



ARTE SAGRADA: BHARATANATYAM COMO FORMA DE REPRESENTAÇÃO CÊNICA E ADORAÇÃO RELIGIOSA PROTAGONIZADA POR MULHERES

SACRED ART: BHARATANATYAM AS A FORM OF SCENIC REPRESENTATION AND RELIGIOUS WORSHIP CARRIED OUT BY WOMEN

Ceci Maria Costa Baptista Mariani*

Bruna Cristina Corrêa da Silva*

Resumo:

A presente pesquisa pretende desenvolver uma reflexão sobre a relação religião e arte. Unindo os elementos cênicos da dança ao ritual, elegeu-se como objeto de estudo a dança clássica indiana e seu protagonismo feminino, especificamente o sistema *devadasi*, desde sua fundação até os dias atuais. Sendo grande o número de estilos clássicos de dança encontrados na Índia, abordaremos o *Bharatanatyam* que nasce no norte do país, justamente através do sistema *devadasi* dentro dos templos. Foi possível observar que, apesar das mudanças advindas da secularização, a dança *Bharatanatyam* ainda permanece atrelada às crenças e às tradições, pois, mesmo agora ganhando um novo espaço – o do espetáculo – a dança se encontra entre o “não pertencendo” e o “não deixando de pertencer”. Dessa forma, ela é *performance* e é ritual, ou então, é arte e é religião. A presente pesquisa utilizou o método bibliográfico exploratório, tendo inicialmente como base a tese de doutorado de Joachim Andrade (2007) e, posteriormente, foi realizado o levantamento bibliográfico com palavras-chave através de bases de dados como o portal de periódicos da Capes e Scielo. Tendo como resultados artigos e livros com temas que tratam sobre religiões afro-brasileiras, catolicismo e a cultura indígena, foi possível observar a originalidade da presente pesquisa que permeia entre as artes cênicas e a religião através de uma cultura bastante distante dos estudos atuais. A presente pesquisa explora não apenas o campo da arte e da religião, mas também o campo da antropologia ao dialogar diretamente com as artes cênicas.

Palavras-chave: Devadasi. Dança Clássica indiana. Religião. Arte. Ritual

Abstract:

This research aims to develop a reflection on the relationship between religion and art, uniting the scenic elements of dance with ritual. The object of study was classical Indian dance and its feminine protagonism, specifically the system devoted from its foundation to the present day. The number of styles found in India being great, we will approach the Bharatanatyam style that was born in the north of India precisely through the system devadasi inside the temples. It was possible to observe

* Profa. Dra. Ceci Maria Costa Baptista Mariani. Programa de Pós-graduação em Ciências da Religião, Faculdade de Teologia, Centro de Ciências Humanas e Sociais Aplicadas – Pontifícia Universidade Católica de Campinas. Campinas – SP, Brasil. cecibm@puc-campinas.edu.br

* Bruna Cristina Corrêa da Silva. Graduanda do terceiro ano de Ciências Sociais pela Pontifícia Universidade Católica de Campinas. Campinas – SP, Brasil. bruna.ccs@puccampinas.edu.br

that, despite the changes coming from secularization, the Bharatanatyam dance still remains linked to beliefs and traditions, because, even now gaining a new space - that of the show - the dance is "between" not belonging and not ceasing to belong, so it is performance and ritual, or else it is art and religion. The present research used the exploratory bibliographic method, initially based on Joachim Andrade's (2007) doctoral thesis, then the bibliographic survey with keywords was carried out through databases such as Capes and Scielo's journal portal. The results of the survey included articles and books on Afro-Brazilian religions, Catholicism and indigenous culture. The originality of this research, which permeates the performing arts with religion, was observed through a culture far removed from current studies. This research explores not only the field of arts and religion, but also the field of anthropology, which in turn dialogues directly with the performing arts.

KEYWORDS: Devadasi. Classic Indian Dance. Religion. Art. Ritual

Introdução

Encontrar-se com o divino, agradecer os bons feitos de poderes maiores do que os seres que aqui habitam, transitar entre mundos estando imerso em um campo sublime que se encontra entre o céu e a terra. É notório que as manifestações religiosas em sua grande maioria nos trazem uma visão poética de suas ações, a adoração; o transe; a confissão e a busca por respostas carregam por si só, beleza. A arte vem como ferramenta para enaltecer essa beleza, que desde os primórdios vem sendo utilizada para narrar a mitologia, para contar sobre os grandes deuses de sua época e firmar um compromisso de fé e adoração para com eles.

Vemos por exemplo que, em todo o mundo, o teatro e a dança nascem das manifestações religiosas. No Egito antigo, Osíris, deus da vegetação e do além, era cultuado por meio de "contações" de histórias que vieram a ser representadas com o passar do tempo; na Grécia, Dionísio era adorado através de danças e representações em rituais em forma de agradecimento pela boa colheita; Maomé, era homenageado nas celebrações religiosas por meio do teatro de sombras, apesar de ser proibida qualquer tipo de representação de sua imagem por ser considerada sagrada aos muçulmanos¹.

Levemos nosso olhar em especial à Índia, onde a presente pesquisa se destina, mais especificamente à religião hindu. As artes possuem certa importância para o hinduísmo, é uma das principais expressões dos fiéis, pois, segundo Joachim Andrade (2007), os hindus creem em uma divindade sem nome, nem forma (*nama e roopa*) que não pode ser imaginada, e desse modo, criam-se imagens esculpidas em pedras e em diversos tipos de materiais, assim como as pinturas, para que assim, possam dar a elas nome, forma e "desse modo, a arte ajuda a compreendê-la."²

Falamos das artes plásticas e de sua importância para a compreensão dos fiéis e sua adoração, mas dentro do hinduísmo as artes cênicas possuem também um amplo campo de atuação. Para os hindus, a dança é uma forma de prestar homenagem, pois agrada às divindades. Margot Berthold (1972) quando nos fala sobre o surgimento do teatro através da adoração pela dança, afirma que "nenhuma outra religião glorificou a dança ritual de forma tão magnífica"³, e seus

¹ BERTHOLD, 1972.

² ANDRADE, Joachim. *Shiva abandona seu trono: destraditionalização da dança hindu e sua difusão no Brasil*. Tese (Doutorado em Ciências da Religião) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo – SP. 2007.

³ BERTHOLD, Margot. *A história mundial do teatro*. 1ª ed. São Paulo – SP: Editora Perspectiva, 2001.

elementos, ao mesmo tempo em que exibem um conjunto diversificado de técnicas expressivas, também glorificam as forças maiores cultuadas por aqueles que a dançam.

Aqui podemos adentrar um sistema específico no hinduísmo, o sistema *Devadasi* que será melhor abordado no decorrer do artigo. Esse sistema é composto apenas por mulheres, as quais, foram preservadoras da dança hindu como forma de ritual dentro dos templos. Tais mulheres eram escolhidas ainda jovens para casarem-se simbolicamente com as divindades e promover-lhes entretenimentos como uma esposa deveria fazê-lo a seu marido. Para isso elas recebiam treinamentos na dança e na música⁴. Contudo, após a secularização, diversas foram as mudanças que ocorreram dentro desse sistema, os quais serão tratados mais à frente. Mas, será que podemos tratar essas mulheres como praticantes de uma tradição ainda acesa, ligando a religião e a arte? E se podemos, de que forma isso ocorreria?

A dança Bharata Natyam

Para compreendermos como se dá a relação religião e arte, precisamos primeiramente compreender como se desenvolve nosso objeto de estudo, o *Bharatanatyam*. A origem da dança hindu se dá a partir da chamada “dinâmica de pequena e grande tradição”⁵ sendo a Grande Tradição, oriunda de uma tradição hegemônica, ou então chamada de “tradições textuais” ou ainda de “ortodoxa”. Ou seja, são guiadas por um grande aparato, as quais possuem livros sagrados e grandes instituições a seu favor. Pequenas Tradições são práticas do cotidiano, as chamadas tradições “periféricas”, as quais no dia a dia vão sendo praticadas por pessoas comuns. Sendo assim, Pequena e Grande Tradição estão conectadas. E toda grande tradição precisa estar inserida no dia a dia, existindo dessa forma uma “passagem prática” entre as duas.

O estilo *Bharata Natyam* nasce na pequena tradição como uma expressão folclórica na aldeia de Tanjore, em Tamil Nadu, dentro das tradições dravidianas⁶, e a partir da miscigenação das etnias passa a fazer parte da Grande Tradição da Índia “tornando-se estritamente uma expressão da religião hindu”⁷. O estilo foi sendo apropriado pelo templo, utilizado como forma de ritual para homenagear as divindades. Assim, a dança foi colocada na categoria de clássica, que segundo Joachim Andrade (2007) possui dois critérios para ser atribuída como tal: o primeiro critério é a fidelidade à ancestralidade e o segundo é a fidelidade à tradição e à transmissão Mestre-Discípulo.

Dessa forma, a dança era utilizada como um instrumento de devoção e preservação das raízes, pois, segundo crenças nos antigos escritos do *Natyasastra*⁸ acreditava-se que os deuses

⁴ ANDRADE, 2007.

⁵ ANDRADE, 2007, p.34

⁶ Os dravidianos ou drávidas são [grupos étnicos](#) que falam qualquer dos idiomas de uma grande [família linguística](#) não [indo-europeia](#) no sul do [subcontinente indiano](#). Os dravidianos são uma das populações mais antigas do [sul da Índia](#), [Paquistão](#), [Afeganistão](#), [Nepal](#), [Maldivas](#), [Bangladesh](#) e [Sri Lanka](#). Vários estudos concluíram que os proto-tâmeis e os dravidianos em geral estão ligados e compartilham uma origem comum com os agricultores neolíticos de Zagros no antigo sul do Irã. Essa ancestralidade neolítica da Ásia Ocidental constitui o principal componente ancestral de todos os sul-asiáticos. Segundo Asko Parpola, os proto-tâmeis, como a maioria dos outros dravidianos, são descendentes da civilização do vale do Indo, que provavelmente também está ligada aos elamitas. Informações disponíveis em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Dravidianos> acesso em 2 mai. 2020.

⁷ ANDRADE, 2007, p. 34.

⁸ O *Natyasastra*, grande tratado da arte dramática hindu, escrito em sânscrito, um dos mais antigos textos sobre a ciência da representação e do gesto na história da humanidade, cujo conteúdo apresenta informações relevantes à compreensão do surgimento e o propósito da arte dramática. Sua *Prayoga (práxis)* apresenta, em seus mais de trinta capítulos, uma coerência estética, ética e filosófica surpreendentes, sustentada pelos conceitos de *Rasa* e *Bhava*, alicerces da arte dramática na Índia. (CIPICCIANI, I.C, SOARES, M.V. 2015. p. 53).

havam criado as artes expressivas com o intuito de promover aos mortais um passatempo que também lhes oferecessem ensinamentos⁹. Desse modo, qualquer forma de se expressar através da dança agradaria muito aos deuses e em especial ao deus *Shiva*. Segundo Joachim Andrade, existem diversas versões míticas de como a dança hindu surgiu, nenhuma delas crê, portanto, que a criação tenha sido efetuada por mãos humanas, mas sim celestiais. Dentre todas as versões a que prevalece até os dias atuais e tem consideração quase unânime da Índia é a versão onde o criador da dança é *Shiva*, passando assim a ser chamado de *Shiva Nataraja* (deus dançarino).¹⁰

Junto a essa crença podemos também observar a versão mítica em que se acredita que mulheres celestiais são criadoras da dança. Acreditava-se que *apsaras* (mulheres celestiais) eram responsáveis por dançar nas festividades dos céus, e que elas também visitavam a terra:

[...] em uma dessas visitas, *Urvashi* foi atacada por um demônio. Um rei, chamado *Pururuvas*, salva-a das mãos desse demônio. Em agradecimento, ela começou a namorá-lo. Retornando ao céu, em uma das festas ela foi convidada a participar em uma apresentação de teatro na corte de *Indra*, o Senhor dos Céus. *Urvashi* estava encenando o papel de *Lakshmi*, a esposa de Vishnu, e deveria pronunciar “*Purushottama*”, outro nome desse deus. Mas em lugar desse nome ela falou “*Pururuvas*” o nome de seu namorado humano. Por esse erro, *Urvashi* foi expulsa do céu – o que foi para ela uma grande satisfação, pois na Terra poderia se casar com o seu amado!¹¹

Essa versão mitológica está na origem das *devadasis*, dançarinas responsáveis por dedicar sua vida a adoração das divindades, ao executar a dança ritual. A partir dessas crenças as meninas começaram a ser selecionadas aos nove anos de idade. Elas eram retiradas das aldeias onde viviam e levadas para o templo a fim de se casarem simbolicamente com a divindade. O casamento era realizado em uma cerimônia onde a menina deveria se sentar ao lado da divindade e, assim “privilegiada”, era então chamada de *devadasi* (serva de deus). Essas mulheres recebiam todo o treinamento possível, na dança, na música e, segundo Andrade, eram mulheres de cultura, pois possuíam muito conhecimento das sagradas escrituras e através da dança possuíam uma rotina diária de rituais no templo. Com isso, essas mulheres promoviam entretenimento aos deuses assim como uma esposa deveria fazer à seu marido¹².

O templo investia de forma significativa na dança e, em sua preservação, funcionários e músicos eram contratados para auxiliar no aprendizado e nos treinamentos das bailarinas. Os templos possuíam palcos onde essas mulheres se apresentavam diariamente em frente da imagem da deidade ou em uma plataforma direcionada ao santuário central do templo. Essas mulheres eram financiadas de forma oficial pelo templo e pelo estado, moravam nas proximidades desse edifício e eram isentas do pagamento de taxas¹³. Segundo Joachim (2007), a casta das devadasis possuía ainda subcastas, pois haviam mulheres que além de dançar, se dedicavam a fazer desenhos geométricos sagrados chamados de *Yantra*¹⁴. Outras eram encarregadas de abanar a imagem da divindade e transportar a luz sagrada (*Kumbarti*). Havia também as mulheres que eram responsáveis pela

⁹ CIPPICIANI, SOARES, 2015.

¹⁰ ANDRADE, 2007.

¹¹ ANDRADE, 2007. p. 90.

¹² ANDRADE, 2007, p. 112.

¹³ ANDRADE, 2007, p. 103.

¹⁴ *Yantra* é um símbolo que expressa a forma física de um mantra. Este, por sua vez, deve ser entendido como um aspecto divino, ideia ou qualidade divina em forma de som. (<http://jaivida.com/yoga-integral/o-yantra/>).

prática da *Shrnigara*¹⁵ e da *Alpana*¹⁶, enquanto outras eram responsáveis por limpar os utensílios dos rituais e as mais velhas varriam as escadas do templo¹⁷. Ainda existiam três formas pelas quais as *devadasis* serviam ao seu ofício. Segundo Andrade, existiam as que se dedicavam apenas a promover alegria aos deuses e a ninguém mais. Essas eram as que se casavam com a deidade e dançavam para entretê-la. Eram mulheres que possuíam a casta mais alta, estando apenas a um grau abaixo dos deuses. Eram celibatárias e não geravam filhos. Porém, duas categorias estavam mais abaixo desse grau, e com o passar do tempo ganharam mais destaque e acabaram por promover a degradação do sistema *devadasi*, dando início a secularização da dança, passando a ser apresentada fora do templo¹⁸.

A secularização da dança

Existiam as *devadasis* que eram responsáveis por suprir os desejos carnis dos chamados *Brâmanes* (sacerdotes do templo), e podiam gerar filhos. Essas estavam bem mais abaixo daquelas que se tornaram esposas de Deus por não possuírem o título de esposas da divindade. Elas estariam a serviço de mortais e não poderiam receber uma casta mais alta. Também existiam as *devadasis* que eram consideradas mulheres comuns sem qualquer ligação ao sagrado. Sua tarefa era a de promover satisfação física aos homens e podiam ser consideradas prostitutas. Essas mulheres poderiam também gerar filhos que a criavam para a sua sobrevivência, pois o templo não conseguia mantê-las¹⁹.

Essas mulheres passam a exercer dois ofícios como forma de subsistência a partir da segunda metade do século XIX, quando os templos começam a receber cada vez menos auxílios e acabam por não poder manter nenhuma delas, nem as das castas mais altas. O Estado tenta auxiliar, mas por ser grande o número de *devadasis*, o sistema acaba por encerrar seu apoio no final do século. Contudo, nesse período, havia certo interesse dos reis nas mulheres do templo, pois elas eram convidadas a realizar números eróticos de dança para eles. E “no entendimento dos reis, da mesma forma que essas bailarinas podiam dançar no templo para a deidade, também poderiam dançar para eles, uma vez que eram tidos como representantes de Deus na terra”²⁰.

Torna-se de extrema importância destacar que apesar de vir a ser degradado, posteriormente, o ofício dessas mulheres era vasto. Percebeu-se que suas vidas estavam inteiramente dedicadas à deidade e ao cumprimento das tarefas no ritual do templo, o que nos chama a atenção para o que Victor Turner (2015) irá chamar de “trabalho” e Dumazedier (1968) de “trabalho sagrado”. Para Turner esse ritual presente em sociedades “tribais”, “pré-letradas”, “mais simples e de pequena escala” entraria na categoria de trabalho, pois a antiga sociedade hindu determinava tal ritual como “trabalho divino”. Nessas sociedades havia a obrigação de cumpri-los – não excluindo a probabilidade dessas mulheres terem o desejo de servir e adorar, o autor aponta para a obrigação do trabalho assim como todos estamos na posição de cumprir deveres econômicos, jurídicos e políticos de nossa sociedade.

¹⁵ Decoração floral do templo e da deidade (ANDRADE, 2007. p. 103)

¹⁶ *Alpana* simboliza certo desenho feito no chão, principalmente no lugar da dança, muitas vezes para mostrar a sacralidade do local. (ANDRADE, 207. p. 103)

¹⁷ ANDRADE, 2007.

¹⁸ ANDRADE, 2007.

¹⁹ ANDRADE, 2007.

²⁰ ANDRADE, 2007, p. 123.

O trabalho dos homens é, portanto, o trabalho dos deuses, o que teria encantado Durkheim, embora a formulação pudesse ser interpretada de modo a sugerir uma diferença fundamental entre os deuses e os homens, já que os homens cooperaram nos rituais para melhor entrar numa relação de reciprocidade e troca com os deuses ou com Deus – não é à toa que “a voz da congregação era a voz de Deus”.²¹

Contudo, essas mulheres, permaneceram sendo as únicas a realizarem a dança ritual dentro dos templos até meados de 1920 quando, por influências do sistema educacional britânico, a alta sociedade puritana promove campanhas para abolir o sistema, alegando que as *devadasis* não passavam de meras prostitutas e que a execução da dança ritual por elas deveria ser proibida. Por fim, em 1947 as *devadasis* foram oficialmente proibidas de dançar no templo. Nesse período, segundo Andrade (2007) surgiram duas vertentes em defesa da dança hindu, sendo a primeira conservadora apoiada por famílias tradicionais as quais queriam que a dança permanecesse como expressão ritualística do templo, e a segunda, apoiada por famílias que gostariam que a dança fosse secularizada e levada aos teatros. As duas funcionaram muito bem, mas a segunda viveu por algum tempo na clandestinidade²². Em relação ao período de clandestinidade que a dança sofrera fora do templo, podemos colocar como exemplo o trabalho e o aprendizado de *Kalanidhi Narayanan* (1928-2016) bailarina do estilo *Bharatanatyam* que convivera com as *devadasis* nesse período, as quais viviam em condições de extrema pobreza e não possuíam mais nenhum reconhecimento. *Kalanidhi* foi ensinada por uma *devadasi* e exerceu a dança em um contexto difícil, onde as mulheres que a praticavam eram vistas com maus olhos e até o marido as proibiam de dançar e manter contato com as *devadasis*²³.

Porém, não podemos dar as costas aos problemas que se sucederam com a degradação do sistema. Após serem levadas aos palácios para servirem aos reis, a cultura e o sistema se modificaram e essas mulheres são ainda muito exploradas na sociedade em que vivem. Apesar do sistema ser extinto, ainda hoje na Índia existem mulheres que vivem na clandestinidade dando continuação aos costumes, por necessidade. Segundo o documentário *Devdasi – a tale of God’s very own* (2013) o patriarcado extremo e as superstições foram a causa para que o sistema ainda permanecesse ativo. Na Índia atual, a mulher que se casa com a divindade deve servir sexualmente aos homens de sua comunidade e, com isso, elas conseguem meramente se manter financeiramente, mas, uma vez casada com a divindade elas não podem se casar com nenhum ser “mortal”, a não ser que pratiquem um ritual chamado *Zulwa* (ou *Zulva*) que as permite se casar com um membro do povo *devadasi*. De toda forma, elas e seu povo são vistos com maus olhos, fazendo parte assim, da casta de *dalits*²⁴.

Sendo uma tradição, essas mulheres oferecem seus filhos para se casarem com a divindade, algumas delas renunciam a tradição e conseguem se casar, mas muitas permanecem atreladas às crenças ou são obrigadas pela família e permanecem dessa forma na pobreza. A Índia é uma sociedade extremamente patriarcal, onde o homem ainda é o principal provedor do lar e, não sendo casadas, as mulheres não possuem esse sustento e mesmo que renunciem a tradição com o intuito de encontrar um emprego e se sustentar de forma independente, não conseguem, pois perante a sociedade sempre serão *devadasis*. (Rest of my Family, 2017). Felizmente existem diversas ONGs que trabalham hoje para auxiliar essas mulheres de diversas formas, uma delas é conscientizando para que este ciclo seja interrompido.

²¹ TURNER, 2015. p. 40.

²² ANDRADE, 2007.

²³ WILDHAGEN, 2016.

²⁴ A casta mais baixa que existe na Índia, conhecida como a casta dos intocáveis.

Sendo a dança o foco principal deste artigo, não devemos cair em um anacronismo. As informações atuais sobre a degradação do sistema e tudo o que isso tem causado nas vidas das mulheres indianas são de extrema importância para nosso conhecimento e para discussões sociais, mas devemos agora olhar para a compreensão da dança e suas possíveis mudanças no contexto atual.

Dessa forma, mesmo dentre tantas dificuldades, grande parte das *devadasis* persistiram em suas crenças sendo possível fazer a transmissão de seus conhecimentos para as gerações posteriores e, futuramente, ao passar para os palcos e teatros, a dança ganhou espaço dentre aqueles que não conheciam sua existência. Joachim Andrade chama isso de uma passagem para “outros corpos”²⁵, ou seja, a dança deixa de ser restrita apenas às mulheres do templo e passa a ser ensinada e apresentada à pessoas de outras culturas, até mesmo às de outras religiões, como também por homens que até então eram apenas detentores do conhecimento da dança e mestres do ofício. Apesar dessa dança hoje ser executada também por homens, notamos que há ainda um protagonismo feminino, objeto do trabalho dessas mulheres.

Do sagrado ao entretenimento

Assim como vimos, antes mesmo da dança ser propagada e atingir outras culturas e religiões, ela ganha um novo espaço: o teatro. Os templos já possuíam palcos onde a dança era apresentada ao público por *devadasis* e essas apresentações aconteciam sempre durante festividades em um espaço chamado de *Mandapa*²⁶. Nos deparamos mais uma vez com a Pequena e a Grande tradição, quando, ao migrar do espaço do templo e ir para o do teatro, a dança mais uma vez parte da Grande Tradição e retorna para a Pequena Tradição. Segundo Joachim Andrade, “Enquanto a Grande Tradição enfatiza o ambiente ritualístico, a seleção das dançarinas a partir do sistema de castas e o lugar sagrado para a expressão, a Pequena Tradição acolhe o espaço secular e pessoas de todas as castas²⁷”. O que vemos hoje, dentre todas as mudanças, é que a dança percorre diversas outras culturas, não sendo mais restrita apenas a religião hindu, mas sim, tornando-se um “símbolo da nação indiana”, uma mistura entre ritual e espetáculo de dança²⁸.

Podemos encontrar, atualmente, diversas academias de *Bharatanatyam* pelo mundo, inclusive no Brasil. Nessas academias, além do profundo aprendizado da dança como instrumento para a prática da fé, alunas e alunos participam de grandes espetáculos que propagam os ensinamentos dos deuses e suas crenças. Podemos colocar como exemplo a *Sridevi Nrithyalaya* em *Chennai Tamil Nadu* na Índia, cuja academia preserva o estilo *Melattur*, desenvolvido a partir das tradições *devadasis*, tendo apenas meninas e mulheres como alunas. No Brasil encontramos a escola de dança *Natyalaya* dirigida pela bailarina Patrícia Romano que segue orientações do Instituto *Kalamandalam Sumathi* da Índia.²⁹

O palco se torna um novo altar, uma nova forma de adorar e de propagar a religião. Segundo Cippiciani e Soares (2015) mesmo que a dança venha a assumir seu caráter teatral “as prerrogativas religiosas que a fundamentam, continuam a existir na temática apresentada e na

²⁵ ANDRADE, 2007, p. 148.

²⁶ *Mandapa* é um espaço amplo no templo onde se realizavam apresentações de dança e de teatro durante as festividades. (ANDRADE, 2007.p. 101)

²⁷ ANDRADE, 2007, p. 36.

²⁸ ANDRADE, 2007.

²⁹ ANDRADE, 2007.

relação ritual que seus praticantes mantêm com seu ofício”³⁰. Ou ainda, por mais que a dança venha a apresentar mudanças decorrentes de seu tempo, ela ainda carrega seus símbolos, os quais perpassam a sociedade moderna e reverenciam as crenças empregadas à religião de origem. Além disso, a dança, segundo Andrade ao se referir a sua destradicionalização, ressalta:

Abordar a destradicionalização da dança hindu significa tratar da divulgação da doutrina hindu – em outras palavras, o hinduísmo utiliza a dança hindu como meio de propagar seus valores, e a dança cumpre seu papel apresentando sua destradicionalização em diferentes estágios, até chegar aos tempos contemporâneos³¹.

Alguns bailarinos da atualidade possuem uma abertura para outras formas de manifestar a dança, assim como a bailarina Romano que não se importa em se apresentar em locais “profanos” como bares, hotéis etc. Outros já se sentem totalmente incomodados com apresentações em locais que não respeitem as tradições e crenças empregadas à dança. Esse é o caso da bailarina Silvana Duarte que, apesar de ser dedicada ao estilo de dança clássica *Odissi*, é um bom exemplo de como a religião ainda nela é preservada e como se mantém um respeito com as tradições. Duarte, conta à Andrade uma experiência que a deixou bastante constrangida em uma importante celebração a qual foi convidada a se apresentar:

Enquanto realizava a oração inicial a Ganesh, como exige a tradição da dança, encontrou um copo de uísque perto da imagem da deidade. Além disso, percebeu que no lugar da apresentação as pessoas caminhavam com os pés calçados. Durante a apresentação, os convidados comiam e bebiam e não tinham a menor noção do que estava acontecendo. “*Eu me senti muito mal por ter aceitado aquele convite. Nunca mais farei isso*”³²

Mas, se a dança sai do templo e passa para o palco e, conseqüentemente, serve de “entretenimento” a um público, por qual razão há esse desconforto? Tal questão iremos abordar mais a frente, tentando compreender a palavra “entretenimento” e o que ela tem para oferecer à nossa pesquisa.

A dança e seus símbolos

Antes, torna-se importante compreendermos: afinal, por que analisar uma dança como a *Bharatanatyam*? Como já foi visto, é importante salientar que o estilo *Bharatanatyam* não se torna apenas uma dança, com seus elementos cênicos incorporados a coreografias que serão frequentemente ensaiadas e apresentadas a um público, mas o seu estilo traz consigo uma grande bagagem de tradições e técnicas a serem seguidas, mesmo perante mudanças da cultura. Tais técnicas e tradições carregam uma enorme quantidade de símbolos. Irani da Cruz Cippiciani e Marília Vieira Soares (2015) trazem uma grande contribuição a essa discussão ao analisarem o aspecto técnico da dança e intitularem o corpo do bailarino como um “veículo do sagrado”. Segundo as autoras, o estilo *Bharatanatyam* se caracteriza pela geometria, o corpo do bailarino cria linhas e formas esculturais perfeitas. A dança ocorre quando a pessoa transita entre simetria e velocidade, usando o corpo para compor um conjunto de poses. Relembrando que a dança foi criada e ensinada aos homens por *Shiva Nararaja*, Cippiciani e Soares destacam que seria ele:

³⁰ CIPPICIANI, Irani da Cruz. SOARES, Marília Vieira. A materialidade do sagrado nas danças dramáticas indianas. *Urdimento – Revista de estudos em artes cênicas*. 2015, nº 25. p.49-71.

³¹ ANDRADE, 2007.p. 27.

³² ANDRADE, 2007. P. 74.

[...] o rei de todos os dançarinos, aquele que domina o tempo (*Kala*) e o ritmo (*Tala*). Os movimentos do Bharatanatyam são lineares e sua tônica é, ao mesmo tempo, grave e serena, numa tentativa de equilibrar as energias *tandava* (masculina, representada pelo lado direito do corpo) e *Lasya* (feminina, representada pelo lado esquerdo do corpo), conforme podemos observar na figura andrógina de *Shiva Ardhaneshwara*. É do jogo infinito destas duas qualidades de energia *Shiva* (estático) e *Shakti* (dinâmico), que nascem os movimentos de cada parte do corpo, dos grupos de exercícios que configuram a técnica e, finalmente, as coreografias.³³

Tal análise, confirma que a dança não é apenas um conjunto de coreografias ensaiadas e apresentadas a um público, mas carrega consigo significado e um motivo para empregar tais técnicas a sua execução, esse motivo está intimamente ligado ao sagrado. “Pensar a técnica é, portanto, criar o instrumental que torna possível esta qualidade de experiência com o divino, o sagrado, algo muito mais complexo do que a memorização de sequências corporais.”³⁴ Essa ligação pode ser entendida através de Cippiciani e Soares (2015) ao descreverem algumas técnicas usadas pelos bailarinos:

A flexão de pernas, com os joelhos bem abertos e os pés espalmados no chão, ao contrário do ballet, impulsionam o corpo do bailarino para o chão, em direção a Mãe Terra. Todas as danças indianas possuem esta relação intrínseca com a Terra, como entidade viva. A postura da dança, o bater os pés no chão e dançar descalço são alguns reflexos desta atitude respeitosa. O pedido de permissão do Bharatanatyam, ou Namaskaram, contempla uma saudação à Terra dizendo: “Samudra Vasane Devi Parvata Stana Mandale Naatyam Karishye Bhoodevi Paadasparsham Kssamasva Me”

Ó Devi, cujo oceano é a vestimenta e as montanhas, o seio
Por favor, perdoe-me por dançar sobre você com meus pés.

Então o bailarino se agacha e toca o chão levando as mãos aos olhos (pedindo para que a Terra lhe traga o conhecimento pela via da razão) e depois o coração (pedindo para que a Terra lhe traga o conhecimento pela via da emoção). Ele então se levanta e faz o tradicional gesto de saudação com as mãos unidas no centro do peito e uma suave inclinação do tronco para frente em atitude solene. Esta ação será repetida durante todos os dias, todos os anos de prática do estilo, seja no espaço de ensaio, seja nas apresentações, como um mantra corporal, cuja a repetição faz nascer no coração do bailarino um sentimento de devoção primevo, tão necessário à sedimentação de um estado de consciência mais sutil, tão essencial para a dança indiana e a cultura hindu como um todo.³⁵

O *Namaskaram* (ou *namaskar*), descrito pelos autores, é um dos diversos pequenos rituais presentes na performance do estilo *Bharatanatyam*. A execução é repetida no início e no fim, é como uma oração feita aos deuses, como forma de agradecer e de saldar a Terra Mãe, o ambiente, o corpo e a aprendizagem, também como forma de pedir bençãos às divindades. No palco, o ritual é sempre acompanhado pelos elementos exigidos pela tradição hindu como as flores, o altar, e o incenso. Como as *devadasis* na antiguidade dançavam para as imagens dos deuses no templo, a imagem de *Shiva Nataraja* está sempre presente no cenário³⁶

³³ CIPPICIANI, SOARES. 2015, p. 60.

³⁴ CIPPICIANI; SOARES, 2015, p. 62.

³⁵ CIPPICIANI, SOARES, 2015. p. 60.

³⁶ ANDRADE, 2007.



Figura 1 Alguns movimentos do Namaskaram (Namaskaram/guru vanakkam-Bharatanatyam).

Segundo ANDRADE (2007) o *Namaskar* é a primeira lição ensinada aos bailarinos, seguida de três etapas de aprendizagem chamadas de *Nritta*, *Nritya* e *Natya*. O *Nritta* é a dança pura que ainda não possui significado algum, mas elabora seus movimentos através de batidas rítmicas com os pés descalços no chão permitindo ao bailarino o contato com a terra e dando a ele firmeza e força para prosseguir no aprendizado. *Nritya* é o aprendizado dos *múdras*³⁷ que elabora a dança interpretativa, o bailarino aprende a repetir em seus gestos aquilo que aprendeu e vivenciou no mundo natural. Aqui nos dá o exemplo do desabrochar de uma flor. Por fim, o *Natya* é o aprendizado das expressões faciais dos sentimentos onde “o bailarino conecta-se com a sua interioridade e com os sentimentos que emergem dela. Agora ele está apto a demonstrar, por meio da expressão facial, o amor e outras expressões.”³⁸

Mas de onde vem todo o aprendizado? As bailarinas na atualidade, assim como sempre foi há milênios, são ensinadas por um Guru, ele, por sua vez, segue o sistema de sucessão discipular chamado de *Guru Shishya Parampara*³⁹ para que dessa forma seus conhecimentos sejam repassados e não se percam. Segundo Cippiciani e Soares (2015) o Guru representa Deus na terra, por isso, sendo a sua personificação, há a necessidade de respeito e de alguns procedimentos de conduta a serem seguidos, entre eles a prece em louvor ao mestre chamado de *Strotam*. Esses autores explicam: “O Guru é o Criador, é o Mantenedor, é o Divino Destruidor, é a Divindade Transcendental e a este glorioso Mestre, minhas saudações”⁴⁰. Entre outros pequenos rituais, como o *Namaskaram* mencionado acima está a reverência ao mestre. Dessa forma, podemos comparar essa relação mestre- discípulo com a própria relação entre *devadasis* e seu trabalho divino para os deuses. Tanto a obediência e a reverência, assim como a responsabilidade de repassar os conhecimentos parecem transpassar os séculos, o que nos mostra mais uma vez a continuidade de crenças através da arte, assim como, apesar de ganhar outro corpo como o masculino, a dança permanece atrelada às tradições que nascem com o feminino através das tradições das *devadasis*. O significado dado por Andrade (2007) é:

³⁷ Gestos, dotados de significado, feito com as mãos e os dedos (ANDRADE, 2007. p.37).

³⁸ ANDRADE, 2007, p. 18.

³⁹ A palavra Guru quer dizer ‘aquele que dissipa a sobra’, a palavra Shishya quer dizer ‘discípulo’, já a palavra Parampara quer dizer ‘Linhagem’. (CIPPICIANI, SOARES, 2015. p. 55)

⁴⁰ CIPPICIANI; SOARES, 2015, p.56.

A palavra “dasi” carrega múltiplos significados. Na Índia, de modo geral, ela é utilizada para identificar os escravos, pessoas que devotam sua vida a servir um determinado senhor e não possuem autonomia de pensamento. Ela se refere, ainda, às prostitutas, “aquelas que realizam a vontade de seus clientes”. No contexto da religião, a coisa é um pouco diferente: por “devadasi” (o termo soma a palavra “deva”, “Deus”, a “dasi”) compreendem-se as pessoas que se abandonam para realizar a vontade de Deus. São literalmente “servidores” ou “escravos” de Deus.⁴¹

***Bharatanatyam* em um “entre” lugar**

Como um dos objetivos principais do presente artigo é o de analisar a dança *Bharatanatyam* e identificar o drama apresentado em suas técnicas, a dança aqui foi analisada como expressão ritualística por meio da ligação entre religião e arte. Mas, ao ser estudada a dança em seu contexto atual e secular, pode-se perceber dois pontos: 1) Poderíamos sim, estar analisando um ritual que estivesse fazendo ligação a *performance*, inserida dessa forma à arte, mas 2) Também poderíamos estar analisando uma *performance* que se utilizava de elementos sagrados com sua ligação ao ritual religioso. Dessa forma, algumas perguntas surgem: 1) Seria o *Bharatanatyam* – que encontramos hoje – uma *performance*, pois está agora inserido no teatro, apresentado a um público não mais necessariamente partilhado de crenças religiosas? 2) Ou seria a dança um ritual, pois ainda carrega seus símbolos, suas crenças e o seu objetivo íntimo é ainda o de adoração religiosa como vimos anteriormente? Na tentativa de responder tais questões, pode-se utilizar o termo “entre” empregado por Richard Schechner (1985), substituto do termo “liminar”, utilizado por Victor Turner (1974). Cabe, portanto, compreendermos primeiramente o que Turner entende por liminaridade e qual é a relação com a questão apresentada.

Turner emprega o termo “liminar” de Arnold Van Gennep que por sua vez utiliza-se da palavra para descrever o estado em que uma pessoa se encontra em um determinado ponto de um rito de passagem ao descrever que: “Se o nosso modelo básico de sociedade é o de uma “estrutura de posições”, devemos encarar o período de margem ou “liminaridade” como uma situação interestrutural.”⁴² Ou seja, o estado de liminaridade está fora da estrutura, permanece em um estado que não está nem aqui nem lá. Van Gennep acredita que dentro de um rito de passagem existam três fases, as quais ele descreve como fase de “Separação”, onde ocorre o afastamento simbólico, seja de um indivíduo ou de um grupo, “Margem” – que seria o período liminar – onde o sujeito permanece em um estado que não pertence ao estado passado nem o estado futuro, e a “Fase de Agregação” onde o indivíduo ou grupo consuma a passagem e se encontra em um novo estado, diferente daquele que se encontrava antes da separação.

Portanto, o processo ritualístico pelo qual as mulheres passavam para se tornarem *devadasis* é um bom exemplo para compreendermos essas fases, pois ao ser retirada da aldeia onde vivia (separação), a menina de nove anos sai de uma realidade a qual estava integrada e parte para uma outra que irá modifica-la. Ela irá permanecer em um estado onde não é mais a mesma menina que vivia na aldeia (margem/*limen*), pois é ensinada e aprende um novo ofício ao se casar com a divindade. Ao receber o título de *devadasi*, serve de deus (agregação), ela passa a integrar uma nova posição na sociedade. Dessa forma, é importante destacar que para Turner (1974) “Liminaridade é a passagem entre um “status”. E estado cultural que foram cognoscitivamente definidos e

⁴¹ ANDRADE, 2008. p. 41.

⁴² TURNER, Victor. *Betwixt and between: o período liminar nos "ritos de passagem"*. In: *Floresta de símbolos. Aspectos do Ritual Ndembu*. Niterói – RJ: EdUFF, 2005, p. 137.

logicamente articulados. Passagens liminares e “liminares” (pessoas em passagem) não estão aqui nem lá, são um grau intermediário.”⁴³ Turner acredita que no estado Liminal os indivíduos permanecem numa posição de “entre-lugar” o que chamou a atenção de Richard Schechner ao dedicar-se ao campo dos estudos da *performance*.

Schechner (2013) utiliza-se do termo “entre” para ampliar as ideias de Turner e o faz dentro do estudo das artes cênicas, mas especificamente dentro dos estudos da *performance* – campo recentemente criado e que obteve seu primeiro departamento na universidade de Nova York, nos anos de 1980. Em seus estudos, Richard Schechner cria os “seis pontos de contato”⁴⁴, para explicar que existem eixos de contato entre a antropologia e o teatro. Para ele “ao redor desses pontos – que Turner chamaria de campo “liminóide” - está se formando algo intermediário (in-between)”.⁴⁵ O que auxilia nesta pesquisa é a sua explicação sobre o “entre” o teatro e a antropologia: “Entre o teatro e a antropologia, não teatro, não antropologia, não teatro-antropologia, não teatro antropológico. Liminal; entre, não um pertencimento inteiro e não sem deixar de pertencer”.⁴⁶

Ao utilizar os estudos de Turner que carregam a compreensão de Van Gennep, Schechner compreende que durante uma *performance* o *performer* permanece numa posição “entre”. Para exemplificar tal termo, podemos utilizar de sua analogia sobre o trabalho do ator: no teatro o ator não é o personagem, mas ele também é um “não não” personagem, ou seja, o ator veste uma máscara e sua máscara se torna um outro ser. O público entende que o ator Antônio não é *Macbeth*, *Macbeth* não existe, mas ao mesmo tempo acredita naquele *Macbeth* em cima do palco.

Não é que um performer deixa de ser ela ou ele mesmo quando ela ou ele se tornam outros – eus múltiplos coexistindo em uma tensão dialética não resolvida. Assim como um marionete não deixa de ser “morto” quando é animado, o performer não deixa de ser, em algum nível, seu eu comum quando ele é possuído por um deus ou interpreta o papel de Ofélia.⁴⁷

A partir dessas informações, pode-se concluir que a dança *Bharatanatyam* está “entre” *performance* e ritual, não pertencendo a nenhuma dessas categorias, mas não deixando de pertencer, pois ao mesmo tempo em que vai para o teatro e se torna arte de entretenimento, permanece carregada de seus símbolos, e assim possui os mesmos objetivos de adoração religiosa. Cabe ressaltar a definição que Turner dá à palavra “entretenimento”, já mencionada anteriormente e que, segundo ele “entretenimento” vem do francês arcaico *entretenir*, “colocar a parte”, ou seja, criar um espaço liminar ou liminoide em que as *performances* possam acontecer.”⁴⁸ Zeca Ligiéro (2012) pioneiro dos estudos da *performance* no Brasil e responsável por transmitir boa parte dos estudos de Richard Schechner, aborda as diferenças entre o ritual e a *performance*, tendo em vista o que ele chama de “eficácia-entretenimento”. Segundo Ligiéro, o mais importante para determinar se uma apresentação é um ritual ou uma *performance* é o seu propósito. Se o propósito é causar uma mudança, a apresentação será categorizada como ritual, mas se é apenas o de proporcionar prazer, ser bela, ser mostrada para passar o tempo, então ela será categorizada como

⁴³ TURNER, Victor. O processo Ritual Estrutura e Antiestrutura. Petrópolis – RJ: Editora Vozes, 1974, p.3.

⁴⁴ Os seis pontos de contato são: 1. Transformação do ser e/ou consciência, 2. Intensidade da *performance*, 3. Interações entre público e *performance*, 4. A sequência da *performance* como um todo, 5. A transmissão de conhecimentos performáticos, 6. Como as *performances* são geradas e avaliadas? (SCHECHNER, 2013. p. 38).

⁴⁵ SCHECHNER, Richard. *Pontos de contato revisitados*. In: Antropologia e Performance, ensaios NAPEDE. São Paulo – SP: Editora Terceiro Nome, 2013, p. 38.

⁴⁶ SCHECHNER, 2014.

⁴⁷ SCHECHNER, 2011. p. 215.

⁴⁸ TURNER, 2015, p. 55.

entretenimento, como uma performance artística. Mas “o fator é que nenhuma apresentação é eficácia pura ou entretenimento puro.”⁴⁹

Dessa forma, *Bharatanatyam é Performance*, pois ganha os palcos, ganha outros espaços e culturas, dá prazer e entretém. *Bharatanatyam* também é ritual, pois carrega símbolos pertencentes a uma tradição os quais reverenciam o sagrado. Repetimos: o *Bharatanatyam* se encontra “entre” e estar “entre”, faz com que não nos questionemos se a secularização o afasta da religião ou não, pois sua posição permeia dois mundos “não pertencendo e não deixando de pertencer”.

Considerações Finais

Em todo esse contexto, se vê que a dança foi transmitida e levada a conhecimento através das mulheres que trabalhavam nos templos e dedicavam suas vidas aos deuses, e que esse trabalho tem se perpetuado através da dedicação de diversas bailarinas que, mesmo não pertencendo diretamente ao templo, permanecem devotas à um mestre que por sua vez é a personificação de Deus na terra, promovendo, dessa forma, uma relação direta com o sagrado através da dança. Por intermédio dessas mulheres, a dança é divulgada através das apresentações em público, o que auxiliou a propagação e a expansão da religião hindu, dando abertura a outras religiões, culturas e corpos.

Ao analisarmos a dança como um ritual vemos que, mesmo migrando para os teatros, ela permanece atrelada às crenças que a originaram. A dança expressa seus símbolos com motivos reais e ainda pertencentes a religião, embora agora, faça parte de uma cultura como um todo e não apenas à religião hindu. Ao contrário, analisando a dança como entretenimento e espetáculo, se chega a essa mesma conclusão, a arte é expressa e pode servir como ferramenta de prazer para um público que em muitos casos não partilham das mesmas crenças, mas que não impede que o bailarino pratique dentro de si a adoração firmada nos símbolos. Portanto ela está “entre” não deixando de pertencer a religião.

Contudo, não se pode concluir que toda a prática do *Bharatanatyam* seja executada com o objetivo direto de reverenciar o sagrado. Como dito, a dança atravessou diversas gerações e se expandiu para várias culturas distintas e, com isso, ao encontrar com a sociedade capitalista, hoje ela é utilizada tanto na indústria cinematográfica quanto no comércio teatral. Ela é secularizada passando a interagir com outras linguagens e outras formas de expressão ligadas a modernidade. Então, será que podemos concluir apenas que a relação arte e religião se dá através da prática que possui a intenção, sendo caracterizada pela preparação do palco, com imagens e os elementos tradicionais, assim como seus símbolos e regras estabelecidas nas técnicas e nos comportamentos? Ou será que podemos dizer que em toda prática existe, mesmo que indiretamente, uma ligação com o sagrado?

O que vimos até aqui é que, os símbolos ainda existem e que as técnicas ainda carregam elementos advindos da tradição e essas técnicas mesmo que não orientadas ao público, tornam-se o conhecimento do bailarino que é quem carrega toda a história e todo o conhecimento. Sendo assim, se toda a teoria está diretamente ligada ao sagrado, podemos dizer que toda prática *Bharatanatyam* faz reverência ao divino?

⁴⁹ LIGIÉRO, Zeca. *Performance e antropologia de Richard Schechner*. Rio de Janeiro: Editora Mauad X, 2012, p. 81.

Deixamos aqui tais questionamentos, pois, o campo que permeia a arte da dança clássica indiana é vasto e merece aprofundamentos e discussões maiores. Dessa forma, encerramos o presente artigo mencionando a *Magalam* que quer dizer “afortunado”, a sétima dança que conclui o espetáculo de *Bharatanatyam* e que reverencia a Deus agradecendo o sucesso da apresentação⁵⁰.

Referências

- ANDRADE, Joachim. *Dança Clássica indiana*. Curitiba – PR: Edição do autor, 2008.
- ANDRADE, Joachim. *Shiva abandona seu trono: destradicionalização da dança hindu e sua difusão no Brasil*. Tese (Doutorado em Ciências da Religião) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo – SP. 2007.
- BERTHOLD, Margot. *A história mundial do teatro*. 1ª ed. São Paulo – SP: Editora Perspectiva, 2001.
- CIPPICIANI, Irani da Cruz. SOARES, Marília Vieira. A materialidade do sagrado nas danças dramáticas indianas. *Urdimento – Revista de estudos em artes cênicas*. 2015, nº 25. p.49-71
- DUMAZEDIER, Leisure. In: SILLS, David (org.). *Encyclopedia of the social sciences*. Nova York: Macmillan e Free Press, 1968.
- LIGIÉRO, Zeca. *Performance e antropologia de Richard Schechner*. Rio de Janeiro: Editora Mauad X, 2012.
- PATIL, Digant. *Devdasi – a tale of God’s very own*. 2013. 18 min 56s – Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Q0k_fRRgVo&list=PL7DAKpL1enveOxWCK9bXKfNYiv-3qpNZr&index=3&t=737s. Acesso em 20 jul. 2020.
- SCHECHNER, Richard. Fragmentos de Schechner no Brasil. ABREU, Carolina. MATEUS, Diana Gómez. 2014. 32 min. – disponível em: <https://vimeo.com/273564853>. Acesso em 20 Jul. 2020.
- SCHECHNER, Richard. Pontos de contato entre o pensamento antropológico e teatral. *Cadernos de Campo*, São Paulo, nº 20. p. 1-360, 2011
- SCHECHNER, Richard. Pontos de contato revisitados. In: *Antropologia e Performance, ensaios NAPERDRA*. São Paulo – SP: Editora Terceiro Nome, 2013.
- TURNER, Victor. *Betwixt and between: o período liminar nos "ritos de passagem"*. In: *Floresta de símbolos. Aspectos do Ritual Ndembu*. Niterói – RJ: EdUFF, 2005.
- TURNER, Victor. *Do ritual ao teatro*. Rio de Janeiro – RJ: Editora UFRJ, 2015.
- TURNER, Victor. *O processo Ritual Estrutura e Antiestrutura*. Petrópolis – RJ: Editora Vozes, 1974.
- WILDHAGEN, Joana Pinto. Tradição como Transgressão: Kalanudhi Narayanan e Chandralekha. *Pitágoras 500*. 2016, nº 10. Volume 2.

⁵⁰ ANDRADE, 2004.