

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
ESCOLA DE BELAS ARTES

Karen Cristine Veloso Martins

**DANÇA CLÁSSICA INDIANA**  
Segundo os Mestres, as Escrituras e os Praticantes

BELO HORIZONTE

2017

Karen Cristine Veloso Martins

## **DANÇA CLÁSSICA INDIANA**

segundo os mestres, as escrituras e os praticantes

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de Concentração: Arte e Tecnologia da Imagem

Orientador: Fernando Antonio Mencarelli

Belo Horizonte  
Escola de Belas Artes da UFMG  
2017

**Ficha catalográfica**

(Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG)

Veloso, Karen, 1980-

Dança clássica indiana [manuscrito] : segundo os mestres, as escrituras e os praticantes / Karen Cristine Veloso Martins. – 2017. 169 f. : il.

Orientador: Fernando Antonio Mencarelli.

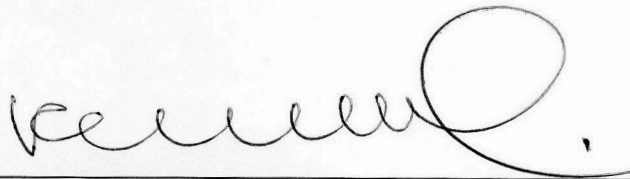
Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes.

1. Dança clássica – Índia – Teses. 2. Dança – Índia – Teses. 3. Arte indiana – Teses. I. Mencarelli, Fernando Antonio, 1962- II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título.

CDD 793.3

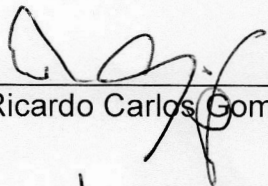
Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de Dissertação da aluna **KAREN CRISTINE VELOSO MARTINS** Número de Registro **2015654539**

Titulo: " **Dança clássica Indiana Segundo os Mestres, as Escrituras e os Praticantes**"



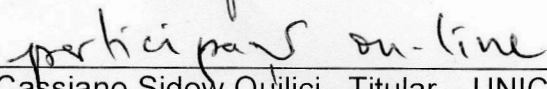
---

Prof. Dr. Fernando Antonio Mencarelli- Orientador - EBA/UFMG



---

Prof. Dr. Ricardo Carlos Gomes- Titular - UFOP



---

Prof. Dr. Cassiano Sidow Quilici- Titular - UNICAMP

Belo Horizonte, 16 de Fevereiro de 2017.

## AGRADECIMENTOS

Ao meus *gurus*, B. Bhanumati, Śivagami Vanka, Mithun Śyam, e a todos os outros que passaram pela minha vida, aos quais devo tudo o que sei e tudo o que sou.

Ao meu *dīkṣā guru* Jayapataka Swami, que me aceitou como sua filha espiritual e ao meu amado avô espiritual A. C. Bhaktivedanta Swami Prabhupāda, a quem devo minha vida.

À minha família, tanto a de sangue quanto a de alma, a ISKCON.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Fernando Antonio Mencarelli, por ser sempre uma doce inspiração.

Aos Prof<sup>es</sup>. Dr<sup>es</sup> Ricardo Gomes e Monica Ribeiro, pelos importantes apontamentos feitos no Exame de Qualificação e ao Prof. Dr. Cassiano Quilici, por aceitar fazer parte deste momento.

Às minhas alunas de dança, que sempre me inspiram a querer compartilhar o conhecimento da dança e me dão a oportunidade de fazê-lo.

Ao Neel Madhav, pela paciência, compreensão e carinho.

Ao Romero Bittencourt e Carvalho, pela ajuda e por existir na minha vida.

À Ju pelo apoio, leituras, conversas, cumplicidade e tantas coisas.

Ao Bruno Tonelli, pela melhor companhia nos *puruṣārtha* e, especialmente, em *bhakti*; pelos ensinamentos, inspiração e estímulo, sempre; e pelo convite para dançar com o *Vrindavan*, que me abriu novas possibilidades. E ao Narasimhadeva das e Kapila Muni das, por também me aceitarem bondosamente como parte do grupo e me proporcionarem tantos momentos maravilhosos.

Às *devadāsīs* e dançarinas que têm mantido essa tradição a qual orgulhosamente pertencemos.

À Índia, minha casa.

A Jagannath, que é Bhagavān Śrī Kṛṣṇa, por ser meu amado eterno, junto com Balarāma, o dono do meu coração, e Subhadrā Devī, minha mãe querida. À Śrīmatī Rādhārāṇī, a rainha primordial. À Śiva Naṭarāja, o senhor de Chidambaram, que é meu primeiro *guru* e que me guia a cada passo.

A dança não é algo feito para a mera demonstração, mas é algo que tem como objetivo a autorrealização. A dança é uma forma de *yoga*. É um meio de alcançar unidade na consciência. É um caminho em direção a Deus e à Salvação.  
(Minati Mishra)

*Nāṭya* é a retidão para as pessoas que agem erroneamente; o desfrute para aqueles que buscam prazer; é uma limitação para os que se comportam mal e a tolerância para os que se comportam bem; dá coragem aos covardes e apresenta as façanhas dos corajosos; dá conhecimento ao que não sabe e é a inteligência do sábio; é o desfrute dos ricos e a força daqueles tomados pelo pesar; dá dinheiro àqueles que querem ganhar a vida e estabilidade para as mentes perturbadas; *nāṭya* é a representação (*anukarāṇa*) das coisas do mundo que envolvem estas várias emoções e diferentes circunstâncias. Confere paz, entretenimento e felicidade, bem como conselho benéfico baseado nas ações de pessoas elevadas, baixas e medianas. Confere descanso e paz às pessoas afligidas pela tristeza ou fadiga ou pesar ou desamparo. Não há arte, conhecimento, *yoga* ou ação que não seja encontrada em *nāṭya*.  
(Bharata Muni)

Quando o Senhor Naṭarāja, que dança no templo em Chidambaram,  
entenderá em seu coração meu amor sem limites por ele?  
Ó amiga, será que ele virá aqui?  
Por que sua dança maravilhosa, executada nos céus  
e que está além da minha imaginação,  
se fixou em meu coração e e está me torturando tanto?  
Ó amiga, por que meu coração sofre tanto?  
O deus com o qual sonho se tornará meu marido?  
O desejo desta mulher insignificante e tola  
algum dia alcançará o coração daquele que dança em Chidambaram?  
Ó amiga, meu coração que sofre será confortado?  
Conforme as *talas* e os tambores ressoam com as sílabas rítmicas  
"That dhi Thaam Dhimi, Dhi Dhi ThOm",  
Ardhanarīśvara (o Senhor Śiva), o Senhor do meu coração,  
virá, ansioso, até mim?  
Por favor, diga-me os presságios que preveem isto.

(Tillai Ambalam, composição de Thanjavur Arunachalam Pillai)

## RESUMO

O debate acerca do que se define como dança clássica indiana é o tema desta pesquisa. A proposta da pesquisa consiste em expor tal debate em seus vários aspectos e desdobramentos. Para tanto, foi utilizada a revisão bibliográfica junto à análise da experiência pessoal como dançarina de *bharatanāṭyam* – um dos estilos de dança clássica indiana -, como espectadora treinada também no campo teórico desta arte, bem como da experiência como aprendiz de *bharatanāṭyam* no Brasil, na Índia e nos Estados Unidos e como professora no Brasil. Tais experiências e o confronto da teoria da arte indiana com sua prática levantaram questões a respeito da existência de elementos fundamentais e fixos que definem a dança clássica indiana ou *nāṭya*, em contraposição com elementos flexíveis, que se transformam segundo a época, o local onde a dança é praticada e as circunstâncias em que ela se dá. O desenrolar da pesquisa mostrou a complexidade do assunto que vai além da simples afirmação de que as danças clássicas da Índia têm origem na escritura chamada *nāṭya śāstra*. Tal complexidade se revela: 1) na constatação de que as danças consideradas folclóricas ou não-clássicas também têm sua origem em tal escritura, de modo que este parâmetro não pode ser tomado como absoluto ou único; 2) que, aparentemente, pontos essenciais da escritura não são encontrados na dança; 3) que a tradição é viva e, portanto, mutável, enquanto que a escritura está congelada no tempo – muito embora o olhar de quem a lê sempre possa proporcionar novas análises; 4) que os próprios praticantes e pesquisadores discordam em vários pontos relativos à definição da dança clássica na Índia. Com a crescente globalização e relações interculturais aliadas à sede pela novidade e às mudanças cada vez mais rápidas no mundo, muitos dançarinos e estudiosos acreditam ser necessário estabelecer limites e parâmetros da dança clássica indiana sem, porém, engessá-la, na tentativa de facilitar sua sobrevivência no contexto atual e no futuro, especialmente quando se alega que muito dela já parece ter sido perdido no passado. Assim, a pesquisa busca colaborar com uma reflexão acerca dos fundamentos que poderiam ser mantidos para que a dança não se descaracterize nem se perca, mas que permitam a flexibilidade necessária para que ela se mantenha viva e relevante.

**Palavras-chave:** dança indiana *bharatanāṭyam*; *nāṭya śāstra*; dança clássica indiana; dança-teatro.



## ABSTRACT

The debate around what is defined as the Indian classical dance is the theme of this research. The proposal of this research is to expose that debate in its many aspects and developments. For that matter, the literature review was used along with the personal experience as a *bharatanāṭyam* dancer – a style of Indian classical dance -, as a trained spectator in the theoretical studies of that art, as well as the experience as an apprentice of *bharatanāṭyam* in Brazil, Índia, and United States, and as a teacher in Brazil. Such experiences, and the confrontation between the Indian art theory and its practice, raised the issues regarding the existence of fundamental and fixed elements that define the Indian classical dance, *nāṭya*, in contrast with those which are flexible, and go through transformations according to time, to the place where the dance is practiced, and to the circumstances in which it is executed. The development of the research has shown the complexity of the subject, which goes beyond the simple assertion that the classical dances of India has its origins in the scripture called *nāṭya śāstra*. Such complexity is revealed in the following facts: 1) folk dances or non-classical dances also find their origin in that scripture, so this cannot be considered an absolute or the only parameter; 2) apparently, some essential points found in the scripture are not found in the dance; 3) the tradition is a living element, and therefore, it is changeable, while the writing is frozen in time – even though the reader's view might provide new analysis ; 4) the practitioners themselves, and the researchers, disagree on several points concerning the definition of the classical dance in India. With the increasing globalization and intercultural relations, along with the thirst for novelty and the increasingly rapid changes in the world, many dancers and researchers believe that it is necessary to establish the limits and the parameters of the Indian classical dance, without immobilizing it, however, in an attempt to facilitate its survival within the current context and in the future, especially when some state that much of it seems to have been already lost in the past. Thus, the research seeks to cooperate providing a reflection regarding the fundamentals that could be maintained, so that the dance will not descaracterize nor will perish, but which will also give room for the flexibility needed so that it can remain alive and relevant.

**Keywords:** *bharatanāṭyam* Indian dance; *nāṭya śāstra*; Indian classical dance; dance theatre.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	10
1. UM POUCO SOBRE A DANÇA CLÁSSICA INDIANA E SEUS TERMOS BÁSICOS.....	23
1.1. Nem dança, nem teatro: <i>Nāṭya</i> .....	23
1.2. Os diferentes tipos de <i>nāṭya</i> .....	31
1.3. O que é clássico? .....	34
1.3.1 Contextualização do termo “clássico” .....	37
2. O <i>NĀṬYA ŚĀSTRA</i> .....	46
2.1 Relevância e origem do <i>Nāṭya Śāstra</i> .....	46
2.2 Divisões do texto e elementos a serem analisados .....	56
2.2.1 Capítulos introdutórios ao <i>nāṭya</i> – preliminares .....	57
2.2.2 Capítulos centrais - a concepção estética de <i>nāṭya</i> .....	69
2.2.3 Capítulos finais – outros elementos de <i>nāṭya</i> .....	74
2.3 Outras escrituras sobre <i>nāṭya</i> .....	95
3. OS ARTISTAS.....	100
3.1 Os mestres .....	100
3.1.1 Uma linhagem a seguir .....	107
3.1.2 Quarteto Tanjore e as <i>devadāsīs</i> .....	109
3.1.3 Alguns mestres importantes do passado recente .....	110
3.1.4 Registros cronológicos .....	117
3.2 Os aprendizes .....	123
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	127
REFERÊNCIAS .....	133
GLOSSÁRIO .....	140
APÊNDICES .....	144
ÍNDICE .....	168

## INTRODUÇÃO

Esta dissertação discorre sobre o debate existente em torno dos elementos que definem, caracterizam ou identificam a dança clássica indiana (*nāṭya*). Para tanto, utiliza-se de discussões acerca de seus fundamentos teóricos, tradicionais e práticos, da literatura tradicional e moderna disponíveis, de entrevistas com artistas que são os repositórios desta arte, bem como da observação de seus elementos componentes em vídeos, *performances*, festivais e da prática da arte em si, enquanto experiência artística e pessoal. O tema é cercado por diversas controvérsias, poucos estudos registrados – especialmente em português - e é encoberto por uma espessa camada de poeira sobre ele assentado com o passar do tempo, pois uma tradição tão antiga como a indiana não contava em seus primórdios com as mesmas ferramentas de registro atuais. Além disso, a própria arte proclama uma origem divina, um *status* além da nossa capacidade de comprovação.

A escolha do tema surgiu da prática – e é por isso que relatarei um pouco da minha trajetória. Especialmente, a escolha se deu pela experiência e contato com a dança indiana dentro e fora da Índia. As diferentes abordagens observadas levaram ao questionamento sobre os elementos que a definem e caracterizam. As aparentes contradições e inconsistências entre a teoria das escrituras e a *performance* na prática, os diferentes enfoques dados pelos artistas na parte técnica e filosófica, a forma da dança e todo o contexto que a sustenta, como apresentá-la, praticá-la e ensiná-la dentro e fora de seu lugar de origem sem que ela seja cristalizada, mas também sem perder suas características fundamentais – tudo isso levou a crer que tal tema deveria ser investigado. Isso se mostrou particularmente relevante em um contexto no qual esta arte tem sido cada vez mais divulgada, utilizada e importada/exportada, o que traz modos diferentes do tradicional de se aproximar dela e de utilizá-la. Naturalmente, isto é favorecido pelo mundo atual que permite um contato muito maior com outros povos e culturas através da facilidade de informação pela Internet, do aumento de viagens a países estrangeiros e da possibilidade de novos contatos por redes sociais. Por outro lado, o bombardeio de informações a que estamos sujeitos também pode levar a uma banalização do acesso à informação e a uma pressa na tentativa de devorar processos que poderiam nos sustentar, mas que podem acabar por não serem apropriadamente digeríveis se não permitirmos que tenham o devido tempo de maturação até a colheita, o que os destituiria também do verdadeiro sabor que têm a oferecer, gerando insatisfação e maior avidez por novos devoramentos, em um ciclo virtualmente infindo e infrutífero.

Neste processo de um fluxo maior de troca com outras culturas, de um aumento no número de visitantes estrangeiros, de maior emigração de indianos para outros países e do crescimento de gerações de descendentes de indianos nascidos fora da Índia, a dança indiana é, certamente, afetada de diversas maneiras. Faremos, no momento apropriado, as contextualizações históricas relevantes, mas já podemos citar alguns exemplos de consequências que estas trocas tiveram sobre a dança indiana, de modo a entendermos como é amplo o campo de possibilidades de leitura e execução da dança e daí a necessidade de delimitarmos para fins deste estudo quais regiões deste campo iremos visitar.

Um exemplo de como a dança foi afetada por estas trocas pode ser visto no estilo de dança indiana *Bharatanāṭyam* da escola Kalakṣetra – reverberando em alguns outros estilos também. Ele foi fortemente marcado pela ideia de linhas de movimentos claras e limpas, entre outros elementos, importados do *ballet* clássico, pela fundadora da escola, Rukmiṇī Devī, que aprendeu *ballet* com Cleo Nordi, solista de Ana Pavlova, antes mesmo de aprender *Bharatanāṭyam*. Outro exemplo é a busca de artistas indianos por inovações que consigam lidar com as tensões entre as artes tradicionais, as influências ocidentais e as circunstâncias sociais e políticas ao seu redor, como se vê no trabalho da dançarina Chandralekha que, embora formada em *Bharatanāṭyam*, ficou conhecida por seu trabalho de desconstrução e busca de dessacralização da dança clássica indiana, introduzindo movimentos de arte marcial indiana *Kalaripayattu*, movimentos das posturas de *yoga* e vários elementos considerados não tradicionais da dança em suas obras. Outro exemplo ainda seria o da busca de atores, diretores e dançarinos não-indianos pela arte clássica indiana para seu uso enquanto treinamento ou enquanto estética de movimento ou de inspiração imagética. Neste caso, podemos citar nomes como Gordon Craig, Ruth St. Denis, Jerzy Grotowski, Ariane Mnouchkine, Peter Brook, Pina Bausch e Rachel Brice – para citar uma ampla diversidade de objetivos e usos, que traz também diferentes proporções de envolvimento e conhecimento de cada um deles com relação à arte indiana.

Nesta variedade de abordagens à dança, encontramos linhas tradicionais situadas em uma sucessão discipular da arte, encontramos leituras da dança a partir da visão contemporânea e podemos ampliar ainda mais, indo além dos exemplos citados, para falar de casos como o de Madame Menaka e Uday Shankar. Eles tiveram papel de destaque na divulgação da dança indiana apresentada ao ocidente como clássica, tradicional, muito embora isso não fosse verdade, pois se sabe que a primeira não a apresentou de modo clássico em seus famosos filmes e o segundo não teve nenhum treinamento de dança indiana. No entanto, talvez se possa dizer que, em sua época, por volta dos anos 1930, o trabalho deles

teve tanto impacto ou mais que o de alguns artistas genuinamente tradicionais, tanto para a Índia do ponto de vista da popularização da sua arte, quanto para o ocidente em termos de influência proporcionada pela arte da Índia sobre a ocidental. Talvez se possa comparar, por exemplo, o trabalho deles com o de Radha Burnier, treinada formalmente na escola Kalakṣetra de dança clássica indiana, considerada tradicional e que, apesar disto, não necessariamente teve maior impacto ou importância, ainda que trouxesse a dança clássica indiana genuína, ao contrário de Shankar ou Menaka. Deste modo, a constatação de que uma dança indiana é genuinamente clássica ou tradicional, não implica em que tal dança seja melhor ou mais importante artística ou historicamente do que aquela que não é considerada tradicional. Dito isto, é importante esclarecer que tais nomes e trabalhos que não se encontram dentro da dança tradicional ou clássica indiana, no entanto, não serão nosso foco nesta pesquisa. De fato, procuraremos manter o foco da pesquisa em abordar as discussões acerca dos elementos que se considera que compõem a dança clássica indiana tradicional. Ou seja, buscaremos expor com quais elementos a dança tradicional joga e como eles se relacionam de modo a formar isso que se chama dança clássica indiana. Não se trata, assim, de uma análise impregnada por juízo de valores, mas apenas da busca pelo entendimento do que faz com que se considere uma dança como clássica na Índia e outra não. Deste modo, a busca por entender os elementos constituintes da dança clássica indiana não é uma busca de afirmação da superioridade de uma prática sobre outra ou de um “controle de qualidade”. Mas, é uma busca da reflexão sobre a complexa relação dos elementos da dança e de seu *dharma* – de sua qualidade intrínseca, daquilo que sustenta sua existência.

Segundo a filosofia indiana, tudo tem um *dharma* e o rei Yudhiṣṭhira diz, no épico Mahābhārata, “*Dharmo rakṣati rakṣitaḥ*”: “aquele que protege o *dharma* é protegido pelo *dharma*”. Assim, enquanto praticante inserida na filosofia e na prática da dança tradicional indiana, minha busca foi motivada pela ideia de que o dançarino tradicional que protege o *dharma* de sua dança, aquilo que a sustenta, é protegido pelo *dharma* dela, igualmente. Embora esta tenha sido minha motivação pessoal, a discussão do que constitui tal *dharma* é do interesse de muitos, por diversos outros motivos, e tem encontrado um lugar de importância e significado cada vez maiores no âmbito do estudo da dança clássica indiana. Tal discussão tem sido apresentada tanto pelos tradicionalistas quanto por aqueles que buscam fazer experimentações e inovações e por aqueles que desejam utilizar de princípios, treinamento ou estética da dança para outros fins, mas que procuram ter o cuidado de compreender melhor esta arte ou que, ainda, têm uma preocupação ética quanto a quais elementos podem ser modificados, inseridos, retirados, considerando o contexto filosófico,

religioso ou tradicional que a dança traz consigo. De fato, esta pesquisa pretende consistir em uma análise lógica da existência ou ausência de determinados elementos nas composições coreográficas e processos de criação/ensino/aprendizado da dança segundo os registros encontrados na literatura existente e segundo o que é aceito pelos praticantes da arte em geral, pelos pesquisadores e pelos mestres. Porém, tal tarefa não é simples, porque, se há vários consensos, há também diversas discordâncias. E o que parece descaracterizar a dança como clássica em um caso, não parece fazê-lo em outro.

Tratando-se de uma discussão um tanto complexa, vamos nos ater, principalmente, a analisar alguns elementos específicos, partindo do pressuposto que se trata de uma dança tradicional, originalmente associada às práticas religiosas e escrituras sagradas e existente dentro de uma sucessão de mestres e discípulos. Assim, embora se possa citar para fins de registro, contextualização ou a título de curiosidade, não nos debruçaremos sobre a dança como treinamento físico ou como instrumento para outros fins, nem sobre a dança de grupos minoritários que a praticam de forma descolada de sua característica filosófica ou de *nāṭya yoga* (a dança como uma forma de *yoga*, de conexão com um ser, uma energia ou um estado de existência superior) ou sobre a dança em que são adicionados elementos muito destoantes de sua prática tradicional, como sua execução sobre patins ou pernas-de-pau. Embora tais questões também sejam bastante interessantes e complexas, constituindo um campo fértil para a pesquisa, percebemos duas diferentes vias de abordagens das práticas da dança e dos processos artísticos. Uma vai na direção da técnica *per se*, ou da estética, daquilo que se vê, que é objetivo, podendo buscar ou não algo além da técnica, da estética ou da superfície. Mas, de qualquer modo, concentra-se basicamente “no corpo”, na ação, no concreto. A outra vai na direção do que confere densidade, da filosofia que sustenta, da ética, da contemplação, da espiritualidade (no sentido que Foucault (2004) confere ao termo). Da minha parte, é mais condizente com a minha prática optar pela pesquisa da dança tradicional ligada à segunda abordagem, uma vez que ela se encontra enraizada dentro do sistema de aprendizado tradicional de mestre para discípulo, na qual a dança tem me sido passada enfaticamente pelos meus mestres como prática espiritual, no sentido supracitado.

Decerto não se trata aqui de negar ou reprovar as outras possibilidades. Contudo, a opção por apenas uma das duas abordagens da dança trata de uma questão estratégica de delimitação para fins de análise de uma arte que, do contrário, pode se desdobrar, reinventar, rerepresentar de muitas formas diferentes e com diversas finalidades. Assim, a pesquisa aqui consiste em buscar identificar elementos mais tradicionais e de base, de sustentação da dança clássica indiana. Deste modo podemos, por exemplo, tomar de um elemento de presença forte

na dança tradicional que é o elemento religioso. A dança encontra sua base tanto filosófica quanto técnica em trabalhos literários considerados escrituras hindus – como o *nāṭya śāstra*, o *abhinaya darpaṇa*, o *sangīta ratnākara*, dentre outras -, ela conta, originalmente, histórias associadas às escrituras hindus – os *Vedas* – e que falam das divindades hindus ou que consistem em hinos de glorificação a tais divindades; ela era dançada dentro e fora dos templos como parte do ritual de adoração a tais divindades, muitas das poses de dança se encontram esculpidas nas paredes dos templos e a população indiana é majoritariamente hindu e, obviamente, a maioria dos dançarinos também o são. Daí podemos dizer que o aspecto religioso é um elemento de presença forte dentro da dança clássica indiana e que a dança é, originalmente, religiosa e é uma prática atrelada à “religião hindu”<sup>1</sup>. De modo algum esta constatação óbvia, no entanto, não quer dizer que não haja – ou que não deva haver – dançarinos de outras religiões, como veremos brevemente neste trabalho. Trata-se apenas de constatações históricas. Do mesmo modo, devemos analisar outros elementos: vemos que há uma vestimenta ou ornamentos considerados tradicionais – o que não significa que não há pessoas que dancem com outras vestimentas ou ornamentos. O mesmo se pode dizer do elemento musical, do elemento de espaço de apresentação da dança, de elementos técnicos de movimento do corpo, dentre muitos outros. E é sobre cada um deles, sobre sua presença, modo como se apresenta, mudanças significativas que possa ter sofrido, relação com outros elementos, dentre outros aspectos, que iremos tratar aqui.

Tendo falado da busca desta análise lógica, historicamente contextualizada, expositiva dos fatos e eventos, volto às minhas motivações – essas, sim, pessoais –, as quais me levaram a empreender esta busca – o que me impulsionou, a minha história. Foi, de fato, uma necessidade de entender melhor as bases teóricas, de perceber mais claramente os limites éticos, culturais e tradicionais na minha prática artística e a necessidade de produzir um material escrito que pudesse servir a pesquisadores, artistas, pessoas interessadas e até para meus próprios alunos, que impulsionaram fortemente o desejo de levar adiante essa empreitada acadêmica. A trajetória, no entanto, teve início em tempos mais remotos, mas parece ter sido arquitetada minuciosamente para suscitar cada pergunta, de modo que a descreverei brevemente. O contato com a prática de *haṭha-yoga*, por volta dos três anos de idade, com a mestra Teresinha Marta, presidente da Associação Mineira de *Yoga* no momento desta escrita, foi o início de tudo. A princípio, o que houve foi uma combinação de uma dúvida do que fazer com uma criança hiper-ativa e a necessidade prática de uma mãe com

---

<sup>1</sup> Embora o hinduísmo não seja uma religião, é comum referir-se a ele desta maneira de modo a simplificar aquilo que consiste, de fato, em um estilo de vida que inclui diversas práticas religiosas e filosóficas.

duas filhas pequenas e um marido viajante, que buscava algo interessante para fazer às tardes. Daí o surgimento das aulas de *yoga* nesta trajetória, que progrediu na recusa em frequentar as aulas para crianças após uma única tentativa frustrada e na permanência na aula de adultos, duas vezes por semana, combinada com a prática solitária nos outros dias, em casa. O *yoga* estabeleceu uma base e abriu espaço para o trabalho do corpo, da respiração, do treinamento da mente e da integração de todos esses elementos. Tal prática se estendeu por quase todos os momentos da vida, com alguns períodos de pausa, eventualmente.

O segundo ponto na trajetória se deu com a filosofia, cerca de dez anos mais tarde. Ao ler alguns filósofos ocidentais, despertou o desejo de conhecer outras abordagens. Com o passar do tempo, diferentes materiais foram lidos – a Autobiografia de um Iogue, de Paramahansa Yoganada, livros de Lobsang Rampa, como A Terceira Visão e O Sábio do Tibete, dentre outros, com uma crescente e especial atração pela Índia, estimulada pelo filme *Mahābhārata*, de Peter Brook, e as inúmeras leituras da *Bhagavad-Gītā*. Por volta dessa mesma época, houve um sentimento de que, à prática corporal do *yoga*, embora muito agradável, faltava a expressão que comunica algo ao outro. E isso levou à dança. Primeiro, à clássica. Depois, ao *ballet* moderno, à dança contemporânea, à dança do ventre, à dança de salão... Mas, com a dança, veio a falta de uma expressão mais variada, que pudesse se dar, por vezes, sem o movimento do corpo, com as palavras, só com o rosto, com uma história ou como fosse. Daí veio o teatro. Primeiramente, em cursos livres, depois, no CEFAR do Palácio das Artes e, logo após, nas Artes Cênicas da UFMG. No início da graduação em Artes Cênicas, veio também o desejo e o gosto profundo por ensinar, o que tornou a opção por licenciatura um caminho natural. Mas ainda havia uma indecisão, uma oscilação entre o *yoga*, a dança e o teatro. Havia uma conexão profunda com cada um dos três, mas havia o desejo de um lugar onde eles se encontrassem. Havia também uma ideia de que, talvez, esse lugar existisse, pois ele já fora vislumbrado em breves *workshops* de dança indiana e em conversas com dançarinos que tinham tido algum contato com esta arte. Por fim, na virada do ano de 2003 para 2004, em uma viagem de uma semana para o sul do Brasil, o anúncio de um espetáculo de dança clássica indiana da dançarina e atriz Eliza Pierim transformou o breve passeio em seis meses de residência em Porto Alegre, dedicados integralmente à prática da dança. Pierim é atriz e ex-jogadora de vôlei, com paixão pela arte e pelo trabalho do corpo, que aprendeu *Bharatanāṭyam* com a também atriz Alice Guimarães. Ela não teve oportunidade de completar todo o aprendizado da dança porque sua professora se mudou para a Bolívia, mas, ainda assim, recebeu autorização para ensinar tudo o que tinha aprendido, pois seu conhecimento estava bem solidificado. Pierim nunca mencionou a hipótese de ser



chamada de *guru* e o foco da aula era na técnica, na precisão do movimento, na forma perfeita – o que pode ser não apenas um reflexo da relação dela com a dança, mas também de sua professora que, sendo atriz, pode ter se aproximado da dança mais como um treinamento físico. A técnica somente é também algo natural para se focar com uma aluna iniciante, e o enfoque na perfeição da forma faz sentido sendo ela uma dançarina na linhagem da escola *Kalaksetra*, que prima por tal aspecto. Nunca entramos em questões filosóficas ou espirituais, as aulas não tinham cheiro de incenso nem meditação no final – era simplesmente suor do início ao fim com a prática das unidades básicas de movimento – os *adavus* –, treino de coreografias e gestos das mãos. Embora eu soubesse que havia este outro lado da dança, nunca passou pela minha cabeça questionar onde ele estava ou qual era o método da professora. A satisfação em aprender aqueles movimentos corporais complexos e a informação de que ela havia aprendido com uma pessoa idônea que, por sua vez, aprendera em uma instituição notadamente séria, *Kalaksetra*, era-me suficiente.

Eliza Pierim sempre foi muito sincera e, desde o início, alertou-me que poderia me ensinar até certo ponto apenas. Quando chegamos neste ponto, precisei planejar o caminho a seguir daí para frente. Primeiro, pensei em ir para São Paulo, onde havia uma escola. Porém, senti que aquele não seria meu lugar. Assim, decidi ir para a Índia. Lá, na cidade de Bangalore, fui fazer aula com o renomado casal de dançarinos, Śrīdhar e Anurādhā Śrīdhar. Porém, como eles viajavam muito para apresentações, eu teria, quase o tempo todo, aulas com suas alunas, e elas não pareciam muito interessadas em dedicar tempo e energia ao meu aprendizado. Ao perceber a situação, comecei a procurar por outras possibilidades. Conheci uma *guru* que me disseram ser famosa por lá e cujo nome não me recordo mais. Ao me mostrar um número com muitos dígitos que ela exigiria como pagamento, mesmo sem saber o quanto eu seria capaz de absorver da dança, prometeu-me ensinar várias coreografias que faria especialmente para mim, com temas brasileiros que eu escolhesse. A ideia me pareceu bastante extravagante. Além do mais, eu queria aperfeiçoar minha técnica, meus *adavus*, antes de pensar em coreografias. Três anos de prática, ainda que diária e por longas horas, parecia-me muito pouco e eu sentia que precisava de aprofundamento. Depois, conversei com outra *guru*, cujo nome também não me recordo – uma senhora muito doce, de uma linhagem antiga e que, de fato, estava disposta a ter-me como membro de sua família, pois eu ficaria em sua casa e teria sua orientação o tempo todo, além de acesso livre à sala de treinamento tanto para prática individual quanto com todas as suas turmas. Porém, ao assistir uma de suas aulas, o estilo não me agradou muito, nem tampouco me agradou a execução dos movimentos feitos por suas alunas, que me pareciam sem precisão e energia, o que me fez desistir daquela opção,

com grande pesar. Por fim, pesquisando sobre diferentes escolas e *gurus*, cheguei a B. Bhanumati e sua escola, *Nṛityakalāmandiram*. Ela já era uma senhora, filha de uma famosa musicista e compositora, e havia começado seu aprendizado de *Bharatanāṭyam* aos dez anos de idade. Entre seus mestres havia grandes nomes como Dandayudhapani Pillai, a *devadāsī* (dançarina-sacerdotisa dedicada ao templo) Venkatalakṣamma e Kalānidhi Nārāyaṇan. Ela somava mais de duas mil performances em toda a Índia e no exterior, e vários títulos que são dados como honras a personalidades de importância na dança. Fiquei sabendo que era conhecida como “a enciclopédia viva do *Bharatanāṭyam*” e que vários *gurus* e dançarinos se reportavam a ela quando tinham dúvidas, além de ser famosa por seu *abhinaya* ou a parte mais expressiva e “teatral” da dança. Embora tivesse forte influência do estilo de *Bharatanāṭyam* de Mysore, ela é uma das principais dançarinas do estilo *Vaḥuvūr*, e isso fazia diferença para mim, já que eu acreditava ter mais afinidade com estes estilos do que com o estilo *Kalakṣetra*. Ao entrar em contato com ela, pela primeira vez, ao saber que eu morava do outro lado da cidade, sua primeira reação foi me desencorajar a fazer aulas com ela e me incitar a procurar algum lugar mais perto. Mas eu disse que queria aprender com ela apenas, ao que ela riu e respondeu que o discípulo que quer mesmo aprender sempre chega ao *guru* certo. Assim, minhas aulas começaram com uma de suas discípulas, Savitha, que logo viajou para os EUA para *performances*, de modo que tive que passar a fazer aulas na casa dela, com sua discípula mais antiga, Śīla Chandraśekhara. Já na primeira aula, ela passou pela sala e me viu praticando e, então, disse a sua discípula que podia sair, pois ela mesma ia me ensinar. Esta foi uma grande surpresa, pois eu sabia que ela dava aulas apenas para o seu grupo de dança, *Bharatanjali*. Todos os outros alunos – com exceção de uma excelente dançarina de cerca de oito anos de idade que já estava se preparando para sua formatura, chamada *arangetram* – faziam aula com suas alunas seniores que integravam seu grupo, mas não com ela diretamente. Logo, ela se pôs a elogiar a qualidade dos meus movimentos, elogiando a professora que havia me ensinado e dizendo que, até onde eu havia aprendido no Brasil, tinha feito muito bem e ela estava satisfeita com minha base sólida. Este é um ponto interessante já que, diversas vezes ao longo da minha jornada, várias pessoas me colocaram a questão se seria possível aprender, de fato, a dança com alguém que não fosse indiano ou que não tivesse sequer ido à Índia. Naquele momento, recebendo os elogios de uma das maiores *gurus* da Índia, ficou claro para mim que sim, é possível. Mas vale pontuar que meu aprendizado se deu de uma determinada maneira, a saber, dentro de uma sucessão discipular – já que é desta forma que o conhecimento da dança indiana é passado –, e aprendi com uma professora que ensinava a técnica dos movimentos detalhadamente e eu mesma estava disposta a aprender

com ela em um estado de abertura e confiança, sem questionar seus métodos, o conteúdo que me ensinava ou a ordem e rapidez/lentidão com que ele me era passado, aceitando suas correções, repetindo cada movimento incansavelmente e com um treinamento intenso sozinha. Ou seja, posso falar que isso se mostrou possível na minha experiência pessoal que consistiu em passar pelo aprendizado da maneira como minha professora propôs, sem nenhuma tentativa de interferência da minha parte em mudar o método ou conteúdo que ela me passava.

No ano seguinte, mudei-me para os EUA, onde dei continuidade aos meus estudos com a *guru* Śivagami Vanka – uma professora originária do sul da Índia, já acostumada ao universo da dança fora de seu país, embora seus alunos todos fossem de família indiana, exceto eu. Ela me estimulou fortemente a continuar com a dança no Brasil, especialmente a passar o conhecimento que havia obtido para frente. Desse modo, tive muitas experiências em dançar para o público brasileiro, que praticamente desconhece a dança clássica indiana, e em ensinar dentro de um contexto tão diferente do que eu tinha aprendido na Índia e, muitas vezes, com os alunos exibindo uma atitude também muito diferente da que eu tinha como aluna na ocasião em que aprendi o *Bharatanāṭyam* no Brasil.

Desde a volta para o Brasil, no fim de 2008, a história tem prosseguido com infindáveis idas e vindas à Índia, tanto para encontrar e aprender mais com minha *guru* Bhanumati, quanto para me apresentar em festivais. Em uma dessas viagens, acabei indo morar em Pune, onde tive aulas com a *guru* Anurādhā Śinde – dançarina muito fiel ao estilo *Kalakṣetra* de *Bharatanāṭyam* e também dançarina do estilo de dança clássica *Manipuri* – e, no início de 2016, em um projeto de estudo com a dançarina brasileira Kṛṣṇa Śaraṇa, que já se encontrava por lá, e também com o propósito de levar duas das minhas alunas, Carmem Virgolino e Alessandra Veloso, para uma experiência de aulas intensivas, encontrei-me com o *guru* Mithun Śyam, discípulo da renomada atriz e dançarina Padmini Ramachandran, com quem pude aprender e me aprofundar mais. Além disso, tive a oportunidade de aprender ocasionalmente com outros dançarinos reconhecidos na Índia e internacionalmente pela qualidade de seu trabalho, como Jānaki Rangarājan e a *guru* de *Mohiniyattam* (outro estilo de dança clássica indiana) Śrīdevī Unni.

Todo o percurso descrito me possibilitou várias experiências diferentes com a dança indiana. Primeiramente, tive o contato com a dança passada como um treinamento corporal no Brasil, depois aprendi com uma dançarina extremamente tradicional na Índia e, então, com uma *guru* indiana nos EUA, já adequada a certos ajustes fora da Índia. Também pude aprender com um jovem *guru* indiano cheio de energia e paixão pela arte, envolvido em

inúmeras produções e com experiência em dançar por todo o mundo e ensinar pessoas de várias partes do globo. Além disso, essa jornada me permitiu também a experiência de ensinar a dança para alunos brasileiros totalmente alheios à cultura indiana ou com uma ideia bem deturpada dela, bem como a experiência de ensinar a dança para alunos indianos de famílias hindus tradicionais e que já tinham experiência em aprender a dança por lá, além da oportunidade de me apresentar para um público com vários *connoisseurs* na Índia e para públicos totalmente crus com relação à dança indiana aqui, indo das grandes capitais a até mesmo a área rural do sertão nordestino. Vi também a dança ser apresentada de muitas maneiras diferentes como, por exemplo, sem alguns de seus elementos considerados tradicionais, como a roupa e a música clássica do sul da Índia, ou adicionando elementos como o uso de patins, ou trazendo experimentações como sua execução durante a recitação de um poema de Pablo Neruda, ou com música apenas vocal, sem instrumentos, ou com música clássica ocidental. Pude ver tais modificações, inovações e diferentes propostas tanto na Índia quanto no Brasil e feita tanto por dançarinos experientes quanto por amadores. Certamente, muitos elementos são mudados e ajustados em diferentes cenários para que a dança possa acontecer. E tantos outros permanecem intactos. Alguns deles, quando mudados, fazem com que muitos digam que já não se pode mais chamar aquilo que se apresenta de uma dança clássica indiana, já que toda dança tem alguns elementos que a caracterizam e a falta ou a mudança deles pode comprometer sua identificação e sua identidade. Outros, ainda, dizem que esta definição de “dança clássica” já está, por si só, errada e que temos que pensar em outros termos, já que tal denominação não encontra origem na Índia e, portanto, não serve para definir sua arte. As dúvidas que se levantaram na minha trajetória a esse respeito têm sido discutidas hoje, mesmo na Índia. Especialistas e artistas apresentam visões diversas e parece relevante discutir sobre elas para que se possa preservar a dança, ou seja, para que ela não se transforme em outra coisa por perder suas características intrínsecas e para que não desapareça por ser cristalizada em uma forma que não dialoga com as pessoas, o tempo e o mundo que a cerca.

As esculturas das dançarinas nas paredes do templo, que se referem a movimentos da dança, fazem-nos entender que o que está registrado é um momento congelado no tempo. Ele existe como referência, não deve ser ignorado, mas há movimentos e deslocamentos entre uma pose e outra. Da mesma forma, ao enfrentar as questões que se apresentam no debate sobre o que se define como dança clássica indiana, percebi que não poderia me apoiar apenas em sua escritura principal, o *Nāṭya Śāstra*, já que a tradição é viva e a escrita está congelada no tempo, assim como as esculturas, e sua potencial mutabilidade se encontra no olhar de

quem a vê e não em si mesma. Mas tal escritura deveria servir como referência, como base. Além dela, portanto, estudei outras escrituras de igual importância para os dançarinos, como o *Abhinaya Darpaṇa* e o *Saṅgīta Ratnākara*. Também vi que era importante estudar o *Nāṭya Śāstra* – e essas outras escrituras – como um *Veda*, já que ele é chamado “o quinto *veda*” ou “*pancha veda*” ou “*nāṭya veda*”. Os *vedas* são um conjunto de livros canônicos hindus e este assunto será tratado mais detalhadamente no primeiro capítulo. Mas já é interessante adiantar que tais livros de conhecimento têm um modo de serem estudados, recomendado pelos próprios *vedas*. Neles, propõe-se que a pessoa se apóie sobre um tripé para sua jornada segura: *guru-sādhu-śāstra*, ou seja, o mestre, os praticantes e as escrituras. Ou, assim como no budismo, *Buda-dharma-saṅgha* ou o desperto, a doutrina (ou lei) e a comunidade de discípulos. É assim que na dança temos, também, as escrituras, o mestre e os praticantes, ou seja, aquilo que é gravado e é o fundamento imutável, aqueles que passam a tradição e são a própria tradição e aquilo que está acontecendo e que vem acontecendo através dos tempos. Assim, se estudar as escrituras foi essencial para esta dissertação, igualmente importantes foram a convivência e o aprendizado com os mestres e com outros dançarinos, além da minha própria experiência pessoal. Eles aparecem nessa dissertação na forma de entrevistas que realizei, nos *links* dos vídeos em que se pode testemunhar sua arte e de meus relatos pessoais.

As entrevistas e comunicações pessoais aqui presentes foram selecionadas tendo como base a relevância de seu conteúdo, bem como o fato de procederem de *gurus* e dançarinos considerados importantes, de conhecimento e excelência artística reconhecidos e premiados. A maioria dessas pessoas são professores e dançarinos de *Bharatanāṭyam*, já que é a área em que concentro minha pesquisa artística e acadêmica, além de ser o estilo de dança considerado por muitos como o mais antigo, mais “genuíno” ou “clássico” e também o que encontra mais adeptos pela Índia e pelo mundo em geral. Além da já citada *guru* Bhanumati, contribuíram também com tais entrevistas meu *guru* Mithun Śyam, bem como os *gurus* Śyam Prakaś, Jānaki Rangarājan e Rahul Āchārya. Dentre estes, Rahul Āchārya é praticante de outro estilo de dança clássica indiana, o *Oḍisī*.

Quanto aos entrevistados, *Guru* Mithun Śyam, discípulo de Padminī Ramachandran, fundou a escola *Vaiṣṇavi Nāṭyashālā*, em 1998. Seus discípulos têm se destacado nas provas nacionais de dança, competições e nos festivais mais prestigiados da Índia, e ele também tem recebido muitos elogios da crítica e do público, além de ter recebido o título de ‘*nāṭyāchārya*’, ou mestre da dança, apesar de muito jovem.

*Guru* Śyam Prakaś é filho de *guru* Keśava Mūrti, que fundou a escola *Keśava Nṛtya Shālā* em 1949, que hoje se encontra sob sua responsabilidade e onde ele ensina há mais de 30

anos. A escola cresceu, tornando-se a *Samskr̥ti Bhavan Keśava College of Music and Dance*, a primeira universidade do estado de Karnāṭaka a oferecer bacharelado em *Bharatanāṭyam* e música *Karnāṭik*, além de oferecer cursos de dois tipos de instrumentos indianos: *vīna* – um instrumento de cordas – e *mṛḍangam* – um instrumento de percussão. Ele coreografou a maioria dos 60 espetáculos da escola, milhares de *performances* por todo o mundo e treinou muitos dos mais de cinco mil alunos que já passaram por lá. Jānaki Rangarājan, por sua vez, é uma dançarina jovem, também com vários títulos recebidos por sua dança, que aprendeu *Bharatanāṭyam* desde os quatro anos de idade, com Mādhavī Chandraśekhara e, aos sete anos (e pelos 17 anos seguintes), passou a aprender com a Dr. Padma Subrahmanyam, a idealizadora do estilo *Bharatanṛṭyam*, considerada um dos maiores nomes da dança clássica indiana de todos os tempos por seu trabalho de buscar recriar a dança indiana antiga a partir do estudo do *Nāṭya Śāstra* e das esculturas dos templos. Ela ensina a dança em sua escola *Nṛṭyaniketan*, nos EUA, além de viajar o mundo todo tanto apresentando a dança quanto ensinando. Ela é co-fundadora da *Kalaśraya*, uma organização não-governamental dedicada à promoção e manutenção da dança clássica indiana, e recebeu vários títulos e prêmios como *Nandanamani Shiram Award*, *Yagnaraman Award of Excellence*, *Nṛṭya Shiromani*, dentre vários outros.

Por fim, Rahul Āchārya é dançarino e mestre da dança estilo *Oḍisī*, discípulo de Durgā Charan Ranbir, com quem começou a aprender a dança aos quatro anos de idade. Ele é membro da família tradicional de sacerdotes do grande templo de Jagannāth, em Puri, Orissa. Tendo profundo conhecimento da língua sânscrita, ele se dedica a redescobrir e propagar a antiguidade da dança *Oḍisī*, traçando sua origem ao *Nāṭya Śāstra*. Membro do Conselho Internacional de Dança da UNESCO, é creditado pelo *Indian Council for Cultural Relations* e foi o primeiro homem a receber o prêmio *Ustad Bismillah Khan Yuva Puraskar* da *Sangīt Nāṭak Akademi* (a academia nacional de artes da Índia), além de ter recebido os prêmios *Aditya Vikram Birla Kalakiran* e o prêmio de melhor dançarino *Rām Gopal*. Ele divide seu tempo entre a Índia e o resto do mundo, viajando grande parte do tempo para apresentar a dança e ensiná-la.

O objetivo de expor a visão e experiência destes importantes dançarinos e mestres é trazer à dissertação a voz da tradição de uma arte fortemente marcada pela oralidade, apesar da importância fundamental de seus tratados. Como dito anteriormente, segundo os *Vedas* e a tradição indiana, é aconselhado o estudo através da combinação das escrituras com os ensinamentos dos mestres e as experiências dos praticantes e, portanto, consideramos nesta pesquisa estes três elementos que se encontram no debate acerca da dança.

Por fim, deve-se notar que, a respeito dos termos em sânscrito, como são vários e se repetem no decorrer do texto, um glossário e um índice remissivo foram produzidos para facilitar a referência do leitor. A escrita dos termos foi feita com diacríticos segundo a transliteração do alfabeto *devanāgarī* para o latino, com exceção dos nomes da referência bibliográfica que, embora tenham recebido os diacríticos no texto, foram mantidos conforme se apresentam na referência em si. Outra nota é que todas as traduções dos textos em inglês foram feitas por mim.

# 1 UM POUCO SOBRE A DANÇA CLÁSSICA INDIANA E SEUS TERMOS BÁSICOS

## 1.1 Nem dança, nem teatro: *Nāṭya*

A dança clássica indiana não é composta apenas por movimentos elaborados de cabeça, pescoço, olhos, pés, expressões faciais e ritmos, mas também por uma história igualmente ou ainda mais complexa e uma teoria repleta de termos sobre os quais há várias discussões e desacordos. Tais termos precisam ser compreendidos se quisermos entender de que trata a dança.

Do ponto de vista do espectador leigo, a arte cênica indiana parece poder ser chamada de teatro quando se vê o artista sentado no chão por toda uma composição de longos minutos, contando uma história cheia de sentimentos ali expostos por uma personagem, dentro de um contexto, de uma trama. Mas a mesma arte cênica parece poder ser chamada de dança, quando se vê o artista fazendo diversos movimentos coordenados e simétricos com seu corpo, sem que eles tenham qualquer significado ilustrativo, apenas seguindo o ritmo ditado pela música. Isso pode acontecer em um espetáculo de *Kathak*, *Bharatanāṭyam*, *Oḍisī*, *Mohiniyattam*, *Kuchipudi*, dentre outros estilos, ou seja, com todas as chamadas “danças clássicas” da Índia. Nesta pesquisa, o foco é predominantemente o *Bharatanāṭyam* – a não ser quando apontado que estamos tratando de outro estilo ou quando falamos em termos gerais, aplicáveis a todas as danças clássicas indianas.

Por mais que, na atualidade, possa parecer ultrapassado definir separadamente, de tal modo bem grosseiro, essas duas artes e se possa argumentar que tanto a dança quanto o teatro já romperam essas barreiras, o fato é que ainda há uma tendência por parte do público em geral em fazer tais divisões, que ocorre mesmo entre alguns artistas e organizadores da arte em festivais, editais etc. Assim, chamar tal arte cênica de dança ou teatro pode fornecer para as pessoas em geral uma impressão de algo diferente do que ela de fato é, dependendo da referência que a pessoa tenha de dança ou teatro. Por isso, neste sentido, o termo *nāṭya* é bastante adequado, pois, ao usá-lo, há mais chance de que não se parta de nenhuma referência conhecida previamente pelo espectador. Além disso, não se trata apenas de teatro e dança mesclados, mas também de uma abordagem relacionada à música, à palavra e à toda a concepção cênica.



Por que “*nāṭya*” não é usado aqui em vez de “dança clássica”, então? Como veremos, o termo *nāṭya* também tem sua polêmica e usá-lo poderia, da mesma maneira, limitar a arte à qual nos referimos, pois ele é frequentemente usado para falar de apenas uma divisão específica de tal dança, deixando outras partes dela de lado.

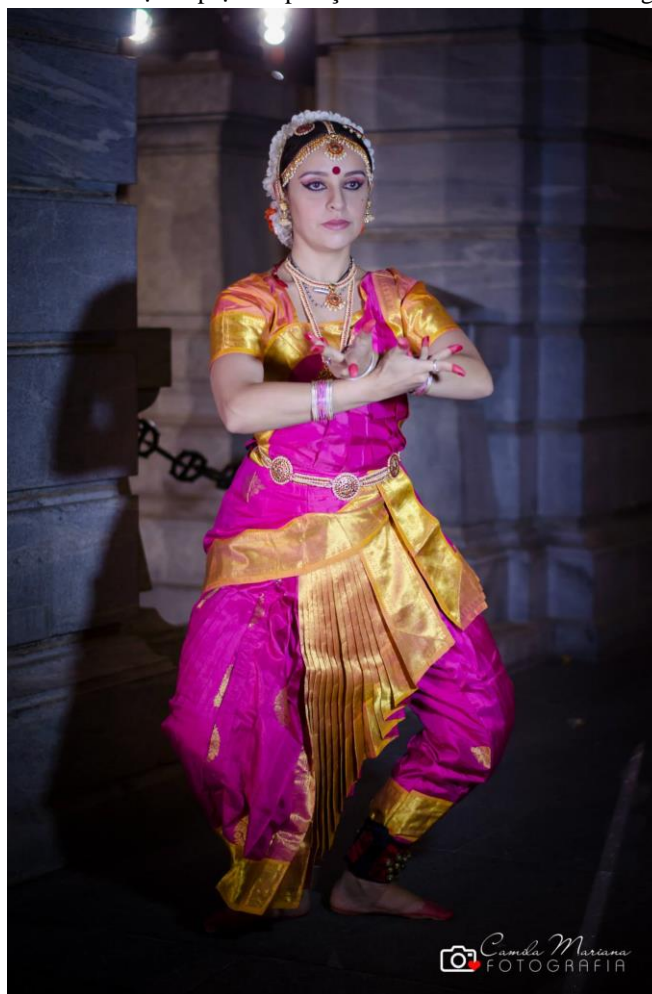
Em termos gerais e segundo um consenso quase absoluto entre artistas e estudiosos da arte indiana, considera-se que há três classificações da “dança” indiana clássica: *nr̥tta*, *nr̥tya* e *nāṭya*. *Nr̥tta* é o termo usado para falar da dança pura ou abstrata. Segundo Śankar (2004)

[...] *nr̥tta* (movimento de dança) revela a concepção e abordagem do movimento e o uso do espaço na dança indiana. Consistindo de seqüências de movimentos, o aspecto *nr̥tta* da dança exhibe formações de dança que são entrelaçadas no tecido do ritmo. Pequenas unidades são combinadas para criar formações intermediárias e longas de movimentos que revelam a estética da expressão do movimento estilizado. A concepção e a estrutura inerentes a *Nr̥tta* trazem à tona a importância que se atribui às poses. (SHANKAR, 2004, p. 168)

*Nr̥tta*, atualmente, é composta basicamente de unidades de movimentos abstratos que, no *Bharatanāṭyam*, são chamadas *adavus*. Nas outras danças, há a mesma ideia de unidades de movimentos, mas são chamadas por nomes diferentes. A palavra *adavu*, provavelmente, vem do termo tâmil *adaivu*, que significa “combinação” ou “chegar a um ponto a partir de um ponto inicial”. Essas unidades são as menores estruturas de movimentos que encontramos na dança atual e vão de movimentos muito simples aos mais complexos. Os *adavus* são de vários tipos e são agrupados segundo suas características específicas. Muitas vezes, o nome do grupo é dado pelas sílabas com as quais os movimentos são praticados, pois no processo de aprendizado da dança, as aulas e práticas não são executadas com música propriamente dita. O que se dá é o treinamento conduzido pelo *guru* ou *nattuvanar*, que permanece sentado enquanto utiliza um instrumento para marcar o ritmo, que pode ser tanto um par de címbalos quanto um instrumento de madeira consistindo de um bloco e um pequeno bastão, chamado normalmente de *thattukazhi* e *mannai* ou *tattu kal* ou simplesmente *talam*. Enquanto marca o ritmo com o instrumento, o condutor fala algumas sílabas rítmicas e são essas que, por vezes, dão nome aos *adavus*. No *Mohiniyattam*, por exemplo, que é um estilo de dança clássica originário do estado de Kerala, temos unidades básicas de movimento chamadas “*thaganam*”. Na prática desses movimentos, as sílabas rítmicas sobre as quais eles são executados começam todas com “th”, como “thai thai thi ththi” ou “thai tha tha thai thai thom”. Outro

exemplo seriam os movimentos chamados “*jaganams*”, cujos *chokus* ou sílabas começam com “*ja*”, como em “*jagam thanam tharinagam thana thari*”. Já no *Bharatanāṭyam*, os movimentos podem tanto ser nomeados a partir das sílabas, ou *sollukattu*, como “*tei tei tam*” *adavu* quanto podem ser nomeados a partir de diferentes termos que se referem às suas características principais. Por exemplo, os *taṭṭa adavus*<sup>2</sup> consistem, basicamente, no movimento de bater o pé no chão, mantendo a postura básica, chamada *aramandi* ou *ardhamandalam* (fotografia 1) que significa “a posição de sentar até a metade”.

Fotografia 1 – Kamalākṣi Rūpiṇi em posição *aramandi* em ensaio fotográfico, 2015



Fotografia de Camila Mariana

Nesse exemplo do *taṭṭa adavu* o praticante apenas bate o pé todo no chão, enquanto mantém o ritmo, que varia da velocidade lenta à média e à rápida. *Taṭṭa* significa “bater”, pois esse é o foco desse grupo de movimento. Alguns desses nomes, no entanto, variam de acordo com a região e o *bani*, ou sub-estilo. Assim, no *Bharatanāṭyam*, um mesmo *adavu*, ou

<sup>2</sup> Exemplo disponível em : <<https://www.youtube.com/watch?v=EMQf49cZHiw>>. Acesso em: 22 mar. 2016

unidade de movimento, pode ser chamado por um nome no sub-estilo *Vazhuvūr* e por outro nome no sub-estilo *Kalakṣetra*. Eles também podem ter pequenas variações em sua execução, segundo os diferentes sub-estilos. De qualquer modo, o que nos importa é que os *adavus*, no caso do *Bharatanāṭyam*, formam, hoje em dia, a gramática básica da dança abstrata ou pura, o *nṛtta* e, quando combinados, seja em parte seja inteiramente, eles formam *korvais*, que são introduzidos na estrutura musical e seu ritmo para formar as diferentes composições coreográficas.

No período de Bharata, o autor do *Nāṭya Śāstra*, considerava-se, no entanto, que *nāṭya* era composta de *nṛtta* (acima explicada) e *abhinaya* apenas, conforme se pode observar a partir da leitura do *Nāṭya Śāstra*. *Abhinaya*, que pode ser traduzido como “a arte da sugestão”, é composto por duas palavras: *abhi*, que significa “através”, e *nī*, que significa “guia”, de modo que muitas vezes o termo é traduzido como “guiar, levar a”. Essa é considerada a parte expressiva da dança, que leva o espectador – e o próprio artista, antes de mais nada – a um determinado estado de ânimo. Muito embora seja comum os dançarinos falarem em *abhinaya* para se referir à interpretação dos sentimentos e histórias através dos gestos, o *abhinaya* abrange outros aspectos também, dividindo-se em quatro – *ahārya*, *āṅgika*, *vāchika* e *sāttvika abhinayas*. *Ahārya abhinaya* diz respeito à decoração e, por sua vez, também tem quatro diferentes categorias: *alaṅkāra* – a ornamentação, *puṣṭa* – máscara, *aṅga arcana* – pintura e maquiagem do corpo e *sajjiva* – aquilo que tem vida. Essa última categoria diz respeito à utilização de elementos com vida na apresentação e nela são incluídos animais e outros elementos considerados vivos ou que podem ser personificados, como armas, abano, pote de água, dentre outros. O *vāchika abhinaya*, que se refere à expressão verbal, pode ser tanto falado quanto cantado. Já o *āṅgika abhinaya* se refere aos movimentos do corpo. E, por fim, *sāttvika abhinaya* é a interpretação em si, que expressa os estados psicológicos, sentimentos e ideias e é considerado o mais complexo de todos.

Segundo outro tratado sobre as artes chamado *Abhinaya Darpaṇa*, *nṛtta*, a dança abstrata, é desprovida de sentimentos, de *bhāva*, de emoções. Porém, a Dr. Padma Subrahmanyam (19--), pesquisadora do *Nāṭya Śāstra* que buscou recriar a dança indiana a partir de tal escritura e das esculturas de dança dos templos, discorda dessa visão, dizendo que “*nṛtta* é parte integral de *nāṭya* e, portanto, tem caráter representacional. *Āṅgika abhinaya* ou expressão física inclui *nṛtta* propriamente dita. Os *karaṇas* têm um elemento psicológico”. Os *karaṇas* aqui mencionados são as unidades básicas de movimento de dança pura que são descritos no *Nāṭya Śāstra* e que, portanto, seriam os movimentos que compunham a dança da mesma forma que os *adavus* a compõem atualmente. Tanto os *adavus* quanto os *karaṇas* são

compostos de *nṛtta hasta* (gestos das mãos usados para a dança pura), *charis* (movimentos da perna) e *sthāna* (postura). As combinações de *karaṇas* produzem *aṅgahāras*, assim como a combinação de *adavus* produzem *korvais*, sendo este mais um paralelo entre eles. Além disso, a própria Dr. Padma Subrahmanyam, que tem se dedicado ao estudo dos *karaṇas* há cerca de cinco décadas, diz que “*karaṇa* não é nada além do *adavu* em conceito”. (SUBRAHMANYAM, [1983?], p. 37). Dentre vários argumentos e exemplos a respeito do caráter representacional de *nṛtta* e, portanto, dos *karaṇas*, ela menciona o fato de Abhinavagupta, um dos mais conceituados estudiosos e tradutores do *Nāṭya Śāstra*, citar frases, diálogos e situações que devem ser expressados através dos *karaṇas* e conclui: “Portanto, *nṛtta karaṇa* é capaz de irradiar emoções. Não são apenas concepções físicas e intelectuais, mas brilham como reações físicas derivadas de sentimentos íntimos. Assim, *nṛtta* pode produzir *bhāva* [...]” (SUBRAHMANYAM, 19--., p. 10). A esse respeito, Śankar diz:

Em minha análise dos 108 *karaṇas*, entretanto, cheguei à conclusão de que, embora a expressão primária dos *karaṇas* seja as formações de dança, algumas dessas formações carregam sentidos específicos, ou seja, alguns *karaṇas* podem ser usados em representação também. Nesse sentido, acredito que eles não caem estritamente no campo da dança não-representacional. Alguns *karaṇas* refletem ações e reações específicas que vão além do formato convencional de *nṛtta*, dando assim aos *karaṇas*, em minha análise, uma dualidade na expressão. Vejo suporte a essa afirmação na definição do *Saṅgīta Ratnākara*<sup>3</sup> do *karaṇa* como ‘uma ação bela da mão, pé...’ (em combinação), o que está em sintonia com a manutenção do *rasa* (sentimento). A presença do termo *rasa* ou sentimento, na minha opinião, infunde ao *karaṇa* um nível de sensibilidade emocional, ainda que mínima. (SHANKAR, 2004, p. 42-43)

Assim, tanto Subrahmanyam quanto Shankar e Abhinavagupta concordam que *nṛtta* não seria uma dança puramente abstrata e totalmente desprovida de *bhāva*, emoções, já que consideram que as unidades básicas de movimentos, os *karaṇas*, têm certo aspecto representacional. Considerando os *karaṇas* como *adavus* em conceito ou, ainda, considerando que ambos são correspondentes no sentido de serem as unidades básicas dos movimentos chamados abstratos ou de dança pura, entendemos que a dança *nṛtta* atual também pode ser considerada como tendo *bhāva*, emoções, ou como tendo um aspecto representacional, de

---

<sup>3</sup> Tratado sobre a dança e música escrito por Sārangadeva, por volta do séc. XIII

acordo com o proposto pelos três pesquisadores acima citados. Apesar disso, no geral, *nṛtta* é vista como se referindo aos movimentos de dança que não têm um significado direto – ainda que criem beleza e, assim, confirmam prazer estético – de modo que é controversa a ideia de que *nṛtta*, composta por *karaṇas* ou *adavus*, esteja também imbuída da capacidade de criar sensações e comunicar ideias, tendo aspecto representacional.

*Nṛtya*, por sua vez, é o termo usado para se referir a um tipo consensualmente aceito como representacional de *nṛtta*, de dança, conforme definido por autoridades como Sārangadeva, do séc. XII d.C.. Porém, a Dra. Padma Subrahmanyam afirma que foi a partir dessa época apenas que tal termo passou a existir – pois, como vimos, apenas *nṛtta* e *abhinaya* aparecem anteriormente no *Nāṭya Śāstra*. Ela explica que Abhinavagupta é da opinião que *nāṭya* (muitas vezes traduzido e aceito como “teatro”) e *nṛtta* (normalmente aceito como “dança”) não são diferentes, pois *nāṭya* é a forma completa que “consiste em música, dança e comunicação através da expressão”. (SUBRAHMANYAM, 2010, p.3). Abhinavagupta também defende que *nṛtta* pode ser apresentada de modo representacional ou não-representacional, concordando com o texto acima citado de Śankar e com a Dra. Padma Subrahmanyam, podendo ser parte do corpo de uma peça ou um adorno preliminar dela. Assim, *nṛtta* é também considerada como parte de *āṅgika abhinaya*, a expressão corporal que leva a um estado de ânimo. Tal visão mais abrangente de *nṛtta* torna desnecessária a existência do termo *nṛtya*. Porém, a classificação que se vê comumente e que é aceita pela comunidade em geral, não está de acordo com essa visão e é assim resumida por Ramaswami Śastri:

Na terminologia estética clássica, *Nṛtta* significa dança pura, *sem* referência a qualquer tema ou emoção. *Nṛtya* é a dança que expõe emoção através dos gestos. *Nāṭya* adiciona o elemento da história. *Abhinaya* é a interpretação da emoção através dos gestos (*āṅgika*), da voz (*vacheka*), da vestimenta e decoração (*tapery*) e da manifestação física (*sāttvika*). (SHASTRI, 2010, p. 22)

Assim, no que concerne a existência da dança como parte de uma produção dramática maior ou como a própria arte dramática, bem como a definição de *nāṭya* como dança ou teatro ou ambos, Padma Subrahmanyam defende que: “O termo *Nāṭya* engloba em si todos os elementos artísticos da arte teatral. A dança era apenas uma parte do teatro na Índia antiga. Mas o próprio teatro era fundamentalmente dançado”. (SUBRAHMANYAM, 2010, p.3) Por isso, ela completa que, para Abhinavagupta, não havia tal diferença entre o teatro e a dança,

mas que, a não ser que se compreenda “a natureza de *nāṭya* daqueles dias passados, não é possível digerir a ideia das artes do teatro e da dança como sendo não-diferentes”. (SUBRAHMANYAM, 2010, p. 5)

Com um diálogo tão forte entre as diversas artes, não é raro ver dançarinos que consideram que a dança é a música feita visível. As palavras são de extrema importância, pois os movimentos de *nṛtya* devem ser compreendidos, seguidos e traduzidos pelo artista em sua composição corporal. A música, com seu ritmo e sua *rāga* (desenho melódico definido segundo os intervalos entre notas), leva a um determinado sentimento, causando uma impressão tanto no artista quanto no público. A arquitetura do teatro, conforme estabelecida no *Nāṭya Śāstra*, está diretamente ligada ao tipo de apresentação, artista e público nela envolvidos. Segundo o próprio autor, Bharata, a *performance* é *drśya kāvya*, uma forma de literatura que pode ser vista e ouvida. Estilos de arte como o *Bharatanāṭyam* e o *Oḍisī*, que são comumente considerados dança, podem ser executados com a dançarina sentada no chão do início ao fim da música, utilizando-se apenas da expressão facial e alguns poucos movimentos – talvez de braços, mãos e tronco. Muitas das músicas tocam por um minuto ou mais antes que a dançarina entre no palco e isso é parte importante do espetáculo. Outras são tocadas por um longo tempo em que a dançarina brinca apenas com os movimentos de olhos, sem mexer mais nada. O estilo *Kathakali* pode usar de muitos minutos em que os *performers* utilizam apenas a expressão facial, mexendo olhos, sobancelhas e bochechas. Daí a dificuldade em usar o termo “dança” para definir essa arte tão complexa, que envolve arquitetura, música, poesia, filosofia etc. Por outro lado, todos esses elementos, embora fortemente unidos, mantêm suas especificidades e técnicas. Segundo Perez Jr. (2011, p.16), em *nāṭya*, conforme descrito no *Nāṭya Śāstra*, “os diversos planos expressivos (*abhinaya*), como a expressão corporal, sonora e visual, não podem ser reduzidos um ao outro. Todos afluem, com a mesma relevância, para a experiência estética”.

Para Rukmiṇī Devī, a fundadora da escola *Kalakṣetra*, “a dança se torna uma arte que unifica a arte. O pintor vê a beleza da linha e da cor, o escultor vê a graça e a forma, o ator vê a representação da vida e o músico e o poeta vêem a própria personificação da poesia em movimento” (DEVĪ, 2010, p. 27) – uma ideia que se aproxima do conceito de *mousiké*, dos gregos. Como explica Maletta (2014), tal termo se refere, etimologicamente, às nove Musas, as deusas do conhecimento, que inspiram os homens tanto à arte quanto à ciência, englobando não apenas o som, mas também a poesia, filosofia, matemática e dança. Portanto, é importante lembrar que, assim como ao se referir à música no contexto de sua origem grega deve-se ter como referência algo muito mais amplo que a arte fundamentada no som que hoje chamamos

música, do mesmo modo, ao falarmos em “dança indiana” é essencial termos em mente que se trata de algo que se refere também ao teatro, à arte da decoração do corpo, aos seus aspectos filosóficos e espirituais, dentre outros. O próprio *Nāṭya Śāstra* declara que não há fim para as artes envolvidas em *nāṭya* e dá a seguinte definição ao termo:

(...) a imitação do mundo, com suas Sete Divisões (*sapta dvīpa*) foi feita como uma regra em *nāṭya*. Histórias tiradas de obras védicas, bem como narrativas semi-históricas (*itihāsas*) [tão embelezadas que são] capazes de dar prazer, são chamadas *nāṭya*. Uma imitação das façanhas dos deuses, *Asuras*<sup>4</sup>, reis e chefes de família desse mundo é chamada *nāṭya*. E quando a natureza humana, com suas alegrias e tristezas, é mostrada por meio da Representação através de Gestos e afins (isso é, Palavras, Vestuário e Temperamento ou *Sattva*), isso é chamado *nāṭya*. (GHOSH, 1951, p. 16)

Assim, embora se possa desejar usar o termo *nāṭya* para se referir a esta arte de modo a tentar evitar referências diferentes que se possa ter da dança ou teatro fora da Índia e que podem não corresponder a tudo que esta arte abrange, nessa dissertação, usarei predominantemente o termo “dança clássica indiana”. Opto por ele por dois motivos principais. Primeiro porque, como vimos, mesmo na Índia, atualmente o termo “*nāṭya*” é usado principalmente para se referir à dança que contém o elemento história, o que excluiria as danças que utilizam apenas movimentos abstratos como o *alarippu* ou o *jatiswaram*, por exemplo, que são danças do repertório do *Bharatanāṭyam* compostas apenas pelas combinações das unidades de movimento, os *adavus*, e que não contém nenhuma história. Em segundo lugar, a dança clássica indiana é assim chamada na Índia, tanto por artistas quanto por pesquisadores e pela sociedade em geral. E, sempre que possível, opto por uma abordagem que esteja de acordo com a que se encontra na Índia, se não consensualmente – algo difícil de ocorrer – ao menos majoritariamente, algo bem mais fácil de se encontrar. Decerto que a Índia é um país muito grande e com enorme diversidade de línguas, costumes, expressões artísticas etc. Porém, há também diversos pontos de convergência de crenças e costumes entre as diferentes regiões e pessoas que as habitam – o que se reflete em sua arte –, sendo possível encontrar vários aspectos em que há concordância da maioria da população, mesmo apesar de tantas diferenças. Assim, especialmente ao analisar questões outras que não apenas a técnica do movimento em si, mas aspectos relativos a terminologias, filosofia, pedagogia, entre outros aspectos culturais, opto por seguir o que se encontra majoritariamente

---

<sup>4</sup> Seres não-divinos

na Índia, segundo se pode constatar nos escritos na maioria massiva dos estudiosos indianos, bem como o observado na minha prática artística e convivência com dançarinos nas diferentes partes da Índia em que vivi e dancei (que inclui do norte da Índia, nos estados de Uttar Prades e Haryana, ao sul, nos estados de Tamil Nadu, Kerala e Karanāṭaka; e do leste como o estado de Oḍisā, ao oeste, como o estado do Gujarāt; além da região central, como o estado do Mahārāṣṭra; e inclui também cidades grandes e modernas, como Bangalore e Baroḍa, e cidades pequenas, como Konark e Jalgaon). Portanto, embora haja, decerto, variedade entre os dançarinos de dança clássica indiana, bem como a variedade trazida por diferentes abordagens da dança, diferentes utilizações possíveis de sua técnica, outros horizontes que se abrem pelo contato dela com outras culturas, enfim, não cabe a um pequeno trabalho como este entrar em todos os aspectos possíveis e existentes. Assim, embora grandes estudiosos do tema possam se arriscar a propor novos termos para a dança, vou me ater àquele que é usado pelos dançarinos indianos e *gurus* atualmente. Além disso, sendo, antes de mais nada, uma dançarina inserida na sucessão discipular da dança indiana, opto também por utilizar a mesma nomenclatura – dança clássica indiana – que é usada pelos meus próprios *gurus*. Seguindo a mesma lógica, opto também pelo uso da palavra “dançarino/dançarina” para me referir aos seus praticantes.

Vale notar, ainda, que embora uma série de “artes” componha a dança clássica indiana, ou *nāṭya*, ela ainda é identificada de modo mais geral com a dança e, aqui, não analisaremos alguns de seus aspectos como a parte musical ou oratória, por exemplo, embora façam parte de *nāṭya* e tenham lugar importante no próprio *Nāṭya Śāstra*. Mas nos deteremos na porção que tem a preponderância de certos elementos que permitem uma identificação maior com a dança – como o movimento estilizado executado segundo padrões rítmicos –, bem como outros elementos que são considerados inseparáveis da dança indiana, embora costumem ser mais associados ao teatro – como a expressão dos estados de ânimo –, além de alguns elementos filosóficos ou espirituais/religiosos, pois, como afirma Chitra Viśveśvaran:

A mente indiana tende a interpretar todos os acontecimentos do mundo em termos filosóficos. E filosofia aqui está, por sua vez, fortemente conectada e entrelaçada com a religião hindu. Na Índia, estes dois campos seguem em linhas paralelas que, geralmente, fundem-se em uma. Elas jamais podem ser separadas e formam a essência de nossa sociologia e educação. (VISWESWARAN, 2010, p. 169)

## 1.2 Os diferentes tipos de *nāṭya*



Os diferentes elementos artísticos de dança, teatro, música, literatura e ornamentação, embora se mesquem na tradição cênica indiana, nem sempre se encontram com a mesma intensidade ou relevância nos diferentes tipos de *performances*. Os tratados da arte performática não falam, assim, sobre um único estilo de “dança” ou “teatro” indiano, sobre um único tipo de *nāṭya*. Eles falam sobre diversos *ṛttis* ou estilos que, por sua vez, também podem se mesclar. Dentre os diferentes tipos de *ṛttis* temos *kaiśikī ṛtti*, *bhāratī ṛtti*, dentre outros. Sem entrar profundamente em cada estilo, devido à complexidade do assunto, vamos apenas tocar em alguns deles de modo a compreendermos como se dá tal variedade. É relevante entendermos esta variedade, porque alguns estudiosos defendem que, para ser considerada clássica, *nāṭya* tem que ser única por todo o país, enquanto que o *Nāṭya Śāstra* fala da existência de estilos preponderantes em uma ou outra região – o que será discutido posteriormente.

A Dr. Padma Subrahmanyam dá referências de elementos que podem ser encontrados nos diferentes *ṛttis* *Bhāratī*, *Arabhati*, *Sāttvatī* e *Kaiśikī* e os relaciona com a importância predominante de cada um dos *abhinayas* ou planos expressivos:

*Bhāratī* é o estilo verbal, dependendo principalmente das belezas de *Vāchikābhinaya*<sup>5</sup>. O uso da linguagem florida bem como da informal, adequadas para as personagens específicas, são as características principais desse *Ṛtti*. [...]. A linguagem e a dicção com a modulação de voz apropriada marcam a força desse estilo. *Arabhati Ṛtti* é o estilo energético, caracterizado por uma predominância de lutas, despertando os estados psicológicos de fúria, ódio e maravilhamento. [...] Também requer pompa e *glamour* através de configurações elaboradas de cena, roupas e maquiagem. Assim, o *Aharyābhinaya*<sup>6</sup> tem um papel de destaque no *Arabhati Ṛtti*. O *Sāttvatī Ṛtti* depende principalmente da força de seu conteúdo emocional. A característica principal é a moldagem das personagens e a história com escopo suficiente para *Sattvikābhinaya*<sup>7</sup>. [...]. *Sāttvatī* tem sido traduzido como o ‘Estilo Grandioso’. [...] *Sat* denota a psique e, portanto, *Sāttvatī Ṛtti* pode ser entendido como o estilo emocional, no qual *Sattvikābhinaya* domina. *Sāttvika* também denota *Sattvaguṇa* – as qualidades superiores do pensamento humano e seu comportamento consequente. [...] Espera-se que a peça em *Sāttvatī Ṛtti* mostre personagens de qualidades superiores. Ainda que haja sequências de lutas e

---

<sup>5</sup> Expressão verbal

<sup>6</sup> Expressão através da decoração, ornamentação, pintura do corpo etc.

<sup>7</sup> Interpretação em si, expressão dos estados psicológicos, sentimentos etc.

combates pessoais, eles devem ser baseados em *Nyāyas* (aderência estrita às regras apropriadas). É claro, a essência de todas as peças indianas é a vitória do bem sobre o mal. O *Sāttvatī Vṛtti* deve suprimir até o pesar. Deve-se considerar que esse estilo, como um todo, requer uma interpretação controlada (sem ser demonstrativa) com uma expressão realista dos sentimentos e conceitos de uma natureza superior. [...] *Kaiśikī* requer emoções delicadas como o amor, mostradas através de *Āṅgikābhinaya*<sup>8</sup>. Precisa do suporte de roupas reluzentes, música ritmada e dança refinada, todas se fundindo para fazer um amalgamado prazeroso. Ele necessita de mulheres belas, como as damas celestiais, as *Apsarās*. É dito que elas foram criadas pelo Senhor Brahmā para preencher a necessidade desse *Vṛtti*. É provável que o conceito das *Apsarās* tenha dado aos palcos indianos o próprio *Kaiśikī Vṛtti*. (SUBRAHMANYAM, 2010, p.11-12)

O *Nāṭya Śāstra* fala um pouco sobre a origem desses estilos e é interessante observar a esse respeito que, em tais descrições, vemos como a arte é considerada divina não apenas por ser estabelecida por uma escritura considerada sagrada, mas também por ter, a própria arte, se originado na prática do mundo espiritual, segundo tal escritura. A respeito do *kaiśikī vṛtti*, por exemplo, o texto diz: “Quando (durante a luta) deus moveu-se desportivamente com vários *Āṅgahāras*<sup>9</sup> e amarrou sua *śikhā*<sup>10</sup>, o *kaiśikī vṛtti* (Estilo Gracioso) foi criado” (GHOSH, 1951, p. 402) A respeito de *bhāratī vṛtti* é explicado que, quando Viṣṇu estava lutando com Kaiṭabha e Madhu, os dois *asuras*<sup>11</sup>, enquanto o atacavam com socos e chutes, também proferiam palavras duras, atacando-o verbalmente. Então, “Ouvindo as várias palavras (abusivas) destes dois ameaçando (Viṣṇu), Druhina (Brahmā) ficou com a mente ligeiramente perturbada e disse, ‘É o *bhāratī vṛtti* que começa com estas palavras [...]?’” (GHOSH, 1951, p. 401). Ao que Viṣṇu responde: “Sim, eu criei este *bhāratī vṛtti* para o meu trabalho. Será o *bhāratī vṛtti* do orador, no qual as palavras serão preponderantes”. (GHOSH, 1951, p. 401-402) E os exemplos seguem.

O *Nāṭya Śāstra* também diz que “Do nome Estilo (*vṛtti*) foi feito um repositório dos vários Estados e Sentimentos”. (GHOSH, 1951, p. 403). E Bharata diz que tais estilos, que foram desejados e feitos de vários *charis* – movimentos - após terem sido executados pelos deuses foram, novamente, tomados por ele sob as instruções de Brahmā com o propósito de fazer peças. Ou seja, os movimentos já existiam e eram executados pelas divindades e foram

<sup>8</sup> Expressão dos movimentos do corpo

<sup>9</sup> Sequência dos movimentos chamados *karaṇas*

<sup>10</sup> Tufo de cabelo

<sup>11</sup> Seres demoníacos ou não divinos

observados por Brahmā para serem usados na arte cênica. Tais estilos, além de estarem mais fortemente associados com os diferentes tipos de *abhinaya*, como vimos acima, também estão associados com os diferentes *Vedas*. É dito que o *Nāṭya Śāstra* foi criado a partir de uma junção de elementos dos quatro *Vedas* e, assim, é também conhecido como o quinto *Veda*. Ele explica como os estilos vieram de cada um dos quatro *Vedas*, da seguinte maneira: “O Estilo Verbal (*bhāratī vṛtti*) veio do *R̥g Veda*, o Estilo Grandioso (*sāttvatī*) do *Yajur Veda*, o Gracioso (*kaiśikī*) do *Sāma Veda* e o restante (ou seja, o Energético ou *arabhati*) do *Atharva (Veda)*”. (GHOSH, 1951, p. 403)

### 1.3. O que é clássico?

Primeiramente, no termo “dança clássica indiana”, destrinchamos a palavra *nāṭya*, que é o termo que diz respeito ou corresponde, na expressão, ao termo “dança”. Agora, vamos ao termo “clássico”, dentro deste contexto. Esse termo, por si só, é controverso de se usar no contexto da dança indiana, da mesma forma como é complexo o uso dos termos “dança” ou “teatro”.

Segundo o dicionário Michaelis (WEISZFLOG, 2016), podemos dizer que clássico se refere, entre outras coisas, a algo “Que é autorizado por autores considerados modulares”, “Que tem como base a tradição; tradicional”, “Que obedece a certo padrão de técnica ou de estilo”. Nestes sentidos todos, podemos entender o que queremos dizer ao nos referirmos à dança clássica. Porém, fala-se em uma divisão da dança indiana como clássica e folclórica ou popular, e a última também é tradicional. Apesar disso, podemos considerar que não se encontram “autores modulares” nela, pois pertence à comunidade em geral, sendo pouco estilizada e com propósitos menos artisticamente pretensiosos. As danças folclóricas, como explica Śah (2010), normalmente “[...]retratam atividades da vida diária, ritos e rituais [...]. Elas são executadas por todo o ano em eventos sociais [...]. Há uma total ausência de autoconsciência e estilização sofisticada nas formas folclóricas”. Assim, podemos considerar que, ao falarmos da dança clássica, estamos nos referindo a uma dança tradicional, mas não apenas isso e, sim, que também é autorizada por autores considerados modulares e obedece a um rigoroso padrão técnico.

Apesar de se poder entender a diferença básica ao se falar em dança clássica *versus* dança folclórica, o dançarino e pesquisador Rahul Āchārya destaca (ACHARYA, 2016), ainda, que o termo “clássico” não tem origem indiana e, portanto, não pode ser usado

adequadamente para definir sua arte. Poderíamos pensar em substituir a palavra “clássico” pela palavra “tradicional”, como o próprio dicionário sugere como sinônimo. Mas, além da questão da dança folclórica também ser tradicional, para Barucha (1993), até mesmo o termo “tradição” precisa ser questionado ao se falar da arte indiana, já que essa palavra também não encontra um correspondente exato na Índia. Segundo ele, o folclórico poderia ser considerado como o que chamamos *paramparā*, palavra que denota uma linhagem, uma sucessão de *gurus* e discípulos, literalmente significando uma série ininterrupta de sucessão. E a “tradição” seria traduzida como *sampradāya*, que tem o significado de um sistema de transmissão de mestre para o mestre seguinte, derivando do verbo *sampradā*, que significa presentear, conceder, dar, conferir, entregar através da tradição. No entanto, ambos os significados nos remetem a algo bastante similar sendo que, basicamente, o *paramparā* trata da sucessão em que os ensinamentos são passados, ininterruptamente, enquanto que *sampradāya* remete ao sistema de se entregar o conhecimento através de uma tradição. Entendemos, nessa proposição de Barucha, que a dança folclórica também é passada de uma pessoa que a domina a outra pessoa, mas, na dança clássica, além disso, há também um sistema através do qual os ensinamentos são passados, já que se trata de algo mais rigoroso tecnicamente. Ravi Gupta (2005) também destaca que, embora *sampradāya* seja, normalmente, traduzida como “tradição”, o original em sânscrito carrega consigo “muito mais poder e respeito no contexto indiano do que sua tradução em inglês”. Não se trata apenas de antiguidade e tradição, mas também de um aspecto sobre-humano: “(...) a *sampradāya* também tem uma gênese divina, uma origem que se re-presenta em sucessivas gerações”. (SMITH, 1962 *apud* GUPTA, 2005)

A *sampradāya* está fortemente ligada ao *paramparā*, ou seja, à linhagem dos mestres em si, que são tanto o repositório quanto os transmissores de seus conhecimentos, ideias etc. Desse modo, vemos que não é tarefa simples entender tais termos apropriadamente, pela própria dificuldade da tradução de tudo que um termo abarca em sua língua original e que requer uma longa contextualização para ser realocado em outra cultura e língua. Porém, é fato que, embora a tradução não consiga lidar com toda a profundidade ou extensão da palavra original, ainda assim, é esse termo traduzido (no caso, para o inglês) que é usada na própria Índia, assim como vimos no estudo do termo “*nāṭya*”. E, como dito anteriormente, nesta pesquisa mantereí a nomenclatura usada na Índia e por meus *gurus* e dançarinos em geral, pelos motivos já explicitados. Estes apontamentos quanto às limitações dos termos traduzidos são feitos, portanto, apenas no sentido de lembrarmos da necessidade de mantermos a ciência de que os termos têm um significado mais amplo sob a ótica de sua cultura original.

Mesmo dançarinos como o supracitado Rahul Āchārya, que defendem que o termo traduzido não faz juz ao original, frequentemente o utilizam para se referirem à sua arte. Ele, assim como vários outros dançarinos, aponta que tal termo tem sido utilizado tanto para se comunicar com o resto do mundo quanto para firmar seu lugar nele, fora da Índia. Uma das maneiras de fazer isto se dá através da Academia Nacional de Artes da Índia, a *Sangīt Nāṭak Akademi*, criada em 1952 e situada em Nova Délhi, que confere o *status* de “clássica” para as danças do país e aconselha o governo indiano em tais assuntos. Tal *status* impacta fortemente a carreira dos artistas e a cultura nacional, já que se relaciona com a possibilidade de participação de determinadas danças em festivais voltados apenas para a dança clássica ou para a folclórica, possibilita o recebimento de prêmios e títulos de reconhecimento, além de bolsas de estudos para aprendizes e ajuda na manutenção de escolas de arte. Apesar disso, não necessariamente a Academia e o Governo aceitam as mesmas danças como sendo clássicas. Os estilos reconhecidos pela Academia atualmente são: *Bharatanāṭyam*, *Kathak*, *Kathakali*, *Kuchipuḍi*, *Manipuri*, *Mohiniyattam*, *Oḍisī*, *Sattriya* e *Gauḍīya Nr̥tya*. O ministério da cultura reconhece também os estilos *Chhau*, *Ghūmar* e *Thang Ta*. Algumas outras danças estão esperando para serem reconhecidas como clássicas, tais como o *Andhra Nāṭyam*, *Vilāsinī Nāṭyam* e *Kerala Naṭānām*, que consistem em tentativas de reconstrução de estilos antigos locais. Rahul Āchārya (ACHARYA, 2016) explica que a *Sangīt Nāṭak Akademi* é um órgão autônomo que analisa os estilos específicos de arte e recomenda para que recebam o *status* de clássica. Tal recomendação é levada ao parlamento que pode, então, concordar com a proposta, o que faz com que tal dança passe, assim, a ser considerada clássica. Porém, ele ressalta que, de fato, em vez de dança clássica, o que existe na Índia e que seria o termo mais apropriado para se referir a tal arte é *śāstrīya nr̥tya*, que significa “pertencente aos *śāstras*”, que são as escrituras sagradas. Ele diz: “Então, a não ser que os textos (*śāstras*) estejam envolvidos, não se pode chamar de *śāstrīya*. “Clássica” é uma palavra colonial usada para as artes performáticas indianas após a independência para dar um *status* de importância nacional” (ibidem). Desta forma, temos que dança clássica indiana significaria, de fato, “dança indiana relacionada às escrituras sagradas”.

A dançarina Jānaki Rangarājan, por sua vez, diz que o que define uma dança como clássica é sua estrutura e história.

As danças clássicas são, predominantemente, executadas como formas de arte solo. Algumas são fortemente associadas com os templos e as *devadāsīs*<sup>12</sup>. Estas formas de arte também precisam de treinamento extenso por muitos anos. As formas de dança folclóricas são, predominantemente, formas de arte em grupo; executada por uma comunidade e não com muitos anos de treino. Ambas seguem o *Nāṭya Śāstra*; de fato, os estilos folclóricos o seguem até mais fortemente. (RANGARAJAN, 2016)

Ela afirma, ainda, que tanto as danças clássicas quanto as folclóricas usam elementos importantes do *Nāṭya Śāstra*, como os gestos de mãos, classificação dos heróis e heroínas das histórias, bem como os conceitos de *bhāva* (emoções), *abhinaya* (expressão) e *rasa* (sentimentos). Ela afirma também que “As danças clássicas indianas são centradas na espiritualidade e não se faz juz a elas tratando-as apenas como técnicas corporais”. (ibidem)

Para o *guru* Mithun Śyam, “A dança clássica é o tipo de dança que tem uma história muito antiga e que mergulha nos valores espirituais, culturais e históricos da Índia” (SHYAM, 2016), enquanto que as danças folclóricas ou não clássicas, “[...] são mais coloquiais e representam as atividades rurais e diárias da classe trabalhadora” (ibidem). Quanto à relação da dança com o *Nāṭya Śāstra*, ele diz:

Toda dança clássica é baseada no *Nāṭya Śāstra*. A essência é do *Nāṭya Śāstra*. O *Nāṭya Śāstra* não é para nenhum tipo particular de dança, ele descreve as exigências gerais quanto ao dançarino, palco, etc, que são necessárias para um praticante da forma de arte divina da dança. [...] Assim, o *Nāṭya Śāstra* é mais como uma escritura para dançarinos do que um livro específico de referência. (SHYAM, 2016)

### **1.3.1 Contextualização do termo “clássico”**

Um ponto importante a se considerar com relação à utilização do termo “clássico” é seu contexto histórico. Como vimos, Rahul Āchārya (ACHARYA, 2016) apontou que o termo é “colonial” e foi usado para dar *status* nacional às danças indianas. De fato, a utilização deste termo vinha mostrar, em uma época em que o país se encontrava dominado por forças estrangeiras ocidentais, que também possuía uma dança clássica, assim como seu invasor. O termo ‘clássico’ passou a ser utilizado com relação às danças indianas na primeira metade do

---

<sup>12</sup> Dançarinas sacerdotisas dos templos

século XX. Antes disso, no entanto, quando o séc. XIX ia se aproximando do fim, as danças indianas e as dançarinas foram colocadas em perigo de extinção devido ao “movimento *anti-nautch*” ou movimento “anti-dançarinas”. Até aquele momento, em vários templos pela Índia havia o sistema de se “dedicar” uma criança como dançarina, sobre o qual falaremos mais detalhadamente depois. Porém, com a invasão britânica, a idéia de pureza e castidade vitorianas se espalhou pela sociedade, notadamente pela alta classe. Tais idéias consideravam inapropriada a exposição a que as mulheres se sujeitavam ao dançarem em público. Alguns alegam também que o poder, conhecimento e independência que tais mulheres tinham eram, por si só, motivos para que fossem consideradas incastas. Outros ressaltam, ainda, que do ponto de vista do estrangeiro, aquela arte e classe de mulheres eram incompreendidas:

Quando os europeus chegaram à Índia, ficaram surpresos em ver garotas que cantavam e dançavam nos templos. Eles chamaram essas garotas de “*nautch girls*”<sup>13</sup>. Para uma mente européia, uma garota dançarina só poderia ser uma artista se apresentando para o prazer de homens ricos. A ideia de arte como uma oferenda a Deus era desconhecida a eles. Para sua mentalidade medieval, uma dançarina estava exibindo seu corpo e não era melhor que uma prostituta. Porém, não há nenhuma menção em nenhum livro histórico escrito por visitantes europeus anteriores que indique qualquer evidência de prostituição da parte das “servas do templo” ou “*nautch-girls*”. (REDDY, 2002)

O movimento *anti-nautch* criou seminários, conferências, fez publicações, usou todo tipo de propaganda contra as dançarinas, chamadas no sul da Índia de *devadāsīs*. Em 1882, foi enviado um apelo ao vice-rei e ao governador geral da Índia que acabassem com tais dançarinas, alegando que: existiam mulheres na comunidade indiana conhecidas como *nautch-girls*; que tais mulheres eram, invariavelmente, prostitutas; que elas eram encorajadas e reconhecidas na sociedade pela prática indesejável - que prevalecia especialmente entre os hindus - de convidá-las para celebrações sociais e mesmo eventos destinados a entreter não-hindus; que tal prática diminuía a moral da sociedade e tendia a destruir a vida familiar; que tal prática era apenas uma moda, não tendo nenhuma autoridade de antiguidade ou religiosa, não se tratando, portanto, de uma “instituição nacional” e, não devendo, assim, ser respeitada como tal. A prática daquelas mulheres fazia florescer nas classes educadas da sociedade o forte sentimento de que deveriam ser abolidas. O documento prosseguia, dizendo que aquelas

---

<sup>13</sup> Garotas-dançarinas, como eram chamadas as dançarinas dos templos e cortes

peessoas decidiam, portanto, não mais convidar tais mulheres para as celebrações, nem tampouco aceitar comparecer a eventos em que elas estivessem presentes. O documento finalizava dizendo que aquelas pessoas apelavam a tal autoridade “[...] como responsável oficial e autorizado da sociedade na Presidência de Madras<sup>14</sup> e como representante da Supremamente Graciosa Majestade, a Imperatriz-Rainha, sob cuja influência e exemplo a causa da pureza sempre encontrou apoio [...]” (SINGH, 1997, p. 165). Tal apelo era para que se desencorajasse aquela “prática perniciosa” através do não comparecimento a locais onde aquelas mulheres fossem dançar. É interessante que, naquele momento, embora tal documento estivesse repleto de assinaturas de membros de peso da sociedade, o vice-rei respondeu que, em uma ou duas ocasiões, estivera presente em celebrações com tais danças e que “[...] os procedimentos não foram, tanto quanto Sua Excelência pode observar, caracterizados por nenhuma impropriedade e as *performers* estavam presentes no exercício de sua profissão de dançarinas, de acordo com os costumes do país” (*ibidem*, p.166). Do governador, eles receberam a resposta que ele estivera presente em várias ocasiões em que tais danças foram apresentadas e que

[...] em nenhuma delas ele jamais viu, nem mesmo no grau mais remoto, algo que pudesse ser considerado inapropriado; e jamais lhe ocorrera questionar o caráter moral das *performers* em tais celebrações, assim como quando estivera presente em apresentações executadas por dançarinos ou atletas profissionais na Europa ou na Índia. (SINGH, 1997p. 167)

Mas a campanha anti-dançarinas foi ficando cada vez mais forte, adicionando especificamente também cláusulas anti-dedicação de dançarinas aos templos, exigindo ainda que as dançarinas abdicassem voluntariamente de todos os direitos que tinham a prestar serviço nos templos e aos privilégios que os acompanhavam. Por fim, o Fundo de Recebimento do Comitê Executivo do Príncipe e da Princesa de Gales decidiu, em 1905, que nenhuma dançarina deveria se apresentar para eles em Madras. Em 1947, também em Madras, foi proibida a dedicação de dançarinas aos templos. É nesse contexto que a dança do sul da Índia, então conhecida mais comumente como *sādir* passa a utilizar o nome *Bharatanāṭyam* e tem início uma tentativa de “purificá-la” e resgatá-la, especialmente por parte de pessoas da alta classe pertencentes à sociedade teosófica, como a famosa dançarina Rukmiṇī Devī. Tal “purificação” se deu de diversas maneiras, como a mudança de quem praticava a dança – ela

---

<sup>14</sup> Atual Chennai, no sul da Índia



saiu das mãos das supostamente prostitutas *devadāsīs* para ser praticada por pessoas da alta classe -; sua relação com os textos sânscritos clássicos foi ressaltada; as danças que utilizam àquele que é considerado o sentimento mais elevado em relação ao divino – *śṛṅgāra*, que pode ser traduzido como amor romântico – foram retiradas do repertório e deram maior espaço às danças que falam da devoção a Deus sem tal intimidade; a idéia de uma “trupe” de artistas, formada pelos músicos e pela dançarina, com forte presença masculina na parte musical, foi mudada, deixando o foco na dançarina apenas, no centro do palco, levando a banda que, antes ficava na parte de trás do palco – como prescreve o *Nāṭya Śāstra* – para o lado do palco; dentre outras modificações, como uma maior preocupação com a parte abstrata da dança, a utilização das luzes no palco, novas experimentações quanto à roupa de apresentação, para citar algumas.

Apesar de nesta época os nomes *sādir*, *dasiattam* e *kūthu* terem deixado de ser usados para se usar o nome ‘*Bharatanāṭyam*’, como uma das tentativas de desatrelar a dança das mulheres consideradas prostitutas e elevá-la a uma arte nacional (a Índia também é chamada Bharata) e religiosa (relacionando-a a Bharata, que escreveu a escritura *Nāṭya Śāstra*), este nome não necessariamente surgiu em tal momento histórico, mas talvez tenha apenas sido retomado pois, segundo Parthasarati:

Alguns estudiosos pensam erroneamente que o nome *Bharatanāṭyam* passou a existir durante o século XX. Esta impressão não está correta. O termo *Bharatanāṭyam* é mencionado por Purandara Dāsa<sup>15</sup> (1484-1564). O falecido Ghanam Kriṣṇayyar<sup>16</sup>, em uma de suas canções, descreve uma *devadāsī* e diz que ela era especialista em *Bharatanāṭyam*. Subramania Bhārati<sup>17</sup> também menciona a palavra *Bharatanāṭyam*. Portanto, não há dúvida que *Bharatanāṭyam* não é um termo novo que passou a existir no século XX. (PARTHASARATHY, 2007)

Além das pessoas de classe alta como Rukmiṇī Devī e o advogado Kṛṣṇa Iyer, que fizeram parte do movimento de “purificar” a dança, como dissemos, ao mesmo tempo, dançarinas tradicionais como Balasaraswati, Mylapore Gaurī Ammal, T. A. Rājalaksmī, Kamalambal e Lakṣmī Kaṅṭham continuaram a dançar, apesar da nova realidade, inclusive mantendo as danças que tratavam de relações mais íntimas e românticas com o divino. Assim, podemos entender, neste contexto político e social, os motivos e a necessidade de se buscar

<sup>15</sup> Importante compositor, chamado "pai" ou "avô" da música *karnāṭik*

<sup>16</sup> Importante compositor de música *karnāṭik* que viveu de 1790 a 1854

<sup>17</sup> Escritor, poeta, jornalista e ativista indiano que viveu entre 1882 e 1921

afirmar a dança indiana tradicional como uma dança clássica, buscando desmentir o documento *anti-nautch* que dizia se tratar de uma prática sem antiguidade e sem contexto religioso, além de alegar que não se tratava de uma “instituição nacional”.

Lopez y Royo (2003, p.4) também afirma que a adoção do termo ‘clássico’ no contexto indiano foi política. “[...] foi uma indigenização, motivada pelo desejo de dar *status* reconhecível nacional e internacional à dança que estava sendo reconstruída”. Ela apresenta uma ideia talvez estranha quando temos como referência o “clássico” do ponto de vista ocidental. Ela diz que, “Assim, a dança ‘clássica’ indiana é moderna, já que foi incluída no projeto de modernização da Índia e é contemporânea, de um modo que o discurso ocidental nega ao colocar a dança ‘clássica’ e ‘tradicional’ como arcaica”. (*ibidem*, p. 5) Ela alega também que a dança clássica indiana, ao ser apresentada como “atemporal”, “universal” e uma arte “da alma”, “do espírito”, tem sua realidade sociopolítica negada e que “A dança ‘clássica’ é uma reconstrução, uma projeção moderna de noções específicas dos valores culturais indianos” (*ibidem*). No entanto, percebemos que essa visão interessante da dança clássica como sendo, sob certo ponto de vista, moderna, é apresentada por ela como um binário de opostos inconciliáveis, uma contradição, uma dualidade em que se deve escolher entre a ideia de uma dança atemporal e de uma dança que se faz presente e atuante no momento, entre uma dança universal e uma dança que diz e é dita com relação a pessoas específicas, ou entre uma arte da alma e uma arte que está no mundo e dialoga com ele. Porém, podemos enriquecer a proposta de “clássico como moderno” trazida pela pesquisadora, aceitando tais termos como não sendo excludentes a partir da adição de um pouco da filosofia indiana, seguindo o conselho dos próprios estudiosos e dançarinos tradicionais que afirmam que a dança existe em um contexto maior e que não pode ser separada de sua filosofia, como citamos anteriormente na fala de Viśveśvaran (no fim do cap. 1.1 desta pesquisa). Da filosofia indiana vedanta<sup>18</sup> podemos obter a ideia de *acintya-bheda-abheda*, que se refere à inconcebível dualidade e não-dualidade simultâneas, ou seja, à simultânea igualdade e diferença. Vemos que esta ideia, este modo de ver as coisas, esta filosofia, está muito mais em consonância com o que acreditam muitos dos dançarinos do que a ideia de exclusão de uma qualidade para dar lugar a outra. As características de atemporalidade e atualidade, de arte da alma e de arte com atuação política-social, de arte universal e local, coexistem. Afinal, o ser da atualidade tem muitas questões que são atemporais; o ser, considerado nesta tradição como uma alma, vive em um mundo governado

---

<sup>18</sup> Uma das seis escolas filosóficas ortodoxas indianas, da qual vem várias escolas filosóficas, inclusive a *advaita* (não dualista), *dvaita* (dualista) e a citada *bhedābheda* (simultânea igualdade e diferença)

pela política e o ser político que aqui atua continua sendo uma alma. Além disso, mesmo a ideia de uma dança antiga, tradicional, não exclui o fato de que sofra adaptações, mudanças, inovações. Como esclarece Barucha:

A respeito da pior atitude com relação à tradição, trata-se de encarcerá-la dentro de uma forma imutável que ostensivamente não muda jamais. Se a tradição vive hoje, é porque ela tem sempre mudado no decorrer de sua história. [...] Para nós, acredito, não é uma questão de retornar à tradição mas, em vez disto, de se atualizar com o que a cerca, encarnada em verdades eternas, que sempre mudam. (BARUCHA, 1993, p. 196-208)

De fato, isso ocorre mesmo no *ballet* clássico ocidental – para citar algo talvez mais fácil de entender por uma maior familiaridade ou facilidade de acesso. Neste caso é perceptível que, tanto em sua apresentação quanto no modo de ensino, o *ballet* clássico ocidental sofreu mudanças com o decorrer dos anos. Um vídeo da *Royal Opera House*, o “*Ballet Evolved: how ballet class has changed over the centuries*”<sup>19</sup>, mostra algumas das diferenças de uma aula de *ballet* clássico que podem ser encontradas no decorrer de duzentos anos. Por mais que ele tenha sofrido mudanças, que são um reflexo do curso do tempo, não deixa, no entanto, de ser considerado *ballet* clássico. Quando falamos em *ballet* clássico no ocidente, trata-se de algo relativamente universal no sentido técnico e estético, mas também há diferenças estilísticas tanto na apresentação quanto no método, por exemplo, das escolas italiana, russa e inglesa, bem como entre coreógrafos. Então, podemos entender que o fato de atender para questões sociais, políticas, atuais, de dialogar com elas, de ser afetado por elas e de tentar afetá-las, o fato de sofrer mudanças, enfim, não faz com que a dança deixe, necessariamente, de ser atemporal. O próprio *Nāṭya Śāstra*, em diversos momentos, diz que a dança deve estar de acordo com os costumes que podem ser observados – ou seja, práticas situadas em um tempo e local.

Na busca de discutir o que é a dança clássica indiana, é importante ressaltar que a Dr. Padma Subrahmanyam defende a ideia de que havia uma dança clássica pan-asiática. Essa dança seria fundamentada nos códigos do *Nāṭya Śāstra* e, necessariamente, seria uma dança feita para iluminar, elevar a consciência das pessoas. Esta seria a dança *mārgī*, em contraposição à dança *deśī*. *Mārgī* seria a dança clássica, enquanto que *deśī* seriam as danças

<sup>19</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=-EjfGgvsldM>>. Acesso em: 18 jun. 2016

folclóricas, regionais, populares, cujo objetivo seria o entretenimento apenas. Ela esclarece a diferença entre ambas, dizendo:

Os termos *Mārgī* e *Deśī* tanto na música quanto na dança significam as formas antigas e as mais novas. Conforme os séculos passaram, a criatividade espontânea dos artistas de várias regiões também foi codificada sob os nomes de '*Deśī*'; '*Mārgī*' significa a tradição de Bharata. Portanto, assim como uma língua viva, as artes performáticas na Índia também têm passado por mudanças constantemente. Isto não significa que elas jamais tenham perdido sua raiz em nenhum momento. (SUBRAHMANYAM, 2010, p. 14)

Desta forma, após muitas décadas de pesquisa sobre o *Nāṭya Śāstra* e as esculturas de dança encontradas nas paredes dos templos, ela chegou à conclusão que havia uma dança delineada por Bharata na escritura que, com o passar do tempo, foi se modificando, mantendo mais alguns aspectos do que outros, pelas diferentes regiões e, a partir das inovações que foram sendo feitas, essas novidades foram entrando na codificação da dança daquela região em particular, dando origem a uma dança, nesse sentido, regional ou *deśī*. Apesar disso, ela aponta que elas mantiveram suas origens, como notamos acima, e mantiveram também sua proposta espiritual, como vemos no discurso de vários dançarinos e citações ao longo desta pesquisa, bem como podemos constatar pelo fato das danças serem feitas dentro dos templos, executadas em rituais religiosos como procissão das divindades que saíam dos templos pela rua, além do conteúdo das histórias relacionado às divindades. Assim, podemos considerar que, apesar de sofrerem certo grau de regionalização, elas se mantiveram, sob este ponto de vista, como danças *mārgī*, clássicas. Tendo se dedicado a estudar os movimentos que seriam os originários das danças que vemos atualmente, pois são aqueles descritos no *Nāṭya Śāstra* e encontrados nas esculturas, a Dr. Padma Subrahmanyam continuou a chamá-la de "*Bharata Nāṭyam*", a dança de Bharata. Porém, devido às muitas diferenças de estilo entre sua dança e o *Bharatanāṭyam* como vemos atualmente, cedendo aos protestos de alguns, ela passou a chamar sua dança de *Bharata Nrīṭyam* ou *Bharata Nr̥tta*, que significa basicamente a mesma coisa que *Bharatanāṭyam* pois, como vimos, tanto *nāṭya* quanto *nr̥tya* e *nr̥tta* se referem à "dança". Ainda assim, sua técnica é considerada um estilo de *Bharatanāṭyam* – até mesmo por ela ser uma dançarina formada no *Bharatanāṭyam*, no sub-estilo *Vazhuvūr*. E, como afirma Lopez y Royo (2003, p. 9-10) "Na prática, ela trabalha com a estrutura existente do

*Bharatanāṭyam* (*adavus* e *tīrmanas*<sup>20</sup>) e música *karnāṭik*<sup>21</sup>, que constituem a base sobre a qual ela constrói seu edifício coreográfico, composto de *adavus* e *karaṇas* em um formato *mārgam* clássico”. Para exemplificar a origem única das danças indianas e sua regionalização, Subrahmanyam diz:

Os vários aspectos do *Bharata Nṛtta* são vistos disseminados nos estilos chamados regionais e, muito frequentemente, são vistos nas culturas vizinhas do Ceilão, Birmânia e Indonésia. As distinções dos estilos regionais de dança da Índia existem porque cada um deles ou reteve ou se concentrou em aspectos isolados de *Nṛtta*. O *Kathak*<sup>22</sup> tem o *Śarna Sthāna*<sup>23</sup> como sua postura principal, enquanto que o *Sādir*<sup>24</sup> e seus estilos irmãos têm o *Maṇḍala Sthāna*<sup>25</sup>. O *Vaiśākha*<sup>26</sup> e *Vaiṣṇava*<sup>27</sup> são mais vistos no *Kathakali*<sup>28</sup>. Os *Hasta Karaṇas*<sup>29</sup> e alguns *Nṛtta Hastas*<sup>30</sup> são retidos no *Manipuri*<sup>31</sup>, enquanto que o sul conseguiu preservar todos os *Abhinaya Hastas*<sup>32</sup>. Aos olhos daqueles que estudaram os aspectos práticos do *Nāṭya śāstra*, quase qualquer estilo de dança do nosso país revela uma unidade básica na aparente diversidade. Quase todo movimento de dança pode ser explicado com relação ao pano de fundo do *Nāṭyaśāstra*. O escopo ilimitado oferecido neste texto, quando usado na prática, dá lugar a uma variedade interminável. [...]De fato, o *Bharata Nāṭyam* atual tem mais de *Nṛtta* e *Nṛtya* em sua natureza do que *Nāṭya*<sup>33</sup> em seu verdadeiro significado. Todo estilo de dança tem em si alguns aspectos do *Nāṭyaśāstra* ainda presentes. Portanto, os vários estilos podem ser chamados de *Bharata Nāṭyam* no estilo *Manipuri*, *Bharatanāṭyam* no estilo *Sādir*, *Bharatanāṭyam* no estilo *Kathakali* e assim por diante. (SUBRAHMANYAM, 2010, p. 8-9)

Esta visão condiz com a de Śyamprakaś (informação verbal)<sup>34</sup> que diz que todas as danças seguem o *Nāṭya Śāstra* – mesmo as ocidentais, ainda que elas não saibam disso –,

<sup>20</sup> Conjunto de movimentos colocados em um grupo de batidas rítmicas ao fim de uma sequência de movimentos

<sup>21</sup> Sistema de música clássica do sul da Índia

<sup>22</sup> Um estilo de dança indiana do norte da Índia

<sup>23</sup> Posição em pé, com os pés ao lado um do outro, paralelos.

<sup>24</sup> Nome pelo qual o *Bharatanāṭyam* era mais popular

<sup>25</sup> Pés afastados em cerca de 4 cm, obliquamente colocados virados para os lados, com a cintura e os joelhos em posição natural.

<sup>26</sup> Pés afastados a cerca de 8cm e os dois pés colocados obliquamente, apontando para os lados

<sup>27</sup> Pés a cerca de 5,7cm, com um pé na postura natural e o outro colocado obliquamente, com os dedos apontando para os lados e a canela (*añcita*) e os membros do corpo com posição naturalmente graciosa (*sauṣṭhava*)

<sup>28</sup> Estilo de dança do estado de Kerala

<sup>29</sup> Gestos de mãos usados nos *karaṇas*

<sup>30</sup> Gestos de mãos da dança abstrata

<sup>31</sup> Estilo de dança indiana do estado de Manipur

<sup>32</sup> Gestos de mãos usados para expressar ideias

<sup>33</sup> Os termos *nṛtta*, *nṛtya* e *nāṭya* já foram explicados em 1.1

<sup>34</sup> Conversa com Śyamprakaś no *Pūrva Festival* em Baroḍa em fevereiro de 2016, Índia.

pois o *Śāstra* pode ser considerado como um texto que fornece a matriz dos movimentos. Em entrevista ao *The Hindu*, Padma Subrahmanyam reafirma a origem única das danças e a universalidade do *Nāṭya Śāstra* ao falar sobre um *workshop* de dança que deu para dançarinos em Hyderabad, no estado indiano de Andhra Pradeś, de onde vem a dança de estilo *Kuchipudi*: “A maioria estuda o gênero *Kuchipudi*. Mas isso não faz diferença para mim. Meu *workshop* sobre *Nāṭya Śāstra* tem aplicabilidade universal, já que ensina o treinamento do corpo e outras de tais diretrizes da dança tradicional, que são comuns a todas as danças clássicas”. (SUBRAHMANYAM, 2011). Especificamente sobre o termo ‘pan-asiático’ para definir a dança, ela explica e exemplifica:

Eu chamo de pan-asiática e não apenas pan-indiana, como fiz anteriormente, porque fiquei agradavelmente surpresa quando vim a saber da existência e validade do *Nāṭya Śāstra* em países asiáticos como a Indonésia, Camboja, Tailândia e, em certa extensão, até na China e Japão. Há tantos traços do *Nāṭya Śāstra* no *kabuki* japonês; enquanto que no Camboja, há uma máscara de Bharata Muni que é adorada toda quinta-feira por todos os dançarinos, diligentemente. Mesmo os não-hindus executam um balé do *Rāmāyaṇa*<sup>35</sup> na Indonésia. Tudo isso é prova de uma origem comum da dança por todo o sub-continente asiático”. (SUBRAHMANYAM, 2011).

Decerto que muitos dançarinos e pesquisadores discordam desta teoria da Dr. Padma Subrahmanyam, embora muitos outros a defendam fortemente. De qualquer modo, é fato que ninguém até o momento executou uma pesquisa tão extensa e profunda quanto ela sobre o *Nāṭya Śāstra* e a relação dos *karaṇas* com a dança atualmente executada.

Assim, temos que a definição do termo “clássico” é permeada por diversos elementos como a questão da antiguidade/atualidade, da dança se apresentar como *mārgī/deśī* ou de ter como objetivo maior a questão espiritual/entretenimento. Decerto que este é o ponto central desta pesquisa e, portanto, a intenção neste momento é apenas apontar alguns dos aspectos que se tem discutido atualmente a este respeito, além da breve contextualização do surgimento do termo, embora, verdadeiramente, esta pesquisa como um todo consista na discussão acerca do que é o “clássico” na Índia.

---

<sup>35</sup> Épico que conta a história do rei Rāma

## 2. O NĀṬYA ŚĀSTRA

### 2.1 Relevância e origem do *Nāṭya Śāstra*

As escrituras têm suma importância na definição de uma arte indiana como sendo clássica, já que vimos que tal arte poderia ser chamada, em vez de dança clássica, de *śāstrīya nr̥tya*, ou dança pertencente às escrituras. Em suma, o que temos mesmo do ponto de vista oficial governamental da Índia é que, se uma arte pode ter sua origem e técnica ligadas às escrituras, especialmente ao *Nāṭya Śāstra*, então, ela pode ser considerada clássica. A dança popular, no entanto, também está ligada às escrituras, como vimos anteriormente. Então, qual a diferença entre a clássica e a não clássica e de que modo deve se dar a ligação com as escrituras para que se possa afirmar o *status* de “clássico” de uma dança?

Se podemos dizer que nem toda dança indiana ligada às escrituras é clássica, decerto podemos afirmar, por outro lado, que não há dança clássica indiana que não seja ligada às escrituras. De fato, a abrangência das escrituras relacionadas à dança é tal que, não apenas fala das danças clássicas, mas das danças chamadas populares também. Vimos que as danças não clássicas frequentemente estão ligadas ao dia-a-dia da comunidade, não exigem um treinamento intenso de muitos anos, dentre outros aspectos já citados. Enquanto que a dança clássica é mais estilizada, exige treinamento longo e intenso e está fortemente relacionada às escrituras quanto às questões filosóficas/espirituais, segundo a opinião de vários artistas e estudiosos que podemos ver ao longo desta pesquisa, tais como Citra Viśveśvaran (2010), Rahul Āchārya (2016) e Padma Subrahmanyam (2010), para citar apenas alguns deles.

Antes de mais nada, é preciso entendermos o que é um *śāstra* a partir da visão tradicional indiana para, então, podermos entender sua relevância. Primeiramente, devemos considerar que há diversas maneiras de se obter conhecimento, segundo as teorias védicas. Os meios de obter conhecimento são chamados *pramāṇas*. Há vários tipos de *pramāṇas* – *pratyakṣa*, *anumāna*, *upamāna*, *arthāpatti*, *anupalabdhi* e *āgama* ou *śabda*. *Pratyakṣa* é o conhecimento direto, a percepção, que pode ser tanto interna quanto externa. Embora seja uma forma clara de se obter conhecimento, é também bastante limitada. *Anumāna* diz respeito ao processo de inferência, ao processo lógico, à dedução. *Upamāna* se refere à comparação. *Arthāpatti* é a suposição ou presunção de algo – seja de algo que se vê ou de algo que se ouve. *Anupalabdhi* é a não-percepção, a não-existência. E, finalmente, *āgama* ou *śabda* é o som, o testemunho verbal ou mesmo uma citação verbal. Porém, não pode se tratar de qualquer som

ou qualquer testemunho. Para ser um *pramāṇa*, uma forma genuína de obtenção de conhecimento, tal som tem que vir de uma fonte autêntica, deve ser livre de quaisquer defeitos e, se for uma citação feita de alguma pessoa, tal pessoa deve ter conhecimento inquestionável a respeito do assunto tratado. Apesar de haver tantos meios de obter conhecimento, tantos *pramāṇas*, não se considera que todos tenham a mesma relevância nem o mesmo grau de confiabilidade. Por exemplo, o conhecimento adquirido diretamente, como já foi dito, é muito limitado e nem sempre corresponde à verdade. O conhecimento adquirido através do processo de inferência também pode ser um engano – há vários exemplos de silogismos errôneos, de falácias. A suposição, por sua vez, é um meio bastante questionável e frágil, ainda que possa levar a algum conhecimento. Porém, se aceitássemos a existência de um som, de um testemunho verbal livre de qualquer defeito, então, tal meio seria totalmente confiável para se adquirir conhecimento. E é por isso que *śabda* é considerado o *pramāṇa* mais importante na tradição indiana. As artes, ciências, filosofias – todas as áreas de conhecimento indiano tradicional, apesar de não excluïrem os diferentes meios de obter conhecimento, os considera como formas de suporte, mas que encontram seu fundamento em *śabda*, nas palavras reveladas – os *śāstras* (termo traduzido tanto como ‘escritura’ quanto como ‘livro de conhecimento científico’). Assim, temos escrituras reveladas sobre filosofia, escultura, medicina e procedimentos cirúrgicos, leis, estratégia militar, construção de aeronaves, dentre vários outros assuntos, que são tratados em escrituras como as *upaniṣads*, o *silpaśāstra*, o *suśruta saṃhitā*, o *manu smṛti*, o *arthaśāstra* e o *vimānika śāstra*, respectivamente. Apenas para exemplificar, podemos citar o *suśruta saṃhitā*, que trata de medicina e procedimentos cirúrgicos, e que é considerado como tendo sido escrito antes da atual era cristã. Ele descreve procedimentos e instrumentos cirúrgicos, tratamentos médicos, anatomia, dentre outros tópicos, além de conter, como típico das escrituras, filosofia e referências às divindades. Esta escritura começa com a descrição de como os deuses passaram todo o conhecimento nela descrito aos sábios que, por sua vez, passaram aos seres humanos, que se tornaram médicos. Assim, vemos o mesmo princípio dos outros *śāstras* – há um conhecimento que vem de uma fonte divina e é passado para frente, em uma sucessão de mestres e aprendizes, ou seja, constitui uma “tradição” – palavra que vem do latim *tradere*, que significa “entregar, transmitir”. É dessa escritura que vem o conhecimento do *āyurveda*, a medicina tradicional indiana. Do mesmo modo, podemos pegar o exemplo do *manu smṛti*, uma escritura também anterior à época cristã. Seu texto sobre leis, comportamento e regras sociais é falado por Manu, o progenitor da humanidade, a seus discípulos e, por Bhṛgu, um de seus discípulos. Ele descreve a criação do mundo, a lei de ação e reação a que estamos sujeitos, a lei do



renascimento, a liberação, as obrigações das diferentes classes de pessoas, como agir corretamente, dentre outros tópicos. Esta escritura foi usada para formular as leis hindus na época da dominação inglesa, tendo grande impacto na sociedade indiana. Desta forma, podemos compreender que a Índia possui grande diversidade de conhecimento tradicional, que vem sendo passado de mestre a discípulo através de muitos anos, desde antes da era cristã, e estes conhecimentos encontram-se registrados nestas escrituras – *śāstras* – que são considerados *śabda pramāṇa*, ou conhecimento advindo da “palavra revelada”. No entanto, “O *śabda-pramāṇa* não pode ser entendido corretamente sem a instrução de alguém que conheça sua hermenêutica, seus detalhes de forma teórica e prática, sua aplicação”. (MARTINS, 2015). Tal assunto é fundamental para o entendimento apropriado desse estudo porque, se a definição de uma dança como clássica se baseia no aceite de uma escritura considerada um *Veda*, um livro canônico hindu, temos duas possibilidades de abordagem, de aproximação de tal *pramāṇa*. O primeiro seria considerar que não há tal coisa como “o som livre de qualquer imperfeição” ou uma autoridade de “palavra revelada”. Nesse caso, seria preciso buscar entender por que, então, os *śāstras* são a base da dança clássica, já que eles não passariam simplesmente de um texto criado por alguém como qualquer um de nós. Assim sendo, mesmo atualmente alguém poderia escrever um novo livro de regras de uma dança, por exemplo, e ele passaria a ser um *śāstra*. Desse modo, poderíamos ter uma dança clássica indiana completamente diferente. Afinal, entendemos que a antiguidade não é o único fator a definir uma dança como clássica, já que uma dança folclórica pode ser igualmente ou até mais antiga e, por isso, ter uma nova escritura da dança, feita atualmente, não deveria ser uma limitação. Porém, como tal proposta não corresponde à realidade, por uma questão de lógica, precisaríamos recorrer a uma segunda abordagem. Essa seria a de aceitar colocar as lentes desta outra cultura e partir do pressuposto que um *śāstra* é uma autoridade enquanto palavra revelada. Tal opção me parece culturalmente mais justa por não ser uma aproximação etnocêntrica. Pelo contrário, trata-se de uma abordagem que aceita os pressupostos da cultura da qual se aproxima para que seja possível entender seu conteúdo, propostas e resultados. Afinal, para uma análise lógica de algo, é preciso que a discussão de todas as partes envolvidas parta dos mesmos pressupostos ou toda a discussão será sem sentido. Não se trata, portanto, de eleger pressupostos como corretos ou errados, mas trata-se, como recomenda Perez, da sugestão de que o texto “[...] pode ser compreendido apenas ao considerarmos-lo inserido em sua própria tradição. [...] Não há qualquer propósito em compreender um lance de xadrez a partir das regras de damas”. (PEREZ JR, 2011, p.13) É nesse sentido que proponho aqui, também, uma discussão a partir do que é proposto pela própria tradição e escritura sobre

a qual nos debruçamos nesse estudo, deixando de lado opiniões ou preferências pessoais, mas nos propondo a uma tentativa de buscar entender uma arte e uma cultura a partir dos instrumentos dados por ela mesma, a partir do que ela propõe, do que ela diz.

Nas artes performáticas indianas, a maior autoridade e referência sástrica aceita por artistas, estudiosos e pela Academia e Governo é o *Nāṭya Śāstra* ou *Nāṭya Veda*, já amplamente citado aqui. Embora outros textos tenham sido escritos posteriormente, muitos consistem em comentários do *Nāṭya Śāstra* ou, ainda que não sejam comentários dele, são sempre analisados em relação a ele. E, seja como for, nenhum texto posterior tem o *status* de ser considerado um “quinto *Veda*”.

A data do surgimento do *Nāṭya Śāstra* é controversa. De fato, as datas das escrituras indianas são, em geral, motivo de discordância. Por um lado, temos datas possíveis aceitas há tempos tanto por estudiosos quanto pela sociedade em geral, estabelecidas pelos primeiros indologistas, especialmente por Max Muller. Porém, sabe-se que ele recebia fundos da Companhia das Índias Orientais para traduzir os textos védicos de modo tal que a reverência dos indianos por eles fosse destruída, junto com sua credibilidade. Um dos modos de fazer isso foi atribuindo datas aleatórias e bem mais recentes do que as propostas pelos próprios textos. Tais registros de datas nos textos se davam a partir da descrição da posição dos astros no céu, algo que pode ser checado através de métodos científicos e que, de fato, vem sendo feito. Há também várias datas que podem ser inferidas a partir da descrição feita nos textos da localização de comunidades existentes ao longo de leitos de rios que secaram, o que situa a existência de tais comunidades antes do desaparecimento de tais rios. Assim, há estudos mais recentes que rejeitam as datas anteriormente propostas levando em consideração tanto a má intenção dos colonizadores quanto a escassez de tecnologia adequada para chegar a resultados precisos em suas pesquisas naquela época. Quanto ao *Nāṭya Śāstra*, alguns deles sugerem uma data por volta do séc. IV a.C.. Outros consideram as datas sugeridas pela própria tradição védica. O que o próprio texto afirma a este respeito é que a arte dramática encarna no ciclo de tempo chamado *tretā-yuga*. Isso significa o período entre 2,5 a 1 milhão de anos atrás. Apenas seu registro teria ocorrido no início da época atual, a *kali-yuga*. Tal *yuga* teve seu início no ano 3.102 a.C., de modo que seu registro pode ter se dado por volta desta época, ou mesmo um pouco antes dela iniciar, com o intuito de evitar a tendência à deturpação do conhecimento oral causado pelo declínio da memória, dentre as outras características desta época como falta de inteligência, preguiça e perturbação mental. Seja como for, o que temos é que a maioria dos autores como, por exemplo, Manmohan Gosh (1951), relata que, sem dúvida alguma, dadas as evidências, o *Nāṭya Śāstra* existe desde o séc. II d.C., mas sua tradição pode ser

traçada a um período tão longínquo quanto os anos 100 a.C.. Parece que tais datas sugeridas refletem a preocupação ainda predominante de não se propor antiguidade maior a uma escritura como o *Nāṭya Śāstra* do que a dos próprios *Vedas* principais. Dentre eles, o *Rg Veda* é considerado o mais antigo e Muller o datou por volta de 1200 a.C. , a princípio, já que no fim de sua vida ele mesmo admitiu que as datas eram todas arbitrárias e que eram impossíveis de serem definidas. Assim sendo, a datação do *Nāṭya Śāstra* obedece amplamente à mesma lógica da datação das outras escrituras, a saber, a lógica do colonizador, cujas teorias continuam largamente difundidas e aceitas, mesmo na própria Índia, apesar de clara e admitidamente enganosas.

A autoria do *Nāṭya Śāstra* também não encontra unanimidade. Muitos, como Manmohan Gosh, afirmam que Bharata é um nome genérico, que significa “ator”. Ele é categórico ao afirmar, em sua introdução ao tratado, que: “O *Nāṭyaśāstra* é comumente atribuído a Bharata Muni. Mas Bharata não pode ser considerado seu autor porque no próprio *Nāṭyaśāstra* seu caráter mítico é bastante óbvio”. (GOSH, 1951, p. LXXI). Assim sendo, o *Nāṭya Śāstra* não teria sido composto por uma única pessoa de nome Bharata, mas por várias pessoas. Tal fato é usado como justificativa para algumas idiosincrasias encontradas no texto, que indicam fortemente o uso de interpolações com o decorrer do tempo. É fato, no entanto, que tais adições poderiam ocorrer ainda que apenas um único autor tivesse escrito o texto original. A Dr. Padma Subrahmanyam defende que “É muito provável que este trabalho complexo tenha sido escrito no decorrer de alguns séculos, por autores de mesmo pseudônimo”. (SUBRAHMANYAM, 2010, p.3). Como o assunto é por demais complexo e foge à discussão principal dessa dissertação, menciono apenas que, a quem interessar, há vários livros que tratam sobre essas questões de autoria e data do tratado<sup>36</sup>.

Além da controvérsia acerca do autor e da data, o *Nāṭya Śāstra* é conhecido por ter uma versão longa e uma curta. Mais uma vez, não há consenso sobre qual das duas seria a original. Alguns estudiosos, como Pischel e Macdonell, acreditam que a versão longa é a original. Outros, como Lakshman Sarup, acreditam que a versão curta é a original. Ela foi também usada como base por Abhinavagupta, bem como foi citada por Dhanañjaya, o autor do *Daśarūpaka*, sobre o qual falaremos logo adiante.

---

<sup>36</sup> Algumas obras que tratam sobre a data do *Nāṭya Sastra* são: *Sanskrit Drama* (Londres: Oxford University Press, 1924) de A. B. Keith, *Introduction to the Nāṭyaśāstra* (Baroda: Gaekwad Oriental Series, 1926) de M. Ramakrishna Kavi, *History of Sanskrit Poetics* (Calcutá: University of Calcutta, 1947) de S. K. De, *History of Sanskrit Literature* (Délhi: Munshiram Manoharlal, 1958) de Macdonnell e Varuna e *Vidusaka on the Origin of Sanskrit Drama* (Amsterdam: North Holland Publishing Company, 1979) de F. B. J. Kuiper.)

Quanto ao surgimento do *Nāṭya Śāstra*, os próprios textos védicos explicam que, a princípio, havia um *Veda*, porém, para facilitar seu entendimento e a propagação de seus ensinamentos, ele foi dividido em quatro: *Ṛg Veda*, *Sāma Veda*, *Yajur Veda* e *Atharva Veda*. Isso foi necessário porque, segundo a filosofia indiana e sua ideia de desenvolvimento do tempo como *yugas* ou “eras” de diferentes características, crescentes em degradação, com o passar do tempo as pessoas iriam perdendo sua inteligência, capacidade de absorção, conhecimento e memória, dentre outras boas qualidades. Assim, a divisão dos *Vedas* asseguraria que tal conhecimento continuasse a ser absorvido, passado para frente e praticado, mesmo com a chegada de eras mais degradadas. Porém, mesmo com tal divisão, no último ciclo dos tempos, chamado *kali-yuga*, que é o ciclo atual, as pessoas seriam incapazes de entender e colocar em prática tais conhecimentos. Além de não terem a inteligência necessária, elas também não teriam tempo e, na maioria das vezes, nem sequer teriam interesse em tais assuntos. Tudo isso, adicionado ao fato de que as castas mais baixas não tinham acesso ao conhecimento dos *Vedas*, levou os próprios deuses a irem até o criador do universo, Brahmā, e pedirem que um quinto *Veda* fosse criado. E é narrando tal situação que se inicia o *Nāṭya Śāstra*, com as seguintes palavras de Bharata:

‘Há muito, muito tempo’, disse Bharata, ‘as pessoas desse mundo de dor e prazer, instigadas pela ganância e avareza, inveja e ira, aderiram a modos de vida incivilizados (literalmente, *grāmya* = vulgares). [...] Mahendra abordou o Deus Brahmā e pediu-lhe: ‘Por favor, dá-nos algo que possa não apenas ensinar-nos, mas que também seja agradável tanto aos olhos quanto aos ouvidos. (É certo que) os *Veda*-s existem, mas (algumas pessoas como) os *śūdras*<sup>37</sup> são proibidas de ouvi-los. Por que não criar para nós um quinto *Veda* que seja acessível a todos os *varṇas* (castas)?’ Brahmā concordou. Dispensando os requerentes, meditou solitariamente e, finalmente, decidiu compor o quinto *Veda*, incorporando todas as artes, ciências e a iluminação espiritual também. (RANGACHARYA, 2014, p. 1)

É assim que, no início do *Nāṭya Śāstra* é explicado que o criador, Brahmā, pegou as palavras do *Ṛg Veda*, a música do *Sāma Veda*, os movimentos do *Yajur Veda* e as ações das emoções do *Atharva Veda* para criar o *Nāṭya Veda* ou *Nāṭya Śāstra* que, deste modo, é considerado um quinto *Veda*. Assim, o conhecimento védico original, que começara com um único *Veda* e fora dividido para fins pedagógicos nos quatro *Vedas* acima citados, foi novamente agrupado em um único *Veda*, mas com características especiais, conforme fora pedido a Brahmā pelos seres divinos. O pedido era que aquela fosse uma escritura que pudesse fazer com o que o conhecimento hermético dos *Vedas* conseguisse alcançar todas as

---

<sup>37</sup> Casta mais baixa da sociedade

classes da sociedade e que fosse também agradável de ver e ouvir, de modo a atrair a todos. Então, o texto segue percorrendo sobre vários temas. Nos deteremos apenas em algumas partes, de modo que cito aqui um resumo da obra, dado por Śankar, para que tenhamos um panorama geral:

Após explicar esta origem mítica do teatro e se ocupar em uma discussão sobre os praticantes no primeiro capítulo, Bharata discute as características do teatro. A adoração e propiciação das deidades do palco é seguida bastante repentinamente pelo quarto capítulo, intitulado características de *tāṇḍava* (*Tāṇḍava lakṣaṇam*), onde os *karaṇas* são descritos como tendo sido executados pelo próprio Śiva. Além dos *karaṇas*, este capítulo também contém explicações de termos técnicos como *recakas*<sup>38</sup>, *aṅgahāras*<sup>39</sup> e *piṇḍibandhas*<sup>40</sup>. O capítulo seis ao treze lida com vários tipos de emoções e expressões e sua representação por meio de várias partes do corpo. O capítulo 15 ao 19 do *Nāṭyaśāstra* aborda a representação verbal e a prosódia. Os dez diferentes tipos de peças são explicados no 20º capítulo, após o qual o autor começa a enumerar os vários elementos de uma peça como o enredo, os estilos e os vários modos de expressão corporal, tanto internos quanto externos. É interessante notar que os capítulos 28 a 33 são exposições sobre música e instrumentos musicais. Por fim, os últimos três capítulos voltam ao campo do teatro e abordam assuntos diversos. (SHANKAR, 2004, p. 51)

Interessa-nos, nesse contexto, analisar especificamente a importância da escritura na definição do clássico e, para tanto, focaremos apenas em algumas partes deste complexo tratado, acima resumido. Tendo dito como ele surgiu, a pedido dos deuses, prossigamos para o momento quando Brahmā entrega o conhecimento requerido aos deuses que, por sua vez, se negam a aceitá-lo, considerando-se desqualificados para tamanha ciência. Eles sugerem, então, que o conhecimento seja entregue aos sábios e, assim, ele é entregue a Bharata que o compartilha com seus cem filhos – também interpretado como cem discípulos – dando-lhes função e treinamento apropriados. Bharata passa a contar, então, a primeira encenação executada sob as diretrizes do *Nāṭya Śāstra*. Ela foi apresentada por ocasião do festival que celebrava a vitória de Indra sobre os *asuras*, os seres não-divinos. É claro que os deuses ficaram muito felizes com a encenação, mas os *asuras* não gostaram nem um pouco, sentindo-se humilhados com aquela apresentação pública de seu fracasso. Irados, eles paralisaram a fala, movimentos e memória dos artistas. Com isso, Brahmā achou prudente pedir a Viśvakarmā, o arquiteto dos deuses, que construísse um local onde a *performance* pudesse

<sup>38</sup> Movimentos básicos das diferentes partes do corpo, separadamente.

<sup>39</sup> Sequências de *karaṇas*

<sup>40</sup> Tipo de dança em grupo que consiste em formações geométricas

ocorrer sem perturbações. Depois, ele instalou as diferentes divindades em suas posições apropriadas e fez um *yajña* – uma cerimônia de sacrifício – segundo as regras dos *Vedas*.

Após a construção do local onde as *performances* passariam a acontecer, Brahmā diz a Bharata que represente o *Amṛtamanthana*, a batedura do oceano de leite. Tal apresentação seria feita em frente a Śiva. Então, ele vai até a morada de Śiva com outros deuses e pede a ele que assista e ouça àquela apresentação. E assim aconteceu. Após elogiar a obra de arte concebida por Brahmā, Śiva disse-lhe que, enquanto ela era executada, ele se lembrara daquela dança que ele mesmo executara e que era embelezada por *aṅgahāras* (sequências de movimentos) que consistiam de diferentes *karaṇas* (movimentos) e disse que Brahmā poderia utilizá-la nas preliminares de sua peça. Brahmā, então, pediu que ele falasse sobre o uso dos *aṅgahāras* e ele, por sua vez, chamou Tanḍu, a quem ordenou que ensinasse sobre o assunto a Bharata. Nesta passagem Śiva explica, portanto, que não apenas as histórias usadas na *performance* já existiam, mas também os movimentos da dança – eles não estavam sendo criados naquele momento, mas já haviam sido dançados anteriormente. A esse respeito, *Guru Śyam Prakaś* confirma: “A dança não foi criada a partir do que foi escrito. Ao contrário, aquilo que era dançado foi observado e, a partir daí, estabeleceram-se as regras e tudo foi escrito” (informação verbal)<sup>41</sup>.

Assim, segundo o *Nāṭya Śāstra*, de acordo com a narração acima, temos que a origem da dança é a própria divindade, contando também com a participação dos sábios. No decorrer de textos escriturais, vamos encontrando mais desses apontamentos. Por exemplo, do *Nāṭya Śāstra*, temos: “Após inventar os *Recakas*, *Aṅgahāras* e *Piṇḍīs*, Śiva os comunicou ao sábio Tanḍu que, por sua vez, fez deles dança com canções e músicas instrumentais; assim, esta dança é conhecida como *Tāṇḍava* (ou seja, a criação de Tanḍu)”. (GHOSH, 1951, p. 67-68) Bharata também diz: “Esse *Śāstra* (...) foi estabelecido por mim no Paraíso com a ajuda das *Apsarās* e dos sábios Svātī e Nārada”. (*ibidem*, p. 560) *Tāṇḍava* é, segundo o *Nāṭya Śāstra*, uma dança usada principalmente no acompanhamento à adoração aos deuses e, muitas vezes, o termo é traduzido como “dança vigorosa”. Esta dança pode, no entanto, apresentar-se de outro modo, mais suave, chamada *sukumārā-prayoga*. Nesse ponto do texto, o *Nāṭya Śāstra* apresenta a técnica da dança em si, de modo bastante detalhado. Ele diz haver cento e oito variedades de *karaṇas* e os nomeia, tais como: *talapuṣpapaṭa*, *vartita*, *valitoru*, *apavidḍha*, *samankha* e assim por diante. Então, ele passa a descrever cada um deles. Como exemplo, tomemos o primeiro *karaṇa*, *talapuṣpapaṭa*: “Mão em *Puṣpapaṭa* sustentada do lado

<sup>41</sup> Conversa com Śyam Prakaś no Pūrva Festival em Baroḍa em Fevereiro de 2016, Índia.

esquerdo, pé em *Agratalasañcāra* e lateral em *Sannata (Nāṭa)*” (*ibidem*, p. 49). Podemos ver aqui o tronco ligeiramente inclinado e a posição das mãos de acordo com a descrição acima, bem como a posição dos pés e, por fim, a posição completa, nas fotografias 2, 3 e 4, respectivamente.

Fotografia 2 – Mãos em *puṣpapuṭa* e tronco em *sannata* – apresentação no festival *Ratha Yātrā* em Belo Horizonte, 2016



Fotografia de Alessandra Veloso

Fotografia 3 – Pés em *agratalasañcāra* – apresentação no festival *Ratha Yātrā* em Belo Horizonte, 2016



Fotografia de Alessandra Veloso

Fotografia 4 – Āchārya Līlā em *talapuṣpapaṭa* em apresentação em São Paulo, 2016

Fotografia de Brunno Perente

Podemos descrever esse *karaṇa* como sendo um movimento com as duas mãos juntas, ao lado esquerdo do corpo, na altura do peito. O pé direito é esticado, ao mesmo tempo em que as mãos são levadas para o lado direito. Depois, as mãos voltam para o lado esquerdo do quadril, que é inclinado. As mãos vão parar no lado esquerdo do peito novamente, enquanto o pé direito fica apenas com os dedos encostados no chão e o calcanhar permanece levantado. É bastante difícil descrever esses movimentos, por serem muito detalhados e, por isso, as escrituras dão diferentes nomes para cada posição de mãos, pés e tipo de movimentos que interligam as diversas posturas. Isso torna muito mais fácil descrever um movimento para quem já conhece os termos da dança. Mas, para quem não os conhece, é apenas possível dar uma ideia geral. Ainda que possa ser difícil entender apropriadamente o movimento descrito, o que nos interessa no momento é ressaltar que esse movimento de dança pura (*nṛtta*), esse *karaṇa*, não se encontra em nenhum dos movimentos de *nṛtta* que temos atualmente, os



*adavus*. Ainda assim, alguém pode perguntar, já que consideramos o estilo *Bharatanāṭyam* como um estilo autêntico de dança clássica, por que não há um *adavu talapuspapuṭa*? Ainda que a posição de mãos utilizada nele seja bastante comum, nem ela nem o movimento do *karaṇa* como um todo fazem parte de nenhuma sequência sistematizada de *adavus* (embora o movimento possa ser encontrado em coreografias tradicionais). O mesmo ocorre com os outros *karaṇas*. A partir desta questão, várias outras podem ser levantadas: por que não há sequer a palavra *adavu* ou a descrição de um deles que seja no *Nāṭya Śāstra*? O fato deste termo não estar lá implica que os movimentos chamados *adavus* não têm conexão com os movimentos descritos no *Nāṭya Śāstra* ou trata-se apenas de uma questão de nomenclatura? Por que não há treinamento dos *karaṇas* no *Bharatanāṭyam* atualmente, sistematizado assim como o treinamento dos *adavus*? Mesmo a quantidade, nome e uso de muitos dos *hastas* e *recakas* (movimentos de mãos e de diferentes partes do corpo, separadamente) são descritos de modo bastante diferente no *Nāṭya Śāstra* em comparação com o modo como são usados atualmente na dança.

Apesar de todos os dançarinos ouvirem desde o início de seu treinamento que o *Nāṭya Śāstra* é a origem e fundamento da sua arte, eles costumam se surpreender ao ler o texto pela primeira vez e descobrir tantas diferenças entre o que praticam e o que se encontra escrito lá. Além da descrição técnica, há outras diferenças, como o lugar tradicionalmente reservado para a orquestra, a adoração à bandeira de Indra – o *jarjara* –, dentre outras. Assim, não reconhecendo prontamente sua técnica no texto considerado a maior referência para atestar uma dança como clássica, podemos questionar quais são, então, os elementos que lhe garantem tal *status*? Como entender tamanha discrepância e como continuar a alegar que tais danças se baseiam naquela escritura?

## 2.2 Divisões do texto e elementos a serem analisados

Como já foi dito, a dança clássica não pode ser definida como tal apenas com base na antiguidade, já que danças folclóricas podem ser tão ou mais antigas do que as atualmente consideradas clássicas. Porém, mesmo em termos governamentais e também consensualmente entre artistas e estudiosos, a dança clássica é aquela que pode ter sua origem traçada às escrituras, especialmente ao *Nāṭya Śāstra*. Daí a necessidade de expormos neste trabalho os conceitos, teorias e descrições de movimentos, produções artísticas e outros aspectos

detalhados em tal escritura. Nela são descritos também outros temas, como a origem e os estilos da dança e do teatro.

Algumas dificuldades são encontradas na análise do texto e ainda mais na tentativa de ligar sua teoria à prática que hoje podemos ver. Sua origem descrita é algo difícil de ser comprovado empiricamente, já que é dito que ela é divina. Os estilos são amplos, abarcam outras práticas como as que podemos reconhecer como teatro e artes marciais, além do que costumamos chamar de dança. Além disso, eles se mesclam, tornando sua análise complexa e mais abrangente do que nos propomos a fazer aqui, sendo também mais abrangente do que costuma ser de interesse direto dos dançarinos da dança clássica indiana. Então, vejamos alguns dos elementos que nos são interessantes e possíveis de analisar.

No primeiro capítulo deste trabalho tivemos contato com alguns termos básicos que nos possibilitam começar um estudo mais detalhado, e também pudemos entender como o texto explica sua própria origem, a origem dos movimentos da dança e dos estilos. Vimos, ainda, um breve resumo do que o texto contém, como um todo. Porém, considerando sua complexidade e abrangência, faz-se necessário, agora, olhar mais atentamente para o texto, com as divisões que podemos encontrar nele e os pontos específicos relacionados à dança ou essenciais para seu entendimento.

Segundo Perez Jr. (2011) o texto pode ser dividido em três grandes blocos, de acordo com sua funcionalidade em relação ao todo. Ele considera como preliminares ou introdutórios os cinco primeiros capítulos, como centrais o sexto e o sétimo capítulos – onde é desenvolvida a concepção estética de *nāṭya* – e considera um último grande bloco com o restante dos capítulos, que lida com os demais componentes cênicos, inclusive com o *abhinaya* ou diferentes planos expressivos (gestos, palavras, maquiagem/vestimentas e corpo). É esta divisão que utilizaremos aqui.

### **2.2.1 Capítulos introdutórios ao *nāṭya* – preliminares**

O primeiro capítulo do *Nāṭya Śāstra* inicia apresentando o texto quanto à sua origem, contextualizando a época em que surgiu, por que surgiu, como foi criado a partir dos outros *Vedas* e como foi passado adiante, bem como a primeira apresentação feita segundo suas regras e as situações decorrentes de tal apresentação, conforme já falamos anteriormente. É interessante observar que, neste início, ele não apresenta aspectos técnicos ou estéticos da arte cênica, mas estabelece as qualidades daqueles que a praticam, os assuntos com os quais ela

lida e os benefícios que ela proporciona aos diferentes tipos de pessoas. Além destes pontos, há uma ênfase na importância de se executar rituais religiosos, como as oferendas que são feitas ao fogo de sacrifício e a recitação de *mantras*, bem como o processo de ritual de adoração, ou *pūjā*, ao palco/divindade do palco, sendo que o espetáculo artístico não pode ser realizado sem que isto seja feito antes. Segundo o texto, se alguém faz um espetáculo (seja o produtor, ator ou patrono do ator) sem providenciar que tal *pūjā* seja feito, verá que sua arte será inútil e a pessoa nascerá em um corpo inferior. Por outro lado, quem fizer a adoração apropriadamente, conquistará bens auspiciosos e irá para os reinos celestiais. A escritura esclarece, também, que tal *pūjā* é similar ao sacrifício védico. Podemos nos perguntar em que medida seguimos, atualmente, essas diretrizes dadas pelo *Nāṭya Śāstra*. Esta última, relativa à adoração, se apresenta bem enfaticamente no texto. Neste ponto, gostaria de ressaltar duas questões que acredito serem relevantes para este estudo. Em primeiro lugar, vale dizer que, ao falar sobre tal adoração, o texto esclarece, no verso 128 deste primeiro capítulo, que ela deve ser feita de acordo com as regras e também de acordo com o que se observa na prática. Ou seja, mais uma vez temos a presença das regras que são, basicamente, estabelecidas nas escrituras pertinentes e temos também aquilo que é observado, ou seja, aquilo que se aprende a partir da prática dos mestres e o que é executado pelos praticantes, em geral. Se não temos, atualmente, elaboradas adorações ocorrendo no palco, ainda assim, tomando os espetáculos de *Bharatanāṭyam* como exemplo, vemos que sempre é feita uma adoração antes do início da *performance*, na qual se acende o fogo antes da apresentação e diversos artigos prescritos pelas escrituras para a adoração às divindades – tais como incenso, flores, dentre outros – são oferecidos a elas. Podemos observar tais procedimentos, por exemplo, no início dos vídeos de “espetáculo de formatura” (*arangetram*) ‘*Indian Classical Dance Arangetram Highlights*’ (2014)<sup>42</sup> e ‘*Chilanka Academy Likitha Srikumar – Arangetram*’ (2016)<sup>43</sup> das dançarinas Lakshmi Dāmodara e Likitha Srikumar, respectivamente. Observamos também procedimentos similares no *salangai pūjā* (que significa literalmente “adoração aos guizos” e costuma ser feito antes do espetáculo de formatura, como uma preparação para o *arangetram* em si), em ‘*Salangai Pooja*’ (2013)<sup>44</sup>. Há também vários *mantras* que os dançarinos costumam recitar tanto antes de iniciar a prática da dança quanto antes de uma apresentação e os dançarinos sempre fazem uma saudação antes de começarem sua prática ou apresentação. No caso do *Bharatanāṭyam*, a maioria das saudações dos diferentes sub-estilos consiste em

<sup>42</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=MaYpWgfvYc4>>. Acesso em: 02 dez 2016

<sup>43</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=yeqPDWUsstI>>. Acesso em: 02 dez 2016

<sup>44</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=LBCf3FPXO4Q>>. Acesso em: 02 dez 2016

bater os pés no chão, saudar as divindades que presidem as diferentes direções, tocar o solo em respeito à divindade da terra, já que o dançarino irá bater seu pé nela e, por fim, terminar saudando a divindade suprema ou a fonte de tudo, saudando o *guru* e saudando a todos os seus superiores, como sábios e mestres, e aos presentes. Assim, apesar de vermos um processo de adoração bastante simplificado, ele ainda se encontra presente e a atitude de reverência e respeito ao divino também se faz presente, tanto na ocasião da apresentação quanto na prática diária do dançarino. Além disso, em muitas escolas de dança é comum encontrarmos um altar, onde são oferecidos vários artigos para as divindades presentes e o fogo sagrado é aceso diariamente, além da cerimônia realizada quando um mestre aceita um novo aluno, na qual o aluno recita vários *mantras* e também oferece diferentes artigos de adoração.

O segundo ponto que quero destacar é que, ao dizer que aquele que não praticar a adoração apropriada sofrerá um efeito tão sério e negativo quanto nascer em um corpo inferior na próxima vida, bem como ao prometer a elevação aos planos celestiais para quem fizer a adoração apropriadamente, fica claro que o texto faz uma ligação forte entre a arte e os processos religiosos, e coloca também a arte como algo além de um mero entretenimento, estabelecendo-a como uma ação que gera um efeito prático e intenso sobre a vida. Isto faz bastante sentido no texto, já que ele pertence a uma tradição em que, como já dito anteriormente, os diferentes domínios da filosofia, religião, arte, dentre outros, se entrelaçam. E o que se pode perceber aqui, é que esses diferentes domínios se entrelaçam não apenas teoricamente, mas de modo prático. Não se trata apenas de pegar um conteúdo ou uma área de conhecimento e mesclar com outra, mas trata-se de uma visão de que, assim como as diferentes áreas de conhecimento conversam, se misturam, agem sobre e com a outra, assim também as ações em uma esfera da vida afetam outra. E, deste modo, as práticas artísticas têm efeito não apenas estético ou de entretenimento, e nem mesmo têm efeito apenas político ou um efeito observável de modo imediato neste mundo, mas provocam também reações espirituais, mais sutis e de mais longo alcance. Trazendo novamente para a nossa realidade atual, temos que alguns dançarinos podem executar as ações de adoração e oferecimento de artigos às divindades no palco, bem como a saudação feita antes das práticas e *performances*, além das oferendas feitas ao mestre e às divindades quando vão iniciar seu aprendizado, apenas porque são feitas tradicionalmente, sem que aquilo tenha para eles qualquer sentido. Não parece lógico dizer que, em tal caso, estes procedimentos sejam feitos devido a uma questão estética ou cênica, já que, por exemplo, a saudação feita no início da dança é executada antes de cada treino, ainda que seja solitário, não tendo, assim, nenhuma função

cênica ou estética a cumprir. Do mesmo modo, no caso da adoração e oferendas feitas na ocasião do início das aulas com o mestre, também não há nenhuma necessidade cênica ou estética, tratando-se de um procedimento mais íntimo, que não é feito para o público e nem mesmo conta com a presença dele. Daí a hipótese de que talvez seja feita, assim, por simples respeito ao que manda a tradição. Por outro lado, também encontramos atualmente dançarinos que acreditam e executam tais procedimentos como uma prática religiosa/espiritual buscando as bênçãos divinas e o estabelecimento de um contato com as divindades para executar a dança de modo a conectar a si mesmo e ao público com esta “instância superior”. Ou, como diz Rāmaswami Śāstri, “(...) a dançarina deve considerar o local da dança também como sendo um templo, e o público como sendo adoradores da Deusa da Arte” (SHASTRI, 2010, p. 61). Assim, embora esta última abordagem seja aquela que está mais de acordo com a atitude proposta pelo texto, não é a unanimemente encontrada. A respeito da observação das orações/reverências feitas antes da dança, o *Abhinaya Darpaṇa*, o importante texto de Nandikeśvara sobre o qual falaremos adiante – e que foca especificamente na arte da dança, considerado praticamente um complemento do *Nāṭya Śāstra* neste assunto e sendo mais amplamente usado de forma prática pelos dançarinos do que o próprio *Nāṭya Śāstra* – diz que “O que é dito tradicionalmente por nossos ancestrais deve, assim, ser mantido em mente. Tendo feito a oração, etc, a dança pode começar”(NANDIKEŚVARA, 1917, p. 17). Ele também fala sobre a “dança vulgar” (*nīca nāṭya*), dizendo: “Aqueles que são versados na Ciência da Dança dizem que a dança é vulgar quando a dançarina não inicia com uma oração (*ibidem*) e que “Aqueles que assistem a dança de tais atrizes vulgares serão estéreis e renascerão em ventre animal (*ibidem*)”.

Os outros elementos apresentados no primeiro capítulo, como dissemos acima, tratam das características dos praticantes – um tópico que trataremos no próximo capítulo – e dos assuntos e efeitos ou resultados advindos da arte. Quanto aos assuntos, o *Nāṭya Śāstra* diz que a arte cênica nele tratada mostra ações e sentimentos bons e ruins tanto dos seres divinos quanto dos não divinos e mostra os acontecimentos de todos os mundos. Tais assuntos foram, segundo Brahmā, retirados dos *Vedas*, bem como dos *purāṇas* e *itihāsas*, que são textos védicos que contam as histórias antigas de criação e destruição do mundo, relatam eventos históricos, ascensão e queda de reis, dentre outros tópicos. Brahmā explica também, no verso 107 deste primeiro capítulo, que pode-se encontrar, em tal arte, referência aos deveres, dinheiro, paz e, às vezes, encontra-se riso, às vezes, luta, às vezes amor, às vezes, morte. Nos versos 111 e 112 ele explica que, na arte, encontram-se as ações e comportamentos das pessoas, com toda a sua riqueza de variadas emoções e situações, que são relativas a pessoas

boas, más e indiferentes. Assim, as ações dos deuses, demônios, reis e mesmo das pessoas comuns são mostradas na arte. O que se pode observar, na prática, sobre os assuntos tratados na dança, é que são, de fato, variados. Para muitos dançarinos, como a Dr. Padma Subrahmanyam, por exemplo, “Qualquer conteúdo ‘não clássico’, (em sua definição, trabalho que não utiliza as literaturas clássicas indianas e histórias hindus), não orientado a *bhakti* (a dimensão religiosa e espiritual da dança é tida por ela como primordial), é inadmissível”. (LOPEZ Y ROYO, 2003, p. 10) Por outro lado, temos que a própria Padma Subrahmanyam coreografou a canção nacional da Índia, *Vande Mātaram*, muito embora não se trate de uma composição clássica da literatura hindu, mas seja um poema escrito em 1882 por Bankim Chandra Chattopadhyay. A canção, além de uma reverência à Índia como a pátria mãe, faz em seu decorrer uma comparação da pátria com diversas divindades como Durgā e Lakṣmī, exibindo, nestes dois elementos, uma ligação às raízes hindus. Deste modo, a afirmação de que o conteúdo da dança deve estar ligado a *bhakti* ou à literatura clássica indiana, não leva a uma atitude tão limitada quando pode parecer a princípio, pois pode-se encontrar um conteúdo fundamentado em *bhakti*, por exemplo, mesmo em uma literatura não tradicional. Outro exemplo de como esta ideia da dança fundamentada em *bhakti* ou na espiritualidade é mais alargada do que pode parecer a princípio, pode ser encontrado na dançarina Jānaki Rangarājan, discípula de Padma Subrahmanyam, que também considera que as danças clássicas indianas são fundamentadas na espiritualidade. Apesar disto, em sua produção de 2014, ‘*Voices*’, ela apresentou uma de suas coreografias feitas para uma poesia de Pablo Neruda. E ainda podemos mesmo citar experimentações mais antigas, como as apresentações do teatro clássico indiano *kathakali* utilizando textos de Shakespeare nos anos 1980. Mais recentemente, no relatório anual referente a 2010-2011 da *Sangīt Nāṭak Akademi*, por exemplo, podemos ler:

Meghdoot II Kathakali (peça ‘Otelo’ de Shakespeare), por Sadanam Balakrishnan; renomado mestre e Guru de Kerala, Sadanam Balakrishnan, apresenta uma adaptação espetacular de *Kathakali* do Otelo de Shakespeare. De acordo com o jornal ‘*The Hindu*’, “Quanto à coreografia e direção de *Guru* Sadanam Balakrishnan, Otelo pode, talvez, ser classificada como o auge do seu talento. (SANGHEET NATAK AKADEMI, 2010-2011, p. 11)

Da mesma maneira, várias outras peças de autores não indianos, textos não pertencentes à literatura hindu tradicional ou não fundamentados na religião e devoção têm sido utilizados em produções de dança clássica e são aceitos, ao menos pela academia nacional e por muitos artistas, como mantendo sua característica de dança clássica. Outro

exemplo é o espetáculo ‘*Yudh*’, de 2013, de Savitha Śāstrī<sup>45</sup>, que mantém toda a base da dança clássica, mas utiliza uma história escrita especialmente para o espetáculo e inclui inovações no figurino, além de trazer composições musicais novas que soam tanto como músicas indianas quanto como músicas estrangeiras, apesar de seguirem o sistema da música clássica indiana *karnāṭik*. Savitha inova também em várias outras produções, como ‘*Elysian Pursuits*’, de 2015, ‘*Chains: Love Story of Shadows*’, também de 2015, dentre outras. No entanto, apesar de todas as inovações, ela alega que o que apresenta é a dança clássica e, pelo que se pode perceber pelos comentários da mídia expostos em seu website sobre seu trabalho (<http://www.savithasastry.com/press.html>), parece que há um acordo de todos – ou da maioria – quanto a isso. Outro exemplo é o *Apsarās Arts*, que tem produções como ‘*Añjasā*’<sup>46</sup>, que fala sobre as belezas da arquitetura dos templos budistas, ‘*Nirmāṇika*’<sup>47</sup>, sobre a beleza da arquitetura indiana e ‘*Migratory Birds*’<sup>48</sup>, que fala sobre a migração dos pássaros através de vários tipos de danças clássicas indianas, para citar algumas de tais produções. Muitos dançarinos têm buscado não apenas diversificar os temas, mas também tratar de assuntos relevantes socialmente, como se pode testemunhar na coreografia *Mokṣa*, que ficou em primeiro lugar no festival competitivo *Lāsya*, em 2015, promovido pela Universidade de Maryland<sup>49</sup>, cuja história falava sobre uma jovem que sofrera abuso sexual por um grupo de homens e, por isso, fora ostracizada no vilarejo onde morava, o que acabou provocando seu suicídio. Estas, no entanto, não são inovações que surgiram apenas nos últimos anos, mas que vêm desde muitas décadas. Temos mesmo no repertório aceito como tradicional do *Bharatanāṭyam*, danças que tratam de assuntos como a velhice, o casamento infantil, dentre outros. Se considerarmos a afirmação do *Nāṭya Śāstra* que as ações das pessoas de todo o mundo encontram-se refletidas em *Nāṭya*, como citamos anteriormente, isto é algo muito natural e não deve ser visto como algo que descaracteriza a dança como clássica.

No segundo capítulo são descritos os tipos de locais de apresentação – retangular, quadrangular e triangular. As proporções exatas da medida que o local de apresentação deve ter são dadas e alguns limites de tamanho são colocados, sendo que ir além de determinados tamanhos é proibido. Por exemplo, o local de apresentação para os mortais deve ser retangular e deve ter sessenta e quatro *hastas* de comprimento e trinta e dois de largura, o que dá cerca de 29m de comprimento e 14,5m de largura. A justificativa para tal proibição é que, se o local

<sup>45</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=YiKzXfjZ3oI>>. Acesso em: 10 fev 2016

<sup>46</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=y1afDtr9UFU>>. Acesso em: 10 fev 2016

<sup>47</sup> Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=P\\_w-mdCpAH0](https://www.youtube.com/watch?v=P_w-mdCpAH0)>. Acesso em: 10 fev 2016

<sup>48</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Ngi8d3nrlSo>>. Acesso em: 10 fev 2016.

<sup>49</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=x9iy0aXoVXY>>. Acesso em: 10 fev 2016

for maior, a expressão facial não alcançará todo o público e a clareza do som pode ser comprometida. Mas nem todas as diretrizes são esclarecidas e justificadas de modo tão prático. Por exemplo, ao encontrar um lugar que se considere adequado para a construção do local de apresentação, o especialista engajado no projeto deve medi-lo usando um pedaço de corda branca, sob o asterismo chamado na astronomia védica de *Puṣya*. Tal corda pode ser feita de algodão, lã, um tipo específico de grama ou da casca de uma árvore. Este processo exige um cuidado muito grande na escolha da corda pois, se ela se romper em várias partes, o patrono do espetáculo certamente morrerá. Se ela se romper em três partes, ocorrerá um problema político naquela terra, se romper em quatro, o mestre da arte irá perecer e, mesmo se ela apenas escorregar da mão, ocorrerá algum outro tipo de perda. Também é recomendado que este procedimento ocorra em um *tithi* ou momento adequado do dia. E o capítulo segue descrevendo pormenorizadamente os procedimentos adequados, como o estabelecimento da fundação do local, as oferendas que devem ser feitas às dez direções, os alimentos que devem ser oferecidos aos quatro pontos cardeais, os *mantras* que devem ser entoados para as divindades que presidem cada uma das direções, as oferendas que devem ser feitas aos sacerdotes, ao rei e aos mestres da arte. Depois disso, há mais detalhes sobre a construção das paredes, o jejum que deve ser feito pelo mestre da arte, as cores a serem usadas em diferentes pilares e os procedimentos e oferendas relativos a cada um deles. Há uma variedade imensa de detalhes sobre cada aspecto da construção e dos resultados positivos e negativos que advém de problemas que podem ocorrer em cada processo e da execução dos procedimentos feitos apropriadamente em momentos oportunos. Atualmente, os locais de apresentação variam bastante em tamanho. Do ponto de vista prático da visibilidade e da clareza do som, hoje contamos com o uso de microfones e, muitas vezes, temos telões nas laterais de grandes auditórios que exibem detalhes ou a imagem mais aproximada dos dançarinos que é filmada no decorrer da apresentação, de modo que mesmo em um local grande e com milhares de pessoas, ainda é possível ver a expressão de quem dança, observar detalhadamente diversos movimentos e ouvir a música claramente. No entanto, talvez o tamanho mais reduzido do local de apresentação não servisse apenas à melhor visibilidade e audição:

[...]as casas de espetáculo indianas parecem ter retido um elemento de continuidade em um aspecto em particular. Elas permaneceram como estruturas fechadas feitas essencialmente para auxiliar e sustentar a atmosfera de identificação entre o espectador e o *performer*. Os palcos eram abertos e vazios, onde o *performer* era a pessoa principal. Os espectadores eram posicionados de modo tal que pudessem participar dos acontecimentos do palco totalmente. Para este propósito, as casas de espetáculo eram construções fechadas, com um telhado encurvado como o de uma caverna, pequenas janelas altas e interiores frescos, escuros, conducentes a uma



experiência visual semelhante a de um sonho de consciência expandida. Sua relativa pequenez e compacidade auxiliavam o contato sensorial entre a audiência e a *performance*. [...] Nesta característica essencial de intimidade e do uso dos espaços, a casa de espetáculos de Bharata difere da maioria das construções teatrais orientadas ao ocidente que encontramos hoje [...] A característica mais marcante das casas de espetáculos indianas era que elas eram construções projetadas para fornecer uma atmosfera em que o espectador pudesse atingir uma experiência de expansão da mente através de uma conexão íntima com o *performer*. (MEHTA, 1995, p. 62-63)

Mehta faz, ainda, um paralelo da disposição dos locais de apresentação com as templos/cavernas budistas, mostrando várias semelhanças entre eles como a posição dos pilares que se encontram em ambas as construções, o formato de caverna, seu ponto focal, a construção interior beneficiando a acústica e a janela em formato de olho de vaca para permitir a passagem da luz. Ele explica que, “Estas estruturas eram construídas de acordo com tradições similares de planos de base cosmográfica, com o objetivo de fornecer o máximo de concentração com os ritos áudio-visuais ou com a *performance*”. (*ibidem*, p. 67)

Quanto à parte ritual da construção, relacionada às divindades, medição, oferendas e outros procedimentos similares, se atualmente não se segue cada detalhe delineado no *Nāṭya Śāstra*, é fato que a maioria das construções da Índia ainda são feitas segundo a ciência do *Vastu*, da construção, a qual inclui procedimentos como instalação de divindades, oferendas, recitação de *mantras*, rituais de adoração, dentre outros citados no *Nāṭya Śāstra*. De modo que, naturalmente, também para a construção da casa de espetáculo entende-se que tais procedimentos são, como de costume, realizados. Decerto seria necessário um estudo mais profundo para analisar as similaridades entre a construção do local de espetáculo e outros edifícios segundo o *Vastu* e até que ponto as diretrizes dadas são seguidas atualmente. Porém, este não é o foco neste trabalho e é interessante observar apenas, entretanto, que pode-se entender que, tanto a busca do estado meditativo e experiência de expansão da consciência evidenciados por Mehta, quanto os procedimentos ritualísticos da construção do local de espetáculo, mais uma vez, parecem focar em um aspecto religioso, filosófico, contemplativo, indo além da mera preocupação estética ou artística.

O terceiro capítulo fala especificamente do *pūjā* ou adoração a ser oferecida aos deuses do palco, falando também de procedimentos de purificação, dando uma lista de deuses que devem ser reverenciados, além de falar que os instrumentos musicais também devem ser adorados, bem como a *jarjara*, a arma de Indra. O capítulo prossegue com a descrição de diversos procedimentos como o desenho de padrões geométricos chamados *maṇḍalas*, instalação e adoração dos deuses, oferecimentos de guirlandas e de *mantras* específicos, dentre outros. Por fim, é afirmado que se tudo for feito adequadamente, o rei e todas as

peessoas, jovens e idosas, de todo o país, terão boa sorte. Caso contrário, os deuses serão indiferentes quanto ao local, o espetáculo acabará e o mal cairá sobre o rei. Além disso, se as regras de consagração do local ou as práticas da arte dramática forem transgredidas propositadamente, a pessoa que as negligenciou logo sofrerá perdas e nascerá como um animal de ordem inferior. Mais uma vez, encontramos aqui o mesmo caso do capítulo um, em que os procedimentos atualmente feitos não têm a mesma complexidade apresentada pelo texto mas, talvez possa-se considerar, que eles ocorrem de modo mais simplificado, mas com a ideia de adoração às divindades continuando presente:

Uma leitura cuidadosa dos capítulos 1, 2 e 3 do *Nāṭyaśāstra* deixa claro que, cada uma das fases, seja da consagração da terra, ou da adoção de uma planta em particular para o teatro, ou a colocação simbólica de diferentes deidades, ou as oblações, todo o plano físico e plano de elevação é projetado para corresponder a um altar de sacrifício védico. (BAURNER; BRANDON, 1993, p. 51)

Considerando que mesmos os sacrifícios védicos são encontrados atualmente de modo simplificado, se comparado à antiguidade, embora mantenham as mesmas intenções religiosas e importância social, não é estranho que os ritos artísticos correspondentes também se encontrem, atualmente, simplificados. Além disso, pode-se justificar também que tais procedimentos detalhados – como uma passagem deste capítulo que descreve como os sacerdotes devem viver no local recém-construído por uma semana, juntamente com as vacas – são procedimentos que ocorrem antes da primeira apresentação no local. Ou seja, não são procedimentos que devem ocorrer a cada vez que se realiza uma *performance*. De qualquer modo, os autores supracitados afirmam que vários teatros regionais da Índia ainda executam tais ritos rigorosamente, particularmente as três formas do teatro de máscara *Chhau*<sup>50</sup>, incluindo os jejuns prescritos, a consagração do solo, a instalação do mastro e a consagração do pote de água. Os autores acrescentam:

A adoração (*pūjā*), executada tanto no palco sânscrito quanto em suas continuações vivas – formas de teatro regionais como *Kutiyattam* e *Mayurbhanja* – fornece exemplos concretos de como o movimento humano é usado para finalidades simbólicas em preliminares essenciais antes da *performance*. Embora o próprio Bharata fale brevemente sobre esta questão, está claro que os rituais do palco são, de fato, uma continuação dos ritos e rituais dos diferentes sacrifícios descritos nos *Vedas* e no *Śatapatha Brāhmaṇa*<sup>51</sup>. (BAURNER; BRANDON, 1993, p. 51)

<sup>50</sup> Estilo de arte cênica do leste da Índia

<sup>51</sup> Texto associado ao *Yajur Veda* que descreve rituais védicos e fala sobre a história e divindades

No quarto capítulo, se fala sobre o primeiro espetáculo escrito por Brahmā, sobre o qual falamos um pouco no primeiro capítulo deste trabalho. Após uma breve descrição, Śiva lembra-se da dança que ele mesmo realizara e aconselha Brahmā que a utilize nas preliminares da peça. Para tanto, ele chama Tanḍu, para que ele explique sobre as combinações de movimentos, já anteriormente citadas, chamadas *aṅgahāras*. Neste ponto, após uma lista dos *aṅgahāras*, Bharata descreve cada um dos movimentos chamados *karaṇas*, os quais são diferentes dos movimentos usados atualmente na dança, como também já foi dito anteriormente, que são chamados *adavus*. O texto segue, descrevendo os *recakas*, que são quatro e que se referem a movimentos separados dos membros do corpo, sem estar no contexto de um *karaṇa*. É dito que, vendo Śiva dançando com diversos *recakas* e *aṅgahāras*, Pārvatī, sua esposa, também dançou sua versão mais suave, a qual foi acompanhada por diferentes instrumentos. Vendo as várias formações criadas por tais movimentos, Nandin e Bhadramukha começaram a dar-lhes nomes e a imitá-las. Então, o texto passa a descrever as regras relacionadas à *performance* do que é traduzido como ‘dança clássica’, termo que é, por vezes, usado como um sinônimo para ‘*tāṇḍava*’. O texto diz que, após estabelecer os instrumentos, deve-se executar *Āsārīta*. *Āsārīta* consiste na entrada da dançarina no palco acompanhada por instrumentos de corda e de percussão, jogando flores. Às vezes, algo pode ser cantado e as palavras da canção são traduzidas pelos gestos. Então, uma sequência relativamente livre de notas é tocada e uma dançarina entra dançando apenas ao som da percussão, puramente com *karaṇas* e *jātis* (movimentos rítmicos). A seguir, é a vez do *chari* (movimento com a perna), com passos acompanhando a música. A dançarina, agora, entrando no palco com flores nas mãos e, em uma postura específica, deve executar todos os quatro *recakas*, os movimentos de membros do corpo separadamente, dar a volta no palco jogando flores para os deuses e, após curvar-se a eles, usar diferentes gestos. Muito embora os *karaṇas* não estejam totalmente em uso atualmente e não façam parte do treinamento formal do *Bharatanāṭyam*, a imagem da dançarina entrando com flores nas mãos, percorrendo o palco e jogando flores para os deuses é bastante comum em praticamente todas as apresentações desta dança, como vemos especialmente nas coreografias chamadas *puṣpāñjali*. Também é comum o início da apresentação com a dança feita ao som da percussão, com sílabas rítmicas sem um sentido específico e com a dançarina fazendo movimentos dos diferentes membros do corpo separadamente, como nas coreografias chamadas *alarippu*. O texto também diz que música instrumental não deve ser tocada se houver uma música a ser delineada por gestos, mas a percussão pode ser tocada por ocasião da *performance* dos *aṅgahāras* ou sequências de movimentos. Isso está de acordo com o que vemos: que a canção delineada por gestos é

executada não com música instrumental, mas com a música cuja letra é seguida pelos movimentos que lhes correspondem. Da mesma forma, a música com percussão é tocada quando são executados os movimentos abstratos. O texto prossegue, dizendo que a dançarina, após dançar segundo a música, deve sair e outras dançarinas devem entrar no palco da mesma maneira que ela e fazendo *piṇḍīs*, que são formações específicas executadas em grupo. Algumas das composições que vemos atualmente usam tais formações, embora não necessariamente sigam a ordem dada no texto. A descrição prossegue, esclarecendo também quantas vezes cada parte da canção deve ser repetida, as entradas e saídas das dançarinas etc. Também é explicado que, primeiramente, cada palavra cantada deve ser representada por gestos e, depois, o mesmo deve ser mostrado através da dança. Isso deve acontecer sempre que há partes que são repetidas nas canções. Tal descrição também está de acordo com a dança como é feita atualmente, em que cada palavra é representada por um gesto correspondente. Após isto ser feito, a letra da música vai se repetindo mas, então, os gestos não são mais feitos correspondendo a cada palavra, mas é feita uma dança que mostra o significado geral do que diz a letra ou alguma dança que conta uma história relacionada com o contexto, com o que diz a música. O *Nāṭya Śāstra*, então, faz algumas considerações a respeito das regras musicais e, depois, fala sobre a dança *sukumārā*, ou a ‘dança suave’. O capítulo finaliza com uma explanação das regras relativas à percussão.

No quinto capítulo, Bharata informa que explicará as preliminares de um espetáculo e questões relacionadas. As preliminares são chamadas *pūrvaraṅga* (*pūrvam* = início e *raṅga* = palco). São explicadas suas diferentes partes e é ressaltado que devem ocorrer na ordem descrita, ao som de percussão e instrumentos de corda. As canções fora do espetáculo ou da *performance* devem ser cantadas por pessoas atrás da cortina. A este respeito podemos notar que há uma hipótese de que, na época do *Nāṭya Śāstra*, o público não costumava chegar no horário determinado para as apresentações, de modo que havia toda essa parte preliminar feita atrás das cortinas antes do início da apresentação em si a qual, além de promover um aquecimento para os artistas, servia como um entretenimento para o público que já se encontrava no local da apresentação. Então, após a cortina ser removida, é que as *performances* e recitais devem ocorrer e mais detalhes são dados pelo texto que vem a seguir no *Nāṭya Śāstra*, sobre o tipo de canção e partes do *pūrvaraṅga* que devem ser executadas<sup>52</sup>.

O texto explica que a execução das preliminares significa adorar aos deuses e que tal execução é glorificada por eles, conduzindo ao *dharma* ou à ação correta, à vida longa e à

---

<sup>52</sup> Ver o quadro das atividades que ocorrem antes de abrir a cortina no Apêndice A.

fama. Depois disto, detalhes são dados sobre as canções que devem ser cantadas, como a quantidade de sílabas que devem ter, a divisão rítmica, a velocidade. Algumas descrições são bastante específicas. Por exemplo, o diretor executa a primeira andada, circulando o palco, para honrar aos deuses. Depois, a segunda andada deve começar e o diretor e seus dois assistentes devem entrar no palco, simultaneamente, com as mãos cheias de flores mas, antes disso, eles devem se purificar e se munir de encantamentos contra os maus espíritos. Vários outros pontos igualmente detalhados são colocados, até chegar na explicação da parte chamada “conversa dos três homens”, quando a explicação passa a ser direcionada especificamente para o estilo de apresentação verbal, *bhāratī vr̥tti*, que costuma ser mais associado ao que consideramos como teatro. Tal demarcação dá a entender que os aspectos expostos até então não serviriam apenas para tais peças que podemos considerar mais “teatrais”, já que apenas a partir deste ponto específico é feita a indicação de que começarão a ser dadas instruções relativas a tal estilo. Assim, podemos supor que as especificações dadas anteriormente servem para todos os estilos, em geral. Após as diretrizes para o estilo verbal, o texto fala sobre as preliminares do tipo “misto”, em que há a entrada de dançarinas vestidas de deusas que executam sequências de movimentos, e das preliminares do tipo “puro”, sem tais danças. Sejam as preliminares puras ou mistas, entretanto, o autor recomenda que as músicas e danças não devem durar muito tempo, pois isso seria cansativo para os espectadores e para os artistas, o que atrapalharia uma impressão apropriada dos sentimentos a serem expressos no resto da *performance*. Assim como ele descreveu os acontecimentos preliminares antes de abrir as cortinas, ele descreve também aqueles que ocorrem após abrir as cortinas<sup>53</sup>.

A respeito da existência do *pūrvaraṅga* atualmente, temos a seguinte análise:

Os rituais do *pūrvaraṅga*, conforme executados nos teatros tradicionais existentes na Índia, permanecem fiéis quanto à forma e espírito em relação às sementes plantadas nos tempos antigos, embora com variações. A adoração ritual do palco e dos instrumentos musicais continua. Apenas os modos dos rituais sacrificiais mudaram para a adoração de deidades como Ambā, Gaṇeśa, Śiva-śakti etc. A percussão rigorosa que sugere o início da *performance* continua na maioria das formas tradicionais, nas quais os instrumentos de percussão consagrados são tocados no início. (BAURNER; BRANDON, 1993, p. 238-238).

Apesar de podermos encontrar vários destes elementos das preliminares da *performance* nas danças clássicas indianas atuais – no *Bharatanāṭyam* podemos destacar a entrada dos músicos, a afinação dos instrumentos, a movimentação pelo palco com flores que

<sup>53</sup> Ver o quadro das atividades que ocorrem após abrir a cortina no Apêndice B

são jogadas em adoração, para dar alguns exemplos – e devemos lembrar, ainda, que o *Nāṭya Śāstra* descreve a produção completa de uma peça. A dança, no entanto, pode ser vista como apenas uma parte desta apresentação maior, se não tanto quando falamos de estilos como *Kathakali* e *Yakṣagana*, por exemplo, certamente é o caso quando falamos de estilos como o *Bharatanāṭyam*, o *Oḍisī*, o *Mohiniyattam*. De qualquer modo, como Mehta nos chama a atenção, ainda que possam ter ocorrido variações, a adoração ritual continua, mesmo apesar de tais alterações que podem ser decorrentes tanto do passar do tempo em si quanto das mudanças políticas, econômicas e sociais que afetavam diretamente a patronagem e, conseqüentemente, a prática das artes, além das variações que podem se apresentar por questões estilísticas. De fato, o próprio *Nāṭya Śāstra* descreve diferentes estilos de atuação/dança/arte e não seria estranho supor que houvesse diferenças entre as preliminares que ele descreve em uma peça completa e as de uma apresentação que consistisse em apenas um de tais estilo artístico ou *vṛttis*. Como acredita Mota (2006, p.7), “O caráter enciclopédico do *Nāṭyaśāstra* explicita a diversidade de ângulos concomitantes pelos quais atos performativos são produzidos e avaliados. [...] procura incluir diferentes perspectivas de um mesmo e específico processo”. Assim, ele dá diretrizes gerais e traz diversas perspectivas, de modo que pode não ser necessário que todos os elementos descritos estejam presentes em absolutamente todas e cada uma das apresentações artísticas de todos os estilos. Seja como for, o que se pode perceber é que o espírito de adoração e vários de seus elementos continuam presentes.

### **2.2.2 Capítulos centrais - a concepção estética de *nāṭya***

O capítulo seis lida, basicamente, com os sentimentos e estados emocionais. Bharata, dizendo que é impossível dominar qualquer das artes que compõem *nāṭya*, o que dizer de todas elas, diz que responderá, portanto, as perguntas dos sábios sobre tais tópicos de maneira resumida, em alguns poucos *sūtras* ou aforismos, mas que promovem a inferência para se entender mais sobre o assunto. Desta forma, ele deixa claro que não esgotará nenhum tópico e deixa aberta a possibilidade para a produção de outros tratados que possam trazer novos desdobramentos dos assuntos tocados, bem como daqueles que possam se centrar em um ou outro tópico específico de modo mais aprofundado. Deste modo, não necessariamente precisamos ver as produções posteriores que trazem novidades em relação ao *Nāṭya Śāstra* como modificações ocorridas na arte, mas podemos também entendê-las como apenas

trazendo informações adicionais. Então, após explicar alguns termos, Bharata enumera os sentimentos ou *rasas*: amor (*śṛṅgāra*), escárnio (*hāsyā*), compaixão (*kāruṇya*), fúria (*raudra*), heroísmo (*vīra*), medo (*bhayānaka*), desgosto (*bībhatsa*) e maravilhamento (*adbhuta*). Ele segue explicando os estados dominantes, os *sthāyibhāvas* – amor, alegria, tristeza, ira, vigor, pavor, aversão, admiração – e os estados transitórios, os *vyabhicārībhāvas* – desânimo, fraqueza, apreensão, inveja, intoxicação, cansaço, indolência, depressão, ansiedade, distração, recordação, satisfação, vergonha, inconstância, alegria, prazer, agitação, letargia, arrogância, desespero, impaciência, sono, epilepsia, sonho, despertar, indignação, dissimulação, crueldade, confiança, enfermidade, insanidade, morte, susto e deliberação. Ele lista os oito estados involuntários ou “temperamentos”, os *sāttvika bhāvas* – paralisia, perspiração, arrepio, mudança da voz, tremor, mudança de cor, choro e desmaio – e diz que não há sentido sem sentimento. Ele explica que o sentimento é produzido a partir da combinação de determinantes (*vibhāva*), consequências (*anubhāva*) e estados transitórios (*vyabhicārī bhāvas*).

*Rasa* significa, literalmente, sabor, aquilo que pode ser saboreado. O texto explica o termo dizendo que, assim como uma mistura de vários condimentos, vegetais e outros elementos produzem sabores, uma combinação ocorre quando os estados dominantes (*sthāyibhāva*) se misturam com outros estados (*bhāvas*) e, então, eles se tornam sentimentos. E, da mesma maneira que uma pessoa bem disposta sente prazer e satisfação ao comer uma comida feita com diferentes ingredientes, pessoas cultas saboreiam com prazer os estados dominantes quando os veem representados através da expressão dos vários estados emocionais com o uso dos diferentes *abhinayas* (gestos, palavras etc.). Os *bhāvas*, ou estados emocionais, junto com os diferentes tipos de representação, dão origem aos sentimentos. Ao mesmo tempo, os sentimentos são como a raiz da árvore dos estados. Ainda neste capítulo, Bharata lista os quatro tipos de *abhinayas* – já enumerados neste trabalho –, os estilos ou *vṛttis* – também já citados aqui –, o uso de diferentes línguas, roupas e estilos regionais, os tipos de sucesso – que pode ser humano ou divino –, os tipos de instrumentos etc. Ele associa os diferentes *rasas* a cores, explica como os *rasas* e *bhāvas* se relacionam em uma situação de causa e efeito e quais os deuses associados a cada *rasa*, como se pode ver no Apêndice C.

Bharata também diz que a prática da representação, *dharmī*, é de dois tipos: *lokadharmī* ou realista (literalmente popular) e *nāṭyadharmī* (literalmente teatral). No entanto, apesar de tocar nestes diversos tópicos, apenas o assunto dos *rasas* são mais explicados neste capítulo. Os outros pontos são apenas citados e, então, vão se desenvolvendo aos poucos no decorrer do trabalho. Esta abordagem de assuntos é bastante comum nas escrituras – eles são,

primeiramente, apenas citados ou tocados brevemente para depois, então, os termos serem explicados apropriadamente e os temas serem aprofundados.

O capítulo 7, assim, volta ao assunto de *bhāva*, aprofundando-se nele e explicando que o termo significa literalmente “instrumento” ou “causa” e é usado como um sinônimo de “estados” emotivos. Eles são assim chamados porque eles ‘*bhāvayanti*’ (infundem) o significado do espetáculo no espectador através de palavras, gestos e representação dos sentimentos, ou seja, dos *abhinayas*. O chamado *vibhāva* refere-se à causa, às determinantes de um *bhāva*; *anubhāva* é a consequência dos *bhāvas*. O estado emocional dominante, como já vimos, é o *sthāyibhāva* e os transitórios são os *vyabhicāri bhāvas*. As combinações dos diferentes estados, quando imbuídas de universalidade, se tornam sentimentos. Há alguns *bhāvas* que são involuntários, os *sāttvika bhāvas*, que são: paralisia, transpiração, arrepio, mudança de voz, tremor, mudança de cor, choro e desmaio. Gomes organiza esses diferentes conceitos da seguinte maneira:

Existem vários tipos de *bhāva* que combinados provocam o *rasa*. Inicialmente existe o *vibhāva*, o sentimento determinante, que surge a partir da compreensão da situação exposta pelo texto e pela música; deste *vibhāva* surgirá um *sthāyi bhāva*, ou sentimento dominante, que condicionará todo o comportamento da personagem durante a ação. Este comportamento pode se desenvolver em três tipos de manifestações: *anubhāvas*, ou voluntárias (executadas no sentido de expressar o *sthāyibhāva*); *vyabhicāri bhāvas*, ou transitórias (ligadas a sentimentos momentâneos que estão em relação com o *sthāyi bhāva*, mas apenas dentro do contexto da ação em um determinado momento) e finalmente *sāttvika bhāvas*, ou involuntárias (manifestações involuntárias do *sthāyi bhāva*, ligadas à emoção do momento). (GOMES, 2005, p. 43)

No Apêndice D, ilustramos como certos determinantes resultam em certa emoção, que produz um sentimento. Tais emoções produzem consequências, são apoiadas por sentimentos transitórios e há certas atitudes que os dançarinos/atores devem usar para expressá-las. Nelas, podemos ver como estes elementos se relacionam em cada um dos *rasas*. E da mesma maneira que os diversos *sthāyibhāvas* ou emoções dominantes têm suas causas e consequências, os *vyabhicāri bhāvas* ou emoções transitórias também os têm, como se pode ver no quadro no Apêndice E.

Todas as informações a respeito destes estados podem parecer um assunto muito extenso e desnecessário, porém, considero importante a enumeração deles neste trabalho, bem como a explicação muito breve dada de cada um por três motivos. Primeiramente, porque são a base do nosso assunto de interesse, o *nāṭya*. Em segundo lugar, apesar de sua extrema importância, desconheço a existência de qualquer trabalho em língua portuguesa até esta data



que ao menos cite todos eles, o que deixa uma lacuna essencial no estudo tanto de praticantes quanto de pesquisadores interessados. Em terceiro lugar, em minha experiência como dançarina, professora e pesquisadora, vejo que é comum que os interessados e aspirantes a dançarinos percebam a parte abstrata da dança, o *nṛtta*, com seus movimentos de dança pura completamente compostos por gestos estilizados, como a parte mais difícil, técnica e trabalhosa. Por outro lado, a exposição e o trabalho com os estados emocionais, ao contrário do que se acredita na Índia, costuma ser visto aqui como a parte mais fácil, talvez algo como uma parte da arte em que a pessoa pode “se expressar livremente” ou colocar para fora suas próprias emoções em um ato catártico, ou mesmo como algo que ela possa realizar sem ter que passar por todo o trabalho cansativo da técnica do treinamento corporal. Porém, vendo que apenas cito aqui por alto alguns dos componentes da chamada “dança interpretativa”, sem sequer entrar em seus detalhes ou treinamento aprofundado ou sutilezas ou toda a carga de conhecimento e entendimento cultural e histórico que traz consigo, pode-se perceber que tal porção da dança é extremamente complexa e exige muitos anos de estudo e, exatamente por isso, é aprendida após todo o treinamento corporal, sendo considerada a mais difícil de se dominar. Ao lidar com os sentimentos e estados emocionais, a dançarina não expressa seus sentimentos humanos, mas deve ser capaz de expressar sentimentos divinos. E esta capacidade é adquirida conforme ela passa pela dança abstrata e, assim, nenhum estudante deve pular esta fase de aprendizado e ir diretamente para a parte de dança interpretativa, na ansiedade de expressar seus próprios sentimentos pequenos. Em vez disto, a dançarina deve emergir como um novo ser, certamente repleto de sentimentos, mas não mais meramente humanos. Balasaraswati diz:

Ao dançar na batida do ritmo, como em um exercício de *yoga*, o corpo da dançarina fica livre de sua fraqueza humana e é purificado se tornando um canal do que é espiritual e belo. No entanto, a experiência da arte pode ser total apenas se uma variedade de estados emocionais e sentimentos forem apresentados; e variedade é a alma da arte. Mas estes sentimentos devem ser universalizados em aspectos da divindade e não devem permanecer na experiência limitada de um ser humano insignificante. O estado de espírito de uma canção pode tender a ser apresentado como o sentimento subjetivo de um indivíduo; mas a verdadeira arte se encontra em universalizar esta experiência. Para treinar a dançarina nesta arte, a melodia e a métrica se unem no *jatiśvaram*<sup>54</sup>. A dançarina deixa sua consciência subjetiva no *alarippu*<sup>55</sup> e se identifica com a consciência universal no *jatiśvaram*. Depois, ela está pronta para explorar e expressar as nuances infinitamente variadas de todo o leque de emoções e sentimentos não em termos do seu eu subjetivo, mas em termos que trazem à tona sua essência universal. [...] (Como a dançarina universalizou sua

<sup>54</sup> Tipo de coreografia de dança pura ou abstrata, *nṛtta*

<sup>55</sup> Tipo de coreografia de dança pura ou abstrata, *nṛtta*, centrada no ritmo e que se encontra no início do repertório do *Bharatanāṭyam*

experiência, tudo que ela passa também é sentido e experimentado pelo espectador). Refinada no filtro do *alarippu* e do *jatisvaram*, a dançarina apresenta as emoções do texto musical do *śabdām*<sup>56</sup> em sua pureza imaculada. No *śabdām*, as emoções são retidas no início; depois, quando a dançarina esclareceu a si mesma, eles são liberados de uma maneira medida e disciplinada. É após dominar esta disciplina que ela dança o *varnam*<sup>57</sup>, que é um rio vivo que mantém unidos movimento e interpretação. [...] Vários movimentos rítmicos são interligados com seu *abhinaya*,<sup>58</sup> isto a salva de se degenerar em humana, e a mantém limpa e pura no *yoga* da dança. É depois de passar nesta prova de fogo que a dançarina se qualifica para fazer o *abhinaya* do *padam*.<sup>59</sup> Se ela tiver se dedicado à arte, não haverá distorções carnavais em suas interpretações do *padam*. (BALASARASWATI, 1975)

Nesta fala de Balasaraswati a respeito das danças do *mārgam*, do repertório da dança, é possível entender tanto a função da dança abstrata na condução de uma condição psicológica e emocional adequada quanto a importância que a dançarina vá além de si mesma para expressar sentimentos sobre-humanos. Isto é essencial na medida em que, como vimos, acredita-se que através da universalização do sentimento é que será possível atingir a todos e, portanto, criar *rasa*, que é um conceito primordial na arte indiana. Vātsyāyan concorda com esta necessidade de universalização:

[...] a experiência estética é vista como aquele estado de júbilo em que a diferenciação cessa, todas as energias estão dentro e o artista, naquele momento, tem uma experiência do todo, além da forma (*pararūpa*). Diferente de qualquer experiência empírica, é trans-mundana e semelhante àquele estado de suprema bem-aventurança mística chamado *brahmānanda*. Toda a dualidade do sujeito e do objeto é perdida, as distinções do tempo e espaço físicos, afastadas, o finito e o infinito se fundem. Este é o estado de *rasa* no singular, dentro do criador, do artista. Isto pode ser possível teoricamente apenas se o ego individual e a emoção subjetiva forem transcendidos, as polaridades forem vistas como *continuums*, dor e prazer forem complementares e opostos. (VATSYAYAN, 1997-1998, 167-168)

Ela segue dizendo que a questão do artista é conseguir comunicar através de elementos – como o som e o movimento, por exemplo – de modo a conseguir re-criar ou re-evocar tal experiência estética do artista no coração do espectador. Devido à sua importância – criar *rasa* é tido como objetivo imediato de *nāṭya* – tentaremos entender mais sobre *rasa*. Segundo Baurner e Brandon

A qualidade essencial da experiência estética, afirma-se, não é nem subjetiva nem objetiva; nem pertence à obra artística, nem à experiência dela; em vez disso, é o

<sup>56</sup> Tipo de coreografia que entremeia dança abstrata com interpretativa

<sup>57</sup> Principal coreografia do repertório. Bastante longa, é a peça central, complexa tanto na parte abstrata quanto na interpretativa.

<sup>58</sup> Termo usado aqui no sentido de interpretação das emoções.

<sup>59</sup> Coreografia expressiva mais leve que o *varnam*, bem menor e mais simples.

processo da percepção estética em si; que desafia a designação espacial, que constitui o *rasa*. Esta visão que o *locus* [...] do *rasa* não está em parte alguma, que o *rasa* transcende determinações espaciais e temporais é, acredito, o único caminho aberto para entendermos a natureza da experiência estética. (BAURNER; BRANDON, 1993, p. 215)

Assim, é importante notar que o papel do espectador é essencial. “O experienciador ideal da arte para a teoria do *rasa*, portanto, não é simplesmente um espectador passivo, mas um participante ativo no trabalho”. (*ibidem*, p. 220) Ele deve ter o coração aberto para a arte e, idealmente, deve ter disposição mental semelhante à do artista, de modo que possa ser capaz de julgar, apreciar e compreender a arte. É claro, porém, que nem sempre encontramos o espectador ideal. Apesar de falar das qualidades de tal espectador ideal,

[...] Bharata diz que não se pode esperar que pessoas inferiores e comuns, que consistem em pessoas do tipo superior, mediano e inferior, consigam apreciar a *performance* das pessoas superiores. E, portanto, um indivíduo a quem uma vestimenta, profissão, discurso e ações específicas são como os seus, deve ser considerado apropriado para apreciar os mesmos. É por isso que precisamos de *Sahrdaya* (público de calibre mental semelhante) para tornar a *performance* de *nāṭya* um verdadeiro sucesso. Assim como a água encontra seu próprio nível, *nāṭya* também encontra seu próprio público em vários planos da percepção humana. (SUBRAHMANYAM, 2010, p. 14)

Portanto, encontramos a definição: “*Rasa*, assim, pertence à experiência de um público na presença de uma obra artística e completamente absorto em tal obra”. (BAURNER, BRANDON, 1993, p. 222) Como diz Perez Jr. (2011, p. 17), o objetivo de *nāṭya* é a experiência de “*rasa*” e tal experiência “[...] não se equivale ao que é “dito”, mas ao que é “gerado” por ser “aludido” ou “indicado” através da adequada disposição dos componentes artísticos. À arte, não bastará “falar” de amor, pois deve gerar a “experiência de amorosidade”.

### **2.2.3 Capítulos finais – outros elementos de *nāṭya***

O capítulo 8, intitulado “gestos dos membros secundários”, explica os diferentes *abhinayas* e se refere aos meios de representação, dos quais já falamos anteriormente e que se dividem em gestos, palavras, figurino/maquiagem e sentimentos. Como o autor acabou de explicar sobre os sentimentos, junto com os estados emocionais, ele passa a falar dos gestos, que se dividem em gestos do corpo (*śarīra*), do rosto (*mukhaja*) e os relacionados a diferentes

movimentos do corpo inteiro (*ceṣṭākṛta*). Em tal análise, o corpo é dividido em membros principais ou *aṅga* (cabeça, mãos, peito, laterais, cintura e pés) e secundários ou *upāṅga* (olhos, sobrancelhas, nariz, lábios inferiores e queixo). Este *abhinaya* ou representação tem três aspectos: *sākhā* (o gesto em si, definido por Sārangadeva como movimentos de mãos que precedem a fala), *aṅkura* (pantomima, definido por Sārangadeva como gestos de mãos que seguem a fala) e *nṛtta* (ou dança, que se baseia nos *karaṇas* e que consiste em suas combinações ou *aṅgahāras*, como também já falamos anteriormente). O texto passa, então, a descrever os movimentos de cabeça, dos olhares, globos oculares, pálpebras, sobrancelhas, nariz, bochechas, lábios inferiores, queixo, boca e cor do rosto e pescoço, indicando suas ações, situações e sentimentos aos quais estão relacionados e com os quais devem ser usados. Cito os movimentos destas diferentes partes do corpo aqui e sua descrição pode ser encontrada Apêndice F, pois trata-se de algo muito palpável para ser utilizado na análise comparativa da teoria das escrituras e do que é feito atualmente nos palcos e mais fácil de se analisar do que os movimentos mais completos e complexos do corpo, como os *karaṇas* ou os *adavus*.

Após a longa explicação dos movimentos, o capítulo nove prossegue com a explicação dos gestos das mãos ou *hastas*. Primeiramente, ele descreve os movimentos que podem ser feitos com apenas uma das mãos, os *asamyuta hastas*<sup>60</sup>. Como seus usos são muitos, para não alongar demasiadamente, pegaremos como exemplo apenas o primeiro gesto, descrevendo sua forma e usos.

Nome	Gesto	Usos
<i>Patākā</i> (bandeira)	Dedos estendidos e próximos, polegar dobrado.	Dar socos, calor escaldante, alcance da felicidade, incitar. Quando esta mão é levantada ao nível da cabeça: falar arrogantemente de si mesmo. Quando as duas mãos estão em <i>patākā</i> com os dedos separados e se movendo para se juntar: representar o brilho do calor, chuva torrencial, chuva de flores. Quando as duas mãos em <i>patākā</i> são separadas da posição chamada <i>svastika</i> <sup>61</sup> : piscina rasa de água, presente de flores, grama e quaisquer desenhos feitos no chão. Quando os dedos apontam para baixo: algo fechado, que é aberto, protegido, coberto, denso ou privado (escondido). Quando os dedos estão voltados para cima e se movem para cima e para baixo: movimento veloz do vento e ondas do oceano se quebrando à margem, inundação. O movimento desta mão deve representar encorajamento, vários (em número), uma grande multidão, altura, bater de tambores, voo de pássaros para cima. Esfregar estas mãos uma na outra representa algo lavado, passado, limpo, triturado, segurar ou desenraizar uma colina.

<sup>60</sup> São eles: *patākā*, *tripatākā*, *kartarīmukha*, *ardhacandra*, *arālā*, *śukatunḍā*, *muṣṭi*, *śikhara*, *kapīṭhā*, *kaṭakamukha*, *sūcyasya* (*sūcimukha*), *padmakōṣa*, *sarpaśīraḥ*, *mṛgaśīrṣa*, *kangula*, *alapadmā* (*alapallava*), *catura*, *bhramara*, *hamsasya*, *hamsapakṣa*, *sandamśa*, *mukula*, *urnanabha* e *tāmrachūḍa*

<sup>61</sup> mãos cruzadas

		Também pode representar homem e mulher.
--	--	---

Fonte: Elaborado pela autora

Os *sāmyutā hastas* ou gestos das mãos combinadas são: *añjali*, *kapotā*, *karkaṭa*, *svastika*, *katakavardhamanaka*, *utsaṅgā*, *niṣadha*, *dola*, *puṣpapuṭa*, *makara*, *gajadanta*, *avahittha* e *vardhamānā*. Vejamos o exemplo do primeiro de tais gestos:

Nome	Posição	Uso
<i>Añjali</i>	Junta as duas mãos em <i>patākā</i>	Saudar os deuses (mãos na altura da cabeça), pessoas veneráveis ( <i>guru</i> ; mãos próximas ao rosto) e amigos (mãos no peito). Para saudar as outras pessoas, não há regra fixa.

Fonte: Elaborado pela autora

Há também os *nṛtta hastas*, ou as mãos que são usadas na dança pura, abstrata, *nṛtta*. O capítulo também menciona que há movimentos gerais das mãos – para cima, para os lados e para baixo – e que as pessoas superiores devem movê-las próximo da cabeça, as pessoas do tipo mediano devem movê-las por volta do peito e as pessoas inferiores devem movê-las abaixo da região do peito. Na atuação superior, o movimento das mãos é escasso, na mediana, é médio e na atuação ordinária, os movimentos são muitos. Os gestos das pessoas de classes superiores e medianas, para indicar diferentes objetos e ideias, devem estar de acordo com as escrituras, enquanto que os das pessoas inferiores devem seguir a prática popular e seu próprio hábito natural – o que nos lembra da possibilidade que temos de usar tanto um estilo de representação *nāṭyadharmī*, estilizada, quanto *lokadharmī*, realista. Ele também lista quando não se deve usar os gestos de mãos e, sim, recorrer apenas à representação dos estados emocionais na atuação em situações como quando a pessoa representa a si mesma como estando triste, desmaiando, apavorada, tomada pela aversão ou pelo pesar etc. O capítulo, então, passa a descrever os gestos das mãos usadas na dança pura, ou *nṛtta hastas*, conforme haviam sido anteriormente citados.

O décimo capítulo inicia com a descrição dos movimentos de peito, seguindo para a descrição dos movimentos das laterais do corpo, ventre, cintura, coxas, canela e pés. Ele explica que os movimentos de pés e coxas é chamado *cāri* dos pés, o qual ele passa a explicar no capítulo onze. O capítulo seguinte explica que os *cāris* são usados para a dança, movimentos em geral, lançamento de mísseis e lutas no palco. Eles se dividem naqueles que acontecem no solo, *bhaumi*, e os que acontecem no ar, *akāśiki*.

A seguir, vem a descrição das posturas paradas ou *sthānas*. Vários dos movimentos e posições descritos até aqui na obra ainda estão em uso, seja em movimentos de dança abstrata, seja durante a dança interpretativa. Neste capítulo se aconselha que a pessoa tenha seu corpo devidamente massageado antes de se exercitar. Além disso, aconselha que a pessoa se alimente bem, beba bem e limpe bem seu organismo, pois o exercício depende da vitalidade e a vitalidade depende da nutrição. Ele também aconselha que não se exercite quando o corpo não está limpo, quando está muito cansado, com fome, com sede, após beber muita água ou comer demais e diz que o professor deve treinar o aluno que tenha um corpo gracioso, peito quadrado e que tal aluno não deve estar excessivamente coberto com roupas. Infelizmente, hoje em dia, muitos dançarinos não dão a devida importância a estas diretrizes do *Nāṭya Śāstra*, o que pode prejudicar a saúde e o desempenho dos artistas.

O capítulo seguinte, o décimo segundo, fala sobre os *maṇḍalas* ou combinações de *cāris*, que também podem ser aéreos ou terrestres. O capítulo treze descreve as maneiras de andar ou, ainda, o porte, a atitude das personagens, que varia segundo a posição da pessoa, o caráter, a situação, os sentimentos, a profissão. Após isto, o capítulo segue falando sobre as posturas sentadas e tipos de acentos, bem como os modos de deitar e em que situação cada um deve ser usado. Decerto que várias destas diretrizes dadas relativas às personagens continuam em uso ou servem, ao menos, como inspiração para os dançarinos.

O capítulo catorze volta a falar sobre o local da apresentação. Ele diz que a percussão deve se situar entre as duas portas do camarim e que o local à sua frente sempre deve ser considerado como sendo o leste. É dito também que o palco pode ser dividido em diferentes zonas, de modo a estabelecer os diferentes locais representados. O texto fala sobre as regras de saídas e entradas dos atores e dançarinos no palco e das caminhadas em grupo e sobre as possíveis durações de tempo (por exemplo, um mês ou um ano deve terminar ao fim de um ato). O capítulo segue falando sobre os usos locais, considerando quatro divisões regionais, em que se considera que cada uma das divisões tem suas preferências quanto ao estilo de representação, costumes, linguagem, vestimentas etc. A maioria dos locais, chamados no texto de diferentes países, dizem respeito a nomes encontrados nos *purāṇas*, que são escrituras védicas que contém histórias narrativas. Como vimos, isto é algo importante, pois a similitude ajuda no objetivo de *nāṭya*, que é a experiência estética. Neste ponto, vale refletir se a presença de elementos regionais faz com que a dança perca sua característica de clássica, a partir do momento que a dança clássica seria, supostamente, “universal”. Se, por um lado, isso faz sentido, por outro, a própria arte cênica clássica delineada no *Nāṭya Śāstra* já é colocada pressupondo a existência de diferentes *vṛttis*, ou estilos. Assim, não se fala de um

estilo de arte cênica clássica único. Todos aqueles estilos são considerados dentro da divisão da arte clássica, sem nenhuma menção contrária a isto. De fato, em vários momentos o texto diz que os usos locais populares de alguns movimentos não estão dentro de seu escopo e podem apenas ser observados no dia-a-dia, já que o texto lida apenas com os movimentos estilizados. Também é dito que cada região costuma apresentar preferência por certos *vṛttis* (estilos). Porém, os estilos que ele cita – e que encontram destaque em diferentes regiões – estão dentro da arte clássica estabelecida por ele. Assim, parece que temos uma base da arte clássica em geral, os estilos em que ela se apresenta – que pode variar segundo as preferências em diferentes regiões – e as artes populares. No cap. 14 do *Nāṭya Śāstra*, no verso 36, encontra-se:

[...] É dito que *pravṛtti* é assim chamado porque informa a pessoa sobre os Usos Locais quanto aos costumes, linguagens, modos e profissões em diferentes países do mundo. *Vṛtti* e *pravṛtti* significa “informação”. [...] a observação de todos esses *pravṛttis* possuem (algumas) características em comum”. (Em resposta), foi dito, “é verdade que sua observação tem (algumas) características em comum; mas como as pessoas têm diferentes países nativos, vestimentas, linguagens e modos, eu prescrevi uma classificação quádrupla da *performance* dramática que está atrelada a quatro diferentes Estilos, de acordo com a preferência de (diferentes) pessoas. (Assim,) os países estão conectados com a *performance* que se relaciona com os Estilos tais como o verbal, o grandioso, o gracioso e o violento. E destes (países) surgem os quatro *pravṛttis* (usos locais) e também (toda) a *performance* que os inclui. (GHOSH, 1951, p. 241)

O texto prossegue explicando que nos países do sul, há preferência por vários tipos de danças, canções e músicas instrumentais, com gestos graciosos, favorecendo o estilo gracioso. Outros locais preferem uma mistura do estilo gracioso com o grandioso. Já no norte, uma mistura dos estilos grandioso e violento é preferida, de modo que não se deve usar muitas canções e, sim, muitos movimentos, com andares e passos extraordinários. Apesar do texto dar também detalhes quanto aos locais de entrada no palco segundo os diferentes Estilos, ele diz também que, para um público, lugar, ocasião e expressão de significado especiais, as regras podem ser combinadas em uma. Porém, não detalha que tipo de público, ocasião e lugar especiais seriam esses. Nem afirma que apenas diante de tais circunstâncias especiais, com a execução das regras unificadas, (universalizadas?), tal arte poderia ser considerada clássica. O texto diz, ainda, que em peças musicais, as regras devem ser simplificadas, sendo produzidas independentemente dos usos locais. Ou seja, a peça mais universal, com regras independentes dos usos locais, não seria a mais complexa, mas seria, de fato, a simplificada. Como temos a arte clássica como a mais complexa, em comparação com a popular, talvez a consideração de questões regionais não seja, de fato, um indicativo de uma dança não clássica

– pelo contrário. Talvez por isso Padma Subrahmanyam sugira que é possível falar em “*Bharatanāṭyam* no estilo *Manipuri*, *Bharatanāṭyam* no estilo *Sādir*, *Bharatanāṭyam* no estilo *Kathakali* e assim por diante”. (SUBRAHMANYAM, 2010, p. 9). Tal sugestão considera que todas essas diferentes artes cênicas podem ser consideradas como “*Bharata Nāṭyam*”, como danças ou artes cênicas que seguem as regras de Bharata, embora se manifestem em diferentes estilos como *Oḍisī*, *Kathak*, *Manipuri* ou aquilo que costumamos chamar *Bharatanāṭyam* e que ela chama aqui pelo seu nome mais comum de tempos atrás, *Sādir*.

Logo após este assunto, o texto fala da existência de dois tipos de peça, a violenta e a delicada, e dá suas características. Ele segue falando sobre a diferença entre as representações *lokadharmī* e *nāṭyadharmī* – ou realista e estilizada – que já haviam sido citadas anteriormente, afirmando que as peças sempre devem ser produzidas utilizando-se de movimentos estilizados – embora não diga que o deva ser feito exclusivamente e, sim, que tudo o que fora explanado deve ser usado apropriadamente.

Não adentraremos nos capítulos seguintes porque tratam de aspectos que não dizem respeito exatamente aos elementos usados na chamada dança clássica, que é nosso maior interesse aqui. Assim, no capítulo quinze, Bharata entra nas regras da prosódia, tipos de recitação, velocidade dos sons, elementos gramaticais, dentre outros. O capítulo seguinte é dedicado aos padrões métricos, que também não serão discutidos aqui. O capítulo dezessete fala da expressão de uma peça, iniciando com uma lista das características de uma boa peça, que também estão bastante relacionadas ao uso das palavras. O dezoito fala sobre as regras de uso das diferentes línguas e o dezenove fala sobre os modos de se dirigir aos outros e a entonação. O capítulo vinte fala sobre os dez diferentes tipos de peças, que surgem das diferentes combinações de *vṛttis* ou estilos – que já foram citados no primeiro capítulo deste trabalho. O capítulo seguinte fala sobre os “membros” das junções do enredo. O capítulo vinte e dois se concentra na origem dos diferentes estilos – algo que já citamos brevemente no capítulo um deste trabalho e que não necessita aprofundamento para fins desta pesquisa.

O capítulo vinte e três é dedicado às vestimentas e maquiagem. Alguns dos ornamentos descritos são compatíveis com aqueles ainda em uso, como brincos, pulseiras, colares e cinto. Outros ornamentos não são usados e são mesmo difíceis de compreender, como o que o texto chama de “ornamento das bochechas”. Uma das interpretações possíveis dos versos relativos à maquiagem e ornamento inclui dentes pintados em diferentes cores para aumentar sua beleza, bem como a pintura dos lábios da cor da esmeralda, enquanto que alguns ornamentos são simplesmente desconhecidos. Também é recomendada a pintura dos pés com a cor vermelha, de acordo com o que vemos atualmente em uso com as dançarinas. É



ressaltado que os ornamentos devem ser usados apropriadamente, após considerar a tradição, as medidas da pessoa que os usa e sua forma física, e que a pessoa não deve se decorar com pérolas, joias e ouro como bem entender. Também é lembrado que, embora as joias confirmem beleza, na produção dramática elas não devem ser excessivas, pois os atores se cansariam, já que o uso de muitas delas causaria uma rigidez aos movimentos, pesando sobre os atores e impedindo-os de se mexerem tanto quanto necessário. Deste modo, o ouro puro não é aconselhado, podendo ser usado ornamento de laca ornada levemente com joias, ornamentos de folhas finas de cobre e outros materiais mais leves. O texto também diz que os diferentes tipos de mulheres devem ser distinguidos pelos diferentes tipos de roupas, cortes de cabelo, gemas que usam nos ornamentos e outros detalhes estéticos, e isto tudo é descrito apropriadamente, bem como a pintura dos membros do corpo segundo o tipo de ser que está sendo representado, as máscaras ou coroas etc. De fato, muitas dessas cores são ainda seguidas por teatros tradicionais regionais da Índia. A respeito de todas estas mudanças feitas no corpo do ator, o texto justifica:

Assim como (a alma de) uma pessoa, ao entrar no corpo de uma pessoa, renuncia à sua própria natureza conectada com um corpo diferente e assume outra personalidade, assim também uma pessoa tendo seu corpo (literalmente coberto com) uma cor e roupa (diferentes) adota o comportamento conectado com as roupas que veste. (GHOSH, 1951, p. 422)

Atualmente, no *Bharatanāṭyam*, as mulheres normalmente usam *sarīs* – a vestimenta típica indiana que consiste em um tecido apenas – de diferentes materiais, costurados como calça ou como saia, normalmente com uma parte de tecido passando em frente ao tronco e uma blusinha por baixo. Os ornamentos são como os usados pelas noivas do sul da Índia. Se observarmos as esculturas de dançarinas dos templos<sup>62</sup>, encontraremos algumas variedades de vestimentas e ornamentos, no entanto. Por volta do séc. II a.C. ao séc. VII d.C., podemos ver dançarinas com o tronco descoberto, mas com joias como colares, bem como o cordão sagrado (*yajñopavītam*) ou com uma joia com formato de X cruzando o peito, com uma espécie de “calça” com muitas pregas, além do tecido pendendo entre as pernas. Mais raramente, vê-se também algo como uma túnica e calças justas por baixo. Outro estilo encontrado nas esculturas é o de roupas de calças justas, com uma espécie de leque no quadril e algumas listas ao redor das pernas ao longo da roupa, em intervalos regulares de espaço. Em

---

<sup>62</sup> Várias fotos de tais esculturas aqui referidas podem ser encontradas em <<http://nāṭyam.ru/costume.html>>. Acesso em: 27 out 2016.

tal vestimenta, a parte de cima consiste em uma *dupattā* (espécie de lenço longo ou echarpe) amarrada em um nó, cobrindo os seios e com as pontas soltas, caindo ao longo do corpo. A partir do séc. VII d.C. até o séc. XII d.C., vemos uma espécie de bermuda, que terminava acima dos joelhos, com um leque pequeno no centro. Também pode-se ver calças drapeadas como as que são usadas atualmente, embora sem o leque na frente e, sim, algo mais parecido com um nó. Nos séc. XII e XIII d.C., pode-se ver uma faixa passando pelos seios. Nos séc. XIV a XVI podemos ver o estilo de roupa de saia, que parece ser feita de um tecido elástico. Já em esculturas do séc. XVII pode-se ver a roupa cada vez mais parecida com a atual, vendo-se mesmo os três leques na frente, entre as pernas, como se usa hoje em dia, bem como roupas de um único leque. Ainda se pode ver o tronco nu, entretanto.

No passado mais recente, porém, já na época das fotografias, vemos que as dançarinas usavam o tradicional *sarī*, às vezes colocado de modo a fazer uma espécie de calça com o tecido, às vezes com o *pallu* (extremidade que fica solta e costuma ser bastante bordada) trazido para a frente do tronco ou preso ao lado do quadril. Rukmiṇī Devī inovou a vestimenta da dança, costurando o *sarī*. E D. S. Aiyylu, nascido em 1930, que começou a trabalhar como assistente de costura aos 12 anos de idade, foi a primeira pessoa a separar a roupa de dança em várias partes e, então, costurá-las separadamente, como temos atualmente. Assim, aquilo que a maioria das dançarinas de *Bharatanāṭyam* usa atualmente e que muitos consideram a roupa tradicional, não tem sequer cem anos de existência. Apesar disto, vemos que a ideia, por exemplo, de uma roupa drapeada ou com um leque na frente, muito embora possa ser considerada uma inovação de apenas algumas décadas, encontra suas origens nas esculturas de muitos séculos atrás.

Quanto à ligação com o prescrito no *Nāṭya Śāstra*, ele afirma como uma possibilidade que as roupas estejam de acordo com o local em que as pessoas vivem. E, observando as roupas e ornamentos usados no *Bharatanāṭyam*, pode-se perceber que o material de que é feita a roupa de dança, bem como o estilo de ornamento, são os de uso local. O mesmo podemos dizer do tecido da roupa de *Oḍisī* ou dos *sarīs* brancos do *Mohiniyattam* e seu estilo de coque lateral, para citar alguns exemplos.

Este capítulo também fala sobre o uso de animais e armas em cena, bem como de outros objetos e seu feitio como, por exemplo, sobre as máscaras. O texto ressalta, ainda, que para fazer quaisquer acessórios é necessário recorrer a pessoas que tenham o conhecimento especial sobre como fazê-los, a um profissional que o fará na medida e forma apropriadas. Tais adereços também podem se apresentar de forma realista ou como uma convenção.

O capítulo vinte e quatro fala sobre o chamado “temperamento”, que se manifesta como reações involuntárias. Ele diz que, quando tal temperamento é exuberante, a *performance* é do tipo superior. Quando é mediano, a *performance* é mediana. E quando é inexistente, ela é inferior. É explicado que aquilo que o texto chama de “temperamento” ou *sattva*, é invisível, mas é o que dá suporte ou abrigo aos estados emocionais, *bhāvas*, e aos sentimentos, *rasas*, causando arrepio, lágrimas e outras manifestações que são exibidas apropriadamente e de acordo com os sentimentos que evocam. Neste ponto, o texto dá algumas definições interessantes sobre o complexo assunto que é a base da *performance* e consiste em emoções, sentimentos e temperamentos.

Sentimento (*bhāva*), emoção (*hara*) e paixão (*hela*), que nascem um do outro e são diferentes aspectos do temperamento (*sattva*), (são graças) conectadas com a natureza física. O temperamento compartilha da natureza do corpo, e o sentimento (*bhāva*) surge do temperamento, enquanto que a emoção (*hara*), surge do sentimento e a paixão (*hela*), surge da emoção. [...] Sentimento (*bhāva*) é o primeiro toque de emoção em uma natureza que estava previamente não afetada [...]. a emoção (*bhāva*) deve ser conhecida como algo que surge da mente (*citta*) [...]. A emoção de todos que dependem do sentimento erótico e se expressam como movimentos graciosos (*lalitābhinaya*), é chamada paixão (*hela*), pelos sábios. (GHOSH, 1951, p. 441)

O capítulo segue descrevendo os olhares femininos, tipos de representação através do corpo, a representação das palavras de outra pessoa, dentre outros. Ele também explica as formas de representação verbal, a representação básica (*samanyābhinaya*) – que é aquela feita simultaneamente pela cabeça, rosto, pés, coxas, canelas, ventre e cintura – e diz, no verso 76, que a representação “regular” é aquela que está de acordo com as regras, enquanto que a “irregular” é a que não está. Segundo o texto, aqueles que não receberam treinamento apropriado de um mestre ou que não têm acesso às escrituras, recorrem à representação irregular. Talvez este seja um bom indicativo daquilo que buscamos entender como clássico. Afinal, as danças populares ou folclóricas, muito embora passadas de uma geração a outra – como lembrou a Dr. Janaki Rangarājan, citada anteriormente neste trabalho – não exige o treinamento metódico de muitos anos. Decerto que um treinamento profundo é necessário quando falamos da conformidade às regras, especialmente no caso de uma dança altamente estilizada como a indiana. Se, por um lado, as danças folclóricas podem seguir diversos aspectos do *Nāṭya Śāstra* – quanto aos costumes, rituais e outros elementos que estão dentro de âmbitos como a religião e a questão social – elas não o seguem estritamente quanto à técnica. Inclusive, diversas vezes, o próprio *Nāṭya Śāstra* sugere que o artista siga aquilo que é usado popularmente e que é natural para as pessoas, por exemplo, na execução dos

movimentos. Deste modo, pode-se levantar a hipótese que a representação chamada “regular” poderia ser aquela que chamamos “clássica”, que segue as regras das escrituras aprendidas com um mestre competente. Além dela, há a representação “irregular”, que seria a “não clássica”, que não é aprendida/praticada segundo as regras escriturais aprendidas com um mestre.

O capítulo prossegue explicando como demonstrar a percepção sensorial, como ouvir um som, sentir um cheiro, gosto, dentre outros tópicos como a mente, o desejo e o amor. Então, ele passa a falar e descrever os tipos de mulheres e da etiqueta – tanto externa quanto interna – apropriadas para se aproximar de cada uma delas. Após se aprofundar no assunto, ele chega ao relevante tópico dos diferentes tipos de heroínas ou *nāyikās*, conforme descritas no Apêndice G. Também é descrito como elas devem ser representadas, como é o comportamento, a preparação e a união entre a heroína e o herói. Tais regras são seguidas no *Bharatanāṭyam* e é de suma importância que a dançarina entenda como os diferentes tipos de heroínas da história podem demonstrar o mesmo sentimento, por exemplo, de modo totalmente diferente. Há vários estudos e demonstrações práticas de grandes dançarinos sobre este tópico, dada sua importância e uso corrente<sup>63</sup>.

É dito também que algumas ações são proibidas às mulheres no palco, como levantar da cama, se banhar, usar unguentos ou colírio, decorar o corpo e cuidar dos seios ou dos cabelos. As mulheres superiores e medianas não devem ser vistas mal vestidas ou com apenas uma peça de roupa e não devem pintar os lábios, pois tais características são apropriadas para as mulheres inferiores, embora elas também não devam ser representadas de tais maneiras em certas circunstâncias. Decerto que, hoje em dia, esta última instrução não é seguida, pois o costume atual é das dançarinas sempre pintarem os lábios. Outros detalhes são dados e é dito que é proibido representar alguém dormindo no palco e, se tal ação tiver que ocorrer, o ato deve ser finalizado. De qualquer modo, se a pessoa for dormir sozinha ou acompanhada, beijos, abraços, mordidas, arranhões, afrouxamento da roupa e pressão dos seios e lábios não devem ser mostrados no palco, bem como as ações de comer ou brincar na água ou quaisquer outras ações impudicas, já que as apresentações “(...) devem ser testemunhadas pelo pai e pelo filho, pela sogra e pela nora (todos sentados juntos)”. (GHOSH, 1951, p. 479) Este tópico precede a fala sobre os seres divinos e sua união com seres humanos ao caírem de sua posição celestial. Este ponto é muito relevante pois, no final do texto, a história de como a arte desce à

---

<sup>63</sup> Alguns exemplos são: *Understanding the Nāyikā*, Kalānidhi Narayanan, *Abhināya Guru*. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=70SWS4gfe24>>. Acesso em: 11 nov 2016; *Ashta Vidha Nāyikā*. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=JLA2R13NPdQ>>. Acesso em 11 nov 2016; e *Ashta Nāyikā*: 1 Virahot Kandita. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=Bguy\\_SomC7s](https://www.youtube.com/watch?v=Bguy_SomC7s)>. Acesso em: 11 nov 2016.

Terra e de como os artistas são amaldiçoados e caem de sua posição está diretamente ligada a tal conteúdo considerado impudico. Porém, ao mesmo tempo, é importante considerarmos o que é “impudico” a partir das lentes da cultura indiana de épocas mais antigas. Como podemos ver no texto, comer é uma das ações consideradas impudicas para se executar no palco. Ao mesmo tempo, temos canções tradicionalmente dançadas, como a segunda estrofe da sexta canção do segundo canto do famoso poema *Gītā Govinda*, de Jayadeva, em que Rādhā diz à sua amiga: “Da primeira vez que ele fez amor comigo, eu estava muito tímida; tentei falar e sorrir para ele; conforme ele afrouxava minha saia para descobrir minhas coxas, ele me persuadiu com suas lisonjas astuciosas”. (JAYADEVA, 2009, p. 39). Ela continua, na quarta estrofe: “[...]Meu corpo inteiro estava banhado em suor – ele estava loucamente bêbado de amor naquela noite”. (*ibidem*, p. 41). Tais danças, que expõem o amor romântico ou erótico, estando dentro do domínio de *śṛṅgāra rasa*, não apenas não são consideradas impudicas, como são frequentemente louvadas como as mais elevadas, como veremos mais adiante. Vale lembrar, também, que os templos – locais religiosos frequentados por famílias – muitas vezes exibiam esculturas em posições eróticas, como as que vemos nas cidades de Konark e Kajuraho. De fato, *śṛṅgāra*, o amor romântico, é considerado a base da dança. Por isso, é necessário entendermos o que é tido como impudico por tal cultura. Conforme vamos nos aproximando da época da colonização inglesa, vemos que este conceito vai se modificando. A este respeito, podemos citar como Rukmiṇī Devī e outros que tentaram resgatar o *Bharatanāṭyam* foram acusados de tentar “purificar” a dança de tais elementos de *śṛṅgāra* – pois, pela sociedade europeia que dominava a Índia na época, eles podiam ser considerados impudicos – o que provocava grande discordância com a visão das dançarinas tradicionais dos templos e da corte, como Balasarasvati, que diz:

[...] algumas pessoas que buscam “purificar” o *Bharata Nāṭyam* substituindo as canções tradicionais que expressam *śṛṅgāra* por canções devocionais, respeitosamente informo a tais protagonistas que não há nada no *Bharata Nāṭyam* que possa ser novamente purificado; ele já é divino como é, intrinsecamente. O *śṛṅgāra* que experimentamos no *Bharata Nāṭyam* nunca é carnal; nunca, nunca. Para aqueles que se entregaram à sua disciplina com total dedicação, a dança, assim como a música, é a prática da Presença; não pode ser meramente o arrebatamento do corpo. [...] A carne, que é considerada uma inimiga do espírito, tendo sido tornada um veículo do divino na disciplina da dança, *śṛṅgāra*, que é considerado o maior obstáculo à realização espiritual, em si mesmo, perceberemos, se tornou um instrumento para unir a dançarina com a Divindade. (BALASARASVATI, 1975)

Deste modo, não é tão simples avaliar o que é considerado inapropriado e o que se considera apropriado neste contexto. Temos aqui uma dica de que mesmo um conteúdo

aparentemente erótico pode ser aceito como apropriado contanto que seja “puro”, no sentido de não ser carnal, mas sendo algo que se encontra em relação com o divino. Este pensamento ecoa conceitos do movimento de *bhakti*<sup>64</sup>, devoção, que influenciou fortemente a dança indiana. Em *bhakti*, o relacionamento amoroso com o divino é tido em alta conta, encontrando sua expressão máxima na relação exibida entre Rādhā e Kṛṣṇa. Ela, uma moça vaqueira casada com outro homem e, ele, um vaqueiro que, na verdade, vinha de uma linhagem real é, de fato, o próprio *Bhagavān*, a Pessoa Suprema, com quem tal relação de amor consiste não em aprisionamento material no ciclo de nascimentos e mortes mas, pelo contrário, confere a mais elevada liberação.

O capítulo vinte e cinco se debruça sobre a relação com cortesãs, descreve as qualidades de um nobre, da mensageira, de diferentes tipos de mulheres e homens, dos modos de se aproximar de uma mulher e do tratamento que uma cortesã interesseira dispensa a um homem. Isto é relevante para a dança atualmente porque tais personagens, especialmente a mensageira, são ainda comuns de se encontrar na dança e têm grande importância. O capítulo vinte e seis diz que, de tempos em tempos, há alguma peculiaridade nos gestos e palavras e que não foi descrita anteriormente, sendo chamada “representação especial” ou *citrābhinaya*. Ele descreve como representar, através dos gestos, o dia, a noite, as estações, a luz da lua, a felicidade, objetos agradáveis, afiados, dentre vários outros objetos, animais, circunstâncias e sentimentos. Por fim, o autor afirma que a base tríplice da *performance* é composta pelos *Vedas* (escrituras), pela capacidade espiritual ou pelo ser espiritual (*adhyātma*) e pelas pessoas. Estas são suas três autoridades, sendo que a *performance* é baseada mais fortemente em objetos relacionados aos dois primeiros elementos. Tendo origem nos dois, quando é bem sucedida, é aprovada pelo terceiro, as pessoas. Além disso, as pessoas fornecem material à representação pois, segundo o texto, os eventos a elas relacionados podem ser incluídos no teatro por pessoas que têm conhecimento profundo das regras do *nāṭyaveda*, além das produções relacionadas às escrituras, leis, artes e atividades conectadas com o uso humano (*lokadharmā*) – pois apenas as escrituras não podem formular todas as regras relacionadas aos sentimentos e atividades do mundo móvel e inerte. Deste modo, aconselha-se que os produtores do espetáculo atentem para as disposições, sentimentos e ações das pessoas para representar os estados emocionais das várias personagens. Portanto, os modos de representação – palavras, roupas, maquiagem e gestos – devem ser adotados pelo produtor especializado para o sucesso de seu empreendimento. Aqui temos um ponto muito importante

---

<sup>64</sup> Movimento teísta devocional originado no séc. VII, no sul da Índia, espalhando-se posteriormente por outras partes do país.

acerca da dança clássica, que diz respeito às modificações. É possível entender, a partir deste capítulo, que há aspectos que podem ser adicionados, modificados, remodelados, segundo aquilo que se observa no mundo e nas pessoas. Porém, há uma ressalva. Tais modificações devem ser feitas apenas por pessoas que têm conhecimento – e o texto diz não apenas “conhecimento”, mas **conhecimento profundo** – a respeito das regras delineadas no *Veda*, na escritura, relativa à *nāṭya*. Automaticamente, subentende-se que as pessoas que não possuem tal conhecimento não devem fazer tais modificações. Outro ponto é que percebemos no texto duas possibilidades de uso dos elementos observáveis (do dia-a-dia, costumes, dentre outros) em uma dança. Entendemos que podemos ter uma dança baseada na observação de elementos cotidianos e daí elaborada, e podemos ter a utilização de tais elementos em uma dança segundo as regras estritas das escrituras. A primeira seria uma dança popular. A segunda, embora incluísse elementos observáveis, adicionasse tais elementos, reformulasse elementos existentes, seria feita de acordo com as regras escriturais, pois se não fosse assim, não seria necessário que o texto ressaltasse a necessidade de que isso se fosse feito apenas por quem conhece profundamente tais regras. Deste modo, podemos levantar a hipótese de que a presença de elementos regionais ou atuais ou observáveis na sociedade não necessariamente tornam uma dança não clássica, pois a dança clássica também pode contê-los desde que mantenha-se segundo certas regras que não são transgredidas por um especialista no assunto, apto a promover tais modificações.

O capítulo vinte e sete é intitulado “sucesso na produção dramática” e explica que ele pode ser humano ou divino. O humano consiste, basicamente, em expressões verbais e reações do público, como rir do bufão ou expressar pena quando algo comovente é representado. O sucesso divino é aquele em que há mostra excessiva dos chamados “temperamentos” e em que os estados são expressados claramente. Também é considerado um sucesso do tipo divino quando não há barulho, perturbações ou qualquer ocorrência incomum durante a apresentação e o local está cheio. Às vezes, esses dois tipos de sucesso são interpretados como sendo o sucesso alcançado junto aos espectadores comuns e aos espectadores eruditos, respectivamente. Por outro lado, a apresentação pode, também, ter diferentes tipos de defeitos. Eles podem ser causados pelos deuses (como vento forte, fogo, chuvas, aparecimento de animais), por inimigos (gritaria, lançamento de pedra e grama no local da apresentação) e pelo próprio artista (falta de naturalidade na ação, movimento errado, inadequação a um papel, perda da memória, choro de aflição, falta de movimentos apropriados com as mãos, queda de ornamentos, defeitos na percussão que é tocada, timidez, muito choro ou muito riso). É interessante observar que, embora o *Nāṭya Śāstra* diga que é

preciso que haja movimento estilizado na *performance*, aqui ele diz ser necessário que haja naturalidade na ação para que o artista seja bem-sucedido. Podemos interpretar que o que se quer dizer é que deve haver, além da representação estilizada, *nāṭyadharmī*, também a representação natural, *lokadharmī*. Outra interpretação seria que o artista deve ter capacidade de realizar os movimentos estilizados com “naturalidade”, como sendo uma segunda natureza de seu corpo. Vemos que, no *Bharatanāṭyam*, normalmente as dançarinas usam tanto a representação natural quanto a estilizada. Padma Subrahmanyam disse, em entrevista à revista *Śruti*:

Eu uso tanto *lokadharmī* quanto *nāṭyadharmī* porque sinto que usar apenas um estilo seria monótono. Na arte, os estilos são usados apenas para a comunicação. *Abhinaya* significa comunicação. Mas a comunicação pode ocorrer em dois estilos, *lokadharmī* bem como *nāṭyadharmī*. Porque vi muitas *devadāsīs* que dançavam exclusivamente com estilo *lokadharmī*. Mylapore Gowri Ammal era um exemplo ilustre. Aprendi regularmente com ela por quinze anos e este fato foi, certamente, uma influência forte na formulação de meu próprio estilo, que usa livremente o *lokadharmī*. Os *padams*<sup>65</sup> que aprendi com ela incluíam aqueles com conteúdo altamente filosófico, bem como aqueles que lidavam com *pachhai śṅgaram*, nos quais os aspectos obviamente eróticos de amor eram tratados bastante explicitamente. Gowri Ammal costumava insistir no uso mínimo de gestos e movimentos de mãos para expressar o máximo de significado. Sua visão bastante desdenhosa era que as mãos são usadas apenas por aqueles que não conseguem comunicar sentimentos complexos com os olhos. Eu uso *nāṭyadharmī* ou *lokadharmī* de acordo com as necessidades do tema. Em meu *Kṣṇaya tubhyam nāmāḥ*, a coreografia *Kaliṅga nartana* inteira é coreografada completamente no estilo *nāṭyadharmī*. (SUBRAHMANYAM, 1983?, p. 36)

O *Nāṭya Śāstra* prossegue falando sobre os defeitos da apresentação, dizendo que também podem ocorrer problemas como terremotos, tempestades e outros similares. O defeito que vem do surgimento de animais deve ser desconsiderado, mas a timidez na fala e a percussão errada estragam o sucesso completamente. Os críticos devem notar defeitos como omissões devido à perda de memória, colocação de ornamentos em lugares errados, não utilização de ornamentos, falta de movimento das mãos devido à ignorância, dentre outros. E devem gravar tais defeitos como misturados, totais e parciais. Um problema que afeta apenas um aspecto da *performance* não deve ser considerado de modo a minimizar o valor do todo. O texto afirma:

(...) a pessoa deve incluir na peça palavras que têm significado profundo, que são aprovadas pelos *vedas*, bem como pelas pessoas e que são aceitáveis para todos. E nenhuma peça, (literalmente nada) pode ser desprovida de todo mérito ou ser

<sup>65</sup> Tipo de coreografia de dança expressiva



totalmente livre de defeitos. Portanto, os defeitos na produção de uma peça não devem ser muito considerados. Mas, nem por isso, o ator (*nāṭa*) deve ser descuidado quanto às palavras, gestos e vestimentas de menor importância (literalmente não essenciais), nem quanto aos sentimentos e estados (menores), à dança, à música instrumental e vocal e aos usos populares do mesmo tipo (relacionado à *performance*). (GHOSH, 1951, p. 518-519)

Novamente, o texto aponta, aqui, aquilo que deve ser apresentado, delimitando os tipos de assuntos a serem tratados e como devem ser tratados. Vemos que palavras sem significado profundo ou consideradas inaceitáveis são tidas como um defeito.

Este capítulo segue descrevendo o espectador ideal. É claro que, embora seja de extrema importância, este tema não exatamente serve à definição do que é a dança clássica ou ao estabelecimento da mesma, já que tal definição depende do artista, do tema, de suas bases e execução, e não do público. De qualquer modo, já falamos um pouco sobre a necessidade que o texto expressa sobre a importância de que o público tenha igual disposição mental à do artista, para que possa se relacionar com o que está sendo apresentado e, dessa maneira, para que possa haver *rasa*. Neste sentido, é importante que o artista tenha em mente o tipo de público para o qual irá se apresentar, de modo a buscar, talvez, um equilíbrio entre aquilo que deve/pode ser apresentado – que está de acordo com a proposta de *nāṭya* advogada pelas escrituras – e as adequações necessárias para o público em questão. Embora o *Nāṭya Śāstra* diga que as pessoas de ordem inferior e mediana não podem apreciar as ações das pessoas de ordem superior – e podemos entender que os artistas eram considerados pessoas de ordem superior, já que faziam parte da classe de sábios, considerada mais competente até mesmo que os deuses, como mostra o início da história –, ainda assim, *nāṭya* deve ser executada pensando no benefício de todos e de modo a conseguir se comunicar com todos. Ainda assim, o *Nāṭya Śāstra* define o espectador ideal:

Aqueles que possuem (bom) caráter, nascimento elevado, comportamento silencioso e erudição, desejam fama e virtude, são imparciais, avançados em idade, proficientes no teatro e em seus seis ramos, são alertas, honestos, não são afetados pela paixão, são especialistas em tocar os quatro tipos de instrumentos musicais, estão familiarizados com os figurinos e maquiagem, com as regras dos dialetos, com os quatro tipos de representações teatrais, gramática, prosódia e vários (outros) *Śāstras*, são muito virtuosos, especialistas em diferentes artes e habilidades e têm refinada percepção dos sentimentos e estados emocionais, devem ser os espectadores a assistir a *performance*. Quem quer que tenha (literalmente seja caracterizado por) sentidos imperturbáveis, que seja honesto, especialista na discussão dos prós e contras, que seja um detector de erros e um apreciador (dos méritos), é considerado adequado para ser um espectador em uma *performance*. Aquele que fica feliz em ver uma pessoa feliz e triste em ver alguém triste e devastado em ver alguém devastado é considerado adequado para ser um espectador em uma *performance*. (GHOSH, 1951, 49-54, p. 519)

Sendo realista, porém, o texto diz que todas essas qualidades não podem ser encontradas em um único espectador. Então, o texto fala sobre os assessores da *performance*, que são chamados de ‘espectadores que estão conectados ao espetáculo’. Eles são necessários quando há alguma controvérsia com relação à *performance* individual de algum ator. São eles: o especialista em sacrifícios, o ator, o especialista em prosódia, o gramático, o rei, o especialista em arcos, o pintor, a cortesã, o músico e um oficial do rei. Mas o texto aponta para eles um papel diferente do que poderíamos imaginar. As controvérsias que eles devem resolver são aquelas que aparecem nas competições. Assim, muito embora a arte seja sempre colocada no *Nāṭya Śāstra* como algo para a elevação da consciência das pessoas e tenha também uma forte ligação com elementos ritualísticos e religiosos, ela não deixa de ter a qualidade de entretenimento e sua qualidade técnica e artística é sempre buscada. Assim, fala-se sobre esses “assistentes” que são úteis para resolver controvérsias relativas às faltas e qualidades dos atores dentre pessoas que não têm conhecimento sobre as escrituras, já que aquelas que o têm podem recorrer diretamente às escrituras para resolver tais controvérsias. Mais pontos são discutidos com relação às falhas neste capítulo e vemos que seu registro tem importância não apenas devido às questões estéticas ou à uma preocupação quanto à qualidade artística por parte dos atores ou produtores, mas há uma preocupação especial com relação à premiação da bandeira, sendo que há registros históricos de competições deste tipo, em que uma bandeira era dada como prêmio, provavelmente em competições teatrais. E, assim, os assessores têm importância não apenas no sentido de dar consultorias à produção, mas no sentido de agirem como críticos e juízes na premiação. Após elaborar um pouco sobre este assunto, Bharata passa a falar do momento apropriado – durante o dia ou à noite – para os diferentes tipos de apresentação. Porém, ele diz que as regras relativas ao horário e local devem ser desconsideradas, se necessário, para seguir as ordens do patrono.

O texto diz que coordenação apropriada na produção, brilho e atores capazes são os três méritos em uma *performance*. As qualidades do artista são enumeradas e este é um ponto importante para a existência e definição da arte clássica, pois a arte depende dos artistas e, assim, a lista das características dadas neste capítulo é aqui reproduzida:

Inteligência, força, beleza física, conhecimento do tempo (*tāla*) e ritmo (*laya*), apreciação dos estados e sentimentos, idade (apropriada), curiosidade, aquisição (de conhecimento e artes), (sua) retenção, música vocal, danças, supressão do medo do palco e entusiasmo são as qualidades de um ator (*patra*). (GOSH, 1951, p. 526)

Neste capítulo do *Nāṭya Śāstra* é dito que considera-se uma *performance* ideal aquela que tem boa música instrumental, boas canções, boas recitações e em que todos os atos prescritos nas escrituras estão bem coordenados. Os capítulos seguintes, até o trinta e quatro, tratam da música, de modo que não entraremos neles aqui.

O capítulo trinta e quatro fala dos tipos de personagens que são os superiores, os medianos e os inferiores, quer sejam masculinos ou femininos. Cada um deles é descrito. Também são citadas personagens consideradas mistas como os hermafroditas, as servas e o bufão. Quatro tipos de heróis são descritos: o *dhīroddhata* (autocontrolado e apaixonado), o *dhīra-lalitā* (autocontrolado e alegre), o *dhīrodātta* (auto-controlado e exaltado) e o *dhīra-prasānta* (autocontrolado e calmo). Exemplos destes seriam os deuses, os reis, os conselheiros e os sacerdotes e mercadores, respectivamente. Os bufões também podem ser destas quatro classes. As heroínas também se dividem em deusas, rainhas, mulheres de família elevada e cortesãs. De acordo com suas características, elas podem ser *dhīra* (autocontrolada), *lalitā* (alegre), *udātta* (exaltada) e *nibhrta* (modesta). As deusas podem possuir todas essas qualidades, enquanto que as mulheres de famílias elevadas podem ter as duas últimas qualidades e as cortesãs e artesãs podem ter a segunda e a terceira. É importante que se entenda as características de tais personagens para poder representá-las na dança. O texto segue descrevendo as diferentes funções e posições das mulheres do harém. É interessante notar, neste ponto, a descrição das mulheres artistas, das atrizes e das dançarinas.

Sobre as mulheres artistas, este capítulo diz que elas dominam diversas artes, artesanatos, a confecção de perfumes, diferentes tipos de pinturas, sabem de todos os confortos relativos a camas e assentos, são espertas, honestas, belas, modestas, dentre outras qualidades. O texto diz que as atrizes têm conhecimento das notas musicais, tempo, pausas da música, estão sempre associadas a um mestre nas artes, são habilidosas na atuação, espertas, capazes de falar de acordo com a ocasião e são jovens e belas. Já as dançarinas são especialistas na representação da paixão (*hela*) e do sentimento (*bhāva*), entendem bem da representação dos temperamentos (*sattva*), têm modos doces, tocam bem instrumentos musicais, têm membros belos, entendem das várias artes e artesanatos, são espertas e sempre ousadas, livres da ociosidade, habituadas ao trabalho duro, capazes de praticar várias artes, habilidosas na dança e no canto, superiores a todas as outras mulheres na juventude, beleza e brilho. Algo que chama a atenção para o fato de quão mesclado estão os conceitos de dança/dançarino e teatro/ator, na arte indiana, é que a atriz é descrita como aquela que deve entender bem das notas musicais e tempo e as dançarinas como aquelas que devem ser

especialistas na representação dos sentimentos e temperamentos. Continuando, no decorrer do texto, outras pessoas são descritas, como o rei, os conselheiros, os juízes, dentre outros.

Após serem explicados tantos tipos de personagens, o capítulo trinta e cinco trata da maneira como devem ser distribuídos os diferentes papéis. O princípio geral é que o porte, a fala, os movimentos dos membros, a força e a natureza são levados em consideração. É explicado mais detalhadamente como escolher pessoas para os papéis de deuses, reis, conselheiros e outros. Se o diretor não encontrar uma pessoa apropriada para desempenhar um papel específico, o *Nāṭya Śāstra* diz que, pelo contato com um mestre, os movimentos de uma pessoa, a princípio, não apropriada, podem ser regulados e, assim, poderão representar apropriadamente os diferentes estados emocionais necessários à *performance*. Desta forma, a escritura deposita grande credibilidade na capacidade de treinamento técnico, em vez da simples aptidão. É assim que podemos dar um exemplo de que mesmo uma dançarina – no caso, Balasarsavati – considerada fortemente ligada à tradição das *devadāsīs* e com uma visão da dança como um tipo de *yoga*, como uma forma de elevação espiritual, coloca a disciplina como essencial à execução da dança, ao contrário do que muitos possam pensar – que porque está atrelada à prática religiosa a dança seria feita a partir de um mero sentimentalismo, sem técnica. Afinal, é preciso distinguirmos entre a dança religiosa feita com o intuito único de levar o indivíduo que a executa atingir o êxtase – como a dança *sufi*, por exemplo e outras danças rituais – e aquela feita como uma apresentação para um público, com características artísticas e com uma clara proposta de comunicar algo. No caso do *Bharatanāṭyam*, bem como das outras danças clássicas da Índia, seu lugar se encontra nesta última categoria. A necessidade da disciplina é colocada por Balasarasvati, junto com pontos relevantes como a comunhão entre o artista e o público, em seu discurso na *Tamil Isai Sangam*.

O *yogī* alcança a serenidade através da concentração que vem da disciplina. A dançarina une seus pés, mãos, olhos, ouvidos e canto em uma fusão que transforma a serenidade de um *yogī* em uma torrente de beleza. O espectador, que está absorto em assistir a isto atentamente, tem sua mente liberada das distrações e sente grande senso de clareza. Em seu envolvimento compartilhado, a dançarina e o espectador são ambos liberados do peso da vida mundana e experimentam a alegria divina da arte em uma sensação de total liberdade. Para experienciar este êxtase raro, uma dançarina tem apenas que se submeter voluntariamente à disciplina. Será difícil no início se conformar às demandas da disciplina do ritmo e da melodia e às normas e códigos da tradição. Mas se ela se submeter humildemente à grandeza desta arte, logo ela encontrará alegria em tal disciplina; e ela perceberá que a disciplina a torna livre no reino alegre da arte. (BALASARASWATI, 1975)

De fato, Rukmiṇī Devī chega a atrelar a falta de disciplina à falta de devoção, e também compara o dançarino a um *yogī*:

Atualmente, há dança sem trabalho duro. As pessoas querem, em vez disto, seus diplomas ou títulos. (...) Foi dito por professores de *Kathakali* do estilo antigo que levava 12 anos de treinamento duro antes de um dançarino poder sequer fazer um papel pequeno no palco. No *Bharata Nāṭya* não levava menos de sete ou oito anos de trabalho duro. (...) Por causa da falta de devoção, há falta de disciplina e, como consequência, há uma deficiência na técnica. O resultado é que não há inspiração. Para compensar isto, estímulos falsos externos são usados, em vez do verdadeiro estímulo vindo de dentro. Isto, naturalmente, mata o espírito criativo e, assim, tem que haver cópia dos outros e, talvez, também pegar coisas dos países estrangeiros. (...) A Índia entendeu a dança como alegria e é por isso que a dança de *Naṭarāja*<sup>66</sup> é chamada *Ānanda-Tāṇḍava*<sup>67</sup>. Esta alegria é a de um *Yogī*. Que tipo de *Yogī*? Aquele que esqueceu seu corpo. O esquecimento não se dá devido à negligência, mas devido ao controle. Após treinar o corpo, a pessoa se esquece dele. Esta é a técnica da “arte que esconde a arte”. É por isso que a dança é chamada de um *Yoga*. As pessoas pensam que a técnica é a antítese da expressão criativa. Esta é uma noção errada, já que o espírito criativo não é nada além de uma aquisição de uma técnica através da qual a própria técnica desaparece e a singularidade é o resultado. Este resultado final é a alegria suprema da criação. (DEVĪ, 2010, p. 28 e 29)

Este capítulo volta a explicar um pouco mais sobre a representação natural, *lokadharmī*, e a não natural, *nāṭyadharmī*. O texto explica sobre as peças violentas e as delicadas, também sobre as roupas e maquiagem apropriadas para as diferentes personagens, como deuses e reis, bem como sobre as características do diretor/mestre, da heroína típica, da cortesã, do bufão, dentre outros. É dito que as mulheres que sorriem em ocasiões inapropriadas, têm andar e esforços violentos, ira persistente, são arrogantes, irrestritas e indisciplinadas, doentes e não se adornam com guirlandas e perfumes, não servem para ser a heroína. Daí podemos também compreender quais as qualidades elas devem ter. Lembro-me mais de uma vez de ouvir minha *guru* Bhanumati dizer que, ao ver alguém dançar, ela podia dizer exatamente que tipo de pessoa era aquela – se era arrogante, inteligente, bondosa, enfim... E ela ressaltava que uma pessoa sem boas qualidades não podia ser uma boa dançarina de verdade, ainda que pudesse alcançar uma boa técnica. Deste modo, podemos perceber como vários mestres e praticantes da arte, bem como a própria escritura, fazem uma conexão entre a face do artista e a da pessoa. O artista, para muitos, é visto como um *yogī* e seu caráter e a maneira como vive sua vida não estão desatrelados de sua arte.

Por fim, o capítulo trinta seis fala da vinda da arte performática para a Terra. Ele inicia com várias perguntas, as quais Bharata responde. Ele começa falando sobre as preliminares da

---

<sup>66</sup> Śiva em sua forma dançante

<sup>67</sup> Dança da bem-aventurança

peça que, ele relembra, são necessárias para remover os obstáculos da apresentação. Assim, ele diz que, além de eliminar os obstáculos, a pessoa se livra das reações nefastas de quaisquer atividades inauspiciosas através da adoração dos deuses praticando *japa* (murmurando *mantras*), *homa* (sacrifício de fogo), proferindo palavras de adoração e bênçãos, cantando canções sobre seus feitos e tocando instrumentos musicais. O texto diz que nos locais onde a música ressoa, o mal é destruído, a prosperidade se manifesta e os seres demoníacos não conseguem ficar. Assim, a música e o teatro são de igual importância aos hinos védicos. Ele prossegue glorificando a arte e comparando com diferentes práticas religiosas, de modo a mostrar sua relevância e, estabelecendo tal relação da arte com a religião, ele justifica a utilização da adoração no início da realização artística, pois ela está conectada com os deuses. Então, ele conta toda a história de como seus filhos haviam ficado intoxicados pela arrogância do saber e, assim, fizeram uma peça em que se entregavam a paixões vulgares e que era inaceitável, pois era repleta de atos perversos, inspirava paixões vulgares, era cruel, indigna de elogios e nela seus filhos caricaturavam os sábios. Deste modo, os sábios os amaldiçoaram, dizendo que aquele conhecimento que tinham da arte seria destruído. O verso 33 deste último capítulo diz: “Na comunidade de sábios e *brāhmaṇas*<sup>68</sup> ou ao se encontrarem com eles vocês parecerão como não seguidores dos *Vedas* e alcançarão a conduta dos *śūdras*<sup>69</sup>”. Os deuses, ao saberem de tal maldição, foram até os sábios, aflitos, pois, com tal maldição, a arte cênica iria perecer. Os sábios, porém, garantiram aos deuses que a arte não seria destruída, mas todo o resto que haviam dito, aconteceria de fato. Os artistas, muito entristecidos, foram até Bharata e disseram que, por causa da arte, eles, que tinham uma posição exaltada como sábios, agora tinham adquirido o caráter de *śūdras*. Bharata respondeu que há uma regra segundo a qual as palavras dos sábios sempre têm que ser verdadeiras e, portanto, o que quer que eles dissessem deveria acontecer. Porém, ele disse a seus filhos que não destruíssem a arte por isso, pois aquela mesma arte que fora o instrumento de sua ruína, fora descrita pelo próprio Brahmā e fora idealizada com grande dificuldade e incluía coisas grandiosas, trazia grandes méritos e tinha sua origem nos *Vedas* e seus membros. Assim, ele indicava que a própria arte também poderia ser o instrumento que os reestabeleceria em sua posição exaltada. Portanto, ele aconselhou que, após realizarem a *performance* dramática segundo as regras estabelecidas, as quais ele ouvira das *apsarās*<sup>70</sup>, eles todos se submeteriam a uma cerimônia purificatória. Neste ponto, observamos que Bharata está se referindo

---

<sup>68</sup> Classe mais elevada de sacerdotes e eruditos

<sup>69</sup> Classe mais baixa da sociedade

<sup>70</sup> Dançarinas celestiais

especificamente às regras ouvidas das *apsarās*. Ele não fala exatamente das regras ouvidas de Brahmā ou Tanḍu. E, como dito anteriormente no *Nāṭya Śāstra*, as *apsarās* haviam sido criadas para preencher uma necessidade de artistas apropriados para a execução do *kaiśikī vṛtti*, o estilo gracioso, atrelado à dança. Deste modo, parece que o foco nesta arte que veio para a Terra, ao menos naquele momento, não era a arte cênica completa, passando por todos os detalhes delineados na escritura anteriormente, como quando ela fora realizada nos reinos celestiais; em vez disto, parece que o foco nesta arte que vem para a Terra se concentra na dança graciosa.

Neste ponto, o texto entra na história do rei Nahuṣa. Trata-se de um famoso rei da dinastia Aila, relatado em diferentes *purāṇas* e no famoso épico *Mahābhārata*. Com sua inteligência, força, austeridades e atividades religiosas, este rei chegou a conquistar o posto de Indra, o líder dos deuses. Estando no plano celestial, ele viu a *performance* musical e teatral que lá ocorria e ficou ansioso por trazer tal arte para sua morada na Terra. Assim, ele implorou aos deuses que permitissem que o teatro dançado pelas *apsarās* pudesse ser levado para sua casa. Porém, os deuses disseram que os mortais não deveriam se encontrar com as damas celestiais e, portanto, eles poderiam enviar o mestre da arte dramática para lá, em vez das *apsarās*. Nahuṣa disse aos deuses que, na casa de seu avô, aquela arte já havia sido descrita antes pela *apsarā* Urvaśī às mulheres do palácio. Porém, quando Urvaśī foi embora, o rei ficou louco e morreu. As mulheres do palácio, então, tendo sido tomadas pela tristeza após a morte do rei, deixaram com que aquela arte desaparecesse. Assim, Nahuṣa desejava que, novamente, ela fosse estabelecida na Terra. A justificativa que ele dá no verso 56 deste capítulo é que desejava que tal arte voltasse a ser executada para que “[...] os sacrifícios a serem feitos nos diferentes dias da lua possam ser auspiciosos e felizes”. De fato, ainda hoje, acredita-se que a execução da dança traz auspiciosidade a diversas cerimônias e eventos, como casamentos, inauguração de templos, dentre outros. Bharata, então, diz que, em espírito conciliatório, chamou tanto os deuses quanto seus filhos e instruiu aos últimos que fossem para a Terra produzir arte e, sendo esta realizada apropriadamente, a maldição que haviam recebido acabaria e, assim, não seriam mais desprezados pelos reis e sacerdotes. Ele diz, então, que para eles e para Nahuṣa, Brahmā falou resumidamente sobre a arte dramática e que Kohala falaria o resto em seu tratado suplementar sobre a arte. Desta forma, entendemos que não apenas o *Nāṭya Śāstra* é uma autoridade nas artes cênicas, mas que haveria suplementos que dariam continuidade ou falariam mais especificamente sobre detalhes das artes. O texto encerra dizendo, dos versos 64 ao 70:

Este *Śāstra*, com o propósito da diversão (literalmente brinquedo), foi estabelecido por mim no paraíso com a ajuda das *apsarās* e os sábios Svātī e Nārada. Então, ó *brāhmaṇas*, eles desceram à Terra na casa de Nahuṣa e idealizaram, na devida ordem, a produção de várias peças com ajuda das mulheres. Eles, meus filhos, então, geraram progênie nas mulheres da Terra e criaram para elas mais peças (literalmente criações), sobre vários temas. Após terem filhos e criarem peças na devida ordem, foi-lhes permitido que voltassem ao paraíso. Assim, através de uma maldição, a *performance* dramática foi trazida à Terra e a geração futura de artistas dramáticos veio a existir. Kohala, Vātsya, Śāṅḍilya, Dhruṭila e outros ficaram na Terra por algum tempo como mortais e colocaram este *Śāstra* em prática, o qual amplia o intelecto das pessoas, lida com os feitos dos três mundos e é um epítome de todos os outros *Śāstras*. (GHOSH, 1951, p. 560)

Vemos, então, que as peças e temas das *performances* dramáticas não se limitavam àquelas criadas a princípio, mas que foram se expandindo, conforme os sábios iam idealizando novos espetáculos. Assim, embora houvesse aderência às regras estabelecidas, havia também criatividade. Apesar disso o texto deixa claro, através da situação da maldição que ocorre, que certos limites devem ser preservados, pois não parece ser uma boa ideia criar peças que inspirem paixões vulgares, desdenhem dos sábios ou que sejam repletas de crueldade.

Por fim, como de costume nas escrituras védicas, o texto termina relatando bênçãos. Ele diz que por ouvir a leitura daquele auspicioso *Śāstra*, por colocar em prática a arte nele delineada ou por assisti-la, a pessoa alcança os mesmos benefícios obtidos pelos mestres do caminho e do conhecimento védico, por aqueles que executam sacrifícios ou que dão caridade. Ele aconselha que o maior presente que um rei pode dar é uma apresentação dramática gratuita para as pessoas. Ele afirma que os deuses nunca ficam tão satisfeitos ao serem adorados com perfumes e guirlandas quanto com uma apresentação dramática. Ele prevê que as pessoas que comparecem apropriadamente às apresentações de música e teatro/dança, após a morte, alcançam o caminho feliz e meritório na companhia dos sábios sacerdotes. Por fim, mais uma vez ressaltando como a arte clássica não é algo imutável e sem criatividade, Bharata diz que tudo aquilo que não foi mencionado deve ser incluído na prática pelos especialistas, através da observação das pessoas.

### **2.3 Outras escrituras sobre *nāṭya***

Conforme vimos, o *Nāṭya Śāstra* abre espaço para acréscimos tanto nos movimentos quanto nos temas e prevê a existência de novas escrituras que somem informações ao assunto da *performance* dramática. A escritura que ele cita de Kohala, que daria continuidade ao



*Nāṭya Śāstra*, é amplamente citada em diversos trabalhos, mas foi inteiramente perdida. Da mesma forma, há outros tratados sobre dança também bastante citados que não chegaram até nós, como os de Lollata, Dattila e Matanga.

Um texto que acredita-se ter sido produzido em época próxima à do *Nāṭya Śāstra* é o *Viṣṇudharmottara Purāṇa*, que fala sobre dança na terceira seção, do capítulo 20 ao 24. Ele discute vários tópicos que são também encontrados no *Nāṭya Śāstra* como a dança abstrata (*nṛtta*), características dos atores, os quatro tipos de *abhinaya*, as formações de grupo (*piṇḍibandhas*), estilos (*vṛttis*), posturas (*sthānas*), movimentos dos membros do corpo, movimentos de dança (*karaṇas*), olhares, movimentos das mãos, os sentimentos (*rasas*) e estados emocionais (*bhāvas*). Um ponto diferente que se encontra neste trabalho, no entanto, e que merece destaque, é o uso do termo *rahāsyamudras* para se referir aos gestos de mãos. Tal termo diz respeito ao uso de gestos das mãos usados com propósitos ritualísticos e religiosos, especificamente, e é o único texto de dança que utiliza tal terminologia, segundo Bose (1989). Além disso, no último capítulo, há uma ênfase em Viṣṇu como a origem da dança, em vez de Śiva.

Dentre os diferentes textos referentes à dança, o *Abhinavabharati*, o comentário do *Nāṭya Śāstra* por Abhinava Gupta, é um dos mais importantes. Ele também cita o trabalho perdido de Kohala. Um ponto interessante deste comentário é que Abhinava cita, por vezes, interpretações diferentes das de Bharata para alguns movimentos, dadas por outros teóricos da dança, evidenciando que um mesmo movimento podia ser executado de maneiras diferentes. Também é possível encontrar no texto mais classificações para a dança do que se encontra no *Nāṭya Śāstra*. Isso pode tanto ser interpretado como uma consequência das transformações pelas quais a arte foi passando entre o tempo de Bharata e o de Abhinava, quanto pode-se considerar que o *Nāṭya Śāstra* funciona como um livro geral sobre as artes, que são posteriormente mais detalhadas em trabalhos mais específicos. Segundo Rahul Āchārya (ACHARYA, 2016), o *Nāṭya Śāstra* “[...] é a enciclopédia das artes performáticas e engloba dança, música e teatro. Todos os textos que seguimos são baseados no *Nāṭya Śāstra*. Seguimos, majoritariamente, o *Abhinaya Darpaṇam*, que é o manual prático que pega apenas as técnicas usadas de *āṅgika abhinaya*<sup>71</sup>”. Algo que apoia esta ideia é o fato de que Abhinava dá vários detalhes sobre danças que são apenas citadas no *Nāṭya Śāstra*.

Nandikeśvara também é um importante autor, a quem normalmente se atribui dois trabalhos, o *Abhinaya Darpaṇa* e o *Bharatarnava*, sendo que o primeiro é intensamente usado

---

<sup>71</sup> Comunicação através dos movimentos do corpo

atualmente pelos dançarinos, especialmente no *Bharatanāṭyam*. Porém, há importantes informações que diferem muito em ambos os escritos, o que pode levar a crer que as duas obras não foram escritas pelo mesmo autor. O *Abhinaya Darpaṇa* é o único texto tradicional antigo que lida exclusivamente com a dança. O texto que temos atualmente tem apenas 324 versos, sendo que os 40 iniciais cobrem uma série de tópicos que são também encontrados no *Nāṭya Śāstra*. Alguns deles são: os diferentes tipos de dança (como a abstrata e a interpretativa ou *nṛtta* e *nāṭya*), qualidades do público, o palco, dentre outros. Nesta parte introdutória o texto fala sobre um assunto muito raramente tratado nos textos sobre as artes: os guizos usados pelos dançarinos-atores. Nos versos seguintes, o texto se dedica a descrever pormenorizadamente os movimentos das diferentes partes do corpo. Ele também enfatiza que a prática artística se destina à conceder *mokṣa*, liberação, como uma prática espiritual, religiosa.

Há também outros tratados sobre a dança como o *Sangītamakaranda*, de Nārada Muni. Ele é composto de quatro seções que falam sobre música e quatro que falam sobre dança. Na primeira, ele trata de assuntos como o local de apresentação, o cantor, o professor de dança, a oferta de flores, dentre outros. A segunda e a terceira são dedicadas às *tālas*<sup>72</sup>. A quarta fala da percussão, mas também um pouco sobre tópicos relativos à dança, tais como gestos das mãos, da cabeça e dos pés. Ela também cita algumas expressões de emoções. As descrições que o texto fornece, entretanto, não se assemelham às descrições de movimentos dadas por Bharata ou Nandikeśvara, o que leva os estudiosos a acreditarem que se tratava de uma forma de dança totalmente diferente da dança clássica ou *mārgī*, tratando-se de uma dança regional, *deśī*, não fundamentada na técnica de Bharata. Assim, este tratado não é atualmente usado pelos dançarinos clássicos da Índia.

Outro texto considerado muito importante é o *Daśarupakha* de Dhanañjaya (924-995 a.C.). Ele é o primeiro a delinear conceitos como *nṛtya* (como vimos no capítulo 1, o termo não foi usado por Bharata no *Nāṭya Śāstra*, surgindo apenas posteriormente) e os próprios termos *mārga* e *deśī*, que costumamos usar para nos referirmos à dança clássica e à regional. Ele tem quatro seções. Ele inicia definindo alguns termos e segue para descrever seu ponto principal de interesse, que é a arte teatral. O trabalho toca em diversos tópicos como: o herói e a heroína, como expressar emoções, os estilos, tipos de peças, os sentimentos e estados emocionais, dentre outros. Um ponto muito interessante deste trabalho é que ele, além de introduzir propriamente os termos *mārga* e *deśī*, diz que *nṛtta*, a dança pura ou abstrata é *deśī*,

---

<sup>72</sup> Ritmos

enquanto que *nṛtya*, a dança que expressa emoções é uma dança *mārgī*. Esta é uma classificação bastante incomum, já que o *Nāṭya Śāstra* dedica-se a descrever *nṛtta* detalhadamente e, ao mesmo tempo, afirma que delinea as regras da dança clássica (que seria *mārgī*) e não da regional (*deśī*).

O *Sangītaratnakara*, de Sārangadeva, do séc. XIII, também está entre os mais importantes. Ele trata tanto de música quanto de dança, embora seja reconhecidamente uma maior autoridade na primeira do que na segunda, sobre a qual fala consideravelmente menos. Ele tem sete capítulos e dedica os seis primeiros à música vocal e instrumental. O último, sobre dança, tem 1678 versos. Ele fala sobre a dança clássica, *mārgī*, em conformidade com o *Nāṭya Śāstra*, mas fala também sobre as danças *deśī*, regionais, de forma sistemática, o que ocorre pela primeira vez na literatura da dança indiana. Embora não adicione movimentos àqueles encontrados no *Nāṭya Śāstra*, concorda com ele em alguns termos e, em outros, utiliza-se de termos e divisões propostas por trabalhos posteriores. Por exemplo, ele descreve as posturas, *karaṇas*, e usa o termo ‘*nartana*’ para se referir à dança, assim como o faz Someśvara, em seu tratado ‘*Manasollasa*’ e a divide em *nāṭya*, *nṛtya* e *nṛtta* – termos já bastante discutidos neste trabalho – diferente de Bharata. O texto fala também sobre os diferentes estilos, *vṛttis*, descreve qualidades e defeitos do artista e do professor, dentre outros tópicos. Ele segue descrevendo dois tipos de danças regionais, as qualificações do artista (ator, dançarino e outros, como aqueles que dançam com fitas e adagas), o público, dentre outros assuntos, até chegar na discussão sobre os sentimentos e estados emocionais dominantes e involuntários.

Um texto contemporâneo ao *Sangītaratnakara*, mas que se concentra na dança apenas, é o *Nṛttaratnāvalī*, de Jaya Senāpati. Ele possui oito capítulos, com os quatro primeiros falando sobre a dança *mārgī* do *Nāṭya Śāstra* e os outros quatro falando sobre a tradição *deśī*. Este tratado é particularmente importante quanto à dança clássica porque, apesar de não acrescentar nada com relação aos *karaṇas*, seguindo exatamente o que se apresenta no *Nāṭya Śāstra*, dá uma descrição muito detalhada deles, juntamente com os movimentos de pernas e mãos apropriados.

O *Nartananirnaya*, de Puṇḍarīka Vitthala, escrito no séc. XVI, é marcante por trazer uma nova divisão na dança, que até então vinha sendo classificada em termos de *mārgī* (clássica) e *deśī* (popular). Ele propõe que a dança pode ser dividida em *bandha*, se referindo aos estilos que seguem estritamente certas regras de composição, e *anibandha*, que não seguem tais regras rigidamente. O texto, assim como vários outros, discute os diferentes tipos de *abhinayas*, assim como encontramos no *Nāṭya Śāstra* mas, ao descrever os *karaṇas*, ele

descreve apenas 16, em vez de 108 existentes, como aqueles que são necessários para serem usados na dança que ele chama de *bandha*. Depois, ele segue descrevendo as danças *anibhanda*. Um ponto importante aqui é que várias de tais descrições de danças apresentam semelhanças com algumas danças clássicas que vemos atualmente.

Estes são apenas alguns dos escritos antigos sobre dança que são considerados bastante relevantes ou que trazem alguma novidade quanto à descrição, terminologia ou uso dos movimentos. Porém, há ainda outros tratados em sânscrito, bem como tratados em línguas regionais. Além deles, vemos que os diferentes estilos de dança indiana existentes atualmente encontram suporte em variadas escrituras, além do *Nāṭya Śāstra*. Podemos citar que o *Kathakali* e o *Mohiniyattam* utilizam o *Balaramabharatam*, composto pelo rei Karthika Thirunal Bala Rāma Varmā (que viveu no séc. XVIII, e que segue basicamente, em seu trabalho, as regras do *Nāṭya Śāstra*) e também usam o *Abhinaya Darpaṇa* de Nandikeśvara . O *Oḍisī* utiliza o *Abhinayacandrika* de Mahesvara Mahāpātra e o *Kathak* tem como referência o *Nartanasarvasva*, para citar alguns exemplos.

### 3. OS ARTISTAS

#### 3.1 Os mestres

O conhecimento das escrituras, que nelas mesmas é afirmado como tendo origem divina, vem sendo passado em uma sucessão de mestres e discípulos há muito tempo. Há uma analogia que diz que, quando temos uma fruta madura, se ela cair do alto da árvore, se espatifará no chão. Porém, se em cada galho da árvore houver uma pessoa e a fruta for passada de mão em mão, ela chegará intacta até a pessoa que a aguarda, no chão. Do mesmo modo, o conhecimento que é passado de mestre a discípulo pode chegar com integridade àquele que se liga a tal sucessão de mestres.

A presença do mestre é importante tanto para manter o conhecimento intacto, preservando suas características fundamentais, quanto para mantê-lo vivo, realizando mudanças e adequações apropriadamente. Como vimos no capítulo anterior, o *Nāṭya Śāstra* afirma que tais mudanças podem ser feitas por alguém que tem conhecimento profundo das escrituras, como também afirma Gupta a respeito da *sampradāya* – a sucessão em que o conhecimento é sistematicamente repassado:

*Sampradāya* é um corpo de preceitos, práticas e atitudes que são transmitidas a, e refinadas por cada geração sucessiva de seguidores. A participação em uma *sampradāya* força a continuidade do passado mas, ao mesmo tempo, fornece a plataforma para a mudança dentro da comunidade de praticantes. (GUPTA, 2005)

Deste modo, as mudanças e transformações não devem ser necessariamente malvistas, embora seja compreensível uma preocupação com a qualidade de tais transformações e se elas consistem em mudanças feitas a partir de alguém que tem o conhecimento necessário para fazê-las ou se acontecem levianamente, podendo colocar a perder qualidades importantes da dança. Para podermos compreender tais qualidades, é necessário que entendamos sua origem e suas bases – as escrituras, os mestres e os praticantes – e seu desenvolvimento, como tem se apresentado, o que tem sido mantido, o que tem mudado, bem como sua diversidade. Tal diversidade em como a dança se apresenta pode nos ajudar a perceber a diferença entre suas características intrínsecas, necessárias à sua existência, e aquelas que variam segundo o tempo, o local e as diferentes situações, sem que a dança, contudo, se descaracterize. Para tanto, tentemos compreender um pouco sobre a linhagem da dança, como ela vem sendo

transmitida e praticada e quem foram algumas das pessoas responsáveis para que ela chegasse até nós como se encontra atualmente.

O mestre é a pessoa responsável por passar o conhecimento adiante. A reverência a tal *guru* é um ponto fundamental da etiqueta, filosofia e modo de vida tradicionais indianos. O épico *Mahābhārata* traz uma história que ilustra isto – a história de Ekalavya. Ele queria aprender a arte da guerra, especialmente do arco e flecha com Droṇa, que não o aceitou como discípulo, pois ele era filho de um mero caçador e Droṇa tinha príncipes sob suas instruções. Mesmo rejeitado, Ekalavya não desistiu e escondeu-se na floresta enquanto Droṇa ensinava os príncipes e, quando eles partiram, Ekalavya pegou a lama sobre a qual o mestre havia pisado e, com ela, fez uma estátua de Droṇa, representando-o ali como seu *guru*. E, assim, inspirado nele, Ekalavya dedicou-se a seus estudos com muito afinho por muitos anos. Após longo tempo, novamente Droṇa estava andando com seus discípulos pela floresta e viu um cachorro que não conseguia latir. Em sua boca havia flechas situadas de tal modo que, embora o impedissem de latir, não o machucavam. Impressionado com a destreza de quem fizera aquilo, Droṇa começou a procurar por tal pessoa, pois ele prometera a seu discípulo favorito, Arjuna, que ele seria o melhor arqueiro e aquela pessoa parecia se uma ameaça a tal promessa. Foi assim que eles chegaram a Ekalavya que, ao ver Droṇa, prestou-lhe reverências considerando-o seu mestre. Quando Droṇa perguntou de quem ele havia aprendido a arte do arco e flecha, Ekalavya respondeu que aprendera com ele, mostrando a estátua que mantinha e adorava. Droṇa, desejando manter sua promessa de que Arjuna seria o melhor arqueiro e vendo Ekalavya como uma ameaça, disse-lhe que, se ele era seu mestre, então, lhe era devido um *dakṣiṇa*, um pagamento que o discípulo faz ao mestre ao concluir seu aprendizado. Para surpresa de todos, Droṇa pediu de *dakṣiṇa* a Ekalavya seu dedo polegar da mão direita, o que destruiria sua habilidade com o arco, tão duramente adquirida por anos de treinamento e dedicação. Imediatamente, Ekalavya concordou, decepou seu dedo e o entregou a Droṇa.

Ainda que os mestres de hoje não exijam algo tão radical quanto Droṇa o fez, espera-se que a entrega, humildade e dedicação dos discípulos ainda sejam tão grandiosas quanto a de Ekalavya. Barucha (1993, p. 35) diz que “Um dançarino indiano dança, em certo sentido, em nome de seu *guru*, que instilou os movimentos da dança nele”.

Como vimos, o *Nāṭya Śāstra*, no capítulo 24, no verso 76 ao 79, considera como “regular” a prática que é aprendida com um mestre, e irregular a que não é (GHOSH, 1951) Ele também fala sobre as características do diretor ou do professor:

[...]refinamento completo da fala, conhecimento sobre *tāla*<sup>73</sup>, regras sobre o tempo das canções e sobre a teoria relativa às notas musicais e ao tocar de instrumentos. A pessoa que é especialista em tocar os quatro tipos de instrumentos musicais, é bem treinada nos ritos prescritos nos *Śāstras*, familiarizada com as práticas das diferentes escolas religiosas e políticas e com a ciência da riqueza, especialista nos modos das cortesãs e na poesia, conhece os vários jeitos de caminhar convencionais e os movimentos, aprecia completamente [todos] os estados emocionais (*bhāva*) e sentimentos (*rasa*), é especialista em produzir peças, familiarizada com várias artes e artesanatos, familiarizada com as regras da prosódia e da métrica, e é talentosa no estudo dos diferentes *Śāstras*, familiarizada com a ciência das estrelas e planetas e com o trabalho do corpo humano, conhece a extensão e os costumes da Terra, seus continentes e divisões, está apta a cumprir com os *Śāstras* relacionados ao seu trabalho, capaz de entendê-los e dar instrução [sobre os assuntos]; deve ser um professor (*ācārya*) e um diretor (*sūtradhara*). [...] Ele deve possuir memória e bom senso, ser perseverante, digno, poético, livre de doenças, doce [em seus modos], tolerante, autocontrolado, deve falar palavras doces com um sorriso, deve ser livre da ira e da cobiça, deve ser veraz, imparcial, honesto e engenhoso [...]. Uma pessoa do tipo mediano que tem um número ligeiramente menor de qualidades do que o Diretor possui, deve ser conhecida como Assistente (*pāripārśvika*) do Diretor. (GHOSH, 1951, p. 547)

É claro que as escrituras sempre descrevem o ideal e, da mesma maneira que, como vimos anteriormente, não é possível encontrar o espectador ideal, nem a *performance* sem faltas, como o próprio *Nāṭya Śāstra* diz, considerando-se que ele também afirma que ninguém pode dominar completamente todas as artes referentes à *nāṭya*, entendemos que nenhum diretor terá todas as qualidades, plenamente. Porém, elas servem como apontamentos daquilo que é desejável.

Embora sempre nos voltemos para as escrituras e tenhamos dado grande ênfase a elas, acreditamos que, sem os mestres, elas seriam praticamente inúteis. Especialmente porque precisamos considerar que elas apontam caminhos, mas precisam da flexibilidade e adequações oferecidas pela presença do mestre vivo para que a tradição possa se manter e continuar a ser relevante. A própria escritura aponta isso quando se diz incapaz de estabelecer todas as regras relacionadas aos sentimentos e atividades do mundo móvel e inerte, como citamos no capítulo anterior deste trabalho e que, assim, depende também da observação das pessoas e do mundo ao redor, para que mais regras possam ser estabelecidas ou possam ser relativizadas por tais mestres de conhecimento profundo dos *Śāstras*, segundo a necessidade. Assim, apesar da imensa e inquestionável importância das escrituras, a arte indiana continua a ser fortemente baseada na oralidade. Muitos dos aprendizes de dança não têm um estudo sério ou sistemático das escrituras, mas aprendem tudo na prática, com o mestre. Como dito inicialmente, muitos dançarinos se assustam ao ver as diferenças entre o que se encontra escrito no *Śāstra* e o que praticam. De fato, considera-se que muitas das técnicas das

---

<sup>73</sup> Batidas rítmicas

escrituras servem mais como uma matriz do que como uma forma inflexível, um molde definitivo a ser reproduzido. Por exemplo, ao ser questionado sobre a inexistência dos *adavus* – as unidades de movimento abstrato do *Bharatanāṭyam* no *Nāṭya Śāstra* que, em vez deles, traz os *karaṇas*, que atualmente não são ensinados de modo sistemático em tal dança –, Rahul Āchārya explica:

O que você diz sobre os *adavus* não serem mencionados no texto é porque essas técnicas são concebidas por nossos *gurus* para chegarem à gramática mencionada nos *Śāstras*. Por exemplo, o manual de geometria não te diz como segurar o compasso, onde manter a ponta etc. Ele apenas te mostra um círculo desenhado. Seu professor de matemática te ensina como chegar àquele círculo. (ACHARYA, 2016)

P. K. Śivaśankara Pillai (2010) diz sobre o *Thullal* – uma forma de arte cênica do estado de Kerala – que antigamente os dançarinos não seguiam um programa de estudo fixo para o treinamento. Em vez disto, o professor observava a capacidade do estudante de modo a ir introduzindo itens mais complexos da dança. A observação dos dançarinos mais experientes também fazia parte do aprendizado. Ele diz que, ao completar seus estudos, o dançarino percebia que dependia muito mais da tradição oral à qual pertencia do que das regras escritas, e que isto era, de fato, algo enfatizado pelos reverenciados autores Bharata (do *Nāṭya Śāstra*) e Nandikeśvara (do *Abhinaya Darpaṇa*). Assim, muito embora as escrituras forneçam diretrizes, matrizes de movimentos e orientação filosófica, ritualística, dentre outras, os mestres são um ponto essencial de ligação entre o que está escrito e o que é dançado, entre os *Śāstras* e os aprendizes, entre a antiguidade e a atualidade.

Além das descrições a respeito de danças e dançarinas nas escrituras e além das esculturas de dançarinas nas paredes dos templos e mesmo em sítios arqueológicos como o de Mohenjo–Daro e Harappa, em tempos mais recentes, temos fatos históricos que nos ajudam a entender a dança indiana, seu desenvolvimento e suas características. Tais fatos nos ajudam a entender a sucessão de mestres mais próxima de nós – tanto no sentido cronológico quanto no sentido de serem seres humanos, em contraste com os mestres originais, que seriam os seres divinos. Sabemos, a partir do *Nāṭya Śāstra*, que a arte foi entregue a Bharata e veio para a Terra devido a uma maldição. E, então, ela foi disseminada por toda a parte e por todas as cortes. De fato, a proporção que a dança tomou nas cortes foi aumentando cada vez mais, tanto que, em determinada época da história, quanto mais dançarinas um rei tinha em seu reino, mais prestígio ele tinha.



A respeito da origem da importante figura do mestre ou *guru*, como vimos, segundo as escrituras, ela seria a própria divindade. Assim, o mestre original seria Śiva ou mesmo Viṣṇu, pois o primeiro ensinou a dança para Tanḍu e o segundo, antes disso, forneceu material para a produção de diferentes estilos, como quando criou o *kaiśikī vṛtti*, o estilo gracioso de dança, ao amarrar seu tufo de cabelo, como foi explicado anteriormente. O *Nāṭya Śāstra* nos informa, basicamente, que as atividades de Viṣṇu foram observadas por Brahmā que, a partir delas, compilou as regras de *nāṭya*. Ao ver uma peça criada por Brahmā, Śiva também deu sua contribuição, introduzindo a dança que ele mesmo executara, através de Tanḍu. Vendo Śiva dançar, sua esposa, Pārvatī, também deu sua contribuição com uma dança mais suave. Ao ver as diversas formações criadas pelos movimentos, Nandin e Bhadramukha deram-lhes nomes e passaram a imitá-las. No prefácio do *Abhinaya Darpaṇa*, uma linha de seres divinos e sábios é confirmada como tendo originado a ciência da arte:

O *Bharata Śāstra*, que é muito querido ao Senhor de Śrī, o Criador de todo o mundo, e que é o deleite de todo *connoisseur* em todo mundo, foi criado por Śiva, Śambhu, Gaurī, Brahmā, Mādhava, Nandikeśvara, Dattila, Kohala, Yajñavalkya, Nārada, Hanumān, Viḡharaṇa, Arjuna e a filha de Bāṇa (ou seja, Ūṣā): estes são os famosos autores de nossa ciência. (NANDIKESVARA, 1917, p. 12)

As *Apsarās*, ou dançarina celestiais, também têm lugar nesta lista, pois Ūṣā tinha sido anteriormente uma *Apsarā* e, como vimos anteriormente, acredita-se que, para preencher a necessidade do estilo gracioso (*Kaiśikī Vṛtti*), que promove *śṛṅgāra rasa*, o sentimento amoroso, Brahmā as criou. Através da filha de Bāṇa, Ūṣā, que ensinou a dança às mulheres da cidade de Dvārakā e através da *apsarā* Urvaśī, a dança acabou vindo para a Terra. Esta última propagou a dança quando casou-se com o rei Purūravā e ensinou a dança para as mulheres do palácio. Porém, como era uma mulher celestial, Urvaśī acabou voltando para seu lugar de origem, abandonando o rei, que ficou louco por causa desta perda. Entristecidas por causa do rei, as mulheres pararam de dançar e a arte acabou se perdendo. No entanto, o neto de Purūravā, Nahuṣa, acabou se tornando o imperador do mundo e alcançou o posto de Indra, o comandante dos deuses, indo para os reinos celestiais. Lá, ele testemunhou a dança e a trouxe de volta à Terra, através dos discípulos de Bharata, que se casaram com mulheres terrestres e deram, assim, continuidade às gerações de artistas. Desta mesma forma, há vários outros relatos nas escrituras relacionados à dança e sua continuidade que nos dão uma ideia de como esta arte foi sendo passada para frente, através dos tempos. Temos a descrição do amanhecer como uma dançarina colocando seus ornamentos, no *Ṛg Veda*; no épico *Rāmāyaṇa*

encontramos descrições de dançarinas celestiais, as *Apsarās*, no eremitério do sábio Bharadvāja, bem como uma descrição de Hema como ‘*nṛtta gītā viśāradā*’, especialista em dança e música, e descrições de mulheres do harém chamadas ‘*nṛtta vāditra kuśalāḥ*’, que também significa especialista em tais artes; no épico *Mahābhārata* é contado como o guerreiro Arjuna aprendeu a dançar e como ensinou a dança para a princesa Uttara Pāṇini (SHASTRI, 2010, p. 20) . Nos *Vedas* em que são prescritos sacrifícios chamados *asvamedha* e outros importantes sacrifícios, danças sagradas específicas deviam ser executadas; o *Yajur Veda*, por exemplo, fala de uma dança específica ligada ao *stotra* (hino de louvor) entoado após importantes sacrifícios, como o *rājasūya*, de consagração do rei (IYER, 2010, p. 35). Assim, desde tempos tão antigos, a dança vem sendo dançada e mantida, ou seja, vem sendo passada para novos dançarinos, com sua técnica, filosofia e todos os conhecimentos a ela ligados que, como já vimos, são muitos.

É interessante considerarmos que a dança nasceu no reino divino, mas com uma característica tanto de adoração quanto de entretenimento. Na narração do *Nāṭya Śāstra*, ela poderia parecer ter vindo à Terra, inicialmente, apenas como um entretenimento para a corte se o texto não dissesse também que o rei Nahuṣa alegou que gostaria que tais danças viessem para cá porque tornariam auspiciosos os momentos em que eram realizadas as diversas cerimônias sacrificiais. Assim que a arte do templo e da corte estiveram, desde o início, interligadas. Porém, com o passar do tempo, foi havendo, gradativamente, uma maior distinção entre a política e a religião, a corte e o templo. Raman (2010, p. 138) diz que as duas instituições que patrocinavam a música e a dança na “[...] Índia medieval eram o palácio e o templo – o primeiro na metrópole e o último nas áreas rurais. No templo, as artes eram parte das 64 oferendas ou *ṣoḍaśopachāras* ao Senhor Espiritual e o mesmo se estendia ao palácio e ao Senhor Temporal”.

Ao pensarmos na dança da corte e na dança do templo, é preciso ter em mente que o rei era um representante divino e que a deidade era como um rei, que cerimônias religiosas eram executadas na corte e que muitos dos procedimentos da corte eram réplicas dos procedimentos executados no altar dos templos (ou vice-versa) como o ato de segurar a sombrinha sobre a cabeça do rei ou da divindade em uma procissão e o ato de abanar o rei ou a divindade. Assim, ao prestar serviço ao rei, de certo modo, a dançarina prestava serviço à divindade também – tanto diretamente, no caso das cerimônias religiosas que ocorriam no palácio, quanto indiretamente, no sentido de estar servindo ao representante divino. Como lembra Daśappa Keśava:

Lembro-me que eu tinha apenas seis anos quando vi pela primeira vez *Devadāsīs* carregando o *kalaśa* (pote sagrado) sobre a cabeça durante festivais religiosos no famoso Palácio de Mysore. As *Devadāsīs* tinham um carisma especial e eram respeitadas. Nós morávamos muito perto do palácio – dava para ir a pé. Naquela época, todos os festivais eram grandiosamente celebrados no palácio – *Rathotsava*, *Gokulaṣṭamī*, *Naraka Chaturdaśī*, *Dīpāvali*, *Daśāra Mahotsava*<sup>74</sup> e por aí vai. [...] Embora minha *guru*, a falecida Dr. K. Venkatalakshamma não tivesse nascido em família de *Devadāsīs*, ela foi nomeada dançarina da corte e do templo pelo grande rei Nalvadi Kṛṣṇarajendra Wodeyar. [...] Venkatalakshamma costumava me falar frequentemente sobre as grandes experiências que tivera durante seu serviço no palácio. Parece que havia dois tipos de serviços: um, as cerimônias na corte que ocorriam na presença do rei e da família real apenas durante os festivais principais como *Gaṇapati Mahotsava*, *Balipadyami*, *Daśāra*<sup>75</sup> e o aniversário do rei. O segundo costumava ser um ritual geral que costumava ocorrer em todos os dias religiosos nos templos do palácio, onde dançarinas e músicos [...] ofereciam ou presenteavam sua arte à deidade. (KESHAVA, 2011)

Assim sendo, não era incomum que um rei pudesse transferir dançarinas dos templos para a corte e vice-versa. E é preciso ter isso em mente para não se fazer distinções precipitadas entre as dançarinas de um e de outro local, considerando umas como sagradas e outras como profanas. Como esclarece Gaston:

A tradição da dança do templo era parte de um sistema altamente desenvolvido por meio do qual o deus do templo era tratado com honras reais. Uma destas honras era entreter a deidade com dança. As mesmas dançarinas também dançavam em palácios e parece que, às vezes, seus repertórios coincidiam. Os registros da corte de Tanjore são explícitos quanto a quem as canções poderiam ser endereçadas. As canções para a corte deviam ser dedicadas à deidade ou ao Mahārāja. Nenhuma outra canção elogiando seres humanos devia ser composta ou dançada [...]. Como vários dos governantes tinham o mesmo nome que a deidade, frequentemente, havia ambiguidade. Naturalmente, este era um artifício útil que servia para adular o rei sem ofender os sentimentos religiosos. Outros patronos eram, geralmente, grandes donos de terras. Era uma prática aceita por dançarinas e músicos serem recompensados por bajularem os patronos com suas canções. Executar danças com letra que glorificava patronos seculares (*nara-stuti*) era severamente criticado por alguns expoentes não tradicionais”. (GASTON, 2005, 46).

Balasaraswati concordava com este ponto, dizendo: “O compositor de um *śabdām* ou de um *varnam*<sup>76</sup> pode tê-lo dedicado a um príncipe ou a um homem nobre. Mas quanto à dançarina, o herói pode ser apenas o Rei dos reis, o Senhor do vasto mundo. É impossível para ela [...] dedicar sua arte a um mero mortal”. (BALASARASWATI, 1975)

Quanto mais importante o reino, mais dançarinas costumavam estar atreladas a ele. Assim, ter muitas dançarinas aumentava o prestígio do rei. Para se ter uma ideia, foi registrado que, no séc. XI, o rei Rājendra I de Tanjore, sul da Índia, ordenou que quatrocentas

<sup>74</sup> Nomes de festivais religiosos

<sup>75</sup> Nomes de festivais religiosos

<sup>76</sup> Tipos de composições que são usadas na dança

dançarinas fossem levadas de templos próximos para o templo de Bṛhadīśvara (em Tanjore), que era o principal templo de seu reino. O local se tornou um grande centro cultural, com muitas dançarinas e músicos. No início do séc. XIX, naquela cidade, foi onde o famoso Quarteto Tanjore floresceu e ele é responsável por muito do que vemos no *Bharatanāṭyam* atualmente. O Quarteto era formado por quatro irmãos: Chinnaiya, Ponnaiya, Śivānandam e Vadivelu, que eram todos músicos na corte de Sarfoji II (1798-1832). Várias músicas ainda dançadas atualmente são da autoria deles.

### 3.1.1 Uma linhagem a seguir

Os sub-estilos, linhagens ou *banis* da dança têm muitas ramificações e não cabe aqui entrar em muitos detalhes sobre eles. Porém, é interessante pegar algum exemplo para entendermos como uma linhagem vai se desenrolando, de modo a entendermos como a dança, ainda que clássica, tradicional, seguindo uma sucessão de mestres e discípulos, vai se transformando, evoluindo, modificando, mantendo tal tradição viva e, ao mesmo tempo, com suas características específicas, mas também em um diálogo natural com outros sub-estilos.

Para tal exemplo, falaremos sobre a *guru* B. Bhanumati. Ela aprendeu a dança com Dandayudapani Pillai (1921-1974) e a já citada K. Venkatalakshamma (1906-2002). A última, embora não tivesse nascido em uma família de *devadāsīs*, foi apontada como uma dançarina da corte e do templo pelo rei Nalvadi Kṛṣṇarajendra Wodeyar e começou a aprender a dança aos oito anos, em Mysore, com Jatti Thayamma. Algumas características de seu estilo – Mysore – é que as danças são muito dinâmicas e graciosas e muitos dos movimentos ou *adavus* são executados de uma maneira bastante particular, diferente dos outros estilos de *Bharatanāṭyam*. Quanto a Dandayudhapani, seu tio-avô, Rāmakṛṣṇan, era um *nattuvanar*<sup>77</sup> ligado ao templo de Śāni em Tirunallar e foi com ele que teve contato com o *Bharatanāṭyam* pela primeira vez. Ele viajava cantando para as dançarinas Selvamani e Saroka Khokar dançarem, até que passou a trabalhar como cantor nas apresentações em *Kalakṣetra*, a escola de Rukmiṇī Devī. Lá, ele teve oportunidade de aprender muito como *nattuvanar*. A princípio, ele começou a ensinar o repertório de *Kalakṣetra*, mas logo começou a fazer suas próprias coreografias e a compor suas próprias músicas. Uma característica de seu estilo é que tem coreografias em velocidade rápida, com *adavus* claros e linhas bem definidas. Sendo do estilo

---

<sup>77</sup> Pessoa que conduz o ritmo nas apresentações e práticas de dança.

*Vazhuvūr*, ele também tinha algumas influências de *Kalakṣetra*, devido à época que trabalhou lá.

Bhanumati começou a estudar com ele aos 23 anos. Ela conta, em uma entrevista em seu website<sup>78</sup> que, porque não tinha condições de lhe dar presentes caros nem de pagar uma grande quantia pelas aulas, as esposas de Dandayudhapani não gostavam dela e, para evitar atritos, ele quase não lhe dava aulas. No entanto, ele insistia que ela comparecesse às aulas todos os dias. Após ter-lhe ensinado um repertório (*mārgam*) inteiro, ela ficou durante os três anos seguintes apenas assistindo as aulas, sentada, sem aprender nenhuma coreografia nova, apenas vendo as outras alunas aprenderem. Ainda assim, ela comparecia a todas as aulas, pagava as mensalidades corretamente e cumpria todas as ordens que recebia dele. Ela conta que, após algum tempo, já em seu leito de morte, ele chamava por ela e dizia para ela se apresentar, que ele faria o *nattuvangam*, a marcação do tempo para ela. Naquela ocasião ela se sentiu muito mal porque, devido ao comportamento das esposas, ela não pudera aprender tanto com ele. Porém, ao se ver sozinha, sem seu mestre, ela se deu conta de que, apenas por assistir atentamente às aulas, conforme ele ordenara, ela havia aprendido quatro repertórios inteiros. Muitos anos depois, já tendo se estabelecido como dançarina e professora, ela levou seu grupo para se apresentar na cidade de Chennai e as esposas de Dandayudhapani foram assistir à apresentação. No final, elas foram até Bhanumati aos prantos, pois ficaram muito emocionadas ao ver que ela mantivera as coreografias exatamente como ele ensinara, enquanto que mesmo sua própria filha já havia mudado tudo. Assim, se não fosse por Bhanumati, muitas das coreografias originais de um dos mais importantes mestres da dança, Dandayudhapani, discípulo na linhagem do Quarteto Tanjore, teria se perdido para sempre.

Essa história ilustra dois pontos que gostaria de mencionar. O primeiro é que Bhanumati manteve o estilo de Dandayudhapani tal como era. Ao mesmo tempo, eu mesma aprendi coreografias com ela em que foram mantidos os movimentos exatos do estilo Mysore que ela aprendeu com Venkatalakshamma. Ela sempre apontava as diferenças entre os estilos, proporcionando para seus discípulos, assim como eu, uma riqueza de variedade dos *adavus* e a possibilidade de um aprendizado mais amplo. Deste modo eu poderia, por exemplo, tanto executar uma coreografia puramente do estilo *Vazhuvūr* de Dandayudhapani, quanto uma coreografia do estilo Mysore de Ventatalakshamma quanto, ao coreografar algo eu mesma, poderia utilizar de movimentos de um e de outro estilo, criando novas possibilidades.

---

<sup>78</sup> [www.nirtyakalamandiram.org](http://www.nirtyakalamandiram.org)

O outro ponto é: assim como encontramos na história de Ekalavya no início deste capítulo, a entrega, a confiança e a rendição do discípulo para com o *guru* sempre se fizeram presentes na história de Bhanumati. Não vemos um julgamento dela de seu mestre por ele “não estar ensinando apropriadamente” apesar dela pagar pelas aulas em dia ou uma crítica por deixar sua vida pessoal interferir em seu papel de professor. Embora lamentasse profundamente não ter podido aprender mais, logo ela percebeu que, simplesmente por obedecer suas ordens com confiança e com atitude humilde, ela aprendera mais do que poderia ter imaginado.

Assim, o exemplo de Bhanumati, além de expressar qualidades importantes de uma aprendiz e dançarina, nos leva também a duas linhas de suma importância histórica dentro do *Bharatanāṭyam*: os já citados Quarteto Tanjore e as *devadāsīs*.

### 3.1.2 Quarteto Tanjore e as *devadāsīs*

O Quarteto Tanjore é tido como o responsável pelo *Bharatanāṭyam* que vemos atualmente pois, embora falte evidências concretas, importantes elementos da dança atual são atribuídos a eles, ao menos oralmente. Um deles é o *mārgam*, ou repertório da dança, que costumava ser muito mais extenso antes deles, que o adequaram para sua época e público. Outro ponto é que alguns dizem que eles foram responsáveis por uma “patriarcalização” da dança, que antes se encontrava muito mais nas mãos das *devadāsīs* e que, depois deles, passou a ser identificada muito mais pelos homens *nattuvanars*, condutores do recital e professores, do que pelas dançarinas. É dito também que eles eliminaram várias composições que traziam um forte elemento *śṛṅgāra*, amor erótico, dando mais ênfase no virtuosismo da dança em si, no treinamento e na apresentação, embora possamos perceber que muitas das canções com tal teor se mantiveram no repertório da dança daquela época (SONEJI, 2012). As modificações que fizeram costumam ser justificadas pelo fato de que, como eles tinham a responsabilidade de recrutar e treinar dançarinas para as apresentações na corte, tinham também uma preocupação em formular as práticas, estabelecer convenções do treinamento e da apresentação e organizar sistematicamente a dança.

Com relação às *devadāsīs*, há muitas controvérsias a respeito de sua posição na sociedade. O que se sabe, de fato, é que elas eram não apenas dançarinas, mas também eram responsáveis por diversos serviços no templo, especialmente o oferecimento do *ārati* ou da lamparina à divindade, além de decorar as divindades com guirlandas, abaná-las, dentre

outros serviços similares. Tais serviços podiam ser executados apenas pelas mulheres casadas e pelas *devadāsīs* que, por se casarem com a própria divindade do templo, eram chamadas *nityasumangali* – eternamente auspiciosas – já que nunca ficariam viúvas. Segundo Belkin:

Quando pensamos como as *devadāsīs* eram capazes de cruzar as fronteiras através de sua auspiciosidade, também devemos lembrar que, para as *devadāsīs*, muitos aspectos da sociedade e, em particular, as esferas social, política e ritual, eram interconectadas. Essas três esferas reguladas divinamente estavam dentro da *expertise* das *devadāsīs*, através de seu trabalho com patronos privados, diante do rei e como sacerdotisas sagradas nos templos, papéis que frequentemente integravam uma esfera à outra. Esperava-se das *devadāsīs* que manipulassem e controlassem as energias divinas presentes em cada uma delas através de suas auspiciosas canções e danças. A posição da *devadāsī* como eternamente auspiciosa era sua chave para cruzar fronteiras, como servir tanto o adorador pessoal quanto o rei político. Esta habilidade de transgredir categorias era indicativa das fronteiras baseadas em casta que ela também transgredia. (BELKIN, 2008, p. 41)

Com o passar do tempo, no entanto, as *devadāsīs* foram caindo em uma situação cada vez mais complexa e tais fronteiras, que antes eram transgredidas por elas em uma atitude de liberdade que sua condição ‘eternamente auspiciosa’ lhes possibilitava, foram se tornando um círculo de fogo que foi se fechando ao seu redor. Assim, a história das *devadāsīs* é cheia de altos e baixos e elas são vistas ora como sacerdotisas de grande sabedoria, ora como prostitutas, ora como artistas apenas. Veremos mais sobre esses altos e baixos um pouco mais adiante, quando falarmos sobre os registros cronológicos.

### **3.1.3 Alguns mestres importantes do passado recente**

Por estarmos lidando com uma dança muito antiga, é difícil acompanharmos todo o desenvolvimento da dança desde sua origem. Temos algumas dicas nas escrituras, nas esculturas, nos registros históricos e nas peças teatrais escritas.

Um nome importante que veio do Quarteto Tanjore, acima citado, foi Mīnaxisundaram (1869-1954), que foi professor de Rukmiṇī Devī, fundadora da escola *Kalakṣetra*. Outras dançarinas importantes também estudaram com ele, como Mrinalini Sarabhai, Śanta Rao, U. S. Kṛṣṇa Rao e Candrabhāgā Devī. Ele também foi professor de T. Swaminathan (1883-1972), filho da *devadāsī* S. Kalyāṇi Ammal.

Uma dançarina que não pode deixar de estar na lista de nomes de grandes *gurus* da dança é a já citada Balasaraswati (1918-1984). Ela pertencia a uma família composta por músicos da corte de Tanjore. Ela foi treinada por N. Kandappa (1899-1941), que também

estava relacionado ao Quarteto Tanjore. Enquanto ela é vista como um exemplo de sua época das dançarinas de famílias tradicionais relacionadas à dança que procuravam manter a dança “tal como era”, do outro lado, encontramos a figura de Rukmiṇī Devī (1908-1984) representando as dançarinas não tradicionais, bem como aquelas que buscavam promover adequações na dança, especialmente no que diz respeito a retirar os elementos de *śṅgāra*, ou amor erótico. Seu destaque na história da dança é tão grande que alguns pensam – erroneamente – que ela foi responsável por recriar o *Bharatantyam* tal como o conhecemos hoje. Decerto que sua influência se estendeu muito além de sua escola, *Kalakṣetra*. Porém, ela não deve ser superestimada, já que há vários dançarinos que deram continuidade a outros estilos de dança *Bharatanāṭyam* e que influenciaram igualmente a dança até a atualidade, especialmente as várias *devadāsīs* contemporâneas a ela e seus discípulos, que posteriormente levaram adiante seu legado.

Rukmiṇī Devī estabeleceu a escola *Kalakṣetra* em 1936. Sua primeira professora foi a *devadāsī* M. D. Gaurī. Depois, ela passou a aprender com Mīnaksisundaram e, por fim, com K. Muthukumar. Vários dançarinos e professores importantes vieram de sua escola, como Jayalakṣmī Īśvar, Līlā Samson e V. Gāyatrī.

Rukmiṇī Devī é uma das mais relevante personagens no momento histórico marcante que ficou conhecido como o “renascimento” da dança, nos anos 1930. A dança, então mais popularmente conhecida como *sādir*, segundo Meduri (2004, p. 21), “era representada por três diferentes grupos de “pessoas tradicionais”: os professores homens representavam uma versão do *Sādir* das *devadāsīs*; mulheres *devadāsīs* dedicadas<sup>79</sup> como Gowri Ammal representavam sua própria versão do *sādir*; e T. Balasaraswati que era, ao mesmo tempo, de dentro e de fora da tradição *devadāsī* e representava uma versão do *sādir* que aprendera de seus professores homens e mulheres”. Além disso, é claro, tínhamos um outro grupo, que era o das pessoas “não tradicionais”, composto especialmente por pessoas da alta classe, como Rukmiṇī Devī e Kṛṣṇa Iyer, que passaram a aprender a dança e tentaram desatrelá-la das *devadāsīs* e dos consequentes estigmas da arte, tentando elevar seu *status*.

O comentário de Meduri acima, se referindo a Balasaraswati como não sendo exatamente uma *devadāsī*, se deve ao fato de sua mãe não ser uma *devadāsī* dedicada ao templo, mas apenas uma cantora. De fato, quando falamos em *devadāsīs*, podemos estar nos referindo especificamente às mulheres de famílias de *devadāsīs* que foram formalmente

---

<sup>79</sup> As dançarinas “dedicadas” eram aquelas que passavam por processos específicos nos templos, no qual se casavam com a deidade e eram, a partir de então, formalmente consideradas servas daquela divindade e parte do templo



dedicadas nos templos e se mantinham a serviço das divindades lá. Porém, muito frequentemente, as pessoas se referem também às *devadāsīs* considerando um grupo muito mais variado, que engloba ainda as mulheres que serviam dançando nos templos mas que não pertenciam a famílias de *devadāsīs*, bem como as que dançavam na corte, as que dançavam nos templos (ou na corte) mas que não foram formalmente dedicadas e mesmo, às vezes, as cortesãs que nem sequer sabiam, necessariamente, dançar. Portanto, é importante entendermos de que lugar se fala para que não haja confusão. Como afirma Gaston (2005, p.66) “Para entender a dinâmica atual da dança é necessário saber não tanto o que é autêntico ou tradicional na dança, mas o que *se acredita ser* original e tradicional”. Isto porque o conceito que se tem, como neste caso, a respeito do que era uma *devadāsī*, pode mudar totalmente a interpretação e as afirmações a respeito do que seria a dança tradicional e seus praticantes. Por isso procuraremos entender quem são essas mestras e praticantes da dança, junto com a diversidade com que se apresentavam, de modo a compreendermos de onde vem tanta confusão, bem como as afirmações e visões tão destoantes a respeito delas, que acabaram por colocar a sobrevivência da dança em risco, além de serem responsáveis por muitas das modificações operadas na dança, tanto em sua estética quanto na forma de aprendizagem e apresentação.

Gostaria de ressaltar que, pessoalmente, quando me refiro às *devadāsīs*, falo de todas as dançarinas tradicionais que praticavam a dança como uma atividade espiritual imbuída da técnica da sua arte, fosse dentro ou fora dos templos, viessem ou não de famílias de *devadāsīs*, considerando a “instituição” das *devadāsīs* como emblemática de uma atitude com relação à arte caracterizada pelo comprometimento e entrega total à dança, tanto como arte quanto como prática espiritual, concordando com Nāgasvāmī (1985) que diz que ‘*devadāsī*’ implica em um modo de vida e que a dança delas era uma extensão artística da adoração que os sacerdotes faziam às deidades. Porém, nem todos utilizam o termo *devadāsī* com este significado e o fato é que as opiniões e mesmo as descrições sobre essas mulheres divergem fortemente. É possível encontrar registros sobre as *devadāsīs* que afirmam que algumas delas dançavam nos templos e na rua, quando as deidades saíam em procissão, enquanto que outras dançavam apenas no templo, mas jamais nas procissões. Algumas dançavam em eventos da vida secular, outras dançavam tanto no templo quanto em eventos sociais. Algumas, que não eram dedicadas, dançavam apenas em eventos sociais, mas algumas, mesmo não sendo dedicadas, dançavam também nos festivais dos templos, muitas vezes junto com *devadāsīs* dedicadas. Por vezes, elas eram consideradas mulheres cultas e educadas e, como vimos anteriormente na fala de Keśava sobre sua *guru* Venkatalakshamma, eram altamente

respeitadas. Outras vezes é declarado como elas, entregues à prostituição – ou não – eram desprezadas pela sociedade de modo que ser chamada de *devadāsī* era considerado uma ofensa. Talvez a grande divergência de opiniões se deva, em parte, à larga diversidade em que as *devadāsīs* podiam ser encontradas. Por exemplo, embora Meduri não considerasse, como visto acima, Balasaraswati uma *devadāsī* de verdade por não ter uma mãe *devadāsī*, nem todas as mulheres chamadas *devadāsīs* eram sequer formalmente casadas com as deidades ou “dedicadas”, o que se dizer de terem vindo de famílias de *devadāsīs*, conforme nos informa Gaston (2005, p. 43)

Embora as *devadāsīs* dedicadas à deidade não tivessem um casamento regular, na maioria dos casos, uma carreira como uma dançarina não dedicada também excluía um casamento regular. Assim como as dançarinas dedicadas dos templos, as não dedicadas também tinham patronos escolhidos para elas e seguiam a carreira de cortesãs. A dança era uma de suas habilidades. Portanto, todas as mulheres da comunidade *isai vellala*<sup>80</sup> eram chamadas *devadāsīs*, quer se casassem ou não com a deidade.

O texto acima prossegue, mostrando a tristeza de um homem de casta alta falando sobre como as *devadāsīs* tinham que atuar também como cortesãs e imaginando o conflito que elas deviam sofrer em ter que atuar desta forma, além de serem servas da divindade, pois elas eram obrigadas a isto devido à situação financeira em que se encontravam na época, com o declínio de seu *status* na sociedade. Como, naquela época, as *devadāsīs* precisavam atrair patronos, é dito que sua dança era, então, repleta de olhares e mordiscadas de lábio sensuais, algo que Rukmiṇī Devī retirou das coreografias ensinadas em *Kalakṣetra* e que fazia com que ela visse a necessidade já citada de “purificar” a dança, embora Balasaraswati não concordasse com isto. Afinal, vimos na fala de Balasaraswati que, em sua visão, ela não se referia, de modo algum, a uma dança sensual para atrair patronos. Portanto, ou havia uma variedade quanto aos modos de se executar a dança ou havia uma diversidade na interpretação de quem as assistia, vendo em uma expressão de *śṛṅgāra* divino uma tentativa de sedução humana. Ou, ainda, havia ambas as opções – tanto uma diversidade da prática de quem dançava quanto de visões de quem assistia. Analisando as duas possibilidades, temos que, em primeiro lugar, quanto às interpretações dos acontecimentos, eles podem não corresponder totalmente à realidade, dependendo do filtro nas lentes de quem os vê. Uma evidência que pode apoiar esta análise é a das respostas enviadas ao movimento *anti-nautch*, citado no início

---

<sup>80</sup> Nome da comunidade de dançarinas, músicos e professores de tais artes.

deste trabalho, em que os governantes afirmaram não terem visto nada que parecesse vulgar ou inapropriado na dança daquelas mulheres. Em segundo lugar, quanto às diversas atitudes das *devadāsīs*, é fato que algumas mulheres assim chamadas sequer sabiam dançar e eram apenas prostitutas – pelo menos a partir de determinado momento da história e isso ainda perdura. Mas aqui voltamos às *devadāsīs* “de verdade”, as dançarinas. Ao menos algumas necessitaram, em dado momento, recorrer a patronos e podiam, de fato, usar sua oportunidade de exposição para atraí-los. Porém, muitas vezes, o próprio *status* delas era suficiente para tanto, sendo desnecessário que elas tivessem que apelar para a sedução na dança. O intelecto e a cultura eram qualidades que se destacavam nas dançarinas ainda mais do que a beleza ou a atração física que podiam exercer sobre os homens. No fim do séc. XIX, ao menos, as mulheres em geral não aprendiam a ler e escrever, com exceção das *devadāsīs*, que ainda sabiam cantar, dançar e tocar instrumentos – o que era um conjunto bastante atrativo para os homens quando comparadas às mulheres iletradas aceitas em casamentos arranjados. Além disso, assim como na corte, anteriormente, era sinal de prestígio para um rei ter *devadāsīs* mantidas por seu reino, com o passar do tempo e com as mudanças econômicas, políticas e sociais, passou a ser sinal de prestígio para um homem comum, fosse casado ou solteiro, ter uma *devadāsī* associada a ele, pois essa era uma demonstração pública de seu *status* e riqueza. Às vezes, tais patronos ficavam com uma *devadāsī* por apenas um período, enquanto que outros mantinham a relação pela vida toda; às vezes, a esposa de tal patrono não se importava, às vezes, a relação era causa de grande tensão. O repertório da dança, em diálogo com o mundo que o cercava, por vezes refletia tal tensão, como na canção *Arrevenne Ayya*, em que a dançarina, como se fosse a esposa, diz ao marido que ele corre atrás de uma cortesã, apesar de ser casado, dando total preferência à primeira, seja com a escolha de palavras mais doces, seja com uma generosa atitude quanto ao dinheiro.

Decerto que nem todas as *devadāsīs* eram exatamente cortesãs, mesmo já na época mais decadente de tal sistema. No entanto, porque não se casavam com um homem humano e, ao mesmo tempo, porque podiam se relacionar com um – ou mais homens – fora do casamento, isto era suficiente para que fossem consideradas prostitutas. No que diz respeito ao modo de vida da *devadāsī*, além de ser a única classe de mulheres com acesso à educação em determinado ponto da história da Índia, elas também diferiam quanto à situação econômica dentro da família e à herança. Enquanto as mulheres em geral se encontravam em uma situação em que não tinham nenhum poder na vida familiar, não tendo controle sobre suas finanças, direito sobre os filhos ou direito de receber heranças, as *devadāsīs* eram independentes economicamente e controlavam as finanças da família, bem como o

treinamento dos seus membros nas artes tendo, assim, pleno domínio sobre a futura fonte de renda da família também. A herança era passada para as filhas e não para os filhos, que permaneciam sempre dependentes das mães e a serviço das outras mulheres da família – já que a riqueza da família dependia do conhecimento artístico e da aparência delas – servindo como suporte para elas como acompanhantes musicais. Elas também compunham a única classe de mulheres que podia adotar uma criança, em contraste com as outras mulheres que não tinham qualquer direito nem mesmo sobre seus próprios filhos, o que dizer da possibilidade de adotar uma criança sozinha. Quanto aos seus recebimentos, enquanto serviam ao templo, recebiam dele dinheiro, terras e outros bens. Ainda que, muitas vezes, recebessem um valor pequeno do templo, o pagamento recebido era um modo de mostrar que elas eram servas do templo. Quando dançavam fora dos templos, o pagamento sempre era dado ao professor que, então, distribuía apropriadamente.

É interessante observar que, hoje em dia, o pagamento pela dança em festivais religiosos é, muitas vezes, visto como sendo uma atitude interesseira em relação à dança. Romanticamente é alegado que, se a dançarina dançasse por devoção, assim como as *devadāsīs* faziam, não cobraria por isso. Por outro lado, na época das *devadāsīs* o pagamento era, exatamente, a condição que as afirmava como sacerdotisas e servas do templo e era uma afirmação de que eram profissionais, o que era essencial para que pudessem apresentar a dança no templo, já que o serviço prestado deveria ser de alta qualidade. Por outro lado, as mulheres de alta classe que passaram a aprender a dança faziam questão de não receber pela dança e afirmar que não eram profissionais, pois isso as distinguia das *devadāsīs*. A dança devocional das *devadāsīs*, assim, era necessariamente vista como uma dança profissional. Afinal, a manutenção garantida pelo templo era o meio que elas tinham de poder se dedicar à sua arte e de se tornarem especialistas nela. A partir do momento em que perdem seus privilégios e o apoio dos templos, automaticamente, a dança enquanto uma arte devocional foi caindo cada vez mais, com as dançarinas ficando reféns dos patronos para garantir sua manutenção. Ironicamente, um dos motivos alegados para a abolição do sistema de dedicação das *devadāsīs* nos templos era de que elas eram exploradas pelos sacerdotes e esta tem sido também a alegação para que tal sistema não seja jamais reinstaurado nos templos. Porém, tal sistema ainda acontece em alguns lugares da Índia e as mulheres continuam a ser exploradas, mas já não têm nenhuma ligação com a dança e seu *status* na sociedade é ainda pior do que antes. Dentro da ilegalidade do sistema, elas não têm absolutamente nenhuma proteção e levam uma vida marcada pelos abusos, violência e sofrimentos.

Após a época das dançarinas serem absorvidas pelas cortes e, então, pelos patronos, o novo lugar delas passou a ser o cinema. No início da produção cinematográfica da indústria do cinema indiano, que é hoje uma das maiores do mundo, via-se dançarinas clássicas no papel da mocinha da história, seguindo até mesmo muitos dos parâmetros delineados nas escrituras, com a presença forte da dança e da música. Minha mestra Bhanumati se recorda como várias atrizes famosas frequentavam as aulas de Dandayudhapani na mesma época em que ela estudava com ele. Com o passar do tempo, no entanto, as danças foram perdendo cada vez mais a base da dança clássica e se fundindo crescentemente com outros tipos de dança, com forte influência da dança ocidental. E, se há algumas décadas era necessário que, para se tornar uma atriz de sucesso no cinema indiano, a mulher também fosse uma boa dançarina, hoje em dia a condição é mais ligada à figura da modelo, com a aparência, a altura e as medidas sendo fatores de destaque.

Perdendo o patrocínio das cortes, dos templos e do cinema, atualmente as dançarinas dependem apenas de si mesmas para seu sustento. Poucas conseguem se manter, por si mesmas, como artistas, e dar aulas costuma ser a principal fonte de renda. A maioria das apresentações de dança na Índia não cobra ingressos do público e, para participar de festivais de dança pelo país que possam trazer notoriedade para a dançarina, ela tem que arcar ao menos com suas despesas de deslocamento, sendo que a maioria dos festivais provê apenas acomodação e alimentação para os artistas, sem nenhum pagamento. Em uma situação cada vez mais complexa, alguns dos festivais mais importantes têm passado a cobrar dos artistas para que se apresentem. Assim, com muitas dançarinas se vendo obrigadas a ter alguma outra profissão para se manterem e, inclusive, para que continuem a pagar as despesas advindas da própria dança, não seria estranho perceber um declínio na qualidade técnica e no conhecimento teórico. A popularidade da dança, no entanto, continua em alta, especialmente no sul da Índia, e é comum as crianças e jovens aprenderem a dançar. Inclusive, é bastante desejável que uma mulher saiba dançar e cantar, sendo que o *arangetram* – espetáculo de formatura da dançarina – é muitas vezes usado como meio de atrair um bom marido, além de ser visto como um atestado de educação e cultura para uma pessoa jovem e sua família, e além de ser também um instrumento educativo, de conexão com as raízes nacionais, e ser buscado também como um exercício corporal. Apesar de tal popularidade, a escolha da dança como carreira é algo muito arriscado. Para pegar o exemplo de dois artistas da atualidade citados neste trabalho, podemos falar de Janaki Rangarājan e Śyam Prakaś. A primeira, apesar de agora se dedicar integralmente à dança, se mantém com o apoio de seu marido e tomou tal decisão apenas após obter seu PhD em genética molecular e trabalhar na área por algum

tempo. Já Śyam Prakaś, embora um dos maiores nomes dentre aqueles que vêm de família tradicional das artes, exigiu de seu filho Raghunandan, também dançarino, que tivesse alguma outra formação e algum outro trabalho além da dança, muito embora ele carregue um nome de peso e sempre tenha tido o desejo de se dedicar integralmente à dança.

### 3.1.4 Registros cronológicos

Para termos uma ideia da diversidade de visões a respeito da dança, de opiniões sobre os artistas, dos modos como a arte tem se apresentado com o passar do tempo e das mudanças que tem sofrido, darei breves exemplos aqui a partir de acontecimentos, em ordem cronológica, de registros em escrituras e eventos nos quais poderemos observar tais mudanças. Decerto, as maiores divergências de opinião e um dos fatores mais importantes relacionados à manutenção, modificações e risco de extinção da dança estão ligadas à figura das *devadāsīs*, como já foi dito e, por isso, antes de prosseguirmos, cito um resumo de Belkin a respeito da posição delas na sociedade e, logo após, podemos observar como a situação delas vai se modificando com o passar do tempo.

A primeira menção às *devadāsīs* na literatura indiana é um assunto altamente contestado, o que depende de como a pessoa define uma *devadāsī*. Alguns estudiosos citam o trabalho do séc. IV intitulado *Megnadūtan* que menciona “*devadāsīs*” dançando em um certo templo, em Ujjaini. Outros dizem que as *devadāsīs* “propriamente ditas” não apareceram até o séc. VI, quando as mulheres, que antes dançavam informalmente, foram incorporadas na estrutura do ritual do templo. A elevação do sistema das *devadāsīs* a uma proeminência também está relacionada ao declínio do Império na Índia naquela época, que levou ao início do que alguns estudiosos chamam a “feudalização” da sociedade indiana. Naquele ponto, o sub-continente estava sob o controle de diferentes chefes de governo e o *status* passou a estar associado com a produção econômica em vez de estar associado com a casta apenas. A feudalização da Índia também se definiu pela emergência de cortes regionais e pelo aumento da importância dos templos Hindus. Simultaneamente, os templos experimentavam seu próprio desenvolvimento de rituais, incluindo os das *devadāsīs*. Naquela época, a adoração se tornou mais controlada e as *devadāsīs* desenvolveram suas regras artísticas e rituais, que continuaram no séc. XX. Conforme os templos aumentavam em proeminência, o mesmo ocorria com as *devadāsīs*, que eram ligadas a templos específicos para dançar, cantar e carregar lamparinas nas procissões em honra à deidade do templo. A descrição mais antiga das tarefas das *devadāsīs* pode ser encontrada no nono poema de Mānikavācakar, intitulado “*The Sacred Gold Dust*,” que fala sobre as “simples damas belas” de “olhos bem modelados”, dançando e cantando constantemente as “glórias do nosso Senhor”. Mānikavācakar e seu trabalho datam do séc. VII ou VIII d.C., quando o sistema das *devadāsīs* se enraizou completamente. As *devadāsīs* alcançaram o apogeu no séc. XI e XII, quando a sociedade indiana, baseada no templo, também alcançou o topo. Naquela época, havia centenas de *devadāsīs* em alguns dos templos maiores. Por exemplo, uma inscrição do início do séc. XI menciona o transferência de até 400 sacerdotisas de várias partes da terra ao

templo de Tanjore. As responsabilidades das *devadāsīs* variavam, mas esperava-se que servissem de alguma forma nos templos. A maioria das *devadāsīs* conhecidas eram dançarinas, mas muitas outras também eram necessárias para servir em outros aspectos rituais da vida do templo, como abanar as deidades, cantar diante dos deuses e carregar a luz sagrada chamada *kumbārī*. Fora dos templos, esperava-se que as *devadāsīs* realizassem outros deveres religiosos, como acompanhar o rei em procissões, fazer cerimônia para protegê-lo do mal olhado e comparecer ao rito de passagem e de início da puberdade dos habitantes locais. Estas e outras responsabilidades similares eram dadas às *devadāsīs* porque elas tinham um lugar único na sociedade indiana como *nityasumangali*, sempre auspiciosa. [...] Na puberdade, as *devadāsīs* eram simbolicamente casadas com a deidade. Como resultado, elas tinham um marido divino que jamais podia morrer e eram consideradas as mais auspiciosas. Como mulheres sempre auspiciosas, as *devadāsīs* foram colocadas em uma posição única, que resultou em vários problemas quando os britânicos tomaram controle da Índia. A maioria dos estudiosos concorda que, embora as *devadāsīs* fossem servas dos templos, jamais se pretendeu que fossem celibatárias. [...] Quando os britânicos ganharam controle legal da Índia, no entanto, este sistema foi construído como prostituição, já que as *devadāsīs* raramente eram casadas legamente com seus patronos. Isto, de fato, levou ao eventual fim do sistema [...]. (BELKIN, 2008, p. 18-21)

Vejamos, agora, alguns eventos e registros em ordem temporal, enfatizando especialmente a situação das artistas *devadāsīs* ao longo dos séculos:

-1.550 a.C. (data alegada para o) *R̥g Veda* – a figura da dançarina aparece em uma comparação, em que se diz que o amanhecer é uma dançarina colocando seus ornamentos.

- 1.280 a. C. (data alegada para o) *Manu Sam̥hitā* – é aconselhado que as dançarinas não sejam mantidas no reino, mostrando que elas não tinham um bom *status* na sociedade, na época, embora haja também a possibilidade de que partes do texto tenham sido adicionadas em épocas posteriores. Assim, essa não é uma evidência totalmente confiável do ponto de vista da época em que ocorreu.

- 567 a.C. - época de Bhuḍḍa – a cortesã Ambapali era considerada uma das jóias da cidade de Vaiśālī, o que mostra um bom *status* da dançarina na sociedade.

- séc I (data alegada para o) *Vāmana Purāṇa* – diz sobre a cidade de peregrinação de Benares, que era um lugar em que os acentos védicos de grandes sacerdotes se misturava com os sons dos cinturões das mulheres que dançavam. (GUPTA, 2005)

-séc. II-III – O épico *Śilappadikaram* de Ilango Adigal (2011) fala sobre o *arangetram*, a apresentação de formatura de dança de Mādhavī, e é dito que ela é descendente da *apsarā* Urvaśī. Ela faz seu *arangetram* diante do rei e, depois, ela também dança no festival de Indra. O texto usa vários termos técnicos da dança, tanto em sânscrito quanto em tâmil. Isso leva a crer que as pessoas da época estavam razoavelmente familiarizadas com a arte clássica. O texto fala das *devadāsīs*, mas também fala de outras classes de dançarinas.

- séc. V – Kālidāsa (1868), de Ujain, descreve em sua peça *Meghadūta* as dançarinas no templo de Mahākāla durante a adoração noturna a Śiva, dançando e segurando o abano em sua mãos. Em outra peça, *Kumārasambhava*, traduzida como ‘*The Birth of the War-God*’, Kālidāsa (1853) descreve que Śiva e Pārvaī foram entretidos com dança em seu casamento, mostrando que o costume de haver danças nas celebrações sociais-religiosas como casamentos é bastante antiga.

- séc. VI – é relatado que o atual estado do Gujarat tinha mais de 4.000 construções budistas nas quais viviam mais de 20.000 dançarinas que, duas vezes ao dia, ofereciam comida e flores à estátua de Bhudda (KAUSHIK, 2016).

-séc. VII – Hinos compostos por poetas devotos de Śiva (*nayanmars*) e de Viṣṇu (*alvārs*), eram frequentemente usados pelas dançarinas. Os hinos ‘*Tevaram*’ dos poetas Sambandar e Appar se referem a *nityapūjās* diários (danças de adoração) em que os sacerdotes recitavam os *Vedas* e as mulheres dançavam.

- séc. XI – Somadeva (1930), de Kaśimir, em ‘*Kathasaritsagara*’ conta a história de Īśvaravarman, que vai a um templo e lá vê uma *devadāsī*, chamada Sundarī, dançando. Ele fica apaixonado e, ao final do espetáculo, pede a um amigo que vá até ela e veja se ela concorda em se encontrar com ele, o que acontece. A estória se desenrola e nela fica claro que a dançarina era também uma cortesã. Quanto aos templos jainistas, foi Jinavallabha, do Rajastão, quem relatou uma preocupação quanto à grande quantidade de dançarinas nos templos, distraindo os monges. Gaston (2005) cita as observações de um viajante estrangeiro pelo norte da Índia, chamado Al-Beruni, que fala como os reis tornavam as dançarinas uma atração de seu reino e, assim, através do lucro advindo de multas e impostos gerados de tal negócio, eles recuperavam os gastos com a área militar. Também foi no séc. XI que o rei de Tanjore, Rājendra I, ordenou a transferência de 400 dançarinas para o templo de Bṛhadīśvara, o principal de seu reino. Também há registros de que o rei Vīra Rājendra ordenou que fossem dadas as terras de Tiruvorriyur e aquilo que ela produzisse ao templo, servindo, inclusive à manutenção de mestre de dança e dançarinas. Portanto, nesta época, vemos as dançarinas como cortesãs e como uma ameaça aos monges. Além disso, enquanto no norte elas eram fonte de renda para os reinos, no sul, elas eram mantidas por eles e eram sinal de prestígio.

- séc. XII – da mesma maneira como os reis hindus transferiam dançarinas para os templos, Gaston (2005) também relata o registro de transferência de uma dançarina de um “templo” (*stūpa*) budista em Salonapura para o harém do rei local. Ao mesmo tempo, em 1147, a importância da dança é ressaltada com o decreto do rei Jugaladeva de Nadol, no Rajastão, que dizia que em qualquer festival para qualquer divindade, as cortesãs de todos os



outros templos deveriam se ornamentar para celebrar com música, dança e canto. Ele também proibiu que qualquer pessoa viesse a abolir os festivais de dança, dizendo que qualquer príncipe que fizesse isso seria amaldiçoado.

- séc. XIII - na época do rei Kulottunga III (1178-1218) havia um horário para a apresentação da dança e as dançarinas se revejavam em turnos para este serviço, além de haver também registro da dança ocorrendo em santuários budistas, em que ocorria a adoração três vezes ao dia, ao som de música instrumental (GASTON, 2005)

- séc. XVII – Tavernier (1889) observou 20.000 dançarinas no sul da Índia, mas as descreveu como cortesãs, sem conexão com os templos.

- séc. XIX – (1870) Um relato de Abbe Dubois (1972) diz que, em templos importantes, havia canto e dança duas vezes por dia e que os principais templos tinham de oito a doze dançarinas ligadas a eles. Ele também relata a presença de dançarinas nos festivais de carro em Tirupati. Em tal ocasião, a deidade do templo, Venkatesvara, através de seus servos, os sacerdotes, selecionava as garotas mais bonitas do meio da multidão para se tornarem dançarinas do templo, quer fossem jovens acompanhadas de seus pais, quer estivessem já acompanhadas de seus maridos. Ele também relata ter visto danças no festival de Pongal, no qual as deidades saíam em procissão, no último dia. Segundo ele, as dançarinas, que sempre podiam ser vistas em todos os banquetes e cerimônias públicas, iam à frente e, de tempos em tempos, paravam para encantar os espectadores com danças e canções “obscenas”. Embora ele dissesse que havia cerca de 10 dançarinas nos templos importantes, há também um relato da mesma época de que havia 100 dançarinas atreladas a dois templos de Kanchipuram (GASTON, 2005). Parece, assim, que tal número variava segundo a região ou, talvez, os templos de Kanchipuram fossem imensamente mais importantes que aqueles observados por Dubois, naqueles tempos. Na mesma época, também, é relatado que as dançarinas tinham patronos e eles deveriam pertencer a classes superiores. Porém, o dinheiro, muitas vezes, superava tais limitações. Além disso, Gaston (*ibidem*) também relata que nem sempre as *devadāsīs* se sujeitavam à companhia de homens de casta inferior ou mesmo sem casta por dinheiro, mas que tinham que se submeter aos sacerdotes que tinham autoridade sobre elas e que, segundo o relato de um filho de uma *devadāsī*, tal submissão podia incluir ter que aceitar a companhia íntima de quem quer que o sacerdote decidisse. O homem que fez este relato dá o exemplo de seu próprio pai que, sendo parente de um sacerdote, tinha tal privilégio. Ele explica que, após a dançarina ser dedicada ao templo, era costume que fosse oferecida a um grande senhor de terras ou a um homem rico. Ele diz que tal costume abominável continuou até o governo colocar-lhe um fim. Assim, vemos já um sistema de

dedicação de dançarinas bastante corrompido, em que as mulheres se encontravam em uma situação delicada. É claro, porém, que não há como dizer se tal costume se estendia por todos os templos e nem se pode dizer que atingia todas as *devadāsīs*. Nesta altura da história, nem todos os homens da classe de *brāhmaṇas*, sacerdotes, continuavam ligados aos templos. Muitos haviam entrado em trabalhos na Companhia das Índias Ocidentais e, assim, muitos se tornaram patronos de *devadāsīs*. Algumas dançarinas se tornavam famosas e importantes e, quando eram chamadas para dançar fora dos templos, exigiam grandes quantias de dinheiro. Algumas, por mais riqueza que lhes fosse oferecida, só aceitavam dançar para pessoas importantes, como reis, e costumavam ser contratadas por eles por vários dias, dependendo de quanto durasse o festival em que se apresentariam. E, muitas vezes, além do alto pagamento, recebiam também presentes caros ou mesmo mais dinheiro, caso impressionassem fortemente o mestre de cerimônias. Assim, vemos que algumas dançarinas tinham, também, bastante poder e liberdade de escolha e decisão.

- séc. XX – O Frei S. Manrique (1927) decreveu dançarinas ligadas aos templos, por ocasião do festival de Durgā na Bengala. Ele descreveu que a divindade era carregada em um carro profusamente enfeitado com um grande grupo de dançarinas indo à frente, dançando, tocando e cantado. Assim, no início do séc. XX ainda era possível ver *devadāsīs* dançando nos festivais dos templos, como é relatado ter sido visto em Tirunelveli (GASTON, 2005). O próprio governo registra a existência de dançarinas, na época, nos templos de Assam, Madrās (Chennai) e no templo de Jagannāth, em Orissa. Em Kerala, por sua vez, há o registro da existência de 71 dançarinas no templo de Sucindram, tudo isso muito próximo à época da proibição da dedicação de menores como *devadāsīs* (em 1920). É claro que isso diminuiu consideravelmente a presença das *devadāsīs*, mas há uma descrição, naquele século, de *devadāsīs* tomando parte de um ritual no templo de Rāmeśvaram. Tal registro (AYYAR, 1920 *apud* GASTON, 1996) diz que, por volta das quatro ou cinco da manhã, quando a adoração começava, as dançarinas que estavam em serviço no dia, usando as sementes chamadas *rudrākṣa* em vez de jóias, vestidas como as mulheres *brāhmaṇas*, da casta alta, sem estarem com os cabelos arrumados ou presos, abriam as portas do templo principal. Mais tarde, quando a deidade era levada em procissão, ao acompanhamento de música, as dançarinas repetiam os versos em adoração à divindade. Outras descrições da época incluem as de dançarinas se vestiam com *sarī* branco, sem maquiagem, sem ornamento na cabeça, apenas com flores e os ornamentos normais, que toda mulher usava. Além das roupas mais simples, diferentes das roupas de apresentação formais que temos atualmente, as danças também não eram necessariamente como a de tais apresentações formais (GASTON, 1996). Quando a

divindade saía em procissão, ou mesmo quando era adorada no altar, por exemplo, a dançarina simplesmente fazia as mesmas atividades que um sacerdote, colocando flores aos pés da deidade e fazendo a adoração, *pūjā*, para todas as direções. Ou, ainda, quando a deidade saía do templo, a dançarina executava a dança em ritmo ou *tāla* diferente para cada direção. Ela também andava diante da procissão e, quando esta acabava, a divindade era colocada na entrada do templo e era adorada pelas dançarinas. Após isto, junto com os músicos, ela andava em círculo ao redor da deidade três vezes. Embora possamos ver tais descrições de dançarinas vestidas de modo muito simples, também era possível encontrar dançarinas vestidas mais elaboradamente, com brincos e braceletos de ouro, ainda que não usassem nem a maquiagem nem os ornamentos na cabeça usados atualmente ou nem mesmo os guizos nos tornozelos. Mesmo em 1932, quando já estava claro que se tornaria ilegal dançar nos templos, foi registrado na Conferência da *Madrās Music Academy* que era do conhecimento de todos que, em Pandaripur a adoração diária era feita com dança acompanhando, assim como em Śrīrangam, em que a dança era feita em dias específicos, segundo eventos religiosos. Muito embora no decorrer do séc. XX a dança tenha vindo a ser proibida e considerada por muitos como indecente ou indesejável, ela continuava a ser praticada e apresentada em diversas ocasiões, como no casamento de Chandrabhāga Devī e U. S. Kṛṣṇa Rao, em 1940. Mesmo apesar das dificuldades, nem sempre a situação das *devadāsīs* era ruim e nem sempre eram vistas como cortesãs, sendo que algumas delas, inclusive, passaram a se casar, como a *devadāsī* Kanangabujam, que conheci pessoalmente na cidade de Chidambaram. Gaston (1996) dá um exemplo interessante de uma *devadāsī* de família tradicional, *isai vellala*<sup>81</sup>, que se casou em 1957. Seu marido, que era músico, tinha uma aluna da classe *brāhmaṇa*, que dançou no seu casamento. Aqui vemos como a história foi mudando e invertendo papéis. Antigamente, os dançarinos tradicionais da comunidade *isai vellala* eram chamados para dançar em casamentos da alta classe, de *brāhmaṇas*. Agora, uma dançarina *brāhmaṇa* dançava em um casamento *isai vellala*. Quanto aos filhos, normalmente, as dançarinas optavam por não tê-los ou, se tivessem, eram poucos. Para dar continuidade à sua linhagem, era comum adotarem crianças, muitas vezes, da própria família. Assim, mesmo com a situação social da época, elas mantiveram essa tradição, até certo ponto. Um exemplo é o da *devadāsī* Kamalambal, que adotou sua sobrinha e lhe ensinou a dançar. Apesar disso, as dançarinas, no geral, sofriam bastante preconceito na sociedade e sua situação era incerta. Quando as pessoas de famílias de classe alta passaram a aprender a dança, isso não

---

<sup>81</sup> Nome da comunidade de dançarinas, músicos e professores de tais artes

necessariamente ajudou a situação das *devadāsīs*. Elas podiam nem sempre sofrer financeiramente, mas socialmente, pois quando os *brāhmaṇas* começaram a dançar, eles passaram a ser respeitados, mas não necessariamente as dançarinas tradicionais. Com isso, vemos como a situação chegou a ficar bastante ruim para as dançarinas por volta do fim do séc. XX. Algumas famílias ainda se arriscavam a deixar uma filha dançar, na esperança que ela pudesse se tornar famosa. Mas, a maioria não se arriscava, pois ela poderia não atingir seu objetivo e ter suas possibilidades de casamento arruinadas. De algum modo, entretanto, as dançarinas tradicionais foram se mantendo concomitantemente com aqueles que procuravam “reviver” a dança e muitas ensinavam às meninas de famílias de casta alta. Gaston (*ibidem*) relata como viu uma *devadāsī* ensinar a dança para jovens, em 1972, em Pudukkottai, Tamil Nadu. Ela ficou impressionada como a dança era muito similar àquela que ela via nos palcos de Chennai. Perguntando se era a mesma dança que a *devadāsī* aprendera em sua juventude, a resposta foi um riso. A *devadāsī* disse que, aquilo que ensinava, era algo que adaptara daquilo que vira seu filho produzir em Chennai, na indústria cinematográfica, pois não acreditava que as alunas se interessariam em aprender o que e como ela mesma havia aprendido. Então, ela demonstrou uma de suas coreografias originais, que Gaston decreve como simples, direta, muito tocante, mas, uma arte perdida.

### 3.2 Os aprendizes

O *Nāṭya Śāstra*, em sua descrição inicial de como a dança é entregue por Brahmā, enfatiza o tipo de pessoa que está apta a praticar a arte. Brahmā procura alguém que seja um *sura*, um ser divino, e o conhecimento é passado para os sábios, aqueles que, segundo o texto “conhecem os mistérios dos *Vedas*, cumpriram seus votos e são capazes de manter o *Nāṭyaveda* e colocá-lo em prática”. (GHOSH, 1951, p. 5) Aqui, é interessante observar que, segundo o *Nāṭya Śāstra*, três aspectos são apontados quanto àqueles que podem praticar esta arte. Em primeiro lugar, vem o conhecimento dos mistérios dos *Vedas*. Podemos entender que não se trata, portanto, de simplesmente conhecer os *Vedas* no sentido de ter tido acesso à leitura deles ou saber sobre o que falam. “Conhecer seus mistérios” dá a entender que se refere a alguém que entende os *Vedas* profundamente, que vai além da superfície, que compreendeu aquilo que eles trazem e que está além do que um mero leitor comum pode ver. O segundo ponto é mais prático e fala da pessoa que “cumpriu votos”. É bastante comum se considerar na literatura védica que o conhecimento de tais livros deve ser buscado não apenas

de uma maneira intelectual, mas deve gerar uma prática. Assim, temos que tais pessoas seriam praticantes de votos, teriam uma prática ligada ao cultivo do conhecimento. E, em terceiro lugar, tais pessoas devem ser capazes de manter este *Veda* e colocá-lo em prática, o que pressupõe, além do conhecimento teórico e da prática de tal conhecimento, também a capacidade de memória para reter o conhecimento e a capacidade técnica de colocá-lo em prática. Além disso vemos que, quando os artistas caem de sua posição e são amaldiçoados, no fim do *Nāṭya Śāstra*, não é mencionado que isso ocorre devido a um declínio da técnica, mas devido à arrogância. Faria sentido supor, talvez, que o conhecimento profundo dos *Vedas* e o fato de cumprir votos deveria ajudar os artistas a manterem a introspecção de modo a não caírem em tal armadilha do ego. Talvez este seja o motivo desta ênfase que a escritura dá em tais características. Também devemos considerar que a arte é vista no *Nāṭya Śāstra* como algo que deve servir para elevar a consciência das pessoas. Deste modo, os próprios artistas precisariam manter sua consciência elevada, se considerarmos que só podemos dar daquilo que temos.

Mais uma vez, é válido lembrar que as escrituras apontam para o ideal, dando diretrizes que devem nos guiar. Porém, especialmente quando começamos o aprendizado, há muitos obstáculos – tanto técnicos quanto emocionais, psicológicos, da própria personalidade – que precisam ser sobrepujados para que a dança possa se manifestar em sua plenitude. É claro que, neste ponto, estou seguindo a linha de raciocínio apresentada pelos *Śāstras*, que prescrevem determinadas qualidades para os artistas, bem como a de dançarinos como minha *guru* Bhanumati – conforme dito anteriormente –, dentre outros, citados no decorrer deste trabalho, como Rukmiṇī Devī (2010, p. 27), que diz: “De acordo com a concepção indiana, caráter e dança andam juntos. De fato, eles são a mesma coisa, pois o que está fora é igual ao que está dentro. Através da representação dos Deuses e Deusas, a pessoa se torna divina”.

Quando os artistas se degradam e reclamam de sua queda para Brahmā, este os aconselha que, através da execução daquela mesma arte que praticavam, eles poderiam retomar sua posição elevada. Do mesmo modo, apesar das limitações, ao se sujeitar à disciplina da dança administrada através da guia experiente do mestre, a pessoa pode se elevar, através do controle da mente – e isto seria uma meta mais desejável e algo que a arte indiana tem de mais elevado a proporcionar, em vez da mera habilidade técnica:

“A maior bênção do *Bharatanāṭyam* é a habilidade de controlar a mente. A maioria de nós é incapaz da contemplação com a mente focada, mesmo quando as ações são abandonadas. Por outro lado, no *Bharatanāṭyam*, as ações não são evitadas; há muito

a se fazer, mas é a harmonia das várias ações que resulta na concentração que buscamos” (BALASARASWATI, 1975).

Assim, Rukmiṇī Devī (2010), resume a dança indiana da seguinte maneira: “Trabalho duro era sua característica; inspiração, a sua fonte; e devoção, seu objetivo”. Para Kumārasvāmī, a visão da dança como algo apenas para agradar aos humanos, sem a intenção de chegar ao divino, é simplesmente incorreta:

Este aspecto da imanência de Śiva parece ter dado origem à objeção de que ele dança assim como aqueles que buscam satisfazer os olhos dos mortais; mas é respondido que, de fato, Ele dança para manter a vida do cosmo e dar liberação àqueles que buscam por Ele. Além disso, se entendermos corretamente mesmo a dança dos humanos, veremos que ela também leva à liberação. (COOMARASWAMI, 2010, p. 18-19).

Por isso, Śankar (2004, p. 231) diz que “A percepção popular da dança como uma arte performática na qual o virtuosismo individual e o apelo popular são as forças interativas-chave não é pertinente ao contexto indiano”. Isto porque, segundo ele, a dança manifesta temas centrais como a “devoção, meditação, ritual e a adoração e a transformação”. Para ele, o processo formal de execução da dança “[...] gera a energia e vitalidade necessárias para realizar mudança material na dançarina e nos participantes”. (*ibidem*) Por fim, o *Abhinaya Darpaṇa* diz:

[...] é sabido por todos que, atualmente, nosso povo não apenas negligencia este conhecimento pensando que é algo ordinário, mas vai tão longe a ponto de declarar que é apropriada apenas para entreter as pessoas vulgares, é indigna de pessoas cultas e é apropriada apenas para atores de teatro. Mas ela é como a ciência da união (*Yoga-sāstra*), que é o meio de obter liberação espiritual (*mokṣa*): e a razão pela qual uma ciência como esta veio a ser considerada de tal maneira foi porque é através dos movimentos do corpo (*āṅgikābhinaya*) que as feições e a interação entre herói e heroína etc., são claramente exibidos e para revelar um significado esotérico; obtendo a apreciação dos *connoisseurs* e daqueles que são entendidos na ciência do gesto. Mas se entendermos esta ciência com uma visão mais apurada, ficará evidente que ela veio para estabelecer as brincadeiras e os passatempos de Śrī Kṛṣṇa, que é o progenitor de todo o mundo e a deidade patrona do sabor do amor; que por expressar claramente o sabor e possibilitar que as pessoas o experimentem, isto lhes dá a sabedoria de Brahmā, pela qual podem entender como todas as coisas são instáveis; entendimento do qual vem a indiferença (*vairāgya*) a tais coisas e, daí, surgem as virtudes mais elevadas da paz e paciência e, daí novamente, a Bem-aventurança de Brahmā pode ser ganha. Foi declarado por Brahmā e outros que as relações mútuas de herói e heroína, em seu significado esotérico, compartilha da natureza das relações de mestre e discípulo, serviço mútuo e entendimento mútuo; e, portanto, este *Bharata Sāstra*, que é um meio para se alcançar os quatro objetivos da vida humana – virtude, riqueza, prazer e liberação espiritual – e a ciência mais elevada,

praticada mesmo pelos *Devas*<sup>82</sup>, também deve ser padronizada e praticada por nós mesmos”. (NANDIKESWARA, 1917, p. 11).

Assim, em várias falas de dançarinos antigos e atuais, bem como nas escrituras e nos trabalhos de vários estudiosos do assunto, vemos que há uma ênfase nos praticantes da arte e na necessidade que compreendam, pratiquem e passem a arte de um modo espiritual, como um tipo de *yoga* e dentro de um contexto filosófico, em vez de um modo apenas técnico ou artístico, muito embora se possa encontrar uma variedade de praticantes, com diferentes objetivos e visões desta arte.

---

<sup>82</sup> Deuses.

#### 4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Gostaria de encerrar este trabalho trazendo para as considerações finais aquilo que as escrituras e muitos dançarinos consideram como o fim, como a finalidade da dança. Conforme dito desde a introdução deste trabalho, há várias abordagens para a dança, seja no que diz respeito ao seu treinamento, seja quanto à sua apresentação, as visões sobre ela e os desejos que movem a grande variedade de pessoas que se aproximam dela. Decerto tal variedade tem muito a enriquecer a própria dança e as artes. Apesar disto, o foco dado aqui foi aquele considerado “mais tradicional”, buscando sempre remeter ao que se encontra nas escrituras sobre a dança e o que é dito e praticado pela maioria dos mestres desta arte. Apesar de usar o termo “tradicional” aqui, podemos ver que não são excluídas aquelas grandes personagens da história da dança que fizeram parte do chamado “renascimento” da dança clássica indiana, pois que elas também apontavam para a mesma finalidade da dança considerada pelas dançarinas chamadas “tradicionalistas”, no sentido daquelas que não fizeram parte do movimento de renascimento em si e que, pelo contrário, muitas vezes foram contra as mudanças propostas por ele. No entanto, vemos que tanto um grupo quanto o outro propunha a dança como um tipo de *yoga* – afinal, sabemos que o *Bharatanāṭyam* pode também ser chamado de *Nāṭya Yoga* –, como uma forma de prática espiritual e como algo ligado fortemente à *bhakti* ou devoção. O que diferia, basicamente, eram os elementos enfatizados por um outro grupo, acreditando que este ou aquele seria mais conducente para a dança se firmar exatamente de tal modo: como uma prática que está além do corpo.

Do lado das dançarinas chamadas tradicionais, como Balasaraswati, temos uma resistência às mudanças que ocorriam na época. Ela diz, a respeito das tentativas de se mudar o repertório básico das apresentações, o *mārgam*:

O recital tradicional é uma rica combinação de diversos elementos estéticos e psicológicos que produzem satisfação completa. Alterar tal disposição porque é considerada “enfadonha” é destruir a integridade da satisfação estética. Que aqueles que criam formas de dança novas as apresente como *performances* separadas; eles não precisam fazer uma confusão com o recital de *bharata nāṭyam* pela interpolação de novidades. (BALASARASWATI, 1975)

Ainda que se evitem certas mudanças, isso não quer dizer que a dança deixa de ser relevante para a atualidade. De fato, pessoalmente, acredito que a arte indiana pode ser de



grande utilidade contribuindo com sua visão, antecipando respostas e apontando caminhos sobre várias questões atuais, especialmente ao manter suas raízes e estrutura tradicional. Alguns exemplos são a importância do espectador, o treinamento técnico como base libertadora da expressão, a relação arte/vida e a conexão consigo mesmo, com o outro, com este mundo e com o que está além. Tais pontos são considerados essenciais para o ser reencontrar-se neste Universo e retomar a atitude simbólica, conforme diz Jung (2008), perdida ao longo de sua história – perda que tornou as pessoas mecanizadas e desconexas. Acredito que este é um ponto que vem com a prática da dança de tal modo “tradicional” e não como um exercício ou treinamento apenas. Com tal prática “tradicional” vem também todo um modo de ver e entender a si mesmo, aos outros, ao mundo que, ao meu ver, conduzem à recuperação ou desenvolvimento desta atitude simbólica. E, essencial a isto, é a prática da dança em relação à vida, como um modo de viver, assim como vemos presente na “dedicação” da vida das *devadāsīs*. Conforme diz Rukmiṇī Devī

Mas se é para a arte sobreviver, primeiro temos que lembrar que ela é uma parte essencial de nossas vidas. **O verdadeiro sucesso da Índia depende de seu entendimento do lugar da arte na vida.** Para saber isto, a pessoa deve entender a Índia, o coração mesmo da própria Índia. Não podemos reviver a arte, esquecendo da Índia. Os indianos atualmente estão esquecendo a Índia. Eles tentam expressar na dança, um instrumento espiritual, ideias totalmente estranhas à nossa mentalidade. As pessoas tentam retratar Rāma, mas não acreditam em Rāma! É por isso que, na Índia moderna, a arte falha devido à falta de sinceridade. Tentamos, aparentemente, resgatar a arte dos corruptos, mas porque nos falta devoção, dedicação e sinceridade, gradualmente estamos corrompendo a própria arte. (DEVĪ, 2010, p. 28)

Minha busca pela dança indiana tem sempre ido neste sentido acima exposto por Rukmiṇī Devī, da arte como parte da vida, fundamentada na devoção, apoiada pela técnica e tendo em vista a filosofia e a espiritualidade da cultura tradicional indiana. A atitude simbólica e devocional, para mim, é essencial para a dança – em cada ensaio, cada apresentação, cada aula, cada dia, cada movimento de um dançarino. Assim como uma flecha, ela deve perfurar e atravessar toda a vida do artista, afetando sua postura diante do mundo, dos outros e, antes de mais nada, diante de si mesmo. A disciplina, entrega e sacrifícios que ela proporciona, devem servir como instrumentos que conduzem à introspecção, contemplação e transformação. Então, após ter se lançado ao fogo sacrificial da arte, a partir

de certo ponto, o dançarino pode alimentar, a partir de sua própria alma, tal fogo e, assim, propagar essas chamas, convidando outros para que sintam suas fagulhas, seu calor e sua luz.

Como vimos, no *Nāṭya Śāstra*, é explicado como Brahmā incluiu em *nāṭya* “[...]todas as artes, ciências e a iluminação espiritual também”. (RANGACHARYA, 2014, p. 1) Assim, em minha visão, *nāṭya* mesmo só ocorre quando leva em consideração as diferentes artes que a compoem, quando está imbuída das ciências que a fundamentam e quando tem como objetivo conduzir à iluminação espiritual, pois estes elementos formam sua base. Mais uma vez, é fato que se pode pegar qualquer elemento da dança indiana – como seus movimentos e técnica – e utilizá-los em uma apresentação cênica. Porém, ao meu ver, para que se possa chamar algo de *nāṭya*, ou de dança clássica indiana, é necessário que todos esses três elementos sejam considerados. Desta forma, ela pode ser chamada de *nāṭya yoga*, devido ao seu objetivo de união com o Supremo – algo além do mero entretenimento ou dentro das limitações materiais. A dança simplesmente estética está para a dança sagrada assim como a comida está para a *prasāda* – o alimento sagrado. Seus elementos materiais podem ser os mesmos, partes do processo de execução são os mesmos, mas há um diferencial na consciência, em procedimentos específicos e, principalmente, em resultados. Segundo esta crença – a qual compartilho com alguns outros praticantes e estudiosos da dança, bem como com meus *gurus* – para se falar da dança clássica indiana em sua completude, não é possível dissociá-la de sua característica religiosa. O *Nāṭya Śāstra* estabelece sua origem como divina, sua execução como sagrada e seu fim como a perfeição última. Segundo Rukmiṇī Devī, “Sendo a dança indiana espiritual, é apropriada apenas para a expressão espiritual” (2010, p. 27). Padma Subrahmanyam concorda, dizendo:

*Nṛtta* é uma experiência espiritual para a dançarina ideal e o público ideal. É um meio através do qual a dançarina alcança um abandono de sua consciência corpórea. Assim como no *Yoga*, na dança também, o corpo é treinado apenas para ser esquecido. O ser da dançarina, integrado com a dança universal da Atividade Cósmica toda constante, a libera das algemas desta terra. A própria dançarina se torna um ser microcósmico, experimentando dentro de si liberdade e bem-aventurança ilimitadas. O resultado de tal *Nṛtta* é o mesmo de *Yoga* e *Yajña*<sup>83</sup>. (SUBRAHMANYAM, 2010, p. 10)

A este respeito, Minati Mísra afirma:

Sendo a dança uma arte com uma origem de atributos divinos, destina-se à satisfação espiritual. A não ser que um aspirante a estudante realmente entenda o

---

<sup>83</sup> Procedimento sacrificial

ponto de vista real, acredite em sua origem divina, na verdade dos *Vedas* e dos *Śāstras*, ele ou ela não pode retratar a arte em seu verdadeiro sentido. Sua *performance* será uma pantomima, desprovida de alma. (MISHRA, 2010, p. 116)

De fato, não é estranho que tantos dançarinos e estudiosos tragam essa abordagem ligada à religião e à espiritualidade para dança, não apenas devido à sua origem e conteúdo de suas histórias, mas também a presença de vários elementos nela que são fortemente ligados à diferentes práticas espirituais. Os gestos de movimentos, por exemplo, chamados *hastas* ou *mudrās*, são um forte elemento tirado das escrituras sagradas, do processo de adoração das deidades dos templos e do *yoga*. Além deles, há outros elementos como os desenhos geométricos chamados *yantras*, dentre outros, como observa Śankar, em um paralelo que faz entre a dança e a prática espiritual:

Também afirmo que o processo transformador – essencial para ambos na direção de alcançar o sucesso espiritual – é posteriormente ajudado por outra ferramenta – o *mudrā* no *yoga* e o *hasta* na dança. De acordo com a prática ióguica, o *mudrā* depende do controle do *yogī* de sua respiração e mente. O uso contínuo e a prática dos *mudrās* levam ao um eventual despertar da *kuṇḍalini*<sup>84</sup>. Estes *mudrās*, quando usados apropriadamente e de modo harmonioso, carregam o selo da liberação do *yogī*. Os *mudrās* estão imbuídos de vida e significado e, quando feitos em combinações fixas, significam várias atividades e atributos. Eles são símbolos potentes da entidade divina que é carregada de poder e energia. [...] Um *hasta* não é apenas manter a mão de um modo particular, pelo contrário, acredita-se que ele é vivo e imbuído de energia e vitalidade da divindade, ideia ou objeto que retrata. De fato, a literatura posterior da dança se refere aos *hastas* como *hasta-prāṇa* ou o espaço de vida de um gesto em particular. [...] Enquanto que, ainda no âmbito dos *piṇḍīs*<sup>85</sup>, Bharata explica o fundamento por trás da origem dos *piṇḍīs* igualando-os aos *yantras*, *bhadrāsana* e *śikṣāyoga* – todos os três termos pertencendo ao *yoga* e à meditação. Os *yantras* são instrumentos de meditação, *bhadrāsana* é o assento sobre o qual o *yogī* se senta durante a meditação e, por fim, *śikṣāyoga* se relaciona à prática de ganhar controle sobre o corpo através da realização repetida de *āsanas* ou posturas ióguicas. Os *karaṇas* e *aṅgahāras*<sup>86</sup> podem bem cair no âmbito de *śikṣāyoga*, já que são exercícios físicos que atrelam a energia ao corpo humano através de movimentos estruturados, controlados. (SHANKAR, 2004, p. 216, 217 – p. 227)

Śankar também destaca outros aspectos como a interpretação de Kuiper, que estudou o *Nāṭya Śāstra* comparativamente em relação aos hinos védicos e demonstrou a similaridade dos rituais do *Nāṭya Śāstra* com os sacrifícios védicos. Vários outros estudiosos do assunto, após ele, aprofundaram tais estudos e outros, ainda, como Lidova, foram por outros caminhos,

<sup>84</sup> Um tipo de energia universal que se encontra na coluna

<sup>85</sup> Formações de dança em grupo

<sup>86</sup> Movimentos e sequências de movimentos

fazendo um paralelo entre a tradição não védica, mas agâmica ou tântrica que, de fato, também abarca vários elementos védicos. Além disso, como Padma Subrahmanyam afirma (2010), a própria “religião hindu” consiste em uma fusão de ambos os caminhos, o que também é demonstrado por Śankar em sua análise dos rituais das dançarinas dos templos. De qualquer modo, o que vemos na prática dos dançarinos antigos e dos estudiosos em geral é uma tendência a sempre atrelar a dança ao divino e à espiritualidade. Ou, como afirma Śankar (2004), “É verdade que muito mudou na arte indiana de hoje em dia, no entanto, a mensagem central permanece imutável: o ideal da dançarina como uma praticante de *yoga*, como uma ritualista e uma devota”. Segundo Viśveśvaran, a dança, (2010, p. 102), “Na Índia antiga, formava uma parte importante da religião e era, essencialmente, um modo de adoração[...]” e Miśra (2010, p. 116) diz: “Religião e arte são os nomes de uma única e mesma experiência do amante”.

A pesquisa focada na dança “tradicional”, de base religiosa e espiritual, conforme encontrada na Índia antiga e como ainda praticada por diversos dançarinos, foi uma escolha fundamentada na minha própria prática, bem como na convicção que muitos de nós, dançarinos da arte indiana, temos de que tal abordagem da arte – e tal estilo de vida – deve ser preservado e tem muito a contribuir com o mundo atual. Digo não apenas arte, mas estilo de vida, pois, como afirma Barucha (1993, p. 65), “O *dharma*<sup>87</sup> de um ator envolve treinar e se apresentar, o que requer condições específicas de vida e trabalho”. Esta arte vai contra a lógica dominante, voltada ao lucro, à superfície, ao imediatismo, à banalização do corpo, da arte, da vida. No que diz respeito à relação da arte com a sociedade como um todo, podemos pensar sobre o processo mútuo de influência que ocorre entre a sociedade e as diferentes manifestações artísticas, como o cinema, o teatro, a dança. O problema é que, atualmente, o mercado financeiro dita as regras, e os artistas, muitas vezes, são de hábitos, caráter e tendências questionáveis. Na arte indiana, porém, temos que as escrituras ditam as regras e há uma busca constante pelo auto aperfeiçoamento e pela busca de beneficiar toda a sociedade.

Vários artistas cênicos têm buscado, desta forma, explorar todo este potencial da cena de diferentes maneiras, com o objetivo de ir além e ir a fundo, em um movimento contrário ao do ser humano reduzido a um consumidor ou a um fantoche político ou a um ser programado socialmente para fazer parte de uma massa. Trata-se, de fato, de ir contra a redução do ser para encontrar a grandeza de sua essência. E, uma vez encontrada, trata-se de mergulhar na essência do artista – aquele que está disposto a se sacrificar, se desnudar, se desmascarar –

---

<sup>87</sup> Trabalho, ação específica de tal pessoa, aquilo que faz parte dela intrinsecamente.

para transformá-lo em ponte pela qual os outros possam ir ao encontro do que está além; para transformá-lo em tela na qual se possa vislumbrar a projeção divina. Técnica e espontaneidade, individualidade e coletividade, especialização e abrangência – tudo está contido e harmonicamente encaixado nas artes indianas para conduzir o artista nesta busca pelo exercício pleno de suas capacidades filosóficas, poéticas e espirituais. Através de suas escrituras, especialmente do *Nāṭya Śāstra*, a arte indiana sacia o intelecto com sua organização, explicações e lógica. Através dos *gurus*, ela inspira com o exemplo vivo, referencia com a experiência e lança clareza com o olhar abrilhantado do conhecimento passado através de gerações. Através da relação com os outros a que submete o artista, ela estabelece a necessidade de servir, criar pontes e se relacionar com os diversos tipos de pessoas, exercitando a alteridade e a inclusividade. Através do trabalho que exige que o artista faça sobre si, a arte revela a ele a realidade mais elevada de sua identidade espiritual e lhe fornece meios de agir segundo tal identidade, propiciando o surgimento de um novo ser ou o renascer daquele que está há muito adormecido.

## REFERÊNCIAS

- ACHARYA, Rahul. **Some questions regarding the Nāṭya Śāstra** [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por [krdevidasi@gmail.com](mailto:krdevidasi@gmail.com) em 1 abr 2016.
- ADIGAL, Ilango. **Silappadikaram**. Bharathy Puthakalayam. Indian Universties Press. Chennai, 2011.
- BALASARASWTI, T. **Discurso presidencial na 33ª Conferência Anual da Tamil Isai Sangam**. 1975. Chennai. Disponível em <<http://www.sahapedia.org/bharata-nāṭyam>>. Acesso em: 30 abr 2015.
- BARUCHA, Rustom. **Theatre and the world: performance and the politics of culture**. Londres: Routledge, 1993.
- BAURNER, Rachel Van M.; BRANDON, James R. (editado por:) **Sanskrit drama in performance**. Delhi: Motilal Banarsidass Publishers, 1993.
- BELKIN, Erika. **Creating Groups Outside the Caste System: The Devadāsīs and Hijras of India**. 2008. 105f. Monografia (Bacharelado em Artes) – Wesleyan University, Connecticut.
- BOSE, Mandakranta. **The Evolution of Classical Indian Dance Literature: A Study of the Sanskritic Tradition**. 1989. Tese (Doutorado em filosofia)–Somerville College. Michaelmas Term, Oxford.
- COOMARASWAMI, Ānanda K. The Dance of Shiva. In: **Dances of India**. Vivekananda Kendra Patrika, abr, 2010. p. 15-19. Disponível em: <<https://www.yumpu.com/en/document/view/48257134/dances-of-indiapdf-vivekananda-kendra-prakashan>> Acesso em 21 abr 2016
- DEVĪ, Rukmiṇī. The Spiritual Background of Indian Dance. In: **Dances of India**. Vivekananda Kendra Patrika, abr, 2010. p. 25-29. Disponível em: <<https://www.yumpu.com/en/document/view/48257134/dances-of-indiapdf-vivekananda-kendra-prakashan>>. Acesso em: 21 abr 2016.
- DUBOIS, Abbe J. A. **Hindu manners, customs and ceremonies**. Nova Delhi: Oxford University Press, 1972.

GASTON, Anne-Marie. **Bharata Nāṭyam: From Temple to Theatre**. Nova Delhi: Manohar Publishers, 1996.

GHOSH, Manmohan. **The Nāṭyaśāstra**. Calcutta: Asiatic Society of Bengal, 1951.

GOMES, Ricardo. A tradição do ator entre oriente e ocidente. 2005. **Revista Sala Preta** [On Line]. São Paulo, Volume 5, 2005. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/issue/view/4697/showToc>>. Acesso em: 4 jul 2016.

GUPTA, Anand Swarup (ed). **The Vāmana Purāṇa with English Translation**. Tradução Satyamsu Mohan Mukhopadhyaya, et al. Varanasi: All-India Kashiraj Trust, 1968.

GUPTA, Ravi M. **Walking a Theological Tightrope: Controversies of Sampradāya in Eighteenth Century Caitanya Vaisnavism**. ISKCON Communications Journal [On Line]. Oxford, Volume 11, 2005. Disponível em: <<http://content.iskcon.org/icj/11/04-gupta.html>>. Acesso em: 11 mai 2016.

IYER, C. P. Ramaswami. The art of dance. In: **Dances of India**. Vivekananda Kendra Patrika, abr, 2010. p. 35-39. Disponível em: <<https://www.yumpu.com/en/document/view/48257134/dances-of-indiapdf-vivekananda-kendra-prakashan>>. Acesso em: 21 abr 2016.

JAYADEVA. **Gītā Govinda: Love Songs of Rādhā and Krishna**. Nova Iorque: NYU Press, 2009.

JUNG, Carl G. **O homem e seus símbolos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008

KĀLIDĀSA. **The brith of the war-god**. Tradução Ralph T. H. Griffith. Londres: WM. H. Allen & Co., 1853.

\_\_\_\_\_. **The Megha Duta, or, cloud messenger**, Tradução Colonel H. A. Ouvry, C. B. Londres: Williams and Norgate, 1868.

KAUSHIK, Garima. **Women and Monastic Buddhism in Early South Asia: Rediscovering the Invisible Believers**. Londres: Routledge; Nova Iorque: Taylor and Francis Group, 2016.

KESHAHA, Dasappa. **My mentor Dr. K Venkatalakhamma (1906-2002)**. Narthaki, set, 2011. Disponível em: <<http://www.narthaki.com/info/profiles/prof1129.html>>. Acesso em 04 out 2016.

MARTINS, Karen C. V. **A importância da arte indiana segundo o nāṭya śāstra e sua relevância atual a partir dos pontos de convergência com diferentes artistas modernos.** In: I SEPOGA Pesquisas em andamento EBA/UFMG, 2015, Belo Horizonte-MG. [*Anais eletrônicos...*] Disponível em: <<http://www.sepoga.com.br/#!mesaikaren/ca7g>> Acesso em: 07 jan 2016.

\_\_\_\_\_. **Dança indiana – mito e símbolo.** In: SOARES, M. V.; ANDRAUS, M. B. M.; WILDHAGEN, J. (Orgs.). *Mitos e símbolos na cena contemporânea: interlocuções oriente-ocidente.* Jundiaí: Paco Editorial, 2014. (p. 183-197).

LOPEZ Y ROYO, Alessandra. **Classicism, post-classicism and Ranjabati Sircar's work: re-defining the terms of Indian contemporary** vol 23 No 2 nov 2003 Vol. 23(2): 153–169; 039249 Sage Publications Nova Delhi, Thousand Oaks, Londres. Disponível em: <<https://core.ac.uk/download/files/103/2783478.pdf>>. Acesso em: 20/05/2016.

MALETTA, Ernani. A interação música-teatro sob o ponto de vista da polifonia. **Revista Polifonia** [On Line]. Cuiabá, Volume 21, número 30, p. 9-54, jul-dez. 2014. Disponível em: <<http://periodicoscientificos.ufmt.br/index.php/polifonia/article/view/2311/1651>>. Acesso em: 26 out 2015.

MANRIQUE, Sebastien. **Travels of Fray Sebastien Manrique.** Londres: Hakluyt Society, 1927.

MEDURI, Avanthi. Bharatanāṭyam as a Global Dance: Some Issues in Research, Teaching, and Practice. **Dance Research Journal**, vol. 36, no. 2, 2004, p. 11–29. 2004. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/20444589>>. Acesso em: 19 jul 2016.

MEHTA, Tarla. **Sanskrit play production in ancient India.** Delhi: Motilal Banarsidass Publishers Private Limited, 1995.

MISHRA, Minati. A glimpse into Odissi dance. In: **Dances of India.** Vivekananda Kendra Patrika, abr, 2010. p. 115-120. Disponível em: <<https://www.yumpu.com/en/document/view/48257134/dances-of-indiapdf-vivekananda-kendra-prakashan>> Acesso em 21 abr 2016

MOTA, Marcus. **Revista de história e estudos culturais.** Outubro/novembro/dezembro de 2006. Vol. 3. Ano III. Número 4. Nāṭyaśāstra: teoria teatral e a amplitude da cena. UnB. Brasília. Disponível em: <[http://www.revistafenix.pro.br/PDF9/3.Dossie.Marcus\\_Mota.pdf](http://www.revistafenix.pro.br/PDF9/3.Dossie.Marcus_Mota.pdf)>. Acesso em: 20 set 2016.



NAGASWAMI, R. **The South Indian Temple as an Employer**. The Indian Economic and Social History Review, 1985. Vol. III, nº I: 59-71.

NANDIKESVARA . **Abhinayadarpaṇa** – The mirror of gesture. Ānanda Coomaraswami; Tradução Gopala Kristnayya Duggirala. Londres: Harvard University Press, 1917.

PARTHASARATHY, T. S. **Bharatanāṭyam in History**. 1 jan 2007. Disponível em: <<http://natyakari.livejournal.com/2460.html>>. Acesso em: 05 dez 2015.

PEREZ JR. José Abílio. Breve introdução à hermenêutica do capítulo I do Nāṭyaśāstra: a criação do Nāṭya; a construção do primeiro teatro; e o “recontar” do “paradigma” dos “três mundos”. **Revista Religare** [On Line]. Paraíba, Volume 8, número 1, mar. 2011. Disponível em: <<http://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/religare/article/view/10939>>. Acesso em: 26 out 2015.

PILLAI, P. K. Sivasankara. Origin and Development of Thullal. In: **Dances of India**. Vivekananda Kendra Patrika, abr, 2010. p. 77-80. Disponível em: <<https://www.yumpu.com/en/document/view/48257134/dances-of-indiapdf-vivekananda-kendra-prakashan>>. Acesso em: 21 abr 2016.

RAMAN, K. V. Temples as Patrons of Dance. In: **Dances of India**. Vivekananda Kendra Patrika, abr, 2010. p. 138-139. Disponível em: <<https://www.yumpu.com/en/document/view/48257134/dances-of-indiapdf-vivekananda-kendra-prakashan>> Acesso em 21 abr 2016.

RANGACHARYA, **The Nāṭyaśāstra** – English translation with critical notes. Nova Delhi: Munshiram Manoharlal, 2014.

RANGARAJAN, Janaki. **Some questions regarding the Nāṭya Śāstra** [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por [krdevidasi@gmail.com](mailto:krdevidasi@gmail.com) em 14 set 2016.

REDDY, Shanta K. **Devadāsīs**: time to review history. 12 abr 2002. Disponível em: <<http://www.samarthbharat.com/devadāsīs.htm>>. Acesso em: 19 jan 2016.

SANGEET NATAK AKADEMI. **Annual report**. Délhi, 2010-2011. Disponível em: <<http://www.sangeetnatak.gov.in/uploads/2011-12/AnnualReport10-11English.pdf>>. Acesso em: 10 nov 2016.

SARNGADEVA. **Samgitaratnakara** - Vol. IV, Chapter on Dancing. Tradução K. Kunkunni Raja e Radha Burnier. Madras: Vasanta Press, 1976.

SHAH, Parul. Folk – Dances of Gujarat. In: **Dances of India**. Vivekananda Kendra Patrika, abr, 2010. p. 169-174. Disponível em: <<https://www.yumpu.com/en/document/view/48257134/dances-of-indiapdf-vivekananda-kendra-prakashan>>. Acesso em: 21 abr 2016.

SHANKAR, Bindu S. **Dance imagery in south Indian temples**: study of the 108-karaṇa sculptures. 2004. 355f. Tese (Doutorado em Filosofia)–The Ohio State University, Ohio. 2004.

SHASTRI, K. S. Ramaswami. The art and the artist. In: **Dances of India**. Vivekananda Kendra Patrika, abr, 2010. p. 60-61. Disponível em: <<https://www.yumpu.com/en/document/view/48257134/dances-of-indiapdf-vivekananda-kendra-prakashan>> Acesso em: 21 abr 2016.

SHYAM, Mithun. **Questions regarding classical dance** [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por [krdevidasi@gmail.com](mailto:krdevidasi@gmail.com) em 13 jul 2016.

SINGH, Nagendra Kumar. **Divine Prostitution**. New Delhi: APH Publishing Corporation, 1997.

SOMADEVA. Bhatta. **Kathasaritsagara**. 4th ed. Mumbai: Nirnay Sagar Press, 1930.

SONEJI, Davesh. **Devadāsīs, Memory, and Modernity in South India**. Chicago: University of Chicago Press, 2012.

SUBRAHMANYAM, Padma. Bharatiya nāṭya and nṛtta. In: **Dances of India**. Vivekananda Kendra Patrika, abr, 2010. Disponível em: <<https://www.yumpu.com/en/document/view/48257134/dances-of-indiapdf-vivekananda-kendra-prakashan>> Acesso em: 21 abr 2016.

\_\_\_\_\_, Padma. Her life is for dance. In: **The Hindu**, Hyderabad, 4 ago 2011. Disponível em: <<http://www.thehindu.com/features/friday-review/dance/her-life-is-for-dance/article2321950.ece>>. Acesso em: 21 jan 2016.

\_\_\_\_\_. Interview: Padma Subrahmanyam. **Śruti Magazine**. Chennai, n. 3, p. 36-37, [1983?]. Disponível em: <[http://www.sruti.com/download/content2/Interview%20-%20Padma%20Subramanyam%20\(Reproduced%20from%20Sruti%203\).pdf](http://www.sruti.com/download/content2/Interview%20-%20Padma%20Subramanyam%20(Reproduced%20from%20Sruti%203).pdf)> Acesso em: 11 abr 2016.

\_\_\_\_\_. **Some Pearls From The Fourth Chapter of Abhinavabharat.** [19--]. Disponível em: <<http://www.svabhinava.org/abhinava/PadmaSubrahmanyam/PadmaSub.pdf>>. Acesso em: 27 abr 2016.

TAVERNIER, Jean Baptiste. **Travels in India.** Londres: Macmillan and Co. 1889.

VATSYAYAN, K. Aesthetics of Indian Dance. 1997-1998. **Revista Indologica Taurinensia** [On Line]. Itália, Volume XXIII-XXIV, 1997-1998. Disponível em: <[http://www.indologica.com/volumes/vol23-24/vol23-24\\_art12\\_VATSYAYAN.pdf](http://www.indologica.com/volumes/vol23-24/vol23-24_art12_VATSYAYAN.pdf)>. Acesso em: 17 set 2015.

VISWESWARAN, Chitra. Bharatanāṭyam. In: **Dances of India.** Vivekananda Kendra Patrika, abr, 2010. p. 102-104 Disponível em: <<https://www.yumpu.com/en/document/view/48257134/dances-of-indiapdf-vivekananda-kendra-prakashan>> Acesso em: 21 abr 2016.

WEISZFLOG, Walter. **Dicionário Michaelis.** Disponível em <<http://michaelis.uol.com.br/busca?id=1Akj>>, acesso em 13 out 2016.

## REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS

AÑJASĀ Official Trailor Video. Apsarās Arts Production. fev 2015. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=y1afDtr9UFU>>. Acesso em: 10 fev 2016.

ASHTA Vidha Naiyka. Ramachandran Muralidaran. jan 2013. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=JLA2R13NPdQ>>. Acesso em 11 nov 2016.

ASHTANAIYKA: 1 Virahot Kandita. Temple Of Fine Arts Kuala Lumpur. jul 2008. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=Bguv\\_SomC7s](https://www.youtube.com/watch?v=Bguv_SomC7s)>. Acesso em: 11 nov 2016.

BALLET Evolved: how ballet class has changed over the centuries. Royal Opera House. Londres, fev 2016. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=-EjfGgvsldM>>. Acesso em: 18 jun. 2016.

BHARATANĀṬYAM Beginner | Tatta Adavu 1 Footwork. Madz Minute. ago 2015. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=EMQf49cZHiw>>. Acesso em: 22 mar. 2016.

CHILANKA Academy Likitha Srikumar – Arangetram - 3rd April 2016. gokslik. Chennai, mai 2016. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=yeqPDWUsstI>>. Acesso em: 02 dez 2016.

INDIAN Classical Dance Arangetram Highlights\_Lakṣmī Dāmodara. Julia Digital Criations. Nova Iorque, 2014. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=MaYpWgfvYc4>>. Acesso em: 02 dez 2016.

LAASYA 2015: Univeristy of Maryland Mokṣa (1<sup>st</sup> place). Laasya UW. abr 2015. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=x9iy0aXoVXY>>. Acesso em 10 fev 2016.

“MIGRATORY Birds” – Festival Commission for Shantajali Festival 2015. Apsarās Arts Production. nov 2015. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Ngi8d3nrlSo>>. Acesso em: 10 fev 2016.

NIRMĀNIKA by Apsarās Arts – Excerpts – Shri (Vastu & Maṇḍala). Apsarās Arts Production. fev 2011. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=P\\_w-mdCpAH0](https://www.youtube.com/watch?v=P_w-mdCpAH0)>. Acesso em: 10 fev 2016.

SALANGAI Pooja – Pt 1 (2013) by students of Krishnan Bharata Vidhyalaya (KBV). Krishnan Bharata Vidyalaya. Kuala Lumpur, fev 2013. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=LBCf3FPXO4Q>>. Acesso em: 02 dez 2016.

SAVITHA Sastry's YUDH. Savitha Sastry. jan 2013. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=YiKzXfjZ3oI>>. Acesso em: 10 fev 2016.

UNDERSTANDING the Nāyikā, Kalānidhi Narayanan, Abhinaya Guru. indiavideodotorg. dez 2011. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=70SWS4gfe24>>. Acesso em 11 nov 2016.

## GLOSSÁRIO

### A

ABHINAYA – Plano expressivo

ABHINAYA HASTA – Gesto de mão usado para expressar ideias

ADAVUS – Unidades de movimentos da dança abstrata do Bhartanatyam

AHĀRYA ABHINAYA – Diz respeito aos elementos de decoração na representação

AṄGA – Membros principais do corpo (cabeça, mãos, peito, laterais, cintura e pés)

AṄGAHĀRAS – Sequências de movimentos que consistiam de diferentes *karaṇas*

ĀṄGIKA ABHINAYA – Expressão através dos movimentos do corpo

ANUBHĀVA – Consequência das emoções

APSARĀS – Dançarinas celestiais

ARAMANDI – Postura básica do Bharatanāṭyam; posição sentada “até a metade”

### B

BANI – Sub-estilo

BHAKTI – Movimento teísta ligado a espiritualidade e a devoção

BHARATANĀṬYAM – Estilo de dança indiana, proveniente do estado de Tamil Nadu

BHARATANṚTYAM – Variação do Bharatanāṭyam idealizada pela Dr. Padma

Subrahmanyam

BHĀVA – Estado emocional

### C

CĀRIS – Movimentos dos pés e das coxas

CARNATIC – Ver karnāṭik

CHHAU – Estilo de arte cênica do leste da Índia

### D

DEVADĀSĪ – Dançarina sacerdotisa dos templos

DHARMA – Trabalho, ação específica de tal pessoa, aquilo que faz parte dela intrinsecamente.

**G**

GURU – Mestre

**H**

HASTAS – Gestos de mãos da dança abstrata

HASTA KARANA – Gestos de mãos usados nos *karanas*

**J**

JĀTIS – Movimentos rítmicos

**K**

KARANA – O movimento combinado de mãos e pés, na dança.

KARNĀṬIK – Também pode ser escrito ‘*carnatic*’. Música clássica do sul da Índia.

KATHAK – Estilo de dança do norte da Índia

KATHAKALI – Estilo de arte cênica do estado de Kerala

**L**

LOKADHARMĪ – Estilo de representação realista

**M**

MĀRGAM – Repertório da dança

MANIPURI – Estilo de dança do estado de Manipur

MOHINIYATTAM – Estilo de dança do estado de Kerala, no sul da Índia

**N**

NĀṬYA – Dança clássica indiana

NATTUVANAR – Pessoa que conduz o ritmo nas apresentações e práticas de dança.

NĀṬYADHARMĪ – Estilo de representação estilizada

NĀṬYA ŚĀSTRA – Escrito a respeito das artes, abrangendo dança, teatro, música, filosofia, arquitetura, dentre outros aspectos

NṚTTA – Dança abstrata

NṚTTA HASTA – Gesto de mão usado na dança abstrata

**NRTYA** – Termo usado para se referir a um tipo consensualmente aceito como representacional de *nṛtta*, de dança

## O

**ODISĪ** – Estilo de dança proveniente do leste da Índia

## P

**PINḌĪS** ou **PINDIBANDAS** – Formações de dança em grupo que consistem em formações geométricas

## R

**RĀGA** – Desenho melódico definido segundo os intervalos entre notas

**RASA** – Sentimentos; literalmente, sabor

**RECAKAS** – Movimentos básicos das diferentes partes do corpo, separadamente

## S

**ŚABDA PRAMĀṆA** – Conhecimento advindo da “palavra revelada”.

**SĀDIR** – Nome pelo qual o Bharatanāṭyam era conhecido

**SĀDHU** – Praticante dedicado; sábio; pessoa santa

**SANGĪTA RATNĀKARA** – Tratado sobre a dança e música escrito por Saarangadeva, por volta do séc. XIII

**SANGĪT NAṬAK AKADEMI** – A Academia Nacional de Artes da Índia

**ŚĀSTRA** – Escritura sagrada

**SĀTTVIKA ABHINAYA** – É a interpretação em si, que expressa os estados psicológicos, sentimentos e ideias e é considerado o mais complexo de todos os tipos de *abhinayas*

**SĀTTVIKA BHĀVA** – Estado involuntário ou “temperamento”

**STHĀYIBHĀVA** – Estados emocionais dominantes

**SAUṢṬHAVA** – Condição em que o corpo está parado, não curvado, à vontade, não muito levantado e não muito dobrado. A cintura, orelhas, cotovelos, ombros e cabeça estão em sua posição natural e o peito está levantado. Sem tal postura, segundo o *Nāṭya Śāstra*, os membros não conseguem criar beleza no teatro ou na dança.

**SUKUMĀRĀ-PRAYOGA** – Forma mais suave da dança *Tāṇḍava* ou vigorosa ou clássica

## SŪTRAS – Aforismos

**T**

TĀLA – Batidas Rítmicas

TĀṄḌAVA – Dança vigorosa de adoração aos deuses ou dança clássica

TANḌU – Assistente de Śiva que instruiu Bharata no uso dos *Āṅgāhāras* e dos *Karaṇas*

TĪRMANA – Conjunto de movimentos colocados em um grupo de batidas rítmicas ao fim de uma sequência de movimentos

**U**

UPĀṄGA – Membros secundários do corpo (olhos, sobrancelhas, nariz, lábios inferiores e queixo)

**V**

VĀCHIKA ABHINAYA – Arte da sugestão referente à expressão verbal

VIBHĀVA – Determinantes das emoções

VṚTTI – Estilo de representação

VYABHICĀRĪBHĀVA – Estado emocional transitório

**Y**

YAJÑĀ - Procedimento sacrificial

YAKṢAGANA – Estilo de arte cênica proveniente do estado de Karnataka

YUGA – Ciclo de tempo que apresenta quatro diferentes durações



## APÊNDICE A – Quadro – Performance atrás das cortinas

Nome	Em que consiste	A quem satisfaz
<i>Pratyāhāra</i>	Arranjo dos instrumentos musicais	<i>Rākṣasas</i> <sup>88</sup> e <i>pannaga</i> <sup>88</sup>
<i>Avataraṇa</i>	Os cantores se sentam	<i>Apsarās</i> <sup>88</sup>
<i>Ārambha</i>	Início do exercício vocal para cantar	<i>Gandharvas</i> <sup>88</sup>
<i>Āśrāvāṇa</i>	Ajuste dos instrumentos musicais para serem tocados apropriadamente	<i>Daityas</i> <sup>88</sup>
<i>Vaktrapāṇi</i>	Ensaio de diferentes estilos de tocar os instrumentos	<i>Dānavas</i> <sup>88</sup>
<i>Parighaṭṭanā</i>	Ajuste dos instrumentos de corda	<i>Rākṣasas</i> <sup>88</sup>
<i>Samghoṭanā</i>	Ensaio do uso de diferentes posições das mãos (para indicar a batida, o tempo da música)	<i>Guhyakas</i> <sup>88</sup>
<i>Mārgāsārīta</i>	Tocar juntos, em harmonia, a percussão e os instrumentos de corda	<i>Yakṣas</i> <sup>88</sup>
<i>Āsārīta</i>	Prática dos tempos musicais	Não é especificado

Fonte: Elaborado pela autora.

<sup>88</sup> Todos são seres inferiores ou da natureza, exceto os *gandharvas* e as *apsarās*, que são cantores e dançarinas celestiais, respectivamente.

## APÊNDICE B – Quadro - Preliminares com cortinas abertas

Nome	Em que consiste	A quem satisfaz
<i>Gūavidhi</i> com <i>Madraka</i>	Canção de glorificação a Deus, da classe <i>Madraka</i> (explicada no cap. XXXI do <i>Nāṭya Śāstra</i> ) ou de outra classe.	Deuses
Ou com <i>Vardhamānaka</i>	<i>Vardhamānaka</i> era cantada enquanto havia dança (em que há um aumento gradual da velocidade, instrumentos, gestos e número de dançarinas).	Rudra e seus seguidores
<i>Uthāpana</i>	(Cerimônia de levantar), em que os recitadores das bênçãos começam (se levantam), primeiramente, na performance e, assim, é considerado o início em si	Não é especificado
<i>Parivartana</i> - Andar ao redor	As deidades guardiãs dos diferentes mundos são glorificadas pelo diretor, que anda por todo o palco, nas quatro direções	<i>Lokapālas</i> (guardiões das direções)
<i>Nāndī</i> - Bênção	Bênçãos dos deuses, dos sacerdotes e do rei	Não é especificado
<i>Śuṣkāvakṛṣṭa</i>	Canção composta com sons sem sentido e indica versos para a <i>Jarjara</i> (arma de Indra)	Ancestrais
<i>Raṅgadvāra</i>	A partir deste ponto começa a <i>performance</i> com palavras e gestos	Viṣṇu
<i>Cāri</i>	Consiste em movimentos que exibem o sentimento amoroso	Umā
<i>Mahācārī</i>	Exibe o sentimento irado	<i>Bhūtas</i> <sup>89</sup>
<i>Trigata</i> - Conversa dos três homens	Conversa do diretor ( <i>sūtradhara</i> ), um assistente ( <i>parīparsvaka</i> ) e o bufão	Não é especificado
<i>Prarocanā</i> - Louvor	Fala do diretor que sugere o desenlace da ação da peça com argumentação apropriada	Não é especificado

Fonte: Elaborado pela autora.

<sup>89</sup> Seres fantasmagóricos

APÊNDICE C – Quadro - *Rasas, bhāvas*, cores e divindades

<i>Rasa</i> ou sentimento		<i>sthaybhava</i> que o gera		cor associada	deidade que o preside
nome sânscrito	tradução	nome sânscrito	tradução		
<i>Śṛṅgāra</i>	Amor	<i>Rati</i>	Apego	Verde claro	Viṣṇu
<i>Hāsyā</i>	Escárnio	<i>Hāsyā</i>	Alegria	Branco	Pramathas
<i>Kāruṇya</i>	Compaixão	<i>Śoka</i>	Tristeza	Cinza	Yama
<i>Raudra</i>	Fúria	<i>Krodha</i>	Ira	Vermelho	Rudra
<i>Vīra</i>	Heroísmo	<i>Utsāha</i>	Vigor	Laranja claro	Indra
<i>Bhayānaka</i>	Medo	<i>Bhaya</i>	Pavor	Preto	Kāla
<i>Bībhatsa</i>	Desgosto	<i>Jugupsā</i>	Aversão	Azul	Śiva
<i>Adbhuta</i>	Maravilhamento	<i>Vismaya</i>	Admiração	Amarelo	Brahmā

Fonte: Elaborado pela autora.

## APÊNDICE D – Quadros determinantes e emoção

Determinantes ( <i>vibhāva</i> )	Emoção ( <i>bhāva</i> )	Conseqüências ( <i>anubhāva</i> )	Emoções transitórias ( <i>vyabhicāri bhāva</i> )	Como expressá-las
Prazeres da estação, guirlandas, unguentos, ornamentos, companhia de pessoas queridas, objetos dos sentidos, belas moradias, ir a um jardim e desfrutar lá, ver a pessoa amada, ouvir suas palavras, brincar e se divertir com ela, ornamentos, música, poesia.	<i>Sambhoga</i> (em união)	Movimentos hábeis de olhos, sobranceiras, movimentos suaves e delicados, palavras doces, serenidade dos olhos e do rosto, satisfação, deleite.	Todos, menos medo, insensibilidade, crueldade e aversão	O andar deve ser gracioso, com as mãos se levantando sempre que o pé abaixa.
	<i>Vipralambha</i> (em separação)	Indiferença, medo, abatimento, sono, ciúme, fadiga, ansiedade, saudade, torpor, sonhar acordado, doença, insanidade, desmaio, morte.		No caso do amor escondido, a pessoa anda com passos lentos e silenciosos e olha sempre ao redor ao ouvir qualquer som, com o corpo tremendo e o andar sempre vacilante.

QUADRO 1: *Śṛṅgāra*

Fonte: Elaborado pela autora.

Determinantes ( <i>vibhāva</i> )	Emoção ( <i>bhāva</i> )	Conseqüências ( <i>anubhāva</i> )	Emoções transitórias ( <i>vyabhicāri bhāva</i> )	Como expressá-las
Roupas ou ornamentos inconvenientes, atrevimento, voracidade, desentendimento, membros defeituosos, uso de palavras irrelevantes, menção de	<i>Hāsya</i> (pode ser auto-centrado ou centrado em outros)	Tremor dos lábios, nariz e bochechas, arregalar ou contrair os olhos, transpiração,	Indiferença, dissimulação, torpor, sono, sonho, insônia, inveja, fraqueza, apreensão, fadiga, inconstância, sonho, fingir dormir.	Passos rápidos e curtos

diferentes comportamento, palavras e gestos grosseiros.	erros,	rosto corado, olhar para os lados.		
--	--------	--	--	--

QUADRO 2: *Hāsya*

Fonte: Elaborado pela autora.

Expressão	Descrição	Onde são encontrados
sorriso leve ou <i>smitha</i>	as bochechas são ligeiramente coradas, o olhar é gracioso e os dentes não são visíveis	Em pessoas de classe superior.
sorriso ou <i>hasita</i>	os olhos, rosto e bochechas são “desabrochantes” e os dentes ligeiramente visíveis	Em pessoas de classe superior.
riso suave ou <i>vihasita</i>	há um leve som e doçura, é apropriado à ocasião, os olhos e bochechas ficam contraídos e o rosto é alegre	Em pessoas de classe mediana.
Riso zombeteiro ou <i>upahasita</i>	o nariz se expande, os olhos se apertam, os ombros e a cabeça se curvam	Em pessoas de classe mediana.
riso vulgar ou <i>apahasita</i> :	é inapropriado à ocasião, os olhos ficam cheios de lágrimas e os ombros e cabeça se balançam violentamente	Em pessoas de classe inferior.
riso excessivo ou violento ou <i>atihāsita</i>	os olhos se expandem, há um som choroso alto e excessivo, os lados são encobertos pelas mãos	Em pessoas de classe inferior.

QUADRO 3: Variedades específicas de *Hāsya*:

Fonte: Elaborado pela autora

Determinantes ( <i>vibhāva</i> )	Emoção ( <i>bhāva</i> )	Conseqüências ( <i>anubhāva</i> )	Emoções transitórias ( <i>vyabhicāri bhāva</i> )	Como expressá-las
Aflição devido à maldição, separação das pessoas queridas, perda de bens, morte, prisão, fuga do seu lugar, acidentes perigosos, ver a morte da pessoa amada, ouvir algo muito	<i>Śoka</i>	Derramar lágrimas, lamentação, secura da boca, mudança de cor, membros caídos, falta de ar, perda de	Indiferença, medo, abatimento, morte, ansiedade, tremor, saudade, agitação, decepção, doença, desmaio, tristeza, melancolia, choro alto, insanidade,	Pessoas inferiores: passos lentos, olhos cheios de lágrimas, choro alto, membros abandonados. Pessoas superiores devem mostrar paciência, ficarem

desagradável e qualquer outro infortúnio.		memória.	epilepsia, perda de voz, mudança de cor, lamentação.	chorosas, suspirar olhando para cima e o corpo não fica graciosamente ereto.
---	--	----------	--	--

QUADRO 4: *Kāruṇya*

Fonte: Elaborado pela autora.

Determinantes ( <i>vibhāva</i> )	Emoção ( <i>bhāva</i> )	Conseqüências ( <i>anubhāva</i> )	Emoções transitórias ( <i>vyabhicāri bhāva</i> )	Como expressá-las
Brigas, ira, estupro, injúria, insulto, alegações mentirosas, exorcismo, ameaça, vingança, inveja.	<i>Krodha</i>	Bater, quebrar, esmagar, cortar, furar, pegar armas, lançar mísseis, lutar, atacar, decapitar, olhos vermelhos, sobranceiras unidas, desafiar, morder os lábios, mover bochechas, pressionar as mãos, o tronco e os braços.	Presença de espírito, determinação, energia, indignação, inquietude, fúria, transpiração, tremor, arrepio, voz engasgada, arrogância, inveja, agitação, ira, inconstância e crueldade.	Maquiagem – sangue no corpo, boca, pedaços de carne nas mãos. Membros – muito grande, com muitas cabeças e mãos segurando várias armas. Natureza – olhos vermelhos, voz áspera, sempre repreendendo os outros.

QUADRO 5: *Raudra*

Fonte: Elaborado pela autora.

Determinantes ( <i>vibhāva</i> )	Emoção ( <i>bhāva</i> )	Conseqüências ( <i>anubhāva</i> )	Emoções transitórias ( <i>vyabhicāri bhāva</i> )	Como expressá-las
Presença de espírito, perseverança, disciplina, diplomacia, força militar, agressividade, reputação de poder, influência, otimismo, ausência de surpresa.	<i>Utsāha</i>	Firmeza, caridade, paciência, heroísmo, diplomacia, agressividade, influência e palavras de censura.	Satisfação, ira, discriminação, orgulho, agitação, energia, arrepio, ferocidade, inveja, indignação, recordação, intoxicação, mudança de voz, alegria, arrogância, deliberação.	Passos rápidos, composto por várias combinações de movimentos.

QUADRO 6: *Vīra*

Fonte: Elaborado pela autora

Determinantes ( <i>vibhāva</i> )	Emoção ( <i>bhāva</i> )	Conseqüências ( <i>anubhāva</i> )	Emoções transitórias ( <i>vyabhicāri bhāva</i> )	Como expressá-las
Barulho terrível, visão de espíritos, pânico e ansiedade devido ao barulho fora de hora de chacais e corujas, ficar em uma casa vazia ou em uma floresta, visão da morte ou da prisão de pessoas queridas, ou receber tais notícias, ou discutir sobre isso, batalha, cometer uma ofensa contra superiores ou contra o rei.	<i>Bhaya</i>	Tremor das mãos e dos pés, arrepio, mudança de cor, perda da voz, afrouxamento dos membros, da boca e dos olhos, paralisia das coxas, olhar ao redor com preocupação, secura da boca aberta, palpitação do coração. (Se estiver fingindo medo, todas as ações devem ser mais brandas).	Paralisia, transpiração, voz engasgada, mudança de cor, medo, assombro, abatimento, agitação, inquietude, inatividade, medo, epilepsia, morte, tremor do corpo, secura da boca e da garganta, arrepio, morte.	A pessoa com medo deve ter os olhos bem abertos, deve tremer.

QUADRO7: *Bhayānaka*

Fonte: Elaborado pela autora.

Determinantes ( <i>vibhāva</i> )	Emoção ( <i>bhāva</i> )	Conseqüências ( <i>anubhāva</i> )	Emoções transitórias ( <i>vyabhicāri bhāva</i> )	Como expressá-las
Ouvir, ver, discutir, experimentar, cheirar e tocar coisas ofensivas, desagradáveis, impuras, prejudiciais.	<i>Jugupsā</i>	Interrupção dos movimentos de todos os membros, estreitamento de lábios e olhos, vomitar, cuspir, balançar membros com nojo, cobrir o nariz, abaixar a cabeça e andar imperceptivelmente	Epilepsia, engano, agitação, desmaio, doença, morte. Desespero, intoxicação, medo.	Ocorre quando a pessoa anda em um local de cremação ou pavoroso por uma batalha ter ocorrido lá. Os pés às vezes dão passos próximos e, às vezes, afastados.

QUADRO 8: *Bībhatsa*

Fonte: Elaborado pela autora.

Determinantes ( <i>vibhāva</i> )	Emoção ( <i>bhāva</i> )	Conseqüências ( <i>anubhāva</i> )	Emoções transitórias ( <i>vyabhicāri bhāva</i> )	Como expressá-las
Visões ou eventos divinos, obtenção do objeto de desejo, entrar em uma moradia superior, em um templo, em um teatro, em um palácio de sete andares, ver atos de ilusionismo e magia, palavras, caráter, feitos e beleza pessoal.	<i>Vismaya</i>	Olhos arregalados, fixos, arrepio, lágrimas de alegria, palavras de aprovação, transpiração, fazer presentes, gritar “há há há”, gesto de sentir cheiro agradável, balançar membros alegremente e a ponta da roupa, movimentar dedos, tremor.	Choro, paralisia, transpiração, voz embargada, arrepio, agitação, pressa, inatividade, morte, perda de consciência, alegria, desmaio.	Passos rápidos e curtos

QUADRO 9: *Adbhuta*

Fonte: Elaborado pela autora.



## APÊNDICE E – Quadro - Determinantes e consequências dos estados transitórios

<i>Vyabhicāri bhāva</i>	determinante	consequência
Desânimo (nirveda)	Pobreza, insulto, linguagem abusiva, apanhar, perda de pessoas amadas, conhecimento da verdade última, doença, inveja da prosperidade alheia.	Choro, suspiro, deliberação, rosto e olhos miseráveis devido à respiração pesada, é como um <i>yogī</i> em meditação.
Fraqueza (glāni)	Vômito, purgação, doença, austeridades, penitências, jejum, preocupação, excesso de bebida, exercício e sexo, viagem longa, fome, sede, insônia, velhice.	Voz fraca, olhos sem brilho, face pálida, andar vagaroso, falta de energia, corpo magro, mudança de cor, tremor e frouxidão dos membros.
Apreensão (śaṅkā) (Pode vir da própria pessoa ou de outros).	Roubo, ofensa ao rei. No sentimento erótico - possível decepção por parte do amante.	Olhar ao redor, hesitar, secura da boca, dos lábios, mudança da cor do rosto, tremor, perda da voz.
Inveja (asūyā)	Ofensas, ódio, riqueza, boa aparência e inteligência dos outros, esportes, aprendizagem.	Encontrar defeitos nos outros, depreciar e não ligar para suas virtudes, rosto abaixado, careta, sobrancelhas unidas em descrédito, maltratar os outros diante das pessoas, rosto virado devido à ira invejosa, ódio.
Intoxicação (mada) (Pode ser leve, média ou excessiva).	Bebida alcoólica.	Pessoas medianas - cantar e rir Pessoas inferiores - usar palavras esquentadas e chorar Pessoas superiores - dormir Leve - sorridente, sentimentos agradáveis, palavras ligeiramente vacilantes, andar delicadamente instável, usado para pessoas superiores. Mediana – olhos bêbados e revirando, braços frouxos, inquietos, jogados para os lados, andar irregular e instável, usado para pessoas medianas. Excessiva – perda de memória, incapacidade de andar devido ao

		vômito, soluço e tosse, língua grossa projetada, cuspidando, usado para pessoas inferiores.
Fadiga (śrama)	Viagem longa, exercício dos membros.	Esfregar gentilmente o corpo, respiração profunda, contração da boca, arroto, massagem dos membros, andar muito vagaroso, contração dos olhos.
Ociosidade (ālasya)	Natureza, estafa, enjoão, gravidez.	Aversão a qualquer trabalho, deitar, sentar, tonteira, sono, interrupção de todas as atividades exceto comer.
Depressão (dainya)	Pobreza, agonia mental, ansiedade, grande expectativa.	Falta de auto-controle, apatia, mente desligada, parar de se limpar.
Ansiedade (cintā)	Perda de riqueza, roubo de um objeto favorito, pobreza, coração cheio de expectativa.	Respirar profundamente, agonia, meditação, pensar com o rosto para baixo, magreza, mente desligada, parar de se limpar, falta de auto-controle.
Loucura (moha)	Ferimento acidental, doença, adversidade, medo, agitação, recordação de uma inimidade, ver um roubo em lugar inesperado, pânico ao não encontrar ajuda.	Falta de movimento, movimento excessivo de um membro, cair, cambalear, não enxergar apropriadamente, suspensão das atividades de todos os sentidos.
Recordação (smṛti)	Deficiência na saúde, sono perturbado à noite, olhar e falar com a cabeça erguida, pensar, prática constante, lembrar a felicidade ou miséria passada, sejam imaginárias ou reais	Balançar a cabeça, olhar para baixo, levantar sobrancelhas. Lembrança devido a problema de saúde ou relacionada aos <i>vedas</i> são representadas pela primeira e última ações listadas.
Satisfação (dhr̥ti)	Heroísmo, pureza, conhecimento espiritual, aprendizagem, boa conduta, devoção aos superiores, ganhar muito dinheiro, praticar esportes, poder.	Desfrutar o obtido, não reclamar do que não obteve, do passado, do desfrutado parcialmente e perdido, falta de medo, lamentação e tristeza.
Vergonha (vr̥ḍā)	Humilhação, arrependimento por transgredir ou negligenciar palavras dos superiores, não cumprir votos, ser visto por	Rosto coberto, pensar com a cabeça baixa, desenhar linhas no chão, tocar as roupas e anéis, roer as unhas.

	<p>peças puras após ter feito algo impróprio.</p>	
Inconstância (capalatā)	<p>Amor, ódio, malícia, impaciência, ciúme, oposição.</p>	<p>Palavras duras, censurar, bater, matar, aprisionar, provocar.</p>
Alegria (harṣa)	<p>Obter o impossível, coisa ou pessoa desejada, comida, roupa, dinheiro, satisfação, favor dos deuses, preceptor, rei, marido ou mestre, encontrar o ser amado, realizar um sonho.</p>	<p>Brilho no rosto e olhos, usar palavras doces, abraçar, arrepiar, lágrimas, transpirar, movimentos delicados dos membros.</p>
Agitação (āvega)	<p>Presságios (raio, meteoros, ets), vento, chuva, fogo, elefantes correndo, notícias muito boas ou ruins, mísseis, adversidade, negligência das instruções.</p>	<p>Frouxidão, tristeza, distração, perda da cor, surpresa. Há ações própria para cada determinante. Pessoas superiores: paciência. Inferiores: fuga.</p>
Entorpecimento (jaḍatā)	<p>Cessação de todas as atividades, ouvir algo muito desejado ou muito prejudicial</p>	<p>Não dizer nada, falar confusamente, olhar fixo, depender dos outros.</p>
Arrogância (garva)	<p>Realeza, nascimento nobre, beleza pessoal, juventude, erudição, poder, conquista de riqueza.</p>	<p>Desprezar, molestar, insultar, não responder ou cumprimentar, olhar por cima, falar duramente, transgredir ordens superiores.</p>
Desespero (viṣāda)	<p>Incapacidade de terminar um trabalho assumido, calamidade acidental, roubo, não cumprir as ordens do rei.</p>	<p>Pessoa superior e mediana: buscar aliados, meios, perda de energia, distração, respirar profundamente. Inferior: correr, olhar para baixo, boca seca, lambe o canto da boca, dormir, respirar profundamente, meditar.</p>
Impaciência (autsukya)	<p>Separação da pessoa amada, recordação dela, ver um jardim.</p>	<p>Suspiros, pensar com rosto baixo, dormir, tontura, desejo de deitar, apatia do corpo.</p>
Dormir (nidrā)	<p>Fraqueza, fadiga, intoxicação, indolência, pensar ou comer demais, natureza aborrecida, ficar acordado à noite.</p>	<p>Rosto pesado, rolar o corpo, olhos, bocejar, massagear o corpo, respirar profundamente, relaxar, fechar os olhos, estupor.</p>
Epilepsia (apasmāra)	<p>Possessão por um deus ou ser inferior, lembrar destes seres, comer resto da comida de outros,</p>	<p>Latejamento, tremor, correr, cair, transpirar, babar, soluçar, lambe os lábios, levantar inconsciente.</p>

	ficar em casa vazia, comer e dormir em horários errados, distúrbio corporal e corpo impuro.	
Sonhar (supta)	Interrupção do sono, desfrutar dos objetos dos sentidos, paixão de qualquer tipo, deitar no chão.	Respirar profundamente, apatia, fechar os olhos, estupefação dos sentidos, sonhos, falar dormindo.
Despertar (vibodha)	Digerir comida, sonhos ruins, som alto, sensibilidade ao toque.	Bocejar, esfregar os olhos, sair da cama.
Indignação (amarṣa)	Ser insultado por alguém que tem mais erudição, riqueza ou poder.	Balançar a cabeça ou refletir com ela baixa, transpirar, determinação, procurar por meios e aliados.
Dissimulação (avahittha)	Vergonha, medo, derrota, respeito, engano, ousadia.	Falar como outrem, cortesmente, olhar para baixo, fingir paciência, não falar muito ao responder ou falar com os outros.
Crueldade (ugratā)	Prisão de ladrões, ofensa ao rei, palavras ofensivas.	Matar, aprisionar, bater, censurar.
Confiança (mati)	Pensar sobre o significado de várias escrituras e considerar os prós e contras das coisas.	Instruir pupilos, averiguar algum significado, remover a dúvida, explicar o significado das escrituras.
Doença (vyādhi)	Ataque do corpo, febre (sentindo frio ou calor), outras doenças.	Diferentes ações para febre de frio e de calor, estreitar a boca, apatia do corpo, respirar profundamente, fazer sons peculiares, chorar, tremer, jogar os membros.
Insanidade (unmāda)	Morte de pessoas queridas, perda de riqueza, ferimento acidental, distúrbio dos humores do corpo, (conforme diz a ciência ayurvédica).	Rir, chorar, falar, deitar, sentar, correr, dançar, cantar e recitar algo sem motivo, besuntar o corpo com cinzas e poeira, comer grama, usar roupas gastas, farrapos, usar potes e bandejas como ornamentos, outros atos sem sentido, imitar os outros.
Morte (maraṇa)	Doença (do intestino, do fígado, cólica, perturbações dos humores do corpo, tumores, bolhas, febre, cólera), ferimento acidental (armas, picada de cobra, tomar veneno, ataque de animais ferozes, ferimento por	Por doença – frouxidão do corpo, membros imóveis, olhos fechados, soluço, respiração profunda, procurar por membros familiares, falar palavras indistintas. Por acidente – (por armas:) cair de repente, (por veneno ou picada de

	queda de elefante, cavalo, carruagem ou outros veículos).	cobra:) desenvolver gradualmente sintomas de emagrecimento, tremor, sensação de queimação, soluço, babar, cair o pescoço, paralisia e morte.
Espanto (trāsa)	Trovão, meteoro, raio, terremoto, som de animais grandes, som muito terrível.	Tremor das extremidades, do corpo, paralisia, arrepio, falar com voz engasgada, falar de modo irrelevante, olhos semi-cerrados.
Deliberação (vitarka)	Dúvida, pensamento, perplexidade.	Discussões, estabelecimento de definição, movimento de cabeça, sobrancelhas e cílios.

Fonte: Elaborado pela autora.

## APÊNDICE F – Quadros dos Movimentos Específicos

Nome	descrição	uso
Ākampita	Mover lentamente a cabeça para cima e para baixo	Sugerir, ensinar, questionar, ordenar, falar com alguém ordinariamente.
Kampita	Igual a <i>ākampita</i> , mas rápido e abundante	Argumentar, doença, compreender, afirmar, ameaçar, doença, ira, intolerância.
Dhūta	Movimento lento	Relutância, tristeza, admiração, confiança, olhar para os lados, vazio, proibir.
Vidhūta	Movimento rápido	Ataque de frio, terror, pânico, febre, primeiro estágio ao beber.
Parivāhita	Virar a cabeça alternadamente para os dois lados	Demonstração, surpresa, alegria, recordação, intolerância, cogitação, dissimulação, brincadeira.
Udvāhita	A cabeça levanta uma vez para cima	Orgulho, mostrar altura, olhar para cima, auto-estima.
Avadhūta	A cabeça vai para baixo uma vez	Comunicar mensagem, invocar deidade, conversar, chamar para perto.
Añcita	O pescoço é ligeiramente curvado para um lado	Doença, desmaio, intoxicação, ansiedade, lamentação.
Nihañcita	Os dois ombros são levantados, com o pescoço curvado para um lado	Mulher orgulhosa, histeria, afetividade, despreocupação, indiferença afetada, expressão silenciosa de afeto, ira fingida, paralisia e ira por ciúmes.
Parāvṛtta	Rosto virado	Virar o rosto e olhar para trás.
Utkṣipta	Rosto ligeiramente levantado	Objetos elevados e uso de diversas armas
Adhogata	Rosto olhando para baixo	Vergonha, curvar-se em saudação e lamentação.
Lolita	Cabeça se movimenta para todos os lados	Desmaio, doença, poder da intoxicação, possessão por espírito maligno, tontura.

QUADRO 1: Movimentos de cabeça

Fonte: Elaborado pela autora.

Nome	ação	origem	sentimento
Kāntā (agradável)	A pessoa contrai as sobrancelhas e lança um olhar de soslaio	Alegria e prazer	erótico
Bhayānaka (terrível)	As pálpebras são levantadas e fixas, os olhos são brilhantes e se voltam para cima	Grande medo	terrível
Hāsya (sorriso)	As duas pálpebras se contraem alternadamente, se abrem com os olhos se movendo e levemente visíveis	malabarismos	

Karuṇa (comovente)	A pálpebra superior desce, os olhos descansam devido à agonia, o olhar está fixo na ponta do nariz e há lágrimas		
Adbhuta (de admiração)	Pálpebras ligeiramente curvadas, olhos levantados em admiração, os olhos se charmosamente movidos como que soprados, até o fim		
Raudrī (cruel)	Olhar impiedoso, os olhos são ásperos, vermelhos, levantados, as pálpebras estão imóveis, sobrancelhas unidas		furioso
Vīra (heróico)	Brilhante, completamente aberto, agitado, sério, globos oculares centralizados		heróico
Bībhatsa (abominável)	Os cantos dos olhos estão quase encobertos pelas pálpebras, os globos oculares estão perturbados pela aversão e as pálpebras estão fixas e próximas		

QUADRO 2 : Olhares

Fonte: Elaborado pela autora.

Nome	Ação	sentimento
Snighda (amoroso)	Não é muito aberto (mediano), é doce, os globos oculares estão fixos, há lágrimas de alegria	amor
Hṛṣṭa (alegre)	Se move, ligeiramente curvado, globos oculares não totalmente visíveis, com piscadelas	riso
Dīna (lamentável)	Pálpebra inferior ligeiramente caída, globos oculares ligeiramente inchados, movendo-se mui vagarosamente	pesar
Kruddha (fúria)	Pálpebras fixas e levantadas, olhos imóveis e para cima, sobrancelhas unidas	fúria
Dṛpta (arrogância)	Fixo e arregalado, manifesta coragem	energia
Bhayānvita (tomado pelo temor)	Pálpebras arregaladas, olhos se movem de medo, para longe do centro,	medo
Jugupsita (aversão)	Pálpebras contraídas, mas não unidas, olhos cobertos, desviando do objeto a vista	aversão
Vismita (atônito)	Totalmente aberto, os olhos são cuidadosamente voltados para cima, pálpebras imóveis	maravilhamento

QUADRO 3: Olhares e os estados dominantes

Fonte: Elaborado pela autora.

Nome	ação	Situações
<i>Śūnya</i> (vago)	Fraco, imóvel, pálpebras e globos oculares em posição comum (nível do horizonte) e se volta para o espaço, sem prestar atenção aos objetos externos	Em ansiedade ou paralisia
<i>Malina</i> (pálido)	As extremidades dos cílios não se balançam e as extremidades dos olhos são pálidas, caracterizado por olhos semi-cerrados	No desânimo e quando há mudança de cor
<i>Śrānta</i> (cansado)	As pálpebras são deixadas cair por causa do cansaço, os cantos dos olhos são estreitados, globos oculares caídos	Cansaço e depressão
<i>Lajanvita</i> (tímido)	Extremidades das pálpebras levemente curvadas, as superiores se abaixam devido à timidez, os olhos se baixam devido à vergonha	Com vergonha
<i>Glānā</i> (preguiça)	Olhar lânguido em que pálpebras e sobrancelhas se movem devagar e os olhos são encobertos pelas pálpebras devido à fadiga	Epilepsia, doença e fraqueza
<i>Śaṅkita</i> (apreensivo)	Olhar escondido que é movido e pára, levemente levantado, obliquamente aberto, com olhos tímidos	Apreensão
<i>Viṣaṇṇa</i> (deprimido)	Pálpebras são bastante separadas de depressão, não pisca, olhos ligeiramente imóveis	Desespero
<i>Mukula</i> (felicidade)	Pálpebras ligeiramente tremidas, olhos abertos de felicidade	Dormindo, sonhando ou na felicidade
<i>Kuñcita</i> (contraído)	As extremidades das pálpebras estão curvadas devido à contração, bem como os olhos	Inveja, objeto indesejado ou difícil de ver, dor no olho
<i>Abhitapta</i> (aflito)	Olhos se movem devagar por causa do movimento das pálpebras e indica aflição e dor	Desânimo, ferimento acidental e pesar
<i>Jihma</i> (tortuoso)	Pálpebras penduradas, ligeiramente contraídas, olhos escondidos, olhando obliquamente e maliciosamente	Inveja, estupor e indolência
<i>Lalita</i> (amoroso)	Doce, contraído no fim do olho, sorridente, com movimentos das sobrancelhas, mostra sinais de amor	Alegria e contentamento
<i>Vitarkitā</i> (conjectura)	Pálpebras voltadas para cima tentando supor algo, olhos totalmente abertos, movendo-se para baixo	Lembrança e deliberação
<i>Ardhamukulā</i> (júbilo)	Olhar jubiloso, olhos semi-abertos e ligeiramente móveis	Alegria por um aroma doce ou toque agradável
<i>Vibhrānta</i> (confuso)	Olhos se movem, bem como as pálpebras, o meio dos olhos está bem aberto	Agitação, pressa e confusão
<i>Viplutā</i> (perturbado)	As pálpebras primeiro tremem, então, ficam paradas e, novamente, os olhos ficam perturbados	Inconstância, insanidade, aflição,



		miséria e morte
<i>Ākekara</i> (semi-cerrado)	Pálpebras e extremidades dos olhos estão ligeiramente contraídos e juntos, semi-piscando, os olhos repetidamente se virando para cima	Ao olhar para um objeto distante ou consagração por borrifação
<i>Vikośa</i> (desabrochado)	Pálpebras totalmente abertas, sem piscar, os olhos não estão imóveis	Ao acordar, arrogância, indignação, crueldade e arrogância
<i>Trasta</i> (assustado)	Pálpebras levantadas de medo, olhos tremendo, o meio dos olhos totalmente aberto devido ao pânico	Com medo
<i>Madira</i> (intoxicação)	O meio do olho está rodando, seus fins são finos, olhos curvados, cantos arregalados, para intoxicação leve. Pálpebras ligeiramente contraídas, olhos e cílios ligeiramente móveis, para intoxicação mediana. Piscando muito ou sem piscar nada, olhos ligeiramente visíveis, virados para baixo, para a maior intoxicação.	Intoxicado

QUADRO 4: Olhares e os estados transitórios

Fonte: Elaborado pela autora.

Nome	ação	sentimento
<i>Brāhmaṇa</i> (girando)	Gira aleatoriamente	Heróico e furioso
<i>Valana</i> (virando)	Move obliquamente	Heróico, furioso e terrível
<i>Pātana</i> (relaxando)	Relaxamento	Comovente
<i>Cālana</i> (tremendo)	Treme	Não definido
<i>Sampraveśana</i> (para dentro)	Leva para dentro	Cômico e odioso
<i>Vivartana</i> (virando)	Vira para os lados, olhando de soslaio	Erótico
<i>Samudvṛtta</i> (levantando)	Levanta	Heróico e furioso
<i>Niṣkramaṇa</i> (saindo)	Como se os olhos saltassem	Terrível, maravilhoso
<i>Prākṛta</i> (natural)	Olhar natural	Nos sentimentos não listados aqui

QUADRO 5: Movimentos dos globos oculares

Fonte: Elaborado pela autora.

Nome	posição
Sāma (em nível)	Nível horizontal e descansando
Sāci (olhar de lado)	Cobertos pelos cílios
Anuvṛtta (inspecionando)	Observando cuidadosamente alguma forma
Ālokita (casual)	Vêm, de repente, um objeto

Vilokita (olhando ao redor)	Olhando para trás
Pralokita (olhando cuidadosamente)	Virando de um lado para o outro
Ullokita (olhando para cima)	Para cima
Avalokita (olhando para baixo)	Para o chão

QUADRO 6: Olhares adicionais

Fonte: Elaborado pela autora.

Nome	ação	Situação/sentimento
<i>Unmeṣa</i> (abrindo)	Separando pálpebras	Fúria
<i>Nimeṣa</i> (fechando)	Juntando pálpebras	Fúria
<i>Prasṛta</i> (expandindo)	Separando pálpebras largamente	Com objetos que causam maravilhamento, alegria e heroísmo
<i>Kuñcita</i> (contraída)	Contraindo pálpebras	Ao ver objetos indesejáveis, aroma, sabor e toque doces, agradáveis
<i>Sāma</i> (nível)	Em posição natural	Amor
<i>Vivartita</i> (levantando)	Levantando pálpebras	Fúria
<i>Sphurita</i> (latejando)	Pálpebras latejando	Ciúmes
<i>Pihita</i> (descansando)	Pálpebras descansando (fechadas)	Sonho, desmaio, aflição devido a tempestade, fumaça quente, chuvas e colírio, doença dos olhos
<i>Vitāḍita</i> (conduzida)	Pálpebras são atingidas por acidente	Ferimento acidental

QUADRO 7: Movimentos das pálpebras

Fonte: Elaborado pela autora.

Nome	ação	Quando usa e o que expressa
<i>Utḡṣepa</i> (levantando)	Levanta as sobrancelhas ao mesmo tempo ou cada hora uma	Ira, deliberação, paixão, brincadeira. Ao ver e ouvir, apenas uma sobrancelha é levantada. Em surpresa, alegria e ira violenta, ambas são levantadas.
<i>Pātana</i> (abaixando)	Abaixa as sobrancelhas ao mesmo tempo ou cada hora uma	Inveja, aversão, sorriso e ao cheirar algo.
<i>Bhrukuṡī</i> (juntando)	Levanta a raiz das sobrancelhas	Objetos de ira, luz ofuscante
<i>Catura</i> (esperteza)	Mexe levemente e estende as sobrancelhas de modo agradável	Amor, brincadeira, objetos agradáveis, toque agradável, ao acordar.
<i>Kuñcita</i> (contraída)	Curva levemente as sobrancelhas ao mesmo tempo ou cada hora uma	Manifestação de afeição, atitude mentirosa ou histérica
<i>Recita</i> (movendo)	Levanta uma das sobrancelhas	Dança

	de maneira amorosa	
<i>Sahaḥa</i> (natural)	Posição natural	Condições simples

QUADRO 8: Movimentos das sobrancelhas

Fonte: Elaborado pela autora.

Nome	ação	Usos
<i>Nāṭa</i>	Lóbulos sempre se apertando	Choro leve, em intervalos
<i>Manda</i>	Lóbulos descansando	Desânimo, impaciência e ansiedade
<i>Vikṛṣṭa</i>	Lóbulos insuflados	Cheiro estranho, respiração, ira e medo
<i>Socchvāsā</i>	Quando o ar é puxado	Cheiro doce e respiração profunda
<i>Vikuṇṭa</i>	Nariz contraído	Riso, aversão e inveja
<i>Svābhāvikā</i>	Nariz natural	Nas outras condições

QUADRO 9: Movimentos do nariz

Fonte: Elaborado pela autora.

Nome	Ação	usos
<i>Kṣamā</i> (deprimido)	Caídas	Pesar
<i>Phulla</i> (insufladas)	Levantadas	Alegria
<i>Pūrṇa</i> (cheias)	Expandidas	Energia e arrogância
<i>Kampita</i> (tremendo)	Tremendo	Ira e alegria
<i>Kuñcita</i> (contraídas)	Estreitadas	Arrepio, sensibilidade ao toque, frio, medo e febre
<i>Sāma</i> (natural)	Normal	Nas outras condições

QUADRO 10: Posições das bochechas

Fonte: Elaborado pela autora.

Nome	ação	Usos
<i>Vivartana</i> (estreitamento)	São estreitados para baixo	Inveja, dor, desprezo, riso
<i>Kampana</i> (tremendo)	Tremendo	Dor, frio, medo, ira, rapidez
<i>Visarga</i> (espalhando)	Espalhar	Aventuras amorosas das mulheres, indiferença afetada, pintando os lábios
<i>Vinigūhana</i> (esconder)	Trazendo para dentro	Fazendo esforço
<i>Sandaṣṭaka</i> (mordendo)	Mordendo com os dentes	Manifestação de ira
<i>Samudgaka</i> (contraíndo)	Contraí os lábios e os mantém em descanso	Pena, beijo e cumprimento

QUADRO 11: Lábios inferiores

Fonte: Elaborado pela autora.

nome	ação	Usos
------	------	------

<i>Kuṭṭana</i>	Dentes de cima em conflito com os de baixo	Medo, frio, ataque da velhice, doença
<i>Khaṇḍana</i>	Os lábios se encontram repetidamente	Murmurando <i>mantras</i> ( <i>japa</i> ), estudando, falando e comendo
<i>Chinna</i>	Os lábios se encontram mui proximamente	Doença, medo, frio, fazendo exercício, aparência irada
<i>Cukṣita</i>	Os lábios são mantidos amplamente separados	Bocejando
<i>Lehita</i>	Lambendo os lábios com a língua	Cobiçando
<i>Sāma</i>	Lábios ligeiramente afastados	Posição natural
<i>Daṣṭa</i>	Lábios inferiores mordidos pelos dentes	Esforços com ira

QUADRO 12: O queixo

Fonte: Elaborado pela autora.

Nome	ação	Usos
<i>Vidhūta</i>	Obliquamente aberta	Inveja feminina, ciúme, ira, desprezo, timidez
<i>Vinivṛta</i>	Espalhada	Contenção, dizendo ‘não’
<i>Nirbhugna</i>	Abaixada	Olhando profundamente
<i>Bhugna</i> (= <i>vyābhugna</i> )	Ligeiramente espalhada	Vergonha, desânimo, impaciência, ansiedade, disciplina, conversando. Natural para os ascetas
<i>Vivṛta</i>	Lábios mantidos separados	Riso, pesar e medo
<i>Udvāhī</i>	Levantada	Brincadeira e orgulho femininos, dizendo ‘vai embora’, negligência, dizendo ‘certamente’, falando palavras iradas

QUADRO 13: A boca

Fonte: Elaborado pela autora.

Nome	Uso
<i>Svabharika</i> (natural)	Natural ou indiferente
<i>Prasanna</i> (brilhante)	Maravilhamento, riso e amor
<i>Rakta</i> (avermelhada)	Intoxicação e nos sentimentos heróico, terrível e comovente
<i>Śyāmā</i> (escura)	Nos sentimentos terrível e odioso

QUADRO 14 : A cor do rosto

Fonte: Elaborado pela autora.

nome	ação	Usos
<i>Sāma</i>	Natural	Meditação, pose natural, murmurando mantras
<i>Nāṭa</i>	Com rosto para baixo	Se enfeitar ou colocar os braços ao redor do pescoço de alguém
<i>Unnata</i>	Com o rosto para cima	Olhando para cima

<i>Tryaśra</i>	Rosto para os lados	Carregando peso no pescoço, pesar
<i>Recita</i>	Balançado ou movido	Ao sentir ( <i>bhāva</i> ), agitar (como quando bate manteiga), dança
<i>Kuñcita</i>	Cabeça para baixo	Pressão de peso, protegendo o pescoço
<i>Añcita</i>	Cabeça para trás	Enforcado (morto), arrumando o cabelo, olhando algo muito alto
<i>Vahita</i>	Rosto virado para os lados	Olhado com o pescoço virado
<i>Vivṛtta</i>	Com o rosto indo para frente	Indicando que está indo para sua própria morada

QUADRO 15: O pescoço

Fonte: Elaborado pela autora.

Nome	posição	usos
<i>Ābhugna</i> (ligeiramente dobrado)	Peito abaixado, costas elevadas, ombros ligeiramente curvados e, às vezes, soltos	Pressa, desespero, desmaiando, pesar, medo, doença, coração partido, tocando objetos frios, chuvas e vergonha de algum ato
<i>Nirbhugna</i> (não dobrado)	Peito duro, costas comprimidas, ombros não curvados e levantados	Paralisia, com ressentimento, olhar de surpresa, mencionando a si mesmo arrogantemente, excesso de orgulho
<i>Prakampita</i> (balançado)	Peito arfando para cima e para baixo, incessantemente	Riso, choro, cansaço, pânico, asma, soluço e miséria
<i>Udvāhita</i> (levantado)	Peito levantado	Representa respiração profunda, ver algo que está no alto e bocejar
<i>Sāma</i> (natural)	Todos os membros em caturasra e com <i>sauṣṭhava</i> no peito	Condições normais

QUADRO 16: O peito

Fonte: Elaborado pela autora.

Nome	posição	usos
<i>Nāṭa</i> (curvado)	Quadril ligeiramente curvado, um lado ligeiramente curvado, um ombro ligeiramente afastado	Ao se aproximar de alguém
<i>Unnata</i> (levantado)	O outro lado (a partir de <i>nāṭa</i> ) é <i>unnata</i> (levantado) com relação ao anterior	Ao ir para trás
<i>Prasārita</i> (esticado)	Esticar dos lados em suas respectivas direções	Alegria
<i>Vivartita</i> (virado)	O sacro é virado	Se virando
<i>Prasṛta</i> (afastado)	A partir de <i>vivartita</i> , o lado volta para a posição original	Voltando

QUADRO 17: As laterais

Fonte: Elaborado pela autora.

Nome	usos
<i>Kṣamā</i> (fino)	Riso, choro, inalação, bocejo
<i>Khalva</i> (comprimido)	Doença, penitência, cansaço e fome
<i>Pūrṇa</i> (cheio)	Soltando a respiração, gordura, doença, comer demais

QUADRO 18: O ventre

Fonte: Elaborado pela autora.

Nome	posição	Uso
<i>Chinna</i> (virada para o lado)	Virando o meio da cintura	Exercitando os membros, pressa e olhando ao redor
<i>Nivṛtta</i> (girada)	Virando para frente a partir da posição reversa	Girando
<i>Recita</i> (movendo)	Movendo em todas as direções	Movimentos em geral
<i>Prakampita</i> (balançada)	Movendo obliquamente para cima e para baixo	Andar de corcundas e pessoas do tipo inferior
<i>Udvāhita</i> (levantada)	Levantando os dois lados, lentamente	Movimento de pessoas corpulentas e das mulheres em aventuras amorosas

QUADRO 19 : A cintura

Fonte: Elaborado pela autora.

Nome	posição	Usos
<i>Kamapana</i> (balançando)	Levantar e abaixar calcanhares, rapidamente	Movimento de medo da pessoa inferior
<i>Valana</i> (virando)	Levantar joelhos para dentro	Movimento da mulher à vontade
<i>Stambhana</i> (imóvel)	Suspender o movimento	Na perturbação e desespero
<i>Udvartana</i> (brotando)	Levantar os joelhos para dentro e movê-los	Exercício dos membros e dança clássica
<i>Vivartana</i> (girando)	Levantar calcanhares para dentro	Virando por motivos como a pressa

QUADRO 20: As coxas

Fonte: Elaborado pela autora.

Nome	posição	usos
<i>Āvartita</i> (virada)	Pé direito vira para a esquerda e o esquerdo vira para a direita	Andar do bufão
<i>Nāṭa</i> (dobrada)	Joelho dobrado	Ao assumir posturas de em pé e sentadas
<i>Kṣiptā</i> (jogada)	Joga a canela	Exercício dos membros e dança clássica
<i>Udvāhita</i> (levantada)	Levanta a canela	Movimentos como andar rapidamente

<i>Parivṛtta</i> (virada para trás)	O virar para trás da canela	Dança clássica
-------------------------------------	-----------------------------	----------------

QUADRO 21: As canelas

Fonte: Elaborado pela autora.

nome	posição	Usos
<i>Udghaṭṭita</i>	Fica em pé sobre a parte da frente do pé e toca o chão com os calcanhares	Em movimento específico de dança, deve ser feito uma vez ou mais; velocidade alta ou média
<i>Sāma</i> (natural)	Pés naturalmente colocados em um chão nivelado	Mantido parado na representação da posição natural do <i>karāṇa</i> , mas pode ser movido
<i>Agratalas</i> <i>añcāra</i>	Calcanhares levantados, com o dedo maior esticado e os outros dobrados	Incitando, quebrando, em pé, chutando, batendo no chão, andando, jogando algo, vários movimentos diferentes e calcanhar machucado
<i>Añcita</i>	Calcanhares no chão, parte da frente do pé levantada, dedos separados	Representando machucado na parte da frente do pé, virando para todos os lados, pé sendo acertado por algo e em movimentos de giro
<i>Kuñcita</i>	Calcanhares levantados, dedos curvados, meio do pé dobrado	Andar aristocrático, virando para a direita e a esquerda e em certo movimento específico

QUADRO 22 : Os pés

Fonte: Elaborado pela autora.

APÊNDICE G – Quadro - *Nāyikās*

Nome	Significado	Descrição
<i>Vasakasajja</i>	Está vestida para a união	Ansiosa na expectativa dos prazeres amorosos, ela se decora alegremente
<i>Virahotkanthita</i>	Afligida pela separação	Mulher cujo amado não aparece devido à sua preocupação com outros afazeres, deixando-a triste
<i>Svādhīnabhartṛkā</i>	Tem o marido submisso	Mulher com boas qualidades que, tendo o marido cativado por sua conduta e prazeres que oferece, mantém-se ao seu lado
<i>Kalahāntarītā</i>	Separada por uma briga	Impaciente por seu amor que se foi e não retorna, devido a uma briga ou ciúmes
<i>Khaṇḍitā</i>	Irada com seu amado	Mulher irada porque o amado não vai até ela devido ao seu apego por outra mulher
<i>Vipralabdhā</i>	Iludida por seu amado	Mulher cujo amado não vai até ela por alguma razão, mesmo quando a mensageira é enviada até ele e um encontro foi marcado
<i>Proṣitabhartṛkā</i>	Cujo amado está longe	Mulher cujo amado está vivendo longe devido a vários compromissos e que vive com os cabelos desarrumados (soltos)
<i>Abhisārikā</i>	Indo até seu amado	Devido ao amor ou paixão, é atraída ao seu amor e abandona a modéstia, indo encontrá-lo

Fonte: Elaborado pela autora.



## ÍNDICE

## A

*abhinaya*, 17, 26, 28, 29, 34, 37, 57, 73,  
75, 87, 96  
*abhinaya hasta*, 44  
*adavus*, 16, 24, 25, 26, 27, 30, 44, 56, 66,  
75, 103, 107, 108  
*ahārya abhinaya*, 26  
*aṅga*, 26, 75  
*aṅgahāras*, 27, 33, 52, 53, 66, 75, 130  
*āṅgika abhinaya*, 26, 28, 96  
*anubhāva*, 70, 71, 147, 148, 149, 150, 151  
*apsarās*, 33, 53, 93, 94, 104, 105, 144  
*aramandi*, 25

## B

*bani*, 25  
*bhakti*, 61, 85, 127  
*Bharatanāṭyam*, 7, 8, 11, 15, 17, 18, 20,  
21, 23, 24, 25, 29, 30, 36, 39, 40, 43, 44,  
56, 58, 62, 66, 68, 72, 79, 80, 81, 83, 87,  
91, 96, 103, 107, 111, 124  
*Bharatanṛtyam*, 21  
*bhāva*, 26, 27, 37, 71, 82, 102, 147, 148,  
149, 151, 152

## C

*cāris*, 76, 77

## Ch

*Chhau*, 36, 65

## D

*devadāsī*, 17, 40, 110, 111, 113, 115, 117,  
119, 120, 123  
*dharma*, 12, 20, 67, 131

## G

*guru*, 15, 16, 17, 18, 20, 24, 37, 53, 59, 61,  
76, 92, 101, 104, 106, 107, 109, 112,  
124

## H

*hasta karaṇa*, 44  
*hastas*, 44, 56, 62, 75, 76, 130

## J

*jātis*, 66

## K

*karaṇa*, 27, 44, 53, 66, 166  
*Karnāṭik*, 21, 40, 62  
*Kathak*, 23, 36, 44, 79, 99  
*Kathakali*, 29, 36, 44, 61, 69, 79, 92, 99

## L

*lokadharmī*, 70, 76, 79, 87, 92

## M

*Manipuri*, 18, 36, 44, 79  
*mārgam*, 44, 73, 108, 109, 127  
*Mohiniyattam*, 23, 36, 81, 99

## N

*nattuvanar*, 24, 107  
*nāṭya*, 7, 8, 9, 10, 13, 20, 23, 26, 28, 29,  
30, 31, 32, 34, 35, 43, 44, 49, 57, 60, 62,  
69, 71, 73, 74, 77, 86, 88, 95, 97, 98,  
102, 104, 129  
*Nāṭya Śāstra*, 7, 8, 9, 14, 19, 20, 21, 26,  
28, 29, 31, 32, 33, 37, 40, 42, 43, 44, 46,  
49, 50, 51, 52, 53, 56, 57, 58, 60, 62, 64,  
67, 69, 77, 81, 82, 87, 88, 90, 91, 94, 95,  
96, 97, 98, 100, 101, 103, 105, 123, 124,  
129, 130, 132, 145  
*nāṭyadharmī*, 70, 76, 79, 87, 92  
*nṛtya*, 21, 24, 28, 36, 43, 44, 46, 97  
*nṛtta*, 24, 26, 27, 28, 55, 72, 75, 76, 96, 97,  
98  
*nṛtta hasta*, 27

## O

*Oḍisī*, 20, 21, 23, 29, 36, 69, 79, 81, 99

## P

*piṇḍibandhas*, 52, 96  
*piṇḍīs*, 53, 67, 130

## R

*rāga*, 29

*rasa*, 27, 37, 70, 73, 84, 88, 102, 104, 146  
*recakas*, 52, 53, 56, 66

### S

*śabda pramāṇa*, 48  
*sādhu*, 20  
*sādir*, 39, 40, 44, 79, 111  
*Sangeet Natak Akademi*, 21, 36, 61  
*Sangeeta Ratnākara*, 14, 20, 27  
*śāstra*, 20, 46, 47, 48, 125  
*śāstras*, 36, 47, 48, 88, 95, 102, 103, 124  
*sāttvika abhinaya*, 26  
*sāttvika bhāva*, 70, 71  
*sauṣṭhava*, 44, 164  
*sthāyibhāva*, 70, 71  
*sukumārā-prayoga*, 53  
*sūtras*, 69

### T

*tāla*, 89, 102, 122

*tāṇḍava*, 52, 66  
*tāṇḍava*, 53, 92  
*Tanḍu*, 53, 66, 94, 104  
*tīrmana*, 44

### U

*upāṅga*, 75

### V

*vāchika abhinaya*, 26  
*vibhāva*, 70, 71, 147, 148, 149, 150, 151  
*vṛtti*, 32, 33, 34, 68, 94, 96, 104  
*vṛtti*, 78, 104  
*vyabhicārībhāva*, 70

### Y

*yajña*, 53, 129  
*yakṣagana*, 69  
*yuga*, 49, 51