

JOACHIM ANDRADE

SHIVA ABANDONA SEU TRONO: DESTRADICIONALIZAÇÃO DA
DANÇA HINDU E SUA DIFUSÃO NO BRASIL

DOUTORADO EM CIÊNCIAS DA RELIGIÃO

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO

SÃO PAULO
2007

JOACHIM ANDRADE

SHIVA ABANDONA SEU TRONO: DESTRADICIONALIZAÇÃO DA
DANÇA HINDU E SUA DIFUSÃO NO BRASIL

Tese apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para a obtenção do título de Doutor em Ciências da Religião sob a orientação do Prof. Doutor Frank Usarski.

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO

SÃO PAULO
2007

BANCA EXAMINADORA

RESUMO

ANDRADE, Joachim (2007): “Shiva abandona seu trono” - Destradicionalização da dança hindu e sua difusão no Brasil. 2007. Tese (Doutorado em Ciência da Religião) – PUC/SP.

Palavras-chave: dança hindu - religião – ritual - tradição – cultura - identidade - mudança

A dança hindu, uma das formas artísticas mais populares na Índia, tem recebido reconhecimento universal (inclusive no Brasil) como expressão das mais sutis do Hinduísmo. Sua conexão íntima com o templo, como arte ritualística que espelha sentimentos imperceptíveis das *devadasis*, “dançarinas do Senhor”, reflete a tendência introspectiva da cultura hindu. Essa dança era realizada conforme os matizes mais delicados de uma peça, ou de um poema, por intermédio do corpo, refletindo os princípios explicitados no tratado mais antigo da dança, o “*Natya Shastra*”. Por meio de dançarinos pioneiros e de visionários dedicados no início do século XX, essa dança alcançou uma popularidade sem precedentes e iniciou o processo de destradicionalização.

Acompanhando o processo histórico de modernização e secularização da Índia, a dança hindu inicialmente passou do templo ao teatro; depois para as outras religiões na Índia, para o Ocidente e, por fim, para o Brasil. Nesta pesquisa, organizamos o processo da destradicionalização em três blocos. No primeiro, questionamos as possíveis mudanças que a dança deve enfrentar no processo da destradicionalização; também mapeamos a dança no Brasil. O segundo estabelece uma aproximação entre a dança hindu e a análise empírica da destradicionalização, do templo ao Ocidente. No terceiro bloco examinamos as modificações na arte e também as mudanças na vida dos bailarinos. Conclui-se visando a possível contribuição que esse processo faz à sociedade, em particular aos estudos de Ciência da Religião.

ABSTRACT

ANDRADE, Joachim (2007): "Shiva abandons his throne" - The Detraditionalization of Hindu Dance and its diffusion in Brazil. 2007. Thesis (Doctoral Degree in Sciences of Religion) – PUC/SP.

Keywords: Hindu dance – religion – ritual – tradition – culture – identity – change

Hindu Dance one of the most popular artistic forms of India, has received universal acclamation including in Brazil as one of the subtlest expressions of Hinduism. Its intimate connection with the temple, as a ritualistic art, mirroring the imperceptible feelings of *devadasis* the "dancing girls", reflects the inwardness of Hindu culture. This dance is performed according to the most delicate nuances of a musical piece, or a poem, through the vehicle of a body, reflecting the principles laid down by the *Natya Shastra* treatise. Through some of the pioneer performing artists and a few dedicated visionaries at the beginning of the XX century, the Hindu dance gained unprecedented popularity and initiated its process of detraditionalization.

Accompanying the historical processes of modernization and secularization of India the Hindu dance initially did its passage from temple to theater; then to the other religions in India and consequently to the west and finally to Brazil. In this research the process of detraditionalization has been organized in three parts. In the first part, some questions have been raised with regard to the changes that the dance would face during the process of detraditionalization and also has shown panoramic view of the dance in Brazil. The second part establishes approximation of the Hindu dance with the empirical analyses of the detraditionalization process from the temple until its arrival to the west. In the third part, we treat the modifications suffered by the art as well as the changes occurred in the lives of the dancers. The conclusion deals with the possible contribution this process has given to the society as general and the Sciences of Religion in particular.

AGRADECIMENTOS

Encerrada mais uma etapa da minha caminhada pessoal e profissional, desejo agradecer:

A Deus, pelo dom da minha vida e pelas oportunidades que recebi para estudar.

À Igreja e à Congregação dos Missionários do Verbo Divino, pela confiança depositada em mim e pelo estímulo para que me aprofundasse nos estudos superiores.

Aos meus confrades, seminaristas, familiares, amigos e amigas que me encorajaram nos momentos difíceis.

Aos dançarinos e dançarinas que colaboraram de diversas maneiras na realização e elaboração dessa pesquisa.

Ao Departamento de Estudos Pós-Graduados em Ciências da Religião da PUC-SP, por ter confiado no meu potencial.

Ao corpo docente do Departamento de Ciência da Religião da PUC-SP.

À banca de qualificação, pelas suas sugestões e orientações.

À secretaria do Departamento, por seu apoio cortês e prestativo.

Aos colegas do curso, pelo companheirismo e amizade.

Aos revisores do texto, por sua disponibilidade e profissionalismo.

A Rodrigo Apolloni, pela revisão, sugestões e correções do texto.

Ao meu orientador, prof. Dr. Frank Usarski, por seu incansável trabalho de análise crítica construtiva e “*insights*” sem os quais teria sido impossível levar essa pesquisa a bom termo.

SUMÁRIO

Procedimentos metodológicos e orientações para leitura

Namaskar: Introdução

Bloco 1 - Nritta: Apresentando a problematização

I. Pushpanjali: Uma Coreografia da Problematização

II. Alaripu: O desabrochar da dança hindu no Brasil

Bloco 2 - Nritya: Retrospectiva cronológica da dança hindu

III. Jatiswaram: Origem da dança hindu e sua preservação na Índia tradicional

IV. Shabdam: Do templo ao teatro: Dança hindu na Índia no Hinduísmo contemporâneo

V. Varnam: Do Hinduísmo às outras religiões: Difusão da dança hindu na Índia

VI. Padam: Da Índia ao Ocidente: Difusão da dança hindu no Ocidente

Bloco 3 - Natya: Análise teórica da destradicionaisação

VII. Tillana: O processo da destradicionaisação da dança hindu

VIII. Mangalam: Do Brasil à Índia: Idealização do Oriente imaginário no Brasil

Namaskar: Síntese final

Referências Bibliográficas

Anexos

ÍNDICE

Banca Examinadora.....	iii
Resumo.....	iv
Abstract.....	v
Agradecimentos.....	vi
Sumário.....	vii
Índice.....	viii
Procedimentos metodológicos como guia para leitura.....	xvii
Namaskar: Introdução.....	22
<u>BLOCO 1 - Nritta: O problema da pesquisa inserido no contexto do universo da dança hindu.....</u>	30
Capítulo I - Pushpanjali: Uma Coreografia da Problematização.....	31
I.1 Introdução.....	31
I.2 Do templo ao teatro.....	34
I.3 Do Hinduísmo às demais religiões na Índia.....	36
I.4 Da Índia ao Ocidente.....	38
I.5 Do Brasil à Índia.....	38
I.6 Contexto da difusão.....	40
I.7 Conclusão ao Capítulo.....	40
Capítulo II - Alaripu: O desabrochar da dança hindu no Brasil.....	41
II.1 Introdução.....	41
II.2 A exportação da dança hindu para o Brasil.....	42
II.2.1 Imigração indiana para o Brasil.....	43
II.2.1.1 Antes de 1960.....	43
II.2.1.2 Entre 1960 e 1975.....	44
II.2.1.3 Entre 1985 e 2006.....	46
II.2.2 Dançarinos indianos.....	47

II.3 A importação da dança hindu pelo Brasil.....	49
II.3.1 Contextualização.....	49
II.3.1.1 Contracultura	50
II.3.1.2 Cultura indiana no Brasil.....	52
II.3.1.2.1 Práticas estéticas e culturais.....	53
II.3.1.2.2 Manifestações relacionadas à saúde.....	56
II.3.1.2.3 Manifestações filosóficas e literárias.....	57
II.3.1.2.4 Manifestações religiosas.....	57
II.3.2 Dançarinos brasileiros e suas produções.....	64
II.3.2.1 Apresentando Almir Ribeiro e Aglaia Azevedo.....	67
II.3.2.1.1 “Kathakali Teatro Sagrado do Malabar” (1997- 2003).....	70
II.3.2.1.2 “Índia” (2002).....	71
II.3.2.1.3 “A Dança da <i>Mohini</i> ” (2002).....	71
II.3.2.2 Apresentando Silvana Duarte.....	72
II.3.2.2.1 “Mahadevi Upasana, seguido de Moksha, através do divino feminino”.....	75
II.3.2.2.2 “Surya: A Índia em sua Dança Clássica”	75
II.3.2.3 Apresentando Patrícia Romano.....	76
II.3.2.3.1 “Tanjavur – dos Templos aos Palcos”.....	79
II.3.2.3.2 “Natyalaya – Danças Clássicas do sul da Índia”.....	79
II.3.2.3.3 “Bollywood”.....	79
II.4 Conclusão ao Capítulo.....	80
 <u>BLOCO 2 - Nritya: Retrospectiva cronológica da dança hindu.....</u>	84
 Cap. III - Jatiswaram: Origem da dança hindu e sua preservação tradicional na Índia.....	84
 III.1 Introdução.....	84
III.2 Constituintes da visão ortodoxa da dança clássica hindu.....	84
III.2.1 Quatro origens míticas da dança indiana.....	85
III.2.1.1 <i>Brahma</i> como criador da dança.....	87
III.2.1.2 <i>Shiva</i> como criador da dança.....	88
III.2.1.3 <i>Krishna</i> como criador da dança.....	89
III.2.1.4 Mulheres celestiais como criadoras da dança.....	90
III.2.2 Supremacia de <i>Shiva</i> e das mulheres celestiais.....	91
III.3 <i>Shiva</i> e seu processo de assumir o trono.....	92

III.3.1 Origem de <i>Shiva</i>	92
III.3.2 <i>Shiva</i> e sua incorporação à Tríade Hindu.....	93
III.3.3 <i>Shiva Nataraja</i> – o Dançarino Divino.....	94
III.3.3.1 <i>Damaru</i> – tambor.....	96
III.3.3.2 <i>Agni</i> – fogo.....	96
III.3.3.3 <i>Abhayamudra</i> - gesto de conforto.....	97
III.3.3.4 <i>Gajamudra</i> - gesto de elefante.....	97
III.3.4 <i>Shiva</i> , o centro exemplar.....	97
III.4 <i>Devadasi</i>: o sistema clássico de preservação da dança hindu.....	98
III.4.1 Conceito clássico de preservação.....	98
III.4.1.1 Fidelidade à ancestralidade.....	99
III.4.1.2 Fidelidade à tradição e à transmissão Mestre-discípulo.....	99
III.4.2 Templo: espaço tradicional da preservação.....	100
III.4.3 Modo antigo da preservação: o sistema <i>devadasi</i>	101
III.4.3.1 Três formas de ser uma <i>devadasi</i>	104
III.5 Sete estilos clássicos da dança clássica hindu.....	104
III.5.1 Causas da multiplicação de estilos.....	105
III.5.1.1 Expansão do Hinduísmo dentro da Índia.....	105
III.5.1.2 Incorporação de elementos sociais e culturais.....	105
III.5.2 Os estilos clássicos da dança hindu.....	106
III.5.2.1 <i>Bharata Natyam</i>	108
III.5.2.2 <i>Kathakali</i>	109
III.5.2.3 <i>Mohini Attam</i>	112
III.5.2.4 <i>Odissi</i>	113
III.5.2.5 <i>Manipuri</i>	114
III.5.2.6 <i>Kuchipudi</i>	115
III.5.2.7 <i>Kathak</i>	116
III.6 Conclusão ao Capítulo.....	118
Capítulo IV - Shabdam: Do templo ao teatro - Dança hindu na Índia no Hinduísmo contemporâneo.....	119
IV.1 Introdução.....	119
IV.2 Contexto da secularização da dança hindu.....	120
IV.2.1 Islamização da Índia.....	121
IV.2.2 Colonização britânica.....	121

IV.2.3 Degradação do sistema <i>devadasi</i>	123
IV.3 Do tradicional ao moderno (1920 – 1980).....	123
IV.3.1 Divulgação a partir da década de 1920.....	124
IV.3.2 Os dançarinos do período moderno (1920-1980).....	125
IV.3.2.1 Meenakshisundaram Pillai (1869 – 1954).....	126
IV.3.2.2 Balasaraswati (1918 – 1984).....	127
IV.3.2.3 Árvores genealógicas de Meenakshisundaram Pillai e Balasaraswati.....	129
IV.3.2.4 Características específicas das genealogias do “modelo pioneiro”.....	131
IV.3.2.5 Rukmini Devi (1904 – 1986).....	132
IV.3.2.6 Ram Gopal (1912-2003).....	133
IV.3.2.7 Observações sobre os modelos “pioneiro” e “intruso”.....	133
IV.4 Do moderno ao contemporâneo (1980 – 2005).....	134
IV.4.1 Divulgação da dança hindu na Índia contemporânea.....	135
IV.4.2. Dançarinos contemporâneos.....	136
IV.4.2.1 Dançarinos mais tradicionais.....	143
IV.4.2.2 Dançarinos mais liberais.....	144
IV.4.3 Precursors modernos e contemporâneos.....	146
IV.5 Conclusão ao Capítulo.....	146
 Capítulo V - Varnam: Difusão da dança hindu na Índia - do Hinduísmo às outras religiões.....	148
 V.1 Introdução.....	148
V.2 Contexto multi-religioso indiano.....	149
V.2.1 Contexto da abertura mútua das religiões.....	150
V.2.1.1 Abertura do Hinduísmo.....	153
V.2.1.2 Abertura das religiões minoritárias.....	153
V.2.2 Abertura do Sikhismo.....	154
V.2.2.1 Universo religioso do Sikhismo.....	154
V.2.3 Abertura do Cristianismo.....	155
V.2.3.1 Relações comerciais entre Índia e Israel antes do Cristianismo.....	156
V.2.3.2 Evangelização de São Tomé.....	156
V.2.3.3 Colonização Portuguesa.....	157
V.2.3.4 Missionários Europeus.....	158
V.2.3.5 Universo atual do Cristianismo da Índia.....	158
V.2.4 Impacto da abertura do Sikhismo e Cristianismo sobre a dança hindu.....	159

V.3 Apresentando os dançarinos não-hindus.....	159
V.3.1 Dançarinos que abandonaram a profissão.....	160
V.3.2 Dançarinos que continuam com dificuldades.....	161
V.3.3 Dançarinos bem-sucedidos.....	162
V.4 Navtej Singh Johar: Do Hinduísmo ao Sikhismo.....	163
V.4.1 Estudante de <i>Bharata Natyam</i>	164
V.4.2 Performer.....	164
V.4.3 Coreógrafo.....	164
V.4.4 Expoente do Yoga.....	165
V.4.5 Do templo a Gurudwara: inovações de Johar.....	166
V.4.5.1 “ <i>Sheer Fall</i> ”.....	166
V.4.5.2 “ <i>Meenakshi</i> ”.....	166
V.4.5.3 “ <i>Fana'a Revisited</i> ”.....	167
V.5 Francis Barboza: do Hinduísmo ao Cristianismo.....	168
V.5.1 Estudante da <i>Bharata Natyam</i>	169
V.5.2 Performer.....	170
V.5.3 Diretor do Instituto <i>Gyan Ashram</i>	170
V.5.4 Coreógrafo.....	171
V.5.5 Do templo ao Altar: inovações e produção de espetáculos.....	172
V.5.5.1 “ <i>Kristu Bhagavatam</i> ”.....	173
V.5.5.2 “ <i>Ayodhya to Golgotha</i> ”.....	173
V.5.5.3 “ <i>Chidambaram to Calvary</i> ”.....	174
V.6 Conclusão ao Capítulo.....	174
 Capítulo VI - Padam: Difusão da dança hindu no Ocidente.....	175
 VI.1 Introdução.....	175
VI.2 História da diáspora indiana.....	176
VI.2.1 Diáspora indiana rumo ao Extremo Oriente.....	178
VI.2.1.1 Diáspora durante a difusão do Budismo.....	179
VI.2.1.2 Diáspora durante a expansão do Império Chola.....	179
VI.2.1.3 <i>Kangani</i> , diáspora Tamil.....	180
VI.2.2 Diáspora indiana rumo ao Ocidente.....	181
VI.2.2.1 Antes da Independência da Índia.....	181
VI.2.2.1.1 Diáspora indiana de trabalho forçado.....	181
VI.2.2.1.2 Diáspora voluntária e espontânea.....	183

VI.2.2.2 Após a Independência da Índia.....	183
VI.2.2.2.1 Fuga dos “cérebros” indianos.....	184
VI.2.2.2.2 Emigração dos operários ao Oriente Médio.....	185
VI.3 Hindus no Ocidente.....	186
VI.3.1 Preservação do Hinduísmo nas comunidades diáspóricas.....	188
VI.3.1.1 Práticas hinduísticas no ambiente familiar.....	189
VI.3.1.2 Práticas hinduísticas no ambiente do templo.....	189
VI.3.2 Ingresso das manifestações hinduísticas da Índia.....	190
VI.3.3 Vivência atual do Hinduísmo no Ocidente.....	193
VI.4 Dançarinos indianos no Ocidente.....	194
VI.4.1 Diáspora de dançarinos indianos rumo ao Ocidente.....	194
VI.4.1.1 Dinâmica da diáspora dos dançarinos.....	195
VI.4.1.1.1 Momento da deslocação.....	196
VI.4.1.1.2 Momento da destradicionaisação.....	196
VI.4.2 Academias e centros de dança hindu no Ocidente.....	197
VI.4.2.1 Estados Unidos.....	197
VI.4.2.1.1 <i>Anjali Centre for Performing Arts</i>	198
VI.4.2.1.2 <i>Anghara Academy</i>	199
VI.4.2.1.3 <i>Natya Dance Theatre</i>	199
VI.4.2.2 Inglaterra.....	200
VI.4.2.2.1 <i>Bharatitya Vidya Bhavan</i>	200
VI.4.2.2.2 <i>Akademi South Asia Dance UK</i>	201
VI.4.2.3 Canadá.....	201
VI.4.2.3.1 <i>The Menaka Thakkar Dance Company</i>	201
VI.4.2.3.2 <i>Sampradaya Dance Creations</i>	202
VI.5 Dançarinos ocidentais.....	203
VI.5.1 Mapeamento dos dançarinos ocidentais.....	204
VI.5.2 Apresentando Anne Marie Gaston.....	204
VI.5.2.1 A Estudante da <i>Bharata Natyam</i>	205
VI.5.2.2 A Performer.....	206
VI.5.2.3 A Coreógrafa.....	207
VI.5.2.4 A Autora.....	207
VI. 6 Conclusão ao Capítulo.....	208
<u>BLOCO 3 - Natya: Análise teórica da destradicionaisação</u>	210

Capítulo VII - Tillana: O processo da destradicalização da dança hindu.....	212
VII.1 Introdução.....	212
VII.2 Organização do capítulo.....	212
VII.3 Enunciados teóricos.....	213
VII.3.1 Tradição.....	213
VII.3.1.1 Grande Tradição e Pequena Tradição.....	214
VII.3.2 Destradicionalização.....	216
VII.3.3 Sanscritização.....	217
VII.3.4 Secularização.....	219
VII.3.5 Difusão.....	219
VII.3.5.1 Religiões em difusão.....	221
VII.3.5.2 Resultado da difusão.....	222
VII.3.6 Diáspora Indiana.....	226
VII.3.6.1 O conceito de diáspora.....	226
VII.3.6.2 O caso indiano.....	226
VII.3.7 Ocidentalização da Índia.....	228
VII.3.8 Orientalização do Ocidente	229
VII.4 Aplicação dos enunciados teóricos ao objeto de pesquisa.....	230
VII.4.1 A construção da tradição hindu.....	230
VII.4.1.1 Passagem da dança hindu do templo ao teatro.....	233
VII.4.1.2 Construção da tradição da dança hindu.....	234
VII.4.1.3 Dança hindu como Pequena Tradição.....	234
VII.4.1.4 Dança hindu como Grande Tradição.....	236
VII.4.1.5 Dinâmica da passagem da dança hindu do templo ao teatro	238
VII.4.2 Destradicionalização da dança hindu.....	238
VII.4.2.1 Sanscritização da dança hindu.....	239
VII.4.2.1.1 <i>Geje Puja e Arnagetram</i>	239
VII.4.2.1.2 Entronização da imagem da divindade no palco	240
VII.4.2.1.3 Mudança da estrutura do espetáculo.....	240
VII.4.2.1.4 Deslocamento do templo para o teatro	241
VII.4.2.1.5 Apropriação da dança pelas castas não-legitimadas.....	242
VII.4.2.1.6 Introdução dos homens no universo da dança.....	243
VII.4.3 Secularização da sociedade indiana.....	243
VII.4.4 Difusão da dança hindu junto às outras religiões da Índia.....	244
VII.4.4.1 Origem da difusão da dança hindu às outras religiões.....	245

VII.4.4.2 Resultado da passagem às outras religiões.....	245
VII.4.4.3 Indianização do Cristianismo.....	246
VII.4.4.3.1 Mudança do tema dos repertórios.....	248
VII.4.4.3.2 Local da apresentação – Igreja.....	248
VII.4.4.3.3 <i>Mudrás</i> tradicionais e utilizados em seu novo contexto (<i>mudrás</i> tradicionais e novos <i>mudrás</i>).....	249
VII.4.4.3.4 <i>Mudrás</i> como elementos de uma nova etapa da destradicionais.....	257
VII.4.5 O papel da diáspora na popularização internacional da dança hindu	257
VII.4.5.1 Dinâmica da incultração dos dançarinos indianos.....	258
VII.4.6 Ocidentalização da Índia: impacto da colonização britânica.....	259
VII.4.6.1 Ocidentalização dos ambientes urbanos.....	259
VII.4.6.2 Ocidentalização da Índia e seus reflexos sobre a dança.....	260
VII.4.7 Orientalização do Ocidente: interesse dos ocidentais pela cultura indiana.....	261
VII.4.7.1 Dançarinos indianos no Ocidente.....	262
VII.4.7.2 Visita dos profissionais da Índia.....	263
VII.4.7.3 Contextualizando o modo do ensino e adaptação nos repertórios	263
VII.4.7.4 Dançarinos ocidentais.....	264
VII.5 Conclusão ao Capítulo.....	265
Capítulo VIII - Mangalam: Do Brasil à Índia - Idealização do Oriente imaginário no Brasil.....	267
VIII.1 Introdução.....	267
VIII.2 Apontando os teóricos.....	267
VIII.2.1 Elementos teóricos para a análise do <i>locus</i> da dança hindu no Brasil	268
VIII.2.2 Elementos teóricos para a análise do <i>locus</i> simbólico dos dançarinos hindus brasileiros.....	269
VIII.3 Aplicação dos teóricos ao contexto do trabalho.....	271
VIII.3.1 Aplicação dos teóricos ao lugar da dança hindu no Brasil.....	271
VIII.3.1.1 A inserção da dança hindu no cenário religioso brasileiro.....	272
VIII.3.1.2 Um breve detalhamento da “Orientalização” Brasil.....	273
VIII.3.1.3 Impacto da dança hindu na sociedade brasileira.....	274
VIII.3.2 Aplicação dos teóricos ao lugar dos bailarinos.....	275
VIII.3.2.1 Bailarinos: de onde vêm, onde estão, para onde querem ir (mudança no comportamento social, valorização da tradição importada).....	277
VIII.3.3 Dupla afiliação religiosa dos dançarinos.....	278

VIII.3.4 “Nem aqui, nem lá”... mas em uma Índia ideal.....	279
VIII.4 Dança hindu no Brasil: invenção ou continuação de uma tradição?.....	289
VIII.5 Conclusão ao Capítulo.....	291
Namaskar: Síntese final.....	292
BIBLIOGRAFIA.....	295
ANEXO 1 – GLOSSÁRIO DE TERMOS HINDUS.....	314
ANEXO 2 – DANÇARINOS ENTREVISTADOS NA ÍNDIA (IMAGENS).....	320

Procedimentos metodológicos como guia para leitura

A dança hindu compreende um espectro relativamente grande de estilos que se fazem presentes em todo o subcontinente indiano. Nas páginas que seguem, o termo “dança hindu” se refere ao universo das danças clássicas indianas que eram utilizadas no ambiente do templo e que também possuem o aval da tradição hinduista. Nesse conjunto não estão incluídas as danças folclóricas, que possuem uma abordagem muito diferente. No presente trabalho, o foco principal é a dança *Bharata Natyam*. Portanto, na maior parte das vezes utilizaremos o termo “dança hindu” quase como sinônimo deste estilo. Em alguns poucos casos, tal expressão também irá se referir aos demais estilos.

A divisão em capítulos se inspira na forma de um espetáculo tradicional de dança *Bharata Natyam*, que normalmente é composto de sete coreografias, cada uma com suas peculiaridades. Os livros de história da dança indicam que essa estrutura foi organizada por quatro irmãos, todos músicos e dançarinos: *Chinnaiah, Ponnaiah, Vadivelu e Sivananda* (KOTHARI, 1997). Em alguns casos, a primeira e segunda dança (*Pushpanjali* e *Alaripu*) são reunidas em uma única, ou então há uma fusão entre a sexta e a sétima (*Tillana* e *Mangalam*). Na estrutura do presente trabalho inserimos um oitavo capítulo, que corresponde à oitava coreografia, simbolizando a destradicionaisação e a adição de um componente de ocidentalização à dança hindu.

Simbolicamente, o número oito é muito significativo para a música ocidental, uma vez que abrange a escala composta por uma seqüência de notas: dó, ré, mi, fá, sol, lá, si e dó; tal seqüência fecha um ciclo na escala tonal terminando com a oitava, que seria repetição da nota dó em uma oitava superior. Utilizamos a palavra *destradicionaisação*, que recebe mais ênfase neste trabalho, por abordar o processo em que a tradição perde sua força em diversas etapas históricas, ainda que mantenha algo da tradição da origem.

Este trabalho se desenvolve por meio de uma introdução e conclusão, ambas intituladas *Namaskar*, e de três blocos temáticos que recebem, respectivamente,

os títulos correspondentes a cada uma das uma fase do aprendizado do bailarino na arte da dança hindu.

O *Namaskar*¹, forma de oração realizada por meio de palavras e movimentos, é ensinado como primeira lição dada aos aprendizes. Trata-se de uma saudação aos deuses, à Terra Mãe, ao ambiente, ao corpo e ao lugar da aprendizagem; ao mesmo tempo, visa a obtenção da benção das divindades, especialmente do deus Shiva, tido como criador dessa arte.

O primeiro bloco intitula-se *Nritta* (dança pura, em que os movimentos corporais não remetem a nenhum significado). Nessa etapa de aprendizado o bailarino, por meio de batidas rítmicas pés no chão, faz contato com a terra e adquire força e firmeza para dar continuidade ao processo de aprendizado. O segundo bloco intitula-se *Nritya* (utilização de gestos de mão chamados *mudrás*, que elaboram a dança interpretativa). Nessa fase de aprendizado, o bailarino experimenta um mundo fenomênico, repetindo em seus gestos o que foi observado e vivenciado por ele no mundo natural, por exemplo, o desabrochar de uma flor. O terceiro bloco intitula-se *Natya* (expressão facial dos sentimentos). Nessa fase de aprendizado, o bailarino conecta-se com a sua interioridade e com os sentimentos que emergem dela. Agora ele está apto a demonstrar, por meio da expressão facial, o amor e outras emoções. O título *Namaskar* na conclusão da dança presta-se, também, ao agradecimento à divindade e ao mestre logo após a realização das aulas.

Os blocos subdividem-se em oito capítulos, que recebem os títulos em conformidade com a estruturação de uma apresentação tradicional da dança hindu.

O primeiro capítulo é intitulado *Pusphanjali*, a primeira dança a será apresentada em um espetáculo. Remete simbolicamente à criação do espaço sagrado para a apresentação. *Pushpanjali* (lit. “oferta de flores”) é uma

¹ A oração do Namaskar segue esta forma: “Anguikam Bhuvanam Yasya Váchikam Sarva Vangmayam. Aharyam Chandra Taradip Tamuham Shivam Sátvikam [os versos são repetidos três vezes]. Guru Brahma Guru Vishnu Guru Deivô Maheshwara, Guru Sakshát Parabrahma Tasmaishri Guruvê Namah.” (“Todo o meu corpo, todo o firmamento, o ambiente, as palavras, tudo, me auxiliem na elaboração do repertório ritualístico da dança. A lua e as estrelas me iluminem durante a minha performance. A tríade hindu receba minhas saudações”).

pequena composição musical e coreográfica de caráter invocatório à divindade protetora, a quem também é oferecida uma guirlanda de flores, costume tradicional na Índia. Nesse momento o dançarino invoca o deus Ganesha, o deus Shiva, a deusa Saraswati e Parvati ou qualquer outra deidade hindu. O dançarino dispõe pétalas de flores no palco em forma de círculo, dentro do qual permanecerá durante todo o espetáculo. Durante o *Pushpanjali*, o bailarino, com pétalas na mão, dirige-se à imagem de divindade, oferecendo-as.

Esse capítulo tem a função semelhante à *Overture* de uma suíte de danças. Nele é apresentada uma visão panorâmica da problematização que norteou a presente pesquisa.

O segundo capítulo recebe o título de *Alaripu*, que simbólica e etimologicamente remete ao desabrochar de uma flor. Na tradição da dança hindu, o *Alaripu* indica o desabrochar da alma e do corpo do dançarino. Na maior parte dessa dança, o bailarino articula os movimentos sem conotação significativa com o som de recitações rítmicas e encadeamentos de sons percutidos. Basicamente trata-se de um aquecimento para as danças seguintes.

Esse capítulo estabelece o mapeamento da dança hindu no Brasil, enfocando essa dança como uma importante manifestação cultural indiana que penetrou no país depois de um processo de assimilação de outras manifestações como Yoga e Vedanta, que se iniciaram na década de 1960. Mostraremos também a expansão da dança hindu no Brasil através das biografias de alguns dançarinos brasileiros.

O terceiro capítulo, chamado *Jatiswaram*, remete a uma coreografia na qual há uma gradual inserção na melodia, possibilitando inserções técnicas mais complexas na performance do bailarino. O *Jatiswaram* oferece regularidade rítmica ao bailarino e também a oportunidade para exibir a sincronia entre o ritmo musical e agilidade dos passos.

Esse capítulo comprehende o universo tradicional da dança hindu a partir de análises de suas origens e preservação nos templos.

O quarto capítulo, intitulado *Shabdam*, reporta à dança que introduz os elementos interpretativos. Os temas míticos e religiosos são apresentados através

de expressões corporais chamado de *abhinaya*, ou arte da comunicação. A música é normalmente composta de louvores aos deuses. São exaltadas as qualidades heróicas dos deuses e dos reis, e a expressão do amor dos deuses é descrita por meio de expressões faciais, gestos de mãos e posturas corporais. O capítulo trata a passagem da dança hindu do templo ao teatro na Índia; para tanto, observa empiricamente os bailarinos e analisa o contexto que provocou essa passagem.

O quinto capítulo intitula-se *Varnam*, termo que se refere à exigência de uma demonstração perfeita das habilidades do dançarino. Nele apresentaremos a passagem da dança hindu às outras religiões na Índia. Visamos também destacar os dançarinos não-hindus na Índia e suas habilidades na apropriação da arte e sua clareza na adaptação para apresentar os temas de suas próprias religiões.

A sexta parte de um espetáculo é o *Padam*, que nesta pesquisa refere-se ao sexto capítulo. *Padam* se divide em três categorias: amor, devoção e louvor, descrevendo os deuses e deusas e as atividades a eles associadas. *Padam* é, literalmente, um “canto de honra” aos deuses, no qual são exaltadas sua coragem, bondade e compaixão para com os seres humanos.

Nesse capítulo apresentaremos os dois caminhos percorridos pela dança hindu para se estabelecer no Ocidente. O primeiro foi através dos dançarinos indianos que se encontram no interior da diáspora indiana e no estabelecimento do Hinduísmo no Ocidente. O segundo é o da apropriação da dança hindu pelos ocidentais.

O sétimo capítulo intitula-se *Tillana*, que na seqüência coreográfica reproduz as posições e gestos das pinturas e esculturas encontradas nas paredes dos templos indianos, levando o bailarino a assumir poses clássicas. Essa demonstração é cumprida com belos movimentos dos olhos, sobrancelhas, pescoço e do restante do corpo, obedecendo a uma seqüência previamente definida.

No capítulo apresentaremos o processo da destradicionaisação da dança hindu, fazendo referência a diversos autores na construção do melhor embasamento teórico e na sua aplicação ao contexto ocidental.

O último capítulo, intitulado *Mangalam*, trata a aplicação da teoria no contexto do Brasil e apresenta as considerações finais deste trabalho de pesquisa. No espetáculo tradicional da dança hindu, *Mangalam* é apresentado como fechamento do *Tillana*, no qual se dá a conclusão de todo o espetáculo sob a forma de louvores à divindade e de agradecimentos ao público pelo sucesso da performance.

Esses capítulos derivam dos três blocos já citados anteriormente. O bloco um compreende dois primeiros capítulos; o bloco dois incorpora mais quatro capítulos; o terceiro e último bloco abrange mais dois capítulos.

Namaskar: Introdução

A distância entre Oriente e Ocidente vem diminuindo nos últimos 20 anos de forma bastante acentuada. Além de relações comerciais, as manifestações religiosas do Oriente que foram absorvidas pelo Ocidente têm contribuído substancialmente para isso; a presença de elementos dos países “de lá” são mais comuns “aqui”, o que relativiza esses indicadores de localização – de certa forma, o “lá” já é “aqui” em manifestações como o Yoga (Índia), as artes marciais (China, Japão, Coréia, Tailândia), as religiões (Budismo Zen e Tibetano), a medicina (China e Índia), a meditação, a estética e também a dança clássica hindu.

O Brasil se tornou um país onde essas manifestações receberam uma acolhida ampla, e os imigrantes em parte contribuíram para a sustentação e sobrevivência de tais influências culturais e religiosas. A dança hindu é uma das expressões artísticas religiosas do Hinduísmo que entre nós encontram terreno fértil e adequado para sua divulgação e desenvolvimento.

Na Índia todas as manifestações, sejam elas culturais, sociais ou familiares, são inseparáveis da religião. A forma artística da dança hindu faz parte da religião hindu, sendo que foi desenvolvida dentro processo ritualístico do templo, que, por sua vez, elaborou uma rica tradição da dança clássica ao longo dos séculos.¹

“*Natya Shastra*”,² a mais antiga obra da dramaturgia do mundo, oferece ampla consideração discutindo os elementos da dança.

¹ É particularmente problemático tratar da dança clássica indiana. O problema nasce, em parte, da definição do termo “clássico”, e em parte da natureza das formas indianas de dança. Nós usaremos três referenciais para determinar o que é o clássico. O primeiro é a idade. O segundo, a habilidade de cruzar fronteiras étnicas. O terceiro é as associações de classe. Idade é o primeiro referencial a vir à mente. É geralmente aceito que algo, para ser clássico, deve ser antigo. Isso parece simples, mas implica em questionar o quê determina a idade. Cada performance claramente pertence ao “aqui e agora” – logo, a performance em si não pode usada. Embora a performance não possa ser utilizada para determinar a idade, nós devemos considerar usando o gênero. Isso pode ser aceitável para muita gente; entretanto, se é utilizado, é surpreendente descobrir como alguns gêneros são recentes. Por exemplo, Bharata Natyam, como utilizado atualmente, reporta-se há apenas 300 anos. (BHARUCHA. 1997). Desde que o gênero também produz uma antiguidade que não é aceitável para as visões de mundo indianas, muitos indianos usam a tradição para definir a idade. O segundo referencial deveria ser a habilidade de difusão entre diversos grupos étnicos. Na Índia, país da diversidade em todos os sentidos (inclusive no elemento étnico), a dança poderia penetrar em todos os grupos étnicos, agrupando-os e lhes dando uma identidade. O terceiro referencial poderia ser o das conotações culturais para determinar em que circunstâncias algo é “clássico”. Artes “clássicas” tendem a ser usadas pelas elites para definir sua identidade cultural (para mais informações a esse respeito, ver <<http://ml.wikipedia.org.>>). (c. 21.01.07).

² Trataremos desta obra em detalhes ao longo de nossa pesquisa.

Nos tempos antigos do teatro, os dançarinos comunicavam a história por meio da mímica e os cantores entoavam os diálogos. Os instrumentistas acompanhavam todo esse conjunto, e os dançarinos ocupavam posição central. Por muitos séculos os dançarinos, vinculados necessariamente ao templo, mantinham por meio de sua dança a essência da religião. Contemporaneamente também os repertórios da dança hindu carregam os temas tradicionais de natureza mitológica.

Ao longo dos séculos, diferentes regiões influenciaram a tradição da dança hindu e promoveram seu crescimento em múltiplos estilos diferentes. Tais estilos estão diretamente interconectados, mas nenhum deles assume o papel de representante oficial da dança hindu na Índia.

A dança faz parte do Hinduísmo, portanto toda sua preservação e destradicionaização deve ser compreendida sob a ótica do surgimento e crescimento da própria religião. O Hinduísmo é considerado como *Sanathana Dharma*, cujo significado remete ao “eterno caminho correto” (“*the eternal right path*”), pois não possui um fundador definido para apontar um início, bem como não possui um fim. Ela surgiu espontaneamente, por isso é chamado de “*way of life*”, caminho de vida. Durante muitos séculos, por conta das freqüentes invasões de diferentes povos - arianos, greco-macedônicos, mongóis, árabes, persas e britânicos -, o Hinduísmo sofreu muitas modificações no que se refere aos modos de interpretação da doutrina, práticas e organização estrutural a fim de tornar-se uma religião indiana institucionalizada.

Como religião institucionalizada, o Hinduísmo desenvolveu suas práticas em formas distintas que poderíamos analisar sob duas perspectivas: sociológica (estrutura social) e religiosa (tradição religiosa). O sistema da estrutura social e da tradição religiosa abrange toda a gama de fenômenos sociais e religiosos indianos, bem como suas realidades. O estudo de uma perspectiva sempre desemboca na outra, pois na tradição hinduista o aspecto da inclusão recebe preferência sobre a exclusão. Portanto, não somente as duas perspectivas, mas também outras áreas devem ser analisadas de forma conjunta. Como afirma Singh,

Whereas the emphasis on the social structure has led us to survey the uneven processes of social changes and modernization with the help of contemporary sociological studies, the tradition's framework in our analysis has necessitated that we draw from the Indian history, or even employ a kind of sociological historiography. (SINGH, 1973, p.vii).

As perspectivas sociológica e religiosa indianas da tradição hindu são normalmente caracterizadas por atributos cognitivos estruturais (*cognitive-structural attributes*) que compreendem hierarquia, totalidade, mudança, continuidade e transcendência. Diversos sociólogos e antropólogos aproximaram esse complexo sistema a partir dos diferentes ângulos. Enquanto os antropólogos ocidentais, como Marcel Mauss (1909), Joseph Campbell (1990), Edmond Leech (1954) e Louis Dumont tentaram analisar a sociedade indiana como um todo, a partir da perspectiva de quem está do lado de fora,³ os indianos, como M. N. Srinivas, Yogendra Singh e Srivastava, tentaram compreender essa mesma sociedade olhando-a a partir de dentro.

Louis Dumont deu ênfase à hierarquia em sua análise sobre a estrutura social da Índia, incorporando os aspectos de totalidade e transcendência à análise do complexo sistema de castas na obra “*Homohierarchicus*” (DUMONT, 1981). O sociólogo indiano M. N. Srinivas (1966) analisa dois conceitos, a sanscritização e a modernização da sociedade indiana, e aponta que ambos surgiram pelas fontes endógenas da própria estrutura social indiana ou, ainda, por meio do contato com outros sistemas sociais.

Os conceitos endógenos e os conceitos exógenos que se encontram no sistema social religioso hindu - hierarquia, sanscritização, ocidentalização, Grande e Pequena Tradição, universalização e paroquialização, utilizados pelos sociólogos e antropólogos - serão aprofundados nesta pesquisa (no Capítulo VII) com o objetivo de investigar como a dança hindu acompanha todo o processo de mudança da sociedade da indiana. Em termos sucintos - para localizar o leitor neste início de jornada -, podemos conceituá-los nos seguintes termos:

³ Marcel Mauss analisa os ritos védicos em seu ensaio “A Prece”; Joseph Campbell, em “O Poder do Mito”, faz a referência ao Shiva; Edmond Leech, em “Sistemas políticos da Alta Birmânia: Um Estudo da Estrutura Social Kachin”; e finalmente Luis Dumont, que em sua obra analisa o sistema indiano de castas.

Hierarquia - É o sistema que denomina e organiza os elementos de um determinado universo com base em uma escala de poder. No contexto do Hinduísmo, é visível no sistema de castas e em suas complexas interconexões. A dança hindu está diretamente relacionada a esse sistema e é por ele impactada.

Sanscritização – É o processo de adoção, por parte de indivíduos de castas “inferiores”, de hábitos de castas situadas em posição hierárquica superior, com o objetivo de ganhar status e poder em uma sociedade. O conceito também é válido para outras tradições religiosas em relação ao Hinduísmo. Em anos recentes, hindus não-legitimados pela casta utilizaram a dança como forma de ganhar status social.

Ocidentalização – É o processo pelo qual sociedades tradicionais não-alinhadas ao paradigma da pós-modernidade (racionalista, secularizado, capitalista e de viés científico) são por ele influenciadas. A sociedade hindu viveu momentos importantes de ocidentalização devido à colonização britânica e posterior implantação do sistema educacional, correios e ferrovias na Índia. Essas presenças apressaram mudanças no “olhar da tradição”, inclusive no que respeita à dança hindu.

Grande Tradição - Também denominada “ortodoxia”, “religião filosófica”, “alta tradição” e “tradição universal”, é a forma central de um universo cultural e religioso. É conscientemente cultivada, preservada e estabelecida como medida de uma sociedade pelo grupo dominante.

Pequena Tradição - Pertence à periferia cultural, às pessoas comuns. Via de regra não está sujeita a uma investigação ou a um cultivo mais profundos – pelo menos, no que respeita às elites. Ambas, *Pequena* e *Grande Tradição*, estão interligadas e se influenciam mutuamente.

Universalização e Paroquialização – Estes conceitos remetem à inter-relação entre as Tradições. *Universalização* é o processo pelo qual uma Pequena Tradição transforma-se em ou se agraga a uma Grande Tradição. *Paroquialização* é o processo pelo qual alguns elementos de uma Grande Tradição são apropriados, adaptados e inseridos em uma tradição religiosa local. Esses dois processos são observados ao longo da destradicionaisização da dança hindu.

Esta pesquisa faz um resgate do desenvolvimento da arte em geral, englobando genericamente esculturas, ícones, pinturas, música, arquitetura, teatro e, especificamente, a dança hindu. O investimento do Hinduísmo no campo da arte está no fato de considerar uma pintura, ícone ou imagem de uma divindade como símbolo direto da mesma, e que em tais peças pode ser visto seu espírito. A arte é uma das principais expressões dos fiéis do Hinduísmo em sua busca espiritual. Segundo Grunwedel, *"A base mais importante para o desenvolvimento de uma forma de arte independente, de qualquer povo, está em sua religião"* (GRUNWEDEL, apud DAS, 1995, p. 23).

A expressão da arte no Hinduísmo nasce da crença que os hindus têm na divindade sem nome nem forma (*nama e roopa*), que, portanto, não pode ser imaginada, concebida e compreendida pela mente. A criação de ícones e imagens das divindades nas pedras ou em outros materiais dá, então, de forma concreta, nome e forma à divindade; desse modo, a arte ajuda a compreendê-la. Os deuses utilizam as imagens como meio de comunicação conosco: *"(...) quando a imagem é invocada, adorada e zelada com cerimônias rituais tais como banho, alimentação e vestuário, na realidade é o próprio deus que está sendo servido desse modo"* (JANSEN, 1993, p.13).

A arquitetura hindu é uma manifestação de intensa espiritualidade no vasto subcontinente indiano. É a expressão da fé religiosa cujos ritos estão diariamente presentes nas vidas das multidões. O melhor exemplo da arquitetura indiana são, portanto, os templos, construídos através dos séculos e hoje encontrados em todo lugar na Índia, nas cidades e vilas - são eles testemunhas vivas da devoção de tantas comunidades religiosas a seus deuses multiformes.

Os templos mais antigos da Índia foram escavados diretamente na rocha. Muitos foram produzidos em larga escala e sobreviveram, praticamente intactos, mesmo tendo sido construídas há quinze ou vinte séculos, conforme as tradições budistas e bramânicas.

Os templos em pedra são cavados nas montanhas ou em grandes rochas, de modo que guardam mais similitude com a escultura do que com construções convencionais, feitas a partir de tijolos de pedra. O primeiro tipo de templo é como

uma caverna produzida artificialmente em uma falésia ou penhasco, e é composto de vastas câmaras. O outro tipo é escavado de massas rochosas, criando volumes arquitetônicos de caráter escultural. O primeiro consiste de espaço interno; no segundo, ele pode até faltar (STIERLIN, 1998). Dentro desse espaço interno dos templos foi desenvolvida a arte ritualística da dança hindu e preservada como tradição do templo por meio de uma classe seleta que veio a conhecer como *devadasis*, as “dançarinas do Senhor”. Lá se iniciou o processo de destradicalização.

Detectamos dois momentos da destradicalização da dança hindu: dentro da Índia e fora do subcontinente indiano. No contexto indiano percebemos que a divulgação da dança hindu deve-se às freqüentes e sucessivas invasões da Índia, iniciando-se com os arianos no segundo milênio antes de Cristo e seguindo até a dominação britânica. Essas invasões enriqueceram genericamente a arte e arquitetura, e em particular a dança hindu, que assimilou e incorporou elementos das novas culturas, secularizou-se e ocidentalizou-se dentro da própria Índia, destradicalizando-se.

No contexto da divulgação fora do território indiano, percebemos os aspectos históricos que promoveram a diáspora dos hindus. Inicialmente eles se dirigiram ao Sudeste Asiático e, mais tarde, para África e para outros países ocidentais. Assim, a doutrina hindu floresceu nesses países e foi mantida através da constante imigração dos hindus. A dança hindu se encontra no interior desse processo e universaliza-se fora do subcontinente indiano.

Tratar da destradicalização da dança hindu significa tratar de sua difusão e divulgação. Abordar a destradicalização da dança hindu significa tratar da divulgação da doutrina hindu – em outras palavras, o Hinduísmo utiliza a dança hindu como meio de propagar seus valores, e a dança cumpre seu papel apresentando sua destradicalização em diferentes estágios, até chegar aos tempos contemporâneos. Nesses estágios difundem-se a cultura indiana, a doutrina hinduista e algumas práticas religiosas além da divulgação da dança hindu fora do espaço do templo.

A aproximação do objeto da pesquisa é realizada no modo fenomenológico, no qual a experiência empírica assume supremacia sobre o racional. Pois é nessa ordem que os indianos construíram sua religião, em que se estabelece que o corpo apreende antes da mente, ou melhor, a experiência empírica constrói o pensamento. No Hinduísmo percebe-se grande investimento nas percepções sensoriais, por exemplo na “visão” a partir da qual se constrói a experiência religiosa e o pensamento. Por causa disso, no interior dos templos estão imagens de deidades que possibilitam o contato visual do devoto: importa “ver e ser visto pela divindade”, ato popularmente conhecido como *darshan* (ECK, 1984).

A dança hindu é um microssistema cultural dentro do macrossistema do Hinduísmo. Na análise da destradicionaisação da dança hindu observamos quatro momentos específicos da passagem, que são: do templo ao teatro; do Hinduísmo às outras religiões; da Índia para o Ocidente; e, finalmente, do Brasil à Índia. Nesses estágios encontramos mudanças, resistências, inovações e, ao mesmo tempo, uma continuidade da tradição de origem. Como observa Yunus, referindo-se à tradição muçulmana em Bangladesh,

No processo de mudança o velho cede lugar ao novo, é a ordem das coisas. Não poderia haver mudança sem ruptura com o passado. Por outro lado, não acho que seja preciso questionar as tradições quando elas são benéficas à população (YUNNUS, 2006, p.176).

Esses questionamentos são realizados no universo da dança hindu de forma a promover o processo da universalização da dança e trazer suas contribuições ao mundo de hoje, especificamente à sociedade brasileira.

BLOCO - I

Nritta: O problema da pesquisa inserido no contexto do universo da dança hindu

Como observado anteriormente, adotamos, no presente trabalho, uma esquematização de pesquisa e desenvolvimento de conteúdos que segue as etapas que compõem a dança clássica hindu. O primeiro bloco, denominado *Nritta*, apresenta uma tentativa de visualização da problemática da pesquisa a partir dessa esquematização. O neófito da dança hindu inicia sua jornada familiarizando-se com a batida dos pés no chão. Isto se justifica por conta de uma aproximação dessas batidas em relação ao ato de construção do templo, que se dá no ato esculpir a rocha e dar forma à edificação sagrada. Na tradição hinduista, a rocha representa determinação, força e enraizamento na terra. Quando bate com os pés no chão, portanto, o aprendiz está simbolicamente construindo a base da estabilidade que sustentará seu desenvolvimento no aprendizado desta arte (Fig. 1).



Fig. 1 - Bailaria executa movimentos de estabilidade e enraizamento por meio de batidas ritmadas no chão

Capítulo I - Pushpanjali: Uma Coreografia da Problematização

I.1 Introdução

Uma bailarina surge na semi-escuridão no palco. Sua presença imediatamente chama a atenção, deixando um ambiente agradável e sereno no auditório. Adornada com ornamentos e jóias da cabeça aos pés, vestida com um *saree*⁴ vermelho dourado, os longos cabelos enfeitados com jasmins, ela representa a divindade feminina, espelhando imagens das deusas *Lakshmi* e *Saraswati*⁵ encontradas em toda a Índia. Ela inicia seu espetáculo com a dança de oferenda chamada *Pushpanjali* - com as mãos postas no peito, se dirige ao altar montado em um lado do palco, toma nas mãos as pétalas que estavam no altar e as espalha sobre a imagem de *Shiva Nataraja*, o Senhor dançarino da dança hindu (ANDRADE, 2003).

Logo em seguida, uma cantora, acompanhada pela percussão, inicia a recitação rítmica de algumas sílabas: “*Ta ka dhi mi taka dhe*”⁶. As luzes do palco vão se intensificando e nas laterais aparecem oito meninas, quatro de cada lado, acompanhando os movimentos corporais complexos acompanhados de gestos de mão, trabalhos dos pés e as expressões faciais. A bailarina do centro articula gestos diferentes dos das demais bailarinas e, de vez em quando, permanece imóvel por alguns segundos - como as imagens esculpidas nos templos indianos. Ela finaliza a dança assumindo uma bela postura de *Shiva Nataraja*: o pé esquerdo dobrado e estendido para o lado direito, assim como a mão esquerda; a mão direita formando o gesto *Abhaya Mudrá*, cujo significado é “não tenha medo”. Ao mesmo tempo, as demais dançarinas formam um círculo ao seu redor com o gesto de pedido de benção.

⁴ *Saree* é um tecido com cinco metros de comprimento, sem costura, com o qual as mulheres indianas envolvem o corpo formando uma espécie de vestido longo.

⁵ *Lakshmi* e *Saraswati*, segundo a tradição india, são consideradas deusas, a primeira sendo a deusa dos bens materiais e a segunda, a da sabedoria.

⁶ Essas sílabas não têm significado próprio, são simplesmente recitadas para auxiliar o bailarino a manter o ritmo.

O espetáculo acima descrito, organizado pela Embaixada da Índia no Brasil em comemoração ao 56º aniversário da Independência da Índia (15.08.2003), foi apresentado no Teatro Nacional de Brasília. O elenco era composto pela dançarina brasileira Patrícia Romano - diretora da Escola de Danças Clássicas Indianas Natyalaya, de São Paulo - e suas alunas. A qualidade artística das brasileiras impactou favoravelmente o público. No palco, não faltava nenhum dos elementos exigidos pela tradição indiana da dança: altar, flores, incenso e a imagem de *Shiva Nataraja*, o deus dançarino – a Índia “clássica”, enfim, foi muito bem representada. O ambiente criado pelo espetáculo apontou uma íntima relação entre Oriente e Ocidente, na qual as diferenças pareciam estar minimizadas e criava uma atmosfera de interação harmoniosa e pacífica. Era o Oriente que encontrava seu espaço e se manifestava no seio do Ocidente.

Já no início do século XX, o dramaturgo Gordon Craig profetizava que as diferenças entre Oriente e Ocidente seriam facilmente transpostas:

I know no separation such as “East is East and West is West and never the Twain shall meet”, for on the day that I choose to wander far afield, be it to the moon or the beds of Ocean, I may do so... and so also, I may go to the East and become of it any day I wish. (CRAIG, apud. BHARUCHA, 1993, p. 18)

Enquanto pesquisávamos a presença da dança hindu no Brasil, em muitos momentos tivemos a sensação de estar testemunhando a concretização dessa profecia⁷, embora para boa parte da população dos grandes centros urbanos brasileiros tal manifestação de cultura seja uma novidade.

A entrada da dança hindu no Brasil deve-se ao processo de contato entre Índia e Brasil no nível cultural que se estabeleceu de forma mais intensa durante a década de 1980. Embora já houvesse anteriormente um contato da sociedade brasileira com a cultura indiana, é a partir de 1985 que os dois países iniciam um intercâmbio cultural e comercial mais efetivo. A partir de então, filmes indianos são exibidos no Brasil com uma freqüência bem maior e são abertas muitas lojas

⁷ Rudyard Kipling, escritor britânico nascido na Índia, ao alertar seus compatriotas sobre as expectativas de lucro e os altos investimentos realizados no subcontinente indiano, manifestava um pensamento oposto: “Oriente é Oriente e Ocidente é Ocidente e jamais os dois se encontrarão”. (KIPLING apud. OSHO).

especializadas no comércio de produtos indianos, bem como se intensificam as traduções de livros de autores indianos. Um exemplo recente desse intercâmbio é o Espetáculo *Samwaad - a Rua do Encontro*, produzido pelo coreógrafo Ivaldo Bertazzo em 2003 -, que realiza uma fusão entre as danças hindu e brasileira e que é interpretado por pessoas que moram nas favelas de São Paulo.⁸

Atualmente, o Brasil conta com diversas academias e centros culturais que propagam a dança hindu nas grandes cidades (São Paulo, Rio de Janeiro, Curitiba e Porto Alegre). Entre 1989 e 2005, cerca de vinte bailarinos profissionais brasileiros estiveram na Índia e entraram em contato com a tradição da dança hindu em seus diversos estilos. Inicialmente, essas viagens eram motivadas por uma curiosidade que abrangia diversos campos de interesse: espiritualidade, *Yoga*, música, medicina e massagem.

Durante a estada na Índia, tiveram a oportunidade de assistir a apresentações de dança hindu, o que aumentou seu interesse por essa arte. Começaram a freqüentar escolas de dança em diversas regiões do país e se formaram em estilos específicos. Ao retornarem ao Brasil, os mais dedicados mantiveram o contato com seus mestres e com as escolas de dança, retornando freqüentemente à Índia. O resultado desse intercâmbio são as diversas academias e centros de ensino da dança hindu existentes hoje no Brasil.

Esses dançarinos brasileiros atuam na divulgação da dança hindu através de suas academias, onde adotam o modo tradicional indiano do ensino da dança.⁹ Nessas academias percebemos a presença de pelo menos 150 alunos. Percebemos também a variedade de motivos que levam os interessados a praticar a dança hindu. A grande maioria manifestava apenas amor à arte, alguns eram movidos pela curiosidade, outros pela busca espiritual e uma pequena porcentagem procurava a dança indiana apenas por lazer.

⁸ Ivaldo Bertazzo é coreógrafo, bailarino, fundou o Projeto Dança Comunidade, que organiza intercâmbios entre diferentes países. *Samwaad – a Rua do Encontro* é seu primeiro trabalho com patrocínio de Petrobrás e contou com artistas indianos e brasileiros. Esse espetáculo foi apresentado em diversas cidades do Brasil e no Exterior. (Fonte: Ícaro, Revista de Bordo Varig 261 Maio 2006, p. 39).

⁹ No modo tradicional do ensino da dança na Índia há um pequeno ritual que é repetido no início e no final da aula. Recita-se uma oração tradicional chamada *Namaskar*, uma forma de pedir a benção da mãe terra, e em seguida o aluno toca os pés do mestre.

Um mapeamento dos centros de dança hindu no Brasil desperta certos questionamentos fundamentais de problematização e análise. A primeira curiosidade é que a divulgação da dança hindu aconteceu no Brasil de modo diferente do que em outros países. De modo geral, a difusão e divulgação de uma manifestação cultural se dão quando pessoas oriundas do local de origem a trazem consigo e a difundem no novo ambiente cultural. Conforme verificamos, todos os estilos da dança hindu chegaram ao Brasil não através dos imigrantes indianos, mas importados pelos próprios brasileiros. Isso nos leva a investigar o caminho trilhado pela dança hindu até chegar Brasil e a sua forma de inserção na cultura local.

Para tal abordagem é necessário investigar o universo religioso dentro do qual nasce a dança hindu, as razões que propiciaram uma abertura e um direcionamento do Hinduísmo para fora do seu âmbito cultural e religioso originário. Na dança hindu, esse processo de abertura se reflete em um movimento que se deu inicialmente na passagem do templo ao teatro. Em um segundo momento, na Índia, essa arte começa a ser apropriada por pessoas de outras religiões e, finalmente, a dança começa a ser difundida no Ocidente. Todo esse movimento perfaz o longo processo da destradicionaisação da dança hindu até sua chegada ao Brasil. Ele se divide em quatro etapas: do templo hindu para o teatro, do Hinduísmo para as outras religiões na Índia, da Índia para Ocidente e, finalmente, para o Brasil (país ocidental de inserção posterior da dança).

I. 2 Do templo ao teatro

Ao analisarmos a origem da dança hindu sob as perspectivas mítica e evolutiva, emerge a questão da inter-relação entre ambas. Na perspectiva evolutiva, a dança hindu deve ser compreendida dentro da chamada dinâmica de “Pequena e Grande Tradição”. Como aponta Redfield,

In a civilization there is a great tradition of the reflective few, and there is a little tradition of the largely unreflective many. The great tradition is cultivated in schools or temples, the tradition of a philosopher, theologian, priest and

consciously cultivated; the little tradition works itself out and keeps itself going in the lives of the unlettered in their village communities, normally taken for granted and not submitted to scrutiny. (REDFIELD, 1956, p. 41-42)

Devido à sua intima inter-relação, Grande e Pequena Tradição desembocam uma na outra. Nessa perspectiva evolutiva da dança hindu (*Bharata Natyam*), percebemos que ela nasce como uma expressão folclórica na pequena aldeia de Tanjore, Estado de Tamil Nadu (extremo sul do subcontinente indiano), de tradições fortemente dravidianas.¹⁰ Quando se deu a miscigenação entre as diversas etnias - por exemplo, das populações nativas com arianos (1.700 a.C.) gregos (300 a.C.) árabes (712 d.C.) mongóis (1200 d.C.) e persas (1526 d.C.) -, essa dança não conseguiu permanecer como Pequena Tradição e foi assimilada dentro da Grande Tradição da Índia, tornando-se estritamente uma expressão da religião hindu. Ao longo dos séculos, foi gradualmente apropriada pelo templo, refinada e estilizada. Nesse processo, adquiriu uma gramática própria estruturante e permaneceu limitada somente às meninas das castas elevadas; desse modo, foi preservada nos templos como expressão ritualística.

Segundo a perspectiva mítica, a dança hindu tem sua origem na divindade. Os deuses eram excelentes dançarinos e eventualmente um deles, *Shiva*, passou a ocupar o lugar de primazia e veio a ser conhecido como *Shiva Nataraja*, o deus dançarino, e é hoje considerado como o criador da dança hindu.

A problematização emerge quando percebemos uma tensão constante entre essas duas perspectivas. Percebe-se aí uma interação que reflete a teoria apontada por Redfield (1956): as relações entre a Grande Tradição e a Pequena Tradição. Se a dança nasce como Pequena Tradição, é porque não teve a opção de permanecer como tal devido às inter-relações existentes em sua etapa inicial. Atualmente, em função do contexto histórico, percebemos que existe um

¹⁰ Os dravidianos são grupos étnicos de uma grande família lingüística não indo-européia, especialmente os do sul da Índia, anteriores aos arianos no subcontinente indiano. É um povo de pele escura, parecido com os nilotas, povo que habitava na região do rio Nilo. Esse povo atravessou o mar da Arábia até chegar ao sul da Índia, onde iniciou uma distinta civilização conhecida hoje como Tamil. Posteriormente alguns dentre eles partiriam para a Austrália, dando origem ao povo aborígene australiano. Informações disponíveis em <<http://en.wikipedia.org/wiki/Dravidians>> (c. 13.02.07)

constante atrito entre Grande e Pequena Tradição, o que impossibilita a existência de formas autênticas. Também observamos que elas são interdependentes, ou seja, que sua sobrevivência implica em uma dinâmica de transformação/alimentação entre ambas. Dentro desse contexto, encontramos a passagem do templo ao teatro, ou seja, da Grande à Pequena Tradição, e verificamos diversos tipos de relações entre elas.¹¹ Enquanto a Grande Tradição enfatiza o ambiente ritualístico, a seleção das dançarinas a partir do sistema de castas e o lugar sagrado para a expressão, a Pequena Tradição acolhe o espaço secular e pessoas de todas as castas.

Essas transformações suscitam a questão: qual é o lugar do bailarino na sociedade contemporânea da Índia? Nessa inter-relação entre o templo e o teatro, Grande Tradição e Pequena Tradição, o que é conservado de seu caráter religioso original e que elementos sofreram mudanças?

I.3 Do Hinduísmo às demais Religiões na Índia

O segundo momento da problematização vem à tona quando a dança hindu é apropriada, na Índia, por bailarinos de outras religiões. Considerando-se que a Índia é um imenso caldeirão de culturas, línguas e religiões, é inevitável que alguns grupos – sobretudo as minorias - lancem mão de determinados mecanismos objetivando uma convivência mais harmônica com os demais. Tendo em vista esse movimento de saída do Hinduísmo e de apropriação da dança por não-hindus, a questão suscitada é muito intrigante. A dança hindu é uma arte ritualística e religiosa que tem seu centro voltado para *Shiva Nataraja*, o senhor da dança, tomado como modelo, e que realiza um movimento duplo, o desdobramento do ir e do vir. Esse aspecto está intimamente ligado à cosmovisão hindu, segundo a qual o “Todo” se desintegra em “Muitos”, que por sua vez desenvolvem um movimento de reintegração com o Todo. Esse movimento de desintegração-reintegração também se manifesta no terreno da dança pela

¹¹ A dinâmica da relação Pequena x Grande Tradição pode ser verificada na própria evolução da dança hindu, que surgiu como Pequena Tradição, foi carreada para a Grande Tradição para, por fim, renascer como Pequena Tradição (a passagem ao teatro) em um novo contexto histórico e social.

adoção dos símbolos conhecidos na Índia como “*mudrás*” (gestos, dotados de significado, feitos com as mãos e os dedos).¹²

Por outro lado, a mentalidade religiosa do Cristianismo, do Islã e do Sikhismo vale-se da metáfora espacial de acima-abaixo, colocando a Divindade no plano superior (mentalidade transcendente), ao contrário da indiana que a coloca no centro (mentalidade imanente).

O mundo cristão, por exemplo, está baseado em uma cosmovisão linear que também cria o seu próprio espaço. Por outro lado, uma das características centrais do pensamento indiano é a concepção cíclica do tempo, segundo a qual há uma alternância de ciclos cósmicos de criação, preservação e destruição, bem diferente da noção ocidental de um tempo linear que concebe a origem do universo em um ponto distante e definível do passado.

A passagem da dança hindu fora do Hinduísmo se encontra dentro do contexto da difusão (MONTGOMERY, 1996) e suscita uma interessante questão religiosa. Como sabemos, a estruturação da dança hindu é direcionada para *Shiva* e para as demais divindades hindus. Quando essa arte é realizada por não-hindus, afloram a questões: a que deus eles estão adorando enquanto realizam sua performance? Como é estabelecido o diálogo entre as diferentes cosmovisões? Observamos que os não-hindus começaram a fazer uso da dança hindu para apresentar temas de sua própria religião, o que remete à inevitabilidade de apropriação de símbolos. Esses dançarinos modificaram a própria estrutura da dança, em alguns casos inventando mudrás para representar suas divindades, utilizando a dinâmica apontada por Lévi-Strauss de *bricolage* (1970). Antropólogos como Geertz (1968), Stoll (2004) e Tule (2004) mostram que os empréstimos ou apropriação de símbolos religiosos possuem uma dinâmica própria. De que forma os dançarinos não-hindus fazem essa passagem é a questão da nossa análise.

¹² Uma definição genérica dos mudrás pode ser encontrada em <<http://en.wikipedia.org/wiki/Mudra>> (c. 07.01.06)

I.4 Da Índia ao Ocidente

Outro momento da problematização aflora quando a dança hindu migra para o Ocidente. Esse movimento encontra-se no interior de um grande processo religioso que é a internacionalização do Hinduísmo, uma vez que a dança hindu é um dos elementos inseridos no Hinduísmo.

Sabemos que houve uma grande emigração de indianos rumo a diversos países do mundo todo, principalmente ocidentais (BAUMANN, 2000; VINAY LAL, 2004; *Ministry of External Affairs of Índia*, 2000). Entre estes emigrados encontram-se também os bailarinos de dança hindu (SUNIL KOTHARI, 1997, 1999; RATHNA KUMAR, 2004).

Percebemos que esses bailarinos em um primeiro momento confrontaram as dificuldades da adaptação ao novo ambiente (BEYER, 1994) e, em seguida, precisaram enfrentar problemas de subsistência. As questões que se colocam são: como esses dançarinos imigrantes se adaptaram ao novo ambiente, como ocorreu sua inserção e de que modo conseguiram - se conseguiram - preservar a dança hindu durante essa transição? Essa passagem aponta para a análise de diversas etapas de adaptação e inserção na cultura de país hospedeiro e para o êxito ou não da afirmação da própria identidade nesse novo contexto. Em outras palavras, sentir-se bem no novo ambiente (BAUMANN, 2000) e ao mesmo tempo preservar o vínculo com o país de origem (KOTHARI, 1997, 1999). Resumidamente, a questão é determinar como e em que medida se dão a fidelidade à tradição e (ao mesmo tempo) a abertura para a destradicionaisização.

I.5 Do Brasil à Índia

A inserção hindu da dança na cultura brasileira segue um rumo muito interessante e original, uma vez que o modo tradicional da difusão não se verifica. O estabelecimento da dança indiana no Brasil aconteceu de modo diferente do que em outros países, pois foi trazida para cá pelos próprios brasileiros. Esse movimento inverso chama a atenção para os motivos que induziram à apropriação

deliberada de uma forma estética de uma cultura estrangeira e, como consequência, de um sistema religioso completamente estranho ao da sociedade local.

Nesse movimento de busca e apropriação de um elemento originário de uma tradição cultural muito diferente diversos elementos são conjugados, entre os quais cumpre destacar a busca pelo exótico e a influência da cultura *New Age*, que promovem uma maior aproximação com as religiões orientais. Dentro desse contexto, a questão a ser considerada é até que ponto os brasileiros que se apropriaram da dança indiana conseguem vivenciar as propostas originais do Hinduísmo e quais mudanças se fizeram necessárias no processo de apropriação. Considerando a visão de mundo dos indivíduos que realizam essa transposição – todos com formação cristã –, de que maneira conseguem adaptar seu modo de pensar ao universo hindu?¹³

Outro questionamento encontra-se dentro do contexto intercultural, em que se verificam inúmeras escolhas em diversas esferas. Uma religião não consegue “sobreviver” de forma isolada. Há um intercâmbio inevitável entre as culturas e as religiões. Portanto, quais elementos são tomados em empréstimo e quais os motivos que determinam essa escolha? Notamos que os dançarinos brasileiros que escolheram a dança indiana acabam desenvolvendo um comportamento um pouco pitoresco, uma vez que parecem se sentir mais à vontade com a cultura indiana do que com a brasileira. Diferenciam-se de seus conterrâneos no modo de vestir, se maquiar e de se alimentar. Observaremos essa diferenciação, analisaremos as razões para tal diferenciação e o modo como estes indivíduos estabelecem algum tipo de fidelidade a ambas as tradições: indiana e brasileira. Diversos autores - Campbell, Said, Perry e Usarski - analisam a influência do Oriente no Ocidente sob diferentes óticas.

¹³ Verificamos se há dançarinos pertencentes às outras religiões, como judeus, muçulmanos ou adeptos do Candomblé. Não os encontramos. Todos os dançarinos que foram à Índia pertenciam originalmente à tradição cristã.

I.6 Contexto da Difusão

A coreografia da problematização se insere dentro do vasto contexto da globalização (MONTGOMERY, 1996). Como estamos trabalhando com a difusão da dança clássica indiana no Brasil nos últimos 20 anos, é imprescindível levar em consideração o contexto atual da globalização, dentro do qual ocorre a difusão do Hinduísmo no Ocidente. Quando falamos em difusão da dança hindu, estamos também falando da difusão de uma grande religião, o Hinduísmo, dentro da qual a dança está inserida. Por essa razão, as reflexões propostas por Robert Montgomery se mostram muito úteis para esta pesquisa. Poderemos observar aqui que o Hinduísmo é difundido no Ocidente não apenas através da doutrina, mas também de outros elementos culturais (filosofia, alimentação, vestuário, artes, Yoga).

I.7 Conclusão ao Capítulo

A apresentação da problemática oferece claramente a direção na qual a pesquisa deve caminhar. Além disso, este capítulo revelou as pistas concretas que devem ser tomadas ao longo da abordagem da problemática de cada etapa. Uma das pistas aplicadas à luz desta é assumir o caminho empírico da destradicionaisização da dança hindu até a sua chegada ao Brasil, que será feito em dois primeiros blocos. No terceiro bloco a pesquisa se limita ao contexto teórico, respondendo às questões levantadas neste capítulo.

Capítulo II - Alaripu: O desabrochar da dança hindu no Brasil

II.1 Introdução

O contato dos brasileiros com a cultura indiana iniciou-se de modo mais acentuado a partir dos anos 1960, sobretudo através do *Yoga*, do vegetarianismo e da divulgação de filósofos e escritores indianos (Tagore, Krishnamurti, Rajneesh, Ramakrishna, Vivekananda, Mahareshi Yogi), e mais tarde através dos Movimentos Hare Krishna, Missão Vedanta e Brahma Kumaris. Nos últimos anos, percebemos um interesse específico pela espiritualidade de Sai Baba, que motiva um elevado número dos brasileiros a visitar a Índia.¹⁴ Além disso, devido à sua localização geográfica, a Índia é ponto de passagem para os turistas que vão ao Nepal, Tibete e Butão (países predominantemente budistas), o que também promove um contato, embora superficial, com a cultura indiana.

A entrada e a divulgação da dança hindu em território brasileiro registram dois movimentos distintos. Por um lado, artistas indianos vieram ao Brasil a convite de imigrantes indianos (difusão); por outro, artistas brasileiros que foram buscar na cultura indiana outra forma de expressão estética (apropriação). Curioso notar que no mundo inteiro a dança indiana se faz presente devido a um processo de difusão promovido por artistas indianos que emigram em busca de outros mercados. No Brasil, ao contrário, o fator determinante foi o interesse de artistas brasileiros que foram à Índia para se apropriar dessa arte. Resumidamente, podemos dizer que no mundo inteiro a dança indiana foi divulgada em um processo que podemos chamar de “exportação indiana”, enquanto que entre nós ela é fruto de “importação brasileira”.

Pretende-se abordar neste capítulo a presença da dança hindu no Brasil nos dias atuais. Apresentaremos o mapeamento da dança no Brasil em dois

¹⁴ Sai Baba é um mestre espiritual indiano que tem chamado a atenção de muitos ocidentais devido a suas obras de caridade na Índia, especialmente nas áreas educacional e hospitalar. Ele também é conhecido por seus milagres e espiritualidade holística. Conforme os dados de Consulado Geral da Índia, em torno de 1500 brasileiros vão a cada ano para a Índia. Entre eles, a grande maioria vai visitar Puthapatty, no sul do país, o lugar onde se encontra o Ashram do guru Sai Baba (entrevista realizada 3 de dezembro de 2004, com Cecília, diplomata indiana que trabalhou no Consulado até dezembro de 2005).

momentos distintos: primeiramente, o da “exportação indiana” no Brasil, em seguida, o da “importação brasileira”.

As primeiras manifestações de dança hindu no Brasil foram apresentações de artistas indianos que vieram a convite de imigrantes indianos. Uma vez que a exportação indiana da dança hindu se encontra dentro do contexto da imigração, faremos uma análise das etapas da imigração indiana no Brasil (uma vez estabelecidos aqui, os imigrantes indianos passaram a convidar artistas indianos apresentar a dança hindu, o que de certa forma contribuiu para sua difusão). Em seguida, apresentaremos alguns artistas indianos que realizaram apresentações em diversas cidades brasileiras.

No segundo momento, abordaremos a divulgação e apresentação da dança hindu por artistas brasileiros. Analisaremos inicialmente o contexto que promoveu a entrada de diversas manifestações religiosas e culturais indianas no Brasil e, em seguida, falaremos mais detalhadamente sobre as manifestações mais visíveis. Por fim, trataremos da dança hindu apresentada por artistas brasileiros, sua forma da divulgação e preservação, apresentando as biografias de quatro artistas brasileiros e discorrendo brevemente sobre suas principais produções.

II.2 A exportação da dança hindu para o Brasil

A introdução da dança hindu na cultura brasileira se deve aos artistas indianos que, nos anos 1980, vieram a convite dos imigrantes indianos. Esses artistas fizeram uma rápida passagem, realizando poucas apresentações em algumas cidades. Nenhum deles permaneceu no Brasil ou pensou em abrir aqui uma academia. As principais razões apresentadas para o não-estabelecimento são a dificuldade com a língua e a grande instabilidade da economia brasileira. Para uma melhor contextualização desse processo, faz-se necessária uma análise da imigração indiana no Brasil.

II.2.1 Imigração india para o Brasil

Existem divergências entre os dados fornecidos pelas principais fontes consultados sobre a imigração india no Brasil.¹⁵ Nos últimos anos, revistas como “IstoÉ”, “Super Interessante” e “Veja” também forneceram algumas pistas para analisar a presença comunidade india no Brasil. Coletamos os dados através de visitas às cidades onde há comunidades indiana e de entrevistas com o então embaixador Amitava Tripathi e seu assessor, Swaminathan.¹⁶

Segundo os dados obtidos junto à Embaixada india, houve uma reduzida imigração para o Brasil (cerca de três mil pessoas). Um estudo elaborado pelo Ministério das Relações Exteriores da Índia apresenta um número ainda menor: mil e novecentas pessoas (*External Affairs Ministry*, 2000). Finalmente, os dados pesquisados em revistas e entrevistas apontam uma quantidade maior de indianos no Brasil, aproximadamente quatro mil, entre imigrantes e residentes no país. Em todo caso, há a presença de indianos no Brasil e sua imigração aconteceu em três fases diferentes: 1. Antes de 1960, 2. Entre 1960 e 1975 e 3. Entre 1985 e 2006.

II.2.1.1 Antes de 1960

Existem três hipóteses sobre a vinda dos indianos ao Brasil antes de 1960. Uma remonta ao século XVIII, quando o Brasil importou gado da Índia; com os animais teriam vindo alguns indianos, destacados para cuidar do rebanho. Esses imigrantes teriam permanecido nas regiões do Triângulo Mineiro, norte de São Paulo e sul de Goiás. O que sustenta essa hipótese é uma pintura encontrada em uma pousada em Pirinópolis, Goiás. A pintura, datada de 1883, mostra um indiano cuidando de gado na região de Uberaba (MG). Na representação, além da indumentária india (turbante e vestes) ele está em uma posição de descanso tipicamente india, com uma perna dobrada sobre a outra e apoiado em um

¹⁵ Existem três fontes principais de dados sobre os indianos no Brasil: Embaixada da Índia, em Brasília; Consulado Geral da Índia em São Paulo; e um estudo elaborado pelo Ministério das Relações Exteriores da Índia (publicado em 2003).

¹⁶ Entrevista realizada em dezembro de 2004.

bastão. Segundo o dono da pousada, essa pintura foi adquirida de um artista de Uberaba.¹⁷

A segunda hipótese observa a presença de indianos no Brasil durante a construção da ferrovia Madeira-Mamoré, no Acre, iniciada em 1907 e concluída em 1912, no ciclo de áureo da borracha. Conforme Leila Kiyomura Moreno,

Cerca de 21 mil operários – entre os brasileiros, havia italianos, dinamarqueses, gregos, poloneses, indianos, húngaros, barabdianos e espanhóis – trabalharam de sol a sol nesse projeto que pretendia ligar o pequeno povoado de Santo Antonio, em Rondônia, a Guaraja-Mirim, na divida da Bolívia. (MORENO, 2006, doc. elet.).

Não pudemos precisar o número exato de trabalhadores indianos nesse projeto, pois a autora menciona sua presença em termos genéricos. Além disso, muitos morreram durante o trabalho devido a doenças tropicais como a malária. Parece que eles vieram do Suriname e da Guiana Inglesa, onde anteriormente trabalhavam em fazendas de proprietários ingleses.¹⁸

A terceira hipótese sobre a imigração indiana no Brasil também está vinculada à importação do gado, mas desta vez da raça Nelore, trazido pelos fazendeiros de Uberaba e Londrina (PR), na década de 1930. Esse gado necessitava de cuidados especiais e, por isso, um pequeno grupo de indianos teria sido trazido. Não temos indícios a respeito da permanência ou do retorno desses indivíduos à Índia. A fonte dessa informação é oral: uma professora universitária que atua na área de agronomia e que encontramos no Congresso de Turismo Rural organizado pela Universidade Federal de Santa Maria (RS), realizado entre 10 e 13 de maio de 2006.

II.2.1.2 Entre 1960 e 1975

Nesse período encontramos dois tipos de profissionais indianos que imigraram para o Brasil: professores universitários e comerciantes. Os professores

¹⁷ Entrevista realizada na Fazenda Pirinópolis em dezembro de 1996.

¹⁸ A presença de indianos no Caribe, Suriname e Guiana Inglesa será tratada mais adiante.

universitários, formados na Índia e na Europa, vieram ao Brasil em busca de melhores condições de vida e se estabeleceram em diversas cidades.¹⁹ Entre esses imigrantes encontram-se hindus, muçulmanos e também católicos da região de Goa (Estado do sudoeste da Índia que foi possessão portuguesa entre os séc. XVI e XX). É curioso notar que os hindus tradicionais escolheram as cidades de Campina Grande (PB) e São José dos Campos (SP), onde moram até hoje com suas famílias. Entre os filhos desses imigrantes, alguns se casaram com indianos e outros constituíram famílias com parceiros brasileiros. Em ambas as cidades as famílias indianas realizam periodicamente festas hindus, em que também acontecem apresentações de danças sagradas e folclóricas da Índia. O único professor indiano muçulmano encontra-se na cidade de Fortaleza com sua família. Os católicos de Goa espalharam-se por outras cidades: Santa Maria (RS), Londrina e Curitiba (PR).

Alguns católicos de Goa vieram para o Brasil provenientes de diversos países africanos, principalmente de colonização portuguesa, e também de Portugal. Logo após a independência desses países, no inicio da década de 1970, alguns indianos que aí se encontravam vieram ao Brasil. Percebe-se que os professores hindus e muçulmanos vieram diretamente da Índia, enquanto que os professores católicos estiveram antes em outros países antes de chegar ao Brasil.

Os comerciantes - um pequeno grupo de *sindhis*²⁰ -, por exemplo, chegaram do Suriname e da América Central em 1960 e se estabeleceram em Manaus (*High Level Committe*, 2003). Alguns países de América Central, como Trinidad, Suriname, Panamá e Guiana receberam imigrantes indianos logo após a abolição

¹⁹ As cidades onde encontramos o maior número de famílias indianas são João Pessoa e Campina Grande (ambas na Paraíba), que abrigam cerca de vinte famílias; Campinas, São Paulo, Fortaleza, Recife, Curitiba e São José dos Campos, onde vivem aproximadamente 22 famílias indianas; e também Londrina. (Cf.: Revista IstoÉ).

²⁰ Sindhi é um povo proveniente de um grupo étnico indo-ariano originário da região Sindh, a oeste do rio Indo (hoje, pertencente ao Paquistão). A grande maioria é de muçulmanos convertidos durante o domínio islâmico da Índia. Muitos sindhis imigraram para Índia durante a partição do subcontinente indiano. Com intuito de estabelecer o comércio no Exterior, muitos deles imigraram para a África durante a colonização britânica, principalmente no inicio do século XX, e mais tarde ao Caribe. Na Índia, a grande maioria se encontra no Estado de Gujarat. Eles são chamados gujarthis. Inf.: <http://www.wikipedia.org/wiki/Sindhi_people> (c. 12.01.07).

da escravatura nesses países, na década de 1830, para continuar o trabalho na agricultura com o corte de cana-de-açúcar. Mesmo depois de um século de fixação em seus novos países alguns mantiveram contato com a Índia e estabeleceram um fluxo de indianos, principalmente de comerciantes. Alguns dentre esses comerciantes desceram para o Brasil e se fixaram na Zona Franca de Manaus, mantendo – em sua maioria – a mesma atividade profissional.

Percebemos um intervalo de dez anos (1975-1985) no qual não encontramos nenhum dado sobre a imigração india. Esse período foi político e administrativamente muito conflituoso na Índia devido às sucessivas mudanças de governo.

II.2.1.3 Entre 1985 e 2006

Nesse período, a imigração foi de comerciantes, engenheiros de *software* e missionários católicos indianos. Os comerciantes e engenheiros eram jovens recém-formados, muitos dos quais solteiros, que emigraram ao Brasil em busca de melhores oportunidades profissionais. Hoje, muitos estão casados com mulheres brasileiras e constituíram famílias mistas. Interessante notar é que encontramos somente homens indianos casados com brasileiras e não mulheres indianas com homens brasileiros. Entre esses imigrantes, alguns promovem o comércio de produtos indianos, alguns estabeleceram restaurantes de culinária típica, alguns trabalham nos bancos e ainda outros como engenheiros de *software* - a maioria, donos de empresas do segmento. O maior número se encontra em Foz do Iguaçu, (PR, cerca de 120 famílias), Manaus, Rio de Janeiro e São Paulo (Tab. 1).

Também é significativa a presença de missionários católicos indianos no interior de Rondônia e Amapá e em grandes centros urbanos como São Paulo e Rio de Janeiro. Esses missionários – cerca de 200 sacerdotes e freiras provenientes de diversos estados da Índia, especialmente de Kerala -, pertencem a diversas congregações religiosas. As maiores concentrações estão nas dioceses de Santos e do Rio de Janeiro.

Cidade	Pessoas	Cidade	Pessoas
São Paulo (SP)	1200	Brasília (DF)	150
Rio de Janeiro (RJ)	800	Natal (RN)	30
Foz do Iguaçu (PR)	400	Curitiba (PR)	25
Manaus (AM)	200	Santos (SP)	25
São José dos Campos (SP)	130	Londrina (PR)	15
Campina Grande (PB)	100	Outras cidades	900

Tabela 1 – Presença indiana nas cidades brasileiras²¹



Em todo o Brasil, existem hoje três associações de indianos. Uma é a Associação dos Indianos de Manaus, constituída principalmente por comerciantes, que conta com 100 integrantes. Há também a Associação dos Católicos de Goa, em São Paulo, da qual fazem parte cerca de 40 indianos. Finalmente existe a Associação dos Padres Indianos, que promove encontros nacionais na época da Páscoa e do

Natal.²² Apresentamos o mapa do Brasil indicando as cidades escolhidas pelos indianos para viver e trabalhar (Fig. 2).

II.2.2 Dançarinos Indianos

Conforme pesquisas realizadas sobre a divulgação da dança hindu no Brasil, não há registros de apresentações antes da imigração dos indianos. Somente depois do estabelecimento dos imigrantes é que alguns deles se interessaram em

²¹ Na divisão por Estados, os que possuem o maior número de indianos são, pela ordem, São Paulo, Rio de Janeiro e Paraná. Nos últimos anos existe um fluxo mais acentuado de indianos, o que se reflete em sua maior “visibilidade” em determinadas cidades dessas regiões.

²² Atualmente o Padre José Paul, indiano, pároco da Catedral de Santos (SP), é o presidente da Associação dos Padres Indianos. Em 2007, o encontro anual está programado para o período de 16 a 18 de abril em Campos (RJ). Entrevista: 02.02.07.

propagar sua cultura aqui. Para isso, além da dança, também divulgaram a pintura e a música indianas. O professor indiano Eduardo Judas de Barros é alguém que se destaca nessa iniciativa.²³ Nos últimos 20 anos, os imigrantes têm trazido bailarinos indianos para se apresentarem no Brasil. Ananda Jyothi²⁴, outro indiano radicado no Brasil, freqüentemente promove a vinda de artistas indianos de diversas áreas (dança, música, pintura).



A primeira apresentação de dança hindu no Brasil foi realizada em 1985 pela artista indiana Bharathi Shivaji (estilo *Bharata Natyam*). Mais tarde, em 1996, Sonal Mansingh, considerada a “deusa da dança”, apresentou-se em Londrina (PR). Em seguida, diversos artistas indianos realizaram turnês pelo Brasil: Madhavi Mudgal (estilo *Odissi*, 1997); Nanda Kumaran (*Kathakali*, 1997); Shrimati Kalamandalam (*Bharata Natyam*, 1998) e Navtez Singh Johar (*Bharata Natyam*, 1998), Uma Krishnamurthi (*Bharata Natyam*, 1999) Malavika Sarukai (*Bharata*

²³ O Prof. Barros está no Brasil desde 1975, quando veio fazer seu doutorado na Universidade de São Paulo. Atualmente trabalha como coordenador de Programa de Intercâmbio da Universidade Estadual de Londrina, onde reside desde 1983. Foi o fundador do Centro de Estudos Afro-Asiáticos em Londrina, onde acontecem periodicamente espetáculos de dança. Graças a seu empenho, diversos dançarinos indianos vieram ao Brasil.

²⁴ Ananda Jyothi é músico, instrumentista de tabla. Casado com uma brasileira, reside atualmente em Brasília.

Natyam, 2001), Astad Deboo (Manipuri e dança contemporânea, 2003). Houve, também, a turnê de uma americana, Sharon Lowen, residente em Nova Déli (estilo *Odissi*, 2004) (Fig. 3).

Diferentemente do que ocorreu nos EUA e em países da Europa, nenhum artista indiano que passou pelo Brasil manifestou o desejo de permanecer aqui. Somente duas dançarinas, Madhavi Mudgal e Shrimati Kalamandalam, ministraram oficinas em São Paulo. É graças a estas oficinas que surgiu o interesse pela dança hindu entre os bailarinos profissionais brasileiros formados nos balés clássico e contemporâneo. Dos artistas brasileiros que participaram dessas oficinas, pelo menos dois foram à Índia, aprenderam a dança hindu na forma tradicional e retornaram ao Brasil com o intuito de abrir as academias e divulgar a arte.

II.3 A importação da dança hindu pelo Brasil

A divulgação da dança hindu no Brasil acontece de modo mais efetivo somente a partir da iniciativa de artistas brasileiros que foram à Índia para aprofundar seus conhecimentos e tiveram uma formação dentro do sistema tradicional indiano. Antes de partir para a Índia, eles pesquisaram a dança hindu em livros, revistas, documentários e filmes indianos. Alguns participaram das oficinas ministradas por dançarinos indianos em São Paulo. Outro fator importante que os influenciou foi o contato com as manifestações religiosas e culturais indianas que já se faziam presentes no Brasil.

II.3.1 Contextualização

Enquanto a introdução da dança hindu no Brasil, como verificamos acima, deve-se à imigração indiana, seu estabelecimento e divulgação só foram possíveis porque havia um contexto propício. Esse ambiente receptivo à cultura indiana havia sido criado por dois fatores. O primeiro são as manifestações de chamada Contracultura, durante a década de 1960. O segundo, fortemente condicionado e

inter-relacionado com o anterior, é a entrada de diversas manifestações religiosas e culturais indianas.

II.3.1.1 Contracultura

O termo “Contracultura” foi inventado pela imprensa norte-americana nos anos 60 para designar um conjunto de manifestações culturais novas que floresceram nos Estados Unidos e em várias partes do mundo: “é *um termo adequado porque uma das características básicas do fenômeno é o fato de se opor, de diferentes maneiras, à cultura vigente e oficializada pelas principais instituições das sociedades do Ocidente*” (PEREIRA, 1984, p. 13).

A Contracultura está relacionada a movimentos contestatórios formados basicamente por jovens das classes médias urbanas que buscavam modos alternativos de vida. Como afirma Carlos Alberto Messeder Pereira,

(...) corriam os anos 60 e um novo estilo de mobilização e contestação social, bastante diferente da prática política da esquerda tradicional, firmava-se cada vez com mais força, pegando a crítica e o próprio sistema de surpresa e transformando a juventude, enquanto grupo, num novo foco de contestação radical (PEREIRA, 1984, p. 7).

Percebe-se que o efeito da Contracultura refletiu-se nas esferas religiosa e cultural. Na esfera religiosa, uma transfiguração da velha ordem que até então era sustentada pela tradição religiosa do Ocidente. Cria-se então uma situação de mercado na qual os fiéis encontram sempre várias opções religiosas. Dentro desse leque de ofertas existe sempre a possibilidade de uma ruptura mais radical com a realidade vivida. Precisamente nesta época as manifestações de espiritualidade oriental aparecem e atraem uma significativa camada da população, o que determina, de certo modo, uma ruptura com as religiões tradicionais.

No plano cultural, a Contracultura foi um fenômeno mundial, cujos focos de manifestação foram grandes centros urbanos como Londres, São Francisco, Paris, e Amsterdã. Vale lembrar aqui que dois músicos brasileiros muito influentes,

Gilberto Gil e Caetano Veloso, viviam nessa época em Londres, onde entraram em contato com o movimento em uma fase bastante madura. Percebemos que, quando esses artistas retornaram ao Brasil, promoveram a adaptação das propostas da Contracultura à realidade brasileira. Em muitas músicas percebemos a presença, embora sutil, de elementos orientais, seja no aspecto puramente musical (uso de cítara indiana – *sitar* -, por exemplo), seja nos textos das canções.

No Brasil na década de 1960 encontramos dois movimentos que se dirigem para direções opostas. Por um lado, a sociedade brasileira - fortemente conduzida pelas iniciativas governamentais - concentrou-se no progresso, desenvolvimento e modernização. A concretização destes ideais é a construção de Brasília.

O segundo movimento encontra-se vinculado ao plano religioso, no qual as religiões tradicionais brasileiras, especialmente o Catolicismo, experimentaram um estágio de estagnação e já não conseguiam fornecer respostas para a inquietação espiritual de uma camada da população. Por exemplo, os jovens impelidos pelo progresso e modernidade procuravam uma espiritualidade que viesse ao encontro de seus anseios. Além disso, o modo de ser moderno os privou de uma vivência religiosa mais profunda dentro do ambiente familiar. Citando Eliade, Silas GUERREIRO aponta para o fato de que a renovação do interesse pelo ocultismo e pelas novas religiões surge no interior das camadas urbanas e que "*a maior parte dos membros dos novos cultos ignora quase completamente sua herança religiosa, mas sente-se insatisfeita com o que viu, ouviu ou leu sobre o Cristianismo*" (GUERREIRO, 2001, p. 46)

Dentro desse contexto, e na tentativa de buscar o novo sentido para a vida, a camada insatisfeita começou a construir "comunidades ecológicas", principalmente rurais. Esse "reencantamento" representava uma tentativa de encontrar uma vida plenamente significativa, contrastando com o aparente mundo "acelerado" e sem sentido da sociedade industrial. Podemos afirmar que a Contracultura contribuiu para uma mudança no paradigma cultural ou uma mudança na atitude religiosa sustentada através de uma prática de muitos séculos. Durante esse período, o Brasil experimentou a penetração de alguns movimentos orientais, principalmente do Hinduísmo e o do Budismo (este, em seu molde de religião de conversão).

Assim, como resume Theodore Roszak referindo-se ao Ocidente, notava-se na sociedade brasileira que “...a cultura ocidental começa a se assemelhar profundamente com o prostíbulo religioso do período helenístico, onde toda espécie de mistério e impostura ritual e rito misturavam-se com espantosa indiscriminação” (ROSZAK, 1972, p. 147). Vale lembrar que a religiosidade oriental é apenas um dos elementos dentro do grande mosaico que é a Contracultura, do qual também fazem parte esoterismo, práticas oraculares, misticismos das mais variadas matrizes, uso de drogas, terapias naturais, medicina alternativa, macrobiótica, valorização da vida no campo, vegetarianismo, “retorno” à natureza e muitas outras manifestações. Jane Russo, em sua análise dos terapeutas corporais, aponta que “o grupo é constituído de uma experiência básica comum a um conjunto de pessoas: uma escolha profissional pioneira e pouco usual, que acabou por aproximar-las em determinada época da vida mesmo que tenha sido para afastá-las mais tarde” (RUSSO, 1993, p. 167). Os efeitos de Contracultura apareceram no acolhimento de diversas manifestações orientais no Brasil.

II.3.1.2 Cultura indiana no Brasil

Como vimos, a Contracultura contribuiu para a difusão de alguns aspectos da cultura oriental no Brasil. A seguir, apresentaremos um breve panorama das manifestações visíveis da cultura indiana.

O período de 1960 inicia-se a introdução dos elementos indianos no Brasil, desde as mercadorias materiais (temperos, iogurtes e seda), práticas relacionadas à saúde (Yoga, meditação *Ayurveda* e vegetarianismo), movimentos religiosos ou literatura filosófica.

O mapeamento dessas manifestações não é uma tarefa muito fácil. A prática do Yoga, por exemplo, é difundida em quase todo Brasil, talvez a mais popular das manifestações indianas na atualidade. Essa prática poderia ser analisada sob um viés estético, religioso ou filosófico. Mas percebe-se que no Brasil o Yoga é visto mais como uma prática estética e corporal. Portanto, o enquadraremos dentro

dessas manifestações. O Movimento *Hare Krishna*, ainda que viva um momento de estagnação, mantém templos em cidades do Brasil como Porto Alegre, Curitiba, Florianópolis, São Paulo e Rio de Janeiro.²⁵ A Missão Vedanta ou Filosofia de Ramakrishna parece ter uma renovação com a vinda constante de missionários indianos e está em uma fase de crescimento numérico.²⁶ Também os ensinamentos de Bhagwan Shree Rajneesh/Osho estão difundidos em diversas cidades brasileiras. Outro movimento que conta com diversos centros espalhados pelo país é o Brahma Kumaris.²⁷ Recentemente, registra-se um elevado número de brasileiros que estão aderindo aos ensinamentos do místico Sai Baba.²⁸ Infelizmente, porém, até o momento há poucas pesquisas acadêmicas sobre essas manifestações indianas no Brasil.

A seguir, apresentaremos sucintamente as mais visíveis dessas manifestações, dividindo-as em três subáreas: 1. Práticas estéticas e culturais; 2. Práticas relacionadas à saúde e 3. Manifestações religiosas. Todas essas manifestações contribuíram, de alguma forma, para “preparar o terreno” que viria a receber a dança hindu no Brasil.

II.3.1.2.1 Práticas estéticas e culturais

Entre as práticas estéticas e culturais encontramos diversas manifestações, algumas bastante difundidas e outras em fase de difusão. São elas: a) – Yoga; b) - música indiana; c) - roupas típicas; d) - elementos de decoração; e e) – incenso.

a) - Yoga²⁹ – Nos últimos cem anos, o Yoga deixou seu país de origem e foi adotado por milhões de pessoas fora do subcontinente indiano. É, sem dúvida, um

²⁵ O estado da estagnação é comunicado por um dos adeptos do movimento. Segundo ele, há um certo abandono por conta de atritos internos entre os adeptos.

²⁶ Até 2002 havia somente um mestre, Swami Nirmalananda no Brasil. Desde 2002 está presente um monge auxiliar, Sunirmalananda, para atender crescente número de adeptos no Brasil.

²⁷ Website oficial: <<http://www.bkumaris.org.br/indexs.htm>> (c. 07.01.07).

²⁸ Biografia em: <<http://www.sathyasai.org.br/>> (c. 07.01.07).

²⁹ A prática do Yoga está resumida num livro escrito há cerca de 2.000 anos. Sobre seu autor – cujo nome seria Patanjali – sabe-se muito pouco. Não nos estenderemos em uma definição do Yoga, que pode ser encontrada em trabalhos acadêmicos de fôlego, de autores como Eliade e Jung. A título de informação básica, vale observar que a prática nasceu há cerca de cinco mil anos e que visa promover a experiência da liberdade plena (moksha). Para isso, faz uso da respiração (pranayama), posturas (asanas) e cantos devocionais (mantras). A palavra “Yoga” deriva da raiz sânscrita *yuj*, que significa “união”.

produto de características transculturais: uma pesquisa por sites com a expressão *Yoga* indicou cerca de 5,2 milhões de endereços. Graças à mídia, mesmo pessoas que não praticam sabem identificar, com maior ou menor precisão, as características gerais dessa prática (APOLLONI, 2004). Atualmente, o *Yoga* tem sido uma das técnicas mais populares de relaxamento e bem-estar (BURGER, 2006).

No Brasil, a prática é popular principalmente junto à classe média. Não se sabe ao certo o número de praticantes, mas, segundo informação da Federação de *Yoga* do Estado do Paraná, estima-se que haja aproximadamente cinco milhões de adeptos.³⁰ O *Yoga* também está nas empresas, sob a forma de “*Yogaterapia*”, e em centros de atendimento à terceira idade.³¹

Os primeiros *asanas* foram trazidos ao Brasil em 1953 pelo francês Léo Costet de Mascheville (Sêvananda), que, junto com a esposa, a “Mestra Sadhana”, fundou o primeiro grupo comunitário de prática em Resende (RJ). As atividades do “monastério Amo Pax” se desenrolaram entre os anos de 1953 e 1960. Caio Miranda iniciou o trabalho acadêmico do *Yoga* no Brasil escrevendo o primeiro livro sobre o assunto, fundou também academias em várias cidades e formou os primeiros instrutores do *Yoga* (DE ROSE, 1997).

No início da década de 1960, o Mestre De Rose introduziu o *Yoga* nas universidades e instituiu o primeiro projeto de lei para a regulamentação da profissão de instrutor de *Yoga*. De Rose também criou uma “linha” de *Yoga*, o chamado *Swasthya Yoga*. Outro pioneiro do início dos anos 60, José Hermógenes de Andrade, dedicou-se a relacionar o *Yoga* à saúde aproximando-se, por exemplo, do público da terceira idade. Em tempos recentes, Hermógenes estabeleceu uma relação de devoção com o místico *Sai Baba*.

Uma característica do *Yoga* no Brasil é a desvinculação religiosa e a valorização dos componentes corporais, o que transforma a prática em sistema de exercícios físicos poderoso e desafiador. Executar as posturas exige uma

³⁰ Federação de *Yoga* do Estado do Paraná. Carta enviada a deputados federais solicitando apoio parlamentar ao Projeto de Lei nº 4680/2001, que trata da proposta de regulamentação mínima das atividades profissionais de *Yoga*. Curitiba, agosto de 2001.

³¹ Um exemplo é a Unidade de Atendimento ao Idoso “Ouvidor Pardinho”, de Curitiba, que mantém turmas de *Yoga* adaptado para idosos.

mobilização de músculos e articulações comparável à verificada em uma boa sessão de ginástica tradicional. Um instrutor do Yoga de São Paulo acrescenta: “Além disso, as posturas provocam um aumento na produção de alguns hormônios associados a sensações agradáveis que uma aula de alongamento, por exemplo, não consegue proporcionar.” (CÔRTEZ, 2004, p.39).

Ao mesmo tempo, o “Yoga à Brasileira” é instrumentalizado para atender às necessidades concretas da sociedade. Segundo Celina Cortes e Lia Bock: “A ioga (Yoga) é um fenômeno que atrai pessoas interessadas na filosofia, no efeito sobre a saúde ou simplesmente na conquista da boa forma” (Ibid. p. 40).

b) - Música Indiana - Depois de uma turnê do músico Ravi Shankar pelo Brasil, em 1974, muitos músicos brasileiros se interessaram pela música clássica indiana; alguns, inclusive, se dirigiram à Índia para períodos de estudo. Percebe-se hoje uma grande preferência pela *tabla* – instrumento de percussão, essencial para a música indiana – e instrumentos de cordas, como o *sitar* e o *sarof*. Encontramos uma única cantora indiana, Meeta Ravindra, residindo em São Paulo; além de cantora, ela também toca instrumento sitar e tem produzido vários CDs da música indiana no Brasil. Atualmente, há diversos músicos brasileiros que ensinam e divulgam a música indiana em São Paulo, Belo Horizonte, Brasília e Curitiba. O músico Tomaz Lima (também conhecido como “Homem de Bem”) gravou diversos CDs de mantras indianos que são muito populares nos centros de Yoga.³²

c) – Roupas Típicas - A cada dia aumenta o número de lojas especializadas em vestimentas indianas. Essa estatística reflete uma grande popularidade dessa moda no Brasil. É muito comum em encontros de terapias naturais ou em restaurantes vegetarianos a presença de mulheres trajando batas e saias indianas ou de inspiração indiana. Outros adereços, como pulseiras e xales, são bastante populares entre mulheres de todas as classes sociais.

d) – Decoração – Em muitas lojas de artigos indianos é possível encontrar,

³² De acordo o Consulado Geral da Índia em São Paulo, residem naquela cidade uma cantora indiana chamada Ratnabali Adhikari e um instrumentalista do tabla chamado Sagar, filho da cantora Meeta Ravindra. Entre os músicos brasileiros encontramos Krucis e Alberto Marciano (sitar), Edgard Silva (tabla) e Marcus Santurys (Santoor). Inf. <http://www.indiaconsulate.org.br/comercial/a_india_no_brasil/contacts.htm> (c. 04.09.06).

além das roupas, elementos decorativos. As peças de decoração são vendidas, muitas vezes, em um *mix* que inclui peças de Bali (Indonésia) e de artesãos brasileiros de linha *New Age*. Entre as mais comuns estão estatuetas, em madeira ou bronze, de divindades como *Shiva* e *Ganesha*, panôs" decorados e baús marchetados.

e) – Incenso – A prática de acender varetas é comum no Brasil, a ponto de termos marcas produzidas na Índia - na região de Bangalore, no sul do país - especialmente para o mercado local, com caixas escritas em português e um apelo local. Em muitas das marcas, os nomes indianos foram substituídos pela informação sobre o aroma do incenso (como rosa, sândalo e madeira do Oriente). Ainda que muitas pessoas utilizem o incenso como mero odorizador, observamos que, para muitos brasileiros, sua queima visa *melhorar o ambiente*.³³

II.3.1.2.2 Manifestações relacionadas à saúde

Devemos destacar duas manifestações ligadas à saúde, a medicina tradicional *Ayurveda* e o vegetarianismo, embora sua presença seja muito reduzida. O *Ayurveda* elabora a teoria medicinal de tratamento através de chás preparados com plantas, folhas, cascas e raízes das árvores, e também propõe diversos modos de tratamento (massagem com óleo, banho em água preparada com folhas, flores e raízes, uso de ungüentos). Existem clínicas dirigidas por médicos indianos que utilizam diversas práticas da medicina *Ayurveda* em diversas cidades. Essas clínicas se concentram principalmente nas cidades de São Paulo, Rio de Janeiro e Goiânia.

O vegetarianismo é uma prática alimentar que nasceu na Índia inspirada no respeito que o Hinduísmo tem para com os animais. Diversos restaurantes vegetarianos foram abertos pelo movimento Hare Krishna em cidades como São Paulo, Curitiba, Porto Alegre e Rio de Janeiro. Muito freqüentados, esses restaurantes possuem uma tripla função. Além de propagar a importância da

³³ O que caracteriza, em nossa avaliação, uma atribuição de poder mágico – ainda que sutil – ao produto.

comida vegetariana com temperos indianos, servem como propaganda dos eventos culturais e religiosos indianos organizados naquelas cidades. A terceira função é a de geração de renda por meio da venda de produtos indianos

Também existem hoje no Brasil restaurantes indianos não-vegetarianos, que buscam atrair clientes acostumados ao consumo de carnes. Alguns deles são muito sofisticados, como o *Govinda*, *Ganesh*, *Tandoor* e *Gopala* em São Paulo, *Natraj* e *Raajmahal* no Rio de Janeiro e o *Swadhist* em Curitiba. O cardápio se baseia em carnes preparadas com temperos indianos como o *curry*. Conforme seus proprietários, os temperos são trazidos da Índia e o quadro dos funcionários tanto da cozinha quanto da recepção é composto por indianos, o que encarece muito o preço da refeição.

II.3.1.2.3 Manifestações filosóficas e literárias

Entre as manifestações filosóficas e literárias encontramos a leitura de autores como Osho Rajneesh, Jiddu Krishnamurthi, Maharishi Yogui e Yogananda. Ultimamente, os livros de Deepak Chopra, médico indiano radicado nos Estados Unidos, também têm tido uma boa recepção por parte dos leitores brasileiros. Em termos gerais, podemos dividir esses leitores em grandes grupos: Jiddu Krishnamurthi, filósofo muito respeitado no Ocidente, é lido principalmente pelo público universitário; Osho Rajneesh, místico do *mainstream* da Contracultura, consegue atingir não apenas o público universitário, mas também segmentos da classe média e pessoas que buscam novas formas de espiritualidade; os livros de Maharishi e Yogananda são muito difundidos entre os praticantes do Yoga e meditação; finalmente, os de Deepak Chopra se difundem entre a as pessoas que trabalham com saúde ou bem-estar ou que procuram manter-se informadas nessas áreas.

II.3.1.2.4 Manifestações religiosas

Entre as manifestações religiosas e espirituais destacam-se quatro principais:

a) - Movimento Hare Krishna (ISKCON); b) - Missão Vedanta; c) – Brahma Kumaris; e d) - Sathya Sai Baba. Todas essas manifestações têm sua sede principal em diferentes localidades do Brasil. Abordaremos sua presença no Brasil em ordem cronológica:

a) - Movimento Hare Krishna: A ISKCON (*International Society for Krishna Consciousness*), ou movimento Hare Krishna, foi fundada no início de década 1960 na Índia por Srila Bhakti Prabhupada, baseado no *Bhagavad-Gita*, um dos livros sagrados do Hinduísmo. O movimento foi difundido no Ocidente pelo próprio fundador quando ele decidiu se instalar nos Estados Unidos em 1965. A ISKCON chegou ao Brasil em 1974, vinda dos EUA, a convite de um dentista baiano, Ivan Augusto Lisboa Ribeiro, que mais tarde se tornou discípulo de Srila Prabhupada e hoje é o *Maharaja Dhanvantari Swami*.³⁴ Atualmente, a ISKCON é apenas uma manifestação frágil de religiosidade hinduista e não está vinculada a nenhum grupo étnico ou cultural.

Segundo GUERREIRO (2001), três períodos distintos marcam a história do Movimento Hare Krishna no Brasil. O primeiro, entre 1974 a 1977, caracterizava-se pela existência de grupos isolados que começaram a trazer os livros de Prabhupada dos Estados Unidos e da Europa, e pela formação de pequenas comunidades em São Paulo, Rio de Janeiro e Salvador. O segundo momento iniciou-se em 1977, já sob a autoridade de Hridayananda, um devoto norte-americano que ficou responsável pela região da Flórida e América do Sul, num período em que a ISKCON do Brasil passou por um processo de institucionalização e registrou-se um grande crescimento. Vários templos foram construídos nas capitais e em grandes cidades. O terceiro momento é o da consolidação, que acontece na década de 1990. O movimento deixa de ser revolucionário e inovador, acomodando-se no interior de um campo mais amplo das demais denominações religiosas. Passa a ser mais uma religião dentre várias existentes na sociedade brasileira, assumindo características próprias de uma Igreja (GUERREIRO, 2001).

³⁴ Entrevista realizada no mês de agosto de 2006 com Ricardo Cabrera, devoto da ISKCON que mora em Curitiba.

A doutrina do Movimento Hare Krishna é inspirada no texto religioso clássico *Bhagavad Gita*, que aponta três caminhos chegar ao Absoluto: *Jnana* (o conhecimento correto), *Karma* (servir sem desejar recompensa) e *Bhakti* (devoção). O movimento Hare Krishna enfatiza o caminho do *Bhakti* ou devoção a Krishna, principal divindade do *Bhagavad Gita*, que é considerado como um *avatar*, uma das manifestações do deus Vishnu. Os devotos observam quatro princípios fundamentais: 1. não comer carne, ovos ou peixe; 2. não se intoxicar; 3. distanciar-se de jogos de azar; 4. não praticar sexo ilícito. Antigamente era fácil identificar um seguidor desse movimento pelas vestimentas e pelo cabelo raspado. Alguns continuam a prática de cantar o *Maha mantra Hare Krishna* diariamente, no mínimo 1728 vezes.

Atualmente, no Brasil, os templos Hare Krishna mantêm uma atividade reduzida. Os de Curitiba e de Porto Alegre possuem um mestre próprio e são sustentados por restaurantes vegetarianos organizados pela própria instituição. Hoje é difícil afirmar com segurança o número de adeptos da ISKCON no Brasil, pois existe uma grande flutuação de devotos. Segundo Ricardo Cabrera, responsável pelo templo em Curitiba, atualmente existem cerca de dez mil devotos.³⁵

b) - Movimento Ramakrishna Vedanta: A *Ramakrishna Mission* ou Missão Vedanta foi fundada na Índia em 1886 por Sri Ramakrishna Paramahamsa (1836-1886). Considerado por seus seguidores como uma das encarnações de *Vishnu*, Sri Ramakrishna praticou diversas religiões: Hinduísmo, *com suas incontáveis sendas de devoção, Yoga e conhecimento*; Islamismo, *a religião da devoção a Deus sem forma – Alá*; Cristianismo, *a religião da piedade, no qual por amor ao filho, o Divino Pai O recebe em seu seio e O glorifica*. Tinha grande veneração por Buda e sua religião do amor universal e da completa extinção de toda espécie de sofrimento. No fim de suas práticas iniciou-se, por indicação da Mãe Divina, no supremo misticismo da Vedanta – o caminho do monismo puro que podemos abordar como o caminho intelectual do Hinduísmo.³⁶ Além de propagar a fé, a

³⁵ Entrevista realizada no dia 05.12.05.

³⁶ Boletim Vedanta: 2003.

Missão Vedanta

está envolvida em interesses do bem-estar social tais como construção dos hospitais e cuidar os orfanatos, que é um resultado da entrada dos membros ocidentais no movimento. O lema da ordem é: “para sua própria libertação e o bem-estar do mundo.”³⁷

Existe uma hierarquia constituída e todos os monges são nomeados pela *Ramakrishna Mission* da Índia. O movimento chegou ao Brasil oriundo da Argentina em 1975, quando seu líder, Swami Brahmananda Maharaj, visitou São Paulo a convite dos admiradores da filosofia Vedanta. A filosofia era então conhecida devido à participação de Swami Vivekananda no Congresso Internacional das Religiões, realizado em Chicago, em 1893. Atualmente existem 143 centros afiliados em diferentes partes do mundo. As freqüentes visitas de Swami Bramhanda Maharaj ao Brasil serviram como ponto de partida para o início do movimento entre nós.

O principal centro no Brasil – e o mais recente da América Latina - é o *Ramakrishna Vedanta Ashrama*, de São Paulo, fundado em 1974 por um grupo de devotos de Ramakrishna e de Vivekananda. É afiliado à *Ramakrishna Math* de Adyar, no sul da Índia. Em sua fase inicial, esse centro estava sob a jurisdição dos monges do centro de Buenos Aires. Logo após a afiliação à Índia, foram enviados ao Brasil monges indianos para administrá-lo. Atualmente também existem filiais em Curitiba, Belo Horizonte e Rio de Janeiro. Há, ainda, um centro focado apenas no trabalho missionário, em Betim (MG), onde é realizado um trabalho social com as crianças carentes.

Em 1979, uma área rural foi doada para o Ashram de São Paulo com o propósito de incentivar atividades formativas como retiros e meditações. Um ano depois, um centro foi construído para essas atividades. Nesse mesmo período um devoto chamado Djalma Augusto Gomes doou uma casa na Vila Clementino (Largo Senador Raul Cardoso, 204) para o movimento. Este local hoje serve como residência dos monges. Swami Nirmalatmananda foi o primeiro monge indiano enviado ao Brasil em 1999 para dirigir o movimento. Assim, o centro foi

³⁷ Idem, p. 2.

oficialmente inaugurado em 1º de abril de 1999, como filial da ordem indiana *Ramakrishna Math* no Brasil.

A filosofia desse movimento é que a natureza real de todos os seres é divina. Deus é o nosso mais íntimo Ser, uma realidade subjacente em tudo o que existe. A verdade é universal e a religião é a busca do Ser, a busca de Deus dentro de nós. A Vedanta enfatiza o esforço próprio, a fé em si mesmo e a fé na unicidade de Deus. Coloca a realização de Deus e a manifestação de nossa divindade na vida cotidiana como o verdadeiro objetivo da existência humana. Isso pode ser atingido por meio de métodos de Yoga, que canalizam as energias e tendências que todos nós já possuímos.

No Brasil é surpreendente o crescimento Missão Vedanta nos últimos três anos, pois a organização tem diversas atividades de meditação e realiza palestras sobre os valores humanos e sobre a educação dos filhos. Conforme uma das participantes ouvidas em nossa pesquisa, o número de adeptos está em crescimento e é possível que chegue 400 pessoas. Para melhorar o atendimento dos devotos, em 2004 a sede brasileira recebeu um monge assistente, Swami Sunirmalananda.³⁸

c) - Brahma Kumaris: A Organização Brahma Kumaris (OBK) foi fundada em 1936, em Karachi (no atual Paquistão), por Brahma Baba, com o objetivo de dar formação econômica, cultural e religiosa a pessoas de diferentes religiões. Em 1951, a organização mudou-se para Monte Abu, Índia, e desde então se tornou uma organização educativa internacional que possui 5,3 mil centros em 86 países. Independente de tradições políticas e religiosas, a OBK realiza um amplo espectro de programas educativos que melhoram a qualidade de vida dos indivíduos, da família e da comunidade através da promoção de valores humanos, morais e espirituais universais.

OBK é uma organização inter-religiosa que acredita na possibilidade de unidade na diversidade e na convivência através da aceitação das diferenças com tolerância e docura. A OBK é uma família internacional composta por indivíduos

³⁸ Originário do Estado indiano de Karnataka, Swami Sunirmalananda foi meu colega na Universidade de Mysore entre os anos de 1981 e 1984.

com as mais diversas culturas, profissões e atividades. Toda a missão e filosofia básica da organização são direcionadas ao resgate espiritual das tradições religiosas e culturais. Ela se aproxima de temas como a vida após a morte, o relacionamento com Deus e o propósito da vida.

A OBK iniciou suas atividade no Brasil a convite de Ricardo Collier, um professor que, por sua vez, conheceu a organização em uma das suas viagens à Índia. O professor australiano Ken O'Donnell fundou em 1979 em São Paulo a *Organização Brahma Kumaris* no Brasil. Inicialmente vinculada aos praticantes do Yoga, a OBK hoje tem sua sede própria no bairro de Perdizes (São Paulo), e suas atividades se estendem à área social. Além disso, a organização possui filiais nas principais cidades do Brasil, com projetos, informativos e publicações em plena atividade.³⁹

Além disso, a organização também convida os mestres da Índia para reforçar os valores universais. Em 2003, por exemplo, foi convidada a mestra Dadi Janki⁴⁰, líder espiritual indiana que falou sobre “*como cultivar paz, paciência e amor para melhorar a vida de cada um de nós e do planeta*”. De acordo com a mestra, uma das formas seria “*ficar em silêncio alguns minutos a cada hora nos leva a paz que é nossa qualidade natural*” (ORAGGIO, 2003, p. 82).

d) Sathya Sai Baba - Outro fenômeno de destaque na manifestação religiosa indiana no Brasil é a figura de Sathya Sai Baba. Apresentado normalmente em quadros de corpo inteiro, de braços abertos, cabelos à moda “black power”, vestindo uma bata alaranjada e sempre sorrindo, Sai Baba nasceu em 1925 em Anantapur, no Estado de Andhra Pradesh, sudeste da Índia. Radicado em Puthaparthi, no sul do país, considera-se um dos *avatares* de deus *Vishnu* em nossa época, conhecida como *Kali Yuga*. Segundo Srinivas,

o número total de devotos de Sai Baba ao redor do mundo varia entre 10 e 70 milhões. De acordo com um dos artigos recente publicado na revista Índia Hoje, estima-se o número de devotos em 20 milhões espalhados por 137 países com uma circulação de aproximadamente 6 bilhões de dólares. (SRINIVAS apud CALIL, p. 118)

³⁹ Informações sobre a OBK no Brasil podem ser adquiridas no site: <<http://www.bkumaris.com.br>> (c. 07.01.07).

⁴⁰ Dadi Janki, diretora mundial da Universidade Espiritual de Brahma Kumaris.

Conforme Carlos e Cristina, um casal que freqüenta o Ashram de Sai Baba na Índia cada ano, no Brasil estima-se em torno de 12 mil o número de adeptos.⁴¹

Os ensinamentos de Sai Baba são difundidos no Brasil por meio de duas instituições distintas. Uma delas é a Organização Sri Sathya Sai no Brasil (também conhecida como *Movimento Sai* e como *Centro Bhagawan Sathya Sai Baba*). A segunda é o Projeto Sathya Sai Baba Brasil, inaugurado em Belém (PA) no dia 13 de Agosto de 1994 pelo casal Daniel e Perpétua Cansanção. Depois de ter várias entrevistas com Sai Baba na Índia, em seu Ashram de Prasanthi Nilayam, eles “puderam sentir a Grandeza espiritual deste Ser, que é todo amor”⁴² e decidiram dar um passo institucional.

O projeto Sathya Sai Baba Brasil tem como objetivo divulgar a mensagem espiritual de *Baghavan Sri Sathya Sai Baba* em todo o território brasileiro. Foi aprovado e abençoado pessoalmente por Baba em entrevista realizada em 12 de fevereiro de 1992. Enquanto a Organização Sri Sathya Sai no Brasil concentra-se na divulgação das obras de Sai Baba (principalmente na área da educação), o Projeto Sathya Sai Baba concentra-se na divulgação dos ensinamentos do místico indiano.

Os primeiros devotos de Sai Baba no Brasil começaram a surgir em 1981, quando o conceituado professor de *Yoga* José Hermógenes levou seus alunos à Índia para visitar alguns locais sagrados. No final da viagem, o grupo ouviu falar sobre Sathya Sai Baba, e alguns dos participantes demonstraram interesse em ir até a cidade de Puthaparthi para conhecê-lo. Em 1985, pessoas interessadas nos ensinamentos começaram a se reunir periodicamente em uma academia de *Yoga* do Rio de Janeiro para ler e comentar textos de Sai Baba e ouvir canções devocionais que são cantadas no *ashram* de Puthaparthi.

Em 1987, o grupo da academia fez uma nova visita à Índia. Lá, os integrantes entraram em contato com o Conselho Central da América Latina e

⁴¹ Entrevista realizada em Curitiba no dia 19.08.06. Carlos e Cristina não são adeptos assumidos de Sai Baba, mas carregam uma devoção especial pelos valores e fazem questão de visitar o ashram do religioso a cada ano. Outro adepto, Herculino, responsável pelo movimento Sai em Curitiba, diz que no último congresso do movimento no Brasil, realizado em Belo Horizonte no ano de 2006, havia 450 participantes.

⁴² Esse trecho encontra-se no site: <<http://www.saibababrasil.com.br>> (c. 07.01.07).

pediram autorização para levar adiante a idéia de estabelecer oficialmente o então chamado “Movimento Sai” no Brasil. O centro Bhagavan Sri Sathya Sai Baba foi inaugurado em junho do mesmo ano em Petrópolis, Rio de Janeiro, com a participação de 50 pessoas. Também em 1987 a cidade de São Paulo ganhou seu primeiro Centro Sai, no bairro Jardim América. Outras duas filiais foram inauguradas em 1989 em Goiânia e em Niterói.

A Organização Sri Sathya Sai no Brasil e o Projeto Sai Baba no Brasil promovem a difusão da filosofia de Baba em diversas cidades, principalmente na área da educação. Em 2001, em Ribeirão Preto, uma escola foi fundada conforme as normas estabelecidas por Baba, enfatizando a educação com valores humanos. Além disso, as organizações também estão envolvidas com trabalhos sociais na periferia de grandes cidades. Hoje, o número de seguidores de Sathya Sai Baba está em crescimento, e muitos brasileiros vão a Índia para conhecer Sai Baba e suas atividades.

II.3.2 Dançarinos brasileiros e suas produções

Cerca de 20 artistas brasileiros tiveram contato direto com a dança hindu na Índia. Em nossa pesquisa de campo detectamos que a maioria desses artistas teve pouca perseverança na dança hindu devido a fatores financeiros, distância geográfica entre os dois países e exigências específicas desse tipo de dança. Os que persistiram encontram-se em São Paulo, Rio de Janeiro, Porto Alegre, Brasília e Curitiba. Alguns deles estão passando por um momento de crise devido ao pouco tempo disponível para a prática - necessidade de sobrevivência e família são as principais causas de abandono. Alguns conciliam a dança com outras atividades, mas praticam essa arte de forma semi-profissional, ou seja, dançam apenas em solenidades e recebem por apresentação. Não mantêm academias próprias e nem, tampouco, vínculos com a tradição e a espiritualidade hindu.

Apenas um número muito reduzido é bem-sucedido e segue a tradição da dança hindu. Em nosso estudo consideraremos apenas esse grupo de dançarinos brasileiros devido à relevância e seu trabalho, às atividades desenvolvidas, ao

profissionalismo demonstrado em relação à dança hindu e aos vínculos mantidos com a Índia. Esses dançarinos abriram suas próprias academias e ensinam a dança aos alunos brasileiros.⁴³ Entre eles estão Almir Ribeiro (*Kathakali*), Aglaia Azevedo (*Mohini Attam*), Estelamare dos Santos (*Bharata Natyam*), Andréa Prior (*Kathak e Odissi*), Andrea Albergaria (*Odissi*), Silvana Duarte (*Odissi*) e Patrícia Romano (*Bharata Natyam*) (Fig. 4).



Fig. 4 - Dançarinas brasileiras: Estelamare dos Santos (E), Andréa Prior (C) e Andrea Albergaria (D)

Em nosso trabalho também apresentamos oito academias onde são ministradas aulas de dança hindu no Brasil:

1. Espaço Rasa Núcleo Indiano (São Paulo) - Danças clássicas Indianas (*Odissi e Kathak*): Andréa Prior.
2. Dança clássica Indiana em Atibaia (São Paulo): Andrea Albergaria.
3. Bhávana Rya e Cia. Odissi Brasil: Bhávana Rya.
4. Movimentos Integrativos: Bia Ocougne.
5. Natyalaya (São Paulo): Patrícia Romano.
6. Natya Dharma (Curitiba): filial de Natyalaya.
7. Padma e Arte (São Paulo): Silvana Duarte.
8. Teatro Mínimo (Rio de Janeiro): Almir Ribeiro e Aglaia Azevedo.

⁴³ Encontramos mais duas dançarinas do estilo Odissi que residem em São Paulo: Bia Ocougne e Bhávana Rya. Como são poucas as informações de que dispomos sobre as mesmas, não as incluímos nesta pesquisa. Inf. em <http://www.indiaconsulate.org.br/comercial/a_india_no_brasil/contacts.htm> (c. 04.09.06).

Andréa Prior, por exemplo, é dançarina, professora e coreógrafa, e iniciou seus estudos da dança clássica indiana com outra brasileira, Sonia Galvão, em 1993. Em 1996 iniciou seus estudos nos estilos *Kathak* e *Odissi* com a bailarina indiana Parvathi Datta. Em suas cinco temporadas na Índia (1997, 1999, 2000, 2002 e 2004), aperfeiçoou-se nesses estilos. Atualmente, ela os ensina nas unidades do SESC na cidade de São Paulo. Participou, como dançarina e coreógrafa, de vários espetáculos, dos quais o mais recente é "Caminhos da Paz" (Teatro Anchieta/2003), um espetáculo inspirado na poesia de Rabindranath Tagore. Atualmente ensina dança hindu na academia Espaço Rasa.⁴⁴

Andrea Albergaria tem formação em técnicas corporais no curso de Artes Cênicas da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Seu primeiro contato com a dança hindu do estilo *Odissi* ocorreu durante uma estada na Índia entre 1996 e 1997. Retornando ao Brasil, passou a divulgar a dança, a poesia, o teatro, a mitologia, a culinária e as vestimentas indianas na cidade de Atibaia (SP). Andrea Albergaria também esteve na África, participando do Festival da Ásia de Angola, com o espetáculo de dança chamado "Prema" ("Amor").⁴⁵

Bhávana Rya é professora de dança *Odissi* na cidade de São Paulo, onde mantém, com o músico Daniel Marczyk, um centro de ensino de dança, Yoga, sânscrito e estudos astrológicos.⁴⁶ Ela expõe sua arte não apenas em um contexto "hinduizado", mas também em cerimônias de cunho ecumênico. Em novembro de 2006 se apresentou por duas vezes na Capela do Mosteiro da Luz, em uma programação do Museu de Arte Sacra de São Paulo. Nesse evento, interpretou a peça "Moteto para Comunhão" logo depois de uma missa em homenagem ao beato Frei Galvão.⁴⁷ Bia Ocugne é coreógrafa, atriz, psicóloga e professora de ginástica e dança hindu. Ministra aulas desde 1970. Possui um estúdio particular desde 1985 em São Paulo,⁴⁸ onde desenvolve trabalho de ginástica corretiva com técnicas de massagem, respiração, relaxamento, expressão, conscientização

⁴⁴ As informações foram obtidas por meio do site: <<http://www.espacorasa.art.br>> (c. 07.01.07).

⁴⁵ Inf. em: <http://br.geocities.com/albergaria_andrea/indian_dance_atibaia.html> (c. 10.01.07).

⁴⁶ Informações em <<http://www.odissibrasil.com>> (c. 13.02.07)

⁴⁷ Informações sobre essa apresentação disponíveis em:
<<http://www.metro.sp.gov.br/aplicacoes/news/tenoticiasview.asp?id=65654364H7&categoria=6540CF&idio ma=PO&secao=A CONTECENDO>> (c. 13.02.07)

⁴⁸ Informações em <<http://www.biaocougne.com.br/>> (c. 13.02.07)

corporal, tonificação e dança. Essas técnicas ganharam o nome de “Movimentos Integrativos”. Seu contato com a dança oriental é antigo: em 1980 estagiou na companhia de I Made Djamat, na Indonésia, momento em que se aproximou da dança e teatro balineses. Nos anos de 1981/82, 1991/92, 1992/93 e 1995/96 realizou cursos complementares. Em relação à dança hindu, no período de 1979/80 estudou danças clássicas indianas nos Estados Unidos com I. Kuniraman, e entre 1995 e 1999 na Índia com G. Ramani Ranjan Jena e Bindu Juneja. Estudou o estilo *Kathak* com M. Barrierie (aluna de Gandharva Mahavidyalaya) em Nova Déhli, para onde viaja anualmente a fim de se aperfeiçoar com Padmashri Madhavi Mudgal.

Estelamare dos Santos iniciou seus estudos em dança contemporânea e balé clássico no Brasil. Em 1991 foi à Índia, onde permaneceu por sete anos dedicando-se aos estudos da dança clássica e mitologia indiana (no centro Kalakshetra, fundado por Rukmini Devi em Chennai, no sudeste indiano). Fez sua formação com a dançarina e coreógrafa Leela Samson. Durante sua permanência na Índia, Estelamare participou de festivais de dança como o “*Prithvi Festival*”, “*Mumbai*” e “*Winter Festival*” de Nova Déhli. Retornando ao Brasil em 1999, Estelamare iniciou uma pesquisa sobre a Capoeira Angola. Ela tem ao seu crédito vários espetáculos, inclusive um sobre o Buda.⁴⁹

Em nosso trabalho selecionamos quatro bailarinos que terão suas biografias e produções detalhadas. O critério de seleção foi o da relevância para o desenvolvimento e difusão da dança hindu no Brasil.

II.3.2.1 Apresentando Almir Ribeiro e Aglaia Azevedo

Almir Ribeiro (Fig. 5), natural do Rio de Janeiro, é diretor teatral, professor de interpretação e expressão corporal, pedagogo e pesquisador de teatro oriental.⁵⁰ Juntamente com a atriz Aglaia Azevedo, fundou a Academia do Teatro Mínimo,

⁴⁹ Inf. em <<http://www.estelamare.paulo.nom.br/contato.html>> (c. 10.01.07)

⁵⁰ Encontramos com Almir e Aglaia no dia 21.12.04 no Shopping Novo Batel, em Curitiba, durante uma exposição da pintura indiana organizada pelo indiano Anand Jyothi, radicado no Brasil há seis anos. Almir e Aglaia foram convidados para apresentar neste evento a coreografia “A dança da *Mohini*”.

um grupo de atores e dançarinos que pesquisam técnicas de dramaturgia tendo como ponto de partida o teatro-dança clássico da Índia, dando especial atenção aos estilos *Kathakali*, *Odissi* e *Mohini Attam*.⁵¹ Nessa academia, Almir desenvolveu durante 15 anos uma pesquisa teatral centrada apenas na dança-teatro *Kathakali*, o estilo masculino da dança clássica indiana.

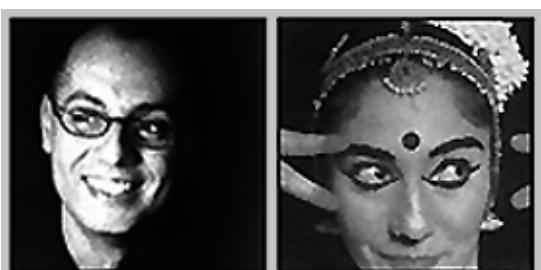


Fig. 5 - Almir Ribeiro e Aglaia Azevedo

O interesse teatral Almir levou-o à Índia em 1989, tornando-se assim o primeiro dos artistas brasileiros que foram até lá para ampliar seus estudos cênicos. Inicialmente, seu interesse pela dança indiana era motivado apenas por razões estéticas, mas, ao aprofundar seus

estudos, percebeu que a dimensão artística está de tal modo ligada à espiritualidade hindu que é impossível desvinculá-las. Permaneceu por dois anos no vilarejo de Cheruthurthy, em Kerala (sudoeste da Índia). Segundo ele, “convivendo com famílias e compartilhando com o cotidiano das pessoas mais simples, pudemos ver as pessoas se casando, nascendo, morrendo, comemorando, rezando e, também, é claro, brigando” (RIBEIRO, 2006). Retornando da Índia, tornou-se ator e assumiu o posto de diretor do Teatro Mínimo. Segundo Almir Ribeiro, o *Kathakali* é fisicamente adequado para qualquer ator.

Aglaia Azevedo (Fig. 5) teve sua formação em balé clássico no Brasil e depois se aperfeiçoou na Itália. Mais tarde, abandonou o balé clássico e foi à Índia, onde teve sua iniciação na dança hindu, inicialmente na dança *Odissi*, durante quatro meses. Insatisfeita com esse estilo, iniciou sua formação na dança-teatro *Kathakali*, mas, como o estilo é mais direcionado aos homens, teve que abandoná-lo e finalmente dedicou-se ao estilo *Mohini Attam*, no qual se formou e

⁵¹ As pesquisas têm como objetivo descobrir e utilizar criativamente as fontes de energia do ator em cena e suas possibilidades expressivas máximas. Os elementos de dança e teatro, principalmente *Kathakali* e *Mohini Attam*, se entrelaçaram desde o início (1989) na pesquisa do Teatro Mínimo.

permanece até hoje. Aglaia fez freqüentes viagens de aperfeiçoamento à Índia (1992, 1999, 2002) e mantém um vínculo estreito com as raízes da dança.

Desde que retornaram da Índia, Almir e Aglaia trabalham juntos em suas apresentações, combinando técnicas de dois estilos. Almir utiliza a técnica e linguagem *Kathakali* como um meio para seu trabalho teatral e não como fim.

O cenário utilizado em uma de suas apresentações reflete claramente a fusão desses dois estilos.⁵² O palco estava enfeitado com o *Alpana* (um tipo de pó branco) desenhando um círculo no chão. No centro desse círculo havia uma flor desenhada com pó vermelho e, ao redor desta, havia outras duas flores menores. Nos quatro lados do palco havia quatro imagens das divindades indianas: *Saraswati*, deusa da sabedoria, na parte da frente; *Shiva Nataraja*, o deus dançarino, no fundo do placo; no lado direito, *Ganesh*, a divindade que retira todos os obstáculos; e, no lado esquerdo, a figura mítica de *Bharata Muni*, o suposto escritor do *Natya Shastra*. Havia uma lâmpada indiana acesa perto da imagem da deusa *Saraswati* e, próximo das imagens das outras divindades, incensos perfumando o ambiente. No fundo do palco, atrás do círculo, havia uma estrutura de tubos que lembrava a forma de um provador de loja de roupas: paredes de tecido, uma cortina frontal e um teto, também em tecido. Nesse espaço estavam pendurados os *sarees* (vestidos das mulheres indianas). Essa organização do palco é uma indicação muito evidente da fusão dos dois estilos, pois, enquanto o estilo *Kathakali* preocupa-se mais com a maquiagem e figurino, o *Mohini Attam* se concentra na organização do palco.

Normalmente Almir não realiza performances da dança *Kathakali* na ausência do seu mestre Nandakumaran, conforme exige a tradição. Segundo ele, a experiência mais forte e marcante na Índia foi *aprender a aprender*: “Ensinar é fácil, mas aprender é difícil. O modo de ensinar a dança é muito diferente do [encontrado no] mundo ocidental. Na fase inicial, tive muitas dificuldades de compreensão. Mas na Índia, juntamente com a dança, aprende-se também a ética”.⁵³ O modo de ensino do *Kathakali* tem uma estrutura na qual o corpo

⁵² Apresentação realizada no dia 21.12.04 no Shopping Novo Batel, em Curitiba.

⁵³ Entrevista realizada em 21.12.04.

aprende antes da mente, o que implica em uma preocupação maior com a arte da interpretação. Portanto, para Almir ficou óbvio que, enquanto no mundo teatral do Ocidente é o ator que interpreta, no mundo do *Kathakali* é o mestre ou guru quem define a interpretação e o modo de interpretar.

Outro elemento fundamental que percebemos em Aglaia e Almir é a clareza que ambos têm sobre a consciência corporal. Almir afirma que “*não basta fazer bem a dança, é necessário saber o que acontece no corpo. O Oriente é sintético no modo de ensinar, enquanto o Ocidente é analítico. Kathakali não escreve nada na cabeça, mas no corpo*”.⁵⁴

Em linhas gerais, Almir é mais ator do que dançarino. Ele expressou suas dificuldades com a Igreja, pois iniciou o curso de Teologia na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, onde sentiu certa discriminação por parte da direção do curso. Segundo Almir, o diretor do curso, ao tomar conhecimento dos seus estudos de *Kathakali* e do fato de ter estudado dança hindu na Índia, chegou a afirmar “*não quero uma fauna estranha aqui no curso de Teologia*”.⁵⁵

Enquanto Aglaia utiliza a graça e suavidade de movimentação e expressividade intensa de *Mohini Attam*, Almir utiliza a técnica do *Kathakali*. Existem várias produções teatrais do Teatro Mínimo. Aqui apresentaremos as três que julgamos mais importantes e mais intimamente ligadas à tradição da dança hindu.

II.3.2.1.1 “Kathakali Teatro Sagrado do Malabar” (1997- 2003)

Esse espetáculo desenvolve uma fusão entre dança, teatro e ritual sagrado. Ele leva o público até a costa ocidental do sul da Índia, conhecida como Malabar, a “região das especiarias”. O espetáculo encanta os olhos, especialmente pela beleza da maquiagem e dos figurinos e pela intensidade da expressão corporal e facial. Os movimentos do *Kathakali* são pequenos e minuciosos. A beleza está nos detalhes, nas cores e na maquiagem. O espetáculo tem o objetivo de mostrar a

⁵⁴ Entrevista realizada em 21.12.04.

⁵⁵ Idem.

importância da maquiagem no universo teatral para a elaboração da expressão corporal, sobretudo facial, com muita precisão.

II.3.2.1.2 “Índia” (2002)

Toda a encenação desse espetáculo foi estruturada para mostrar e reproduzir um ritual hindu. Apesar de uma forte tendência de secularização, a Índia ainda é lugar onde se observa a realização de rituais. O espetáculo mostra a contradição inerente entre a convivência dos extremos na sociedade indiana contemporânea. Nessa produção são apresentados os ritos de passagem, da colheita, mágicos, religiosos e seculares. O espetáculo analisa a crença nas forças sobrenaturais ou deuses do povo indiano mais simples, e reflete as razões que os levaram a elaborar esses ritos. Os ritos encenados no espetáculo também mostram que as aldeias indianas ainda não foram afetadas pela secularização e modernização.

II.3.2.1.3 “A Dança da *Mohini*” (2002)

A Dança da Mohini é, sem dúvida, uma montagem atraente, seja pela graça e suavidade dos movimentos, seja pela expressividade e virtuosismo de dançarina Aglaia Azevedo. A bailarina expressa o desejo por seu amado e diversas emoções de forma muito nítida através da expressão facial e corporal. O cenário, com diversos desenhos de flores, imagens de divindades e diversos tecidos indianos coloridos, evoca fortemente o universo indiano. A trilha musical também colabora para a evocação deste ambiente indiano. O espetáculo também estabelece um diálogo entre os estilos *Kathakali* e *Mohini Attam*, com o predomínio deste último.

Na realização dos espetáculos, Almir e Aglaia são cautelosos na escolha dos locais de apresentação. Nunca pensaram em realizar apresentações em restaurantes ou ambientes que não ofereçam condições para a concentração (segundo Almir, uma das condições fundamentais para apresentações de dança hindu). Para ele, seja o espetáculo apresentado em um teatro ou em um shopping

center, o palco deve ser preparado e organizado conforme as prescrições do *Natya Shastra*.

II.3.2.2 Apresentando Silvana Duarte



Fig. 6 - Silvana Duarte

Silvana Duarte (Fig. 6) é diretora artística do *Instituto Padma – Arte e Cultura*. Esse instituto promove *workshops*, cursos, seminários, palestras e eventos para a compreensão e apreciação das artes performáticas tradicionais e contemporâneas da Índia e também produz espetáculos de dança clássica hindu. Silvana Duarte leciona e

apresenta a dança *Odissi* há 12 anos. Concluiu sua formação em balé clássico pela *Royal Academy of Dance* na cidade de Campinas (SP). Na Índia, recebeu treinamento inicial em dança *Odissi* na cidade de Bangalore (sul do país), com as professoras Protima Bedi, Surupa Sen e Bijayini Satpathi. Mais tarde, transferiu-se para Nova Déli, onde continuou seus estudos com o *Guru Oryia Shri Ramani R. Jena* e *Sharon Lowen*.

No Brasil, promove o intercâmbio cultural com a Índia coordenando a visita de artistas indianos da dança *Odissi*. Realiza apresentações solo, *workshops*, palestra-demonstração e cursos, e também coordena um grupo amador de dança *Odissi* na cidade de São Paulo. Seu trabalho estende-se também à criação da primeira revista especializada em dança indiana publicada no Brasil.⁵⁶

A trajetória de Silvana na dança indiana teve início em uma viagem a Índia motivada por uma busca espiritual. Buscou a realização pessoal em diversas correntes religiosas no Brasil, como ela mesma resume: “procurei Deus em todas

⁵⁶ É notável a pequena produção literária e acadêmica dos profissionais de dança hindu no Brasil. Além da revista “Dança Indiana” (2001), de autoria de Silvana Duarte, há um único livro sobre o estilo *Kathakali*, de autoria de Almir Ribeiro: *Kathakali, uma Introdução ao Teatro e ao Sagrado da Índia* (2000).

as religiões".⁵⁷ Casada, teve seu filho aos 19 anos de idade, mas não se conformava em levar uma vida simplesmente dedicada ao lar. Estudou balé clássico e moderno e ministrou aulas de balé. Depois de 10 anos, perdeu o interesse pelo balé e optou pelo *Yoga*. Fechou sua academia de balé em 1992, pois o balé não oferecia para sua inquietação existencial. Decidiu viajar à Índia para conhecer o mestre Sathya Sai Baba.

Quando estava no *ashram* de Sai Baba, Silvana teve a oportunidade de assistir a uma apresentação da dança estilo *Kuchipudi*, que a impressionou profundamente. Naquela apresentação, a expressão de tamanha alegria, devoção e fé da bailarina indiana a impressionaram muitíssimo. Silvana percebeu assim que a dança era uma arte que também poderia ser vivenciada de forma espiritual, na qual o ser humano poderia se expressar plenamente.

Ao retornar da Índia, começou a pesquisar as danças clássicas indianas. Certo dia, em sua casa, assistiu a um videoclipe de Michael Jackson, no qual havia algumas inserções de dança *Odissi* realizadas no templo indiano do Estado de *Orissa*. Pesquisou sobre este estilo e depois de algumas semanas, matriculou-se em uma academia de dança *Odissi* "Nrityagram – aldeia da dança",⁵⁸ situada na região de Bangalore. Sem receber qualquer resposta, arriscou e viajou para a Índia e foi aceita como aluna de dança *Odissi* nessa academia.

Entre 1994 e 1996, estudou em *Nrityagram* e, de 1997 a 1998, no *Triveni Kala Sangam Theatre*, em Nova Déli, sob a orientação do renomado guru de *Odissi*, Ramani Ranjan Jena. Entre 1994 e 2001 visitou a Índia anualmente, permanecendo de dois a três meses a cada viagem, aperfeiçoando-se e aprendendo novas coreografias com seus mestres.

No Brasil, Silvana fundou um centro cultural, *Padma* – Arte e Cultura, onde ministra aulas de dança e também realiza apresentações. Ela possui vasto

⁵⁷ Entrevista realizada em dezembro de 2002.

⁵⁸ Existem hoje dois modelos de academias de dança na Índia. Um é como a *Nrityagram*, onde Silvana estudou o *Odissi*. Nesse modelo os alunos são retirados da sociedade aos 18 anos de idade, com o consentimento e apoio dos pais. Os alunos permanecem nesse centro até se formar. Esse modelo remete à idéia de *ashram*, a antiga escola tradicional da Índia. Esse modelo está quase extinto, pois não permite a realização de trabalhos ou estudos paralelos. Outro modelo, hoje mais difundido e praticado, é o de escola moderna. Os alunos vão para o centro de estudos duas ou três vezes por semana, tendo os horários da aula definidos. Esse modelo oferece a possibilidade de realizar outras atividades.

conhecimento da origem e desenvolvimento da dança hindu, principalmente do estilo *Odissi*. E coa nas suas palavras o desejo de continuar a tradição da dança hindu no Brasil:

Tenho 39 anos, portanto uso a dança no contexto justo. Ela não é um entretenimento, ela é sagrada e merece respeito da nossa parte. Não permito que meus alunos dancem em lugares inadequados: bares, hotéis ou os ambientes de bebidas alcoólicas.⁵⁹

Ela passou por uma experiência de constrangimento quando foi convidada para uma celebração de grande importância. Enquanto realizava a oração inicial a *Ganesh*, como exige a tradição da dança, encontrou um copo de uísque perto da imagem da deidade. Além disso, percebeu que no lugar da apresentação as pessoas caminhavam com os pés calçados. Durante a apresentação, os convidados comiam e bebiam e não tinha a menor noção do que estava acontecendo. *“Eu me senti muito mal por ter aceitado aquele convite. Nunca mais farei isso”*.⁶⁰

Um elemento muito importante a ser percebido no trabalho de Silvana Duarte é o repertório. Um espetáculo de Silvana é composto de apenas quatro danças, diferente de uma apresentação tradicional hindu, que inclui sete danças. Essa modificação se deve às diferenças de ambiente cultural e de público. No Brasil, a platéia é mais impaciente e exige que tudo seja mais rápido. Outra modificação introduzida por Silvana é a inclusão de uma pequena palestra sobre a dança: do que se compõe, sua estrutura, os *mudrás*, etc., para colocar o público à par da tradição. Muitas vezes, durante o intervalo da apresentação, é exibido um pequeno vídeo sobre o Estado de Orissa, local de origem do estilo *Odissi*.

As coreografias de Silvana são elaboradas exclusivamente sobre músicas clássicas indianas. Em seu repertório, não utiliza nem músicas brasileiras nem estão presentes temas da cultura brasileira. Hoje, ela considera a dança como sua religião e a realiza com muito amor e carinho: *“Cada gesto da dança carrega o foco para dentro de si. Portanto, os gestos devem acontecer de verdade”*.⁶¹ Ela

⁵⁹ Entrevista realizada em 2002.

⁶⁰ Idem.

⁶¹ Ibid.

afirma que encontrou sua verdadeira identidade durante a aprendizagem da dança *Odissi*, e sua identidade social por meio das apresentações: “*Eu comprehendo primeiro o meu interior, depois quero transmitir isso aos outros através da performance.*”⁶²

Silvana Duarte tem apresentado a dança *Odissi* no Brasil, na Índia e na Argentina. Em 1997 e 98 recebeu homenagem do Consulado Geral da Índia em reconhecimento pelo seu talento e contribuição em promover a dança clássica indiana no Brasil. Em março de 2006 foi premiada pelo *Indian Council for Cultural Relations* (ICCR), que organizou duas apresentações em Nova Déli. Sua performance-solo foi gravada e apresentada pela rede nacional de televisão da Índia – a *Doordashan*. Silvana já produziu seis espetáculos. A seguir, discorreremos acerca de dois deles.

II.3.2.2.1 “*Mahadevi Upasana*, seguido de *Moksha*, através do divino feminino”

Esse espetáculo representa *Shakti*, o poder feminino do universo, cuja energia e poder são iguais aos de *Shiva*, deus considerado o criador da dança hindu e que carrega dentro de si os princípios masculino e feminino. Por isso ele é conhecido como *Ardhanaranarishwara* (metade homem e metade mulher). O propósito da produção é mostrar o lugar do feminino na criação do mundo. Desenvolvendo o conceito de *Shakti*, o espetáculo mostra o rosto feminino de Deus na religião hindu e, em seguida, apresenta, através da figura feminina divina, a energia que permeia a Criação, que é benevolente e dinâmica.

II.3.2.2.2 “*Surya: A Índia em sua Dança Clássica*”

Essa produção foi concebida e coreografada na Índia em 2001. O espetáculo solo é uma homenagem ao deus Sol (*Surya*), invocado nas mais antigas escrituras da Índia, os *Vedas*, como o magnânimo benfeitor da humanidade. As quatro

⁶² Entrevista realizada em 2002.

coreografias apresentadas formam um ciclo completo: o transcorrer de um dia, do nascer ao pôr-do-sol, é retratado como uma metáfora da evolução da consciência. As coreografias de *Surya* são realizadas por dois grandes mestres e bailarinos de *Odissi*, Sharon Lowen e Kelucharan Mohapatra.

II.3.2.3 Apresentando Patrícia Romano



Fig. 7 - Patrícia Romano

Patrícia Romano (Fig. 7) é uma bailarina e professora de dança dedicada completamente à pesquisa da cultura e da arte indiana. Ela é diretora da *Natyalaya*, escola de danças clássicas indianas no Brasil.⁶³ Patrícia também divulga a cultura indiana realizando apresentações e *workshops* sobre *Bharatanatyam* e *Mohini Attam* seguindo as orientações do *Instituto Kalamandalam Sumathi*, da Índia. Regularmente, organiza eventos com artistas indianos e brasileiros, criando um intercâmbio cultural entre Índia e Brasil.

Adolescente, Patrícia estudou balé clássico na *Royal Academy of Dancing School of London* e, depois de se formar, ministrou aulas de balé por alguns anos. Pesquisou diversos estilos de dança ocidental: moderno, contemporâneo e folclórico, e percebeu que o balé era somente um exercício físico desprovido do elemento espiritual. Com o passar do tempo, concluiu que havia outras possibilidades de expressão além do balé, pois o que ela realmente buscava era uma maneira de expressar a si mesma e também a Deus. Teve uma intuição de que a dança clássica hindu seria um meio adequado para essa expressão.

⁶³ A *Natyalaya* é uma filial da *Natyalaya School of Classical Dances*, cuja sede está situada no Estado indiano de Kerala. A sede foi fundada em 1964 por *Shrimati Kalamandalam Sumathi* para divulgar a dança indiana tanto na Índia quanto no Ocidente.

Em 1995, A dançarina indiana Shrimati Kalamandalam Sumathi realizou uma turnê pelo Brasil e também ministrou aulas de dança *Bharata Natyam*. Esse foi um fator chave na vida da Patrícia, pois ela participou dessas aulas. Mais tarde, apaixonada pela dança hindu, deixou seus três filhos no Brasil e foi para a Índia com Sumathi, na casa de quem permaneceu por algum tempo.

Na Índia, Patrícia incorporou o espírito da tradição indiana de *guru-shishya* (mestre-discípulo). Iniciou-se sua aprendizagem da dança no estilo *Kuchipudi*, passou em seguida ao estilo *Mohini Attam* e finalmente chegou ao estilo *Bharata Natyam*. Retornou à Índia diversas vezes para aperfeiçoar sua técnica e abriu em São Paulo uma filial da academia indiana *Natyalaya*. Em relação à reação dos indianos aos estrangeiros, ela afirma em tom de brincadeira:

Tenho fisionomia de uma mulher indiana. Quando estou lá, ando com as roupas indianas. Além disso, *Natya Shastra* foi escrita antes do nascimento do Catolicismo, as pessoas do Estado de Kerala acolhem todas as religiões. A arte é uma, sendo ela una, e convida a todos a aprenderem.⁶⁴

No Brasil, a filial *Natyalaya* foi fundada em 1998 sob a orientação de sua mestra, Sumathi Kalamandalam. Patrícia, co-fundadora, atualmente ministra aulas de dança e promove apresentações públicas com seus alunos. O principal objetivo da *Natyalaya* no Brasil é divulgar a cultura indiana e mostrar a importância de sua forma peculiar de aprendizado. É interessante notar a seguinte afirmação de Patrícia: “*a dança é um tipo de meditação, o aluno deve desapegar-se de seus pensamentos e sentimentos e dar espaço para Deus em seu coração*”⁶⁵ Ao mesmo tempo, ela não descarta as possibilidades de dançar em qualquer lugar, inclusive lugares profanos, como restaurantes, hotéis, etc. Além disso, está aberta à inovação, tem no seu repertório coreografias feitas para músicas populares.

Dois aspectos interessantes devem ser notados na trajetória de Patrícia Romano. Primeiramente, sua abertura para outras manifestações estéticas, fazendo uma passagem da música clássica para a música popular indiana, usando a técnica da dança *Bharata Natyam*. Ela própria chama isso de “*masala*

⁶⁴ Entrevista realizada em janeiro de 2003.

⁶⁵ Idem.

dance", quer dizer dança de mistura. Em suas apresentações públicas, a *masala dance* é muito mais elogiada do que as danças exclusivamente clássicas. "A mistura é um caminho para a pureza", afirma, "também é um incentivo para que os estudantes se interessem pela dança sagrada".⁶⁶

Outro ponto a ser considerado é sua abertura aos novos lugares de performance. Todos os demais bailarinos de dança clássica hindu se revelam cautelosos em relação à escolha dos lugares da apresentação, ao passo que Patrícia afirma que todos os lugares são adequados:

A pureza está na atitude, na intenção do dançarino. As coisas estão mudando. Nós não podemos permanecer os mesmos, também devemos mudar. O que não muda é aquele desejo de ter a união com Deus. Esse sentimento permanece para sempre.⁶⁷

Segundo Patrícia, os bailarinos devem perceber que o público, seja ele qual for, também é Deus. O fundamento dessa crença encontra-se na compreensão de que Deus se encontra em todos os lugares e está acima de todas as religiões. Antigamente, as *devadasis* ("dançarinas do Senhor") dançavam nos templos somente para as deidades com amor e dedicação. Patrícia afirma que "devemos levar essa relação das *devadasis* para fora do âmbito sagrado e mostrar ao público a possibilidade de se manter essa relação de amor e devoção, na sociedade".⁶⁸ O rompimento com a tradição trouxe a Patrícia um grande desafio porque, segundo ela, no templo a dedicação era mais fácil, uma vez que a dançarina estava afastada da sociedade, enquanto que os dançarinos de hoje estão inseridos no contexto social.

O trabalho da Patrícia hoje é reconhecido pelos órgãos oficiais da Índia representados no Brasil, como a Embaixada da Índia e o Consulado Geral da Índia. Em 1998, foi homenageada pelo Consulado Geral da Índia em São Paulo e foi considerada pela Associação Indiana de São Paulo um dos maiores expoentes da dança clássica hindu no Brasil. Na Índia, seu trabalho também foi reconhecido

⁶⁶ Entrevista realizada em janeiro de 2003.

⁶⁷ Idem.

⁶⁸ Ibid.

pela imprensa, que ficou encantada com sua precisão técnica e a graciosidade do seu grupo brasileiro, que realizou uma turnê pela Índia em 2004.

Patrícia tem em seu repertório mais de dez espetáculos, dos quais apresentaremos sucintamente três.

II.3.2.3.1 “Tanjavur – dos Templos aos Palcos”

Tanjavur é uma cidade do Estado de Tamil Nadu conhecida por seus inúmeros templos e onde nasceu o estilo *Bharata Natyam*. Nessa cidade foi preservado esse estilo como ritual do templo através das mulheres *devadasis*. Esse espetáculo, como indica o título, mostra a passagem da dança hindu de um ambiente tradicional para um ambiente secular. A primeira parte do espetáculo comprehende somente as danças tradicionais baseadas em músicas clássicas; a segunda parte reflete a difusão da dança através das músicas populares.

II.3.2.3.2 “Natyalaya – Danças Clássicas do sul da Índia”

Essa produção apresenta ao público brasileiro os diversos estilos da dança clássica hindu, principalmente os do sul da Índia. O espetáculo conta com três estilos, *Kathakali*, *Bharata Natyam* e *Mohini Attam*, mostrando suas histórias e regiões de origens através das expressões corporais. Além disso, percebemos nesse espetáculo a diferença traçada em cada um desses estilos. O figurino e o cenário ilustram a riqueza da tradição da dança indiana. Percebemos na produção uma preocupação muito grande com a fidelidade à tradição hindu.

II. 3.2.3.3 “Bollywood”

Bollywood apresenta o gradativo processo de secularização da Índia. A palavra *Bolly* vem da cidade de Bombay, hoje conhecida como Mumbai, onde quase toda a produção cinematográfica da Índia é realizada. O espetáculo “Bollywood” mostra de certa forma a introdução da dança hindu no universo

secular da Índia e o crescente interesse e aceitação por parte da população indiana dessa passagem. As músicas para as coreografias do espetáculo são tiradas do universo cinematográfico indiano e adaptadas à realidade brasileira. O espetáculo faz uma fusão entre a música popular e a técnica da dança tradicional hindu.

II. 4 Conclusão ao Capítulo

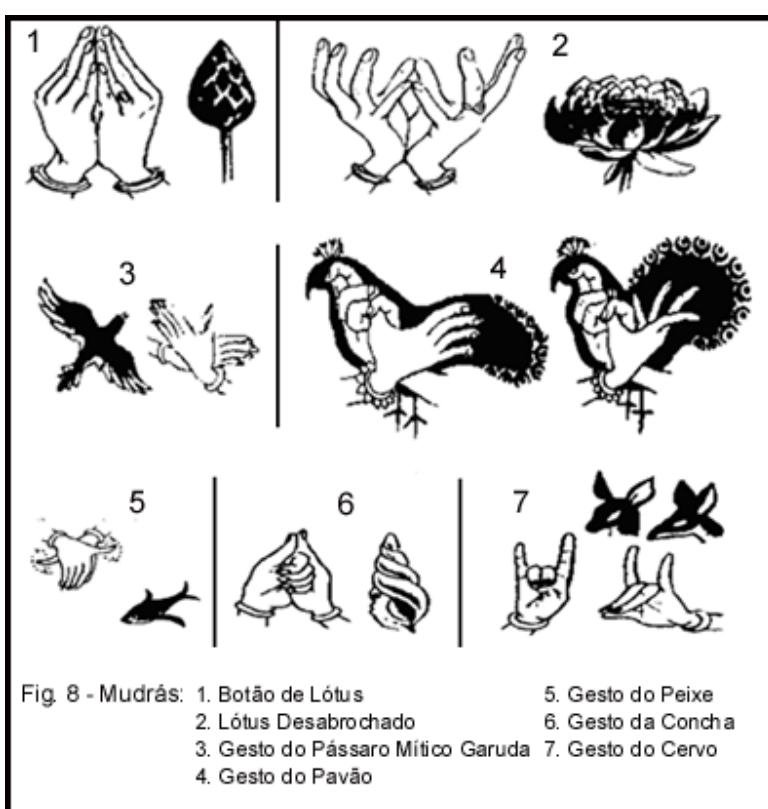
O contato da cultura brasileira com a dança hindu conta com cerca de 20 anos. Percebemos, pois, que ainda está em um primeiro estágio. A quantidade de espetáculos apresentados pelos bailarinos em diversas cidades do Brasil anualmente e o número crescente de alunos evidenciam a permanência da dança hindu no Brasil. Em várias festividades realizadas por empresas que possuem relações comerciais com a Índia são promovidos jantares vegetarianos e apresentações de dança hindu. Encontramos evidências de apresentações de dança hindu no âmbito universitário, o que abre espaço para uma discussão teórica. Percebe-se também a determinação dos artistas brasileiros, comprometidos com o aperfeiçoamento e o intercâmbio cultural entre os dois países.⁶⁹

⁶⁹ Hoje, a academia Natyalaya e seus filiais contam com cerca de 90 alunos em diversas cidades do Brasil. Já o Centro Padma – Arte e Cultura no momento não possui filiais e conta aproximadamente com 40 alunos matriculados.

BLOCO - II

Nritya: Retrospectiva cronológica da dança hindu

O segundo bloco compreende os capítulos que ilustram a história da origem da dança hindu seu desenvolvimento, preservação nos períodos tradicional e contemporâneo, sua posterior divulgação às outras religiões na Índia e sua difusão fora do continente indiano.



Esse bloco recebe o nome de *Nritya*, termo que, no universo religioso da dança, remete à familiaridade com o universo empírico.

Na construção do templo, após a conclusão dos alicerces, encontramos três universos expressos por meio de esculturas. Na base estão os animais, na camada intermediária os seres humanos e na

camada superior seres divinos - desse modo é representada a relação possível entre esses universos. No templo as relações tornam-se concretas e possíveis, estabelecendo pontes para a compreensão do mundo fenomênico.

Em *Nritya* o bailarino articula os gestos das mãos, conhecidos como *mudrás*, que exigem a experiência prévia da natureza do que está representando ou vai representar (Fig. 8).

A natureza se torna uma linguagem nas mãos do bailarino, e mesmo as questões invisíveis do tempo são reelaborados. Por exemplo, a descrição do

tempo cronológico, quando o dançarino movimenta a mão do *mudrā Ardhachandra* para o *mudrā Alapadma*. Essa seqüência sugere a passagem do tempo, a transição da lua nova até a lua cheia. Da mesma forma, a flor desabrocha nos dedos do dançarino e os pássaros voam das pontas de seus dedos.

O bloco *Nritya* apresenta a familiaridade e conhecimento empírico do dançarino em relação à dança hindu. Neste bloco incluímos também a pesquisa do campo realizada na Índia, assim como uma leitura bibliográfica realizada ao longo dos anos. Acreditamos que, no contexto da dança hindu, o corpo aprende antes da mente, portanto investimos na experiência empírica no primeiro momento para construir uma teoria a partir dessa experiência.

Capítulo III - Jatiswaram: Origem da dança hindu e sua preservação na Índia tradicional

III.1 Introdução

Na cultura tradicional indiana, a dança permeia todos os aspectos da vida. A íntima relação entre dança e religião tem origens muito remotas no pensamento hindu. Há numerosas referências à dança, que contêm inclusive descrições de performance que podem ser encontradas tanto no contexto secular quanto no religioso. Usualmente, a sociedade indiana não delimita com muita clareza os limites entre a atividade secular e a religiosa, por isso, é muito difícil afirmar qual meio poderia ter dado origem à dança indiana. Por essa razão, permanece uma ambigüidade no que concerne aos elementos seculares e religiosos da dança tradicional.

Neste capítulo faremos uma breve apresentação das origens da dança e sua preservação na Índia tradicional. Para uma melhor abordagem, dividiremos o capítulo em quatro partes. Na primeira, apresentaremos a visão ortodoxa da dança clássica hindu (criação da dança pelos deuses). Nessa seção serão articuladas diversas versões míticas sobre a origem da dança hindu. Na segunda parte, focalizaremos o processo de predomínio da versão mítica de *Shiva* como criador da dança e a maneira como ele assumiu o “trono” de *Shiva Nataraja*, o Dançarino Divino. Na terceira parte, contemplaremos o modo clássico de preservação da dança, conhecido como sistema *devadasi*. Finalmente, na quarta e última parte, abordaremos as causas que propiciaram o desenvolvimento da grande diversidade de estilos da dança indiana, limitando-nos apenas aos sete estilos clássicos da dança hindu.

III.2 Constituintes da visão ortodoxa da dança clássica hindu

Segundo a tradição hindu, a dança não foi uma criação humana, resultado de um ambiente cultural, mas criação divina. De acordo com os *Vedas*, textos

sagrados do Hinduísmo, a humanidade aprendeu a dança através da revelação divina. Os deuses eram excelentes dançarinos. “A dança na Índia é simbolicamente associada à vida, ao interminável continuum de idas e vindas, nascimento e morte” (RIBEIRO, 1999, p. 9). É quase impossível dissociarmos a dança de valores eternos advindos da religião, cuja compreensão implica em uma assimilação do conceito de *dharma*, que carrega múltiplos significados: a Lei Universal, a Verdade Suprema ou a Vivência da Ética na sociedade.

Para uma melhor compreensão do significado de *dharma*, é necessário explicar outro conceito, *Varnashramadharma*. Ele se subdivide em *varna*, (sistema das castas), *ashrama* (o sistema social e familiar que guia gradativamente o indivíduo na evolução de um estado a outro) e *dharma*. A vivência adequada do *dharma* liberta o indivíduo do sistema *varna*, ele sai da casta para a não-casta; no sentido de *ashrama*, eleva-o da ilusão e ignorância para a perfeição ou Iluminação (TURNER, 1974). Toda a visão ortodoxa do Hinduísmo carrega uma finalidade: libertar-se de todas as limitações individuais e sociais. A criação da dança hindu é utilizada como instrumento dessa libertação.

A assimilação de diversas etnias e culturas presentes no subcontinente indiano parece ser a principal origem das diferentes versões míticas sobre o surgimento da dança. Ao longo dos séculos, a Índia sofreu muitas invasões estrangeiras (arianos, gregos, mongóis, persas e árabes). Percebe-se a forte influência dos arianos na construção da origem mítica da dança, e dos persas no seu desenvolvimento. Podemos sintetizar em quatro as numerosas versões sobre a origem mítica da dança hindu.

III.2.1 Quatro origens míticas da dança indiana

Enquanto os conquistadores arianos afirmam que a dança foi criada por *Brahma*, os dravidianos apontam *Shiva* como o criador dessa arte. Mais tarde, no processo da sintetização de diversas divindades e crenças em uma só tríade de deuses (*Trimurti*)⁷⁰, surgem outras versões, determinadas pela cultura local e

⁷⁰ Conceito ampliado de Trimurti em <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Trimurti>> (c. 22.01.07).

influenciadas por diferentes escolas filosóficas. Surge então uma terceira versão, influenciada pela filosofia *Vaishnava*, que apresenta o deus *Krishna* como criador da dança. Surge ainda uma quarta versão, fortemente influenciada pela filosofia difundida nos templos, intimamente relacionado ao sistema *devadasi*.

Todas essas versões, que iremos elaborar a seguir, têm suas raízes, de algum modo, nos tratados “*Natya Shastra*” e “*Abhinaya Darpanam*”, considerados os textos mais antigos sobre a dança hindu. Eles oferecem, de certo modo, a “gramática” de desenvolvimento de todo o repertório da dança clássica hindu. Escrito por volta do século II a.C., o “*Natya Shastra*” (literalmente, “Tratado sobre o Teatro”) é o mais antigo livro existente sobre as artes cênicas. Trata-se de uma verdadeira encyclopédia sobre teatro, em que são especificados detalhadamente todos os aspectos envolvidos em uma representação artística. Esse tratado chega a níveis de detalhamento impressionantes, como por exemplo as cores adequadas para a maquiagem, os tipos de movimentos de cada parte do corpo e a maneira correta de construir dos palcos em suas proporções exatas.

O “*Abhinayadarpanam*”, de Nandikesvara,⁷¹ é um manual de gestos e posturas de dança e drama (III século d.C.). O título da obra soma duas palavras: *abhinaya* e *darpanam*. “*The sanskrit word for abhinaya is made up of the prefix abhi ‘towards’ and the root ni ‘to carry’. Thus it means representing (carrying) a play to (towards) the spectators*”. (GHOSH, 1975, p. 7). Em outras palavras, *abhinaya* significa o despertar dos nove sentimentos chamados “*navarasa*” por meio das expressões faciais: surpresa, repulsa, coragem, amor, humor, fúria, medo, liberação e comoção.⁷² Por isso, a palavra *abhinaya* pode também significar o desvelamento da beleza ou dos variados aspectos da representação por meio de palavras, gestos, maquiagem, figurinos, cenários, etc. O segundo termo, *darpanam*, significa espelho, que ajuda ao espectador ver toda a linguagem articulada no palco e compreender sua condição pessoal.

⁷¹ Os livros consultados não apresentam as data sobre a publicação de *Abhinaya Darpanam*, somente indicam que o autor devia ter publicado no século III depois de Cristo.

⁷² Ver bloco III e Fig. 23.

III.2.1.1 *Brahma* como criador da dança

Brahma é considerado a primeira pessoa da Tríade Hindu (*Trimurti*). Parece ter sido levado à Índia pelos arianos, e foi incorporado à cultura indiana no processo da inculcação (DANIELOU, 1989). Segundo essa versão, os arianos estruturaram a sociedade indiana em diferentes castas, dentre as quais a brâmane (dos religiosos responsáveis pelos ritos) ocupou o lugar mais elevado. De acordo com a versão brâmane, *Brahma* utilizou a dança como forma particular de revelação:

Quando o mundo se tornou cheio de ira e desejo, inveja e raiva, prazer e dor, a população implorou a *Brahma*, o Supremo, para que criasse uma diversão que pudesse ser vista e ouvida por todos, pois as sagradas escrituras não eram compreendidas pelas massas porque eram muito ambíguas e complexas (SARABAI, 1981, p. 3).

Nesse momento, *Brahma*, o Senhor Supremo, a Fonte da Verdade, retirou-se e entrou em profunda meditação; destilou a essência dos quatro *Vedas*, e extraiu a essência de cada um: a *pathya* (palavra), do *Rig Veda*; a música, do *Sama Veda*; os gestos, do *Yajur Veda*, e o elemento estético do *Atharva Veda*, “para cumprir os altos desígnios da vida que são *Dharma*, ou retidão, *Artha*, ou bens materiais, *Kama*, ou amor e *Moksha*, ou libertação”.⁷³ Reuniu todos esses elementos em uma nova forma de arte, a dança, que foi chamada de *Natya Veda*. Em seguida, *Brahma* falou aos homens:

Essa arte não se destina meramente para o prazer, mas exibe “*Bhava*” (emoção) para todos os três mundos. Eu criei essa arte seguindo os movimentos do universo, seja no trabalho ou na diversão, no lucro, na paz, na gargalhada, na guerra ou na matança, produzindo os frutos da verdade para aqueles que seguem a lei moral; uma restrição para os que quebram as regras e a disciplina aos que seguem a lei, para criar sabedoria nos ignorantes, aprendizagem nos que procuram (estudantes) encorajando os seres humanos à prática do esporte e à resistência aos derrubados pelo sofrimento, repletos de humores diferenciados e de paixões variadas da

⁷³ BARBOZA, F., “The Divine Origin of Dance in India”, art. disp. em <<http://www.drbarboza.com>> (c. 03.12.05).

alma, religados aos labores da humanidade, permitindo um excelente equilíbrio, diversão e o demais nos três mundos: o superior, o do meio e o inferior (SARABAI, 1981, p. 5).

Depois de ter criado o *Natya Veda*, *Brahma* transmitiu esse conhecimento ao sábio *Bharata*, para que ele o divulgasse.⁷⁴ Obedecendo a *Brahma*, *Bharata* escreveu o “*Natya Shastra*”, um grande e comprehensivo trabalho sobre a ciência e técnica do drama, da dança e da música indianas. O estilo *Bharata Natyam* pode ter também a origem de seu nome do sábio *Bharata*. Uma outra etimologia propõe a subdivisão do vocábulo *Bharata* em três fragmentos, *Bha* (uma redução de *Bhava*, que significa expressão), *Ra* (de *Raga*, melodia ou escalas) e *Ta* (derivado de *Tala*, ritmo). Portanto, é da integração harmônica entre esses três elementos – a expressão, a melodia e o ritmo - que surge a dança.

III.2.1.2 *Shiva* como criador da dança

A segunda versão mitológica atribui a origem da dança ao deus *Shiva* (Fig. 9). *Shiva* é o mais antigo deus da Índia e seu culto é mais popular no sul, o que reflete a resistência das raízes dravídicas, pré-arianas, na cultura daquela região.

Segundo a mitologia, foi na cidade de Chidambaram, Estado de Tamil Nadu (Sudeste da Índia), que *Shiva* teria colocado o Universo em movimento através de sua dança (RIBEIRO, 1999). Segundo as escrituras, no princípio somente os deuses dançavam. Entre eles, o mais famoso era *Shiva*, que era chamado *Shiva Nataraja*, o Senhor dos Dançarinos. Um dos instrumentos por ele utilizado na sua dança foi a percussão, geradora do primeiro som que dominou o mundo e do qual nasceu toda a linguagem. Esse som primordial era o “OM”. A humanidade ficou com muito medo quando escutou esse terrível e barulhento som. Por isso, *Shiva* quebrou a peça de percussão, dividindo-a em duas partes, e colou as partes externas juntas, impossibilitando que continuassem a fazer aquele barulho amedrontador. Esse instrumento foi chamado *Mridangam* (tambor).

⁷⁴ Segundo a tradição hindu, existem quatro Vedas principais que referenciam a vida humana. Esses quatro são auxiliados por outros cinco Vedas, chamados *upa-Vedas* (“Vedas auxiliares”), um dos quais é o *Natya Veda*, o Veda da dança. Outros são de música, economia, da arte de manusear o arco-e-flecha e da medicina.

Durante a dança, o Senhor dançarino, *Nataraja*, segura esse tambor, o símbolo original da vida, em uma de suas quatro mãos; na mão oposta carrega o fogo que destrói; as outras mãos apontam, respectivamente, para o céu e outra para a terra. Um dos pés se desloca para cima, enquanto o outro parece bater no chão. Seu corpo também não é simétrico, dando a impressão de se mover em direções diferentes. Ele aparece massacando sob seus pés o demônio-anão *Muyalaka*, representante do mal e da ignorância.

III.2.1.3 *Krishna* como criador da dança

Outra versão bastante difundida da origem da dança é a história de *Krishna*. Dentro do pensamento religioso hindu, ele é conhecido como *avatar*, uma encarnação da divindade quando a humanidade passa por extrema necessidade. Como já observamos, a tradição hinduista elabora seu conceito de Deus ao redor da Tríade (*Trimurti*) composta pelos deuses *Brahma*, *Vishnu* e *Shiva*. O primeiro é o criador, o segundo o preservador e, o último, o destruidor/transformador. O Deus preservador, *Vishnu* ciclicamente vem à Terra sob a forma de um *avatar* para protegê-la. Como diz o *Bhagavad Gita*: “*Quando o equilíbrio do Universo é ameaçado pelo caos, Vishnu, o deus preservador, encarna na terra para restabelecer esse equilíbrio*”.⁷⁵ As sagradas escrituras prescrevem dez visitas de *Vishnu* à Terra, algumas sob a forma de animais, outras como seres semi-humanos e, por fim, como seres humanos. *Krishna* é considerado a oitava encarnação de *Vishnu*.⁷⁶

O *avatar Krishna* é uma das formas mais importantes que a divindade assumiu para proteger os seres humanos. Segundo a tradição, ele viveu entre os pastores em *Blindavam* (região norte da Índia). Ele dançava alegremente com o povo e, quando tocava sua flauta, as pastoras abandonavam suas tarefas e o seguiam na floresta. No rio *Yamuna*, que percorre a região de *Brindavan*, havia

⁷⁵ “*Bhagavad Gita*”, IV, 8.

⁷⁶ Existem opiniões divergentes em relação ao número das encarnações de *Vishnu*. Alguns afirmam que são 24, outros que são 12. Mas a opinião mais aceita é de 10: *Matsya* (peixe), *Kurma* (tartaruga), *Varaha* (javali), *Nrusimha* (corpo do homem com cabeça de leão), *Vamana*, *Parashurama*, *Rama*, *Krishna*, Buda e *Kalkin*. Os primeiros três têm forma animal; o quarto é um semi-homem e os últimos são figuras mitológicas e históricas.

uma serpente chamada *Kaliya*, que envenenava as águas do rio e, assim, dificultava a vida do povo. Um dia, *Krishna* entrou nesse rio e teve uma luta terrível com a serpente. Depois de ter vencido o monstro, *Krishna* emergiu das águas dançando em cima da cabeça da serpente. Esta seria a origem das danças clássicas hindus.

III.2.1.4 Mulheres celestiais como criadoras da dança

Uma quarta versão aponta as mulheres celestiais, *apsaras*, como criadoras da dança indiana. Segundo essa versão, as *apsaras* dançavam em todas as festividades dos céus. Entre elas as mais famosas eram *Urvashi*, *Ramba*, *Menaka* e *Tittama*. Periodicamente, essas mulheres visitavam a Terra para conhecê-la e, em uma dessas visitas, *Urvashi* foi atacada por um demônio. Um rei, chamado *Pururavas*, salvou-a das mãos desse demônio. Em agradecimento, ela começou a namorá-lo. Retornando ao céu, em uma das festas ela foi convidada a participar em uma apresentação de teatro na corte de *Indra*, o Senhor dos Céus. *Urvashi* estava encenando o papel de *Lakshmi*, a esposa de *Vishnu*, e deveria pronunciar “*Purushottama*”, outro nome desse deus. Mas em lugar desse nome ela falou “*Pururavas*”, o nome do seu namorado humano. Por esse erro, *Urvashi* foi expulsa do céu - o que foi para ela uma grande satisfação, pois na Terra poderia se casar com o seu amado!

Nessa versão mitológica encontramos uma suposta versão do desenvolvimento de dançarinas dos templos, as *devadasis*. Mas os intelectuais e os profissionais da arte dividiram as dançarinas celestes em três classes, de acordo com sua ascendência:

a) - As da primeira classe são as *devadasis* do sul da Índia, que se consideram descendentes de *Apsaras* (dançarinas celestes). Seu objetivo era somente o gozo e a alegria dos deuses. Sua tarefa principal era alegrar os deuses celestes através de sua arte e dançar na corte do *Indra*, o Senhor dos Céus.

b) - As da segunda categoria são as que desciam à Terra e estabeleciam relacionamento com os seres humanos. Nesse caso, elas podiam vir à Terra por

um tempo relativamente curto e depois retornar aos Céus.⁷⁷

c) - As dançarinas da terceira categoria eram destinadas a permanecer em definitivo na Terra. Um dos exemplos era *Urvashi*, que foi expulsa dos Céus para se casar com um mortal e não nunca retornou para lá. A tradição afirma que ela dançava nas aldeias, florestas e templos e, assim, ensinou a arte da dança para toda a humanidade.

A visão de mundo hinduista se caracteriza por um viés predominantemente sintético e pela busca de assimilação e apropriação de formas de pensamento, em muitos casos, muito diferentes entre si. Assim, essas quatro versões são sintetizadas em uma única, como observa muito sagazmente Barboza:

Brahma gave the first lessons on Natya to Bharata. Thereafter Bharata demonstrated the three forms of dancing, namely, Natya, Nritya and Nritta before the Lord Shiva with the help of Gandharvas and the Apsaras. Then Shiva remembering his own violent style of dance asked Tandu to transmit its technique to Bharata with the help of his retinue and out of affection asked Parvati to demonstrate to him the Lasya Style. Then understanding the technique of Tandava the saints transmitted the knowledge to others. Similarly Parvati taught the Lasya Style to Usha, daughter of Bana. She transmitted it to the milkmaids of Dwaraka and then from them it spread to women of other places. This is the order in which these dance styles spread in the world. (BARBOZA, 1997, p. 1).

III.2.2 Supremacia de *Shiva* e das mulheres celestiais

Dentre as versões mitológicas acima apresentadas, a que atribui a criação da dança a *Shiva* prevaleceu sobre as demais e teve um papel muito importante no desenvolvimento da dança como elemento constitutivo do Hinduísmo. Conseqüentemente, essa divindade começou a ser considerada como deus dançarino, conhecido como *Shiva Nataraja*. Mais tarde, outros mitos sobre a criação da dança foram elaborados para enfatizar o papel de *Shiva*. Hoje, há uma opinião quase unânime na Índia de se considerar *Shiva* como criador da dança

⁷⁷ Nas escrituras há referências à *apsara Menaka*, que desceu à Terra e se casou com o monge Vishvamitra, que era considerado mais conservador dentre todos os clérigos. Vendo Menaka seminua banhando-se em um rio, Vishvamitra perdeu o controle e manteve um relacionamento amoroso com esta, que deu à luz *Sakuntala* e retornou aos Céus. *Sakuntala* foi abandonada na floresta pelos pais e achada por outro monge, Kanwa, que lhe deu toda educação até seu casamento com o rei Dushyanta. *Sakuntala* era considerada mulher mais bela do mundo. <<http://www.mythfolklore.net/india/encyclopedia/sakuntala.htm>> (c. 24.01.07).

clássica hindu. Apresentaremos a seguir o processo de assunção de *Shiva* ao trono de deus dançarino – *Shiva Nataraja* – descrevendo alguns símbolos mais importantes e relevantes nessa pesquisa.

III.3 *Shiva* e seu processo de assumir o trono

Antes de ser considerado como dançarino divino, *Shiva* passou pelos passos de adaptação, incorporação à Tríade Hindu e entronização como *Nataraja*, a deidade principal da dança hindu na atualidade.

III.3.1 Origem de *Shiva*

Shiva foi uma divindade muito importante no período pré-védico, quando era cultuado pelos *drávidas*. Suas primeiras representações remontam ao neolítico (4.000 a.C.), quando era conhecido como *Pashupati*, o “Senhor dos Animais Selvagens” que residia nas florestas.⁷⁸ De acordo com pesquisas arqueológicas recentes,

The excavations at Mohenjo-Daro have provided some polished phallic stones and evidence of a cult of Mother Goddess. The excavations have also unearthed a single 'roughly carved seal' representing a two-horned and three-faced male figure squatting amidst animals, which is seen as prototype of Shiva. (SMET, 1997, p. 314)

Portanto, os indólogos são de opinião que:

Shiva is probably a figure of Dravidian origin, assimilating the old Dravidian deity Seyyan, the “red” god of war, the some of the “victorious” goddess Koravai. Perhaps his cult originated in the mountains of the North-West but it spread quickly to the South and to the rest of India by the time of the Christian era. (idem)

⁷⁸ “Shatapatha Brahmana”, XII, 7,3,20.

III.3.2 *Shiva* e sua incorporação à Tríade Hindu

A construção da Tríade Hindu está intimamente ligada à entrada dos arianos no subcontinente indiano, por volta de 2.500 a.C.⁷⁹ A Tríade (*Brahma*, *Vishnu* e *Shiva*), que é o resultado do diálogo entre as culturas nativa e invasora, revela diferentes aspectos de cada uma delas: criação, preservação e transformação.

Brahma e *Vishnu* parecem ter sido trazidos do deserto pelos arianos, pois nesse meio as crenças organizavam-se sob duas formas: por um lado, uma fidelidade total ao transcendente ligado aos fenômenos da natureza - o deus que está acima, no azul do céu; um segundo aspecto caracteriza os seres humanos que desenvolveram certas virtudes extraordinárias em um ambiente natural hostil.⁸⁰ *Brahma* é resultado dos fenômenos da natureza e se torna o Senhor da Criação; *Vishnu*, por sua vez, é resultado das virtudes humanas, raramente encontradas no ambiente do deserto, e se torna o Senhor da Preservação. *Shiva*, o deus nativo dos drávidas, foi admitido no panteão dos brâmanes (invasores) devido à sua imensa popularidade.

Ao longo dos séculos a Tríade Hindu foi tratada de diferentes modos. Cada região elegia seu deus favorito dentre os integrantes da *Trimurti*, dando-lhe a posição de primazia. Na região nordeste da Índia, por exemplo, *Vishnu* recebeu a primazia principalmente nos Estados de Orissa e Uttar Pradesh. Na região de Tamil Nadu, *Shiva* era a entidade suprema, e esse status foi elaborado num mito, o *MahaShivaratri*.⁸¹ À medida que *Shiva* ganhava a eminência como o deus

⁷⁹ Existe uma teoria evolucionista sobre a origem da civilização indiana que afirma que em torno de 2.500 a.C. certo grupo de nômades do norte do Irã, os chamados árias, deixou sua realidade do deserto e emigrou em seis direções. Os grupos que foram em direção ao Ocidente espalharam-se por toda a Europa, tornando-se os ancestrais dos povos grego, romano, celta, germânico e eslavo. Aqueles que tomaram a direção do Oriente tornaram-se os ancestrais dos indianos.

⁸⁰ Os elementos relativos aos fenômenos naturais eram: *Indra*, o deus do Raio; *Vayu*, o deus do Vento; *Surya*, o deus do Sol; *Varuna*, o deus das Águas; *Agni*, o deus do Fogo; *Dyaus*, o deus do Espaço. E, no tocante às virtudes humanas: *Mitra*, que representa a solidariedade; *Aryaman*, a honra; *Bhaga*, a partilha dos bens.

⁸¹ Esse mito é citado por ANAND, S., em “Major Hindu Festivals, a Christian appreciation” (St. Paul Publications, 1991, p. 17): “O mundo vinha chegando ao fim. Tratava-se do fim de uma era. Ao redor, uma escuridão densa. No meio das águas profundas, *Vishnu* estava reclinado em cima do regaço de *Ananta*, a serpente primordial. Aparecendo no cenário, *Brahma* perguntou a *Vishnu* quem ele era. Ambos reclamam ser o Senhor da Criação. Mas enquanto eles discutiam sobre o que reclamavam, viram surgir uma chama na direção

supremo, tornava-se objeto de especulação e meditação, o que determinou a formação de diversas seitas dentro do Shivaísmo (SMET, 1997). No Estado de Tamil Nadu, a mitologia da origem da dança desenvolve uma profunda espiritualidade da criação, onde *Shiva* assume definitivamente o trono como dançarino divino – *Shiva Nataraja*. Como observa Subhash Anand,

Shiva is considered not only an extremely important Hindu god; he is in many ways the most uniquely Indian god of them all, and the principles which emerge from an intensive study of his mythology lie at the very heart of Hinduism [...] Shiva, god of the phallus, performing the dance of life and the dance of death: that a concept he is, how entirely of India. (ANAND, 1991, p. 16)

Shiva é visto como o criador da dança e é apresentado como

(...) in the aniconic linga form, as a dancer (Nataraja), as a meditating ascetic (Dakshinamurti), as the husband of Parvati (Kalyanasundara), as the destroyer of demons (Tripurantaka), as the half-woman god (Ardhanaranarisvara), or as the one who emerges bodily out of the linga (Lingodbhava). (ECK, 1985, p. 51)

III.3.3 *Shiva Nataraja* – o Dançarino Divino

Entre as centenas de representações iconográficas das manifestações de danças cósmicas de *Shiva*, o ícone de *Shiva Nataraja* parece receber um lugar de destaque. Existem divergências sobre o número exato dessas manifestações; alguns dizem que existem 250 manifestações cósmicas de dança (BRAMENDRA, 2000), outros afirmam que são 108 (SUBRAMANYAM, 1998). Para Subhash Anand (2004, p. 250), “*Shiva* can perform many kinds of dances, but there are two basic varieties: *lasya* and *tandava*, gentle and violent. The former fascinates us, the latter frightens us”.

Na Índia, *Nataraja* é visto sob duas perspectivas: a primeira é a da religião, a segunda, a da dança. Na perspectiva da religião, conforme Andrade,

do norte. Lentamente, a chama tornou-se cada vez mais alta, até seus extremos não poderem ser vistos. *Brahma* se transformou em um cisne e partiu em busca da extremidade superior da chama, ao passo que *Vishnu* se transformou em um javali que escavava na profundidade do solo. Sem terem achado seja a extremidade superior, seja a extremidade inferior, ambos voltaram ao ponto de partida. E viram então no meio da chama ‘o linga’, órgão genital masculino, e ouviram um som de origem não-visível ser proferido: ‘*OM*’ . *Vishnu* e *Brahma* tomaram então consciência de que estavam na presença de *Shiva*, e de que era Ele o Senhor supremo. Ambos, *Brahma* e *Vishnu*, foram iluminados” (tradução livre de nossa autoria).

o ícone de *Nataraja* reflete totalidade de vida de um hindu a partir da vivência dos três ideais, que são conhecidos como *Satyam Shivam Sundaram* (Verdade, *Shiva* [divino], Beleza). A vivência desses três ideais significa a vivência do *dharma*, a verdade estabelecida pela sociedade ao longo dos séculos. Essa prática da vivência do *dharma* faz do Hinduísmo como um “way of life” ou aquela surgiu simplesmente sem ter um determinado fundador. (ANDRADE, 2006, p.13)

Na perspectiva da dança, *Shiva Nataraja* é visto como o Grande Dançarino, resultado da fusão de duas tradições: a mais antiga, a religião popular (nativa); a mais recente, o culto ariano de Agni (ANAND, 2004). “*Nata*” significa dança, “*raja*” significa rei. Simbolicamente, esse epíteto nos aponta *Shiva* como o “Senhor da Dança”, “*Nataraja*”, aquele que dança a criação do mundo. Nesse ícone encontramos ambas as variedades: *Lasya* e *Tandava*, a gentileza e a violência.

Shiva Nataraja (Fig. 9) personifica o conceito de que a realidade é androgina, o lado direito é masculino na aparência, enquanto o esquerdo é feminino. *Shiva Nataraja* representa uma infinidade de aspectos paradoxais: ele é representado como o patrono dos *yoguins* - figurado em profunda meditação no alto dos Himalaias - e também como o eterno dançarino, em movimento constante.



Fig. 9 - *Shiva Nataraja*

A dança de *Shiva Nataraja* é considerada cosmogônica, pois representa as três atividades em dois planos: no divino, refere-se às atividades de criação (*Srishti*), preservação (*Sthithi*) e destruição (*Samhara*); no humano, descreve a ilusão ou a ignorância (*Tirobhava*), assim como a possibilidade da iluminação (*Anugraha*). As cinco atividades são definidas como *panchakria*, a penta-atividade de *Shiva* (RAO; DEVI, 1999).

Apresentaremos a seguir, de forma sucinta, os significados dos principais símbolos iconográficos que caracterizam *Shiva Nataraja*.

III.3.3.1 *Damaru* – tambor

A mão direita superior segura um pequeno tambor, *damaru*, instrumento muito importante para a dança, que regula a vibração primordial no momento da criação e mantém o ritmo. Auxiliado pelo tambor, *Shiva* mantém a ordem na criação. Mesmo hoje em dia algumas tribos utilizam apenas o tambor como acompanhamento da dança. “*The drum resembles two triangles or cones meeting each other which in tantric thought symbolizes the act of marriage*”. (ANAND, 2004, p. 153). O tambor é a mais antiga representação utilizada para expressar a criatividade.

O tambor também foi concebido para manter o ritmo da dança. A criação também é vista como um ritmo (*rta*), e as estações da natureza e a fertilidade periódica das mulheres – ambas conhecidas como *rtu* – são bons exemplos de ritmos na natureza.

O instrumento ainda simboliza o tempo. A totalidade da criação visível é essencialmente uma realidade de espaço-tempo. O tempo é, concomitantemente, ventre e túmulo de toda a vida na Terra. *Shiva* também é o tempo no qual todas as coisas acontecem.

III.3.3.2 *Agni* – fogo

A mão esquerda superior está na posição de *ardhachandra* (meia lua), segurando uma chama, que simboliza o fogo escatológico que consumirá o mundo no final dos tempos (*pralaya*). Existe um equilíbrio entre as duas mãos que ocupam a porção superior do cenário, que sugerem um equilíbrio dinâmico entre criação e destruição. *Shiva* não destrói, mas apenas transforma, e essa transformação se presta à renovação, paz e prosperidade do mundo (ANAND, 156).

III.3.3.3 *Abhayamudra* - gesto de conforto

A mão direita inferior demonstra manutenção e proteção com um gesto conhecido como *Abhayamudra* (sinal de afastamento do medo). Todas as criaturas se movem obedecendo a ele. É essa consciência que lhes dá segurança. Desse modo, *Shiva* é apresentado como a fundamentação da nossa vida quotidiana.

III.3.3.4 *Gajamudra (Gaja-hasta-mudrá)* - gesto de elefante

A mão esquerda inferior representa um *gaja-hasta-mudrá*. O gesto, que imita a tromba do elefante, é caracterizado pela perna erguida, convidando-nos a fazer dela nosso refúgio (estar, como um filhote de elefante, sob a proteção atenta da mãe). Esse é um gesto de graça. *Shiva* se apresenta como o amigável refúgio de todos.

Outros símbolos também carregam seus próprios significados. É o caso, por exemplo, dos cabelos como símbolo de força:

The creative activity of *Shiva* is also indicated by his long hair, which has been very much associated with vitality, and thus the hair of the yogi is piled above his head in a spiraling topknot, while the dancing *Nataraja* allows his hair to flow out like streams of cosmic force. (ANAND, 2004, p. 154)

O pé esquerdo erguido sugere a busca de libertação; o anão-demônio sob o pé direito da divindade simboliza a ignorância ou a “cegueira” em relação à vida. O círculo ornamental de chamas que circunda *Shiva* (conhecido como *prabhavali* ou, no sul, *tiruvasi*) evoca muitas imagens: a caverna, cápsula sagrada onde os antepassados celebravam mistérios (ritos), uma semente, o útero materno, o *garbhagrha* (sagrário) de um templo (ANAND, 2004).

III.3.4 *Shiva*, o centro exemplar

No mito de *Shiva Nataraja* percebemos a relação entre centro e periferia, que

aqui é estabelecida através da idéia de criação, pois a criação é realizada através de movimentos dinâmicos de *Shiva*. Inicialmente há um movimento de saída do centro e em seguida há um retorno.⁸² Isso denota a cosmovisão do Hinduísmo, na qual o “todo” se desintegra em “muitos”, que, por sua vez, anseiam pela reunificação com o “todo”. Na cosmologia hindu, a matéria, a vida e o pensamento são concebidos como relações energéticas, em que o ritmo e o movimento exercem atração mútua. Segundo essa concepção, o princípio que dá origem ao mundo e às diversas formas de ser é harmônico e rítmico, simbolizado pelo ritmo dos tambores, pelos movimentos da dança. *Shiva*, na qualidade de princípio criador, não profere a criação do mundo, ele “dança o mundo”. Em outras palavras, é através de sua dança que a Criação é organizada e ordenada.

III.4 *Devadasi* - o sistema clássico de preservação da dança hindu

A preservação da dança hindu pressupõe três elementos básicos: 1. Modo de aprendizagem - de acordo com o conceito clássico, seguimento da tradição; 2. Espaço para a preservação - o templo; e 3. Casta legitimada para a preservação – a das *devadasis*.

III.4.1 Conceito clássico de preservação

No universo da dança indiana, encontramos dois critérios para a atribuição do conceito de clássico: 1. Fidelidade à ancestralidade; 2. Fidelidade à tradição e à transmissão Mestre-discípulo.

⁸² O conceito de “centro exemplar” foi elaborado por Clifford Geertz, em sua obra *Negara*, como um recurso para explicar a relação entre dois pólos: *Negara* (o Estado, a Capital, o Centro, o Lugar Perfeito) e *Desa* (a área governada, o campo, a periferia, a imperfeição). O autor afirma que a ordem política de Bali encontra sua afirmação no conceito de “centro exemplar”, de origem mítica, que é utilizado também na dança indiana, com suas múltiplas simbologias e significados.

III.4.1.1 Fidelidade à ancestralidade

Segundo esse critério, a origem da dança remonta ao deus *Shiva*. Portanto, praticar a dança significava preservar as raízes históricas como fonte da autenticidade. Todo o ensino e aprendizagem são considerados como *margam*, um caminho espiritual que conduz à divindade. Como afirma Gaston: “*Divine worship, incorporating devotion (bhakti) service (seva) and the presentation of royal honours to the deity are central to most artistic traditions.*” (GASTON, 2004, p. 18).

III.4.1.2 Fidelidade à tradição e à transmissão Mestre-discípulo

O critério da fidelidade baseia-se na tradição da religião hindu chamada *guru-shishya-parampara*, a tradição de mestre-discípulo, cujas origens remontam aos tempos védicos. Os ensinamentos da tradição *guru-shishya-parampara* seguem uma lógica na qual a idade do discípulo e a duração do aprendizado não interferem no processo de aquisição do conhecimento. A formação do discípulo só termina quando o mestre considera que ele está pronto. A combinação do trabalho do mestre com a devoção do discípulo desencadeia e embasa o processo de aprendizagem. O mestre concorda em compartilhar a sabedoria e a experiência, e o estudante se entrega completamente ao caminho apontado pelo mestre. Esse é o inicio da fundamentação que sustentará uma vida de conhecimento e experiência.

O mestre, conhecido na Índia conhecido *guru*, é uma pessoa que possui a experiência religiosa e consegue articulá-la em palavras. Geralmente pertencente à casta brâmane, se encontra no estágio *vanaprastha*⁸³ e leva uma vida celibatária. É uma pessoa que possui sabedoria e encaminha seu discípulo rumo ao desenvolvimento espiritual. Um bom mestre não apenas possui a sabedoria,

⁸³ A vida social e familiar de um hindu é regida pelo conceito de *varnashramadharma*, segundo o qual a vida do ser humano encontra-se dentro de um período de 100 anos. A vida humana é estruturada em quatro estados pelos quais um hindu da casta superior deverá passar: “estudante” (*brahmacharya*), “dono do lar” (*grahasta*), “habitante da floresta” (*vanaprastha*) e “mendigo” (*sanyasa*).

mas também tem a capacidade de provar aquilo que afirma. O discípulo deve ser uma pessoa com uma grande disposição a servir: “*the student needs to give time, effort and learning ability along with money for the upkeep. Because of his devotion and resolve the student remains united with the teacher to learn*” (BHALLA, 2005, p. 149). Segundo essa tradição, os fatores determinantes para a preservação do sistema são a fiel obediência do discípulo ao mestre e a fidelidade.

Esse modo, conhecido como *Sampradaya* (tradição), está embasado no conceito de *Dharma*, Lei Universal, segundo a qual a gramática da dança é revelada por *Shiva* ao mítico sábio *Bharata*, que a codificou no “*Natya Shastra*”. A fidelidade a esse modo de ensino e sua prática, na vida, indicam a manutenção da tradição. A versão mítica das mulheres celestiais, seguindo a gramática estabelecida pelo “*Natya Shastra*” para a preservação da dança, tanto no ensino como no repertório, aponta para uma continuidade desde a sua origem, conferindo à dança seu caráter clássico.

III.4.2 Templo: espaço tradicional da preservação

O local tradicional da preservação da dança era o templo. A prática do ensino da dança foi preservada a partir da construção de inúmeros templos, onde se realizavam as aulas. Desde os tempos védicos o templo era considerado o espaço apropriado para a moradia dos deuses. Deveria ser construído em um local onde houvesse a presença de três elementos: água, pedras e vegetação. Os devotos se dirigiam a esses locais para verem e serem vistos pela divindade - prática conhecida como *darsana* - e também para participar nos rituais sagrados (ECK, 1985).

O templo também funcionava como uma escola aberta ao público onde a tradição (*guru-shishya-parampara*) era preservada por meio do ensino. A tradição era aplicada a todos os tipos de conhecimentos: escrituras sagradas, sânscrito, música, medicina e também a arte da dança. Os mestres dessas disciplinas moravam nas aldeias e vinham ao templo para ensinar aos discípulos.

Ao longo dos séculos, a dança assume gradativamente um papel mais

importante, ao mesmo tempo em que se integra aos rituais. A arquitetura dos templos ilustra esse movimento. Inicialmente, o *sanctu sanctorum* (*garbhagrha*, sacrário) de um templo hindu continha apenas a imagem de uma deidade. À medida que a dança vai ganhando importância, o *sanctum sanctorum* não contém mais a imagem da divindade, mas é um espaço vazio reservado à dança. Em suas paredes internas e externas (da mesma forma que nas colunas dos templos) são esculpidas poses de dança. Os séculos IX e X significaram o apogeu da arquitetura religiosa, quando a maioria dos templos, principalmente no sul da Índia, foram construídos.⁸⁴

Conseqüentemente, era natural que as pessoas comuns fossem aos templos para admirar essas esculturas. Os templos também receberam os palcos externos (*mandapas*) onde se realizavam apresentações de dança e teatro durante as festividades. Era muito freqüente assistir apresentações de dança dedicadas às deidades.

III.4.3 Modo antigo da preservação: o sistema *devadas*

A escolha das mulheres para a preservação da tradição da dança está intimamente vinculada aos rituais realizadas nos templos. O culto diário é um ato de devoção cumprido ininterruptamente nos templos hindus há milênios e que tem suas origens nos rituais védicos.

Era uma prática comum a consagração de meninas para o serviço interno dos templos. Muitas referências a essa prática podem ser encontradas nas escrituras sagradas. Aos nove anos da idade, essas meninas eram selecionadas nas aldeias, levadas aos templos e casavam-se simbolicamente com a divindade. “*O propósito era servir a Deus, confortá-lo, providenciar-lhe entretenimento e humor, como uma esposa faria a seu marido*” (KHOKAR, 1985, p. 26). Para garantir essa relação, era estabelecida certa ordem de santidade. Inicialmente, realizava-se uma cerimônia de casamento, na qual a menina sentava-se ao lado

⁸⁴ Nessa época, principalmente no sul da Índia, encontram-se as construções dos templos nas cidades de Tanjore, Madurai, Belur, Halebid, Hampi e Vijayanagar, entre outras.

da imagem da divindade, o noivo. A dançarina, de tal modo privilegiada e abençoada, era chamada *devadasi*, serva do Senhor. “*For the devadasi who danced in the temples her marriage and dedication to a deity ranked as a more important qualification than her dancing ability*” (GASTON, 2005, p. 30).

Desse modo surgiu a classe *devadasi*, que também recebia o treinamento nas artes da dança e da música. Sua função era servir e entreter os deuses através de sua arte. Dessa forma, a dança e a música passaram a desempenhar um importante papel nos rituais diários dos templos. As *devadasis* ocupavam um status social elevado e eram mulheres de cultura - além do conhecimento na arte da dança e música, eram versadas em sânscrito e nas sagradas escrituras. Eram religiosas dedicadas à santidade e deviam levar uma vida de piedade.

There were six prescribed ceremonies of dedication before devadasis could take part in temple ritual: marriage (kalyanam) dedication (muttirai); ritual first dance lesson; the presentation of the ankle bells (gejjaipuja); the debut ritual (arangetram) after the completion of the dance training; and the selection of a patron. All the six ceremonies were supposed to be completed, at the latest, just after the first menstrual cycle. (GASTON, 2005, p. 30)

Como mencionado acima, os templos também possuíam palcos onde as bailarinas aplacavam a ira dos deuses através da dança. Em alguns templos, esse palco era um local especial chamado *kalavanti chaveda*. Para o treinamento e aprendizado da dança e para as apresentações, o templo empregava muitos músicos e funcionários. Como parte do ritual, as *devadasis* dançavam diariamente na frente da imagem da deidade ou na plataforma do templo direcionado ao santuário principal. Se houvesse mais de uma dançarina em um templo, elas se revezavam. Somente uma vez por ano, nas celebrações anuais do templo, elas saiam às ruas e dançavam diante de uma imensa imagem da divindade instalada na rua principal da vila ou cidade.

Quase todos os sistemas artísticos, sobretudo a dança clássica hindu, são preservados em seu estado mais puro pelas *devadasis* do templo, sendo subvencionadas oficialmente pelo templo e pelo Estado como dançarinas. Mais tarde, essas dançarinas formaram uma casta específica que tinha a exclusividade da prática da dança.

A primeira evidência do sistema *devadasi* foi encontrada nas inscrições do templo *Brihadeshvara*, ou *Rajarajeshvara* construído por *Rajaraja*, rei de Tanjore, da Dinastia *Chola*, em 1001 d.C.⁸⁵ Havia mais ou menos quatrocentas mulheres dançarinas no templo, que moravam em quartos situados nas ruas ao redor. Elas estavam isentas do pagamento das taxas. Outros templos também adotaram o mesmo sistema. No início do século XX, havia cem *devadasis* no templo de *Kancheevaram*.⁸⁶ Em outras localidades, como Madurai e Tanjore, elas recebiam um salário retirado do orçamento do templo.

A casta *devadasi* também possuía subcastas. Além da dança, algumas *devadasis* faziam desenhos geométricos sagrados (*yantra*) que dão expressão visual aos *mantras* e funcionam como pontos focais para a concentração durante o ritual. Além desses trabalhos, as dançarinas abanavam a imagem da divindade com um leque feito com folhas de palmeira ou com rabo de iaque e transportavam a luz sagrada (*Kumbarti*).

Algumas *devadasis* eram destinadas à prática da *Shrnigara*, decoração floral do templo e da deidade, e à *Alpana*⁸⁷, decoração com flores feita no chão do templo. Outras eram encarregadas de limpar os utensílios dos rituais, e as mais velhas varriam as escadas do templo. Por diversas gerações, o sistema matriarcal prevaleceu, e a função de *devadasi* era transmitida de mãe para filha (as possibilidades de uma *devadasi* gerar filhos serão explicitadas no próximo item). Ao longo do tempo, esse sistema passou por diversas modificações e apenas as três formas principais de atuação sobreviveram.

⁸⁵ O sul da Índia foi um lugar de constantes disputas entre reis de pequenas dinastias desde o início da era cristã. Foram dinastias conhecidas como Pallava, Rastrakutas, Cheras, Pandyas e, finalmente, Cholas. Cada uma teve seu domínio em um determinado período da História. A dinastia Chola é a mais famosa do sul da Índia. Ela se estabeleceu na região de Tamil Nadu por vários séculos. Na cultura tamil se encontra a origem da dança indiana *Bharata Natyam*. Tanjore é uma cidade em Tamil Nadu considerada “cidade dos templos”. Nela estão situados vários templos que contém imagens esculpidas das *devadasis*.

⁸⁶ O templo mais famoso pela prática do sistema *devadasi*. Além disso, existia essa prática no templo Chidambaram, o mais importante para a dança *Bharata Natyam*, e nos templos que se encontram na região de Tanjore.

⁸⁷ *Alpana* simboliza certo desenho feito no chão, principalmente no lugar da dança, muitas vezes para mostrar a sacralidade do local.

III.4.3.1 Três formas de ser uma *devadasi*

É possível observar três perfis ou formas nos quais as devadasis se inseriam:

a) - As *devadasis* eram consideradas dançarinas dos deuses no templo. Elas alegravam os deuses através da arte da música e da dança. Não eram destinadas a dar a alegria aos seres humanos, mas somente aos deuses, com os quais eram casadas. Nesse estado, tinham um status muito superior, ocupando uma posição logo abaixo da divindade. Eram celibatárias estritas e, por conta disso, não poderiam gerar filhos.

b) - A segunda posição era a das destinadas a dar alegria aos sacerdotes do templo, os brâmanes da casta superior, puros e nobres, cujos desejos carnais eram por elas satisfeitos. Embora os brâmanes fossem superiores e nobres, eles eram mortais, e, portanto, nesse caso, o status das *devadasis* não era tão superior como as das da primeira categoria. Essas devadasis poderiam gerar filhos.

c) - O terceiro tipo de *devadasi* tinha a tarefa de dar satisfação física aos homens comuns que freqüentavam o templo, seja como peregrinos ou como participantes dos festivais e feiras. Elas se tornavam mulheres comuns, podendo ser considerada prostitutas destituídas de sacralidade. Essas devadasis também poderiam gerar filhos para sua sobrevivência, pois o templo não conseguia mantê-las.

Com o passar do tempo, as duas últimas formas ganharam destaque, o que desencadeou a degradação de todo o sistema e deu início a seu processo de secularização, no qual há a migração para fora do templo.

III.5 Sete estilos da dança clássica hindu

A Índia é um país onde a diversidade é encontrada em todos os níveis - na cultura, geografia, idiomas e etnicidade. Cada região promoveu seu modo de viver e organizar sua vida social e religiosa. No interior dessa vida religiosa encontra-se o desenvolvimento de estilos específicos de dança hindu para elaborar os rituais

do templo. Com o tempo, sete estilos foram reconhecidos como autênticos e propícios a serem utilizados como expressão ritualística do templo.

III.5.1 Causas de multiplicação de estilos

O surgimento de diversos estilos de dança se deve a dois fatores principais.

III.5.1.1 Expansão do Hinduísmo dentro da Índia

O primeiro fator seria a expansão do Hinduísmo dentro da Índia, que resultou na construção de inúmeros templos. Cada região tinha sua divindade de preferência, portanto o modo de preservação de ensino da dança era direcionado para essa divindade. Apesar de permanecerem fiéis à tradição e à gramática do “*Natya Shastra*”, à medida que novas divindades e filosofias foram incorporadas pelo Hinduísmo, também a dança recebeu novos elementos, tanto de natureza formal quanto religiosa. Podemos perceber nesse processo que, em alguns casos, *Shiva Nataraja* gradativamente perdeu seu papel de divindade central do Hinduísmo, a ponto de o estilo *Odissi*, por exemplo, reverenciar *Vishnu* como divindade principal, e não dar nenhum espaço para *Shiva*.

III.5.1.2 Incorporação de elementos sociais e culturais

O segundo elemento é a incorporação das expressões culturais e sociais dentro da tradição do templo. Do ponto de vista social, a arte contribui para a estruturação da sociedade com desdobramentos em diversos aspectos, inclusive na dimensão estética. Surge então um diálogo entre a sociedade e templo, e, como consequência, as danças folclóricas e tribais fundem-se com a dança dos templos. Algumas expressões sociais e culturais conseguiram penetrar no universo religioso, foram incorporadas ao repertório e aos rituais, perdendo assim seu caráter secular a ponto de ficarem limitadas apenas aos templos.

Quando o Hinduísmo se dá conta do grande número de estilos decorrentes

desse longo processo de incorporação e fusão, promove uma avaliação desses estilos. Apenas sete são reconhecidos como portadores legítimos da tradição. Posteriormente, são codificados e estilizados. Os demais são vistos como simples expressões sociais e culturais.

III.5.2 Os estilos clássicos de dança hindu

É afirmação comum entre pesquisadores a de que a dança clássica indiana remonta a uma forma particular chamada *Lasya* – dança-teatro ritualística praticada antes da invasão ariana, conforme mencionado em três passagens do “*Natya Shastra*”. Mais tarde, *Lasya* desenvolveu-se de tal forma que era apresentada em palcos, e começou a receber a influência de outras tradições de dança. Ela também inspirou outras manifestações regionais e veio a ser considerada como a forma mais antiga de *Bharata Natyam*. Como observa Bharucha,

These judgments deny the possibility of other dance forms possessing their own connections to these allegedly primary sources contained in texts like *Natya Shastra*. It would seem that *Bharata Natyam* alone has the credentials to affirm a direct line as it were with “tradition” itself. (BHARUCHA, 1997, p. 130)

De certa forma, podemos perceber que outros estilos de dança, como *Kathakali* ou *Manipuri*, são obviamente variações da *Bharata Natyam*.

Baseados nessa afirmação, optamos por apresentar os sete estilos da dança clássica segundo uma ordem cronológica. O estilo *Bharata Natyam* tem suas raízes em Tamil Nadu. A seguir, surgiram os estilos *Kathakali* (executado apenas pelos homens) e *Mohini Attam* (reservado às mulheres), ambos de Kerala. O estilo *Odissi* foi desenvolvido na região onde o culto ao *Vishnu* que era popular – portanto, seu repertório carrega uma devoção muito maior a essa divindade. O estilo *Manipuri* é a dança desenvolvida na região nordeste da Índia, em que encontramos os elementos tribais embutidos. No Estado de Andhra Pradesh a dança foi desenvolvida sob a forma do estilo *Kuchipudi*. Finalmente, na região norte, a dança recebeu apoio de alguns soberanos muçulmanos (como *Akbar* e

Shahajahan) e deu origem ao estilo *Kathak*, no qual se fundem elementos do Hinduísmo e do Islamismo (Fig. 10).

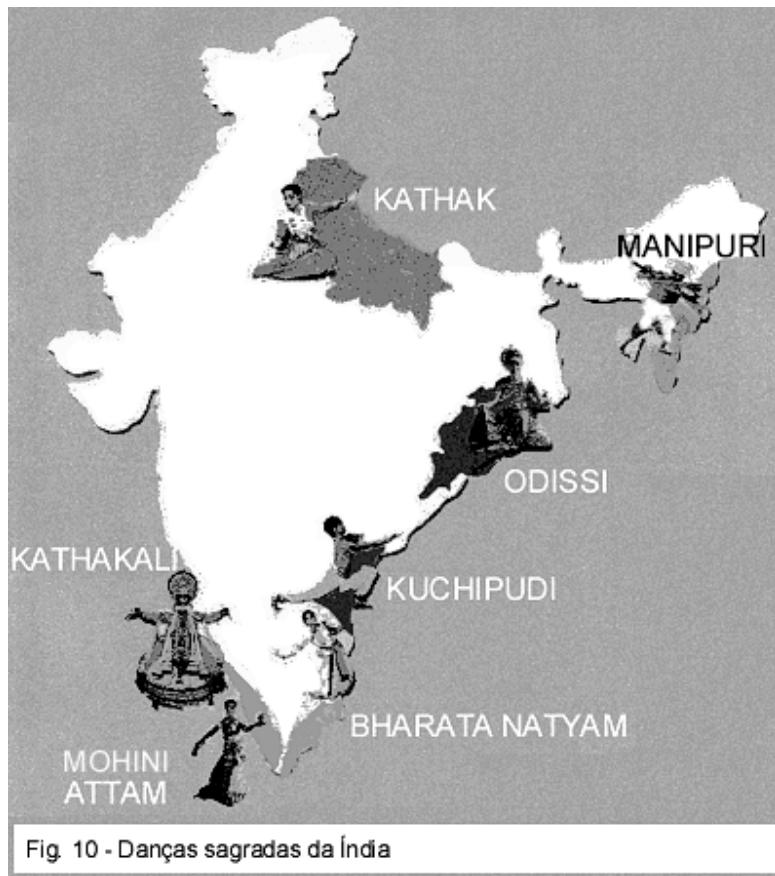


Fig. 10 - Danças sagradas da Índia

Percebemos que, do ponto de vista da técnica, cada estilo especializou-se em determinado elemento. A dança *Kathak*, por exemplo, é muito rica em movimentos dos pés, enquanto o estilo *Manipuri* caracteriza-se por movimentos líricos. O estilo *Bharata Natyam*, além de incorporar movimentos dessas duas escolas, também possui movimentos corporais, *mudrás* e posturas esculpidas (posições de dança). No que diz respeito à música de acompanhamento, percebe-se em todos os estilos a forte presença da percussão.

Um elemento comum a todos esses estilos é o forte alicerce na tradição, pois todos remetem sua origem a Deus e sua intima relação com a religiosidade, o que torna muito difícil estabelecer uma distinção nítida entre dança e oração. O repertório é composto predominantemente por temas mitológicos e elementos

ritualísticos na performance. Com exceção do *Kathakali*, todos os estilos de dança clássica tiveram seu desenvolvimento ligado aos templos. Outro traço comum é a utilização do “*Natya Shastra*” como fonte de referência. A seguir apresentaremos os sete estilos de dança de uma forma mais detalhada.

III.5.2.1 *Bharata Natyam*



Fig. 11 - Bharata Natyam

Originária do estado de Tamil Nadu (sul da Índia), sua origem é atribuída ao templo *Chidambaram*. O estilo foi preservado e a técnica desenvolvida ao longo dos séculos através do sistema *devadasi*. Desde a antiguidade, *Bharata Natyam* (Fig. 11) é considerada a suprema e a mais antiga arte clássica da Índia, da qual derivaram as demais formas da dança clássica. Com o tempo, o estilo recebeu apoio dos reis, principalmente no sul da Índia. As paredes esculpidas dos templos de *Halebidu*, *Belur*, *Chidambaram*, *Madurai* e *Kanchipuram* testemunham o grande prestígio desse estilo de dança.

Inicialmente, *Bharata Natyam* era uma dança-solo reservada apenas às mulheres. Atualmente, também pode ser apresentada como dança-teatro e seu aprendizado também é facultado aos homens. Seu extenso repertório segue um padrão específico de apresentação de uma série de danças.

Uma apresentação de *Bharata Natyam* é composta de sete números. Inicia-se com um *Alaripu* (literalmente “adornar com flores”), peça abstrata que combina dança pura com a recitação rítmica de algumas sílabas. Logo em seguida é apresentada uma *Jatiswaram*, de caráter abstrato, composta por seqüências de passos utilizados nessa escola como treinamento. A *Jatiswaram* é acompanhada por uma *Raga* (melodia). *Shabdam*, a dança seguinte, tem um forte caráter de *abhinaya*, expressividade. Geralmente, é acompanhada por uma canção em adoração ao Ser Absoluto. A quarta dança, *Varnam*, é a mais importante e bela

composição do repertório. Combina dança pura e dança expressiva, dando uma amostra da essência da arte. Dentro desse item estão os temas mitológicos que descrevem a vida dos heróis e buscam dar um significado para a vida presente. Em seguida é executado o *Padam*, dança com movimentos leves, também sobre temas mitológicos. A apresentação atinge seu clímax com a *Tillana*. Em seguida realiza-se uma prece invocando a benção de Deus (*Mangalam*).

Uma característica marcante do estilo *Bharata Natyam* é a expressão de nove sentimentos chamados “*Navarasa*”⁸⁸ - a linguagem facial é a mais valorizada. A música predominante é a *carnática*, estilo musical do sul da Índia. São utilizados o *mridangam* (percussão), violino ou *veena* (instrumento de corda), órgão de foles, flauta, *címbalos* e vocais.

III.5.2.2 *Kathakali*



Fig. 12 - *Kathakali*

No estilo *Kathakali* (Fig. 12) percebemos com muita clareza a surpreendente fusão entre as culturas ariana e dravidiana. Sua origem está associada ao Estado de *Kerala*, particularmente à cidade de *Travancore*, e era muito difundida entre a etnia *Nambudari*.⁸⁹ Inicialmente, era um ritual de adoração às serpentes que incluía uma dança chamada *Pambam Tullal* (“Dança da Serpente”). Posteriormente, essa dança se transformou em ritual à deusa *Bhagavati*, aquela que cuidava das serpentes. Nessa dança - forma primitiva de *Kathakali* - utilizava-se uma indumentária especial e maquiagem. Em seguida, a etnia *Nayar*, que adorava a deusa por outro nome, *Mahakali*, também começou a praticar essa dança. O nome *Kathakali* é composto pelas palavras *katha* (história) e o nome da deusa, *Kali*.

Kathakali é uma arte predominantemente narrativa, apresentada como

⁸⁸ Ver item III.2.1.

⁸⁹ No Estado de Kerala encontramos diversas castas. Entre elas as mais importantes são *Nambudari* e *Nayar*. Ambas parecem ter suas raízes na casta brâmane responsável pelos rituais.

dança-teatro, cujo efeito dramático depende da fusão entre música, dança e teatro. Possui uma técnica apurada para o uso de diferentes partes do corpo, como por exemplo os músculos faciais, os dedos das mãos, olhos e pulsos, que estão descritos no “*Natya Shashtra*”. O peso do corpo é igualmente distribuído nas bordas externas dos pés, que permanecem curvados.

Há três tipos de personagens. O personagem do tipo *Sattvik* (denominado *Pacha*) é nobre, heróico, generoso e refinado, tais como *Rama* e *Krishna*. Os personagens do tipo *Rajasik* (denominado *Kathi*) são os demônios e os guerreiros, tais como *Kamsa* e *Ravana*. Os personagens do tipo *Tamasik* (denominado *Kari*) são caçadores e moradores da floresta, bem como os demônios femininos. Segundo a filosofia indiana, *Satva*, *Rajas* e *Tamas* são qualidades que todo ser humano traz em si. *Satva* é a nobreza e inteligência; *Rajas* é a coragem e a força; *Tamas* é preguiça e lentidão.

As apresentações são acompanhadas por dois cantores que recitam a história em versos e instrumentos de percussão (um tambor, um par de címbalos e gongo). Com o patrocínio da prefeitura ou templo da cidade é montado um palco simples, chamado *Shamiana*, suportado por quatro pilares e que tem ao fundo um pano colorido. À frente do palco é colocada uma grande lâmpada indiana para a iluminação da apresentação. O público senta-se no chão em frente ao palco a céu aberto com as pernas cruzadas. Antes do início da apresentação, o vocalista interpreta uma canção invocatória acompanhado de percussão e címbalos. Durante essa invocação, um dos personagens permanece atrás de uma cortina executando uma dança com movimentos, criando, assim, um clima de expectativa na platéia.

Alguns traços característicos desse estilo:

1. *Kathakali* é a única dança que, embora não tenha se desenvolvido ligada à tradição dos templos, é considerada clássica e sagrada. Ela é uma apresentação ao ar livre, feita logo após as colheitas, como agradecimento às divindades.

2. Outro elemento característico são a maquiagem e o figurino altamente elaborados. Cada personagem tem um figurino e uma maquiagem específica que demoram de seis a oito horas para ser preparados. A maquiagem normalmente é

feita com uma pasta de arroz que é ligeiramente aplicada em toda a face. Sobre essa base são aplicadas outras cores, de acordo com a personagem. As cores determinam a natureza e o caráter. A cor verde, por exemplo, indica o herói; a maquiagem de um bigode ou de uma protuberância no nariz ou no centro da testa é utilizada para os demônios ou para os guerreiros; o bigode branco é uma marca de *Hanuman* (deus macaco), personagem do épico *Ramayana*; o bigode preto assinala características terríveis e destrutivas. Maquiagens em que predomina a cor preta indicam caçadores e moradores da floresta, bem como os demônios femininos.

3. A terceira especificidade da *Kathakali* é o uso da massagem. O aprendiz entra em uma escola de dança entre oito e dezesseis anos de idade. Sua primeira tarefa é fazer diversos exercícios físicos para atingir a flexibilidade corporal. Quando o aprendiz consegue fazer as curvas com o próprio corpo em diversas direções, começa a aprender o *Namaskar* (elaborado posteriormente), que é realizado sempre antes da lição. Apenas no *Kathakali* é dada ao dançarino uma massagem especial para o fortalecimento da região da cintura e quadris. O ritual da massagem é realizado da seguinte forma: o aluno é massageado com a aplicação de óleo especial no corpo inteiro. Deve deitar no chão de costas, tendo os joelhos dobrados, os pés tocando a parede e as coxas convergindo para o corpo. O massageador segura uma barra de madeira que se encontra fixa no telhado do quarto e massageia o corpo inteiro do aluno com os seus pés. Depois disso o aluno deve virar-se e deitar de bruços para receber a massagem nas costas. Por causa da aplicação do óleo, os pés do massageador movem-se suavemente sobre corpo do aluno. No final, o corpo do aluno recebe a massagem necessária para as realizações de movimentos flexíveis, as curvas e torções da dança *Kathakali*. É uma massagem dolorosa, sem a qual nenhum dançarino de *Kathakali* pode ser considerado como tal (RAO; DEVI,1999).

III.5.2.3 *Mohini Attam*



Fig. 13 - *Mohini Attam*

Trata-se de uma forma de dança-solo originária do Estado do Kerala cuja origem é de difícil datação. Inicialmente era apresentada apenas por homens e, hoje, é reservada somente às mulheres. *Mohini Attam* (Fig. 13) é sinônimo da essência feminina, sedução, graciosidade, aquilo que é um deleite para os olhos. *Mohini* significa “encantamento” e *Attam* “dança” – assim, *Mohini Attam* é a “dança do encantamento”.

Os movimentos são graciosos, ondulados, suaves e gentis, lembrando invariavelmente o movimento das palmeiras balançando com o vento e a brisa do mar. Vale a pena destacar a fascinante forma do olhar e o uso delicado dos gestos das mãos. São utilizados *mudrás* semelhantes aos do estilo *Bharata Natyam*. Antigamente, *Mohini Attam* era apresentada nas casas durante as festividades e não era necessário um palco ou qualquer outro acessório para a performance. Hoje em dia, pode ser apresentada em qualquer época do ano e em qualquer ocasião.

Durante o século XIX o estilo recebeu o patrocínio do príncipe de Travancore e tornou-se uma combinação do aspecto gracioso da dança *Bharata Natyam* com o aspecto mais *Lasya* (feminino) da dança-teatro *Kathakali*. No século XX observou-se uma degeneração desta forma de dança. Entretanto, grande contribuição foi dada à recuperação com a criação da escola *Kerala Kala Mandalam*, fundada por *Vallathol*. A partir daí, o estilo *Mohini Attam* foi lentamente ganhando popularidade graças aos esforços de profissionais como *Kalyani Amma*, *Shanta Rao*, *Mrinalini Sarabai* e *Roshan Vajifdar*.

III.5.2.4 *Odissi*



Odissi (Fig. 14), originária do Estado de Orissa, costa leste da Índia, é considerada uma das formas mais puras da dança clássica indiana. Devido às invasões estrangeiras, a prática de dança ritual foi interrompida no século XVI. As *Maharis*, que eram dançarinas do templo, foram levadas para as cortes dos reis, o que desencadeou a decadência dessa forma da arte. Nessa época surge uma classe de dançarinos chamada *Gotipua*, meninos que se vestiam como meninas para dançar, e que passou a apresentar a dança e música *Odissi* em pátios e praças públicas. Muitos dos atuais gurus da dança *Odissi* pertencem à tradição *Gotipua*. A fusão de elementos das tradições *Gotipua* e *Mahari*, somados às informações provenientes das esculturas dos templos e antigos manuscritos escritos em folhas de palmeira, deu origem ao estilo *Odissi*. Graças a essa documentação, e ao empenho de muitos dos atuais *gurus*, o estilo *Odissi* pôde ressurgir em meados do século XX, após a independência da Índia, consolidando-se como forma de dança clássica.

A dança e a música *Odissi* passam a ser uma importante parte dos rituais diários de adoração, realizados nos templos por uma classe de dançarinas chamadas “*Maharis*”.

A forma escultural e sofisticada da dança *Odissi* é tão antiga quanto completa em si mesma, incluindo a dança pura abstrata (*Nritta*) e a dança pura expressiva (*Nrtya*). A técnica foi desenvolvida a partir de duas posições fundamentais, *chowka* e *tribhanga*, símbolos complementares da energia masculina e feminina. *Chowka* é uma posição com ângulos retos que lembra um quadrado, uma posição masculina, em que o peso do corpo é distribuído igualmente. *Tribhanga* é uma posição triangular, bastante feminina, e caracteriza-se por três curvas fundamentais, do pescoço, torso e joelhos. O movimento do torso é muito importante - é uma característica única desse estilo. Enquanto a

metade inferior do corpo permanece estática, o torso move-se de um lado para o outro. *Odissi* é a dança do amor e da paixão, toca o divino e o humano, o sublime e o mundano. Em cada apresentação, mesmo que os tempos sejam outros, a bailarina moderna ainda afirma a mesma fé das *Maharis* e busca alcançar o conhecimento por meio da dança.

III.5.2.5 *Manipuri*



É difícil datar a origem desse estilo, que tem o mesmo nome de seu pitoresco e reservado Estado de origem, Manipur. Essa era a região do povo *Meitei*, que apresentava uma dança ritual em homenagem ao Ser Absoluto. Devido à sua localização geográfica, essa forma de dança praticamente não sofreu influência estrangeira até o séc. XV, quando o Hinduísmo chegou e foram introduzidas novas composições baseadas em episódios da vida de *Radha* e *Krishna*.

A dança *Manipuri* (Fig. 15) está intimamente associada a rituais e festivais, como por exemplo, o *Lai Haroba* - realizado até hoje -, que também é uma antiga forma de dança que serviu de base para o desenvolvimento do estilo clássico *Manipuri*.

O estilo enfatiza as coreografias coletivas e uma de suas características principais é a ausência de expressões faciais. Todos os sentimentos e expressões devem ser expressos através de movimentos corporais. Durante toda a apresentação o bailarino mantém uma expressão serena e natural e evita qualquer forma de exagero. A expressão corporal imita os movimentos das serpentes - rápidos e ágeis - com pequenos pulos e giros. Outra característica dessa dança é que ela deve ser sempre apresentada por grupos compostos de homens e mulheres. Essa diversidade é aproveitada tecnicamente, pois reúne os aspectos *Tandava* (movimentos vigorosos dos homens) e *Lasya* (movimentos

graciosos envolvendo curvas delicadas e giros, executados pelas mulheres). Uma curiosidade desse estilo é que as dançarinas não erguem os braços acima da cabeça nem os estendem abaixo dos joelhos.

A dança *Manipuri* possui uma grande variedade de formas, das quais as mais populares são *Ras-Leela*, *Sankirtan* e *Thag-ta*. Na forma *Ras-Leela*, o tema retrata os passatempos entre *Krishna*, *Radha* e as *Gopis* (pastoras). Na forma *Sankirtan*, os bailarinos dançam enquanto tocam instrumentos de percussão. O aspecto de dança marcial está apresentado na forma *Thang-ta*, que tem sua origem na época em que a sobrevivência dependia da habilidade de se defender de animais selvagens.

Hoje, a dança *Manipuri* possui um envolvente e sofisticado repertório de danças marciais, onde o dançarino faz uso de espadas, lanças e escudos. As cenas de luta entre os dançarinos exigem um treinamento intensivo e grande controle corporal. As apresentações são acompanhadas pela forma clássica de canto chamada *Nat*, originária da região nordeste da Índia. Além do vocalista, as performances são acompanhadas pelo *Pung* (percussão), *Pena* (instrumento de corda típico de *Manipuri*), címbalos e flauta.

III.5.2.6 *Kuchipudi*



A escola *Kuchipudi* (Fig. 16) tem origem relativamente recente. Ela surgiu na aldeia de *Kuchelapura* ou *Kuchipudi*, no Estado de Andhra Pradesh, sudeste da Índia, há aproximadamente 500 anos, quando um grupo de brâmanes se reuniu e criou a tradição da dança-teatro.

Inicialmente, o estilo era considerado uma dança folclórica. Mais tarde, no século XVII, o talentoso poeta *Vaishnava Sidhendra Yogi* escreveu inúmeras peças *Kuchipudi*, dando grande contribuição ao desenvolvimento desse estilo. Pode-se dizer que *Sidhendra* foi o fundador da

dança *Kuchipudi* como a conhecemos hoje. Os artistas dessa dança-teatro são chamados de *Kuchipudi Bhagavathalu*. Nos últimos 30 anos, a dança *Kuchipudi* tem tido muito sucesso devido ao esforço dos mestres, dançarinos e amantes de cultura.

Ao contrário da dança *Bharata Natyam*, o *Kuchipudi* nasceu de dança-teatro e mais tarde começou a ser apresentado também como dança solo. São apresentados temas mitológicos ou das sagradas escrituras nos quais se desenvolve certo diálogo entre os dançarinos, tornando-se o dançarino ao mesmo tempo ator. Uma das características específicas do *Kuchipudi* é o uso do diálogo.

Uma das peças mais apreciadas no *Kuchipudi* é o *Tarangam*. Ela mostra a destreza do trabalho dos pés, bem como as condições de equilíbrio do dançarino. O dançarino coloca um cântaro cheio de água sobre a cabeça, mantendo seus pés sobre as bordas externas de um prato de cobre. Ele se movimenta no palco manipulando o prato com os pés e realizando movimentos com os braços, sem que nenhuma gota de água seja derramada. Os artistas dão um significado espiritual a essa dança - assim como o artista move-se pelo palco indiferente ao pote com água, da mesma forma as pessoas deveriam se mover no mundo com alegria, indiferentes às preocupações e dificuldades.

Quando se faz uma apresentação de aldeia, um palco simples com quatro pilares é montado, tendo um pano largo ao fundo. Uma grande lâmpada indiana a óleo mantém a claridade no palco. Os músicos permanecem no lado do palco.

A música utilizada é semelhante à do estilo *Bharata Natyam*. Além do vocalista, os instrumentos que acompanham essa dança são *mridangam* (percussão) címbalos, violino ou *veena* (instrumento de corda) e flauta.

III.5.2.7 *Kathak*

Kathak (Fig. 17) É uma forma de dança altamente estilizada e sofisticada que apresenta uma síntese harmoniosa entre a culturas hindu e muçulmana. *Kathak* deriva da palavra *katha*, que significa “contar histórias”. O termo também remete a *Kathakar*, grupos de artistas da Índia antiga cuja profissão era narrar histórias para

o entretenimento. Para dar vida a grandes épicos como o *Ramayana* e o *Mahabharata*, e também aos *Puranas* da literatura sânscrita, esses artistas utilizavam a dança e a música.



Fig. 17 - Kathak

Posteriormente, essa dança migrou do ambiente secular e começou a ser utilizada com finalidades devocionais, limitando seu repertório apenas às histórias das escrituras. No século XVI, com a chegada dos muçulmanos, recebeu novo impulso e foram incorporadas histórias da tradição islâmica, principalmente aquelas ligadas ao misticismo *sufi*. Nessa época também se deu a migração da dança dos templos para as cortes dos reis muçulmanos, o que originou a uma nova classe de dançarinas e cortesãs para o entretenimento nos palácios. Os reis muçulmanos, principalmente *Akbar*, *Jahangir* e *Shahajahan*, apoiaram e patrocinaram essa arte em suas cortes.

O *Kathak* recebeu sua inspiração dos reis muçulmanos e da pintura da etnia *Rajput*. O século XIX é considerado o período de ouro da dança *Kathak*, quando ela renasce não só como forma de entretenimento, mas também de arte clássica. Nesse período recebeu grande contribuição com o surgimento de *Lucknow Garana*, estilo regional com forte ênfase no aspecto rítmico e virtuosístico.

A técnica é baseada em um complexo trabalho dos pés e na vasta utilização de *mudrás*. Na dança pura e abstrata, complexos padrões rítmicos são criados através do uso da planta dos pés e o controle do som dos guizos. O peso do corpo é igualmente distribuído e os joelhos não são flexionados.

As diferentes cadências são chamadas de *tukra*, *tora* e *parana*, e indicam a natureza dos padrões rítmicos. O dançarino inicia sua apresentação com uma seqüência chamada *that*, em que os movimentos da cabeça, sobrancelha e pulsos são delicadamente introduzidos. Ele faz uma entrada chamada *Amad*, para em seguida fazer uma saudação inicial, chamada *Salami*. Em seguida são executadas

diversas combinações rítmicas que culminam em uma seqüência de giros. Os giros são características específicas do estilo *Kathak*.

A recitação de sílabas é executada obedecendo a um determinado padrão métrico, que em seguida é repetido através do movimento. Grande importância é dada ao intrincado padrão rítmico, marcado pela acelerada batida dos pés do dançarino e da percussão. Percussionista e dançarino criam verdadeiros diálogos rítmicos entre as batidas dos pés e o instrumento de percussão, em uma repetitiva linha melódica.

A música utilizada pelo estilo *Kathak* é a *hindustani*, originária do norte da Índia. Os instrumentos de acompanhamento são *tabla* e/ou *pakhawaj* (percussão), harmônio (teclado com foles), *Sarangi* (instrumento de corda) e flauta.

III.6 Conclusão ao Capítulo

A dança clássica hindu possui suas raízes no ambiente religioso e tem sua preservação e transmissão, por meio do sistema *devadasi*, intimamente ligada à instituição do templo. Dentro do Hinduísmo a dança tem um papel muito importante e desempenha diversas funções. Inicialmente, era parte essencial nos rituais dos templos; mais tarde, recebeu influências de inúmeras expressões culturais e sociais que resultaram no aparecimento de uma grande variedade de estilos. Posteriormente, houve um esforço para dissociá-la das expressões artísticas seculares, o que pavimentou o caminho para o estabelecimento de sete estilos considerados legítimos portadores e transmissores da tradição. Como forma de expressão dinâmica, e devido a fatores históricos e religiosos, a dança hindu efetuou uma migração de dentro dos templos para o ambiente secular.

Capítulo IV - Shabdam: Do templo ao teatro - Dança hindu na Índia no Hinduísmo contemporâneo

IV.1 Introdução

Neste capítulo buscaremos descrever a passagem e a transformação da dança hindu da condição de ritual característico do ambiente dos templos para a de performance artística realizada no ambiente secular, o teatro. Em termos gerais, podemos resumir essa passagem/transformação da seguinte forma: a) - inicialmente, a dança esteve intimamente associada à estrutura dos templos hindus como manifestação cultural, social e religiosa; b) - principalmente no início do século XX, essa arte migrou para os teatros e centros culturais. O segundo movimento reflete uma transformação na vida social, cultural e espiritual indiana, na qual o templo deixa de ocupar o lugar central, de referência para toda a comunidade. Apesar da transição do ambiente religioso para o secular, o repertório da dança desde então manifesta diversos elementos da tradição religiosa.

Para que tenhamos uma compreensão adequada da passagem templo-teatro, apresentaremos a seguir dois períodos distintos da secularização da dança hindu, que implicam em duas transformações: do tradicional ao moderno (1920-1980) e do moderno ao contemporâneo (1980-2005). Na primeira parte, contemplaremos inicialmente o processo de secularização da dança hindu no início do período moderno, indicando três fatores determinantes. Em seguida, observaremos as mudanças ocorridas no modo de divulgação da dança indiana a partir das contribuições de quatro dançarinos desse período que são considerados “modelo” pelas gerações posteriores. Na segunda parte, apresentaremos os fatores da secularização do período contemporâneo (1980-2005) através da trajetória profissional de 12 dançarinos entrevistados no trabalho de campo e tomados, aqui, como representantes do estado atual da dança.

IV.2 Contexto da secularização da dança hindu

A secularização da dança hindu – em uma definição genérica, seu espraiamento pela sociedade indiana livre de amarras de viés religioso - teve início com a ocupação do subcontinente indiano por povos muçulmanos e seguiu ao longo da dominação britânica.⁹⁰ Apesar dos indícios de secularização, podemos perceber que até 1920 a dança clássica hindu estava restrita exclusivamente às *devadasis* (dançarinas devotadas ao templo). Nesse período houve uma forte campanha para abolir o sistema *devadasi*, pois, devido à influência do sistema educacional britânico, a alta sociedade puritana da Índia começou considerar as dançarinas do templo como meras *dasis*⁹¹ (prostitutas). Esse debate terminou em 1947 com a promulgação do *Devadasi Bill*, que proibiu oficialmente as *devadasis* de dançarem nos rituais dos templos (GASTON, 2005).

No período entre 1900-1920, como decorrência da campanha de abolição do sistema *devadasi*, surgiram duas vertentes em defesa da dança hindu. A primeira, conservadora, era apoiada pelas famílias tradicionalmente associadas à dança, e tinha como objetivo mantê-la como expressão ritualística do templo; a segunda, progressista, era apoiada pelas famílias que se encontravam no ambiente da secularização e desejavam levar a dança hindu aos ambientes seculares, aos teatros. Ambas coexistiram por algum tempo, mantendo-se a progressista na clandestinidade até que a nova elite intelectual indiana começou a se apropriar de seus elementos originais e deu início ao ressurgimento da dança em bases modernas.

De certo modo, a secularização da dança hindu no início do século XX poderia ser atribuída a três fatores históricos: 1. Islamização da Índia; 2. Colonização britânica; e 3. Degradação do sistema *devadasi*.

⁹⁰ O conceito por nós adotado para secularização será apresentado em detalhes no item VII.3.4.

⁹¹ A palavra “dasi” carrega múltiplos significados. Na Índia, de modo geral, é utilizada para os escravos, pois eles não têm identidade – o patrão/proprietário pensa por elas. Ao mesmo tempo, a palavra se refere também às pessoas que se abandonaram para realizar a vontade de Deus - no contexto da dança, são chamadas “devadasi” ou “servas do Senhor”. O termo se refere, ainda, às prostitutas - que realizam a vontade de seus clientes.

IV.2.1 Islamização da Índia

Um fato histórico que contribuiu substancialmente para a secularização da dança hindu foi a invasão muçulmana do subcontinente indiano. Com o propósito de introduzir o Islamismo, Mir Kasim entrou na Índia em 712 d.C. Depois de um período de conversões forçadas ao Islã, nos séculos XI e XII os novos convertidos assumiram o poder nos estados do Norte. Um deles, Allauddin Khilji, invadiu o Sul da Índia e destruiu os templos onde era praticado o sistema *devadasi*.

Posteriormente, em 1526, os conquistadores *Mogul*, vindos da Pérsia, assumiram o poder em Nova Délhi, estabelecendo a supremacia muçulmana na Índia.⁹² Assim, do século XI ao século XIX o sistema *devadasi* sofreu muitas restrições sob o domínio islâmico. Alguns reis muçulmanos, interessados nas mulheres do templo, levaram-nas para a corte. Enquanto alguns chegavam a se casar com elas, outros as mantinham como concubinas.

Na passagem do templo à corte a dança perdeu seu elemento ritualístico. Dá-se uma transformação importante: a dança clássica hindu já não se presta a homenagear, celebrar ou aplacar a divindade, mas exclusivamente a deleitar o soberano. Esse período, que durou cerca de 600 anos, é considerado pelos tradicionalistas como uma “fase negra” da dança hindu. Quando os imperadores muçulmanos foram derrotados por novos conquistadores, os britânicos, a arte seguiu outros rumos.

IV.2.2 Colonização britânica

A colonização britânica é outro elemento que contribuiu para divulgação e modernização da dança clássica hindu. Os ingleses introduziram na Índia a educação ao estilo ocidental, estabelecendo universidades nas principais cidades indianas (Mumbai, Kolkata e Chennai). Nessas universidades, alguns indianos, principalmente de castas elevadas, tiveram uma formação “moderna” e adquiriram um olhar crítico sobre suas próprias tradições.

⁹² História do Império Mogul (ou Mughal) em <http://en.wikipedia.org/wiki/Mughal_Empire> (c. 12.01.07)

Além disso, na segunda metade do século XIX e início do XX muitos indianos, especialmente das castas elevadas – como Gandhi e Aurobindo⁹³ – foram à Inglaterra para estudar. Lá, fizeram contato com o Cristianismo vivido pelos ingleses, o que os levou a tomar a consciência da riqueza da própria cultura indiana e do Hinduísmo. Retornando à Índia, puseram-se a traduzir os textos sagrados do sânscrito para as línguas regionais. Graças a essas traduções, o Hinduísmo passou a ser mais difundido não apenas nas castas elevadas, mas também nas castas inferiores e entre os praticantes das religiões minoritárias indianas.

A colonização britânica também fortaleceu as atividades missionárias dos ocidentais na Índia. O Cristianismo registrou um reavivamento com a vinda dos missionários ocidentais, o que, por sua vez, levou a uma tomada de consciência da elite intelectual hindu para a questão da renovação de seu próprio credo religioso. Tal elemento afetou diretamente as práticas de dança hindu, como percebemos nas palavras de Gaston: “*Some of the attitudes were derived from Christian missionaries and liberal Indian thinkers who viewed the practice of dedicating young girls with horror*” (GASTON, 2005, p. 30). O sistema *devadasi*, particularmente no que diz respeito aos ritos de iniciação das meninas, era visto como manifestação de crueldade, como diz Carmichael: “*...they chained her fair young body to the cold and cruel stone ... married her to the god*” (APUD GASTON, 2005: p. 30). Essa atitude crítica contribuiu para a abolição do sistema *devadasi* em 1922, após uma longa discussão na Assembléia Legislativa de Madras.

As universidades em estilo ocidental exercearam uma dupla influência no processo de ressurgimento da dança hindu e de estabelecimento de um olhar crítico sobre o sistema *devadasi*.

Por um lado, é nelas que os intelectuais leram as escrituras sagradas, traduziram-nas para o inglês e, com isso, as facultaram a um público leitor mais amplo, divulgando antigas tradições hindus. Por outro, nelas estudaram alguns

⁹³ Biografia de Sri Aurobindo em <<http://www.sriaurobindosociety.org.in/>> (c. 11.01.07).

profissionais de dança, pessoas que, munidas de consciência crítica e olhar progressista, adequaram sua arte aos tempos modernos.

IV.2.3 Degradação do sistema *devadasi*

Existem diversas razões para a decadência do sistema *devadasi*. A partir da segunda metade do século XIX, os templos começaram a receber cada vez menos contribuições, o que tornou muito difícil a manutenção das dançarinas, a ponto de algumas começarem a exercer a prostituição como meio de subsistência. Nesse período, o Estado começou a subvencionar essas dançarinas. Mas esse apoio financeiro se mostrou de difícil manutenção devido ao grande número de *devadasis* e foi extinto no final do século XIX.

Nessa época a tradição *devadasi* só não desapareceu graças ao mecenato de alguns soberanos de pequenos reinos e pessoas de posses que tinham muito interesse pelas mulheres dos templos. As *devadasis*, sobretudo as mais jovens, eram convidadas para realizar números de danças eróticas nas cortes. No entendimento dos reis, da mesma forma que essas bailarinas podiam dançar no templo para a deidade, também poderiam dançar para eles, uma vez que eram tidos como representantes de Deus na Terra. Desse modo, as *devadasis*, antes consideradas dançarinas de Deus, tornaram-se *rajadasis*, dançarinas dos reis. Um dos exemplos dessa prática é observado quando o rei de Ramnad convidou a *devadasi* Pandanallur Jayalakshmi “*to dance in his palace during the Dussehra festival held every year. Later the two married; she was his fifth wife.*” (GASTON, 2005, p. 36)

IV.3 Do tradicional ao moderno (1920 – 1980)

Quando observamos a passagem da dança hindu de um modelo “tradicional” para um “moderno”, percebemos mudanças significativas em três de seus elementos constituintes: 1) - o modo de preservação e ensino; 2) - o lugar da apresentação; 3) - o monopólio da casta *devadasi*. As transformações ocorridas

na vida social e familiar dos bailarinos e mestres de dança, assim como o desaparecimento das restrições hereditárias, afetaram o estudo, a interpretação e o modo de apresentação da dança hindu. Não houve, porém - esse é um dado importante - , um abandono total da tradição, mas uma cuidadosa transição que levou em conta as contingências políticas e sociais da Índia de então.

Os critérios utilizados para enquadrar o período entre 1920-1980 como “moderno” estão dentro do contexto histórico. Durante esse período, vários intelectuais indianos, depois de formados nos países estrangeiros, principalmente na Inglaterra, retornaram ao país e, munidos de um novo modo de olhar a própria realidade, começaram a escrever sobre a riqueza e valor da cultura indiana. Tiveram um olhar crítico sobre as tradições e práticas libertadoras e opressoras de sua religião. A maior consequência dessa nova consciência crítica foi a independência indiana, ocorrida em 1947.

No que diz respeito à dança hindu, o surgimento de uma nova mentalidade determinou o aparecimento de críticas ao sistema *devadasi*. O contato com o Exterior e o novo olhar sobre a Índia levou muitos indianos, principalmente os de castas elevadas, à apropriação de um bem cultural até então restrito à casta *devadasi*. No primeiro momento observa-se que essa apropriação acontece no interior da casta brâmane pelos brâmanes não-legitimados, e depois se difunde entre as demais castas do Hinduísmo. Assim, o sistema *devadasi* foi desafiado e sua legitimidade – até então estabelecida por uma rígida tradição - questionada. Nesse período a dança passou a ser nacionalizada, o que abriu as portas para a modernidade.

IV.3.1 Divulgação a partir da década de 1920

Nas primeiras décadas do séc. XX, os esforços de intelectuais indianos deram grande impulso à popularização da dança hindu dentro do subcontinente indiano. A literatura sobre a cultura indiana em diversas línguas locais e principalmente em inglês foi traduzida e estava ao alcance de maior parte da população alfabetizada. Entre os autores que participaram desse movimento

encontrava-se Rabindranath Tagore, laureado com o prêmio Nobel em 1913 pelo livro “Gitanjali”, uma pequena coleção de poemas.⁹⁴ Em 1917, Tagore introduziu a dança *Manipuri* na sua academia (*Shantiniketan*), que mais tarde transformou-se em universidade.

No caso da dança *Bharata Natyam*, a retomada da tradição se deve a E. Krishna Iyer, nascido na casta brâmane, que, além de músico e dançarino, também era advogado. Em 1928, Iyer fundou uma academia de música em Chennai que também promovia as apresentações públicas de danças (depois, na década de 1930, outro centro Kalakshetra foi fundado pela dançarina Rukmini Devi em Chennai).⁹⁵

Vallathol,⁹⁶ outro poeta indiano, ajudou a resgatar a dança-teatro *Kathakali* e, em 1930, fundou uma academia em Kalamandalam.⁹⁷

IV.3.2 Os dançarinos do período moderno (1920-1980)

Damos destaque, neste período, a quatro bailarinos que desempenharam um papel fundamental no processo de divulgação da dança *Bharata Natyam*: Meenakshisundaram Pillai, Rukmini Devi, Balasaraswati e Ram Gopal. Vale observar, inicialmente, alguns elementos fundamentais a respeito desses personagens: a) - Todos os quatro pertenciam à casta brâmane; b) – Todos, apesar de possuir uma tendência muito forte de fidelidade à tradição ritualística do templo, adaptaram o repertório aos tempos modernos, o que propiciou uma maior abertura ao ensino e divulgação da dança hindu em suas academias (que inicialmente acolhiam alunos de outras castas do Hinduísmo e, mais tarde, também de outras religiões); c) - Todos tiveram seu auge profissional e artístico entre 1920 e 1980 e tornaram-se modelo para os bailarinos das gerações posteriores.

⁹⁴ Biografia de Tagore em <http://nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1913/tagore-bio.html> (c. 11.01.07).

⁹⁵ Site oficial: <<http://www.kalakshetra.net/>> (c. 11.01.07).

⁹⁶ Biografia em <http://en.wikipedia.org/wiki/Vallathol_Narayana_Menon> (c. 11.01.07).

⁹⁷ Trata-se da “Keralakalamandalam”. Site oficial: <<http://www.kalamandalam.com/>> (c. 11.01.07).

Dois desses artistas, Meenakshisundaram Pillai e Balasaraswati, são filhos de famílias *devadasi* e portanto, segundo a tradição hindu, transmissores legítimos da dança. Em nosso trabalho, eles serão denominados “*modelo pioneiro*”. Rukmini Devi e Ram Gopal, apesar de também serem brâmanes, não possuíam descendência *devadasi* – não eram, portanto, legitimados *segundo a tradição*. Em nosso trabalho, eles serão denominados “*modelo intruso*”.

Vale observar que o primeiro momento de transformação da dança na modernidade – de que os dançarinos supracitados são personagens exponenciais – acontece ao mesmo tempo dentro e fora do sistema *devadasi*, mas sempre na mesma casta.⁹⁸ Para ter uma compreensão adequada dessa transformação apresentaremos, a seguir, a biografia sucinta de cada um desses quatro bailarinos.

IV.3.2.1 Meenakshisundaram Pillai (1869 – 1954)

Nascido em 1869 numa aldeia chamada Pandanallur, perto de Chennai, no Sul da Índia, de uma família tradicional hindu, Pillai era conhecido como *Nattuvanar*, que significa “*aquele que lida com a música e a dança*”. A aprendizagem de qualquer profissão era limitada à família, remetendo a uma idéia de que cada família era possuidora de certa profissão. O mesmo ocorre no caso de Pillai, que na infância aprendeu violino com um tio.

Para dar melhor ritmo à dança e acompanhar melhor os dançarinos, ele sentiu a necessidade de aprender dança. Isso o levou a Tanjore, uma cidade do mesmo Estado. Não se sabe por quantos anos permaneceu nessa cidade, mas lá ele se tornou professor de dança. Foi “descoberto”, como afirmam os livros, por Krishna Iyer, e ficou muito famoso como mestre, coreógrafo e músico acompanhante. Ele casou-se com uma prima e teve uma filha. Mais tarde casou-

⁹⁸ Alguns esclarecimentos sobre as castas são necessários para se compreender a dinâmica da transformação da dança hindu. Ao longo dos séculos as devadasis formaram uma casta específica que foi subdividida em outras castas. Inicialmente, o sistema estava restrito à casta brâmane e as danças faziam parte dos rituais religiosos. No interior dessa casta também existiam subdivisões relativas à região do país em que viviam seus integrantes e à sua função no estamento. Não havia, na tradição, possibilidade de “troca de papéis”. Os dançarinos a quem chamamos “intrusos” são aqueles que abandonaram essa função e assumiram outra dentro da mesma casta.

se com esta filha, e deste casamento incestuoso nasceram mais cinco filhas e um filho, o único dos seus descendentes que deu continuidade à tradição familiar. Meenakshisundaram aperfeiçoou um dos elementos do estilo *Bharata Natyam*, a *Nritta* (dança pura), e transmitiu essa técnica de dança aos alunos.

Em 1934, Meenakshisundaram foi a Madras (Chennai) a convite de Rukmini Devi, passando a trabalhar no centro cultural *Kalakshetra*, que ela havia fundado há pouco tempo. Permaneceu em Chennai até sua morte, em 1954. A respeito de Pillai, duas coisas devem ser lembradas: 1. Um dos aspectos importantes da sua biografia é a passagem de músico a mestre da dança. Até Pillai, seus ancestrais se concentraram apenas na música de acompanhamento; com Pillai, além da música, inicia-se a prática do ensino da dança por meio das coreografias; 2. Nessa passagem de músico a mestre de dança surge uma escola específica do estilo *Bharata Natyam*, conhecida como *Pandanallur*⁹⁹, inventada por Pillai e posteriormente desenvolvida por seu filho e netos.

IV.3.2.2 Balasaraswati (1918 – 1984)

Balasaraswati pertencia a uma família tradicional de dançarinos e músicos. Ela é a dançarina que descende diretamente do sistema *devadasi*, pois era filha de *devadasi*. Ela aprendeu dança durante a infância com a mãe e com a avó materna. Sua primeira apresentação pública foi realizada em 1925 no templo de *Kancheepuram*, perto de Chennai, quando ela tinha apenas sete anos. Fez carreira como bailarina, realizou diversas turnês pelo Exterior e ganhou muitos prêmios. Posteriormente ensinou dança na Índia e nos Estados Unidos. Faleceu em Chennai no ano de 1984.

Balasaraswati é uma figura importante para a dança estilo *Bharata Natyam* por dois motivos. Primeiramente pelo caráter *Abhinaya*, isto é, o uso de

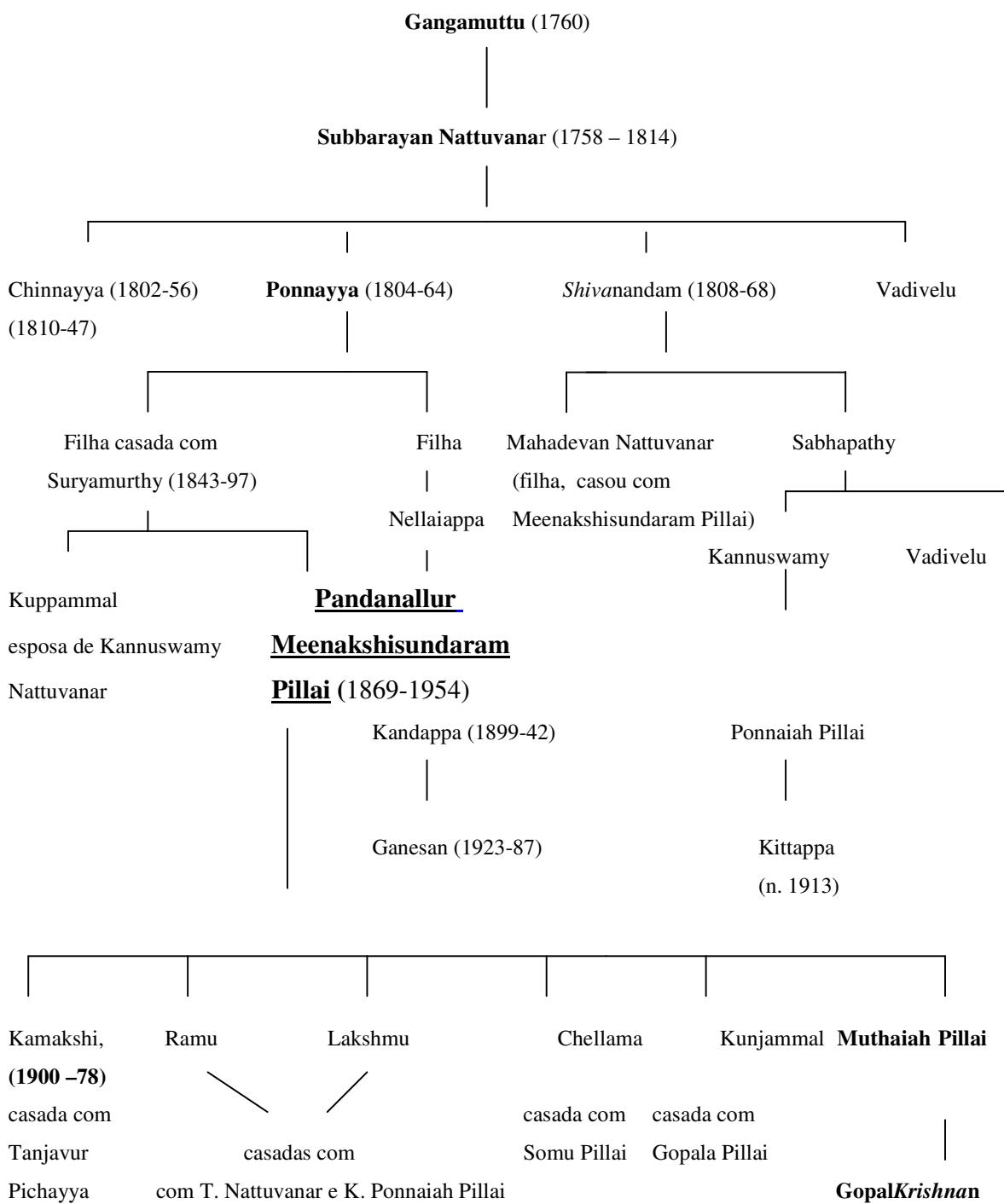
⁹⁹ Nascida no Estado de Tamil Nadu, a dança *Bharata Natyam* assumiu características diferentes ao longo dos séculos devido à região de origem dos mestres e às suas inovações criativas. Assim, *Bharata Natyam* levou o nome dessas regiões ou o nome dos mestres. Existem hoje quatro escolas mais conhecidas: *Pandanallur*, que carrega o nome da aldeia de Pillai; A escola de Mysore, desenvolvida por Jetti Tayamma; *Kalakshetra*, a escola fundada por Rukmini Devi e, por fim, a escola de Baroda. A última se encontra no norte da Índia, no Estado de Gujarat, e foi fundada por alunos de Rukmini Devi.

sentimentos numa forma variada, que dá mais importância à expressão facial (*nava rasas*) do que propriamente para o trabalho dos pés (*Nritta*). Por isso é considerada a rainha da expressão facial do estilo *Bharata Natyam*. Outra inovação de Balasaraswati foi a introdução de cantos em louvor aos deuses em suas apresentações.

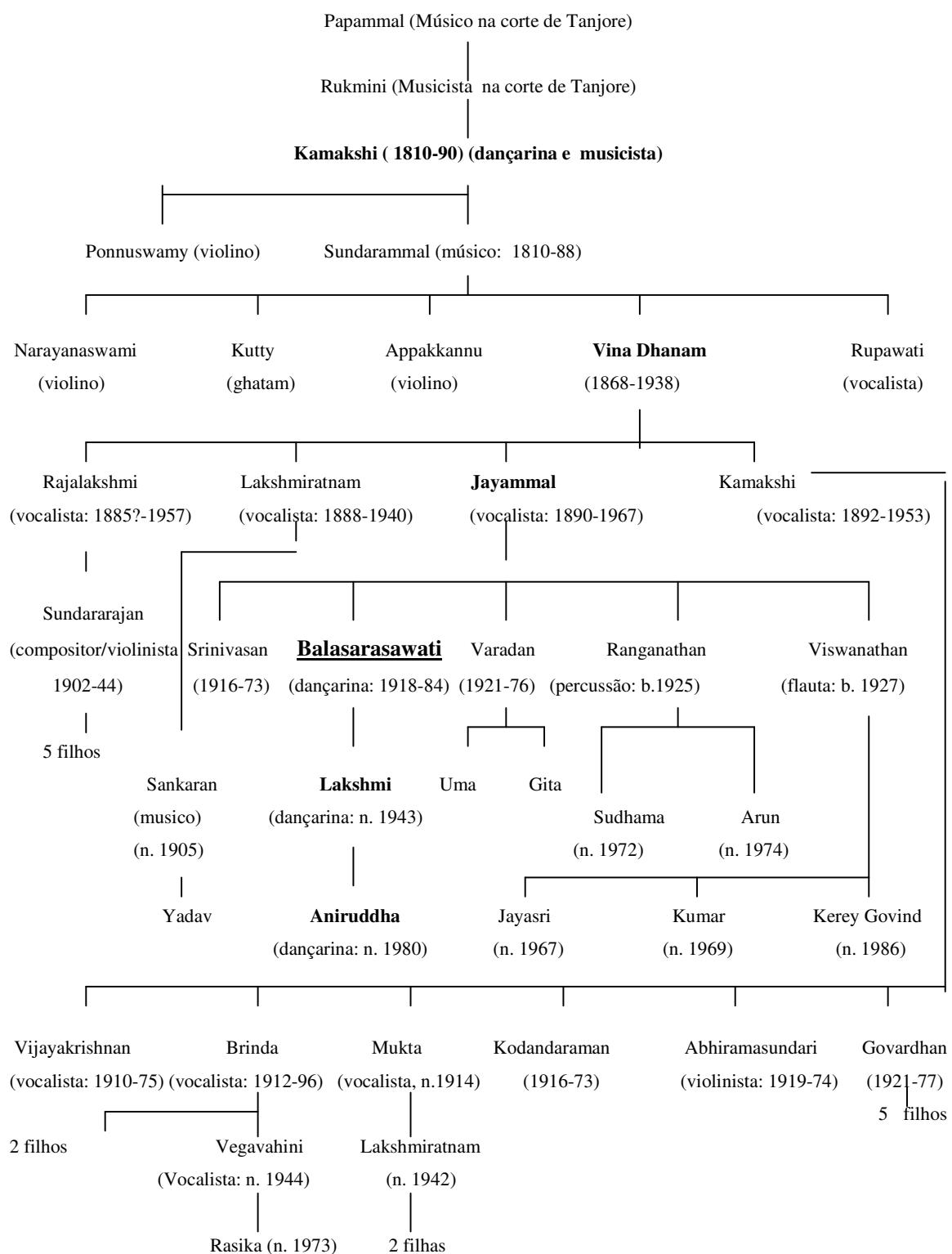
Como podemos perceber nas biografias acima, os dois primeiros (Pillai e Balasaraswati) eram autênticos transmissores da tradição da dança, que possuíam legitimidade baseada na genealogia. Balasaraswati permaneceu dentro da tradição, mantendo a pureza da “tradição familiar” pelo aprendizado de música e dança com sua mãe e avó. Pillai, que já possuía a legitimidade como músico, nascido em uma família de músicos (*nattuvanar*), estudou dança junto a mestres legitimados pela genealogia. Na árvore genealógica de ambos percebemos que suas famílias possuíam raízes no sistema *devadasi*. A transmissão da tradição desses artistas é perpetuada pela família, no caso de Pillai pelos filhos e netos (forma patrilinear); no caso de Balasaraswati, pelas filhas e netas (forma matrilinear). Nas duas próximas páginas forneceremos as árvores genealógicas dos dois dançarinos.

IV.3.2.3 Árvores genealógicas de M. Pillai e de Balasaraswati

a) - MEENAKSHISUNDARAM PILLAI



b) - BALASARASWATI



IV.3.2.4 Características específicas das genealogias do “modelo pioneiro”

É possível estabelecer pontos de comparação e convergência entre as famílias dos bailarinos pertencentes ao “modelo pioneiro” (Pillai e Balasaraswati). São eles:

- a) – Seus representantes nasceram no Estado de Tamil Nadu, sudeste da Índia.
- b) - A família de Pillai era de Pandanallur, a de Balasaraswati, de Tanjore.
- c) - Os antecessores de ambos eram da mesma geração. O tataravô de Pillai era músico, viveu entre 1758 e 1814; Rukmini, a mãe de tataravô de Balasaraswati, viveu na mesma época como musicista e dançarina.
- d) - Os antecessores de Pillai eram músicos e atuaram na corte de Sarfoji II, ao norte do Estado; as antecessoras de Balasaraswati eram dançarinas e atuaram na corte de Tanjore, região central do Estado.
- e) - Na linhagem de Pillai aparecem somente homens, o que evidencia uma linha patrilinear de transmissão de arte musical; na linhagem de Balasaraswati, a dança é transmitida pela linha matrilinear. Nesse caso, tanto a linha ascendente quanto a linha descendente obedecem à transmissão por meio de linhagem feminina. Nas cinco gerações encontramos mulheres dançarinas e uma vocalista (que foi também dançarina). Sua filha e neta também assumiram a tradição. Os casamentos eram realizados dentro da mesma casta (portanto, existiam os casamentos entre as famílias de dançarinos e músicos). As duas filhas de Pillai, Ramu e Lakshmi, por exemplo, se casaram com músicos de corte de Tanjore. Na genealogia de Pillai percebemos que tanto em termos de ascendência quanto de descendência a tradição se transmite de modo patrilinear, com o predomínio da música.

IV.3.2.5 Rukmini Devi (1904 – 1986)

Sua entrada na dança *Bharata Natyam* abriu um novo capítulo na história deste estilo. Nascida em uma família de brâmanes, seu pai era professor de sânscrito e a mãe descendia de uma família culta. Durante a adolescência, Rukmini começou a participar da Sociedade Teosófica, onde entrou em contato com estrangeiros como Annie Besant e o Dr. Arundale, com quem se casou em 1920, quebrando as regras tradicionais de casamento da Índia.¹⁰⁰

Posteriormente, viajou com o marido pela Europa e Austrália. Na Europa, conheceu a bailarina russa Anna Pavlova, com quem começou a aprender balé. Pavlova aconselhou-a a aprender dança clássica hindu. Em 1932 retornou à Índia, assistiu a uma apresentação de *Bharata Natyam* e iniciou a aprendizagem desse estilo com Meenakshisundaram Pillai e outros. Sua primeira apresentação pública aconteceu em 1936. Em seguida, Devi fez uma turnê pelo sul da Índia. Mais tarde fundou sua própria academia, chamada *Kalakshetra* (hoje o mais famoso centro de difusão do *Bharata Natyam*), onde desenvolveu o estilo *Kalakshetra de Bharata Natyam*. Em suas apresentações ela introduziu uma dança dedicatória diante da imagem de *Shiva Nataraja* que deve ser realizada antes da performance, seja no palco ou no camarim.

Considera-se que a entrada da Rukmini Devi no mundo da dança clássica hindu resultou na reelaboração de elementos “perdidos” ao longo da história, que foram adaptados para a época contemporânea. Com Devi, a dança assumiu um caráter mais ritualístico. A partir de seus estudos sobre as *devadasis*, reintroduziu alguns elementos característicos da dança anteriormente praticados nos templos. Ao mesmo tempo em que promoveu um resgate de elementos tradicionais anteriormente perdidos, também introduziu modificações: incluiu peças de dança-teatro no estilo *Bharata Natyam* - que era estritamente solo - e criou mais de 20 coreografias de dança-teatro. Na sua academia, Rukmini Devi abriu as portas da

¹⁰⁰ Dados sobre a Sociedade Teosófica podem ser encontrados no site de sua sede em Adyar, Índia: <<http://www.ts-adyar.org/>> (c. 11.01.07)

tradição da dança clássica hindu para membros de outras castas e religiões e também para estrangeiros, rompendo, desse modo com a tradição.

IV.3.2.6 Ram Gopal (1912-2003)

Ram Gopal também chegou ao universo da dança por meio de indicação de uma dançarina estrangeira, a americana La Meri. Fez seus estudos com o mestre M. Pillai, da escola *Pandanallur*. Concentrou-se em um aspecto específico da dança, *nritta*, o trabalho dos pés. Foi um dos principais divulgadores e popularizadores da dança indiana no Exterior, principalmente na Inglaterra, país onde viveu até sua morte, em 2003. Em 1939 visitou pela primeira vez a Inglaterra, fazendo uma apresentação do estilo *Bharata Natyam* que obteve grande repercussão. Durante a Segunda Guerra Mundial fundou sua própria academia de dança em Bangalore, que também funcionava como centro cultural, e treinou dançarinos como Mrinalini Sarabai e Leela Ramanathan, com quem excursionou por toda a Índia por diversas vezes. Em 1945 apresentou-se nos festivais de dança de Mumbai e Déli.

O crítico de dança Arnold Haskel, ao assistir a uma performance de Gopal, afirmou: “*Vê-lo dançar é ver um museu completo de escultura indiana reviver*” (HASKEI apud GOPAL; DADACHANJI, 1951, p. 1) Em 1956, Gopal representou a Índia no *Edinburgh Festival* e em 1965, no *Commonwealth Art Festival*. Ao longo de sua carreira foi premiado diversas vezes.

IV.3.2.7 Observações sobre os modelos “pioneiro” e “intruso”

Na biografia de M. Pillai e Balasaraswati percebemos que a preservação da tradição foi levada a termo pelos filhos. As biografias de Rukmini Devi e Ram Gopal, por outro lado, apontam para a transmissão por meio dos alunos, hoje espalhados por toda a Índia. Mesmo não legitimados por uma tradição hereditária, os dois dançarinos conseguiram se afirmar nesse meio graças às indicações de

bailarinos ocidentais e também por sua própria iniciativa.¹⁰¹ São exemplos de uma nova forma de inserção e difusão no contexto de dança clássica hindu.

Percebemos no percurso profissional dos quatro bailarinos examinados que não houve uma ruptura brusca entre um sistema tradicional de transmissão e preservação da dança – baseado no privilégio exclusivo de uma casta. Há uma mudança gradual, que espelha uma transformação também gradual, de uma forma tradicional, que à época já se apresentava como decadente, e o novo sistema. Seu grande mérito é conseguir articular em seu trabalho a “Tradição” e a “Modernidade” de modo harmônico, promovendo a fusão desses dois modos de conceber a dança. Esse é o motivo pelo qual são tomados como modelo pela geração posterior.

IV.4 Do moderno ao contemporâneo (1980–2005)

Para ilustrarmos a transição para a contemporaneidade, escolhemos o período 1980-2005, que, dadas diferentes contingências, implica critérios muito diferentes para uma adequada descrição e análise.

Duas coisas merecem destaque na avaliação deste período. Primeiramente, são notórias as consequências da globalização sobre a dança hindu. Há um grande número de centros de ensino (academias, centros culturais, faculdades e universidades de dança). Também são numerosos os locais de apresentação da dança clássica – as performances permanecem nos teatros, mas há cada vez mais espaços do gênero nas periferias das grandes cidades.

Outro fator a ser considerado é a multiplicação do número de profissionais. Muitos provêm das castas inferiores do Hinduísmo e buscam na dança (embora nem sempre encontrem) um modo de sobrevivência ou ascensão social, o que desencadeia uma grande competitividade profissional. A bailarina Chandalekha sintetiza muito bem essa nova situação: *“We need art only to the extent that life*

¹⁰¹ Por exemplo, a academia *Kalakshetra*, de Rukmini Devi, com o apoio do Governo do Estado, foi transformada em faculdade de Belas Artes. A academia de Ram Gopal, em Bangalore, transformou-se em um centro cultural dirigido pelos seus alunos.

dehumanizes us. We need art to survive" (CHANDRALEKHA apud BHARUCHA, 1995, p. 31)

IV.4.1 Divulgação da dança hindu na Índia contemporânea

Hoje em dia, a divulgação da dança hindu na Índia está fortemente marcada por dois fatores que são frutos da globalização: o rápido desenvolvimento econômico e, nos últimos vinte anos, uma crescente ocidentalização. Nos dias de hoje, a secularização da dança pode ser observada na grande mudança dos seus significados: ela deixa de associar-se a uma única religião para tornar-se um símbolo da nação indiana. Não podemos determinar com precisão o número exato de bailarinos na Índia, mas sabemos que eles pertencem a todas as castas do Hinduísmo e também a outras religiões. Como aponta Mulkraj Anand: "*The tragedy, however, lies in the fact that we have, at the moment, not more than two hundred highly accomplished dancers of Bharata Natyam among our eight-nine hundred million people.*" (apud, KOTHARI, 1997, p. 16).

No que diz respeito aos elementos estruturais, percebe-se que a tendência dominante é de forte assimilação das sensibilidades contemporâneas, e que há pouca preocupação com a preservação da tradição.

A difusão da dança está intimamente vinculada a seu modo de transmissão. Hoje, a dança hindu é divulgada tanto por famílias tradicionais quanto por escolas de dança, centros culturais e teatros. Nos locais onde foi realizada a pesquisa de campo, especialmente em Mumbai, Bangalore, Varanasi, Patna, Kolkata, Chennai, Mysore e Mangalore,¹⁰² há vários centros culturais - uma média de vinte em cada cidade. Nesses espaços são realizadas aulas de dança, não apenas do estilo *Bharata Natyam*, além do ensino de música. Eles funcionam como "ashrams modernos"¹⁰³, em geral construídos pelo governo (estadual ou federal), por famílias tradicionais hindus ou mesmo por adeptos de outras religiões.

¹⁰² Em nosso trabalho adotamos as transcrições recentes do hindi para o inglês, em detrimento das transliterações tradicionais para o português. A título de esclarecimento e de facilitação de leitura, fornecemos as correspondências: Mumbai = Bombaim; Kolkata = Calcutá; Varanasi = Benares.

¹⁰³ *Ashram* é a palavra hindu utilizada para designar um espaço semelhante ao mosteiro cristão. É um local de meditação, descanso e aprendizagem de diversas disciplinas, inclusive da dança.

É difícil determinar o número exato de centros de divulgação desse tipo existentes na Índia. Através da Internet pesquisamos as principais cidades do país (Délhi, Mumbai, Kolkata e Bangalore). Existe uma distinção entre as escolas de dança destinadas exclusivamente ao ensino de dança e centros culturais onde também são realizadas apresentações públicas. Para a pesquisa de campo escolhemos as academias e os centros culturais mais conhecidos de cada cidade. Por exemplo, em Délhi foram encontradas 22 escolas de dança; em Kolkata, 16; em Bangalore, 23; em Mumbai, 20. Os centros culturais são 43 em Délhi, 82 em Mumbai, 53 em Kolkata e 35 em Bangalore.

Os centros culturais organizam apresentações públicas anuais de seus alunos, convidando parentes e apreciadores da dança para esses eventos. Também existem festivais competitivos em nível nacional e estadual.

A televisão também é um veículo importante para a divulgação da dança clássica. Durante o período da pesquisa de campo, quase todos os dias na parte da manhã, entre 7:00 e 8:00 horas, e na parte da tarde entre 17:30 e 18:30 horas, havia a transmissão de programas culturais que exibiam números de dança e música.

IV.4.2 Dançarinos contemporâneos

Durante a pesquisa de campo percebemos que o universo da dança contemporânea é bastante confuso. Nas apresentações percebem-se diversas inovações, muitas vezes articuladas de maneira pouco coerente. Chamou-nos a atenção o fato de não possuírem muita ligação com a religiosidade ou a tradição.

O propósito de estudar a dança e o modo de apresentá-la tem a ver com motivações principalmente financeiras. Na Índia de hoje, como em diversos países do mundo, há um grande número de profissionais altamente qualificados que estão desempregados. Encontramos com alguns ex-colegas de dança e percebemos que a grande maioria já abandonou a atividade e está exercendo outra profissão. Os principais motivos do abandono da dança são o fator financeiro

e a acirrada competição. Alguns abriram suas próprias academias, mas estão sem perspectivas para o futuro.

A indústria cinematográfica tem demonstrado certo interesse pelas danças hindus de diversos estilos, a ponto de introduzir diversos números nos filmes, mas com um enfoque direcionado para a música ocidental, sem nenhuma ligação com a religiosidade indiana.

Em nossa pesquisa de campo na Índia conversamos com muitos dançarinos.¹⁰⁴ Ao longo de duas etapas (a primeira entre 2002 e 2003 e a segunda em 2005) selecionamos 12 entrevistados provenientes de diversas regiões daquele país. São eles: Veena Nair, Dhanya Nair, Sandha Kiran, Kalyani Khatu e Mrs. Leela Nair, Sudeepa Bose, Gopan, Raman Kutty, Shudipta Saha, Shankar Bose, N.N. Shivaram Bhatt e Ullal Mohan Kumar. A seguir apresentaremos sucintamente um quadro com características de cada entrevistado e, a seguir, sua biografia:¹⁰⁵

Nome	Idade	Casta	Local
Veena Nair	23 anos	Brâmane	Bangalore
Dhanya Nair	20 anos	Brâmane	Bangalore
Sandhya Kiran	30 anos	Kshatriya	Bangalore
Kalyani Khatu	23 anos	Vaishya	Mumbai
Leela Nair	26 anos	Brâmane	Mumbai
Sudeepa Bose	28 anos	Kshatriya	Patna
Gopan Krishnan	43 anos	Brâmane	Patna
Raman Kutty	70 anos	Vaishya	Patna
Shudipta Saha	30 anos	Brâmane	Kolkata
Shankar Bose	50 anos	Kshatriya	Kolkata
Shivaram Bhatt	60 anos	Brâmane	Mangalore
U. Mohan Kumar	75 anos	Brâmane	Mangalore

Tabela 2 – Relação de dançarinos entrevistados

¹⁰⁴ Alguns não quiseram dar entrevista, outros não reuniam as condições por nós pré-exigidas para o registro (formação insuficiente ou inadequada, pouca experiência).

¹⁰⁵ As imagens dos entrevistados estão no Anexo 2 deste trabalho.

Veena Nair¹⁰⁶ – Esta bailarina de 22 anos formou-se em dança clássica no estilo *Bharata Natyam* com o apoio familiar. Além de dança, ela também estuda informática em *Christ College*, que considerada a faculdade mais importante da Universidade de Bangalore¹⁰⁷, o que indica que o padrão financeiro de sua família é relativamente elevado. Veena começou a estudar *Bharata Natyam* aos 12 anos de idade. Segundo ela, o interesse pela dança clássica Indiana foi estimulado pela mãe e pelo avô materno, que a levavam para assistir apresentações públicas. Pelo lado paterno havia alguns dançarinos profissionais de estilo *Mohini Attam* e *Kathakali*, sendo que sua família pertence à casta tradicional dos brâmanes.¹⁰⁸ A existência desses bailarinos, porém, não pôde ser comprovada por meio de uma genealogia.¹⁰⁹ Veena estudou por sete anos numa das escolas de *Bharata Natyam* em Bangalore. Após esse período teve vontade de desistir,¹¹⁰ mas seus pais a encorajaram a seguir na prática. “*Eu não podia ir contra a vontade dos meus pais*” disse-me ela, lembrando que ainda depende deles financeiramente.

Dhanya Nair¹¹¹ - A irmã mais nova da Veena, Dhanya de 20 anos tem uma história muito semelhante à de Veena. As duas estudaram na mesma academia e se formaram, mas possuem atitudes diferentes. Dhanya não tem interesse de continuar na profissão, que ela considera cheia de exigências. Sendo jovem, não

¹⁰⁶ Entrevista: 14.05.02.

¹⁰⁷ Vale a pena observar que o modo ensino superior indiano é diferente do modo brasileiro. Todas as faculdades – privadas, estaduais e federais - fazem parte do conjunto da universidade, que é sempre federal. De modo geral, nas grandes cidades o governo instala universidades e todas as faculdades devem cumprir o currículo por ela estabelecido.

¹⁰⁸ Na Índia contemporânea, por uma questão de respeito e etiqueta social, não se pergunta a casta a uma pessoa. A casta é percebida, normalmente, a partir do sobrenome. Thrity Umrigar, em seu recém-publicado romance, “A Distância entre nós”, observa: “Afinal, é o sobrenome que diz tudo o que precisamos saber – a que casta a pessoa pertence, de onde vem, quem eram seus antepassados, qual era a profissão deles e a história da família, seu Khandaan (posse de bens)” (pp. 38-39). Observemos o caso de Veena e Dhanya: no Estado de Kerala, onde essas duas irmãs têm suas raízes, o sobrenome Nair é um indicativo da casta brâmane; lá apenas um outro sobrenome de mesma casta, Nambudari, que é considerado mais nobre do que Nair por lidar diretamente com os rituais religiosos.

¹⁰⁹ Podemos atribuir essa não-confirmação ao fato de que a família migrou de Kerala para Bangalore e perdeu, ao longo dos anos, o contato com seus familiares e com sua história pregressa.

¹¹⁰ Esse depoimento reforça nossa experiência pessoal de aprendizagem da dança *Bharata Natyam*, entre os anos de 1986 a 1991. Ao longo de cinco anos de aprendizagem tive 43 colegas de diversas idades, cuja idade variava entre 6 e 24 anos. A grande maioria dos alunos desistiu nos primeiros dois anos. O principal motivo alegado para o abandono do estudo é o fato de o ensino ser considerado “lento e pesado”. Algumas colegas comentavam: “cansei de bater os pés no chão”.

¹¹¹ Entrevista: 14.05.02.

demonstrou um conhecimento profundo sobre essa arte, mas considera a existência de elementos sagrados neste estilo de dança clássica.

Sandhya Kiran¹¹² - Uma das dançarinas mais conhecidas da cidade de Bangalore, possui sua própria academia. No momento de entrevista, feita em Bangalore, estava preparando uma apresentação juntamente com o esposo. Seu interesse pela dança surgiu já durante a adolescência. A opção foi reforçada quando, ainda jovem, assistiu a uma apresentação de uma bailarina profissional cujo nome ela não recorda. Sem demonstrar muito interesse pela entrevista e um tanto apressada, ela falou por apenas 20 minutos. Dessa conversa ficou evidente uma preocupação muito maior com a elevação do status social do que com a tradição da dança.

Kalyani Khatu¹¹³ - O encontro com Kalyani foi no *Gyan Ashram Institute of Performing Arts*, onde ministrava uma aula. Proveniente do subúrbio de Mumbai, Kalyani pertence a uma família humilde e começou a praticar a dança para seu sustento. O interesse surgiu na adolescência, quando viu a apresentação de uma de suas colegas na escola. Essa experiência a marcou muito. Como a família não possuía recursos para subvencionar seus estudos, estudou em uma escola pública de dança, onde se formou. Segundo ela, sem o apoio de outras pessoas a profissão não oferece muitas perspectivas para o futuro. No período em que a entrevista foi feita, sua família estava preparando seu casamento.

Leela Nair¹¹⁴ - Quando Leela Nair foi entrevistada, ela se encontrava no sexto mês da sua primeira gravidez e estava realizando a aula de dança no *Gyam Ashram*. Em função da gravidez, apresentava algumas dificuldades durante as aulas. Pertence a uma casta elevada e o interesse pela dança indiana é incentivado pela família. Além professora de dança, ela também é professora de História em uma escola pública da cidade de Mumbai.

Sudeepa Bose¹¹⁵ - Sudeepa tem 28 anos, é casada e tem um filho de 8 meses. A família parece estar em uma fase de estabilidade financeira. Ela tem

¹¹² Entrevista: 15.05.02, na academia da entrevistada.

¹¹³ Entrevista: 26.04.02, no Gyan Ashram.

¹¹⁴ Idem.

¹¹⁵ Entrevista: 19.09.05, no *Patna Women's College*, faculdade onde estão matriculados aproximadamente cinco mil estudantes.

pós-graduação em Sociologia pela Universidade de Allahabad. É formada em *Bharata Natyam* pela *Prayag Sangeeth Samithi* de Varanasi. Também possui diploma em *Bharata Natyam* pela *Kalakshetra Foundation*, de Chennai. Atualmente é professora de dança no *Bharatiya Kala Mandir*, um centro cultural da cidade de Patna que promove aulas de diversos estilos de dança indiana. É a primeira pessoa na família a assumir essa profissão. Durante a entrevista percebemos que ela tem um apoio muito grande do seu esposo, que também é professor em uma das faculdades da região.

Gopan Krishnan¹¹⁶ - A princípio, estava programada uma entrevista com um dos professores do *Bharatiya Kala Mandir* por volta das 16 horas. Enquanto aguardávamos encontramos Gopan, que ficou muito feliz nos acolher na sua residência. Sua esposa, que é cantora da música clássica indiana, preparou-nos um chá. Gopan vem de uma família de músicos (pai, mãe e irmãos) e iniciou sua formação ainda na infância. Ele é especialista em percussão e toca 18 instrumentos. Atualmente, é professor de dança *Bharata Natyam* na *Bharatiya Kala Mandir*. Possui pós-graduação em Tabla e Mridangam e recebeu o *National Award* de 1992 na categoria de percussão. Bailarinas famosas, como Padma Subramanyam, Mrinalini Sarabai e Kalyani Puttiamma, foram acompanhadas por Gopan em diversas turnês.

Raman Kutty¹¹⁷ - Entre os professores da academia *Bharatiya Kala Mandir*, Raman Kutty é o mais conceituado. Iniciou seus estudos há mais de 50 anos, como aluno de Rukmini Devi em *Kalakshetra, Chennai*, onde permaneceu de 1962 a 1986. Fez diversas turnês internacionais pela Europa e Ásia acompanhando o grupo de Rukmini. Atualmente é o coordenador do departamento de ensino das danças clássicas indianas na *Bharatiya Kala Mandir*. Durante a entrevista sua filha, Sangetha Raman Kutty, fez uma breve demonstração de uma peça de dança. Percebemos que Raman não dedicou muita atenção ao próprio corpo e à prática física ao longo dos anos – aparentemente, ambos foram “deixados de lado” diante do ensino da parte teórica do ensino de dança. Observamos, porém, que

¹¹⁶ Entrevista: 19.09.05, na casa do entrevistado.

¹¹⁷ Entrevista: 19.09.05, na academia Bharatiya Kalamandir, em Patna.

a profunda convivência com Rukmini Devi tornou o entrevistado um importante repositório de conhecimentos sobre a tradição da dança clássica indiana.

Shudipta Saha¹¹⁸ – Entrevistamos Saha no momento em que ela vinha realizar suas aulas de dança para as aspirantes desta congregação. Dentre os bailarinos entrevistados ela pareceu ser a mais convicta e também a mais preparada intelectualmente. Shudipta teve sua formação em dança no *Sur Sangeeth Research Academy*, em Kolkata. Seus familiares não são dançarinos, mas não tiveram objeções para que ela se tornasse professora de dança. Atualmente, ministra aulas em diversas escolas. Durante a entrevista percebemos um grau mais elevado de tensão em relação ao elemento não-tradicional, pois Shudipta mostrou-se um tanto fanática em relação à própria religião (o Hinduísmo) e fez críticas muito severas ao fato de estrangeiros estarem aprendendo dança indiana com finalidades comerciais, o que, segundo ela, prejudica a “dimensão espiritual” da arte. Ela não se diz é contrária às inovações e improvisações, mas, ressaltou que as mesmas devem ser realizadas no âmbito da busca espiritual.

Shankar Bose¹¹⁹ – Bose iniciou seus estudos no campo da dança aos nove anos, tendo estudado até os 18 anos, quando se iniciou no teatro. Como não encontrou nessa atividade uma motivação espiritual, abandonou os palcos e começou estudar a dança clássica indiana *Bharata Natyam*, a que se dedica até hoje. Formou-se em dança *Bharata Natyam* pela *Raj Lakshmi Venkateshwar Kala Mandir* em 1977. Atualmente, é professor da dança e teatro na *St. Agnes School*. Parece ser muito positivo para com as inovações e a difusão da dança clássica indiana. Shankar demonstrou um vasto conhecimento sobre a tradição da dança no templo e ensina tanto a parte teórica quanto a prática da dança indiana na escola.

N. N. Shivaram Bhatt¹²⁰ - O encontro com Shivaram Bhatt no templo *Dakshineshwari*, em Mangalore, onde acontecia apresentação de *Bharata Natyam* como celebração do festival *Diwali*. O grupo era composto apenas por meninas entre 10 e 18 anos. A coreografia do repertório da dança foi criada pelo próprio

¹¹⁸ Entrevista: 23.09.05, no *Convento das Irmãs Carmelitas Apostólicas (Apostolic Carmel)* em Kolkata.

¹¹⁹ Entrevista: 25.09.05, em escola particular onde o entrevistado dá aulas.

¹²⁰ Entrevista: 19.10.05, no templo *Dakshineshwari*, em Mangalore.

entrevistado, que tinha em torno de 60 anos de idade e pertencia à casta brâmane. Ele concedeu a entrevista no camarim do templo, quando as jovens bailarinas se preparavam para a apresentação. Percebemos que, apesar de ser formado em *Bharata Natyam*, ele possui muitos conhecimentos sobre todos os estilos de dança hindu. Para ele, a dança significa não somente uma profissão e um meio de sobrevivência. A entrevista, em si, não acrescentou muitos dados à nossa pesquisa. Após a entrevista, tivemos a oportunidade de assistir à apresentação e notamos os objetos sagrados no palco e os temas mitológicos da apresentação.

Ullal Mohan Kumar¹²¹ - O mestre Ullal Mohan Kumar é formado em *Bharata Natyam* e pratica o estilo *Pandanallur*. Ele conta que foi levado ainda criança para o centro de dança *Kalamandalam*, no Estado de Kerala, onde estudou com Rajaratnam Pillai, descendente direto de Meenakshisundaram Pillai. Nossa impressão foi favorável: o entrevistado se mostrou simpático e disposto a conversar e seus conhecimentos sobre a tradição da dança se mostraram significativos, assim como sua profundidade espiritual. Para ele, a dança é como *margam* - o caminho para a realização. Observamos um altar em sua residência com as imagens das divindades e uma lâmpada acesa. Ele convidou uma de suas alunas para uma pequena demonstração.

De modo geral, todos demonstram uma grande abertura e são muito mais liberais do que a geração mencionada anteriormente (IV.3.2). Enquanto alguns, porém, são mais tradicionais e não abrem mão dos elementos ritualísticos da tradição hindu, outros são muito liberais por não sentirem nenhum tipo de vínculo com a tradição. Muitos dos dançarinos entrevistados trabalham como professores de dança em academias e continuam na profissão por causa da sobrevivência. Sua motivação principal (em muitos casos, a única) é ganhar dinheiro. Uma minoria dos entrevistados encontra-se numa situação financeira relativamente estável; entre eles, é a preocupação com a tradição e com o elemento ritualístico da dança é mais intensa.

¹²¹ Entrevista: 25.10.05, na residência do entrevistado.

A seguir, apresentaremos os dançarinos entrevistados dividindo-os em duas categorias: dançarinos *mais tradicionais* e dançarinos *mais liberais*, embora a utilização destas categorias dificulte o enquadramento dos que se encontram em uma posição intermediária. Os principais critérios utilizados para enquadrá-los nessas categorias são duas atitudes: 1) - em relação à destradicionaisização da dança hindu; e 2) - em relação ao repertório na apresentação.

IV.4.2.1 Dançarinos *mais tradicionais*

Nesta categoria encontram-se cinco dos 12 dançarinos entrevistados: um homem, Ullal Mohan Kumar, e quatro mulheres, Veena Nair, Dhanya Nair, Shudipta Saha e Leela Nair. Com exceção de Shudipta Saha, todos provêm de famílias tradicionais brâmanes que tiveram em sua história algum tipo de ligação com a música ou a dança.

Apesar de se encontrarem em um momento histórico muito diferente, esses dançarinos não abrem mão da continuidade da tradição. Todos concordam com o fato de que a dança foi preservada pelas *devadasis* nos templos e fazia parte dos rituais, e que portanto era necessário que elas estivessem sempre em estado de pureza. Eles abrem mão do privilégio de ensinar a dança apenas a brâmanes. Segundo eles, a dança pode ser apropriada por qualquer pessoa, seja ela devota do Hinduísmo ou de outra religião; a obrigação do aprendiz, afirmam, é conhecer a tradição, preservá-la e zelar pela pureza do ambiente da apresentação.¹²²

Pode-se afirmar que esses bailarinos são liberais até certo ponto, uma vez que se mostram rígidos no respeito à preservação do sentido religioso da dança. Entre os tradicionalistas, Shudipta Saha pareceu a mais fervorosa defensora do Hinduísmo, manifestando uma atitude bastante crítica, principalmente em relação aos estrangeiros que aprendem a dança indiana apenas para ganhar dinheiro e perdem a noção da espiritualidade.

¹²² Pureza no sentido da conduta moral do dançarino. Os dançarinos devem ter uma vida moral elevada e se manter preferencialmente celibatários. O lugar da apresentação deve ser um templo ou um lugar apropriadamente arrumado para a oração.

O segundo elemento que caracteriza esses dançarinos como *mais tradicionais* é sua atitude em relação ao lugar da apresentação e aos elementos que devem estar presentes no palco. Devido à socialização da cultura indiana, hoje em dia os dançarinos são convidados a se apresentar em diversos locais - hotéis, restaurantes e mesmo em *shopping centers*. De acordo com a tradição hindu, esses lugares são considerados impuros e inadequados para esse tipo de apresentação sagrada. Por outro lado, os bailarinos não manifestaram qualquer objeção a apresentações em escolas ou durante cerimônias sociais (como casamentos), desde que se tenha uma plataforma arrumada com flores, incenso e com as imagens das divindades hindus. Questionados sobre a presença de imagens de divindades de outras religiões, todos eles, com exceção de Ullal Mohan Kumar, demonstraram grande resistência.

IV.4.2.2 Dançarinos mais liberais

Os dançarinos mais liberais são sete: Sudeepa Bose, Gopan, Raman Kutty, Shankar Bose, N. Shivaram Bhatt, Sandhya Kiran e Kalyani Khatu. Três deles tiveram contato direto ou indireto com a academia Kalakshetra, fundada por Rukmini Devi. Raman Kutty, por exemplo, dançou com Rukmini Devi e participou de uma turnê ao Exterior com ela e seu grupo. Gopan tocou percussão em diversos grupos de Kalakshetra, e Sudeepa formou-se há poucos anos nesse instituto. Percebemos que a maior liberalidade desse grupo é motivada por três fatores: financeiro, de competitividade e de conhecimento da tradição. A seguir, analisaremos cada um desses fatores.

1. Financeiro: Observamos que dois dos bailarinos do grupo em análise passaram por sérias dificuldades financeiras e que a dança se apresentou como o único meio para a manutenção da família. Um deles ficou muito contente quando tomou conhecimento dessa pesquisa e perguntou-me se poderia trazê-lo ao Brasil, pois estava enfrentando problemas financeiros, e uma viagem ao Exterior resolveria seus problemas. Devido a essas dificuldades, esse dançarino não tem

parâmetros nem limites, nunca recusa um convite para se apresentar e não demonstra nenhuma preocupação com o aspecto sagrado e ritualístico da dança.

2. Competitividade: Pelo menos dois dançarinos demonstraram preocupação de elevar o status social. Percebi que estavam preocupados com a própria carreira ou o prestígio da academia. Para milhares de bailarinos, portanto, ter uma carreira de fama implica em sobreviver a uma competição feroz. Alguns entrevistados manifestaram o desejo de ser famosos, mas afirmaram não ter oportunidades ou apoio.

Em uma academia bastante conhecida, por exemplo, havia vários professores da dança; o diretor, também dançarino, viajava constantemente para apresentações no Exterior, levando consigo apenas seus colegas “mais chegados” - ele já estava em sua 600^a apresentação. Naquela semana entrevistei uma das professoras, Sunitha (nome fictício), que me disse: “*Gostaria de que ele me desse uma oportunidade de me apresentar no Exterior. Alguém que faz 600 apresentações... por que não pode arranjar uma para mim?*”. Mais tarde perguntei a uma colega dela, que trabalha na mesma academia, quem era melhor dançarino, se Sunitha ou o diretor. “*Claro que a tia Sunitha é muito melhor do que o diretor*”, respondeu. “*Mas existe muita política dentro da academia*”.

Essa competitividade leva os dançarinos a se apresentarem em diversos lugares, inclusive no Exterior, o que colabora para a divulgação da dança. Talvez o preço dessa maior difusão seja a perda de alguns elementos próprios da tradição, como perda do lugar e o sentido ritualístico da dança.

3. Conhecimento profundo da tradição: O terceiro elemento para serem mais liberais é o conhecimento profundo e seguro da tradição. Alguns são de idade bastante avançada e estiveram em contato direto com os quatro reformadores da dança indiana anteriormente mencionados. Estes bailarinos, que possuem o conhecimento da tradição, perceberam que a dança é uma atividade inovadora e que não pode permanecer vinculada a apenas uma cultura ou religião. Eles notaram que os tempos mudaram e que a forma de apresentação da dança também deve passar por modificações. Podemos afirmar que eles assumem uma

posição bastante equilibrada: ao mesmo tempo em que permanecem fieis à tradição, também defendem uma abertura para a divulgação da arte.

IV.4.3 Precursors modernos e contemporâneos

Comparando as biografias dos quatro precursores modernos com as dos dançarinos contemporâneos, percebemos algumas diferenças. Os primeiros estavam no auge de sua carreira no período 1930 –1980, quando a dança clássica era mais uma atividade privilegiada de uma casta específica. Dado que essa profissão fazia parte de uma tradição familiar ligada ao sistema de castas, havia pouca competitividade e eles tinham muito tempo para dedicar-se ao estudo aprofundado e a propor inovações. Havia entre eles uma grande preocupação em retomar as fontes da tradição e, ao mesmo tempo, resgatar seus elementos mais importantes. Além da dança, esses profissionais não exerciam nenhuma outra atividade.

Os dançarinos contemporâneos, por outro lado, encontram-se numa situação muito diferente, vivem em um ambiente extremamente competitivo, onde há milhares de dançarinos buscando seu lugar como profissionais. Muitos exercem outra profissão além da dança. Os dançarinos “modelo” eram oriundos de famílias pertencentes às castas altas e alguns deles provenientes de famílias tradicionais, enquanto que os contemporâneos são oriundos de diferentes castas. Todos os dançarinos contemporâneos têm um respeito profundo pelos dançarinos “modelo”, principalmente por Rukmini Devi, devido a sua abertura para outras religiões e para o Ocidente.

IV. 5 Conclusão ao Capítulo

A bailarina Chandralekha resume a história da difusão da dança clássica hindu por meio de uma comparação com as maneiras como o corpo é visto em diferentes momentos da História:

Across the time, the essence and content of the body got diverted, fragmented and negated. First, body became a vehicle to serve gods, priests, religion, (...) Then body became a vehicle to serve kings, courtiers, men. Devadasi became Rajadasi... And then the body became a victim of moralistic society, and the dancer an object of social contempt. (apud BHARUCHA, 1995, p. 157).

Nos tempos antigos, a dança era restrita a uma classe específica, a casta *devadasi*. Na década 1920, foi apropriada primeiramente por profissionais da dança provenientes da casta brâmane, mas não legitimados pela tradição *devadasi* (Rukmini Devi e Ram Gopal), o que desencadeou a divulgação da arte da dança entre as castas inferiores do Hinduísmo. Nos próximos capítulos observaremos a passagem da dança para as outras religiões dentro da Índia e sua posterior difusão no Ocidente, dando ênfase à sua inserção na cultura brasileira.

Capítulo V - Varnam: Difusão da dança hindu na Índia - do Hinduísmo às outras religiões

V.1 Introdução

Como observamos no capítulo anterior, a modernização da Índia e a tomada de posições críticas por intelectuais hinduístas que fizeram contato com o Ocidente acerca de seus próprios valores religiosos e culturais implicaram em uma destradicalização da dança hindu no séc. XX. Ela deixou o templo e passou ao teatro. Mais do que isso, passou a “outros corpos”, isto é, foi ensinada para pessoas de outras castas e de outras religiões.

Atualmente é possível observar um grande número de não-hinduístas entre os praticantes de dança hindu na Índia. Eles estão nas inúmeras escolas, centros culturais e academias de dança encontradas no país. As mesmas danças, outrora prerrogativa das *devadasis*, também aparecem nos festivais religiosos de outras religiões, assim como em celebrações cívicas. É muito comum os templos hindus celebrarem suas festas com números de dança apresentados por membros da comunidade local. No ambiente cristão, as festas religiosas também são comemoradas com dança. Entre os muçulmanos idem, nos festejos que marcam o término do Ramadã.

Apresentaremos neste capítulo a universalização da dança hindu a partir da sua passagem às outras religiões na Índia. Em um primeiro momento, analisaremos o contexto multi-religioso da Índia e as razões da abertura mútua, tanto do Hinduísmo como das outras religiões minoritárias, umas para com as outras. A seguir, apresentaremos um mapeamento da dança hindu entre os não-hindus, tendo como fio condutor a biografia de dois bailarinos: Navtej Singh Johar, sikh, e Francis Barboza, católico, analisando algumas de suas produções. A escolha desses dois profissionais se deve ao fato de os mesmos serem artistas que contribuíram extraordinariamente para inovações na dança e, ao mesmo tempo, se mantiveram atentos à necessidade de manutenção de vínculos com a tradição de origem.

V.2 Contexto multi-religioso indiano

A Índia é lar e berço de religiões. Nela é possível encontrar, entre seus um bilhão e 200 milhões de habitantes, seguidores de todas as grandes religiões mundiais. Dentre as mesmas destaca-se, evidentemente, o Hinduísmo, religião mais antiga do país (continuação direta do Vedismo e do Bramanismo, ele conta mais de três mil anos) e que possui o maior número de adeptos.¹²³ A religião védica dos arianos recebeu fortes influências da religião nativa da civilização do vale do rio Indo. Jainismo e Budismo nasceram no século VI a.C., no norte da Índia, como heresias hindus caracterizadas por uma forte crítica aos complexos rituais do Bramanismo.¹²⁴ Além dessas religiões originárias da Índia encontramos importações como Cristianismo, Judaísmo, Islamismo e Zoroastrismo. Também encontramos o Sikhismo, movimento religioso decorrente da fusão de princípios éticos e teológicos do Islã e do Hinduísmo.

Atualmente, a Índia é um país profundamente pluri-religioso, onde diferentes religiões dividem o mesmo espaço. Conforme os dados do Relatório do Desenvolvimento Humano do Banco Mundial (2006), o Hinduísmo possui o maior número de adeptos (aproximadamente 80,3% da população, distribuídos em todo o país). A segunda religião em número de adeptos é o Islamismo, com 11% da população; seus fiéis estão presentes em toda a Índia, concentrando-se fortemente em algumas cidades e regiões (como Kashmir, no extremo norte). O Cristianismo é a terceira maior religião em número de adeptos (cerca de 3,8% da população), concentrados principalmente na região sul e na costa ocidental do país. O Sikhismo, que representa 2,0% da população, encontra-se fortemente concentrado no norte do país, principalmente no Estado de Punjab. Duas antigas religiões “autóctones” - o Budismo e o Jainismo¹²⁵ – possuem um número bastante

¹²³ Encontramos indícios de existência de algumas religiões tribais muito mais antigas do que as religiões védicas, mas elas pertenciam a culturas pré-históricas.

¹²⁴ Para maiores informações sobre as religiões existentes na Índia conferir MADAN, T., “Religion in India”, Déli: Oxford India Press. 1992.

¹²⁵ O Jainismo é uma das religiões menos conhecida no Ocidente. Foi fundada por Mahaveer (Mahavira), contemporâneo de Buda. Tendo poucos adeptos, o Jainismo enfatiza a não-violência de forma bastante

reduzido de adeptos, sendo a crença de, respectivamente, 0,7% e 0,5% da população indiana. Importa salientar, ainda, a presença de uma pequena representação das religiões tribais antigas, principalmente no extremo nordeste da Índia.¹²⁶

A Índia também pode ser vista segundo sua organização em limites geográficos, lingüísticos e étnicos. A razão desse caldeirão das culturas deve-se a fatores históricos dados ao longo do tempo. O subcontinente indiano sofreu diversas invasões estrangeiras, a começar pela dos arianos, em torno de 2.500 a.C., seguido pelos gregos (de Alexandre), persas, mongóis, árabes e, em tempos bem mais recentes, dos colonizadores britânicos. Essa seqüência de invasões estrangeiras não somente influenciou politicamente, mas também cultural, religiosa e etnicamente, dando nascimento a uma grande diversidade, fruto da fusão de diferentes elementos dos povos envolvidos. A construção da chamada “Tríade Hindu” (*Brahma, Vishnu e Shiva*), por exemplo, reflete o diálogo entre as cosmogonias dos povos arianos e dravidianos. O famoso monumento funerário Taj Mahal, em Agra, é um símbolo da fusão entre a arquitetura persa e indiana. Outro exemplo é a música clássica *hindustani*, que reflete uma mistura entre as músicas árabe e indiana; também a dança clássica hindu do estilo *Kathak* é o resultado dessa fusão. No nível religioso, o Sikhismo pode ser visto como uma religião resultante da fusão entre elementos do Islamismo e do Hinduísmo.

V.2.1 Contexto da abertura mútua das religiões

O contexto da abertura mútua entre as religiões se encontra vinculada aos fatores históricos e experiências sociais e religiosas vividas pelos indianos ao longo do tempo. Os indícios de abertura mostram-se já no século VI a.C., quando Sidhartha e Mahavira criticaram práticas opressoras do Hinduísmo, como o sistema das castas e os complexos ritos templários. Dessas críticas nasceram o Budismo e Jainismo. Tais revoluções – cremos que o surgimento de religiões

radical. Informações gerais sobre o Jainismo em <<http://www.bbc.co.uk/religion/religions/jainism/>> (c. 11.01.07)

¹²⁶ Fonte: Ministério de Exteriores da Índia em 2000.

como o Budismo tem, de fato, um impacto revolucionário - levaram o Hinduísmo a tomar consciência e a renovar alguns de seus aspectos. Foram estabelecidos, então, os *Upanishads* e os seis sistemas filosóficos conhecidos como *Darsanas*.

Mais tarde, as conversões forçadas de hindus ao Islamismo e a convivência entre praticantes dessas duas religiões provocaram outro contexto da abertura mútua. Enquanto no sul da Índia uma pequena porcentagem dos cristãos, com suas trocas e empréstimos, se encontrava com uma vivência harmônica com Hinduísmo e outras religiões da região, no norte o contato entre Islã e Hinduísmo determinou a fundação do Sikhismo.

O diálogo entre as religiões chegou a uma situação-limite por ocasião da independência indiana, que viria a ocorrer à meia-noite do dia 14 de agosto de 1947. Naquele momento, o “movimento paquistanês”, que reivindicava a formação de um Estado muçulmano independente, composto pelas regiões da Índia de maioria muçulmana, tinha atingido seu auge (YUNNUS, 2006). Foi sugerida por Gandhi, então, a partição do subcontinente entre Índia e Paquistão, que acabou efetivada sob bases não-amistosas.

Tal partição foi provocada por Mohammad Ali Jinah, o mais influente líder político islâmico da Índia, que teria demonstrado desejo de ser o primeiro-ministro indiano. Deceptionado pela atitude de Sardar Patel e Jawaharlal Nehru, líderes políticos hindus que defendiam a primazia de hindus no poder da república nascente, determinou a divisão do subcontinente indiano e popularizou o *slogan* “Paquistão para muçulmanos, Índia para os hindus”.¹²⁷ A movimentação de pessoas das duas religiões entre as duas áreas implicou em cerca de um milhão de mortes. As dificuldades de diálogo e a desconfiança mútua provocaram duas guerras e a criação de um terceiro país, Bangladesh, pelo desmembramento da porção oriental do Paquistão.

Para intensificar a abertura mútua entre as religiões após a independência, a Índia estabeleceu uma Constituição secular em 1949. Atendendo aos apelos de Gandhi, o preâmbulo da carta magna indiana possui o seguinte texto:

¹²⁷ Jinah é conhecido no Paquistão como Qaid-E-Azam (Grande Líder) e Baba-E-Qaum (Pai da Nação). Biografia disp. em <http://en.wikipedia.org/wiki/Muhammad_Ali_Jinnah#Founding_Pakistan> (c. 12.07.07)

We the people of India, having solemnly resolved to constitute India into a Sovereign Socialist Secular Democratic Republic and secure to all its citizens: Justice: social, economic and political; Liberty of thought, expression, belief, faith and worship; Equality of status and of opportunity and to promote among them all Fraternity assuring the dignity of the individual and the unity and integrity of the Nation; in our Constituent Assembly this twenty-sixth day of November 1949, do hereby adopt, enact and give to ourselves this Constitution" (Preâmbulo da Constituição Indiana).¹²⁸

Apesar de possuir uma Constituição secular a Índia travou, nas duas décadas seguintes à sua independência, duas guerras com o Paquistão fortemente enraizadas em diferenças religiosas e em questões territoriais.

A abertura mútua das religiões se torna mais visível na Índia no final da década de 1960 e no inicio da década de 1970, apesar de haver, por parte dos governantes hindus, forte desconfiança com relação à questão.¹²⁹ A Índia já havia passado por experiências dolorosas de guerras provocadas por motivos religiosos. Havia a necessidade de estabelecerem-se meios adequados, nos ambientes sociais e culturais, para todas as comunidades multi-religiosas do país. A introdução de um conteúdo mais abrangente no ensino religioso e as celebrações inter-religiosas eram encorajadas nos ambientes políticos. Ao mesmo tempo, em suas produções a indústria cinematográfica promoveu os temas de convivência harmônica entre diversas comunidades.¹³⁰ Hoje, essa abertura pode ser notada tanto por parte da religião majoritária quanto das de menor participação populacional.

¹²⁸ Constituição indiana em <http://en.wikipedia.org/wiki/Constitution_of_India> (c. 12.02.07)

¹²⁹ O esclarecimento desse fato é muito importante, pois na década de 1960 a Índia impôs severas restrições à permanência, por longos períodos, de missionários estrangeiros (tanto cristãos quanto muçulmanos) em seu território. As atividades missionárias das minorias religiosas dentro da Índia passam a ser vigiadas pelo governo.

¹³⁰ Um exemplo é o filme “Amar Akbar Anthony” (1977), do diretor Manmohan Desai: três irmãos separados na infância devido a um acidente são acolhidos por três famílias diferentes (hindu, muçulmana e católica) e cada um recebeu um nome relacionado à religião. No final do filme, esses irmãos se reencontram, reconhecem sua origem e criam um ambiente harmônico entre suas famílias.

V.2.1.1 Abertura do Hinduísmo

O fator mais importante na abertura do Hinduísmo nos tempos modernos deve ser atribuído à colonização britânica, que promoveu os investimentos em educação e estabeleceu universidades nas principais cidades indianas. Indianos formados nessas universidades, como Raja Ram Mohan Ray e Dayanand Saraswathi, entre outros, analisaram certos elementos opressivos da religião hindu e iniciaram o processo de purificação e da abertura. A intensificação da abertura do Hinduísmo nota-se através de inúmeras publicações em inglês e em outras línguas regionais indianas de trabalhos de autores indianos como Gandhi, Radhakrishnan, Tagore e outros, que promoveram a leitura sobre a filosofia e conteúdo das sagradas escrituras hinduístas até então desconhecidas para grande parte dos adeptos de outras religiões.

Depois da independência da Índia, as universidades radicalmente hinduísticas, como Varanasi e Pune, abriram suas portas para adeptos de outras religiões. Inúmeros centros foram abertos para o ensino de música, pintura, dança e outras manifestações culturais em diversas cidades. Os jornais diários iniciaram a publicação de ensinamentos religiosos da sagrada escritura hindu numa coluna específica. Além disso, os governantes começaram a participar da construção de igrejas, mesquitas, hospitais e escolas administradas pelas minorias religiosas. Essa abertura reflete-se na inclusão de adeptos de religiões minoritárias em diversas áreas do governo. A indústria cinematográfica também ilustrava a convivência harmônica entre atores e atrizes de diversas religiões.

V.2.1.2 Abertura das religiões minoritárias

As minorias religiosas, por sua vez, acompanharam a abertura do Hinduísmo e se mostraram favoráveis à convivência, diálogo e integração. Atualmente, enquanto a indústria do cinema é dominada pelos hindus, as áreas da música e das artes são dominadas por muçulmanos como Bismilla Khan e Zakir Hussein. A

educação tem forte presença cristã, e muitos cristãos – principalmente católicos – investiram em estudos superiores graduados e pós-graduados na área da filosofia hindu (atualmente, os melhores indologistas indianos são católicos – entre eles estão três padres: Francis D' Sa, Noel Sheth e Subhash Anand). Os investimentos nos campo militar e agroindustrial são realizados pelos sikhs.

V.2.2 Abertura do Sikhismo

A comunidade sikh se concentra no norte da Índia, especificamente no Estado do Punjab. A abertura do Sikhismo é percebida na forma como seus adeptos ocupam postos-chave na sociedade indiana. São seguidores do Sikhismo o presidente da República Zail Singh (1982-1987) e o atual primeiro-ministro Manmohan Singh, bem como vários ministros e diplomatas. Para que possamos elaborar a abertura dessa comunidade religiosa para a dança hindu julgamos interessante apresentar sucintamente o universo religioso sikh e, assim, observar suas diferenças em relação ao Hinduísmo.

V.2.2.1 Universo religioso do Sikhismo

O Sikhismo é uma religião resultante da fusão dos universos religiosos hindu e islâmico. Foi fundado por Guru Nanak (1469-1539), que viveu no Estado de Punjab. Na língua *punjabi*, o termo “sikh” significa “aprendiz”. No sentido religioso, sikh é alguém que acredita em um Deus, “*Sat Guru*” (“Verdadeiro Mestre”), e que segue os gurus que revelam seus ensinamentos. No Hinduísmo, um guru pode ser qualquer pessoa que adquiriu domínio sobre os ensinamentos religiosos e se torna um guia. Para os sikhs, os gurus, além de guias religiosos, são também líderes políticos e guerreiros - a tradição elenca dez, desde o fundador, Guru Nanak (1469–1539), até Guru Gobind Singh (1666–1708).¹³¹

O livro sagrado dessa religião é o *Adi Granth*, ou o “Livro Original”, reverenciado como o “*Guru Granth Sahib*” (BOWKER, 1997). O lugar da oração ou

¹³¹ Lista completa dos gurus sikhs em <http://en.wikipedia.org/wiki/The_Sikh_Gurus> (c. 12.01.07)

templo dos sikhs é conhecido na língua *punjabi* como *Harimandir Sahib* (Casa de Deus) ou *Darbar Sahib* (Corte Real) ou, popularmente, como *Gurudwara*.¹³² *Sahib* é um tratamento de respeito utilizado pelos sikhs tanto para lugares como para pessoas.

O universo religioso sikh, fortemente influenciado pelo pensamento islâmico, é orientado pela absoluta unidade e soberania de Deus. Deus criou todas as coisas e tudo depende da Sua vontade. Deus não se manifesta no mundo como os avatares dos hindus, mas sua vontade se torna conhecida através dos Gurus, o que quer dizer que Deus pode ser conhecido somente pela graça do Guru. Percebe-se aí a forte influência do Hinduísmo na construção da doutrina *sikh* e também a forte articulação, com modificações, de outros elementos hindus como a meditação, a lei do *karma* e a reencarnação.

Para os hindus, a manifestação de Deus pode ser vista em muitas formas, mas especialmente nos templos e lugares de peregrinação. O Sikhismo enfatiza que Ele pode se encontrar dentro de cada ser humano. Nas palavras de Guru Nanak: “*o Nam ou Nome reside em todos, assim como a inaudível Palavra da Verdade, (Anahad Shabad). Por que buscar fora o que pode ser encontrado dentro de si?*” (BOWKER, 1997, p. 84). Esse ensinamento é visto como fundamental, o que não impede os sikhs de construírem os santuários para marcar lugares e eventos importantes de sua história.

V.2.3 Abertura do Cristianismo

A evidência da abertura do Cristianismo para as demais religiões na Índia surge no início de década de 1970, incentivada pelo Concílio Vaticano II (1962-65). Atualmente, o número dos cristãos na Índia chega a 35 milhões, dos quais 30 milhões são católicos. A grande maioria está concentrada principalmente na costa ocidental sul da Índia, numa área que se estende desde Mumbai (Maharashtra) até

¹³² Gurudwara é o templo sagrado do Sikhismo. Entre eles o mais importante é o Templo Dourado de Amritsar onde se abriga o Guru Granth Sahib. A construção desse templo começou durante o reinado do quarto guru, Ram Das, e foi concluído em 1601 pelo guru seguinte, Arjan. Informações gerais sobre a religião em <<http://www.bbc.co.uk/religion/religions/sikhism/index.shtml>> (c. 12.01.07).

Trivandrum (Kerala). É curioso notar que a grande maioria dos ocidentais não tem uma noção de existência do Cristianismo na Índia – portanto, elaboraremos brevemente a história dessa religião no subcontinente indiano.

V.2.3.1 Relações comerciais entre Índia e Israel antes do Cristianismo

As relações comerciais entre Índia e Israel remontam ao tempo da monarquia em Israel. A história registra que a costa ocidental sul da Índia era conhecida por suas especiarias já na época do rei Salomão, que reinou em Israel por volta de 970-930 a.C. Um pequeno grupo de judeus em diáspora refugiou-se na região de Kerala, onde manteve suas práticas religiosas – inclusive com a construção de uma sinagoga - em Cochin (sul da Índia). Mais tarde os romanos estabeleceram atividades comerciais com a Índia; essas relações promoveram a vinda de missionários nos primeiros tempos do Cristianismo, principalmente a do apóstolo São Tomé.

V.2.3.2 Evangelização de São Tomé

A tradição informa que o apóstolo São Tomé teria chegado à região de Kerala por volta do ano 50 d.C. Ao contrário dos outros apóstolos, Tomé não era pescador, mas escultor, e teria sido contratado pelo rei de Taxila (o atual Afeganistão) junto com outros artesãos da Judéia para participar da ornamentação de um palácio.

Durante as obras, o rei teria tido um sonho que o levou a suspender os trabalhos e a mandar todos os artesãos de volta para Israel. Em vez de retornar para a Palestina, Tomé dirigiu-se à Índia, fazendo a evangelização. Segundo a tradição católica indiana, ele converteu sete famílias brâmanes ao Cristianismo - os descendentes dessas famílias eram considerados “cristãos de São Tomé”. Muitos historiadores colocam em dúvida essa visita de Tomé à Índia, embora todos confirmem a existência de uma comunidade cristã nessa região desde o século III.

Moffet atribui a presença dos cristãos nessa região à atividade catequética de cristãos de Síria. O autor aponta os seguintes indícios:

One of the oldest and strongest traditions in church history is that Thomas the apostle carried the gospel to India not long after the resurrection and ascension of Jesus Christ. It traces as far back as about the year 200 when a Christian in Edessa, on the great bend of the Euphrates River between Roman Asia and Persia wrote a lively account of how the apostle had been sent out from Jerusalem to India protesting bitterly, a reluctant missionary, but one who preached fearlessly before kings and founded the Indian Church. (MOFFETT, 1998, p. 25).

V.2.3.3 Colonização Portuguesa

O segundo momento de difusão do Cristianismo foi marcado pela chegada e instalação dos portugueses na região ocidental da Índia. A tomada de Constantinopla pelos turcos em 1453 e seu impacto sobre o mercado de especiarias determinaram a procura de um caminho para as Índias. Ele foi trilhado por Vasco da Gama, que em 1498 chegou em Calicute, no sul do país. Mais tarde Goa, na costa ocidental, tornou-se capital dos colonizadores, sendo elevada em 1610 à condição de Diocese de todo o Oriente, desde a Índia até o Japão. Diversos missionários foram à Índia, entre eles São Francisco Xavier, missionário jesuíta que evangelizou toda a região sul da costa ocidental. Esses são os cristãos latinos, adeptos e seguidores da Igreja Romana.

É curioso notar que a colonização portuguesa gerou um conflito entre os cristãos nativos, que se consideravam “de São Tomé”, e os latinos, que foram convertidos durante a colonização portuguesa. A guerra entre os dois grupos, que aconteceu no século XVII, é conhecida como “*Coonan Cross*”. Desde então, a Igreja Católica Indiana foi dividida em três ritos distintos: siro-malabárico, siro-malankara e latino. Devido a sua forte estrutura internacional, a Igreja latina possui maior número de adeptos.

V.2.3.4 Missionários europeus

Do final do século XVII até o início do século XX houve uma terceira investida do Cristianismo, principalmente do de corte católico, com a instalação de missionários europeus nas regiões norte e nordeste. Nesses séculos surgiu o espírito missionário nas Igrejas de Europa, quando foram fundadas muitas congregações religiosas missionárias a fim de realizar o trabalho missionário no Oriente. Nesse período, o trabalho de catequização concentrou-se nas regiões mais pobres e entre os grupos tribais, no norte e nordeste do subcontinente.

V.2.3.5 Universo religioso atual do Cristianismo na Índia

O atual Cristianismo indiano é fortemente influenciado pelo Concilio Vaticano II, especificamente em relação às reformas que autorizaram a utilização e incorporação dos elementos da cultura local nas celebrações litúrgicas (são exemplos a introdução da lâmpada indiana nos ritos¹³³, a colocação de guirlandas ao redor da Bíblia, a presença dos animais – principalmente elefantes e bois - nas procissões durante as festividades e a deposição de pétalas de flores nas estátuas dos santos pedindo as bênçãos necessárias aos indivíduos ou famílias). Uma consequência dessa abertura foi o fortalecimento do diálogo entre o Cristianismo e outras religiões.

Em algumas festas, como por exemplo, a celebração da Natividade de Maria (8 de setembro) os cristãos praticam o vegetarianismo e, ao mesmo tempo, utilizam o elefante na procissão carregando a imagem de Maria. A utilização do animal nas procissões é uma prática dos hindus.¹³⁴ No campo social e cultural encontramos outras adaptações, como o pagamento de dote pelo pai da noiva ao noivo e a inclusão de danças originalmente hindus durante a celebração do casamento.

¹³³ A lâmpada indiana é uma peça de bronze que possui uma base circular sólida e um tronco perpendicular que sustenta uma espécie de prato, do mesmo metal, no qual se encontra um espaço para colocar azeite e mechas de algodão. A azeite alimenta as mechas por volta de uma hora, durante a celebração do ritual.

¹³⁴ Nas festividades hindus é comum utilizar o elefante, que simbolicamente representa a mente humana e, ao mesmo tempo, aquele que tira todos os obstáculos da vida.

V.2.4 Impacto da abertura do Sikhismo e Cristianismo sobre a dança hindu

Os efeitos da abertura mútua do Sikhismo e Cristianismo são muito mais visíveis no âmbito da arte, principalmente na dança hindu. Podemos afirmar que a evolução da dança acompanha e reproduz o processo de abertura e secularização do Hinduísmo. A dança hindu, que até então estava limitada somente aos hindus, saiu do seu ambiente tradicional da preservação e se abriu a alunos de outras religiões.

A abertura da dança hindu na Índia para as outras religiões iniciou-se na década de 1960, quando os alunos de outras religiões começaram a aprendê-la no ambiente escolar. Mais tarde, esses alunos começaram a freqüentar as academias em busca de aperfeiçoamento. A partir da década de 1970, aparecem os frutos dessa geração: inúmeras turnês são realizadas por esses profissionais. Inicialmente eles limitavam seus repertórios aos temas da mitologia hindu, e os temas sempre eram retirados das sagradas escrituras hindus.

Reconhecidos pela crítica, ganharam espaço na mídia. Com o tempo começam a modificar seus repertórios e a introduzir temas de suas próprias religiões. Essas mudanças no repertório performático dos bailarinos não-hindus indicam a abertura da dança de uma cosmovisão hindu para a cosmovisões de outras religiões. Vale observar as mudanças ocorridas nessa transição. Na atualidade existem profissionais reconhecidos de dança hindu entre os adeptos do Islamismo, Sikhismo e Cristianismo, bem como entre os parsis (zoroastristas).

V.3 Apresentando os dançarinos não-hindus

Dançarinos não-hindus estão em toda a Índia: encontramos um número relativamente elevado de dançarinos não-hindus formados na universidade de Varanasi (norte da Índia), que oferece o curso de graduação em diversos estilos. Também observamos sua presença nas academias de Patna e Kolkata. Na região sul e oeste da Índia é principalmente em cidades como Bangalore, Mysore, Mumbai, Pune, Mangalore e Chennai onde se concentra o maior número de

alunos não-hindus nas academias.¹³⁵ Percebemos também que em algumas cidades as academias de dança hindu mais freqüentadas são administradas por dançarinos não-hindus - a *Sandhesha Academy*, de Mangalore, e a *Gyan Ashram*, de Mumbai, por exemplo, são administradas por católicos.

É difícil precisar o número exato de dançarinos não-hindus na Índia, uma vez que não existem estatísticas sobre o assunto. No âmbito específico de nossa pesquisa, durante as visitas às academias e nos encontros com os alunos em várias cidades do país, detectamos um número de aproximadamente cem indivíduos. Podemos dividir esses profissionais em três categorias: 1. Os que abandonaram a carreira depois de formados; 2. Profissionais que continuam exercendo a profissão, porém com muitas dificuldades; e 3. Aqueles que obtiveram sucesso profissional.

V.3.1 Dançarinos que abandonaram a profissão

Falta de apoio financeiro e competição excessiva com outros dançarinos foram as principais razões apontadas pelos bailarinos não-hindus entrevistados para o abandono da profissão. Entre os que abandonaram a carreira profissional de dança hindu gostaríamos de destacar um católico Anthony Raj, residente na cidade de Bangalore. Ele provém da cidade de Madurai, no Estado de Tamil Nadu. Aos 15 anos, Raj manifestou o desejo de aprender dança e assistiu a várias apresentações em sua cidade natal. Quando foi a uma academia de dança para se inscrever, o mestre lhe disse: “*Essa dança é somente para os que pertencem às castas altas e para os hindus, e não para os dravidianos* [referindo-se às castas inferiores] *e cristãos*”.¹³⁶ Raj deixou aquela academia e ingressou em outra, uma das filiais de *Kalakshetra*. Ao longo dos sete anos de aprendizado, sentiu-se discriminado por parte dos mestres. Mesmo assim persistiu e se formou nessa mesma academia.

¹³⁵ Vale observar que, durante a pesquisa de campo realizada em setembro/outubro de 2005, foram visitados diversos centros culturais e academias cuja grande maioria dos alunos pertencia ao Hinduísmo, um bom número ao Cristianismo, alguns ao Islã e poucos ao Sikhismo.

¹³⁶ Entrevista: 15.05.03.

Ele recebeu vários convites de centros culturais para dançar em diversas ocasiões. Mas sentiu, nesses locais, uma forte discriminação em relação à preferência dada aos bailarinos hindus, o que se evidenciava no fato de que ele sempre recebia remuneração inferior à dos outros artistas. Esta foi a razão principal de Anthony Raj ter abandonado a prática da dança (ANDRADE, 2003).

V.3.2 Dançarinos que seguem na profissão com dificuldades

Há os que continuam a desempenhar a profissão, porém com muita dificuldade, muitas vezes até mantendo um emprego paralelo. Um exemplo é Jane Rodricks, residente em Poona. Filha dos pais de católicos originários de Goa (importante centro católico indiano), com eles migrou para Poona em busca de melhores condições de vida. Jane parece ter ascendência dos portugueses. Ela começou a estudar *Bharata Natyam* incentivada pela mãe. Como sua família mora em Poona, ela viajava todo final de semana para Mumbai (cerca de 180 quilômetros) para aprender a dança. Depois de se formar, começou a ensinar em numa instituição religiosa católica perto de sua casa.

Na fase inicial como profissional, Jane ministrava as aulas de dança em sua casa. Assim que se formou, buscou o apoio da Igreja e das escolas católicas, mas não o recebeu. Deceptionada com a Igreja, procurou outros centros culturais hindus e não-governamentais. De vez em quando ela recebia convites para se apresentar. Como não tinha um emprego paralelo para seu sustento, encontrou sérias dificuldades para sobreviver somente com as aulas e as apresentações. Ela mesma afirma: “é fácil se formar em dança, porém, sobreviver somente através dela é muito difícil” (ANDRADE, 2003, p. 127). Na época de entrevista também Jane não tinha um emprego paralelo, mas tinha modificado e aumentado seu espaço de ensino e havia muitos alunos.

V.3.3 Dançarinos bem-sucedidos

Entre os não-hindus reconhecidos nacionalmente e internacionalmente por seu trabalho com a dança estão os bailarinos Leela Samson, Saju George (ambos na Fig. 18) e Francis Barboza (católicos), Astad Deboo (parsi) e Navtez Singh Johar (sikh).

Leela Samson é uma das dançarinas mais dinâmicas e brilhantes da atualidade, uma excelente representante do estilo *Kalakshetra*. Recebeu diversos prêmios, dentre eles o mais importante concedido pelo Estado indiano a artistas, o *Sangeet Natak Academi Award*. Leela começou a aprender dança ainda na infância, e seus anos de formação foram dedicados ao estudo do estilo *Bharata Natyam* e artes correlatas junto a famosos gurus. As apresentações de Leela são muito populares na Índia e em diversos países da Europa, África e América. Ela coreografou muitos espetáculos solo e também para grupo de dança no estilo *Bharata Natyam*. Uma de suas maiores produções, “*Spanda*”, é reconhecida pelo público como um trabalho seminal.¹³⁷



Fig. 18 - Leela Samson e Saju George

Saju George, padre jesuíta radicado em Kolkota, é um artista recentemente formado em dança hindu e está se tornando conhecido na Índia e no Ocidente. Defendeu sua tese de doutorado em Filosofia na Universidade de Chennai, em janeiro de 2006, e realiza freqüentes turnês pela Índia e também pelo Exterior.

Astad Deboo, conhecido por popularizar a dança hindu e adaptá-la à cultura contemporânea, realiza em suas apresentações uma fusão entre a dança clássica hindu e a dança contemporânea. Ele esteve no Brasil em 2003 a convite da Embaixada Indiana, com o grupo de artistas do estilo *Manipuri*, e realizou

¹³⁷ Informações sobre Leela Samson podem ser obtidas no site: <<http://www.artindia.net>> (c. 12.01.07).

apresentações em cidades do Paraná como Toledo, Londrina, Ponta Grossa e Curitiba.

Tomamos a liberdade de escolher dois dentre os profissionais de dança bem-sucedidos não-hindus para nossa pesquisa: Navtej Singh Johar, sikh, e Francis Barboza, católico. Ambos foram escolhidos por sua popularidade e pelas contribuições que deram no campo da dança indiana.

V.4 Navtej Singh Johar: Do Hinduísmo ao Sikhismo

Navtej Singh Johar, proveniente de Chandigarh, Estado de Punjab, está atualmente radicado em Nova Déli e é um fiel adepto da religião Sikh.¹³⁸ Na adolescência foi iniciado na dança folclórica de sua região, chamada *Bangra*, apresentada como expressão de alegria pelas boas colheitas. Mais tarde, surgiu nele um profundo interesse pela dança clássica hindu, passando então a dedicar-se a ela. Na atualidade, Johar (Fig. 19) é reconhecido mundialmente como expoente e coreógrafo do estilo *Bharata Natyam*. Seu trabalho estabelece um diálogo entre o tradicional e o contemporâneo. Navtej Johar atua na Índia e nos Estados Unidos realizando apresentações, palestras, oficinas e também como coreógrafo. Apresentaremos a inserção do Navtej Singh Johar no universo do estilo de dança *Bharata Natyam* em quatro diferentes fases: estudante, performer, coreógrafo e expoente de Yoga.

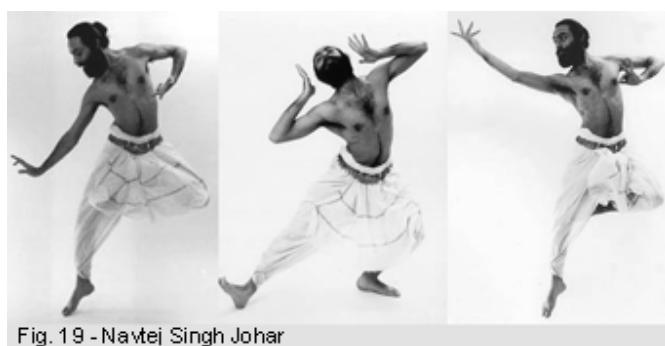


Fig. 19 - Navtej Singh Johar

¹³⁸ Website oficial de Johar: <<http://www.navtejjohar.com/about.htm>> (c. 11.01.07).

V.4.1 Estudante de *Bharata Natyam*

A iniciação de Navtej Singh Johar na dança hindu, especificamente no estilo *Bharata Natyam*, aconteceu quando ele ingressou na academia de Kalakshetra em 1980 e teve suas primeiras aulas com a professora Sarado Hoffmann. Mais tarde, mudou-se para Nova Déli e começou estudar com Leela Samson na *Shriram Bharatiya Kala Kendra*. Teve uma passagem pelos Estados Unidos, onde também estudou no *Department of Performance Studies (New York University)*, dedicando-se ao estudo de aspectos antropológicos, políticos e estéticos contemporâneos pertinentes ao estilo *Bharata Natyam*.

V.4.2 Performer

Johar tem se apresentado em grandes teatros no mundo todo, com trabalhos extensivos junto a importantes companhias internacionais como as de *Bill T. Jones - Annie Zane & Co.*, o *New York City Opera*, o grupo *Chandralekha* de dança *Bharata Natyam*, e também os grupos dos dançarinos Leela Samson, Peter Sparling, Yoshiko Chuma, Alan Lomasson, John Shack, Justin McCarthy, Janet Lilly, Keith Khan, Muzaffar Ali e Anna Birch. Navtej Johar também trabalha com compositores como Stephen Rush e Shubha Mudgal. Atuou como ator em dois filmes indianos produzidos por Deepa Mehta e Sabiha Sumar. Johar esteve no Brasil em 1998 para se apresentar no *International Arts and Dance Festival*, realizado em São Paulo.

V.4.3 Coreógrafo

Johar é reconhecido como um coreógrafo muito perspicaz, cujo trabalho é sensível, cheio de humor e envolvimento. Suas coreografias são criadas tanto para espetáculos solo como para grupos de dança. Além do estilo *Bharata Natyam*, seu repertório também inclui dança contemporânea, *street-theatre*, *performance-installations*, musicais, peças de teatro e desfiles de moda. Foi ganhador da *Times of India Fellowship* em 1995, e da *Charles Wallace Fellowship*,

em 1999.¹³⁹ Johar foi o diretor da *Commonwealth Parade*, evento realizado para comemorar o jubileu da rainha Elizabeth II, em junho de 2002.

V.4.4 Expoente do Yoga

Praticante de Yoga por muitos anos, Navtej Johar é formado em *Patanjali Yoga* na *Krishnamacharya Yoga Mandiram*, Chennai, sob a orientação de Sri T.K.V. Desikachar. Desde 1985 Navtej ensina Yoga e para isso em 2001 inaugurou seu próprio espaço, o *Studio Abhyas*, em Nova Déli. Também ensina mantras védicos e terapia de Yoga. Navtej concebe o Yoga como uma disciplina contemplativa que combina força física, flexibilidade, foco e emoção. Nas suas palavras:

When the body is approached with sensitivity and is intelligently realigned, the breath most finely regulated and the mind made to focus, a luxuriating experience of strength, flexibility and contentment is generated within the body-mind: This experience of unaffected quietude is a fertile ground for meditation and prayer. (JOHAR, doc. elet.)¹⁴⁰

Em seu ensino de Yoga, Navtej utiliza diversas imagens para compreender o corpo. Ele foi influenciado por uma técnica de trabalho corporal ocidental conhecida como Pilates, que é muito popular entre os dançarinos que focalizam o fortalecimento do corpo.¹⁴¹ Percebe-se que Navtej alcançou uma fusão entre duas diferentes tradições religiosas. Reconhecido e aceito por ambas as tradições, continua dançando por toda a Índia e fora dela. A grande maioria de suas produções nos últimos anos pertence à tradição hindu, pois na Índia, atualmente, há uma forte demanda por parte do público por temas do Hinduísmo.

¹³⁹ O prêmio Times of India Fellowship é concedido principalmente aos artistas de dança e música todos os anos pelo famoso jornal diário indiano “The Times of Índia”. Enquanto Charles Wallace Fellowship é um programa Britânico que concede além de prêmios, também bolsas de pesquisa para os indianos que se interessam aos estudos nas artes ou áreas humanitárias na Inglaterra.

¹⁴⁰ Fonte: <<http://www.navtejjohar.com>>, op. cit.

¹⁴¹ Informações sobre Pilates em: <<http://www.pilatesfoundation.com/>> (c. 17.01.07).

V.4.5 Do Templo a *Gurudwara*: inovações de Johar

Navtej Johar se apresenta como o único sikh que constrói seu repertório de dança com os temas tanto do Hinduísmo quanto do Sikhismo. Suas inúmeras apresentações em espetáculos mostram seu conhecimento sobre a história e espiritualidade hindu e sikh. Um dos seus projetos mais importantes na atualidade é *“Bharata Natyam from Temple to Theatre and the Compromises In Between”*, que recebeu o patrocínio do mais importante jornal indiano, o *“Times of India”* (KOTHARI, 2000, p. 206). Apresentaremos a seguir as três principais produções de Johar: *“Sheer Fall”*, *“Meenakshi”* e *“Fana'a Ranjha Revisited”*.

V.4.5.1 “Sheer fall”

O primeiro espetáculo produzido por Johar é *“Sheer Fall”*, que abrange a linguagem dos movimentos. Nele, segundo o próprio bailarino

notions of pure movement, stylised movement and even style-specific movement lose their moorings in a stream of consciousness that both pays homage to the spiritual origins of modern art, as well as encompasses within its fold, myriad movements from different traditions. (JOHAR, doc. elet.)¹⁴²

Através de movimentos sofisticados e diversificados, corpo, mente e espírito assumem o centro. Nesse espetáculo não encontramos elaboração de um tema mitológico hindu, mas somente movimentos complexos do corpo, através dos quais Navtej mostra sua fidelidade à tradição do estilo *Bharata Natyam*.

V.4.5.2 “Meenakshi”

A segunda produção mais importante é dedicada à deusa da mitologia hindu *Meenakshi*, que possui olhos de peixe e é a divindade da vegetação da região de Madurai, Sul da Índia. Este espetáculo solo utiliza tão somente a técnica do *Bharata Natyam*. O dançarino interpreta um poema que celebra o princípio

¹⁴² Fonte: <<http://www.navtejjohar.com>>, op. cit.

feminino, ilustrando de forma teatral alguns atributos mágicos da deusa Meenakshi. Através de seus movimentos ritualísticos e meditativos são evocados os aspectos místico e erótico de Meenakshi. Essa produção foi apreciada por um público muito diversificado. Um importante jornal hindu da Índia comenta assim o sucesso do espetáculo:

His dance takes the audience into the mediative sphere. This is where the artist makes the cohesion between Sufi thought and Hindu philosophy [.] At a leisurely pace, the dancer developed the number truly as a work of art. (SAGAR, 2000).

Percebemos nessa produção uma passagem do estilo *Bharata Natyam* do tempo tradicional ao moderno.

V.4.5.3 “*Fana'a: Ranjha Revisited*”

Esse espetáculo de dança-teatro é o resultado da colaboração entre Navtej Singh Johar e o músico sufi¹⁴³ Madan Gopal Singh.¹⁴⁴ Durante toda a performance são fundidas duas narrativas arquetípicas do Norte e do Sul da Índia: uma famosa narrativa de amor do Punjab, *Heer Ranjha*, entrelaçada com *Kutrala Kuravanji*, um gênero de dança-teatro do Estado de Tamil Nadu, no qual um cigano revela à heroína, Vasantvalli, o seu suposto destino, que é a união com Shiva. Fazendo uso de um vocabulário vasto – que inclui *Bharata Natyam*, *Yoga*, *Chhau*,¹⁴⁵ dança

¹⁴³ Sufi é uma tradição muçulmana com forte influência da tradição hindu. Normalmente, os adeptos do Sufismo se consideram mais como muçulmanos do que hindus. Mas os muçulmanos das correntes tradicionais, como xiitas e sunitas, não consideram o Sufismo como a tradição islâmica. Alguns estudiosos consideram o Sufismo como “Islamismo hinduizado” devido à forte influência do movimento devocional chamado “Bhakti cult Movement” do século XII. Para uma história do Sufismo na Índia, ver UPADHYAY, R., “Sufism in India: Its origin, history and politics.”, in South Asia Analysis Group, paper n. 294, de 16.02.04, disp. em <<http://www.saag.org/papers10/paper924.html>> (c. 17.01.07).

¹⁴⁴ Madan Gopal Singh é o principal compositor, cantor e scholar sufi da Índia. Considerado um “tesouro vivo” do Sufismo, é mais conhecido por suas performances sobre textos sufis do Punjab e lendas de amor e por ser tradutor de um número expressivo de canções sufi para o punjabi, hindustani e inglês. Ele excursionou intensamente e recebeu a distinção de cantar com o conhecido cantor curdo Shahram Nazeri. Ele ensina literatura inglesa, escreve sobre cinema e produz estudos sobre temas relacionados à teoria da cultura. Inf. disp. em: <<http://www.navtejjohar.com/Musicians.htm>> (c. 17.01.07).

¹⁴⁵ Chhau é uma das danças folclóricas do nordeste da Índia. Semelhante a uma arte marcial, exige o uso de varas de bambu durante sua execução.

moderna e teatro físico –, Johar impôs ao trabalho um tratamento coreográfico absolutamente contemporâneo.

O elemento físico-sensual-espiritual está centralizado em *Ranjha*: um precursor da continuidade, que constantemente modifica sua interação com o ambiente, o som e o núcleo sensitivo da vida. Fascinado pela sua própria impermanência, *Ranjha* torna-se o portador de milhões de máscaras, transitando com facilidade entre diferentes espaços culturais e espirituais, adquirindo assim impermanência e onipresença.

V.5 Francis Barboza: do Hinduísmo ao Cristianismo

Francis Peter Barboza (Fig. 20) nasceu em 1949 na cidade de Mangalore. Adolescente, teve formação católica e manifestou o desejo de ser religioso. Entrou no seminário da congregação dos Missionários do Verbo Divino,¹⁴⁶ na qual, mais tarde (1977), tornar-se-ia sacerdote. Sempre procurou adquirir o conhecimento de diversas formas artísticas, visitando os lugares e, ao mesmo tempo buscando as bibliotecas. Dotado de grande interesse artístico – por ele visto como criativo, espontâneo e inovador –, buscou compartilhar seu trabalho.

Uma de suas metas, como religioso, foi estabelecer diálogo com as formas visuais para expressar sua experiência religiosa do Cristo. Em suas próprias palavras, “é uma tentativa para compreender Cristo e a sua expressão corporal e partilhá-la com os outros”. (NRITYANJALI II, S.D.). Dentro desse contexto elaboraremos sua trajetória na dança hindu, que dividiremos em diferentes etapas.

¹⁴⁶ A Congregação dos Missionários do Verbo Divino foi fundada na Alemanha em 1875 e hoje possui em torno de sete mil membros. Seu foco principal é a missão ad gentes, ou seja, a atuação missionária do sacerdote fora de sua cultura de origem. Dentro desse perfil estabeleceu-se na Índia em 1932, na cidade de Indore (centro do país). No ano 1962 a congregação abriu o seminário na região de Mangalore, no qual Francis Barboza iniciou sua formação religiosa.

V.5.1 Estudante da *Bharata Natyam*

O interesse pela dança surgiu em Francis quando ele assistia apresentações periódicas teatrais de sua região (litoral do Estado de Karnataka) conhecidas como *Yakshagana*. No início da apresentação de *Yakshagana* elabora-se uma coreografia de dança normalmente realizada por três homens vestidos como mulheres. Essa elaboração coreográfica de *Yakshagana* impressionou Francis profundamente e iniciou a dar passos na dança, primeiramente com as folclóricas e, mais tarde, com as clássicas hindu. O primeiro contato com a dança *Bharata Natyam* aconteceu na cidade de Mangalore, quando Francis entrou em uma academia para aprender. Como se encontrava no seminário, teve a oportunidade de viajar e conhecer vários lugares e mestres que o possibilitaram ir ao berço da tradição de *Bharata Natyam*, o Estado de Tamil Nadu.



Fig. 20 - Francis Barboza

Ordenado sacerdote, matriculou-se na Universidade de Baroda, Gujarat, norte da Índia, na qual obteve seu mestrado na dança hindu. Uma das principais dificuldades que ele enfrentou para ingresso na universidade foi a questão relativa ao fato de praticar a arte não sendo hindu. Quando perguntado por um professor na seleção: “sendo católico, porque você deseja aprender esta dança que tem origem hindu?” Barboza respondeu: “Bharata, em seu tratado *Natya Shastra*, nunca menciona que a *Bharata Natyam* ou dança indiana deve ser restrita somente à sua religião ou uma experiência particular da mesma.” (NRTYANJALI II, S.D.)

Mais tarde, na mesma universidade sob a orientação dos professores e dançarinos profissionais mais conhecidos na Índia, como C.V. Chandrasekhar e Anjali Merh, iniciou seu doutorado, que defendeu sob o tema: “*Christianity and Indian Dance-Forms: with special reference to the southern styles*”.

V.5.2 Performer

Francis Barboza é reconhecido mundialmente como primeiro bailarino de dança hindu a apresentar repertórios com temas tanto do Hinduísmo quanto do Cristianismo. Ele tem recebido convites de diversas organizações para se apresentar na Índia e no Exterior, e já dançou em mais de 25 países.

An ambassador of culture, religion and goodwill, his more than a thousand dance recitals to date have been warmly welcomed and applauded. He is acclaimed by critics and writers as an artiste of the highest caliber, truly dedicated to his call. (DAWER; RAMPHAL, 2000, p. 1)

Depois de formar-se na dança hindu, deu início a uma primeira etapa de apresentações nas cidades indianas. Limitou-se, então, aos temas tradicionais da mitologia hindu. Na segunda etapa, que o levou ao Ocidente (principalmente aos países da Europa), voltou-se à temática cristã. Sendo sacerdote de uma congregação de origem alemã, suas apresentações foram organizadas por seus pares europeus em diversos teatros daquele continente.

V.5.3 Diretor do Instituto *Gyan Ashram*

Depois de suas turnês pela Índia e pela Europa, Barboza foi nomeado diretor do *Gyan Ashram* ou *Institute of Performing Art*, Mumbai, Índia. O *Gyan Ashram* está situado no bairro de Andheri e é onde se realizam as aulas de dança hindu e as apresentações públicas dos alunos. Esse centro foi construído pelo falecido George Proksch, missionário alemão que se interessou pela cultura indiana, em especial pela música. Administrado pela Igreja católica, divulga a cultura indiana através do ensino de dança, Yoga e música tradicional. Em sua fase inicial, o

Gyan Ashram concentrou-se na propagação de danças folclóricas, trazendo as dançarinhas das tribos do interior da Índia. Como diretor, Barboza organizou as aulas de dança clássica hindu e, devido à sua popularidade, em pouco tempo o número de alunos saltou de 100 para 400.¹⁴⁷

V.5.4 Coreógrafo

Como observamos anteriormente, em uma segunda etapa de trabalho Barboza devotou-se à temática católica. O que importava, naquele momento, era a fidelidade às duas tradições. Para alcançar esse intento, formou-se em História e música clássica indiana, o que ampliou seu domínio sobre a tradição hindu. Em relação ao Catolicismo, fez sua formação em filosofia e teologia cristã, que somaram imensamente aspectos teológicos à criação de coreografias sob temas bíblicos. Somente depois de ter passado por essa fase de preparação é que Barboza arriscou-se a criar novos *mudrás* e codificar gestos corporais (especialmente das mãos) para representar as divindades cristãs.¹⁴⁸

Desde 2002 Francis Barboza reside nos Estados Unidos, onde ensina a arte em sua própria academia em New Jersey. É um dos dançarinos clássicos hindus mais bem remunerados da atualidade.¹⁴⁹ Como profissional, Barboza busca estabelecer uma ponte entre as pessoas:

A minha prece é o desejo de que a nossa cultura, a religião e as formas de arte possam aproximar as pessoas umas das outras e de Deus; e construir pontes em vez de muros de separação, com vistas à comunicação entre os homens e a coexistência pacífica. (NRTYANJALI - II, S.D).

¹⁴⁷ Entrevista realizada em novembro de 2002.

¹⁴⁸ Abordaremos a invenção de mudrás por Barboza no capítulo VII.

¹⁴⁹ Encontramos um trecho escrito em seu currículo sobre a remuneração paga por suas coreografias e apresentações: “being one of the senior and top artiste in the field of classical dance I have been paid high remuneration for my performances and Choreography. For example for the Choreography and performance of a new Ballet for the Congregation of the Sisters of the Holy Spirit in India I was given 25.000,000 rupees. [US\$ 12 mil]. Normal remuneration in India for such a production will be around 75,000 rupees [US\$ 1.500]. For my solo dances I have been paid round about 25.000 rupees [US\$ 500]. However, an ordinary artiste gets around 8-10 thousand rupees [cerca de US\$ 200]”.

Em reconhecimento ao seu trabalho ele tem recebido várias premiações, entre as quais estão o *Singaramani Award* (Mumbai, 1980), *The Indian World and Arts and Crafts Award* (Nova Déli, 1985), *Kalai Maghal Sabha Gold Medal* (Chennai, 1995) e o *Nrityasudarshan* (Loyola Art Academy, 1999). O mais importante prêmio por ele recebido foi o *Sangeeta Natak Academy Award*, concedido pelo governo indiano pelo reconhecimento da contribuição dos artistas à cultura indiana.

V.5.5 Do templo ao altar: inovações e produção de espetáculos

Francis Barboza tem produzido vários espetáculos durante sua longa carreira artística e profissional:

Dr. Francis Barboza, a talented exponent of the classical dance form of Bharata Natyam, has carved a special niche for himself with his innovative efforts to expand the scope of this art form beyond the boundaries of religions. (DAWER; RAMPHAL, 2000, p. 1)

Podemos classificar suas produções em três fases. Na fase inicial, seus espetáculos foram direcionados estritamente para performances solo. Os espetáculos produzidos na fase posterior foram dirigidos a grupos. Encontramos também algumas produções de Slides, com os temas como “*Prem Avatar; The Story of Man*”; “*Our Father*”; “*The Annunciation*” e “*Woman at the Well*”; outras em forma de vídeo, como “*Nrityanjali*” e “*Preeti in Nrityeshwara*”.

É interessante observar, nessas produções, a presença de gestos e *mudrás* criados por Barboza especialmente para representar elementos cristãos. Tendo sido o primeiro sacerdote católico a aprender a dança hindu, precisou fazer essa codificação dos gestos para expressar a realidade de sua fé. Numa entrevista, ele afirma:

Não tive dificuldade de apresentar os temas católicos no elemento do *Nritta* ou dança pura, ou a questão da *Bhava*, expressão facial; porém, para representar as deidades passei por dificuldades, pois cada deidade hindu tem seu mudrá específico. (NRTYANJALI - II, S.D)

Barboza produziu mais de vinte espetáculos. Escolhemos três para ilustrar a passagem da dança hindu do Hinduísmo ao Cristianismo: “*Kristu Bhagavatam*”; “*Ayodhya to Golgotha*” e “*Chidambaram to Calvary*”. Essas produções se embasam em ambas as tradições religiosas, demarcando sutilmente a passagem de uma a outra.

V.5.5.1 “*Kristu Bhagavatam*”

“*Kristu Bhagavatam*” é a história de Jesus. Esse espetáculo pretende ser uma síntese da história do Cristianismo baseada na vida de Jesus e apresentada através da dança indiana. O messias cristão é visto como Senhor da Dança e do Amor. O nascimento, vida, missão, paixão, morte e ressurreição de Jesus encontram uma linguagem gestual na dança. Por ser exclusivamente cristão, o repertório é construído de tal forma que poderia ser apresentado tanto dentro das igrejas quanto nos teatros das cidades. Um dos folders de propaganda informa: “... *onde o altar se torna o lugar em que a cultura, a religião, o homem, a natureza e Deus se encontram no amor divino*”.¹⁵⁰

V.5.5.2 “*Ayodhya to Golgotha*”

Esse espetáculo abre um diálogo entre Hinduísmo e Cristianismo. Ayodhya é uma cidade no norte da Índia considerada como sagrada. Nela, segundo a tradição hindu, o deus preservador *Vishnu* assumiu uma das encarnações na pessoa do rei Rama.¹⁵¹ Conhecido por viver e pregar a verdade, Rama administrou seu reinado tal forma que ainda hoje visto como ponto de referência pelos governantes indianos. Por outro lado, Gólgota é o lugar onde, conforme a tradição cristã, Jesus morreu na cruz. A vida de testemunho de Jesus se torna uma referência aos seus seguidores.

¹⁵⁰ Essa informação foi extraída do folder “*Bharata Natyam: beyond the borders of Religion*”, elaborado por Barboza.

¹⁵¹ Rama é o protagonista do *Ramayana*, um dos clássicos sagrados da Índia. Informações gerais em <<http://en.wikipedia.org/wiki/Rama>> (c. 12.01.07)

V.5.5.3 “Chidambaram to Calvary”

O espetáculo “*Chidambaram to Calvary*” mais uma vez estabelece um diálogo entre as duas tradições. Mas desta vez a escolha é a cidade de Chidambaram, no sul da Índia. Segundo a tradição, Chidambaram é o lugar onde, por meio da dança, o deus *Shiva* criou o mundo. É, também, o principal centro de dança do estilo *Bharata Natyam*. Já o Calvário (“*Calvary*”) é o monte onde Jesus trilha o caminho da paixão e sofrimento para redimir o mundo. Barboza através da dança faz essa experiência no palco. Percebe-se a sutil passagem entre esses dois universos religiosos.

V.6 Conclusão ao Capítulo

Percebemos que a apropriação da dança hindu pelos não-hindus na Índia indica o movimento da dança em direção da secularização. Enquanto o Hinduísmo se abre para novas perspectivas, a dança hindu acompanha esse processo. Como observamos anteriormente, a abertura do Hinduísmo se mostra no acesso de alunos não-hindus à dança. Em alguns casos, esses alunos se formaram e ganharam notoriedade por sua contribuição à arte. Como vimos, a Índia, berço da dança hindu, ao invés de ser o pólo de conservação dessa manifestação artística em seu estado mais puro, tornou-se foco irradiador do processo de secularização. Essa “pequena secularização” da dança reflete a secularização pela qual o país passa atualmente.

Capítulo VI - Padam: Da Índia ao Ocidente - Difusão da dança hindu no Ocidente

VI. 1 Introdução

Nos últimos 40 anos a dança hindu ganhou popularidade tanto na Índia como no Exterior. A imigração e estabelecimento de dançarinos indianos em outros países resultaram nesse processo de disseminação. Os aspectos místicos e espirituais da dança hindu, com seus belos movimentos, há tempos atraem a atenção e o amor de muitos profissionais da arte no mundo para a cultura indiana. Foram os aspectos místicos que chamaram a atenção de bailarinos ocidentais como Ruth St. Denis, Ted Shawn, Anna Pavlova, Isadora Duncan e Maurice Bejart, influenciando suas coreografias. Já em 1924 a bailarina russa Anna Pavlova, interpretando o papel de *Radha*, descobriu e incentivou o talento de Uday Shankar, bailarino indiano com quem dividiu o palco interpretando “*Krishna*”. As turnês dos americanos Ruth St. Dennis e Ted Shawn, nas décadas de 1920 e 1930, incentivaram os indianos a apreciar e respeitar as formas de dança de sua própria cultura.

Mas foram dois indianos, Uday Shankar e Ram Gopal, os expoentes que, com perspicácia e talento artístico, impulsionaram e deram à dança hindu um lugar permanente no hemisfério ocidental (KUMAR, 2001).

Cidades européias, principalmente na Inglaterra, Alemanha, França e Holanda, abriram espaço para a instalação de academias de dança hindu. É auspicioso saber que a dança hindu tornou-se parte integral do currículo escolar na Inglaterra (KUMAR, 2001). Mas os Estados Unidos e Canadá têm-se tornado recentemente o destino preferido dos artistas indianos, que lá estabelecem inúmeras instituições e academias para sua divulgação e preservação. Muitos desses artistas recebem apoio financeiro de empresas e agências de artes locais, em apreciação e incentivo ao trabalho por eles desenvolvido. Esse reconhecimento colocou os dançarinos emigrados em pé de igualdade com os artistas das danças ocidentais. Na atualidade, a dança hindu tem alimentado as

necessidades artísticas da crescente comunidade indiana nesses países; ela não permaneceu, porém, como um evento *da e para a* comunidade étnica - foi, de fato, incorporada à programação cultural e de entretenimento de toda a sociedade americana.

O objetivo deste capítulo é apresentar a difusão da dança hindu no Ocidente e sua preservação até a atualidade no universo ocidental. Para fazer tal abordagem dividiremos toda a análise em três momentos distintos. No primeiro analisaremos as diversas etapas da diáspora indiana no Ocidente e faremos uma abordagem sobre a presença dos hindus e as formas de preservação do Hinduísmo nestes países.

O segundo momento é dedicado a ilustrar a diáspora dos bailarinos indianos de dança hindu e o estabelecimento de academias em três países. Finalmente, em um terceiro momento será feito um mapeamento dos principais dançarinos ocidentais da dança hindu; dentre eles selecionaremos uma representante, a canadense Anne Marie Gaston, notória por sua vasta contribuição para a divulgação da arte no Ocidente. Ela terá sua biografia apresentada em detalhes.

VI.2 História da diáspora indiana

A dança hindu encontra seu terreno não somente no Ocidente, mas também no próprio Oriente, sendo que ela foi levada simultaneamente aos países do Sudeste Asiático e à Austrália. Malásia, Indonésia, Singapura e Austrália são centros da difusão que sediam academias e centros de dança abertos por dançarinos indianos.

A difusão da dança hindu no Ocidente se encontra dentro de dois contextos distintos, mas intimamente vinculados e influenciáveis entre si. O primeiro é o contexto que podemos chamar o contexto da diáspora indiana; o segundo, o das formas de preservação do Hinduísmo no Ocidente pelas comunidades diáspóricas indianas. Em nossa abordagem daremos mais atenção ao Ocidente, especificamente aos Estados Unidos, Canadá e Inglaterra, devido ao elevado número de academias de dança hindu e à presença dos praticantes dessa arte.

Preliminarmente, podemos definir diáspora como a dispersão de um povo de sua região de origem por motivos de opressão política, étnica, religiosa, social ou econômica.¹⁵² Tecnicamente, é possível definir uma comunidade diaspórica como “*a group of people which perpetuates a recollecting identification with a fictitious or far away existent geographic territory and its cultural-religious traditions*” (BAUMANN, 2000, p 2). Existe uma relação entre o grupo em diáspora e a pátria por eles deixada, bem como a possibilidade ou esperança de a ela retornar. No caso dos judeus, a esperança do retorno residia na crença de que a terra forçosamente abandonada (a Palestina) havia sido prometida pelo próprio Deus ao patriarca Abraão, figura central em sua identidade grupal/social.

A diáspora Indiana envolve indivíduos de diversas religiões, mas afeta de forma especial a comunidade hindu, levada por diversas razões a deixar em grande número sua região de origem. Nossa foco de atenção dirá respeito principalmente a esse grupo, visto que nosso objeto de pesquisa a ele está diretamente conectado: a diáspora Indiana promoveu a internacionalização do Hinduísmo, que por sua vez internacionalizou a dança hindu.

A utilização da palavra “diáspora” no lugar do termo “imigração” justifica-se pelo fato de que a comunidade Indiana, ao se deslocar geograficamente, mantém fortes vínculos com sua terra de origem. Além de preservar as práticas hinduístas nos países que os receberam, os egressos mantêm fortes laços com familiares que permaneceram na pátria.¹⁵³ Atualmente existem 20 milhões de indianos espalhados em muitos países. Eles são encontrados em número significativo em Fiji, Ilhas Maurício, Trinidad & Tobago, Guiana, Malásia, Quênia, Tanzânia, Oriente Médio, Inglaterra e Estados Unidos (SHETH, 2001). Historicamente, a diáspora Indiana está relacionada à dominação britânica da Índia e de outras porções do globo – isso é verificável pelo fato de que a migração se deu

¹⁵² Apresentaremos uma definição mais aprofundada de diáspora no item VII.3.6.1 deste trabalho.

¹⁵³ Em uma conversa com o professor indiano Satya Narayana, docente convidado pela Universidade Federal do Paraná (UFPR), recebemos a informação de que os indianos trabalham em países estrangeiros mas nunca pensam em investir nesses países. Investimentos, sejam eles em terrenos, casas ou negócios, são sempre pensados em termos de “terra natal”. É evidente, portanto, que o país hospedeiro se presta apenas a fornecer as condições de estabilidade financeira não encontradas em solo pátrio. O comentário, vindo de um emigrado, é relevante.

praticamente apenas para colônias britânicas (uma exceção é o Suriname, originalmente uma colônia holandesa).

Evidências históricas e arqueológicas mostram, porém, que a diáspora indiana é bastante anterior à colonização britânica, principalmente no que respeita ao Sudeste Asiático. Historicamente, podemos identificar sete tipos de diáspora indiana estabelecidos em períodos distintos e dirigidos a duas direções: Sudeste Asiático e Ocidente. São eles:¹⁵⁴

1. Diáspora durante a difusão do Budismo
2. Diáspora durante a expansão do Império Chola
3. *Kangani* - diáspora tamil
4. Diáspora indiana do trabalho forçado
5. Diáspora voluntária e espontânea
6. Diáspora dos “cérebros” indianos
7. Emigração de operários ao Oriente Médio

Os primeiros três momentos se configuram antes da independência da Índia e se referem exclusivamente ao Oriente. Os quatro momentos seguintes abrangem os períodos anterior e posterior à independência e dizem respeito à movimentação rumo aos países do Ocidente.

VI.2.1 Diáspora indiana rumo ao Sudeste Asiático

Em nosso contexto, quando nos referimos a Sudeste Asiático, estamos indicando principalmente a Indonésia, Malásia, Sri Lanka, Mianmar e Singapura. Uma “agregação excepcional” é a das Ilhas Fiji, localizadas na Oceania. Apesar de serem considerados um povo de pouca mobilidade, os indianos mantém uma presença ultramarina evidente desde a antiguidade. Encontramos dois momentos históricos remotos e um momento mais recente que os levaram ao Sudeste Asiático.

¹⁵⁴ Os livros de história da Índia e também o Ministério de Assuntos Exteriores da Índia se referem a apenas cinco tipos de diáspora, deixando de fora os movimentos mais remotos.

VI.2.1.1 Diáspora durante a difusão do Budismo

Mesmo com certas restrições à dispersão encontradas nos *Shastras* (Sagradas Escrituras), a primeira diáspora Indiana aconteceu rumo ao Sri Lanka e ao Sudeste Asiático. Suas evidências remetem aos tempos da expansão do Budismo, no séc. III a.C., quando o imperador Ashoka (273 - 232 a.C.), enviou missionários budistas a essas regiões. Os países-alvo eram Bornéu, Indonésia (Ilhas de Java, Sumatra e Kalimantan) e também Sri Lanka, para onde Ashoka mandou seus próprios filhos, Mahindra e Sanghamitra.

VI.2.1.2 Diáspora durante a expansão do Império Chola

O segundo momento da diáspora Indiana foi motivado pela necessidade de mão-de-obra especializada – principalmente escultores, pintores e artesãos – para a Indonésia, Bornéu e Malásia. Segundo textos clássicos de Brahmi,¹⁵⁵ a primeira difusão do Hinduísmo fora da Índia deu-se no século I a.C., quando essa religião se estabeleceu na ilha de Bali. Posteriormente, nos séculos X e XI, a dinastia Chola estabeleceu sua supremacia na região de Tamil Nadu e o rei Rajendra Chola I (1014-42) anexou ao território indiano as ilhas de Sumatra e Java, nelas difundindo a religião hindu.

Nessa época, uma espécie de amálgama ocorreu entre Budismo e Hinduísmo no Sudeste Asiático. Enquanto um número expressivo de nativos do subcontinente indiano imigrava a essas ilhas, os nativos assimilavam a nova religião, convertendo-se. Gradualmente o poder foi assumido pelos nativos convertidos, a ponto de o Hinduísmo e o Budismo terem sido levados para o Sri Lanka pelo rei budista Chandra Banu. Essa viagem ao Sudeste Asiático e Sri Lanka fez com que a religião ali chegassem com diferente roupagem.¹⁵⁶ O último rei

¹⁵⁵ Esses textos pertencem aos *Puranas*, que discorrem sobre a história da difusão do Hinduísmo em diversas regiões da Índia e fora dela.

¹⁵⁶ SAMAT, S.. “It is known only to a few Sri Lankan historians that in the latter part of the 13th century a Javanese kingdom prevailed in Jaffna. The Javanese kingdom was ruled by a Malay-Buddhist king named Chandra Banu.” Disp. em <<http://www.dailynews.lk/2003/06/19/letters.html#5>> (c. 11.01.07).

hindu da região, Majapahit, foi derrotado por conquistadores muçulmanos (1527) que acabaram por dominar o arquipélago indonésio.¹⁵⁷

VI.2.1.3 Kangani, diáspora Tamil

A diáspora *Kangani*, ou do trabalhador “pré-pago”, foi aplicada inicialmente a indivíduos de língua tamil¹⁵⁸ e, mais tarde, a outros grupos humanos da Índia e a comunidades do Sudeste Asiático (Malásia, Birmânia, Sri Lanka etc.). Teve início por volta de 1850, prosseguindo até 1938, quando foi abolido (JAIN, 1989).

Devemos compreender essa diáspora *Kangani* no contexto do sistema contemporâneo de financiamento do trabalho, fundamentalmente no Terceiro Mundo. O economista Muhammad Yunus (prêmio Nobel da Paz de 2006)¹⁵⁹ se refere à existência desse sistema em Bangladesh:

Dado que a terra vale como garantia, ela é colocada à disposição do credor, que detém seu título de propriedade até a quitação do total da dívida. Em muitos casos, documentos formais estabelecem os direitos do credor. Para dificultar o pagamento do empréstimo, o credor recusa qualquer prestação parcial. Expirado determinado prazo, ele tem o direito de ‘comprar’ a terra a um ‘preço’ fixado anteriormente. (YUNNUS, 2006, p. 19)

Nos países acima referidos havia fazendeiros tamis emigrados que se fixaram na terra e plantaram seringais e palmeiras de noz de betel. Esses fazendeiros iam à Índia em busca de trabalhadores empobrecidos que lá possuíam suas casas e fazendas. Como já observado, no sistema *kangani* o pagamento era realizado com antecedência e os trabalhadores eram levados para pagar a dívida.¹⁶⁰ Com os aumentos nos juros, acabavam ficando permanentemente nos países para onde haviam seguido. Na maior parte das

¹⁵⁷ Informações gerais sobre o império Majapahit em <<http://en.wikipedia.org/wiki/Majapahit>> (c. 11.01.07).

¹⁵⁸ O tamil é a mais antigo dentre os idiomas da família lingüística dravídica. Considerada língua clássica, é falada no sul da Índia (Tamil Nadu) e Sri Lanka, e também por comunidades na Malásia e Singapura. Inf. disp. em <http://en.wikipedia.org/wiki/Tamil_language> (c. 19.01.07).

¹⁵⁹ Inf. em <http://nobelprize.org/nobel_prizes/peace/laureates/2006/yunus-lecture-en.html> (c. 19.01.07).

¹⁶⁰ Muitas vezes o empréstimo se destinava a um investimento, ao pagamento de tratamento médico, propina a autoridades ou ao dote de uma filha. Via de regra, era um valor destinado à sobrevivência.

vezes, eles se viam obrigados a contrair novo empréstimo para pagar um crédito antigo. Na prática, muitos só conseguiam “se libertar” da dívida quando morriam.

VI.2.2 Diáspora indiana rumo ao Ocidente

Enquanto a diáspora indiana ao Oriente ocorreu antes da independência da Índia, o mesmo movimento rumo ao Ocidente é cronologicamente mais amplo, sendo verificado tanto antes quanto depois de 1947.

VI.2.2.1 Antes da Independência da Índia

A diáspora indiana ao Ocidente antes da independência da Índia pode ser observada em dois momentos específicos. Ela está afeta, também, a regiões específicas do globo. O primeiro momento pode ser chamado de *diáspora indiana de trabalho forçado*. Ela tem como local de chegada de trabalhadores o Caribe e se estende de 1845 a 1920. Os sujeitos dessa diáspora, vindos de diversas regiões e seguidores de diferentes religiões, pertenciam às classes mais pobres da população indiana.

O segundo momento pode ser chamado *diáspora voluntária e espontânea* e tem como locais de chegada os países da África e da Europa. Esse período se estende de 1850 a 1940. Pertenciam a esse movimento indivíduos da elite que deixavam a Índia para estudar nas universidades europeias ou, então, para estabelecer casas comerciais.

VI.2.2.1.1 Diáspora indiana de trabalho forçado

A *diáspora do trabalho forçado* se estabeleceu na Índia quase que no início da colonização britânica da Índia, em 1834 (JAIN, 1989). Em 1830 a escravatura foi abolida no Caribe, o que ocasionou falta de mão-de-obra nas plantações de banana e cana-de-açúcar destas regiões. A importação dos trabalhadores de outras colônias britânicas foi inevitável. Muitos indianos de áreas banhadas pelo

rio Ganges (Chota Nagpur, Bihar, Uttar Pradesh e West Bengal) e mais tarde da região de Tamil Nadu, na maioria pobre e sem terra, optaram por “tentar a sorte” e sair da pátria. Eram predominantemente hindus, mas também havia muçulmanos, cristãos e sikhs.

The ratio of Hindus and Muslims appeared to represent the then all India ratio of the two communities, i.e., 86:14. Among Hindus 16 per cent belonged to the higher caste, 32 per cent belonged to agricultural intermediate castes and the rest to lower castes and “untouchables”. (JAIN, 1989, p.7).

O primeiro navio, com 217 indianos, chegou a Trinidad em 1845. Outros foram para Guiana e Suriname¹⁶¹ (LAL, 2003). Em 1917, quando os movimentos nacionalistas indianos e simpatizantes britânicos como C. F. Andrews¹⁶² conseguiram colocar um ponto final no transporte de trabalhadores, já havia em torno de 1,5 milhão de indianos fora da Índia, alguns nas mesmas condições subumanas anteriormente vividas pelos escravos. Por volta dos 1929, o número de indianos na Guiana chegava a 240 mil; em Trinidad, a 144 mil; no Suriname, a 34 mil; nas Ilhas Maurício, a 451 mil; em Fiji, a 68 mil; e na África do Sul, a 142 mil. (JAIN, 1989). Estes imigrantes conseguiram, através do seu trabalho, manter-se economicamente e ao mesmo tempo vivenciar as práticas do Hinduísmo.¹⁶³

Vale observar a existência, nesse mesmo período, de um segundo fluxo diaspórico, de viés político. Os expatriados foram os revoltosos indianos que participaram da primeira guerra da independência da Índia, em 1857. Para os indianos, essa guerra foi o primeiro episódio de luta pela independência do país; para os ingleses, um mero motim de sipaios (soldados indianos recrutados pela Coroa Britânica e adstritos a oficiais brancos).¹⁶⁴

¹⁶¹ Os indianos foram levados para Fiji, Malásia e Ilhas Maurício para cuidar das plantações (1834) e para o leste da África para trabalhar na construção de ferrovias.

¹⁶² O missionário católico inglês C. F. Andrews (1871-1940) trabalhou na Índia e, mais tarde, nas Ilhas Fiji. Apaixonado pela filosofia de Gandhi, promoveu protestos radicais contra os próprios ingleses na Índia.

¹⁶³ O fluxo de trabalhadores indianos que se estabelecem fora da Índia, especialmente em Trinidad, é analisado por Martin Baumann (2000).

¹⁶⁴ Os ingleses denominavam essa revolta de “Sepoy Mutiny” (literalmente, “Motim Sipaio”).

Os prisioneiros revoltosos foram levados à África do Sul, Fiji e também ao Caribe sem nenhuma documentação. Foram obrigados a trabalhar na África do Sul com a mineração do ouro e diamantes, em Fiji e no Caribe com a cana-de-açúcar e em outras atividades agrícolas. Essa diáspora foi chamada posteriormente “*Kala Pani*” (“Águas Escuras”), simbolizando a impossibilidade do retorno à pátria. Esses exilados levaram consigo suas práticas religiosas.¹⁶⁵

VI.2.2.1.2 Diáspora voluntária e espontânea

Em meados do século XIX encontramos um movimento de diáspora voluntária dos indianos ao Ocidente, principalmente aos países europeus. Atraídos pelo sistema educacional dos ingleses, jovens indianos da elite ingressavam nas universidades da Inglaterra e se graduavam em diversas áreas. Mais tarde alguns deles ocupariam cargos importantes na Inglaterra; outros foram enviados para colônias britânicas como o Quênia e a África do Sul, em cargos administrativos - entre esses jovens estava Mohandas Gandhi, que foi enviado como advogado à África do Sul.

Em seguida, nos primeiros anos do século XX, inicia-se a diáspora de comerciantes, principalmente rumo a países da África Oriental (Quênia, África do Sul, Tanzânia, Uganda, entre outros). A grande maioria era de *gujaratis* e *punjabis*. Ao longo dos anos eles estabeleceram lojas e entrepostos de mercadorias nestes países.

VI.2.2.2 Após a Independência da Índia

Após a independência (1947) se estabelece um outro capítulo da diáspora indiana, que pode ser subdividido em dois momentos e que está relacionado a duas camadas distintas da sociedade indiana. O primeiro momento é o da “fuga

¹⁶⁵ Vale a pena destacar dois filmes recentemente produzidos na Índia sobre o tema: “*Kala Pani*” e “*Mangal Pandey*”. Eles tratam do contexto da guerra de Independência da Índia. “*Mangal Pandey*” aborda a situação da guerra interna e “*Kala Pani*” apresenta a diáspora como resultado do conflito de 1857.

de cérebros”, que é dividido em três períodos distintos. O segundo é o da emigração dos operários indianos rumo ao Oriente Médio.

VI.2.2.2.1 “Fuga de cérebros”

A fuga de cérebros indianos se estende por quase 50 anos. Para efeito de estudo, dividiremos esse período em três fases: a) - de 1947 a 1960; b) - de 1960 a 1980; e c) – de 1980 a 2005.

a) - De 1947 a 1960: o período da transição do poder colonial ao nacional criou inúmeros problemas ao recém-formado governo da Índia. As dificuldades econômicas, a crescente inflação e conflitos religiosos entre os muçulmanos e hindus produziram uma desconfiança da sociedade em relação a sua própria elite.¹⁶⁶ Um bom número de indianos pertencentes às castas superiores, recém-formados na Inglaterra, percebeu a falta de oportunidades de trabalho dentro de seu país; habituados ao ambiente europeu, optaram por se estabelecer definitivamente em seus países de residência, que estavam carentes de mão-de-obra especializada (por conta da reconstrução do pós-guerra), e também para auxiliar no desenvolvimento de suas colônias. Essa elite profissional também seguiu para os Estados Unidos, Austrália e outras nações desenvolvidas do Ocidente.

b) – De 1960 a 1980: neste período a partida de pessoas especializadas é intensa. A Índia encontrava-se madura para conduzir a si própria, tanto politicamente quanto economicamente. A Revolução Verde estava no auge: havia uma concentração muito maior no campo da agricultura, no cenário indiano, do que no da revolução industrial. Os formados em diversas áreas não se encontravam no espaço do trabalho. A ênfase dada à agricultura e a pouca concentração na industrialização tornou precária a condição econômica e obrigou muitos indianos a emigrarem para países no Ocidente em busca de condições melhores de vida. Um destino comum eram os países “*Commonwealth*”, que não

¹⁶⁶ Os conflitos religiosos estão vinculados à partição Índia-Paquistão. Aproximadamente um milhão de pessoas foram mortas durante a passagem de um país para o outro. A memória ainda viva dessa tragédia levou a elite indiana a buscar lugares mais seguros para viver.

exigiam visto de entrada.¹⁶⁷ A revisão das leis de imigração nos Estados Unidos, em 1965, permitiu um influxo relativamente grande de profissionais indianos a este país. A classe de profissionais formada dentro da Índia, especialmente médicos, cientistas e professores, estava ávida para pôr em prática seu conhecimento; a estrutura sócio-econômica indiana, porém, não conseguiu mantê-los. No inicio da década de 1970 houve a expulsão dos indianos que se encontravam em Uganda pelo ditador Idi Amin Dada, ocasionando uma “remigração” indiana rumo ao Ocidente. As abundantes ofertas de trabalho e melhor remuneração no Exterior atraíram estes profissionais, que se dirigiram à América do Norte, Sudeste Asiático, Austrália e América Latina.

c) – De 1980 a 2005: No período entre 1980 e 2005 deu-se um novo movimento de saída, dessa vez de jovens recém-formados em áreas tecnológicas, especialmente de desenvolvimento de *software*. Muitas empresas ocidentais contrataram engenheiros de *software* indianos.¹⁶⁸ Os bons salários nos países hospedeiros levaram-nos a permanecer e a construir, em alguns casos, suas próprias empresas. Esta imigração deu origem a muitos casamentos mistos; muitos continuaram a trazer suas esposas do país de origem (em alguns casos, bailarinas da dança hindu). Devido à viabilidade atual de transporte e comunicação, esses imigrantes continuam a manter laços com os familiares e amigos na Índia, acentuando o fluxo humano entre Índia e Ocidente.

VI.2.2.2 Emigração dos operários ao Oriente Médio

Cabe, na descrição desta categoria de pessoas da diáspora, a palavra emigração, pois todos os seus participantes eram trabalhadores sob contrato, a quem não era permitido permanecer em definitivo nos países hospedeiros. Essa

¹⁶⁷ Inf. disp. em <http://en.wikipedia.org/wiki/Hinduism_in_the_United_Kingdom> (c. 19.01.07).

¹⁶⁸ Em um jantar organizado pelo embaixador indiano em Brasília, um dos secretários do embaixador casualmente falou sobre a contratação dos engenheiros indianos de software pelos países ocidentais. Na Alemanha, 18 mil indianos foram contratados entre 1995 e 2000; nos EUA foram 20 mil, entre 1998 e 2000. Bill Gates esteve na Índia nesse período, onde percorreu algumas cidades realizando entrevistas para o recrutamento de indianos. (conversa no dia 16.08.03).

classe trabalhadora menos favorecida vem, há alguns anos, fornecendo seu trabalho braçal aos principados (*sheikdoms*) do Oriente Médio (LAL, 2003).

O mercado de trabalho no Oriente Médio, altamente volátil, varia de tempos em tempos em relação à composição de habilidades e ao volume da força do trabalho dos emigrantes indianos. A alta crescente do petróleo e a escassez de operários nativos qualificados e de mão-de-obra não-qualificada trazem como consequência um aumento fenomenal no volume total de emigrantes indianos: eram cerca de 50 mil em 1970, passando a 913 mil em 1984 (JAIN, 1989).

VI.3 Hindus no Ocidente

Apesar de serem 20 milhões os indianos fora da Índia atualmente, é muito difícil saber qual o número exato de hindus dentre eles. É possível afirmar, com base na própria composição religiosa indiana, porém, que esse número é bastante significativo. A diáspora indiana ao Caribe (1845-1920), por exemplo, levou uma população hindu a toda a região. Tanto que atualmente, pouco mais de 150 anos depois do início dessa ocupação, há 400 mil hindus na América do Sul, principalmente descendentes dos trabalhadores contratados para as Guianas.

	País	PIO	NRI		País	PIO	NRI
01	Argentina	1.200	400	10	Guyana	395.250	100
02	Barbados	2.100	100	11	Jamaica	60.000	1.500
03	Belize	500	DI	12	México	400*	DI
04	Brasil	1.500	400	13	Panamá	211	1.953
05	Chile	Poucos	650*	14	Peru	5 – 10	135*
06	Colômbia	1	19	15	St. Lucia	250*	DI
07	Costa Rica	1	15	16	Suriname	153.306	150
08	Ecuador	Não tem	5	17	Trin. & Tob.	500.000	600
09	Guatemala	22	DI	18	Venezuela	400	280

Tabela 3 – Hindus na América Latina

Há cerca de 270 mil hindus na Guiana (35% da população total do país), 120 mil no Suriname e outros 10 mil na Guiana Francesa. No Caribe, os hindus estão representados em Trinidad e Tobago, chegando a 25% da sua população (os dados referentes à presença de hindus na América Latina, produzidos no ano

2000 pelo ministério de Assuntos Exteriores da Índia, podem ser vistos na Tabela 3).¹⁶⁹

No caso dos hindus da “diáspora voluntária” que seguiram para o Ocidente nos concentraremos: a) - na Inglaterra; b) – nos Estados Unidos; e c) – no Canadá. A escolha desses países se deve tanto à presença numérica significativa de indianos quanto pela presença de um maior número de praticantes de dança hindu.

a) – Inglaterra: Os primeiros imigrantes hindus na Inglaterra eram estudantes indianos que encontraram um cenário relativamente favorável por conta do crescente interesse sobre temas da filosofia e das religiões da Índia (a Era Vitoriana foi marcada pelo surgimento da Sociedade Teosófica e também de um novo campo de estudos na Inglaterra, a Indologia). Até a independência da Índia, porém, a imigração dos hindus para a Inglaterra era muito pequena e possuía caráter temporário. A partir de 1947 a situação econômica indiana levou um número mais expressivo de hindus para a sede do Império Britânico. Mais tarde, a expulsão dos indianos de Uganda deslocou essa comunidade para a Inglaterra.

Hoje, há comunidades hindus em grande número de cidades inglesas, que preservam sua identidade religiosa e costumes através dos templos. Vale a pena observar também que nas últimas duas décadas cerca de 200 mil hindus do Sri Lanka imigraram para a Europa (a maioria para a Inglaterra), refugiando-se de suas guerras internas (BAUMANN, 2003). Conforme o censo britânico de 2001, na Inglaterra existem 558.342 hindus.¹⁷⁰

b) - Estados Unidos: Apesar possuir um número insignificante de hindus do período que vai da visita do líder religioso Swami Vivekananda (1893)¹⁷¹ até 1947, os Estados Unidos se tornaram um destino especialmente interessante aos hindus a partir dos anos 60. Como afirma Pravin Sheth, “*Indians came to America; it was a journey and migration consciously undertaken to discover a better tomorrow.*” (2001, 13). De acordo com o Censo produzido pelo *Population Reference Bureau*

¹⁶⁹ Algumas observações sobre os dados da tabela: PIO (People of Indian Origin) significa os povos da origem indiana que já possuem cidadania do país de residência; NRI (Non Residential Indians), os indianos que são somente residentes nestes países; DI (Dados indisponíveis).

¹⁷⁰ Censo de 2001 do Reino Unido disp. em <<http://www.statistics.gov.uk/census/default.asp>> (c. 13.02.07).

¹⁷¹ Informações sobre Swami Vivekananda em <<http://www.vivekananda.org/biography.asp>> (c. 19.01.07).

acredita-se que o número de indianos nos Estados Unidos chegue a aproximadamente 1,5 milhão, entre os quais os hindus somariam um total de um milhão de pessoas.

c) - Canadá - A imigração dos hindus da Índia para o Canadá foi motivada pela busca de melhores condições de vida. Hoje, o país abriga cerca de um milhão de hindus vindos principalmente da Índia e do Sri Lanka (estes, de origem tamil, vieram por ocasião da guerra civil). Desse total, 500 mil vivem em Toronto. Conforme Melwani,

The Sri Lankan Hindus, aided by Canada's liberal immigration policies, came largely as refugees from the devastating civil war in their home country,[...] locked in a blood battle for the last twenty years. It is perhaps for this reason, having been violently separated from their temples and their traditional way of life, that the Sri Lankan Hindus have gone all out to recreate their homeland in Canada, and have built many of the temples. (MELWANI, 2005, p. 1)

No Canadá existem 90 templos hindus, 63 localizados somente em Toronto.

VI.3.1 Preservação do Hinduísmo nas comunidades diáspóricas

Os diferentes grupos religiosos indianos da diáspora para o Ocidente foram impactados de diferentes formas, no que respeita à religião, em seus países de chegada. Os cristãos conseguiram inserir-se dentro do sistema religioso ocidental sem maiores problemas, visto que o Cristianismo é a religião predominante. Os muçulmanos (principalmente os de movimentos diáspóricos mais antigos), sendo poucos, não tiveram possibilidade de manter suas práticas religiosas e perderam contato com o Islã, aderindo à religião nativa de seus novos países. Os hindus, sendo maioria, puderam se estabelecer sobre bases étnicas mais fortes e, assim, conseguiram manter viva sua fé a partir de mecanismos diversos.

Esses mecanismos podem ser divididos em três categorias, relacionadas aos diferentes momentos de diáspora: a) - primeiramente, através da prática simplificada do Hinduísmo nas famílias indianas quando chegaram ao Ocidente; b) - num segundo momento, pelo convite de expoentes indianos do Hinduísmo para

manifestações religiosas; c) - finalmente, vivência atual do Hinduísmo no Ocidente.

VI.3.1.1 Práticas hinduístas no ambiente familiar

Os hindus enviados como trabalhadores forçados ao Ocidente não contavam com a idéia de permanecer em definitivo nos países hospedeiros. Não se esforçavam, pois, em construir e afirmar sua identidade através de práticas culturais e religiosas externas ou configuradas em termos institucionais. Assim, cada família realizava suas práticas diárias de oração apenas no quarto reservado para tal função.¹⁷² A mulher da família faz os preparativos para a oração, trazendo flores, água e incenso. O homem da família, *yajamana*, deve dirigir-se ao altar todos os dias pela manhã para realizar o culto, *pooja*, após sua higiene pessoal (SHETH, 2001). Além disso, as famílias mantinham encontros ocasionais entre si, o hábito da alimentação vegetariana e as celebrações de algumas das festividades, permeados pelo sonho do retorno ao país de origem.

VI.3.1.2 Práticas hinduístas no ambiente do templo

Após o estabelecimento econômico nestes países, o sonho do retorno enfraqueceu. No Caribe, o contrato de trabalho no campo agrícola inicialmente elaborado aos indianos era de cinco anos. Uma vez terminado, o governo britânico ofereceu terras e casas para aqueles que desejassem ali permanecer. A grande maioria, que não possuía terras ou patrimônio em seu país natal, resolveu permanecer e, assim, teve início a segunda etapa de prática de sua religião. Os longos anos de afastamento do país de origem os fez esquecer algumas das práticas hinduísticas; com a perda de tais referenciais, fez-se necessária à construção de templos e a atualização dos ensinamentos. Um dos exemplos aparece nos Estados Unidos, onde há muitos templos: por exemplo, o *Ram*

¹⁷² É uma prática dos hindus manter um quarto reservado para suas orações, onde são instaladas as imagens das divindades de sua preferência.

Mandir, em Chicago; o templo de *Shiva* e *Vishnu* em Los Angeles; o *Templo Hindu* e o *Swaminarayan Temple*, em Nova Iorque; os templos *Meenakshi* e *Vaishnav*, em Houston (SHETH, 2001). Construídos os templos, vieram mestres e gurus indianos para difundir as diferentes manifestações do movimento hinduísta no Ocidente.

VI.3.2 Ingresso de manifestações hinduísticas vindas da Índia

O principal motivo de entrada dessas manifestações era reavivar a religiosidade dos imigrantes que se encontravam nestes países. Os hindus já haviam crescido numericamente no Caribe, Estados Unidos e Canadá. A comunidade hinduísta era economicamente estável e precisava de referências para o cultivo de práticas esquecidas ao longo dos anos. Na Índia, o auge desse movimento ocorreu na primeira parte do século XX.

Usually, the religious teachings are disseminated through Indian religious leaders, saints and sadhus visiting America. They establish congregations of their disciples or followers to instruct them about the tenets and contents of their religion, ways to observe it, and spread their message (SHETH, 2001, p. 179-180).

O primeiro líder religioso a se destacar na propagação do Hinduísmo no Ocidente é Swami Vivekananda (1863-1902). Ele participou do Parlamento das Religiões realizado em Chicago no ano de 1893. Nesse congresso, conforme Sheth,

Vivekananda captured the attention of an audience of 7,000 by his address to them as 'brothers and sisters'. He enraptured the Americans by his transparent but deeply philosophical address. For the first time, an informed section of American people listened to India's rich philosophies spoken in person, which so far, they had only read. (SHETH, 2001, p. 16)

Ele ofereceu uma visão renovadora do Hinduísmo: contradizia as opiniões estereotípicas dos hindus, até então carregadas de superstição e intolerância. A ocasião revelou os primeiros indícios da introdução da religião como doutrina. Por

muitos anos, sua visão da religião foi abraçada pela classe intelectual do Ocidente através de práticas idealísticas do Yoga, meditação e da filosofia transcendental.

Discípulo de Sri Ramakrishna (1836-86), Vivekananda estabeleceu a Sociedade Vedanta nos Estados Unidos em 1894 e, em 1897, fundou a Missão de Ramakrishna na Índia, considerada por alguns como a mais importante organização moderna do Hinduísmo reformado. Há atualmente 13 centros Ramakrishna nos Estados Unidos, que funcionam na maior parte por orientação de monges americanos encarregados pela ordem de Ramakrishna da Índia. Assim, o Movimento Vedanta tornou-se uma espécie de ponto de partida para o *revival* do Hinduísmo entre os emigrados hindus e para a valoração (e até para conversões) por parte de ocidentais.

A Sociedade Teosófica, outro movimento filosófico parcialmente enraizado na Índia, também foi ao Ocidente e auxiliou a comunidade indiana e ocidentais convertidos ao Hinduísmo a viver sua fé. Anne Besant, que teve uma experiência profunda do misticismo na Índia com a ajuda de Mestre Sri Aurobindo (e mais tarde com Jiddu Krishnamurthi), levou esse movimento ao Ocidente.

A partir de 1920 muitos mestres indianos migraram ao Ocidente, aí se estabeleceram e divulgaram outros movimentos do Hinduísmo. Por sua riqueza e por contar com uma comunidade hindu significativa, os Estados Unidos foram escolhidos como “país-base” para a difusão dos conteúdos religiosos e filosóficos. De lá esses mestres disseminaram sua doutrina para os países da Europa e América Latina. Sua presença, de certa forma, colocou as crenças hindus na modernidade e as fortaleceu por um uso inteligente dos recentes meios de comunicação (SHETH, 2001, p. 184).

Destacamos quatro mestres que julgamos importantes por sua contribuição ao florescimento e estabelecimento dos valores do Hinduísmo no Ocidente.

a) - Paramahansa Yogananda (1893-1952) - Transferido aos Estados Unidos em 1922, tornou-se famoso como o autor de “*Autobiografia de um logue*” (1946). Fundou o Instituto do Yoga em Los Angeles em 1925 e *Self-Realization Fellowship* (1935). O foco desse movimento era ensinar as técnicas do *Kriya Yoga*.

b) - Jiddu Krishnamurti (1895-1986) - Embora escolhido pelos líderes da Sociedade Teosófica como o *avatar* (manifestação corporal de uma divindade) do século XX, Krishnamurti escolheu seu próprio caminho espiritual, cultivando seguidores no mundo todo. Escreveu vários livros sobre a filosofia indiana e também sobre o Hinduísmo que se tornaram textos de ensino em universidades. Ele se estabeleceu tanto na Califórnia quanto em Viena.

c) - Maharishi Mahesh Yogui (1911) - Fundador da técnica da Meditação Transcendental (*Transcendental Meditation*, ou TM), atualizou ensinamentos de antigas técnicas de meditação. Em princípio, essa técnica utiliza elementos do *Yoga* para libertar os indivíduos do estresse e da tensão dos tempos modernos. A Meditação Transcendental gerou ondas de interesse nos anos 70 e início dos anos 80 que levaram o místico a fundar a *International University of Transcendental Meditation* (SHETH, 2001, p. 185). Maharishi também impulsionou a divulgação do Ayurveda nos Estados Unidos.¹⁷³

d) - Deepak Chopra (1945) – Considerado um “fenômeno”, sua abordagem possui diferenças em relação às dos demais mestres indianos. Chopra utiliza as técnicas indianas de *Ayurveda* e *Yoga* ao mesmo tempo em que adota a psicologia e princípios de disciplina pessoal para libertar as pessoas do estresse e da depressão. Seu método indica caminhos para se manter relaxado, ter êxito no trabalho e viver uma vida plena. Seus *workshops*, baseados em antigos conhecimentos e práticas védicas para purificar o sistema nervoso, o tornaram bastante popular entre a elite indiana dos Estados Unidos e, também, na própria sociedade americana.

Entre os anos de 1960 e 1970, a vinda de Bhakti Prabhupada aos Estados Unidos trouxe uma nova doutrina, conhecida popularmente como “Movimento *Hare Krishna*” e representada pela *International Society for Krishna Consciousness* (ISKCON). Ela exerceu uma influência importante na formação de um Hinduísmo mais ecumênico na década de 1970. O movimento cresceu muito entre os adeptos ocidentais, e esse florescimento está intimamente vinculado à Contracultura, sua crise de valores e resposta a ela.

¹⁷³ Site oficial de Maharishi nos Estados Unidos: <<http://www.maharishi.org/>> (c. 20.01.07).

VI.3.3 Vivência atual do Hinduísmo no Ocidente

A vivência atual do Hinduísmo no Ocidente pode ser vista em duas dimensões. A primeira envolve o fortalecimento das comunidades hindus da diáspora por meio da vinda de um número importante de gurus (mestres espirituais). Envolve, também, a popularização da filosofia e da religiosidade indianas no Ocidente e o estabelecimento de laços culturais e devocionais entre ocidentais e a própria Índia. Entre os produtos culturais indianos que fazem sucesso no Ocidente estão a meditação transcendental, Yoga, medicina ayurvédica e vegetarianismo.

A segunda dimensão, mais importante, diz respeito à configuração de uma identidade nacional indiana, resolvida no Ocidente por meio de uma integração entre os hindus. Enquanto na Índia o Hinduísmo é disseminado em um sem número de devoções regionais, rituais e de casta (que muitas vezes estabelecem conflitos), no Ocidente ela deu lugar a um sentimento mais amplo, “meta-religioso”, relacionado à idéia do “indiano” e não do “muçulmano”, “cristão”, “shivaista”, “vaishnava” ou “hare Krishna”.

Uma das formas de unificação é o estabelecimento do lugar sagrado, isto é, a construção e manutenção de templos que reúnam os emigrados e os conversos em vários momentos do ano. Os templos na Europa estão localizados principalmente na Inglaterra. De acordo com Melwani, no Canadá existem pelo menos 90 templos, 63 deles em Toronto (MELWANI, 2005, p.1). No Caribe, em cada vila há um templo hindu, e todas as festividades são observadas ao longo do ano. Nos Estados Unidos eles também são numerosos. O templo de Chicago, um dos maiores do planeta, atrai anualmente milhares de devotos; a comunidade indiana local é inteiramente responsável por sua manutenção.

VI.4 Dançarinos indianos no Ocidente



Fig. 21 - Dançarinas importantes no cenário ocidental. No alto: Geeta (E) e Maneka (D). Embaixo: Ravindra (E) e Apsara (D).

O que existe em comum entre Menaka Thakkar em Toronto, Anandavalli Sivanathan em Sidney, Geetha Ravishankar em Ndola, Deepa Ganesh em Dubai, Chitralekha Bolar em Birmingham, Neilla Sathyalingam em Cingapura, Viji Praksh em Los Angeles e Savitry Nair em Paris? (KOTHARI, 2001).

Essa pergunta serve de ponto de partida para este subtítulo. A resposta é: todos eles são dançarinos hindus, que mantêm um compromisso profundo com a arte que estudaram na Índia (Fig. 21). Estão praticando e divulgando a dança em países tanto do Ocidente quanto do Oriente, nos quais estabeleceram suas escolas e academias, e oferecem

treinamento aos estudantes de origem indiana e aos nativos. Em nossa pesquisa, daremos atenção somente ao trabalho realizado no Ocidente.

VI.4.1 Diáspora dos dançarinos indianos rumo ao Ocidente

O primeiro bailarino indiano a apresentar a dança indiana no Ocidente foi Ram Gopal, imigrado à Inglaterra na década de 1930. Em função da Segunda Guerra Mundial, ele não pôde retornar a seu país de origem, permanecendo definitivamente na Inglaterra até sua morte, em 2003. Somente na década de 1960, porém, é que se acentuou a imigração dos dançarinos ao Ocidente. Em um primeiro momento, eles confrontavam as dificuldades de adaptação ao novo ambiente. Depois, enfrentavam a falta de meios para sua sustentação econômica.

Peter BEYER (1994) descreve a sensação desses imigrantes: de não estar “*nem aqui nem lá*”.

VI.4.1.1 Dinâmica da diáspora dos dançarinos

O processo que gerou o florescimento das escolas de dança hindu foi o mesmo nos Estados Unidos, Canadá, Inglaterra, Austrália, Singapura, Malásia e demais países. Uma vez que um jovem seguia ao Exterior para seus estudos universitários e planejava ali se estabelecer, escolhia para casar uma moça indiana – que fosse competente em uma das formas mais populares de dança clássica, disposta a se transferir e ajustar ao novo ambiente. Com tempo livre à disposição e seu amor à arte, essa jovem esposa passava a se apresentar e a oferecer aulas de dança para crianças da comunidade indiana ou de seu novo país.

Nesse contexto, a dança vem então como uma bênção e, ao mesmo tempo, como uma espécie de “máscara de proteção”. Ela oferece uma identidade e um sentido existencial à jovem mulher. Pais entusiasmados dão suporte; não raro visitam o casal indiano e lhes prestam assistência nas dificuldades. Mesmo sob árduas circunstâncias, a jovem dançarina-empreendedora prova sua competência.

Essa realidade desmente o senso-comum indiano, que acredita ser simples fazer sucesso (e ganhar dinheiro) por meio da dança em um país desenvolvido; ao contrário, o sucesso na construção de uma carreira na dança exige garra, trabalho duro e determinação, seja como um performer, professor ou administrador de uma academia.

A primeira geração dos dançarinos indianos vivenciava duas experiências nessa passagem da Índia para Ocidente: o momento da deslocação e o momento da destradicionaisização.

VI.4.1.1.1 Momento da deslocação

É uma fase de incubação, de reconhecimento da cultura hospedeira e da verificação das possibilidades de se estabelecer no novo país. Historicamente, nesse momento os dançarinos faziam apresentações da dança indiana em diversas cidades de país hospedeiro, como forma de analisar o interesse dos habitantes por sua forma de expressão artística.

Esses praticantes, como todo imigrante em terra estrangeira, eram desejosos de manter sua própria identidade e seus laços com seu país de origem. Assim, as tradições milenares, rituais, costumes, festivais, expressões culturais e artísticas e folclore começaram a exercer fascínio sobre eles e despertar um reconhecimento de valor muito mais acentuado do que quando lá habitavam. Em uma sociedade com culturas tão diversas, a própria cultura lhes oferecia uma identidade a ser mantida e alimentada para que também as próximas gerações pudessem apreciar a riqueza de suas próprias raízes.

VI.4.1.1.2 Momento da destradicionaçāo

Uma vez verificado o interesse do povo nativo pela dança indiana, os imigrantes indianos estabeleceram inúmeros centros culturais e academias. Assim iniciou-se um processo de destradicionaçāo da dança. Sua estrutura foi alterada pela inserção de temas, linguagem musical e bailarinos nativos dos novos países nas coreografias, e essencialmente pela perda do sentido religioso, ao se sustentar como expressão artística.

Sabe-se que alguns desses centros e academias são freqüentemente visitados por bailarinos da Índia. Dessa forma dá-se o contato com o país de origem e a harmoniosa reconciliação do antigo e do novo, ou, em outras palavras, a fidelidade à tradição e ao mesmo tempo a abertura para a destradicionaçāo. Existe um campo vasto para pesquisar porque esses indianos imigrantes querem aprender a dança num país de residência. Entre muitas outras razões, destacam-se: para manter contato com a cultura indiana; com a religião; com a sociedade;

com as próprias raízes; e também para conhecer os predecessores e sua herança cultural (SHETH, 2001).

VI.4.2 Academias e centros de dança hindu no Ocidente

Limitaremos o nosso levantamento a três países ocidentais: Estados Unidos, Inglaterra e Canadá. A escolha se deve ao elevado número de imigrantes indianos ali estabelecidos, à presença dos dançarinos ocidentais mais proeminentes e à existência, em cada um deles, de mais de 30 institutos de grande porte dedicados ao ensino e divulgação da dança hindu.

VI.4.2.1 Estados Unidos

Os dançarinos que foram aos Estados Unidos há trinta anos contribuíram imensamente para o reconhecimento das formas indianas de dança hindu. Nem todos são artistas performáticos; alguns ensinam, outros visitam escolas e desenvolvem programas de informação sobre a cultura indiana, outros, ainda, entendem e integram a disciplina com a fisioterapia e demais terapias corporais. De modo geral, todos trabalham no sentido de criar consciência sobre a Índia em seus mais variados aspectos.

Nos Estados Unidos, muitos dançarinos indianos receberam incentivo financeiro contínuo da *National Endowment for the Arts* e de outras agências de artes locais, provando o reconhecimento e apreciação de seu trabalho. Tal reconhecimento igualou em excelência os dançarinos indianos nesse país aos americanos que difundiam formas ocidentais de dança. Hoje, a dança hindu é não apenas uma parte da programação de entretenimento em todo evento indiano nos Estados Unidos, mas aparece também em alguns dos principais eventos culturais de nível nacional do país, como o *Houston International Festival* e o *Asian American Festival*.

O museu de Belas Artes e Ciências Naturais de Houston (Texas) e o *Chatillon-DeMenil Museum* (de Saint Louis, Missouri)¹⁷⁴ freqüentemente realizam apresentações de artistas locais e visitantes de diversos estilos da dança hindu. Em maio, mês da *Asian/Pacific American Heritage*,¹⁷⁵ numerosas são as solicitações da parte de escolas nos mais diversos distritos para palestras, demonstrações e performances da dança com propósitos educacionais.

O website *Indian Dance Schools in the USA*¹⁷⁶ disponibiliza os endereços, em todos os Estados, dos centros de divulgação da dança indiana. Apresentaremos aqui três das mais conhecidas e prestigiadas instituições naquele país.

VI.4.2.1.1 *Anjali Center for Performing Arts*

O centro Anjali foi fundado por Rathna Kumar no ano de 1975 em Houston, Texas. Trinta anos depois se presta não somente ao ensino da dança hindu, mas a uma educação compreensiva da arte. Atualmente oferece aulas de música, Yoga, artes visuais e teatro. Possui um teatro para apresentações públicas e uma vasta biblioteca, com livros e material de vídeo e áudio sobre o universo da arte indiana.

Além deste centro, a diretora e fundadora Rathna Kumar assumiu um programa chamado “*Talking Hands*” (“Mãos que Falam”) em escolas para crianças com necessidades especiais. Esse programa utiliza, entre outras técnicas, *mudrás* como ferramenta de comunicação para surdos-mudos (GIRI, 2001, p.1). Rathna Kumar recebeu no ano de 2000 o prêmio “*Dancer of the Year*” da *Madras Music Academy* (Índia).

¹⁷⁴ Site oficial do DeMenil Museum: <<http://www.demenil.org/>> (c. 21.01.07).

¹⁷⁵ Esse mês comemorativo foi instituído nos Estados Unidos por uma lei federal de 28.10.1992 como forma de reconhecer a contribuição dos imigrantes orientais para o sucesso daquele país. Maiores informações em <http://www3.kumc.edu/diversity/ethnic_relig/apahm.html> (21.01.07).

¹⁷⁶ <<http://www.garamchai.com/danceschools.htm>> (c. 21.01.07).

VI.4.2.1.2 *Angahara Academy*

Fundada no ano de 1987, a *Angahara Academy* está situada no sul da Califórnia, na pequena cidade de Yorba Linda. Seu treinamento é baseado em dois estilos de danças do sul da Índia: *Bharata Natyam* e *Kuchipudi*. Muitos de seus estudantes receberam prêmios de organizações como *California Arts Council*, *Fund for Folk Culture* e *Alliance for California*.

As aulas são realizadas em grupos pequenos, de cinco a sete pessoas. Palestras e oficinas com artistas convidados são parte integrante do programa da academia.

Sua fundadora e diretora, Ramaa Bharadvaj, é dançarina, professora e coreógrafa.¹⁷⁷ A artista coordena atualmente seis espetáculos, incluindo o apreciado “*Panchatantra – História dos Animais da Índia*”, megaprodução que tem a participação de 70 bailarinos. É a primeira e única dançarina indiana a receber múltiplos prêmios na *Lester Horton Dance Awards*, de Los Angeles, em performance e coreografia. Em junho de 2000, Ramaa Bharadvaj foi a primeira bailarina indiana a ser destaque na capa da *Dance Magazine*, publicação sobre dança mais prestigiada no mundo. No ano de 2003, foi selecionada como “*Master Artist*” da Califórnia pela *Alliance for California Traditional Arts*, e uma entre os 11 selecionados pela *California Arts Council* para o *Director's Award*.

VI.4.2.1.3 *Natya Dance Theatre*

O *Natya Dance Theatre (NDT)*¹⁷⁸ foi fundado por Hema Rajagopalan em 1975, com o objetivo de propagar o estilo específico *Bharata Natyam*. O teatro serve como um agente de preservação cultural, apresentação e intercâmbio. A fundadora e diretora artística, Hema Rajagopalan, recebeu sete *Dance Choreography Fellowships* do *National Endowment for the Arts*. Hema produziu mais de cem espetáculos, apresentando-se em extensivas turnês pelos Estados

¹⁷⁷ Site oficial: <<http://www.ramaadance.com/>> (c. 21.01.07).

¹⁷⁸ Site oficial: <<http://www.natya.com/-pages/-frames/artisticdir.html>> (c. 21.01.07).

Unidos, Europa e Índia (entre outros, no *Kennedy Center for the Performing Arts*, *Avignon Festival* - Paris, no *Madras Dance and Music Festival*, e no *Smithsonian Institute*); realizou inúmeras palestras, demonstrações, workshops e programas de residência. Seus estudantes receberam *Presidential Scholarships*, *Illinois Arts Council Apprenticeship Grants* e diversos outros prêmios universitários nacionais e internacionais.

O NDT está comprometido com o uso da arte como agente de entendimento e conciliação entre culturas diversas. Hema Rajagopalan iniciou seus estudos com os melhores mestres da dança indianos aos seis anos de idade, apresentando-se já aos sete anos para chefes de Estado. O reconhecimento por seu trabalho artístico e educacional inclui sete *National Endowment for the Arts Choreography Fellowships*, um *Chicago Dance Awards Dance Achievement Award* (2003), o *Award of Excellence from the City of Chicago*, *Illinois Arts Council Fellowships* e *Master/Apprentice Grants* e o *Vishva Kala Bharati Award* pelo *Bharat Kalachar Music and Dance Festival*, da Índia.

VI.4.2.2 Inglaterra

Na Inglaterra, organizações como a *Bharatiya Vidya Bhavan*, *Academy of Indian Fine Arts* e *Sampad* assumiram as atividades de lobby e promoção das Belas Artes indianas entre as audiências ocidentais, trabalhando também para o recolhimento de fundos para os dançarinos indianos.

VI.4.2.2.1 *Bharatitya Vidya Bhavan*

Foi o primeiro instituto de cultura e arte indiana fundado fora do território indiano. Seu propósito é preservar para a posteridade a tradição. A primeira unidade do *Bhavan* foi fundada na Índia em 1938; hoje, existem hoje mais de 100 sucursais. A sucursal inglesa foi a primeira independente, sendo atualmente o maior e mais completo instituto de Arte Indiana no Exterior.

Além da dança *Bharatiya Bhavan*, o treinamento em diversos outros estilos é oferecido, e os ensinamentos de Mahatma Gandhi são rigorosamente seguidos como parte integrante do processo educacional. À luz desta filosofia, *Bhavan* se tornou uma organização apolítica secular, aberta a toda a comunidade, independentemente de raça, credo e orientação sexual.

VI.4.2.2.2 Akademi South Asia Dance UK

A *Akademi* (antigamente conhecida como *Academy of Indian Dance*) é uma organização pioneira cujo foco é a excelência na prática das danças sul-asiáticas e sua inserção na arte, sociedade e educação inglesas. Fundada em 1979 em Londres, produz eventos inovadores em grande escala e de grande alcance, que influenciam com sua criatividade as mais variadas correntes de dança no país. O instituto cria conexões e parcerias de suporte com organizações locais, nacionais e internacionais. Com seu trabalho de ponta, arrojado e holístico, formado pelo rico patrimônio das tradições de dança sul-asiáticas, é uma instituição de projeção internacional.

VI.4.3.3 Canadá

Foi um país escolhido pelos imigrantes indianos depois do ano 1970. Ao longo dos anos houve uma imigração dos hindus de Sri Lanka e, com eles, vieram os dançarinos, que se estabeleceram em diversas cidades desse país. A grande maioria dos profissionais de dança é nascida no sul da Índia, e principalmente de origem tamil.

VI.4.3.3.1 The Menaka Thakkar Dance Company

Por mais de 30 anos, a *Menaka Thakkar Dance Company*, de Toronto, tem sido um tesouro no ensino e exposição pública da dança hindu.¹⁷⁹ Nela, tradição e

¹⁷⁹ Site oficial: <<http://www.menakathakkardance.org/>> (21.01.07).

pesquisa caminham juntas na criação de novos trabalhos: a companhia utiliza linguagens de diversos estilos de dança para reinterpretar temas centenários e introduzir novos conceitos. O instituto e sua diretora, Menaka Thakkar, cultivaram uma reputação de verdadeira excelência artística, com trabalhos inovadores, infundidos de drama e visualmente espetaculares.

Seu repertório ao longo de 25 anos de trabalho inclui a montagem de espetáculos tradicionais e contemporâneos em *Bharata Natyam* e *Odissi*, dois dos sete estilos da dança hindu. Entre os prêmios pelo reconhecimento de sua obra estão um honorário em *Doctor of Letters (D. Lit)* pela *York University*, o *Indo-Canada Chamber of Commerce President's Award* e o *Toronto Arts Award* na categoria “*Performing Arts*”.

VI.4.3.3.2 *Sampradaya Dance Creations*

Representa a vanguarda da dança sul-asiática no Canadá.¹⁸⁰ É uma companhia dinâmica de dança hindu, internacionalmente reconhecida por forjar novos paradigmas no cenário da dança canadense. Foi fundada em 1990 pela diretora artística Lata Pada, internacionalmente aclamada por sua excelência do estilo *Bharata Natyam*. O *Sampradaya Dance Creations* é um instituto engajado na exibição da *Bharata Natyam* como forma de arte universal, através da exploração de estilos de movimentos e temas contemporâneos. Seus participantes acreditam ser a dança um espelho para a sociedade, inspirado e enraizado na expressão da experiência humana.

A companhia trabalha em parceria com proeminentes músicos e compositores do Canadá e Índia na criação de seus trabalhos. “*Panchabhoota*”, “*Timescape*”, “*Charla*”, “*Triveni*”, “*Panchakriya*”, “*Myriad Moods*”, “*Cosmos*”, “*Ekadha*”, “*Ancient Echoes – Modern Voices*”, “*Revealed By Fire*”, “*Hyphenated*”, e “*Soraab-Mirage*” são coreografias criadas com músicos especialmente comissionados. Sob orientação da força criativa de Lata Pada, a *Sampradaya*

¹⁸⁰ Site oficial: <<http://www.sampradaya.ca/>> (c. 21.01.07).

Dance Academy dedica-se ao cultivo da excelência na dança e no treinamento e desenvolvimento de uma nova geração de versáteis e experientes dançarinos.

Original de Bangalore, na Índia, Lata Pada viveu no Canadá por 40 anos. Foi treinada pelos eminentes mestres indianos Kalaimamani Kalyanasundaram e Padmabhushan Kalanidhi Narayanan. Seu trabalho é um impressionante espectro de performance, coreografia, ensino e pesquisa, ousado e inovador; seus recitais de dança solo revelaram versatilidade na exploração da linguagem clássica e na interpretação de temas contemporâneos, em um estilo distinto. De acordo com o jornal *Toronto Star*, “*Lata’s clear direction in dance makes her one of the few who can successfully translate a thousand year-old tradition into 21st – century realities*”.¹⁸¹

“*Revealed By Fire*”, seu aclamado trabalho multimidiático, foi reconhecido pelo crítico Michael Crabb como a mais importante produção na dança canadense em 2001. Lata trabalha também no Comitê de Assessoria da *Laidlaw Foundation* e da *Canadian Dance Assembly*, e é membro do *International Dance Council* (UNESCO). Em 2003 recebeu o *Professional Woman of the Year Award (India-Canada Chamber of Commerce)*, *New Pioneers Award (Skills for Change)* e o *Distinguished Artists Award (Bharathi Kala Manram)*.

VI.5 Dançarinos Ocidentais

O interesse inicial pela dança hindu surgiu entre os ocidentais através das apresentações de Ted Shawn, que a conheceu e estudou em sua passagem pela Índia em 1920. Anos mais tarde, Isadora Duncan e Anna Pavlova estabeleceram relações artísticas com Ram Gopal e Uday Shankar, dois experientes e reconhecidos dançarinos da Índia, que influenciaram profundamente seus trabalhos. Uma segunda onda de interesse, após um intervalo de alguns anos decorrente da Segunda Guerra Mundial e ao processo de independência da Índia, surgiria na década de 1960.

¹⁸¹ Referência extraída do website <<http://www.kalanidhifinearts.org/kn-fest/files/conferences.htm>> (c. 13.02.07).

VI.5.1 Mapeamento dos dançarinos ocidentais

É muito difícil enumerar exatamente quantos bailarinos ocidentais praticam essa arte no Ocidente. Conforme a análise de número dos alunos em diversas academias, podemos concluir que chegue a cerca de mil o número de estudantes e a 150 os professores de dança. Aqui não estamos focando os bailarinos de origem india, mas somente aqueles que têm origem no Ocidente. Entre os artistas não-indianos dedicados à performance, ensino e propagação dos vários estilos da dança hindu, os mais proeminentes são a italiana Ileana Citaristi, o malaio Ramli Ibrahim e a americana Sharon Lowen, especializados no estilo *Odissi*; a holandesa Sasikia Kersenboom, a francesa Malavika, a grega Leda e a canadense Anne Marie Gaston, Mavin Khoo da Malásia e a americana Nala Najan, no estilo *Bharata Natyam*; a francesa Veronique Azan e a americana Janaki Patrik são excelentes bailarinas do estilo *Kathak*.

Escolhemos como representante destes dançarinos Anne Marie Gaston, tanto por sua trajetória quanto por seu forte vínculo com a Índia. Além disso, ela se caracteriza como uma profissional que combina com teoria e a prática da dança: é doutora em Sociologia das Artes, com diversos livros publicados sobre a Índia – especificamente sobre a dança hindu no estilo *Bharata Natyam* e também performer de repertórios desse estilo.

VI.5.2 Apresentando Anne Marie Gaston

Anne Marie Gaston (Fig. 22) teve despertado seu interesse pela dança hindu em um contexto no qual a cultura india ainda era completamente estranha (o Canadá do início dos anos 60). Foi, de certo modo, fruto de uma coincidência: Anne cursava Ciências Sociais, e o programa da universidade exigia uma experiência de ensino no Exterior, para a obtenção do diploma. Ela optou então pela Índia, chegando em Chennai em 1964. Ali ensinou Ciências Sociais aos alunos numa escola chamada *Vidyodaya*. Nessa escola, Anne assistiu à

apresentação de dança hindu que a fez mudar o rumo de sua vida. Apresentaremos a trajetória de Gaston em quatro subtítulos: estudante, performer, coreógrafa e autora.



Fig. 22 - Anne Marie Gaston

VI.5.2.1 A Estudante da Bharata Natyam

Anne Marie Gaston is a familiar figure in Chennai. She can be spotted everywhere. At dance and music programmes, in meetings on conservation and in events related to education. This Canadian dancer roughs it out mostly (...) taking autorikshaws and buses.¹⁸²

Assim iniciava o artigo no jornal indiano “*The Hindu*” após a apresentação de Anne Marie na cidade de Chennai, em janeiro de 2001. Anne iniciou seus estudos de *Bharata Natyam* em Chennai (antiga Madras) em 1964. Na mesma época conheceu o americano John Higgins, que a apresentou à dançarina Balasaraswathy, que se encontrava no auge de sua carreira. Higgins sugeriu a Anne que aprendesse a *Bharata Natyam* com Guru Ellappa Pillai, o mestre de Balasaraswathy. Ela relata: “*It was an incredible experience. He was such a gentle*

¹⁸² DEVIKA, V. R. *New Idiom in Dance*. In: THE HINDU, online edition of India’s National Newspaper, Thursday, January 11, 2001. Chennai.

but tough teacher and would teach only one pupil at a time. I was besotted with Bharata Natyam"(DEVIKA, 2001).

A busca do conhecimento da dança hindu levou Anne a pedir uma bolsa na Universidade no Canadá, e assim retornou à Índia. Fez entrevistas com diversos mestres de dança e dançarinos com o intuito de melhor compreender a arte hindu. Em Nova Déli iniciou seus estudos no estilo *Odissi* com o mestre Mayadhar Raut. Aprendeu também o estilo *Kathakali* com o mestre Balakrishnan, no *Kathakali International Institute*. Mais tarde teve sua iniciação em *Kuchipudi*, *Mohini Attam* e dança *Chau*. Seu futuro marido, Tony Gaston, na ocasião cursava seu doutorado na Índia, pesquisando pássaros indianos. Sendo excelente fotógrafo, iniciaram juntos um projeto de integração entre dança e artes visuais. Anne viajou com Tony extensivamente pelo subcontinente indiano, para estudar e fotografar sítios arqueológicos, tradições artísticas e rituais, com foco no tema de ambientes ecológicos.

VI.5.2.2 A Performer

A vida performática de Anne teve início de uma forma inesperada. Certo dia ela ensaiava no campus da universidade, no Canadá, quando um professor indiano escutou a música e foi assistir. Imediatamente ele organizou uma apresentação na universidade. Àquela se seguiram outras. Devido à sua paixão pela dança, pela Índia e pelo palco, Anne adotou o nome de Anjali. Ela escreve:

Dance, music, mask and images are all part of my artistic canvas. I see my creative work as starting with traditional Indian dance and music (in particular rhythm) as its inspiration. I innovate with themes, costuming, sets, projected images and other theatrical techniques, while maintaining my traditional techniques by performing and teaching the classical repertoire (GASTON apud. DEVIKA, 2001).

Anne é reconhecida internacionalmente como performer de diversos estilos de dança hindu. Apresentou-se em turnê, ofereceu palestras e ensinou extensivamente por todo o Canadá, nos Estados Unidos, na Inglaterra, na Índia, na Holanda e na França. Em 1984, foi convidada para dar uma palestra na Queen

Elizabeth House, da Universidade de Oxford, com o tema “*The Effect of Social Change on Indian Classical Dance*” (GASTON, 2005, p.12).

VI.5.2.3 A Coreógrafa

Depois de absorver o conhecimento de vários estilos de dança e com o auxílio do marido, Anne prosseguiu integrando seus interesses no tema “meio ambiente,” incorporando-o artisticamente na sua performance. Sua dança surgiu então com uma série de coreografias apresentadas e aclamadas por todo o mundo, com o espírito da dança indiana representado em ambientes visuais e musicais raros e brilhantes. Esse consistente experimento teatral tem sido a base de sua coreografia por mais de 20 anos. Convicta, ela afirma: “*In the process, I am convinced that the South Asian arts can make a huge contribution to world theatre.*” (GASTON, 2005, p. 20)

VI.5.2.4 A Autora

Gaston é doutora em Sociologia das Artes pela Universidade de Oxford. Tem várias obras publicadas relacionadas à dança e à mitologia hindu. A primeira publicação de Anne Marie foi “*Siva in Dance, Myth and Iconography*”, que aborda a relação entre dança, mito e escultura. Outra publicação sua foi o livro “*Krishna’s Musicians: Musicians and Music Making in the Temples of Nathdvara, Rajasthan*”. A obra aborda com profundidade a experiência dos músicos de um templo dedicado ao deus *Krishna*, conhecido como *Shri Nathji Haveli*, na cidade de Nathdvara, Rajastão. Seu livro mais conhecido e que aborda diretamente o tema da dança hindu no estilo Bharata Natyam é “*Bharata Natyam: From Temple to Theatre*” (1996). Essa publicação apresenta toda a história da *Bharata Natyam* desde sua origem, assim como seus modos de preservação nos tempos antigos, modernos e contemporâneos. Anne estabelece sutilmente uma distinção entre o repertório tradicional e contemporâneo da dança hindu, bem como sua passagem do templo ao teatro.

Atualmente, Anne Gaston é professora e pesquisadora associada de Música na Escola para os Estudos de Artes e Cultura da *Carleton University*, Ottawa, Canadá. Também participa das pesquisas de seu marido sobre meio ambiente e vida selvagem. Ela reconhece:

Tony shares with me a great respect and appreciation for artists trying to survive in the modern changing world. Both of us view artists and the ecosystems as endangered species worthy of preservation. It is his ability to share my passion for Indian dance, music and art that helped me. (GASTON, 2005, p. 13)

VI.6 Conclusão ao Capítulo

Duas vias paralelas concretizaram a difusão e o estabelecimento, no Ocidente, da dança hindu: por um lado os dançarinos indianos, que dentro do contexto da diáspora india levaram consigo o espírito e as técnicas dessa arte e se estabeleceram nos países hospedeiros; por outro, o grande número de ocidentais que se interessaram pela arte e aprenderam inicialmente em seus países e, depois, na Índia. Percebemos um movimento harmônico entre a fidelidade à tradição de origem e a abertura aos temas e conteúdos artísticos das culturas hospedeiras. Essa dinâmica aponta para uma questão fundamental: a impossibilidade de qualquer forma artística manter-se totalmente pura (isto é, sem perder algumas de suas características ou ganhar novos elementos) fora do seu ambiente original. A dança hindu é um exemplo desse processo de globalização através do qual a proliferação das expressões artísticas dos povos se tornam meios para a integração de culturas, tempos e etnias.

BLOCO III

Natya: Interpretação teórica da problematização

O terceiro bloco, denominado *Natya*, consiste de dois capítulos que abordam o processo da destradicionaisação da dança hindu e a aplicação do construto teórico no contexto do Ocidente (universo de pesquisa) e do Brasil (objeto de pesquisa).

A palavra *natya*, no repertório da dança, envolve a elaboração e expressão dos sentimentos. No contexto hinduista, o ser humano está sujeito à ilusão ou ignorância que o bloqueia. Ao conhecer as já referidas nove emoções – *navarasa* – a pessoa se liberta da ignorância e, por conseguinte, de *maya* (ilusão), alcançando o estado de Iluminação. Relacionando esse aspecto à figura do templo, identificamos, neste, elementos simbólicos correspondentes. Ao se libertar, o indivíduo estabelece contato consigo próprio, mesmo na experiência de suas emoções – é o auto-conhecimento. De modo geral, no interior do templo¹⁸³ está o ícone da divindade, que remete ao ser liberto das amarras. A tradução simbólica é interessante: o ser humano, em contato com seu próprio “relicário interior” e senhor de suas emoções, estabelece uma relação direta com a divindade, vendoa e sendo visto – é o que os hindus chamam *darsana*.

De acordo com a Tradição da dança hindu, são elaborados os nove sentimentos supramencionados (Fig. 23). Para elaborá-los é necessário tê-los vivenciado. Em *natya* o dançarino articula sua experiência de diversas emoções e leva o público a vivenciar essa mesma experiência. O Hinduísmo acredita que as nove emoções são construídas no cotidiano ao mesmo tempo em que dele se tornam conteúdos. Na próxima página apresentaremos as expressões faciais que representam cada um dos nove sentimentos.

¹⁸³ Equivalente simbólico da pessoa em estado de evolução espiritual.

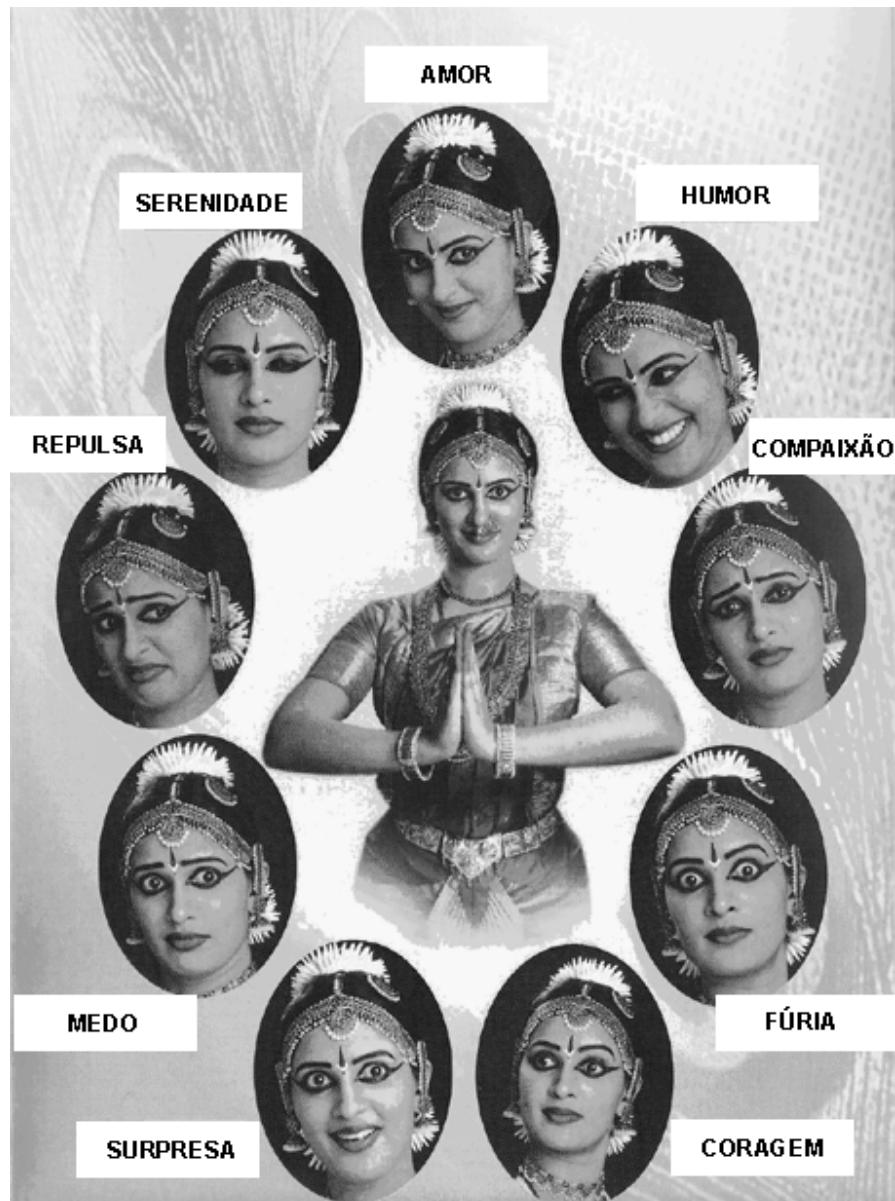


Fig. 23 - "Navarasa", os nove sentimentos expressos na dança hindu.

Capítulo VII - Tillana: O processo da destradicalização da dança hindu

VII.1 Introdução

O processo de destradicalização da dança hindu pode ser visto sob duas perspectivas inter-relacionadas: religiosa e secular. De acordo com a primeira perspectiva, a dança recebeu legitimação religiosa pelo fato de possuir uma “origem divina”. Ela foi preservada como tradição ritualística no templo. Com o passar dos anos, devido a fatores históricos, culturais, sociais e religiosos, iniciou seu processo de destradicalização. A perspectiva secular sustenta que a evolução da dança caminha como qualquer outro processo evolutivo: enquanto faz sentido para o povo, essa expressão de arte torna-se universal; quando se torna insignificante, está fadada a desaparecer no perfil primitivo, sendo adaptada aos novos tempos (e recebendo novos significados) ou, de forma mais radical, sendo extinta por completo.

O processo empírico e histórico da destradicalização foi apresentado nos capítulos anteriores sob quatro rubricas: 1. Do templo ao teatro; 2. Do Hinduísmo a outras religiões; 3. Da Índia para Ocidente; e 4. Do Brasil para a Índia. Neste capítulo, nosso objetivo é examinar as três primeiras rubricas, buscando dialogar com alguns autores que servem como construtores teóricos desse processo.

Sabemos que a dança hindu é um subsistema cultural da tradição hindu e não encontramos análises e pesquisas específicas realizadas sobre a passagem de sua cultura de origem para a cultura brasileira. Faremos uso, portanto, de *insights* de pensadores das Ciências da Religião, da Sociologia e da Antropologia, visto que o objeto da presente pesquisa – como por nós já demonstrado – encontra-se na intersecção destes dois campos.

VII.2 Organização do capítulo

A fim de facilitar a compreensão do leitor, traremos, em um primeiro momento, os elementos teóricos nos quais nos baseamos para analisar o tema

(itens VII.3 a VII.3.8). Em um segundo momento, aplicaremos esses elementos ao nosso objeto de estudo (VII.4 a VII.4.7.4).

VII.3 Enunciados teóricos

Nossa análise será construída a partir dos seguintes enunciados teóricos:

- Tradição, Pequena Tradição e Grande Tradição;
- Destradicionalização;
- Sanscritização;
- Secularização;
- Difusão;
- Diáspora india;
- Ocidentalização da Índia;
- Orientalização do Ocidente.

Vale observar que, apesar da compartmentalização em categorias teóricas, é difícil estabelecer limites rígidos entre as mesmas por ocasião da análise do objeto. Muitas vezes essas categorias se misturam ou sobrepõem. Ainda assim, julgamos o modelo mais efetivo para a compreensão do fenômeno da destradicalização da dança hindu.

VII.3.1 Tradição

Um conceito-chave para a compreensão do nosso objeto de estudo é o de “tradição”. Ele nos permitirá compreender a longevidade, as transformações e a difusão da dança hindu dentro e além do subcontinente indiano. Segundo Eric Hobsbawm, podemos compreender tradição como

um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácitas ou abertamente aceitas, as quais sendo práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado. (HOBBSBAWM, 1984, p. 9)

Usarski define tradição como “*um contínuo de comunicação que acompanha a linha das gerações com o objetivo de manter a identidade de certo sistema cultural ao longo do tempo*” (USARSKI, 2005, p. 346). Percebemos, nas duas definições, a presença dos elementos informação (valores), comunicação, repetição e continuidade temporal.

Todos esses elementos dizem respeito ao processo de desenvolvimento da humanidade, que, ao longo dos séculos, passou por diversos estágios, do primitivo ao urbano (primitivo, rural, semi-urbano e urbano). Ao estudar o desenvolvimento das religiões, Redfield estabeleceu dois conceitos ideais que consideramos fundamentais em nossa análise da dança hindu: “Grande Tradição” e “Pequena Tradição” (*Great Tradition e Little Tradition*) (REFIELD, 1956, p. 42).

VII.3.1.1 Grande Tradição e Pequena Tradição

A Grande Tradição é a forma ortodoxa de centralização cultural e religiosa em templos e centros de estudos, conscientemente cultivada e preservada. As Grandes Tradições também são chamadas de “tradições textuais”, “ortodoxia”, “religiões filosóficas”, “altas tradições” e “tradições universais” (LUKENS-BULL, 1999). As Pequenas Tradições são conhecidas como “periferia cultural”, que é, em última análise, a religião praticada na vida quotidiana pelas pessoas comuns, adaptada e, muitas vezes, particularizada no seio da comunidade ou família. De modo geral, por serem manifestações religiosas de caráter popular, não estão sujeitas a investigações mais profundas.

Redfield afirma que as duas tradições são interdependentes e, portanto, devem ser concebidas como duas correntes de pensamento e ação de difícil distinção, visto que uma desemboca na outra. Essas duas correntes constroem as práticas religiosas, algumas vezes impondo limites e regras rígidas e, em outras, concedendo maior liberdade de expressão. Uma discussão elaborada por McKim Marriot (1968), baseada no modelo teórico de Redfield, desenvolveu os conceitos de “*universalization*” (passagem de um conteúdo da Pequena para a Grande Tradição) e “*parochialization*” (passagem de elementos da Grande Tradição para o

domínio da Pequena Tradição).

Redfield sugere que a relação entre Grande e Pequena Tradição pode ser marcada por *desaprovação* ou por *ajuste*. No primeiro caso, a elite religiosa pode considerar a religião popular como uma forma de superstição. No caso do *ajuste*, os mestres da tradição ortodoxa podem considerar a tradição popular como a religião daqueles que não compreendem completamente a verdade da fé; toleram, desse modo, práticas que em outras circunstâncias seriam consideradas heréticas. Nesse caso, eles interpretam a doutrina de modo a providenciar uma sanção para crenças locais e práticas dentro da ortodoxia.

Redfield iniciou a discussão sobre a questão da organização social da tradição na década de 1950, em seus estudos sobre as sociedades mexicanas. Posteriormente, a discussão foi retomada em análise por autores como Marriot (1968), Singer (1970), Singh (1973), Asad (1986), Antoun (1989) e Hobsbawm (1984). Atualmente, existe um critério para se analisar a autenticidade histórica de uma tradição religiosa; ao mesmo tempo, pode-se perceber que a atual situação de uma tradição está em sintonia com os fundamentos cruciais estabelecidos anteriormente para preservar sua autenticidade (USARSKI, 2005).

Redfield pressupôs que as Grandes Tradições eram constituídas a partir de Pequenas Tradições - esse é o processo pelo qual as hierarquias religiosas são estabelecidas entre povo e elite, através de delimitadores culturais que servem como intermediários entre esses dois estratos sociais, uma vez que ambos estão interconectados (ANTOUN, 1989). Nesse modelo está implícito o fato de que toda Grande Tradição, para se expandir e ser praticada de forma a garantir sua preservação, necessita de sustentação nas massas - isto é, deve se tornar uma Pequena Tradição. A conexão entre Grande e Pequena Tradição não é uma via de mão-única, mas um processo dinâmico de inter-relação que deve ser compreendido dentro do contexto da civilização e organização social da tradição. Como observa Singh:

It is based on the evolutionary view that civilization or the structure of tradition (which consists of both cultural and social structures) grows in two stages: first, through orthogenetic or indigenous evolution, and second, through

heterogenetic encounters or contacts with other cultures or civilizations. The social structures of these civilizations operates at two levels, first that of the folks or unlettered peasants, and second, that of the elite or the 'reflective few'. The cultural processes in the former comprise the Little traditions and those in the latter constitute the Great Tradition. There is however, a constant interaction between the two levels of traditions (SINGH, 1973, p. 13).

A unidade de qualquer sociedade é mantida através de sua estrutura cultural, que tem o poder de perpetuar uma visão de mundo através de performances culturais e seus produtos. Essas performances são institucionalizadas em torno das estruturas sociais, tanto da Grande quanto da Pequena Tradição. Na Grande Tradição, essas importantes e persistentes organizações de status e papéis estão presentes em corporações sociais como castas, ordens religiosas, sistemas educacionais e liderança ritualística ou filosófica de diversas linhas.

A estrutura social da Pequena Tradição consiste de seus próprios mantenedores de papéis, como artistas, curandeiros, oráculos, contadores de provérbios e histórias, poetas, artistas da dança e assim por diante. Mudanças no sistema cultural concluem a interação entre os dois tipos de tradição nos processos ortogenético ou heterogenético do crescimento individual. O padrão da mudança, entretanto, ocorre geralmente a partir de formas ortogenéticas e, depois, pela mudança na estrutura cultural das tradições. Como aponta Singh,

In this approach it is assumed that all civilizations start from a primary or orthogenetic level of cultural organization and, in course of time, are diversified not only through internal growth, but more important, through contact with other civilizations – a heterogenetic process. The direction of this change presumably is from folk or peasant to urban cultural structure and social organization. In the final stages, however, this results into a global, universalizes pattern of culture, especially through increased cross-contacts among civilizations (SINGH, 1973, p. 13).

VII.3.2 Destradicionalização

A compreensão desse termo passa, necessariamente, pelo estabelecimento de limites ao prefixo “des”. Dentre os significados a ele atribuídos pelos lingüistas Coutinho, Said e Nunes (apud RESENDE) estão os seguintes:

- a) - oposição ou ausência do elemento indicado pelo termo primitivo;

- b) – cessação de um estado ou situação anterior;
- c) – mudança de aspecto;
- d) – separação de um elemento em relação a outro.

Entendendo-se “tradição” nos moldes propostos no item VII.3.1 e “tradicionalização” como o processo pelo qual uma tradição se configura no interior de um grupo social, podemos compreender “destradicionalização” como: a) - a cessação de uma tradição; e b) - a confrontação entre uma tradição e um patrimônio cultural caracterizado pela ausência de um conjunto de valores consolidados pela comunicação, repetição e continuidade temporal.

Giddens (1992) observa que a destradicionalização não implica em destruição da tradição, mas em sua reorganização. Segundo esse autor, ela está fortemente relacionada a um “cosmopolitismo forçado” decorrente da globalização e da redução acentuada das distâncias geográficas por conta da tecnologia. Suas consequências são a integração em vários níveis e o fundamentalismo, caracterizado como “a tradição defendida de modo tradicional” (idem).

VII.3.3 Sanscritização

Como se pode deduzir do próprio termo, o conceito de sanscritização é aplicado unicamente à realidade hindu. Ele foi cunhado por M. N. Srinivas (1966) para descrever o processo de mobilidade cultural na estrutura social tradicional da Índia. Está diretamente vinculado às transformações no sistema das castas estabelecido há cerca de cinco mil anos. De forma sintética, sanscritização pode ser definida como a adoção, pelas castas mais baixas, de costumes das castas superiores com a finalidade de elevação na estrutura estamental.¹⁸⁴ A essa

¹⁸⁴ In spite of being its existence for five thousand years, the caste system got its name about five hundred years ago when the Portuguese landed on the Malabar coast and began to directly experience Indian society. Derived from casta in Portuguese, the term caste has since been used generically to describe the whole (varna-jati) system, as well as specifically to refer to its various orders and the different units within an order. The most perceptive empirical account of caste was given by the 16th century Portuguese visitor Duarte Barbosa, who identified the main features of the caste system: a) as a hierarchy, with Brahmins at the top and ‘untouchables’ at the bottom; b) as the practice of untouchability premised on the idea of “pollution”; c) as the existence of a plurality of “castes” separated from each other by endogamy, occupation and commensality; d) as a system in which sanctions are applied to maintain customs and rules; and e) as a relationship of caste with political organization. (SHETH, 2000, p. 237)

adoção soma-se o descarte, também pelas castas inferiores, de costumes considerados impuros pela elite (SINGH, 1973).

Assim, percebemos que a sanscritização é um processo no qual está inserida a transformação da estrutura social preestabelecida pelo Hinduísmo. O próprio Srinivas reconhece que a sanscritização ocorreu ao longo de toda a história da Índia¹⁸⁵ e que acontece atualmente. Sheth observa três de seus aspectos fundamentais:

1. A mudança mais importante foi a formação de uma nova identidade trans-regional e coletiva entre as “castas baixas”, caracterizada pela consciência da “opressão” decorrente do sistema de hierarquia tradicional. Novas categorias ideológicas, como “justiça social”, começaram a interrogar as idéias de pureza e impureza racial estabelecidas dentro do sistema tradicional de estratificação, capazes de conceder ou negar direitos hereditários. As categorias estabelecidas de hierarquia ritual começaram a ser confrontadas com novas categorias, tais como “comprimidas” e “oprimidas”.

2. Muitas castas que ocupavam lugares relativamente semelhantes em diferentes hierarquias locais começaram a se organizar horizontalmente em associações e federações regionais e nacionais. Isso se tornou necessário para que pudessem negociar com o Estado, assim como no processo de imposição de sua ampla identidade social e poder numérico.

3. Os movimentos das castas inferiores em prol de uma elevação no corpo estamental, que não eram recentes na história do sistema de castas, adquiriram uma nova dimensão qualitativa quando começaram a atacar as ultra-ideológicas fundações da hierarquia ritual de castas, não em termos internos do sistema, mas nos modernos termos de justiça e igualdade (SHETH, 2000, p. 241-42).

¹⁸⁵ Pudemos observar um exemplo ancestral de sanscritização durante nossa pesquisa, em Coorg, região cafeeira no sul da Índia onde há uma mistura de indivíduos de diversas castas. Conhecida como “a Suíça da Índia meridional”, possui indícios da existência de uma pequena e ancestral comunidade grega. Aparentemente, essa comunidade foi estabelecida por combatentes do exército de Alexandre Magno que, após a derrota para o rei Pururava (no Vale do Indo), migraram para a região e lá se fixaram, adotando a religião hindu. Essa adoção “bramânica”, por indivíduos considerados de baixo status social, caracterizaria um desejo de elevação na cadeia social.

VII.3.4 Secularização

Trabalhos acadêmicos que tratem de secularização devem ter em conta a complexidade conceitual do tema. A fim de dirimir quaisquer dúvidas, vamos diretamente às definições por nós escolhidas. A primeira, mais ampla, é a de Pierucci, que toma por base o conceito weberiano e tece as seguintes considerações:

(...) o conceito weberiano de secularização envolve, acima de tudo, o longo processo de racionalização ocidental da ordem jurídico-política, o *disestablishment* ou a separação da religião do Estado, que, na modernidade, se torna laico, domínio da lei e guardião do direito formal. Direito que, nesse contexto, por ser dessacralizado, se torna legitimamente revisável (PIERUCCI, 1998, apud MARIANO, 2002).

Interessam-nos, aqui, os termos “racionalização ocidental”, “separação da religião” e “laicidade”, que não aplicaremos às instituições, mas ao nosso objeto de estudo. Como segunda definição, de corte mais sintético e mais preciso em relação ao nosso objeto, apelamos para Berger, que informa indicar a secularização o “*processo pelo qual setores da sociedade e cultura são removidos do domínio de instituições e símbolos religiosos*” (BERGER, 1973, p. 113).

Em relação ao nosso tema de estudo, secularização diz respeito ao esvaziamento de sentido religioso – ou, pelo menos, a subtração de um determinado sentido religioso - de um setor da cultura originalmente associado à religião, no caso, a dança hindu.

VII.3.5 Difusão

De modo geral, difusão é entendida como o carreamento de um determinado elemento – uma ideologia, por exemplo - de um lugar a outro ou de uma realidade a outra. O fenômeno, que se manifesta tanto horizontalmente quanto verticalmente, pode ser estudado sob diferentes ângulos: político, sociológico, antropológico e religioso. Horton e Hurt definem difusão como o “*espalhamento de características de grupo a grupo*”. Por outro lado, Everett Rogers define difusão

como “o processo pelo qual uma inovação é comunicada através de certos canais, em períodos excedentes de tempo, entre os membros de um sistema social.” (ROGERS apud MONTGOMERY, 1996, p. xii). Piotr Sztompka (1993, p. 110-111) escreve que o conceito de difusão, em contraste com certo evolucionismo, impõe a mudança através de “troca e empréstimo de formas organizacionais, regras culturais, estilos de vida etc.”, as quais “podem remodelar significativamente a rota de desenvolvimento tomada por cada sociedade.” Tais definições indicam, como afirma Montgomery, que

(...) a verdade é uma e, como humanos, nós buscamos unir nossos conhecimentos, mas nossa percepção sempre será parcial, o que implica na existência de diferentes disciplinas para guiar nossas aproximações do conhecimento¹⁸⁶ (MONTGOMERY, 1996, xiii).

Ronald Perry (1992) sintetiza: via de regra, a difusão é vista como um mecanismo para mudança cultural que normalmente funciona para grande parte de um inventário cultural. O conceito de difusão foi relacionado à área de trocas culturais e associado a muitos outros conceitos que apontam para influências externas na mudança social, por exemplo, o “ contato cultural”, emprestando “inovação”, “aculturação”, “modismos” e “movimentos sociais”. Uma variável central dependente nesses conceitos é a “aceitação” (PERRY apud MONTGOMERY, 1996). Conseqüentemente, difusão, aculturação e modismos são, na verdade, manifestações do mesmo fenômeno; nós devemos denominá-las como padrões variados de aceitação.

¹⁸⁶ Contemporaneamente, o conceito da difusão foi incorporado à Teoria das Trocas Culturais, que inclui “intervenção”, “produto-histórico” e “contingência de eventos históricos”, termos que nós podemos denominar como “de vir social”. Tal idéia nos fornece uma indicação de dois conceitos desenvolvidos por Victor Turner (1974) em referência a Znaniecki: crescimento estático e orgânico. A idéia da vida social como “de vir” é altamente influenciada pela antiga metáfora de “crescimento” (“growth”) e “declínio” (“decay”), sugerindo continuidade genética, progresso e desenvolvimento propostos por Turner. Segundo o autor, os eventos sociais não encontram uma direção dessa natureza. Portanto, ele distingue dois conceitos: “sistemas naturais” e “sistemas culturais”, apoiando-se em Znaniecki, para quem os primeiros “são dados objetivamente e existem independentemente da experiência e da atividade do ser humano; os sistemas culturais, ao contrário, dependem do ser humano não somente por seus significados, mas também por sua existência, em suas relações, sendo algumas permanentes, enquanto outras passam por mudanças.” A difusão provoca mudanças nas sociedades a partir dos conflitos e de outras formas. (TURNER, 1974)

No que tange às modalidades da difusão, vale observar: a) - que a difusão acontece não apenas por migração (ou seja, uma difusão por relocação), mas também por comunicação (difusão de expansão); b) - percebe-se uma *difusão por contágio*, que se dá pelo contato direto entre o difusor e o receptor; e c) – há, também, uma difusão hierárquica, decorrente da adoção ou recepção de valores típicos do topo da hierarquia pelos níveis inferiores da mesma. A principal pressão difusora se dá por meio de linhas sócio-culturais, do que se extrai que se trata de uma difusão de expansão. (MONTGOMERY, 1996).

Em outras palavras, pode-se admitir a validade da definição de “aldeia global”, estabelecida por MacLuhan. Segundo ele, todas as formas de difusão acontecem de duas maneiras:

Em primeiro lugar, através dos meios de comunicação, das ondas de rádio, da informática, dos satélites, das redes midiáticas em geral; em segundo lugar, concretiza-se de maneira mais traumática através das massas migratórias que se deslocam de um lugar a outro, de um continente a outro, de uma cultura a outra, impelidas pela necessidade primária de subsistência. (MACLUHAN apud TERRIN 2004, p. 80).

VII.3.5.1 Religiões em difusão

Nos últimos anos, a religião foi objeto de diferentes formas de aproximação, o que mostra que os estudos sobre difusão ocupam um lugar importante nas ciências sociais, e que houve uma convergência na pesquisa de várias tradições. É uma forma de diálogo entre diferentes ciências e, também, entre religiões. Como observa Montgomery:

Movimentos sociais e religiosos receberam muita atenção, mas os cientistas sociais raramente consideram como ou porque esses movimentos podem ser parte da difusão de uma religião ou ideologia. A globalização é objeto de grande interesse, mas não existe muita atenção para a questão acerca de como as religiões participam desse processo. (MONTGOMERY, 1996, xvi)

Autores como Roland Robertson e Chirico (1985), Robertson (1985, 1987) e Peter Beyer (1994), entre outros, analisaram a relação entre religião e o sistema

de desenvolvimento global; o tema particular da difusão das religiões, porém, não fez parte dessas análises.

O que quer que seja o estudo da religião, ele sempre inclui a difusão religiosa. Como observamos anteriormente, a aceitação é a variável dependente na maior parte dos estudos sobre difusão. O tempo e o processo de aceitação são problemas cruciais. Antropólogos, em particular, perceberam como as religiões mudam no processo de recepção. Assim, a questão pode ser colocada da seguinte maneira: o produto difundido é o mesmo depois que se dá a difusão?

Fazer da identidade religiosa uma medida de aceitação, que pode ser aplicada a religiões e ideologia – em contraste com os itens da cultura material – pode implicar em acaloradas discussões sobre a “verdadeira” religião. Em muitos casos, a mudança observada depois da aceitação é muito significativa. Em alguns casos é aleatória e, em outros, é lenta.

VII.3.5.2 Resultado da difusão

O resultado da difusão poderia ser observado conforme Perry, (1992), no processo segundo qual o grupo opta por “*adotar, reinventar/modificar ou rejeitar uma inovação*”. De acordo com essas premissas, o autor distingue três variações principais nas respostas às religiões importadas: rejeição, aceitação e aceitação acompanhada por alterações importantes. (PERRY apud MONTGOMERY, 1996). A diferença entre a segunda e a terceira variações é relativamente difícil de identificar. Isso é possível, porém, porque toda religião que cruza uma fronteira sócio-cultural assumirá novas características que refletem a cultura do grupo receptor. A distinção entre ambas pode ser obtida tomando-se em conta as seguintes possibilidades: a) – a religião alienígena é aceita de forma semelhante àquela como foi apresentada; b) – a religião é recebida e conscientemente transformada, o que implica em uma nova forma da mesma. Neste caso, expressões distintivas e organizações são estabelecidas de modo a distinguir as novas versões da religião recebida daquela que foi originalmente introduzida.

É verdade que algumas formas de rejeição produzem inovações em tradições consolidadas, que podem incorporar elementos da religião alienígena introduzida em seu meio. Entretanto, algumas respostas às pressões externas implicam em uma combinação entre aceitação e rejeição. É muito difícil determinar em que direção seguirá a principal linha da crença, se direcionada à religião tradicional ou à nova religião.

Algumas formas de rejeição envolvem a adesão, em maior ou menor proporção, a uma religião tradicional em sua forma ortodoxa. Outras formas de rejeição envolvem a produção de deliberadas e muitas vezes numerosas inovações na religião tradicional. Neste caso, algumas das inovações podem ser copiadas da religião recém-chegada; ainda assim, porém, os crentes da religião inovadora não irão se identificar como pertencentes à mesma. O conjunto comporta reações que vão da completa rejeição à completa aceitação. O grande auxiliar na distinção entre rejeição e aceitação (completa ou parcial) é a auto-identificação dos aderentes.

Os novos crentes identificam-se como aderentes da religião introduzida, mas as mudanças por eles promovidas separam a nova religião da original e, em particular, contribuem para a distinção religiosa entre o grupo receptor e o grupo emissor. De alguma forma, este terceiro tipo de resposta, de aceitação com mudanças, gera conflitos. Os vários padrões aparentes de mudanças que observamos foram implementados nas religiões recém-chegadas depois que elas foram aceitas, normalmente quando essa aceitação estava sob pressão. Além disso, esses padrões de mudança pós-aceitação têm continuidade tanto com os padrões de rejeição quanto com os de aceitação total porque ambos foram similarmente afetados pelas relações intergrupais.

Dentro desse contexto, e a título de ilustração, analisaremos rapidamente a difusão de duas religiões em contextos diferentes: Islamismo no Marrocos e na Indonésia (GEERTZ, 1968; TULE, 2004) e Espiritismo no Brasil (STOLL, 2003). As considerações dos autores se deparam com uma questão básica do processo de aculturação: de que modo uma tradição religiosa se insere em um ambiente cultural completamente diferente do seu meio de origem, e como é ali assimilado?

Percebe-se que, em dois dos contextos supramencionados (Indonésia e Brasil), a cultura hospedeira dominou a cultura do imigrante. Enquanto o Islamismo se mesclou ao Budismo e ao Hinduísmo na Indonésia, no Brasil o Espiritismo francês assume características católicas. Ambos os casos nos oferecem algumas pistas para perceber a situação da religião cristã na Índia e da dança hindu no interior do Hinduísmo.

O resultado concreto da difusão das religiões pode ser encontrado nas indagações e respostas de Geertz (1968), Stoll (2003) e Tule (2004) acerca da difusão religiosa. É interessante observar a similitude de suas conclusões: a) - a mesma crença original assume diferentes faces em função da cultura na qual se insere; b) - em uma cultura religiosa dominante, assume as características da religião dominante; c) - em uma cultura submissa, impõe suas características.

Geertz elabora uma pesquisa sobre as transformações do Islamismo durante o processo de difusão em dois ambientes culturais distintos: o Marrocos, país onde se adotou uma cultura “muçulmana”, e a Indonésia, onde se assumiu um “rosto” de feições hindus/budistas. O Islamismo foi levado à Indonésia, primordialmente para a ilha de Java, por meio do comércio marítimo. Ao longo dos séculos assimilou a cultura índica, ali presente há muito tempo. No Marrocos, por outro lado, o Islã foi implantado pela força, através de uma conquista militar. Philipus Tule (2004) sustenta as pesquisas de Geertz através de seus estudos sobre as conversões dos povos da etnia *Kéo* ao Islamismo ou ao Cristianismo em algumas ilhas da Indonésia. Segundo ele,

In the context of *Kéo*, the conversion moved the indigenous people from their local world-view, ritual system, symbolic universe, to either Christian or Islam, but does not absolutely cut off their adhesion to their local belief and cultures. [...] adhesions of new practices (or religions) are accepted by the believers as useful supplements and not as substitutes. [...] the influence of external circumstances also lead individuals not to any definite crossing of religious frontiers in which an old spiritual home was left for a new once and for all, but to having one foot on each side of a fence which was cultural and not creedal. (GEERTZ, 2004, p. 237).

A conclusão de que o Islã assimilou feições índicas é confirmada por Tule

dentro do contexto da conversão e aculturação. Os muçulmanos Kéo seguem um espírito de aculturação que os leva até certo ponto a mudanças e transformações. Mesmo vivendo valores islâmicos, eles respeitam suas crenças locais e valores culturais. Não se envergonham de ser classificados como muçulmanos ou de possuir dois credos. Parecem mesmo utilizar-se dessa situação para discutir a existência de seus valores culturais e lutar para definir o espaço que os mesmos ocuparão no contexto islâmico (TULE, 2004).

No estudo do “*Espiritismo à Brasileira*”, Sandra Stoll afirma que essa religião assume no Brasil uma feição mística e católica. A observação da autora é que o Espiritismo, na França, é ao mesmo tempo uma filosofia, uma doutrina e uma ciência (a dimensão científica enfatizada), ao passo que, no Brasil, predomina a feição mística e religiosa. Deste modo, face à doutrina originária, o Kardecismo sofreu uma espécie de distorção no Brasil, ao assumir um caráter mais “místico e religioso”. Pensar o deslocamento da ênfase doutrinária nesses termos – como “distorção” ou “adulteração” de um modelo original – remete à idéia de que o pensamento religioso e o pensamento científico são regidos por lógicas excludentes (STOLL, 2003). A autora observa que, devido ao caráter religioso inerente ao *ethos* brasileiro, o Espiritismo desenvolveu-se de forma peculiar no país: “*A razão é que o espiritismo, no Brasil, de certa forma deitou raízes num solo devidamente cultivado pela vertente religiosa dominante, o catolicismo*” (STOLL, 2003, p. 12). Em consonância com as observações de Geertz sobre a Indonésia, a autora define Espiritismo “amalgamado” no Brasil da seguinte forma:

uma religião importada, que se difunde no país confrontando-se como uma cultura religiosa já consolidada, hegemônica e portanto conformadora do *ethos* nacional. (...) o Espiritismo define sua identidade, elegendo como sinais diacríticos elementos do universo católico. (...) O Espiritismo brasileiro assume um “matiz perceptivelmente católico” na medida em que incorpora à sua prática um dos valores centrais da cultura religiosa ocidental: a noção cristã de santidade (STOLL, 2003, p. 61)

VII.3.6 Diáspora Indiana

O entendimento da diáspora indiana passa por duas etapas: inicialmente, a de compreensão do termo diáspora; em segundo lugar, sua aplicação ao contexto indiano.

VII.3.6.1 O conceito de diáspora

A palavra “diáspora”, originária do grego arcaico διασπορά (“diasporá”), é definida por Aurélio Buarque de Holanda (1975, p. 474) como *“a dispersão dos povos por motivos políticos ou religiosos, em virtude de perseguição por grupos dominadores intolerantes”*. Como observa Apolloni (2004), o entendimento acadêmico do termo deve incluir, além das categorias estabelecidas pela definição dicionarizada, a de caráter econômico, na razão em que a má distribuição de renda, somada a episódios históricos pontuais e extremos (como uma prolongada estiagem, por exemplo), também pode levar populações inteiras a deixar seus locais de nascimento para “tentar a vida” em outros lugares – sem, porém, deixar de sonhar com a possibilidade de retorno.

VII.3.6.2 O caso indiano

Baumann estudou o processo diaspórico dos 144 mil indianos entre 1845 e 1917 e seu estabelecimento no Caribe, principalmente em Trinidad. O autor aponta cinco diferentes fases do processo de aculturação desse grupo ao longo dos últimos 150 anos.

Baumann escolhe a palavra *diáspora* em vez de *migração* para a comunidade indiana e justifica do seu uso como categoria analítica argumentando sua facilidade para uma investigação detalhada observando, por exemplo: *“características e relações são processos de institucionalização e construção da comunidade; processos de formação e retenção de identidade; mudanças de uma tradição religiosa em um novo contexto, como nos de tradicionalização, adaptação*

e inovação" (BAUMANN, 2000, p. 1).

No contexto da religião, a diáspora aponta para diversas áreas. Como mudança e dinâmicas internas de uma tradição religiosa, a adaptação de uma religião em um novo contexto sócio-cultural ou em direção de tendências aparentemente intra e inter-religiosas e ecumênicas. Em sua investigação, Baumann se concentra não apenas na marginalização social, mas também na integração dos grupos sociais em contextos de diáspora, e observa as transformações religiosas que podem ser notadas nas tradições religiosas transplantadas.

Baumann elenca cinco fases da difusão religiosa:

1. A chegada dos imigrantes na nova cultura, que implica a ambientação e adaptação ao novo país. Nessa fase, a prática religiosa fica limitada apenas aos grupos imigrantes.
2. O estabelecimento mais efetivo no novo território. Nesta fase, o mito do retorno à terra natal é gradativamente atenuado e vislumbra-se a possibilidade de uma permanência mais longa no novo ambiente.
3. No terceiro estágio é dada pouca atenção ao país de origem, ao mesmo tempo em que o país hospedeiro é priorizado. Os direitos reivindicados pelos grupos imigrantes, algumas vezes marginalizados socialmente, são gradualmente conquistados, e o grupo imigrante começa a ser respeitado e assimilado pelo país hospedeiro. No campo religioso, os laços com o país de origem são enfraquecidos e a diáspora tenta estabelecer possibilidades para a vivência das normas e práticas religiosas fora de seu ambiente de origem.

Apenas tais formas adaptadas e interpretações contextualizadas poderiam assegurar a continuidade da herança e sua prática leal e autoconfiante nas próximas gerações. Novas interpretações são propostas, inovações são arriscadas e elementos da Tradição são selecionados e reinterpretados (BAUMANN, 2000, p. 5).

4. A quarta fase depende, em larga escala, das reações da sociedade hospedeira em relação ao grupo diaspórico em suas reivindicações por participação e direitos. Se alguns direitos são obtidos, o processo de adaptação

e aculturação iniciado na fase anterior prossegue, em muitos casos, em alta velocidade.

5. A quinta fase depende do desenvolvimento das anteriores. Se o grupo diaspórico teve acesso a posições de prestígio, há a continuidade do processo de assimilação da cultura hospedeira. Em alguns casos, percebe-se uma forte identificação com o modo de vida e a cultura do novo ambiente. Em outras palavras, o país hospedeiro, percebido como “estrangeiro” pelos ancestrais, torna-se agora sua nova casa e centro de identificação.

VII.3.7 Ocidentalização da Índia

De modo geral a ocidentalização é compreendida como o processo por meio do qual as sociedades orientais são influenciadas pela cultura ocidental em elementos como a tecnologia, o sistema de produção, o estilo de vida, a língua, a economia, os direitos civis e a ideologia política. Ela também pode ser relacionada ao processo de aculturação decorrente do contato direto e contínuo entre as sociedades ocidental e oriental.

A ocidentalização da Índia se dá no contexto da destradicionaisação e da secularização da sociedade daquele país. Como observamos anteriormente (item IV.2.2), a ocidentalização indiana teve início com a colonização britânica.¹⁸⁷ Ela foi observada em diversos níveis, como na educação, sistema de transporte, correios etc. A elite indiana formada na Inglaterra sempre procurou se cercar, em seu país, de produtos britânicos. O impacto da ocidentalização repercutiu, portanto, na industrialização da Índia; o sistema educacional passou por uma reforma e, por fim, se estabeleceu um crescente interesse pelos produtos ocidentais.¹⁸⁸

Em um contexto mais recente, a ocidentalização passa pela adoção mais ampla de costumes ocidentais – principalmente pelos moradores das cidades – e

¹⁸⁷ Podemos nos referir a um “ contato arcaico ” entre as duas civilizações, por ocasião das campanhas de Alexandre Magno na Índia, iniciadas em 327 a.C.. Depois de tanto tempo, porém, é difícil localizar elementos helenísticos na metafísica hindu e nas sociedades do subcontinente indiano. Sobre a presença de Alexandre na Índia, ver <<http://wso.williams.edu/~junterek/india.htm>> (c. 22.02.07).

¹⁸⁸ Ocidentalização é um conceito bastante explorado nos países orientais e bastante criticado nos últimos anos. Estamos utilizando o conceito somente dentro do nosso contexto da pesquisa. Mais informações, ver <http://en.wikipedia.org/wiki/Westernization> (c. 25.2.2007)

pela inserção cada vez mais profunda da economia indiana em um contexto globalizado.

VII.3.8 Orientalização do Ocidente

Existem diversas construções teóricas acerca do tema definido por Campbell como “Orientalização do Ocidente”. Alguns autores se aproximaram da discussão através de abordagens diferentes, como a do “Orientalismo” (PANNIKAR, 1965; SAID, 1978). Panikkar, em sua análise sobre o “Orientalismo Europeu”, aborda a questão não somente pelo viés dos empréstimos feitos pela Ásia, mas também por sua contribuição para o desenvolvimento da civilização ocidental. Os primeiros contatos intelectuais entre os dois mundos datam do século XVII, mas a influência asiática existe desde tempos remotos. *“Antes que os primeiros navios europeus atingissem a Índia e a China, as musselinas indianas, as sedas e as porcelanas chinesas já haviam chegado à Europa”* (PANNIKAR, 1965, p. 209).

Said, por sua vez, afirma que o Oriente e o Ocidente são criações humanas (discricionárias, portanto) - entidades geográficas, lugares e regiões; entidades históricas e culturais.

O fenômeno do orientalismo (...) trata principalmente não de uma correspondência entre o orientalismo e o Oriente, mas da consistência interna do orientalismo e suas idéias sobre o Oriente, a despeito ou além de qualquer correspondência ou falta de um Oriente “real” (SAID, 1978, p. 17).

Colin Campbell, por sua vez, dá um passo adiante. Na sua abordagem “A Orientalização do Ocidente: reflexões sobre uma nova Teodicéia para um novo milênio”, o autor enfoca conceitos centrais como *teodicéia* e individualismo e também percebe de que houve uma transformação fundamental na relação entre as visões do mundo do Oriente e do Ocidente (CAMPBELL, 1997). Ele vê o processo de orientalização não somente através da presença de produtos orientais, mercadorias como temperos, seda, práticas de Yoga ou acupuntura, ou mesmo o sistema religioso do Hinduísmo ou do Budismo, mas de “... referir-se ao processo pelo qual a concepção do divino tradicionalmente ocidental e suas

relações com a humanidade e o mundo é substituída por aquela que tem predominado por longo tempo no Oriente” (idem, p. 7).

Essa afirmação pode ser verificada a partir da transplantação contínua de valores orientais no Ocidente; é uma “mudança de eixo” que implica no estabelecimento de um novo paradigma. Em sua abordagem do Yoga no Brasil, Apolloni (2002) enfatiza, porém, que a tese proposta por Campbell é de substituição dos valores ocidentais por um paradigma híbrido Ocidente-Oriente e não a de ab-rogação do paradigma ocidental por outro, de corte oriental. O autor considera que a orientalização do Ocidente está relacionada: a) – a um “imaginário do Oriente maravilhoso” existente há milênios; b) – às conquistas européias de territórios asiáticos e sua exploração colonial; c) – ao controle industrial; e d) – à hegemonia cultural, na qual imagens e idéias do Oriente são fornecidas pela mídia. Percebemos, porém, que a indianização do Ocidente tem como fator mais importante a diáspora, em suas várias fases, dos indianos.

VII.4 Aplicação dos enunciados teóricos ao objeto de pesquisa

Com base nos enunciados teóricos descritos nos subitens VII.2.1 a VII.2.8 podemos analisar a passagem da dança hindu do templo ao teatro, seu espalhamento para outras religiões e sua chegada ao Ocidente.

VII.4.1 A construção da tradição hindu

O principal indicativo histórico da construção da tradição hindu é a invasão da Índia pelos arianos. O confronto entre as duas tradições - ariana e dravidiana - gerou a semente de uma nova tradição no subcontinente indiano. Inicialmente houve a arianização da Índia, decorrente da submissão forçada da tradição autóctone pela invasora, da qual resultou a tradição védica; em um segundo momento deu-se a hinduização propriamente dita, que resultou na tradição atual: doravante passaremos a chamá-la “Tradição Hindu”.

A construção da tradição hindu é atribuída à arianização do sul da Índia, cujo

início se deu por volta de 1.000 a.C. Em seu curso de expansão no subcontinente, os arianos incorporaram vários grupos da população indígena de pele escura. Os nativos do sul não aceitaram a teologia ariana, mas sim o sistema social dos arianos, refletido no estabelecimento de castas. Esse movimento parece não ter evocado uma grande oposição. Pelo contrário, há evidências de que as mudanças trazidas foram entusiasticamente aceitas pelos dravidianos. Depois, as incursões do norte não foram violentas a ponto de erradicar a linguagem e a peculiar cultura religiosa dos povos do sul.

O termo “hinduização” é utilizado para designar o momento no qual as tradições dravídica e ariana abandonam suas diferenças. Ao longo do tempo elas se fundiram em uma só, construindo uma identidade religiosa e social unificada, denominada Hinduísmo. Essa integração reflete-se na construção da Tríade Hindu (a *Trimurti*), que apresenta – em pé de igualdade ou de alternância de supremacia – tanto divindades arianas (*Brahma* e *Vishnu*) quanto dravidianas (*Shiva*).

Acreditava-se que, em termos de cultura e civilização, a Índia do sul estava geralmente em dívida com a do norte. Um estudo crítico da história cultural da Índia Antiga mostra, entretanto, que o advento dos arianos na Índia e seu subsequente progresso resultaram não apenas na arianização da Índia, mas na “indianização” dos arianos (RAMACHANDRAN, 1996). O movimento em direção à hinduização caminhava mais no sentido do “dar” do que do “tirar” no que respeita aos povos dravidianos do sul. A maior dádiva dos dravidianos para o Hinduísmo, por sua vez, foi o conhecimento do Deus *Shiva*. Em proto-dravídiano, a palavra *Shiva* significava “vermelho”. Há amplas evidências de que muito tempo antes do advento dos arianos o culto de *Shiva* já estava espalhado pelo Vale do Indo, com diferentes aspectos da religião enfatizados conforme a região. Quatro deuses tamis regionais que carregam mesmo significado do *Shiva* são *Balarama*, *Krishna*, *Murugan* e próprio *Shiva* (MADAN, 1992).

Os majestosos templos revelam o nível mais elevado do Hinduísmo da tradição clássica. Não tivesse sido essencialmente oral, poder-se-ia-se correr o risco de chamar essa tradição de “literária”. Apesar de sua complexidade, porém, ela é relativamente bem conhecida nos dias de hoje. Simultaneamente à tradição

literária do templo encontra-se uma tradição popular (ou não-institucionalizada) do Hinduísmo, representada pela religião viva das vilas, cujo estudo é tão importante quanto o da tradição clássica para a compreensão dos povos hindus. Não há estudos sistemáticos disponíveis sobre o assunto, apenas artigos sobre determinadas vilas, castas ou filões do Hinduísmo coexistentes em verdadeira simbiose, conectados entre si por numerosos degraus, como dois pisos de uma mesma casa.

Radhakrishnan, em sua análise sobre a origem da cultura védica, menciona os confrontos culturais religiosos e raciais:

The clash of cults and the contact of cultures do not, as a rule, result in a complete domination of the one another. In all true contact there is an interchange of elements, though the foreign elements are given new significance by those who accept them. The emotional attitudes attached to the old forms are transferred to the new, which is fitted into the background of the old (RADAKRISHNAN, 1927, p. 34).

A interação entre duas tradições (posteriormente amalgamadas na tradição védica que influenciou o modo de viver das aldeias) tinha como elemento importante a presença do templo - é a chamada “tradição templária” do Hinduísmo, também conhecida como Hinduização da tradição.

Também percebemos que a transformação do Hinduísmo em Grande Tradição se baseia nos princípios religiosos e em suas interpretações. Teoricamente, os Vedas representam a revelação do Hinduísmo e todas suas expressões culturais padronizadas. Tal estrutura, constantemente bem-sucedida na projeção de seus valores, estilos de rituais e sistemas de crenças, contribuiu também para o crescimento de uma imagem externa unificada da civilização indiana, apesar de seus inumeráveis substratos de crenças e práticas culturais.

A estrutura interna, mantida através dos princípios normativos -meticulosamente elaborados e estabelecidos - encontra-se em dois conceitos básicos: *ordem* e *mudança*. A maioria dos temas culturais da Grande Tradição pode ser neles integrados (SINGH, 1973). *Ordem*, na tradição cultural, pode ser compreendida como o que Redfield e Singer chamam de “estrutura cultural” e “performances culturais” dentro da organização social. As principais abstrações de

ordem no contexto indiano seriam hierarquia, holismo e continuidade (entre o sagrado e o secular, e entre o material e o espiritual); em termos de referência de mudança, a estrutura cultural tende a ser orientada para um conceito de cosmologia e tempo cultural cílico-derivativo. (SINGH, 1973)

Para que se pudesse colocar em prática a ordem e a mudança na sociedade, um local específico foi construído: o templo. Foi também constituída uma classe administradora para os princípios normativos, estabelecidos em diversos níveis (social, individual, moral e cósmico). Esses princípios foram condensados em um primordial princípio religioso chamado de *Sanathana Dharma*. Aplicado ao nível social, ele representa a institucionalização das funções e suas legitimações em termos de *varna* e *jati* (sistema das castas); orientação de metas ou a teoria de *purushartha* (*artha*, *karma*, *kama dharma*); a classificação dos níveis de *charisma* ou *gunas*, com seus atributos para o grupo e para o indivíduo (*ashrama*); e, finalmente, os ciclos culturais e cósmicos, em constante mutação (SINGH, 1973). Esses princípios são interdependentes.

VII.4.1.1 Passagem da dança hindu do templo ao teatro

Existem diversas opiniões sobre a tradição da dança hindu - se ela foi simplesmente construída nos templos ou se foi recebida como “dádiva de deus” em tempos imemoriais:

Tradicionalistas podem argumentar que a dança não é uma invenção, mas uma parte significativa daquilo que se estabeleceu como tradição ao longo dos séculos. Ela segue sendo vista como uma “antiga” tradição, apesar de o conhecimento técnico corrente entre alguns de seus praticantes possuir apenas trezentos anos de existência. (BHARUCHA, 1995, p. 39).

Outros pesquisadores acreditam que a dança é um antecedente degenerado do chamado *sadir*. A tradição *sadir* é conhecida como a fase inicial do sistema *devadasi*, cujas protagonistas seriam mais tarde engrandecidas aos olhos da sociedade respeitável e, em um período posterior, reduzidas à condição de prostitutas (*dasis*). De modo geral os indianos possuem somente esse

conhecimento do desenvolvimento histórico da dança hindu, mas o processo pelo qual o *sadir* foi transformado na moderna *Bharata Natyam* ainda não foi confrontado no contexto de uma “tradição inventada”.

Ainda que essa consideração deva ser analisada com atenção, vale observar que na vasta literatura existente sobre a dança hindu – produzida, em parte, pelos próprios dançarinos – a origem da dança é situada na Grande Tradição, ou seja, na tradição dos templos e relacionada aos rituais. Mas um olhar minucioso mostra que essa tradição surgiu espontaneamente na redondeza dos templos, como Pequena Tradição, tendo sido incorporada posteriormente à Grande Tradição.

O que se torna interessante é descobrir a dinâmica envolvida na construção dessa tradição e sua incorporação ao templo, assim como as inter-relações surgidas e decorrentes do processo.

VII.4.1.2 Construção da tradição da dança hindu

É provável que a construção da tradição da dança hindu tenha surgido como resultado da miscigenação entre os povos do norte e sul da Índia. Ainda que a arianização do sul da Índia tenha se iniciado por volta de 1000 a.C, o surgimento de uma tradição da dança hindu data de cerca de 600 a.C.. As evidências indicam que houve uma interação entre a expressão cultural do povo e os rituais da elite. A fusão das duas tradições resultou na da dança hindu. À expressão cultural popular chamaremos Pequena Tradição; à da elite, Grande Tradição.

VII.4.1.3 Dança hindu como Pequena Tradição

Há evidências do surgimento e desenvolvimento da dança hindu como uma expressão folclórica no sul da Índia, no Estado de Tamil Nadu. Uma vasta literatura aborda parte da civilização dos dravidianos que migrou do norte para o sul da Índia quando da ocupação daquela região pelos arianos, mantendo-se livre de sua influência. Desenvolveram-se como civilização às margens dos rios *Ganguei* e *Caveri* (*Yamunei*) por volta do século VI a.C., permanecendo intactos e

autônomos até a invasão dos arianos em direção ao sul da Índia.¹⁸⁹

Esse período é conhecido como *Sangam*, literalmente “o encontro das águas”, que remete simbolicamente a uma civilização construída na fértil região entre os rios supracitados. Durante o período que vai do séc. V a.C. até o IV d.C., o governo foi exercido pela Dinastia Chola. Do ponto de vista literário, a época *Sangam* jamais foi superada: o século II da Era Cristã é conhecido como “Idade de Ouro” das letras tamis. Há uma produção monumental de poesia. O período se caracterizou como um despertar nacional, no qual as artes e as ciências floresceram igualmente; através do comércio, a população ganhou conforto e facilidades no quotidiano, melhor prova da prosperidade e poder dos tamis. Nesse período encontramos os indícios de surgimento da dança hindu como Pequena Tradição da expressão folclórica da periferia social.

Duas obras escritas nesse período, “*Tholkappiyam*” e “*Cilapathikaram*”, tratam extensivamente da dança. “*Tholkappiyam*”, escrita no século IV a.C. (aparentemente, trata-se da obra mais antiga em língua tamil), descreve a paisagem do Estado de Tamil Nadu. O autor a divide em quatro regiões naturais, cada qual com população e divindades próprias. Essa quádrupla classificação compreende *Kurinji* (picos outeiros), *Mullai* (pastagens), *Marutham* (campos agriculturáveis) e *Neithal* (litoral). Cada região tinha o seu próprio rei, seus bardos e dançarinos, que, em vista das celebrações periódicas, se deslocavam de uma região para outra. A dança, considerada expressão cultural, era apresentada em diversas ocasiões da vida social (invocação às divindades por chuvas ou boa safra, ritos de passagem, casamentos, etc.).

O título de outra obra deste período, “*Cilapathikaram*”, pode ser literalmente traduzido como a “História do Tornozelo”. Essa obra poética, além de tratar da história das expressões de dança, também pode ser classificada como uma enciclopédia da arte e cultura tamil. Segundo Ramachandran, a obra

¹⁸⁹ Alguns autores utilizam uma nomenclatura diferente para o rio Caveri: Yamunei. A adoção dos nomes Ganguei e Yamunei remetem à idéia de que, quando os dravidianos foram expulsos da região fértil dos rios Ganges e Yamuna (no norte da Índia), encontraram uma região semelhante ao sul no Estado de Tamil Nadu, onde também havia dois rios. Para manter uma relação de proximidade com o momento histórico anterior, batizaram esses rios com os mesmos nomes dos rios de sua região de origem. Com o tempo, esses nomes foram “tamilizados” para Ganguei e Yamunei.

(...) amazes us, by its perfect sense of form, its harmonized blending of (iyal) poetry, isai (music) and natakam (drama), its gorgeous and picturesque descriptions, epic dignity civilization in which the theatre, music, dancing, poetry, architecture, painting and seasonal feasts celebrated with enchanting fantasy formed part of the daily life of every class and occupation. (RAMACHANDRAN, 1996, p. 2)

“*Chilapathikaram*” não é apenas uma das principais obras literárias da humanidade, ela também se constitui em um vasto repositório de informações sobre arte, música, dança, construção e diversas outras atividades às quais se dedicavam os antigos tamis. O tratado descreve diversos estilos de danças difundidos naquele tempo. Convém recordar que a sociedade era mais homogênea, embora ainda não desprovida de influência externa, nesse período.

VII.4.1.4 Dança hindu como Grande Tradição

As tradições da dança dos povos autóctones eram herança de artistas que haviam pertencido às cortes dos reis da civilização tamil. Quando os arianos chegaram ao sul da Índia, essa tradição passou a sofrer modificações. Ao mesmo tempo em que a cultura do sul da Índia tornou-se arianizada, mais tarde hinduizada, as danças ganharam valor. Inúmeros templos foram construídos nos quais se introduziam as divindades locais já hinduizadas, como no caso de *Shiva*, que, reconhecido como criador da dança hindu, começava a fazer parte dos rituais. Percebe-se aqui o deslocamento de uma tradição de periferia em direção ao centro ou, em outras palavras, a passagem da Pequena para a Grande Tradição.

O primeiro empréstimo da Pequena Tradição é o elevado nível técnico na dança e na música, mencionado no “*Cilapathikaram*”, que provavelmente forneceu as bases para que os arianos desenvolvessem e sistematizassem técnicas dramáticas e artísticas altamente elaboradas como o “*Natya Sastra*”, de Bharata Muni, e o “*Abihinaya Darpana*”, de Nandikeswara. Uma vez estabelecida como Grande Tradição, teve sua origem mítica apropriada e determinada, em diferentes versões, pela casta sacerdotal. Os clérigos afirmam, então, que a dança é a

dádiva de Deus para a humanidade, tendo, portanto, origem divina. Os deuses eram excelentes dançarinos: *Shiva*, que assume a primazia, veio a ser conhecido como “o Dançarino Divino”. Essa versão é a mais comum na Índia atualmente, e quase todas as tradições a assumem como algo imutável.

Com o passar do tempo, o templo torna-se um lugar de preservação dessa tradição religiosa, que posteriormente pavimentou o caminho para a longa - e talvez única - tradição de mulheres dedicadas ao templo (*devadasis*). Essas “dançarinas de Deus” dedicavam-se aos templos e participavam dos rituais diários de adoração, nos quais executavam danças em louvor ao deus. A mescla da expressão cultural nativa e da influência ariana na arte é visível no estilo de escultura chamado *karana*, que pode ser encontrado em diversos templos indianos, como no de Nataraja, em Cidambaram.¹⁹⁰

Dentro dessa dinâmica é que está a inter-relação entre a Pequena e Grande Tradição da dança hindu, assim como a hegemonia da Grande Tradição. A preservação da dança hindu como Grande Tradição reflete-se em três níveis: a) - o templo, como o lugar da preservação; b) - *devadasi*, a classe legitimada como transmissora da tradição e, finalmente, c) - a elaboração do repertório da apresentação, que também engloba a codificação dos *mudrás* ou a linguagem utilizada através do uso das mãos.

O templo funcionava simultaneamente como lugar público e escola, no qual a tradição (*guru-shishya-parampara*) era preservada. A tradição era aplicada a todos os tipos de conhecimentos: aprendizado de escrituras sagradas, sânscrito, música, medicina e também à arte da dança. Os mestres dessas disciplinas moravam nas aldeias e vinham ao templo para ensinar seus discípulos. A supremacia do templo como Grande Tradição permanece por mais de mil anos.

¹⁹⁰ Existe uma pesquisa sobre Karanas produzida por Subrahmanyam que analisa o processo de construção da espiritualidade a partir das diversas poses das imagens esculpidas nos templos. SUBRAHMANYAM, P., *Sadir, Bharata's Art: Then and Now*, Bhulabhai Memorial Institute and Nrithyodaya, 1979.

VII.4.1.5 Dinâmica da passagem da dança hindu do templo ao teatro

A dinâmica da passagem da dança hindu ao teatro se dá no interior das momentosas e revolucionárias transformações que nivelaram os processos endógenos da tradição cultural (SINGH, 1973). Essa mudança histórico-evolutiva pode ser detectada na década de 1920, quando os bailarinos “modelo” (Meenakshisundaram Pillai, Balasaraswati, Rukmini Devi e Ram Gopal) levaram, por iniciativa própria, a dança ao teatro.¹⁹¹ Conforme Singh, “nas sociedades desenvolvidas contemporâneas, mudanças de natureza muito mais revolucionária estão atualmente no horizonte, as quais emanam de fontes exógenas” (SINGH, 1973, 61). Essas mudanças endógenas e exógenas na dança hindu se encontram no interior de uma grande transformação da sociedade indiana que provocou o deslocamento da dança hindu serviu como teste à sua aplicabilidade.

VII.4.2 Destradicionalização da dança hindu

A destradicionalização da dança hindu inicia-se no confronto com a cultura islâmica, quando dinastias muçulmanas assumiram o poder na Índia. Tal confronto, assim como o decorrente da dominação britânica, obrigou a dança hindu a assumir posturas renovadoras e, ao mesmo tempo, manter laços de tradição com o templo, o que é bastante evidente na década de 1920.¹⁹²

A interação entre templo e teatro pode ser observada na elaboração dos espetáculos. O mesmo se dá nos centros de apropriação e preservação da dança, onde indivíduos das castas legitimadas e não-legitimadas, assim como não-hindus, estão intimamente interconectados por um interesse comum. Em um primeiro momento a destradicionalização apresenta-se no interior do próprio Hinduísmo – é o que denominamos sanscritização – e, mais tarde, deriva para as outras religiões presentes na Índia.

¹⁹¹ Ver Cap. IV desta pesquisa.

¹⁹² Sobre a renovação da tradição no processo de destradicionalização, ver item VII.3.2.

VII.4.2.1 Sanscritização da dança hindu

O efeito da sanscritização da dança hindu, que se manifestou na década de 1920 em função de diversos fatores históricos, levou a uma modificação cujo impacto ainda se faz sentir hoje. Como observa Gaston:

Some of the validation ceremonies of the devadasi tradition, conferring the rights and obligations associated with being a hereditary dancer, have been adapted to the needs of modern Bharata Natyam and now firmly established as “traditional”. Other innovations of a quasi-religious type have also appeared. As a result, Bharata Natyam has more rituals and ceremonies attached to it today than it had during the period of its revival, when strenuous efforts were made to dissociate it from sadir (GASTON, 2005, p. 312).

Examinaremos as atitudes dos dançarinos em seis áreas específicas que dão continuidade à tradição templária: a) - *Geje Puja* e *Arangetram*; b) – entronização da imagem da divindade no palco; c) - modificação da estrutura do espetáculo do local da apresentação; d) deslocamento do templo ao teatro; e) – apropriação da dança hindu pelas mulheres de castas inferiores; e f) – introdução dos homens no universo da dança.

VII.4.2.1.1 *Geje Puja* e *Arangetram*

Tradicionalmente, as *devadasis* faziam sua iniciação em seis cerimônias: casamento (*Kalyanam*), dedicação (*Muttirai*), primeira aula, apresentação dos guizos (*Geje Puja*), apresentação pública (*Arangetram*) e escolha de um patrocinador. Tais cerimônias deveriam estar concluídas logo após a menarca (GASTON, 2005). Duas dessas cerimônias, *Geje Puja* e *Arangetram*, foram incorporadas e adaptadas aos tempos modernos no ensino da dança hindu.

Enquanto no templo *Geje Puja* era concebida para indicar a obtenção do grau de maestria da dançarina na primeira peça do repertório (*Alaripu*), modernamente ela se presta a permitir ao estudante da dança adquirir a experiência antes de se aventurar na apresentação de um espetáculo completo.

No sistema tradicional do templo, *Arangetram* era considerada a primeira apresentação pública da *devadasi*, momento em que ela era simbolicamente reconhecida como dançarina do Senhor. Atualmente, essa cerimônia tem outro significado: a dançarina é reconhecida oficialmente como bailarina profissional e recebe o aval da sociedade tanto para ensinar quanto para se apresentar profissionalmente, recebendo seu diploma de licenciatura.

VII.4.2.1.2 Entronização da imagem da divindade no palco

Nos tempos antigos, a apresentação da dança realizava-se no interior do templo, onde havia uma plataforma ou palco para apresentações artísticas. No templo, morada simbólica da divindade, encontravam-se imagens de diversos deuses, para as quais as *devadasis* dançavam. Com o deslocamento do espaço de apresentação para o teatro, as imagens da divindade foram trazidas e instaladas sobre um pequeno altar construído, para que a apresentação não perdesse seu caráter de ritual religioso. Ao longo do tempo, diversas outras divindades foram incluídas, mas, de modo geral, há uma imagem de *Shiva Nataraja* no cenário da dança.

VII.4.2.1.3 Mudança da estrutura do espetáculo

Tradicionalmente, um espetáculo de dança hindu é composto por sete danças: *Alaripu*, *Jatiswaram*, *Shabdam*, *Varnam*, *Padam*, *Tillana* e *Mangalam*. Essa estrutura, aplicada especificamente ao estilo *Bharata Natyam*, foi elaborada no Estado de Tamil Nadu por quatro irmãos que eram ao mesmo tempo músicos e dançarinos: *Chinnaiah*, *Ponnaih*, *Vadivelu* e *Shivananda*. Bharucha nos apresenta um interessante resumo sobre a estrutura de um espetáculo de dança:

The dance recital is structured like a Great Temple: we enter through the gopura (outer hall) of alaripu, cross the ardhamandapam (half-way) of jatiswaram, then mandapa (great hall) of sabdam, and enter the holy precinct of the deity in the varnam. This is the place, the place, the space, which gives the dancer expansive scope to revel in the rhythm, moods, and music of the

dance... The padams now follow. In dancing the padams, one experiences the containment cool and quiet, of entering the sanctum from its external precinct.. Dancing to the padams is akin to the juncture when the cascading lights of worship are withdrawn and the drum beats die down to the simple and solemn chanting of sacred verses in the closeness of God. Then, the tillana breaks into movement like the final burning of camphor accompanied by a measure of din and bustle. In conclusion the devotee takes to his heart the god he has so far glorified outside; and the dancer completes the traditional order by dancing to a simple devotional verse, Mangalam. (BHARUCHA, 1995, p. 48)

A estrutura de um espetáculo contemporâneo de dança hindu não segue necessariamente essa ordem, e também não consiste de sete números. A apresentação é reduzida para quatro ou cinco danças com temas tradicionais. Um dos elementos a ser observado é a linguagem gestual tradicional, os *mudrás*, que continuam a ser regidos pela tradição.

VII.4.2.1.4 Deslocamento do templo para o teatro

No sistema tradicional, o espaço exclusivo para a apresentação da dança era o templo. Com as transformações modernas, o templo foi gradativamente perdendo sua hegemonia social. A partir da década de 1920, a dança começa a ser executada em teatros, tornando-se uma mistura entre apresentação de caráter ritual e espetáculo de dança. A mistura entre ritual e espetáculo é representada, atualmente, por uma única personagem, Muthukannammal,¹⁹³ de 67 anos, “*talvez a última representante da instituição das Devadasis ou dançarinas do templo, que vive em nas cercanias do templo Murugan em Viralimalai [em Tamil Nadu]*” (JACOB, 2005, p.1).

Mesmo em regiões remotas, a dança ritual pode ser considerada extinta. Quem confirma é a própria Muthukannammal: “*Apesar de eu não ser convidada a dançar nos templos, regularmente danço em Polachi. E, nos últimos 22 anos, dancei no templo Mariamman*” (JACOB, 2005, p. 1). Se, por um lado, percebemos que a grande maioria dos *performers* opta pelo ambiente do teatro, por outro

¹⁹³ Muthukannammal começou a estudar a dança hindu aos 7 anos de idade e se considera a única devadasi que conhece o repertório tradicional Viralimalai Kuravanji, dança tradicional que é realizada durante a festa de Shivaratri.

detectamos uma resistência (numericamente muito limitada, é verdade) por parte das dançarinas legítimas do templo à mudança.

A apropriação da dança hindu pelas castas não-legitimadas e pelos não-hindus indica, de certo modo, um enfraquecimento da Grande Tradição e sua abertura para acolher e assimilar elementos que até então lhes eram defesos. Ou seja, a Grande Tradição hindu inicia um diálogo com as tradições periféricas de modo a incorporá-las, sem com isso prejudicar sua continuidade. Uma grande transformação foi a abertura da dança hindu para integrantes das demais religiões na Índia.

VII.4.2.1.5 Apropriação da dança pelas castas não-legitimadas

Tradicionalmente, como vimos, a prática da dança era atividade exclusiva da classe das *devadasis*. No início do século XX, algumas pessoas de castas não-legitimadas começaram aprender a dança hindu e a realizar apresentações públicas, questionando, dessa forma, a legitimidade da tradição até então exclusiva das “dançarinas do Senhor”. Atitudes como essa, observa a pesquisadora Jane Russo (1993), podem ser entendidas como uma “*via marginal de elevação social*”. Elas não são exclusivas da sociedade hindu de castas: no Brasil, certas classes buscam crescer socialmente por meio da oferta de terapias alternativas muitas vezes não chanceladas pelo poder público (RUSSO, 1993). Outro pesquisador, Wacquant (2003), analisa o tema a partir dos lutadores de boxe da periferia de Chicago, que fazem da luta um caminho de elevação social. Entre nós, o futebol exerce papel semelhante.

A sanscritização provoca uma mudança de foco que afeta diretamente o paradigma da dança: o que legitima o bailarino já não é mais o status hereditário de “mantenedor da tradição”, mas seu domínio técnico da prática.

VII.4.2.1.6 Introdução dos homens no universo da dança

O segundo momento da sanscritização é observado na introdução dos homens na dança hindu, fortemente marcado até hoje. Tradicionalmente, sabemos que os homens possuíam o conhecimento da dança, visto que a maioria dos professores de dança pertencia a este sexo. Eles eram chamados *nattuvanar*, termo que significa algo como “*aquele que conduz todo o repertório da apresentação com os cantos e toque dos címbalos*”. A sanscritização da dança hindu fez com que eles subissem aos palcos como dançarinos. Mestres como Ram Gopal e Krishna Iyer já faziam turnês pela Índia e pelo Exterior nos anos 20, em uma bem marcada atitude de questionamento da hegemonia feminina na dança hindu.

VII.4.3 Secularização da sociedade indiana

No despertar do poder político inglês, uma forte corrente de idéias ocidentais logo começou a se espalhar, desafiando os modos tradicionais de pensamento. Mas esse desafio cultural não chegou a afetar as massas, e não teve força para mudar a fé religiosa e as práticas das multidões. O estímulo atingiu uma minoria dinâmica de pessoas educadas, que passaram a buscar um novo conceito de vida e explorar as possibilidades de construção de novas perspectivas sociais e religiosas. Seria incorreto identificar - como não raro acontece - a influência ocidental com aquela cristã. *“Na realidade, o que a Europa trouxe para a Índia foi uma mistura de valores cristãos e cultura secular. O progresso social, muito mais do que a conversão religiosa, despertou a atenção”* (ANTOINE, 1997, p. 343).

Como se sabe, é uma tarefa complexa desassociar a religião da Índia de sua estrutura social, cujo conceito é fundamentalmente religioso; assim, os líderes religiosos iniciaram uma revisão crítica das tradições religiosas daquele país. A liberdade do indivíduo, igualdade social e, eventualmente, a liberdade política, foram as maiores lições que a Índia recebeu do Ocidente. O período pós-independência foi caracterizado por esses ideais, permeados por significações

religiosas que gradualmente viriam a desaparecer em favor de um enfoque puramente secular dos problemas humanos.¹⁹⁴ Podemos definir secularismo, no contexto indiano, como o sonho de uma minoria com a pretensão de moldar o todo à sua própria imagem; que pretende impor sua vontade ao curso da História, mas que carece de poder sob uma política democraticamente organizada (MADAN, 1992).

VII.4.4 Difusão da dança hindu junto às outras religiões da Índia

A passagem da dança hindu às outras religiões se encontra no interior do contexto da difusão.¹⁹⁵ Todas as religiões têm mostrado uma tendência a difundir seus valores através dos variados mecanismos. A experiência histórica nos mostra, por exemplo, que o Cristianismo foi inicialmente difundido em função de um espírito missionário e da atitude de levar a “boa nova” aos mais pobres; mais tarde, esses elementos foram combinados com o espírito colonial. O Islã chegou a muitos países inicialmente através da força militar. A difusão do Judaísmo, por sua vez, deu-se por meio de migrações muitas vezes forçadas. No caso do Hinduísmo, a dispersão geográfica é associada primeiramente à imigração indiana ou ao contato de indivíduos de religiões ocidentais com princípios hindus.

Em nossa pesquisa percebemos que a apropriação da dança hindu pelos não-hindus se encontra no contexto da difusão do Hinduísmo, que, de certa forma, utiliza a dança como instrumento de espalhamento junto ao corpo social. A apropriação da dança hindu por não-hindus dentro da Índia estabelece um paradoxo: afinal, como essas pessoas podem demonstrar fidelidade a uma tradição fortemente arraigada em princípios hindus e, ao mesmo tempo, permanecer fiéis a sua própria religião? A Índia, que poderia ser um “bastião de pureza e ortodoxia” da dança, acaba por se transformar no pivô de seu processo

¹⁹⁴ Essas significações estão ligadas à relação entre religião, nação e independência político-territorial. Foram elas as responsáveis por conflitos envolvendo hindus, sikhs e muçulmanos entre os anos 40 e 80 e que determinaram, por exemplo, os assassinatos de Mohandas Gandhi, assim como dos primeiros-ministros Indira e Rajiv Gandhi. Se internamente a questão foi sanada, porém, ela permanece em aberto na relação Índia-Paquistão, principalmente em função do conflito envolvendo a Caxemira.

¹⁹⁵ Ver item VII.3.5.

de secularização (que reflete, numa escala reduzida, a secularização por que passa toda a sociedade indiana).

Com base na percepção do intercâmbio simbólico entre o Hinduísmo e as demais religiões, podemos afirmar que a dança hindu é espaço utilizado para a realização de trocas, empréstimos e adaptações mútuas no universo pluri-religioso.

VII.4.4.1 Origem da difusão da dança hindu às outras religiões

A presença da dança hindu em outras religiões dentro do território indiano - sobretudo o Cristianismo e o Sikhismo - teve início na década de 1960 e ganhou força a partir de então. A apropriação da dança pelos adeptos dessas duas religiões minoritárias sugere, mais uma vez, um confronto entre duas tradições distintas e o mecanismo desenvolvido pela dança para sua adaptação aos novos ambientes religiosos. A dança deixou de ser propriedade exclusiva do Hinduísmo, que passou a fazer concessões, e os profissionais adeptos de outras religiões passaram a inserir inovações e criatividade na estrutura das apresentações.

VII.4.4.2 Resultado da passagem às outras religiões

A passagem da dança hindu para as outras religiões resultou em ajustes culturais para sua sobrevivência em novos ambientes culturais e religiosos. Para tais ajustes, a primeira atitude tomada pelos dançarinos não-hindus foi criar e codificar os gestos tradicionais da dança para estabelecer novos significados. Em termos figurados, podemos afirmar que, a partir de uma mesma base de comunicação – algo como uma “escrita” da dança – os novos comunicadores criaram letras e expressões capazes de transmitir sua mensagem para ouvintes que a compreendessem.

A invenção dos novos *mudrás* se deve à limitação da estrutura da dança hindu em representar a divindades de outras religiões. Até a difusão não havia confronto entre as diferentes tradições quanto à estrutura da dança. Os artistas

adeptos a outras religiões passaram então a inventar ou codificar os *mudrás* já existentes no universo hindu para a realidade de suas próprias crenças. Para mostrar a clareza na passagem às outras religiões, apresentaremos no item VII.4.4.3.4 os *mudrás* tradicionais e os inventados pelos dançarinos de outras religiões. Escolhemos os *mudrás* inventados por Francis Barboza.

VII.4.4.3 Indianização do Cristianismo

Por um lado, o Hinduísmo reinterpretava sua ideologia, abrindo-se para outras religiões; por outro, minorias religiosas passavam a dialogar com o Hinduísmo em diversos níveis. Vejamos o que afirma o documento *Nostra Aetate*, exarado pelo Concílio Vaticano II, sobre a relação da Igreja especificamente ao Hinduísmo:

(...) no Hinduísmo os homens perscrutam o mistério divino, explicando-o por uma inesgotável abundância de mitos e sutis tentativas filosóficas, e procuram a libertação das angústias de nossa condição humana, quer através de modalidades de vida ascética, quer pela meditação aprofundada, quer ainda mediante o refúgio em Deus com amor e confiança.¹⁹⁶

Essa disposição dos proponentes do documento foi concretizada na Índia a partir da abertura de instituições humanitárias, educacionais e hospitalares. Diversos líderes políticos indianos se formaram nessas instituições - em suas palestras, muitas vezes encontramos referências saudosas e de gratidão para com elas.¹⁹⁷ Por outro lado, encontramos um processo inverso, de reconhecimento da “indianização do Cristianismo” por parte dos hindus. Nas palavras do presidente da Índia entre 1952 e 1962, Rajendra Prasad:

¹⁹⁶ Texto completo em <http://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/vat-ii_decl_19651028_nostra-aetate_po.html> (c. 13.02.07).

¹⁹⁷ Pudemos observar essa gratidão – assim como a confiança inspirada pelas instituições cristãs na Índia – em setembro de 2005, durante nossa pesquisa de campo no Estado de Bihar. Considerada uma das áreas mais problemáticas da Índia, Bihar sofre com uma taxa de analfabetismo de 40% e com problemas crônicos de pobreza e violência perpetrada por gangues. No período supracitado, o governador solicitou a uma religiosa cristã, Mary D’Souza, que assumisse a vice-chancelaria do Estado, tendo afirmado, na ocasião, o papel da Igreja no sistema educacional local. Na Índia, o sistema político autoriza uma separação de poderes entre o governador (responsável pelo sistema político) e a vice-chancelaria (responsável pela educação fornecida pelo Estado).

Remember, St.Thomas came to India when many of the countries of Europe had not yet become Christian, and so those Indians who trace their Christianity to him have a longer history and a higher ancestry than that of Christians of many European countries. And it is really a matter of pride to us that it so happened. (PRASAD apud MOFFETT, 1998, p. 24).

A minoria cristã indiana, com suas tradições peculiares, se concentrou no sul da Índia já no séc. III. Ela se manteve, porém, em sintonia com as tradições locais hindus. Com a vinda de missionários durante a colonização portuguesa e inglesa, a religião perdeu parte de suas características anteriores e ganhou feições nitidamente européias.

Apesar de ter existido pelo menos uma tentativa de “retorno moderno” à indianização do Cristianismo – no século XVII, pelo jesuíta Roberto De Nobili -, foi apenas depois do Concílio Vaticano II (anos 60) que ela se configurou de fato. Teve início uma vivência monástica no estilo tradicional *ashram*, comum à religião hindu. Muitos cristãos se voltaram ao Yoga e à meditação e, com o tempo, buscaram aproximar tais práticas da tradição cristã. O rito indiano de Eucaristia, aprovado por Roma em 1983, foi inspirado num documento do próprio Concílio Vaticano II que dispõe:

Afinal, não se façam inovações, a não ser que a verdadeira e certa utilidade da Igreja o exija e tomando a devida cautela de que as novas formas, de certo modo, brotem como que organicamente daquelas que já existiam. Cuide-se também, na medida do possível, que não haja diferenças notáveis de cerimônias entre regiões vizinhas. (Vat II, SC 23).¹⁹⁸

A utilização do pão no lugar de hóstia, de flores, incenso e da lâmpada indiana nas celebrações eucarísticas tornaram-se o modo principal de realizar a oferenda. Além disto, um xale da cor de açafrão veio a ser usado sobre a batina pelo celebrante no momento da Eucaristia. A indianização reflete-se também na iconografia, em representações de Jesus sentado na postura de lótus ou da Santa Ceia com pessoas de outras religiões ou, ainda, nas pinturas de Maria vestida

¹⁹⁸ Documentação completa do Concílio Vaticano II em <http://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/index_po.htm> (c. 13.02.07).

com o tradicional *saree*. Um dos elementos mais importantes então introduzidos – utilizados atualmente e de nosso especial interesse – é a dança hindu adaptada para realidade cristã no interior das celebrações eucarísticas.¹⁹⁹

VII.4.4.3.1 Mudança do tema dos repertórios

Ainda que tenhamos apresentado dois dançarinos não-hindus ao longo desta pesquisa, no que respeita à mudança de tema nos repertórios vamos nos referir especificamente a Francis Barboza, visto que suas inovações afetam diretamente a questão da destradicionaisização.²⁰⁰

É curioso notar que tanto Francis Barboza quanto Navtez Johar introduziram mudanças na temática proveniente de suas próprias religiões, mas mantiveram em seus repertórios a estrutura original da tradição hindu. As inúmeras coreografias sobre temas bíblicos e cristãos criadas por Francis Barboza são esteticamente muito mais cristãs do que hindus. Quase todas giram em torno dos temas bíblicos.²⁰¹

VII.4.4.3.2 Local da apresentação - Igreja

É importante observar que, no caso de Francis Barboza, as apresentações muitas vezes são feitas em igrejas. Ou seja: enquanto no Hinduísmo se consolida o processo de saída do templo para o teatro, no caso cristão se dá um processo inverso, de sacralização de um conteúdo colhido em um cenário secularizado.

Essa atitude pode ser analisada em duas dimensões. A primeira, de demonstração de entendimento e aceitação da tradição hindu que coloca a dança como algo sagrado, que *pode* e até *deve* ser levada ao lugar sagrado. A segunda,

¹⁹⁹ As danças são apresentadas no momento da procissão da entrada na Eucaristia e durante a Glória, o Ofertório, a Doxologia e no canto final da cerimônia.

²⁰⁰ Não tivemos acesso a espetáculos de Navtez Johar, além de “Fana'a: Ranjha Revisited”, que abordassem a temática sikh. Seus demais espetáculos, de acordo com nossos dados, abordam temas hindus.

²⁰¹ Algumas de suas coreografias são: “Something beautiful for God” (“Algo belo para Deus”); “Nrityanjali” (“Dança de Oferenda”); Kristu Bhagavatam (“História de Cristo”) e “In the Name of All Gods” (“Em nome de todos os Deuses”). Existem também produções de slides, como “Prem Avatar” (“Encarnação do Amor”); “The History of Man” (“A História do Homem”); “Our Father” (“Pai Nossa”); “The Annunciation” (“A Anunciação”) e “Woman at the Well” (“Mulher Samaritana”).

puramente cristã, que acolhe com maior tranqüilidade inovações propostas na experiência da oração.

VII.4.4.3.3 *Mudrás* tradicionais e utilizados em seu novo contexto

O campo de estudo de *mudrás* é muito vasto, e abrange os universos da iconografia religiosa, do *Yoga*, da meditação e da dança. Seu número difere conforme a região e a fonte. Por exemplo, o universo do *Yoga* apresenta mais de cem gestos de mão (DE ROSE, 1995). Vamos nos limitar ao universo da dança hindu. Para que se possa elaborar o repertório dos *mudrás* que abrangem o universo da dança hindu na atualidade é necessário ter uma idéia geral a respeito:

- a) - dos *mudrás* tradicionais;
- b) - dos novos *mudrás*.

a) - *Mudrás* tradicionais: Etimologicamente, o termo *mudrá* aparece no “*Kulanava Tantra*” e no “*Nigrantru Tantra*”, obras ligadas à prática do *Yoga*, como originário da raiz *mud* - que significa encanto, prazer, deleite, força mágica, poder - e do sufixo *dra* - que significa a forma casual de *dru*, podendo expressar ações como permanecer, manter ou controlar. Portanto, *mudrá* é aquilo que “sustenta o poder” (GAMA, 1989). Nandikeswara observa o pleno envolvimento do bailarino enquanto articula os *mudrás*: para qualquer lugar que a mão vai, os olhos a seguem, e aonde os olhos vão, o pensamento os segue, e onde o pensamento vai, segue atrás a emoção, e onde a emoção vai, encontramos os sentimentos básicos.

Os gestos de mãos desempenham um papel tão importante na dança hindu, e estão tão intimamente ligados à religião, à poesia e ao drama, que o “*Natya Shastra*” lhes dedica todo um capítulo. O movimento de todo o corpo, a postura da cabeça e do tronco, a posição dos braços e a modulação das mãos assumem o lugar da palavra. Segundo Ingrid Ramm-Bonwitt,

As mãos são um dos mais importantes instrumentos de comunicação ativa entre nós e o mundo exterior. (...) Tomamos e damos com mãos e braços abertos. Quando queremos interromper as relações com as coisas,

retiramos nossas mãos. Com as mãos apontamos para algo, com elas podemos descrever e dar expressão aos nossos sentimentos. Quem não pode se expressar com as mãos e com elas sentir os outros está privado de um dos meios de entendimento mais importantes e restringe sua própria riqueza de sentimentos (RAMM-BONWITT, 1987, p. 18).

De modo geral, os *mudrás* classificam-se em três categorias: *Asamyuta* (gestos com uma única mão); *Samyuta* (gestos com as duas mãos); e *Nritta hastas* (gestos de dança pura utilizados durante a realização dos passos sem nenhum significado). Existem diversas opiniões sobre o número exato dos gestos de mãos. A obra “*Abhinaya Darpana*” (ver Cap. II) representa 28 gestos de mão simples, 23 de mão dupla e 13 da dança pura, enquanto no “*Natya Shastra*” estão registrados 24 gestos de mão simples, 13 de mão dupla e 27 da dança pura.



Fig. 24 - Mudrás tradicionais do Hinduísmo

Conclui-se que a classificação dos *mudrás* sofre modificações com o tempo, sendo alguns transformados, outros agrupados. Obras como a de Gama (1989), Ramm-Bonwitt (1987) e Kothari (2000) apresentam 28 *mudrás* de mão simples, 24 de mão dupla e oito que fazem parte de dança pura hoje ensinada nas escolas ou academias tradicionais de dança hindu (Fig. 24).

b) – Novos mudrás - A codificação de *mudrás* nos novos ambientes religiosos apresenta um novo capítulo na destradicionaisização da dança hindu. Francis Barboza parece ter sido o pioneiro na decodificação de *mudrás* tradicionais e invenção de novos para representar as divindades de sua religião. O bailarino inventou oito *mudrás* para representar as divindades cristãs (Fig. 25).

A codificação desses gestos tem embasamento tanto nos aspectos teóricos do “*Natya Shastra*” como nos elementos teológicos da Bíblia. A inovação e codificação de *mudrás* realizados por Barboza seguem a lógica da *bricolage* de Lévi-Strauss. Este teórico afirma que existe nos seres humanos “*uma forma de atividade que, no plano técnico, permite muito bem conceber o que, no plano da especulação, pode ter sido uma ciência*” (LÉVI-STRAUSS, 1970, p. 38). Ele designa essa forma de atividade no “plano técnico” como *bricolage*, e seu operador como *bricoleur*. O universo em que opera o *bricoleur*, segundo Lévi-Strauss, é fechado, pois pertence ao pensamento mítico.

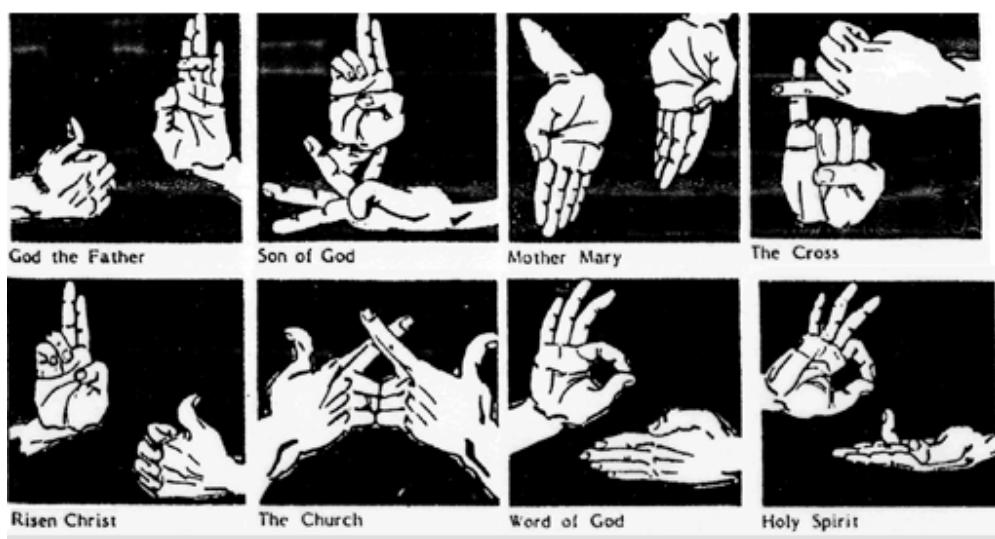


Fig. 25 - Mudrás cristãos de Francis Barboza

Lévi-Strauss afirma que os elementos de reflexão mítica se situam sempre a meio caminho entre perceptos e conceitos. Aqueles surgem da situação concreta e estes aparecem no pensamento. Existe um intermediário entre a imagem (situação concreta) e o conceito: é o signo. O signo assemelha-se ao conceito por seu poder de referência, mas suas potencialidades não são as mesmas. Observando o pensamento científico e o pensamento mítico, Lévi-Strauss traça uma comparação: o cientista trabalha com conceitos, não dialoga com a natureza pura, mas sim com certo estado da relação entre a natureza e a cultura; já o engenheiro observa os perceptos, dialogando com a coleção de resíduos de obras humanas (subconjunto da cultura), se preocupa com essas imagens e sua eventual inovação ou modificação. O primeiro opera por meio de conceitos; o segundo, por meio de signos.

A arte, segundo Lévi-Strauss (1970), se insere a meio caminho entre o pensamento científico e o pensamento mítico. A diferença entre a ciência e o pensamento mítico reside nas formas diversas pelas quais operam: a primeira cria fatos que mudam o mundo através do estabelecimento de estruturas, o segundo cria estruturas a partir dos fatos. A arte, estando no meio do caminho, possui algo do cientista e do *bricoleur*, pois o artista, por meios artesanais, confecciona os objetos como cientista e aquela produção é resultado de seu conhecimento. Como diz Lévi-Strauss: “*O artista apreende de fora: uma atitude, uma expressão, uma iluminação, uma situação das quais ele capta a relação sensível e inteligível para com a estrutura do objeto [...] e que ele incorpora à sua obra*” (LÉVI-STRAUSS, 1970, p. 48).

Aplicando essa definição à dança hindu, percebe-se que Francis Barboza possui esses dois planos dentro de si ao mesmo tempo. O dançarino aprende os passos, os gestos, as expressões e os relatos míticos ao longo de seu aprendizado, e estes são articulados através de seu conhecimento e de sua experiência de vida.²⁰² As inovações e improvisações por ele encetadas mostram a tentativa de adaptar o universo simbólico da dança à sua religião. As

²⁰² Schechner (1986) aponta isso a partir da utilização de dois termos: bhava e sattva. Bhava simboliza o causador dos sentimentos e sattva articula esses sentimentos na mente concentrada. O resultado da fusão desses dois é o abhinaya, ou performance.

modificações propostas por Barboza, por exemplo, traduzem essa manipulação de ordem “técnica” a que se refere Lévi-Strauss.

Os temas católicos são introduzidos por meio da *bricolage*: novos *mudrás* são adicionados ao repertório de gestos da dança *Bharata Natyam* para simbolizar as deidades cristãs. Essas inovações resultam da modificação sutil de certos *mudrás* pré-existentes ou da união de gestos constantes do tratado “*Natya Shastra*”. Apresentamos a seguir os oito gestos codificados por Francis Barboza seguidos de uma breve explicação, mostrando também a tentativa de *bricolage* dos gestos antigos para um novo contexto semântico:



Fig. 26 - Mudrá representativo de "Deus Pai"

I) - “Deus Pai”: Deus Pai é a primeira pessoa na Trindade cristã. A mão direita está em *Sikara mudrá* (“o cume”) à lateral direita do corpo, para denotar “Pai”. Deus é chamado “Pai de Israel”, simbolizando o amor do pai pelo filho. Com tal gesto ele transmite compaixão e a bondade para seu

povo. A mão esquerda está em *Tripataka mudrá* (“uma bandeira com três cores”), que denota uma coroa significando que Deus é o maior entre todos.



Ardhapataka



Alapadma



Figura 27 - Mudrá representativo de "Filho de Deus"

II) - “Filho de Deus”: Jesus, o Filho de Deus, é a segunda divindade da trindade cristã. A mão direita está em *Ardapataka mudrá* (“meia bandeira”) denotando a

segunda pessoa (Fig. 27). A mão esquerda se abre em *Alapadma* (abrindo os dedos da mão como uma flor) e é movida para baixo da mão direita, para indicar o nascimento do filho através somente do Pai – Jesus é o único filho gerado do Pai (Jo: 35; 5:20; 10:17). O gesto é mostrado no lado direito, porque o Filho está sentado no lado direito do Pai (crença presente no “Credo dos Apóstolos”).²⁰³

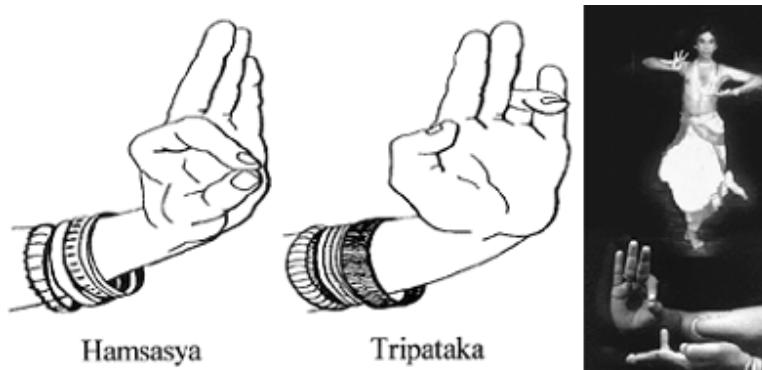


Fig. 28 - Mudrá representativo de "Espírito Santo"

III) - “Espírito Santo”: A terceira pessoa da Trindade. A mão direita está em *Hamsasya*, um gesto de bênção na cultura indiana, que neste caso denota também o santo (Fig. 28). “*O filho desceu do céu pelo poder do Espírito Santo*” (“Credo dos Apóstolos”).

A mão esquerda está em *Tripataka* mudrá, simbolizando a espiral de uma chama, representando o Espírito. A concepção de Jesus é atribuída ao Espírito Santo (Mt. 1:18 a 20). A mão esquerda é mantida próxima ao coração, simbolizando a morada do amor.



Fig. 29 - Mudrá representativo de "Cruz"

IV) - “Cruz”: Ambas as mãos estão em *kilaka* (gesto em que dedos das mãos se cruzam), em forma de cruz (Fig. 29). O dedo mínimo da mão direita representa a haste vertical, e o da mão esquerda o cruza na transversal. De acordo com a teologia cristã, com sua morte na cruz, Jesus salvou o mundo. A cruz também significa o desapego total do mundo.

²⁰³ Definição de “Credo dos Apóstolos” em <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Credo>> (c. 01.02.07).



Fig. 30 - Mudrá representativo de "Cristo Ressuscitado"

V) - “Cristo ressuscitado”: A mão direita está em *Ardapataka* para denotar a segunda pessoa da Trindade (Fig. 30). Este *mudrá* é também utilizado

para benzer as pessoas durante as celebrações. A bênção é o bem-querer de Deus ao mundo. Ela comunica os dons e graça de Deus. No Cristianismo, somente Deus pode abençoar - as pessoas, portanto, abençoam, em seu nome. A mão esquerda está em *Sikara mudrá*, denotando a vitória de Cristo sobre a morte, o Cristo ressuscitado.

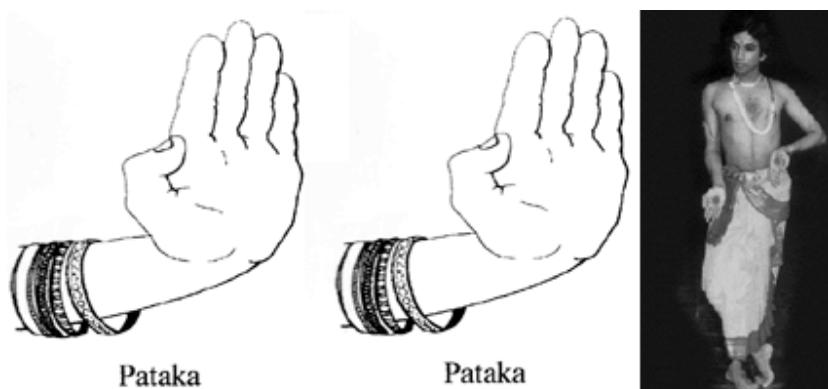


Fig. 31 - Mudrá representativo de "Maria"

VI) - “Maria”: Ambas as mãos estão postas em *Varada mudrá*, simbolizando o abençoar ou dar, apontando para baixo (Fig. 31). A mão esquerda na

frente do ventre simboliza Mãe (indicação de útero). “*Para nós homens e para nossa salvação, o Filho de Deus desceu do céu pelo poder do Espírito Santo, nasceu da Virgem Maria e se tornou Homem*” (“Credo do Apóstolo”). A mão direita está apontando para baixo e espalmada para fora, simbolizando a doação.

VII) - “Palavra de Deus” - A mão direita, em *Hamsasya mudrá*, simboliza a instrução - a Palavra de Deus (Fig. 32). A palavra faz a visão inteligível. A criação

é a palavra de Deus. A mão esquerda está em *Pataka mudrá*, representando uma folha de papel, significando o trabalho escrito.

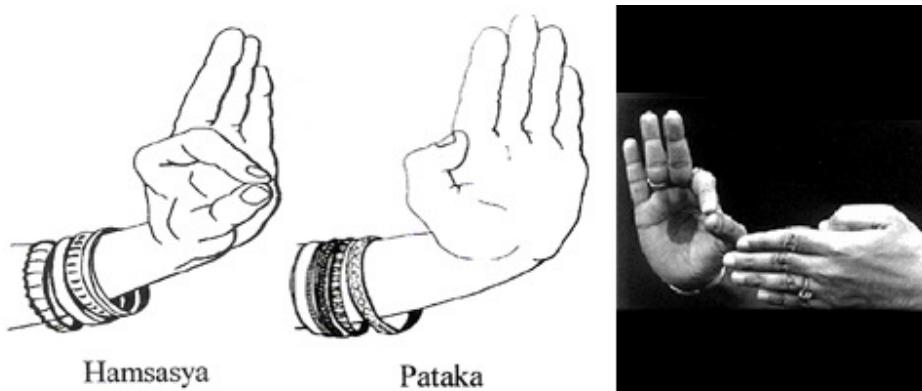


Fig. 32 - Mudrá representativo de "Palavra de Deus"

VIII) - “Igreja”: Ambas as mãos estão em *Chandrakala mudrá* (lua crescente), acima da cabeça, simbolizando a Igreja. A igreja é a assembléia do povo de Deus que crê em Jesus Cristo (Ef. 2:20 ff). A inspiração para este gesto particular é derivada da arte gótica, na qual a oração constante do Homem para Deus é artisticamente representada na construção das Igrejas. Neste *mudrá*, os dois dedos polegares simbolizam as duas colunas da igreja, e a formação da cruz é feita pelo uso dos dedos indicadores.



Fig. 33 - Mudrá representativo de "Igreja"

VII.4.4.3.4 *Mudrás* como elementos de uma nova etapa da destradicalização

Percebemos, pois, que a invenção de novos *mudrás* sugere uma outra etapa da destradicalização da dança hindu e sua abertura tanto por parte do Hinduísmo como por parte das religiões minoritárias na Índia. A sobrevivência de qualquer arte em um novo ambiente necessita uma modificação radical para atuar como tal. A dança hindu é exemplo disso.

VII.4.5 O papel da diáspora na popularização internacional da dança hindu

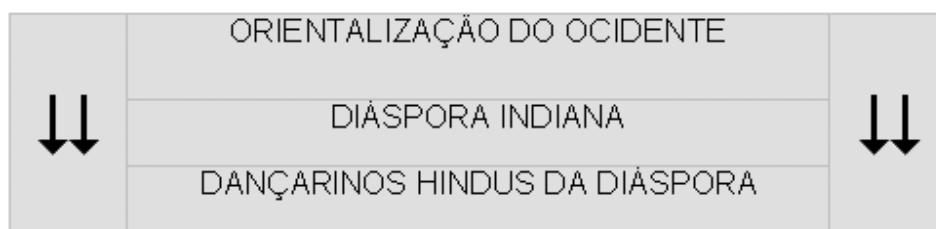
Os indianos em diáspora passaram por diversas fases de aculturação até seu estabelecimento definitivo nos países do Oeste. Uma vez que o país hospedeiro oferecia estabilidade financeira, o desejo de permanecer em definitivo cresceu. Cresceu, também, o interesse em configurar uma “Índia de além mar” em sua nova casa, que funcionasse como elemento de identidade, conforto psicológico e existencial. Eles passaram a sentir necessidade de ampliar suas práticas religiosas - até então cultivadas em um dos quartos da casa -, o que deu início à época de construção de templos. A existência dessas estruturas e a vinda de mestres indianos para nelas se estabelecer mantinha o vínculo para com a tradição de origem. Esses imigrados buscavam trazer amigos e parentes da Índia e, em muitos casos, os auxiliavam a se estabelecer na “nova casa”. Outros montavam pequenas empresas e empregavam funcionários indianos. Houve, assim, um aumento da população india no Ocidente.

O desejo de permanecer no Ocidente e cultivar a tradição originária apontam para os diversos mecanismos utilizados pelos imigrantes para construir sua identidade nos países hospedeiros. As diferentes gerações de imigrantes indianos constroem e reconstruem suas memórias da terra natal no contexto de suas experiências diáspóricas. A partir desta perspectiva é possível é analisar o modo específico através do qual esses indianos: 1) - reelaboram e reinventam tempos e

espaços indianos no contexto de suas trajetórias de vidas na intersecção das duas culturas; 2) - percebem e confrontam a superposição de significado e valores culturais, muitas vezes em conflito, principalmente em relação à identidade religiosa; e 3) - constroem e reconstroem as suas identidades individuais em um espaço transnacional (BIANCO, 1986-1991).

VII.4.5.1 Dinâmica da inculturação dos dançarinos indianos

Dentro desse contexto compreendemos a dinâmica da inculturação dos dançarinos indianos no Ocidente, que, por sua vez, contribuiu para o que os *scholars* denominam “orientalização”. É importante observar que, em nossa pesquisa, o termo “orientalização” é utilizado tão somente para designar o que chamamos de *indianização do Ocidente*, ocorrida com o estabelecimento de indianos diaspóricos, dentre os quais se incluem, a partir de 1960, dançarinos hindus (Quadro 01)



Quadro 01 – Delimitação do conceito de “Orientalização” em nosso trabalho de pesquisa

A presença desses dançarinos despertou um tipo de interesse pela cultura india que pode ser percebido em duas vias distintas: a) – o crescente interesse pela cultura india entre os ocidentais; b) – o desejo de manter-se fiel à tradição de origem entre os imigrados indianos.

O estudo de Baumann oferece pistas para a compreensão dos mecanismos utilizados pelos dançarinos indianos na construção de sua identidade e, em seguida, para a divulgação da dança hindu no Ocidente. O modelo explicativo proposto pelo autor contribui para identificar em que estágio de aculturação e

adaptação encontram-se os bailarinos indianos vindos ao Ocidente.

VII.4.6 Ocidentalização da Índia: impacto da colonização britânica

Durante a colonização britânica, o subcontinente indiano passou por três mudanças fundamentais em sua estrutura: 1. secularização da sociedade; 2. ocidentalização dos ambientes urbanos, e 3. indianização do Cristianismo.

VII.4.6.1 Ocidentalização dos ambientes urbanos

Srinivas define ocidentalização para caracterizar *"as mudanças introduzidas na sociedade e cultura indiana como um resultado de 150 anos de domínio inglês, abrangendo mudanças ocorridas em vários níveis (...) tecnologia, instituições, ideologia e valores"* (SRINIVAS, 1966, p. 47). Esse processo desencadeia não apenas a introdução de novas instituições - jornais, eleições, missões cristãs e sistema ferroviário - mas também modificações fundamentais nas antigas instituições. Antes que viessem os ingleses, o sistema de educação indiano era restrito às crianças da casta mais alta, e transmitido de modo tradicional. Com o domínio britânico, o sistema educacional ganhou em dimensão e toda a população passou a ter acesso a ele.

A ocidentalização levou a sociedade indiana a ter preferências de valores. Um valor fundamental, que em si acolhe inúmeros outros valores, é o que pode ser amplamente caracterizado como *humanitarismo*. Significa uma preocupação ativa pelo bem-estar de todos os seres humanos, independentemente de casta, posição econômica, religião, idade e gênero. Tal conceito resultou em medidas administrativas para combater o problema da fome, o *apartheid* de castas, para controlar epidemias e construir escolas, hospitais e orfanatos. A introdução das reformas britânicas ocasionou a abolição de costumes que se diziam uma parte da religião. Isso significa que, para sobreviver, os costumes religiosos tiveram que ser submetidos ao teste da razão e de humanidade. Missionários cristãos tiveram um papel notável nas atividades humanitárias, especialmente em prover educação e

recursos médicos para seções menos favorecidas da sociedade, especialmente das castas baixas. Em outras palavras, a ocidentalização provocou uma reinterpretação do Hinduísmo tanto no nível ideológico quanto no institucional.

VII.4.6.2 Ocidentalização da Índia e seus reflexos sobre a dança

A crescente instabilidade econômica e conflitos étnicos e religiosos entre os povos de diferentes religiões após a independência levaram os dançarinos a refletir sobre novas possibilidades e oportunidades de se realizarem como profissionais da dança hindu. A experiência de pobreza em seu próprio país e a perspectiva de prosperidade em países economicamente mais estáveis motivaram a diáspora dos dançarinos ao Ocidente.

Até então poucos dançarinos tinham viajado ao Ocidente em turnê. Ram Gopal e Uday Shankar, por exemplo, apresentavam-se na década de 1920 na Inglaterra. Ram Gopal mudou-se para lá em 1939, realizou um turnê pelo país e, por conta da II Guerra Mundial, não pôde retornar. Outros dançarinos, como Rukmini Devi e Balasaraswati, haviam feito algumas viagens para apresentações, mas nenhum deles se fixou no Ocidente.

A contribuição da ocidentalização para essa passagem reflete em duas vias. A ocidentalização da Índia de certa forma colaborou com a sanscritização, uma vez que democratizou determinados valores e produtos culturais entre todas as castas. Isso se refletiu de forma importante na dança – a hereditariedade não mais garantia legitimidade ou sobrevivência, mas sim a competência do dançarino. As famílias tradicionais de dança não tinham a opção se não a de se ajustar à dinâmica da competitividade. Com o aumento em número dos bailarinos e o desejo de buscar as melhores condições econômicas, muitos trocaram o país pelos Estados Unidos, Canadá e países europeus.

VII.4.7 Orientalização do Ocidente: interesse dos ocidentais pela cultura indiana

O mais remoto indício do interesse americano pelo Hinduísmo está ligado, surpreendentemente, à antiga história intelectual de uma pequena seita cristã conhecida como Unitarianismo. O famoso puritano Cothon Mather,²⁰⁴ de Boston, recebeu trechos e uma cópia do Novo Testamento traduzido para o tamil por missionários dinamarqueses. Mais tarde, o primeiro livro americano na Índia, “*India Christiana*” (escrito por Mather em 1721), trouxe apenas um conhecimento limitado acerca da religião indiana, apresentado junto com métodos de conversão de hindus ao Cristianismo (WALTON, 1999).

Em tempos mais recentes, o interesse dos ocidentais pela Índia foi despertado pelo modelo de vivência familiar dos indianos. Os indianos da diáspora passaram por diferentes contextos e cursos que moldaram sua aproximação à questão da assimilação pelo *mainstream* ocidental. Durante os estágios iniciais, muitos indianos do século masculino tentaram, na medida do possível, adotar hábitos ocidentais na alimentação, vestuário e comportamento. Esse processo, porém, não foi unilateral:

The American mainstream itself was not willing to encourage or help the Asian minorities to get assimilated. (...) Meanwhile, Indians develop their own symbols and structures of cultural identity and their growing population expanded their range of social interaction on ethnic lines. Their growing success, prosperity, self-confidence and pride in their own culture have helped them adopt an approach of 'selective assimilation'. (SHETH, 2001, p. 429).

O fator marcante de despertar interesse pela cultura indiana nos ocidentais foi o campo religioso da comunidade indiana. A memória das imagens do cultivo doméstico da “indianidade” na Índia jamais deixou a comunidade Indiana no Exterior. Sua identidade era baseada nos fragmentos de nostalgia de uma vida social informal com amigos e conhecidos, e também com as celebrações familiarizadas das festividades e de eventos “religioso-culturais” de sua terra natal.

²⁰⁴ Biografia disp. em <<http://www.bartleby.com/65/ma/Mather-C.html>> (c. 02.02.07).

Até então os ocidentais não sabiam nada sobre o modo de viver, vestir, os hábitos alimentares, divindades e práticas religiosas do subcontinente indiano, e agora tinham a possibilidade de conhecê-los de perto.

As celebrações de festas entre as famílias diáspóricas em templos construídos em países de hospedagem (como Navaratri, Diwali, Ramnavami e Janmasthami) a organização de conferências de gurus, apresentações de programas culturais como música e dança aumentaram a curiosidade entre os ocidentais. Além disso, algumas leituras sobre a Índia e outras atividades da comunidade diáspórica indiana levaram ocidentais a conhecer pessoalmente a Índia e sua cultura *in loco*. Possuíam, pois, uma atitude de respeito, e não de dominação ou de um pretensioso espírito civilizatório. Mais tarde, aderiram às práticas indianas – dentre as quais, a dança - em seus países, o que estabeleceu a indianização do Ocidente como fato concreto.

VII.4.7.1 Dançarinos indianos no Ocidente

No contexto de nossa pesquisa, a análise de Baumann se aplica ao contexto da adaptação dos dançarinos ao novo ambiente e construção de uma nova identidade. Os dançarinos que imigraram ao Ocidente depois de 1960 precisavam passar por um processo de adaptação. Identificamos alguns processos de aculturação, como o deslocamento - a fase que Peter Beyer (1994) chamou de “não sentir-se nem aqui, nem lá” - e a construção de uma nova identidade. Como afirma Sheth:

Identity has to be constructed by what one inherits as well as by what one has to struggle to make of oneself. The cultural baggage brought by first generation has to be checked, irrelevant or unessential items in that baggage have to be taken out with discretion, and new ones added to make life purposeful and relevant to the ethos of the adopted land. (SHETH 2001, p. 427)

O que interessa, neste momento, é observar, na construção dessa nova identidade, de que forma as duas tradições, india e ocidental, dialogam, quais as intersecções, como manter-se fiel à tradição de origem, quais as atitudes de

resistência e mudança e incorporação dos novos elementos e inovações (que são evidenciadas entre elas e quais os mecanismos utilizados para superá-las). Perceber, ainda, de que forma a dança mantém a fidelidade para com sua tradição original, e ao mesmo tempo, como ocorre sua destradicionaização. Em nossa pesquisa, observamos que esse conflito entre tradição e contemporaneidade é superado das seguintes maneiras: a) – por convites periódicos a profissionais de dança indianos; b) – pela colocação, em um contexto, do modo de ensino e dos repertórios de apresentação.

VII.4.7.2 Visita dos profissionais da Índia

As constantes visitas de bailarinos às academias de dança no Ocidente refletem a necessidade de afirmação da identidade india e a fidelidade à tradição originária do Hinduísmo. A preservação de qualquer tradição, seja cultural ou religiosa, depende da sua capacidade de manter o vínculo com sua origem e, ao mesmo tempo, de adaptar-se aos novos modelos oferecidos pela cultura hospedeira. Se não for bem sucedida nisto, está fadada a diluir-se dentro da tradição dominante ou de desaparecer completamente. Apesar de manter os vínculos fortes em relação à Índia, a sobrevivência da dança no Exterior só acontece quando ela se torna uma Pequena Tradição e, ainda assim, apenas com o suporte constante da tradição nativa.

VII.4.7.3 Contextualizando o modo do ensino e adaptação nos repertórios

Percebe-se que a sobrevivência de uma forma artística em um país estrangeiro depende na sua capacidade de adaptar-se ao novo ambiente e, ao mesmo tempo, desprender-se de certos elementos até então considerados importantes e que poderiam ser vistos como “exóticos demais”, “anacrônicos” ou inaceitáveis por outras razões em sua nova realidade. Esses modos de adaptação e desprendimento trazem novas luzes que, até então, a tradição original nunca

havia percebido. O confronto entre duas tradições traz o crescimento e a transformação. Em outras palavras, é impossível para qualquer tradição - seja ela religiosa ou cultural - existir numa forma pura e autêntica em uma ambiente pluri-cultural ou pluri-religioso.

O conflito entre a tradição indiana e a ocidental começou a ser amenizado quando as academias de dança passaram a acolher os estudantes nativos dos países hospedeiros. Os longos repertórios tradicionais foram reduzidos e os temas das religiões nativas a eles incorporados; há, ainda, a colocação da dança contexto da modernidade.

VII.4.7.4 Dançarinos ocidentais

Os ocidentais que aprenderam a arte começaram a valorizá-la e a visitar freqüentemente a Índia para aperfeiçoá-la. Muitos fizeram seus estudos superiores e escreveram livros e artigos sobre a tradição da dança. Alguns aderiram a práticas hinduístas tais como vegetarianismo, meditação, modo de vestir-se, etc. Observamos que a grande maioria destes dançarinos abandonou a tradição de sua terra natal e aderiu à tradição hindu. Percebe-se então a interação, no Ocidente, das duas tradições: ocidental e hinduísta.

Para a maioria dos dançarinos imigrados da Índia, a dança se tornou um meio de sobrevivência que exigia concessões que levaram sua prática à condição de Pequena Tradição; para os dançarinos ocidentais, a tradição hindu ganhou extrema relevância, constituindo-se, mesmo, em um meio de satisfação e realização pessoal e profissional. Alguns dentre estes dançarinos (ocidentais) montaram academias, fizeram do tema objeto de estudos acadêmicos e se tornaram *experts* além do domínio das técnicas corporais.²⁰⁵ Aqui se evidencia o fato de que a dança hindu deixou, definitivamente, de ser propriedade exclusiva de indianos e hindus, passando a “pertencer” a todos os que por ela se interessam e a cultivam. *A dança hindu se destradicionizou.*

²⁰⁵ Um dos exemplos desse fato é Anne Marie Gaston, que foi convidada pela rainha da Inglaterra para falar sobre a dança hindu em uma celebração da realeza britânica.

VII.5 Conclusão ao Capítulo

O percurso teórico que fizemos até agora nos remete às etapas de destradicalização da dança hindu. Nos remete, também, ao fato de que essa prática manteve parte de seus conteúdos na tradição, conseguindo estabelecer um diálogo entre antigas e novas demandas. Na passagem do templo ao teatro as influências secularizadoras e modernizadoras têm transformado muitos aspectos da sociedade e cultura indianas, mas não têm tido o poder de destruir sua estrutura e padrões básicos. Os dançarinos tiveram novas alternativas e escolhas quanto ao estilo de vida, receberam novos subsídios para os repertórios de dança.

A estrutura da dança recebeu uma nova dimensão, mais ampla, e muitos bailarinos ocuparam esse espaço com inovações. Por outro lado, a estrutura mostra-se tão rígida que esses dançarinos não conseguiram abandorar os elementos essenciais da tradição. Em outras palavras, eles foram capazes de combinar escolhas que afirmam sua tradição religiosa com as escolhas inovadoras. Na passagem para as outras religiões, notamos que os adeptos apropriaram a dança hindu e adaptaram para sua realidade religiosa, mostrando assim um “duplo pertencimento” - à nova tradição e, ao mesmo tempo, à tradição de origem. Como afirma Sheth, *“it is not necessary for an individual or a group to give up their identity and merge into the mainstream to succeed and make a better life in this open and liberal society informed by respect for individual freedom, tolerance, and pluralistic values”* (SHETH, 2001, p. 429-30).

DANÇARINOS INDIANOS	DANÇA HINDU NA ATUALIDADE (DUPLO PERTENCIMENTO)	DANÇARINOS OCIDENTAIS
Deixaram elementos da tradição hindu; assumiram elementos de seu novo ambiente.		Deixaram elementos de sua própria tradição; assumiram elementos da tradição hindu

Quadro 02 – “Duplo pertencimento” em relação aos grupos indiano e ocidental

No caso dos dançarinos ocidentais, percebemos um caminho semelhante, mas originário de pontos de partida diferentes: eles também deixaram parte de sua tradição de raiz, no caso, determinados usos e costumes de sua própria cultura (o consumo de carne, por exemplo), e assumiram elementos inovadores de uma tradição que lhes era desconhecida. O “duplo pertencimento” também existe aqui, mas as concessões se dão, contrariamente ao observado entre os dançarinos indianos, à tradição hindu da dança (Quadro 02).

Capítulo VIII - Mangalam: Do Brasil à Índia - Idealização do Oriente imaginário no Brasil

VIII.1 Introdução

A proposta deste capítulo é analisar, à luz de um construto teórico, o *locus* da dança hindu e dos dançarinos no Brasil, buscando determinar, também, as repercussões da dança sobre o cenário da “orientalização” do país²⁰⁶ e de que forma ela preservada como *invenção* ou *continuação* da tradição original.

É importante reforçar a condição da dança hindu como uma dentre as várias manifestações orientais que, a partir do séc. XX, chegaram ao nosso país. Entre elas contam-se as de caráter corporal²⁰⁷ (como o Yoga e as artes marciais japonesas, chinesas, coreanas e tailandesas), artístico (arranjos florais, cerâmica, gastronomia etc.) e religioso (Budismo, Hinduísmo, Taoísmo).

Ainda no contexto desta introdução, vale observar que é difícil separar a dança hindu da religião, e que um traço marcante dos dançarinos brasileiros – como veremos – é uma relação de “quase-religião” com a sua prática. Daí porque a possibilidade de uma leitura teórica a partir do prisma das Ciências da Religião.

VIII.2 Apontando os teóricos

O arcabouço teórico que elegemos será utilizado de dois modos:

- a) – para analisar o lugar da dança hindu no Brasil;
- b) – para analisar o lugar dos dançarinos brasileiros da dança hindu.

Analizar o lugar (*locus*) da dança indiana no Brasil significa tratar do deslocamento dessa prática de seu nascedouro para o nosso país, observando as razões que permitiram seu florescimento e a dinâmica de trocas, empréstimos e invenção de tradições. Para tanto, utilizaremos os trabalhos de Montgomery (Perry), Usarski (Rodney Stark) e Hobsbawm.

²⁰⁶ Em nossa análise optamos por definir como “Oriente” o conjunto de culturas formado pelo subcontinente indiano, sudeste asiático, China, Japão e Coréia.

²⁰⁷ Dotadas, também, em maior ou menor escala, de elementos éticos e religiosos.

Analizar o *locus* simbólico dos dançarinos remete à questão da construção da identidade. Buscaremos saber como brasileiros que abraçaram a dança construíram (e em que grau) uma nova identidade. Para tanto, faremos uso dos pressupostos teóricos de Turner, Beyer, Kuper e Aschman.

Na primeira parte do trabalho faremos a inter-relação entre os teóricos (a fim de produzir um construto teórico) e, na segunda parte, a aplicação dos mesmos em nosso contexto de trabalho.

VIII.2.1 Elementos teóricos para a análise do *locus* da dança hindu no Brasil

Como observado anteriormente, a dança hindu se insere tanto em um cenário multi-religioso quanto no contexto da afeição brasileira pelo que vem do Oriente. Usarski apresenta uma resposta a esse interesse ao indicar os três pressupostos estabelecidos pelo sociólogo norte-americano Rodney Stark para que um movimento religioso tenha sucesso em uma cultura anfitriã:

1. A substância da oferta religiosa;
2. O grau de inter-relação entre o sistema religioso e sociedade;
3. A competência organizacional do movimento (STARK apud USARSKI, 2002, 308).

A difusão de práticas religiosas depende de empréstimos feitos pelo ideário transplantado ao ideário do ambiente de transplantação. Montgomery identifica cinco caminhos aceitos pelos empréstimos ao citar Roland Perry:

1. Elementos tomados por empréstimo determinam algum tipo de mudança ou adaptação na nova cultura hospedeira.
2. O empréstimo se estabelece de forma a que elementos do ideário transplantado possam ser integrados no sistema de crenças da cultura de inserção.
3. Elementos que são incompatíveis com a estrutura normativa ou o sistema de crenças predominantes da cultura hospedeira tendem a ser rejeitados.

4. A aceitação de um elemento do ideário transplantado depende de sua utilidade funcional para a cultura que concedeu o empréstimo.
5. Culturas ou sociedades que possuem uma história pregressa de empréstimos tendem a emprestar também no futuro. (PERRY apud MONTGOMERY, 1996)

VIII.2.2 Elementos teóricos para a análise do *locus simbólico* dos dançarinos brasileiros

A análise se volta, então, ao que se passa na mente dos dançarinos. Percebemos, em um primeiro momento, que eles se enquadram na categoria de indivíduos que migram de uma cultura a outra no contexto religioso. Antes de avançar, porém, é preciso estabelecer os pressupostos teóricos que nortearão a jornada. A análise será feita a partir das considerações de Kuper, Ascheman, Turner e Beyer.

A primeira percepção, de Kuper, nos leva a observar a questão da identidade cultural dos dançarinos. Ao analisar a sociedade americana, o teórico observa que a noção de identidade cultural, mesmo expandida para além das fronteiras étnicas – isto é, ampliada para outras minorias –, permanece duplamente essencialista:

um indivíduo possui uma identidade essencial e isso deriva do caráter essencial da coletividade a que ele pertence. O pertencimento a um grupo pode ser estabelecido apenas depois de um prolongado processo de auto-análise, mas ninguém pode escapar de sua própria identidade. Isso é fixado por algo ainda mais essencial: a verdadeira natureza de cada um. (KUPER, 2000, p.238).

Ao observar a busca dos dançarinos brasileiros por uma nova identidade cultural, percebemos que eles emergem de uma cultura fragmentada, eivada, sem dúvida, de um “desconforto existencial” que afeta os indivíduos que dela emergem. Lembrando a expressão de Kuper – “*a verdadeira natureza de cada um*” –, também podemos afirmar, preliminarmente, que o desconforto permanece mesmo após a aquisição de uma identidade, e que ele tem papel importante na configuração de uma postura de ultra-ortodoxia.

Em seu péríodo de “migração cultural” – isto é, de passagem de uma cultura fragmentada para outra, “dotada de sentido” -, os dançarinos (como os demais indivíduos que assumem novas identidades culturais) manifestam uma determinada relação com o conjunto semântico que pretendem adquirir. Ascheman (2004) propõe três modelos explicativos dessa inserção:

- a) – “*go native*”, no qual a nova cultura é valorizada;
- b) - “*go ghetto*”, no qual a cultura da origem é considerada superior à nova;
- c) - “*good foreigner*”, que seria uma via intermediária entre os modelos extremos.

O primeiro modelo, “*go native*”, implica na assimilação da nova cultura da maneira mais completa possível. Nesse modelo, o objetivo é tornar-se o mais parecido possível com os membros daquela cultura, de modo a que não se possa perceber diferenças com facilidade. Os traços da “cultura de raiz” do converso são camuflados. É dentro desse modelo específico, como veremos na análise de caso, que se encontram os dançarinos brasileiros.

Por mais intenso que seja o desejo de abraçar uma nova fé, porém, é impossível “apagar” um histórico pessoal ou condicionamentos culturais mais arraigados. Toda passagem de uma cultura a outra implica, necessariamente, no estabelecimento de ritos ou etapas intermediárias. O conceito de “liminaridade”, elaborado por Turner com inspiração em Van Gennep (1960), busca estabelecer os ritos de passagem que geralmente acompanham toda a mudança de lugar, estado, posição social e idade. Essa mudança, segundo o teórico, se caracteriza por três fases:

- a) - separação: nesta etapa, “*por meio de comportamentos simbólicos, demarca-se o afastamento do indivíduo, ou de um grupo, quer de um ponto fixo anterior na estrutura social, quer de um conjunto de condições culturais (um estado), ou ainda de ambos*”. (TURNER, 1974, p. 116)
- b) - margem ou “limen”: etapa ritual “em trânsito”, que não apresenta nenhum atributo do passado e do futuro;
- c) - reagregação: etapa em que

(...) o sujeito ritual, seja ele individual ou coletivo, permanece num estado relativamente estável, assumindo, em virtude disso, os direitos e obrigações perante os outros, de tipo claramente definido, esperando-se que se comporte de acordo com certas normas costumeiras e padrões éticos, que vinculam os incumbidos de uma posição social num sistema de dado de posições (ANDRADE, 2003, p. 48).

Turner explora especialmente o segundo momento, de margem ou “limen”, desdobrando-o em três fases: pré-liminar, liminar e pós-liminar. Segundo o autor, as entidades liminares não se situam “nem aqui nem lá”, estão entre as posições atribuídas e ordenadas pela lei, costumes, convenções e ceremonial. O simbolismo da liminaridade indica que a pessoa é separada dos atributos das posições sociais e da vida normal da sociedade e levada a um lugar de isolamento, sendo tornada par de outros indivíduos que também se encontram no mesmo estado de separação.

O conceito de um estado de “nem aqui, nem lá”, de Peter Beyer, é empregado para o entendimento do processo migratório. Ele caracteriza o primeiro momento de um grupo humano em um lugar novo. Na fase inicial do processo de adaptação, os indivíduos passam pela experiência de um “duplo desenraizamento”, até que se integrem totalmente (ao menos, em tese) à nova cultura.

VIII.3 Aplicação dos teóricos ao contexto do trabalho

A seguir, com base nos enunciados teóricos apresentados nos itens VIII.2.1 e VIII.2.2, faremos uma análise:

- a) – do *locus* da dança hindu no cenário brasileiro;
- b) – do *locus* simbólico dos dançarinos brasileiros.

VIII.3.1 Aplicação dos teóricos ao lugar da dança hindu no Brasil

A dança hindu chegou ao Brasil em um momento de abertura a manifestações religiosas e culturais. Está ligada, como veremos, não apenas a elementos religiosos (que permeiam sobretudo o olhar dos dançarinos, e também

a curiosidade das pessoas comuns), mas a características estéticas altamente valorizadas pela sociedade.

VIII.3.1.1 A inserção da dança hindu no cenário religioso brasileiro

Não pretendemos, neste trabalho, adentrar a seara das causas da pluralidade religiosa brasileira e do aumento do apreço por valores religiosos orientais nos últimos trinta anos. Esses temas há algum tempo são objeto de investigação por parte de cientistas da religião nas áreas de Antropologia, Sociologia e História. Neste momento, é importante ter em mente a seguinte síntese:

- a) – a dança hindu se estabeleceu no Brasil no contexto da chamada “Orientalização” da sociedade local;
- b) – a “Orientalização” se estabeleceu por conta de uma abertura da sociedade a valores religiosos de diversas origens;
- c) – a abertura da sociedade a valores religiosos de diversas origens se deu pelo enfraquecimento do Catolicismo.
- d) – o olhar aplicado à religiosidade pode ser estendido à cultura: o Brasil é uma sociedade multicultural, que incorpora aspectos ao mesmo tempo contraditórios e complementares sem conflitos.²⁰⁸

VIII.3.1.2 Um breve detalhamento da “Orientalização” Brasil

A presença de manifestações religiosas orientais mais ou menos recentes como o movimento *Hare Krishna* (GUERREIRO, 2003) e o Budismo (USARSKI, 2002) denotam sua contribuição ao universo religioso brasileiro. Essa contribuição ganha relevo se observada a partir de um prisma étnico: no caso do Budismo há uma religiosidade dos imigrantes, mas também há um movimento de conversão

²⁰⁸ Na cidade de São Paulo, por exemplo, observamos o mítico, o moderno e o pós-moderno em um mesmo cenário, sem rupturas (MOTTA, 2005). A sociedade contemporânea brasileira é de tal forma multicultural que convive tranqüilamente com o “diferente” nas esferas cultural, religiosa e tecnológica da pós-modernidade.

de indivíduos não-relacionados a comunidades vindas do Japão, Coréia e China. No caso do Hinduísmo, o fator conversão reina absoluto, na razão em que – como observado no Capítulo II desta pesquisa – não há um número significativo de imigrantes indianos entre nós.

O fenômeno das conversões ao Budismo e ao Hinduísmo está fortemente relacionado à Contracultura. Enquanto nos anos 60 surgiu a primeira geração de brasileiros a aderirem ao Budismo e praticá-lo de forma autônoma - ao que se seguiu um movimento de “retorno à fonte” e a uma institucionalização da religião dos conversos (USARSKI, 2002) -, no mesmo período se verificou um aumento do interesse por práticas religiosas e culturais indianas como o Yoga. Hoje, indiscutivelmente, o Yoga possui uma forte penetração na classe média brasileira, sendo visto como fonte de saúde, realização pessoal e espiritual.

VIII.3.1.3 Impacto da dança hindu na sociedade brasileira

A dança hindu segue pelo mesmo caminho, ainda que sua introdução no Brasil seja mais recente e sua penetração menos significativa. Esse “desenvolvimento à brasileira” é tão característico que difere da expansão da dança em outros países do Ocidente. Nesses países, que abrigam uma comunidade india significativa, a dança “chegou antes” do interesse da sociedade não-étnica. Entre nós, o interesse veio primeiro, o que levou brasileiros a buscarem na Índia – independentemente de qualquer contato com professores indianos, que, de resto, nunca se instalaram no Brasil²⁰⁹ – uma resposta às suas aspirações em relação à arte. Tamanho interesse denota, sem sombra de dúvida, um imenso “potencial de maravilhamento” de implicações previsíveis em relação à adesão a uma “visão hindu/indiana” de mundo e à criação de uma “Índia imaginária” (esse elemento será analisado em profundidade no item VIII.3.2.4).

Aplicando o primeiro dos pressupostos de Stark (a substância da oferta religiosa) à dança hindu, chegamos à conclusão de que ela faz sucesso no Brasil

²⁰⁹ A única influência da comunidade india – que pode ser lida com reservas, dado o pouco acesso de grande parte da sociedade a produtos culturais mais refinados – foi a de convidar bailarinos indianos para apresentações em cidades brasileiras.

– e tende a ganhar adeptos – por apresentar uma oferta²¹⁰ cuja substância é tida em alta conta por uma determinada parcela da sociedade.²¹¹

O segundo pressuposto de Stark (o grau de inter-relação entre a dança hindu e a sociedade) deve ser lido, no caso em tela, em conexão com as observações de Perry sobre o papel dos empréstimos na difusão religiosa. Por um lado, temos bailarinos que iniciaram sua jornada profissional a partir de uma aproximação de movimentos religiosos que, apesar de apreciados por segmentos da sociedade, confrontam a religião dominante (o Cristianismo). Indivíduos que fazem da dança uma expressão de fé, e que a expressam valorizando e incorporando elementos religiosos hindus (estéticos, iconográficos e discursivos) a suas apresentações e à sua vida cotidiana. Deduz-se que a inter-relação entre essa atitude religiosa e a do restante da sociedade brasileira se dá por meio da dança hindu.

O principal empréstimo é feito ao senso estético, que se estabelece de acordo com o primeiro, segundo e quarto caminhos indicados por Perry. A beleza e a riqueza da dança a tornam algo atraente e útil, um bem, enfim, que não ofende a sociedade. Por meio dela os bailarinos indicam sua crença sem confrontações – o que provavelmente não aconteceria se as apresentações viessem acompanhadas de um forte trabalho de catequese (que provavelmente implicaria em rejeição pelo público, como observa Perry no item três de sua análise). O que não aconteceria, tampouco, se a expressão material da fé fosse considerada “extravagante” pela sociedade local.²¹² Podemos observar, portanto, que não há problemas de inserção da expressão artístico-religiosa na sociedade brasileira.

VIII.3.2 Aplicação dos teóricos ao lugar dos bailarinos

O lugar dos bailarinos brasileiros pode ser visto a partir da análise de sua identidade. Que caminhos trilharam para construí-la? De que modo eles a colocam

²¹⁰ Não-religiosa, mas dotada de elementos religiosos importantes.

²¹¹ Vale lembrar que o interesse pela dança hindu está atrelado ao interesse pelo Hinduísmo, cuja oferta religiosa motivou muitos dos atuais bailarinos a viajarem para a Índia. Foram “procurar respostas” ou “curar feridas espirituais” junto a gurus como Sai Baba e acabaram por adquirir, também, grande apreço pela dança.

²¹² Vale lembrar a reação de estranhamento da sociedade brasileira dos anos 70 diante dos grupos de jovens Hare Krishna entoando o “Mahamantra” pelas ruas das grandes cidades.

na sociedade? E, em termos de auto-representação, como eles se colocam diante de si mesmos? A seguir, veremos como se estabelece o *locus* dos representantes brasileiros da dança hindu.

VIII.3.2.1 Bailarinos: de onde vêm, onde estão, para onde querem ir

Como observamos anteriormente, muitos dentre os bailarinos brasileiros não ingressaram na via da dança hindu pelo viés da arte, mas pelo da religiosidade. Muitos, como observamos, foram à Índia em busca de “respostas” e retornaram fascinados pela dança - o que denota, em princípio, uma conexão simbólico-espiritual-corporal altamente recompensadora,²¹³ exteriorizada não apenas em performances de alta qualidade (o domínio técnico indica um compromisso profundo), mas por uma mudança:

- a) - no comportamento social
- b) – a partir da valorização da tradição importada.

VIII.3.2.1.1 Mudança no comportamento social

No segundo capítulo deste trabalho trouxemos uma série de informações sobre expoentes da dança indiana no Brasil. Percebemos, inicialmente, que esses profissionais primam pela excelência técnica e que, em relação à dança hindu, trabalham como verdadeiros “agitadores culturais”. Percebemos, também, uma profunda identificação com valores indianos, que é expressa através do comportamento e do discurso. A título de ilustração, retornaremos aos depoimentos apresentados no Capítulo II:

Tenho 39 anos, portanto uso a dança no contexto justo. Ela não é um entretenimento, ela é sagrada e merece respeito da nossa parte. Não permito que meus alunos dancem em lugares inadequados: bares, hotéis ou os ambientes de bebidas alcoólicas. (SILVANA DUARTE)

²¹³ Queremos crer que, se a Índia não lhes fornecesse algum tipo de “resposta”, dificilmente eles abraçariam a prática corporal com tamanha energia e prazer.

(...) a dança é um tipo de meditação, o aluno deve desapegar-se de seus pensamentos e sentimentos e dar espaço para Deus em seu coração (PATRÍCIA ROMANO)

A pureza está na atitude, na intenção do dançarino. As coisas estão mudando. Nós não podemos permanecer os mesmos, também devemos mudar. O que não muda é aquele desejo de ter a união com Deus. Esse sentimento permanece para sempre. (Idem)

Devemos levar essa relação das devadasis para fora do âmbito sagrado e mostrar ao público a possibilidade de se manter essa relação de amor e devoção, na sociedade. (Ibid.)

O uso de termos como “meditação”, “sagrado”, “pureza”, “amor”, “devoção”, “intenção”, “Deus”, “desapego” e “*devadasis*” denota claramente que, para as entrevistadas, a dança é uma expressão religiosa. Suas indicações de que é preciso assumir uma atitude apropriada na dança e no comportamento genérico, por sua vez, mostram que a “lente *devadas*” ultrapassa a cena das apresentações e abrange o mundo.

Ao afirmar sua fé por meio de um comportamento diferenciado, os dançarinos também mostram que “não pertencem” ao restante da sociedade e que, na medida das possibilidades, procuram se manter afastados de valores com os quais não compactuam (caso, por exemplo, de Silvana Duarte em relação aos locais “profanos” vetados à dança). Diante do que eram quando ainda pertenciam à “sociedade comum” – vale reforçar que nenhum dos expoentes da dança hindu veio do meio étnico indiano –, portanto, assumiram uma nova identidade. Observa-se, pois, uma tentativa de construção de identidade cultural. A “sociedade comum” nada mais seria do que o meio fragmentado, esvaziado de sentido e, por conta disso, “desconfortável”.²¹⁴

Não podemos considerar os dançarinos, porém, como representantes exclusivos de uma “indianidade” brasileira. Como percebemos ao longo da pesquisa, o interesse local pelas culturas do Oriente se expressa de múltiplas formas, da prática das artes marciais ao uso de tatuagens com ideogramas e trechos de escrituras ou *mantras* em sânscrito (Fig. 34). Ou seja, há diferentes formas de adesão, algumas de caráter estético, outras de caráter comportamental,

²¹⁴ Voltamos, aqui, às observações de Kuper expostas no item VIII.3.2.

outras, ainda, de caráter religioso e, por fim, formas mistas. Em nossa pesquisa, dividimos as adesões em três grandes categorias:

- a) - identidade indiana;
- b) - identidade hinduista;
- c) - identidade quase-brâmane.

A seguir vamos analisar cada uma delas e determinar em qual se inserem os dançarinos hindus brasileiros.



Fig. 34 - "Gayatri Mantra", de Sai Baba, em tatuagem.

a) - Identidade indiana - O elemento mais comum de conformação de uma “identidade indiana” no Brasil é estético. É fato consumado a aceitação, pelos brasileiros – especialmente pelas mulheres – de vestimentas originárias da Índia. Ainda que não vejamos brasileiras de saree pelas ruas, é comum o uso de batas, saias, camisas leves e acessórios produzidos na Índia. Em tempos recentes, houve a incorporação, ao arsenal da moda, de camisetas com estampas de deidades hindus como Krishna e Shiva. Da mesma forma é possível perceber uma certa popularização, em tempos recentes, de *piercings* do tipo “*nostril*” (aplicados sobre a aba do nariz), tradicionais no subcontinente indiano.

Essa mesma identidade aparece, de forma mais afirmativa, em “festas indianas” que congregam vestuário (quando muitas mulheres retiram, finalmente, seus *saree* do armário), elementos de decoração, música e cardápio vegetariano.²¹⁵ Fica claro que existe uma certa permeabilidade, por parte da sociedade brasileira, em relação a produtos culturais indianos. Os indivíduos inseridos estritamente na categoria “identidade india”, porém, não manifestam preocupações filosóficas, metafísicas ou comportamentais relacionadas ao Hinduísmo.

Os expoentes brasileiros da dança hindu assumem, é claro, uma “identidade india”, mesmo porque mostram profundo conhecimento estético. Suas vestimentas são autênticas, assim como a maquiagem (especialmente o *bindi*, a marca pintalgada na testa) e os adereços que utilizam (como pulseiras e guizos). Seus conhecimentos acerca da cenografia da dança os transformam em especialistas capacitados a decorar qualquer ambiente nos melhores termos “rajastânicos”. Eles se colocam, porém, além da categoria “identidade india” – seu olhar abrange e contém os elementos estéticos, não é contido e nem limitado por eles.

b) - Identidade hinduista - Enquanto a identidade india se encontra na esfera da estética, a construção da “identidade hinduista” já se encontra na esfera religiosa. Não é possível, evidentemente, imaginar a existência da segunda sem a primeira, a não ser que o adepto reserve suas práticas estritamente para si, em sua casa, e jamais revele a ninguém sua opção religiosa (o que nos parece muito difícil no Brasil, onde a religiosidade não impõe obstáculos ao convívio). São indicadores da identidade hinduista o vegetarianismo e o não-consumo de bebidas alcoólicas (nem todos os vegetarianos e os abstêmios se identificam com o Hinduísmo, mas boa parte dos aficionados pela religião hindu deixa de consumir carne e tomar cerveja).

A sobreposição de identidades é claramente visível nos inúmeros

²¹⁵ Comparecemos a uma festividade do gênero do dia 12.12.06 em Florianópolis, organizada por uma empresária. O ambiente – a casa de uma devota do Hare Krishna que gentilmente a cedeu para a festa – foi decorado lamparinas, mantôs, tapetes indianos e queimadores de incenso. Os garçons, vestidos a caráter, serviam pratos indianos. A única nota destoante – determinante, em nossa opinião, dos limites da “indianidade” da organizadora – foi a inclusão de chope entre as bebidas.

restaurantes vegetarianos (nem sempre “védicos”, alguns até mesmo ligados ao movimento pentecostal) que funcionam nas grandes cidades brasileiras. Boa parte de seus freqüentadores vai a esses locais trajando batas, camisões, saias e vestidos “à Indiana” e estabelecem uma relação de proximidade com pessoas que assumiram uma visão de mundo e hábitos semelhantes. Nota-se, neste segundo padrão identitário, uma maior separação em relação à sociedade, na razão em que muitos brasileiros sequer cogitam a hipótese de parar de consumir carne.

Outros indicadores importantes da identidade hinduista são as práticas corporais e a devoção privada (e, em casos como o do Hare Krishna, públicas) a determinadas deidades hindus. *Yoga*, meditação e leitura de textos sagrados caracterizam indivíduos que guardam um “respeito a mais” pelo que vem da Índia.²¹⁶

Os dançarinos hindus também acolhem a identidade hinduista, principalmente quando assumem uma relação de devoção em relação à sua prática corporal. A frase de Silvana Duarte é definitiva: “*Ela [a dança] não é um entretenimento, ela é sagrada e merece respeito da nossa parte.*” Nos parece, porém, que eles vão além dessa categoria identitária, na razão em que sua atividade é que imprime ritmo e dar cor à vida – a dança é que lhes garante o alimento e é por meio dela que eles se inserem no mundo.²¹⁷

c) - Identidade quase-brâmane - A identidade quase-brâmane ou de “sacerdote hindu” está profundamente relacionada à auto-representação e à colocação dos indivíduos no mundo. Seus sujeitos são pessoas que, além de assumir uma identidade hinduista, a professam de forma explícita e, muitas vezes, se colocam como juízes da atitude alheia – principalmente, a de indivíduos a eles ligados por uma relação de hierarquia. Na razão em que os expoentes da dança assumem uma identidade hinduista e se apropriam de um bem desejado por outros indivíduos – a própria atividade artística -, eles se colocam na condição de “guardiões da ortodoxia”. São, por excelência, os sujeitos desta identidade,

²¹⁶ A popularização do *Yoga* e a criação de categorias como “*Yoga Laboral*” e “*Power Yoga*” certamente roubaram à prática aspectos religiosos. Ainda assim, nos parece bastante comum a aproximação entre praticantes de *Yoga* e a espiritualidade hindu.

²¹⁷ A atividade profissional lhes permite, mesmo, reforçar a própria devoção, na razão em que financia as seguidas viagens à Índia.

compartilhando-a, talvez, apenas com professores de Yoga que se atribuam o papel de “mestres” ou “gurus”. É o que percebemos, por exemplo, na atitude de Silvana Duarte em relação a seus alunos.

Ao afirmar “*não permito que meus alunos dancem em lugares inadequados: bares, hotéis ou os ambientes de bebidas alcoólicas*”²¹⁸ ela não apenas manifesta uma desaprovação em relação ao mundo, como também estabelece uma regra comportamental de fundamentação religiosa para seus alunos. Há uma proibição, uma sanção possível (os alunos que se apresentassem em lugares “profanos” certamente seriam penalizados de alguma forma, presumivelmente por uma admoestação, pelo afastamento temporário ou mesmo expulsão do grupo de dança) e uma tentativa de transmitir a norma à geração seguinte.

A identidade quase-brâmane também possui um componente de igual importância na relação entre os expoentes da dança e a tradição. Em suas estréias, esses dançarinos fizeram questão de ter, ao seu lado, os mestres indianos responsáveis por sua formação, e realizaram um *puja* antes da apresentação.²¹⁹ Com isso demonstraram, inicialmente, profundo respeito por uma religiosidade que acreditam estar associada à dança. Demonstraram ao mundo, também, uma condição de “pregadores legitimados e autorizados” da dança-religião, um estágio obtido a partir de muito esforço e de uma profissão de fé.

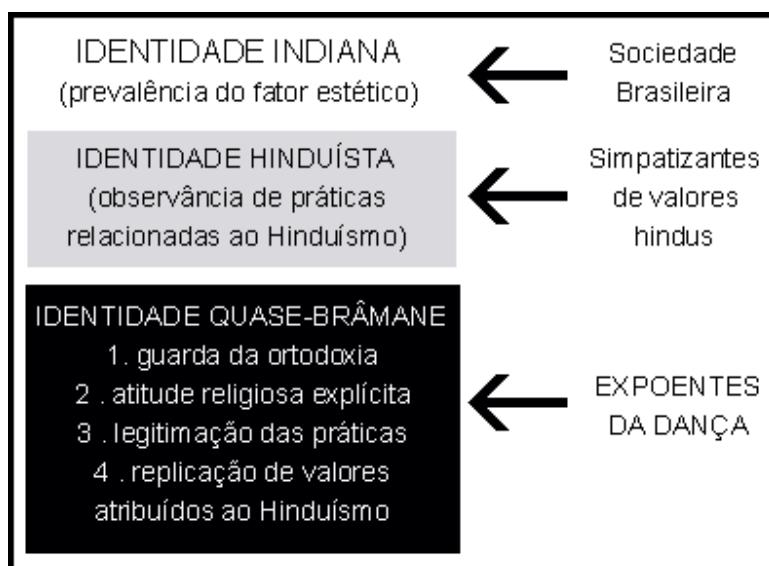
Aqui sobressai outro ponto de fundamental relevância em nosso estudo: ao assumir as características identitárias do perfil “quase-brâmane”, esses dançarinos se colocam em uma primeira fase da dança, ou seja, *eles reproduzem no Brasil um estágio da arte que foi superado na Índia com a secularização*. Não ousam, por exemplo, inovar – como é o caso de dançarinos como Navtez Johar e Francis Barboza – trocando elementos hindus pelos de sua religião de origem (até o momento nos parece improvável a concepção de espetáculos brasileiros que congreguem, por exemplo, a dança hindu com o samba, ou que expressem novos

²¹⁸ No Cap. II desta tese.

²¹⁹ Na Índia, a primeira apresentação pública é conhecida como “Arangetram”. Nela, o estreante faz oferendas de gratidão ao mestre, dentre as quais está um cachê em dinheiro. No caso do Brasil, os dançarinos trouxeram seus mestres e somente depois de seu aval iniciaram apresentações públicas. Em alguns casos, o aval foi dado na própria Índia, pois a situação econômica dos dançarinos e outros fatores burocráticos retardariam a vinda dos mestres ao Brasil.

mudrás).

Outro dado interessante da configuração da identidade quase-brâmane entre os expoentes brasileiros da dança é a existência de uma competição caracterizada por discursos que buscam estabelecer uma “hierarquia de tradicionalismo”. Com afirmações do gênero “*minha dança é mais tradicional do que a de ‘x’ ou ‘y’*”, esses dançarinos traduzem uma insegurança típica da primeira fase de transplantação religiosa.²²⁰ Explicitam, também, uma disputa em relação ao mercado, na razão em que valorizam os próprios conteúdos semânticos – que se configuram como bem mercadológico – e desvalorizam os de seus potenciais concorrentes.



Quadro 3 – Localização dos dançarinos brasileiros no universo das adesões a um “paradigma indiano”

O *locus* dos bailarinos em uma primeira fase de transplantação da dança é ainda mais aparente quando percebemos que, em certos aspectos do cotidiano, não há como fugir de vínculos com a religião tradicional: apesar da construção de uma nova identidade, os dançarinos mantêm os vínculos para com sua religião

²²⁰ Tratamos, especificamente, do caso das bailarinas Patrícia Romano e Silvana Duarte. Ambas estudaram na Índia. Enquanto a primeira fez sua formação segundo um modo mais tradicional (“guru-shishya”), a segunda fez sua formação em uma escola regular de dança hindu (Nritya Gram, em Bangalore), ou seja, no contexto da secularização. Essa diferença em relação à origem do conhecimento não implica, necessariamente, em diferença de qualidade técnica. Implica, porém, em uma diatribe cujos efeitos sobre a expansão da dança podem ser prejudiciais ou não.

tradicional através das celebrações das festas como casamentos, funerais e batismos. No Quadro 3 apresentamos um esquema que explicita o *locus* dos dançarinos hindus brasileiros no universo das três identidades.

A mudança de comportamento no processo de construção da identidade indiana no Brasil aponta para uma mudança no eixo religioso da sociedade. A religião da maioria perde supremacia e, como aponta Campbell, entra lentamente em processo de declínio. A tradição hindu, ainda que geograficamente distante, é percebida como próxima devido ao calor de sua oferta religiosa.

A construção da identidade indiana, hinduista e quase-brâmane por parte dos dançarinos brasileiros traz em si os mecanismos presentes em toda transplantação religiosa: para chegar a uma cultura diferente, os adeptos de primeira geração assumem uma atitude ultra-ortodoxa. Essa atitude ortodoxa coloca a dança hindu brasileira em um estágio semelhante ao da dança hindu indiana antes da secularização.

VIII.3.2.1.2 Valorização da tradição importada

Chegamos ao segundo elemento da mudança de atitude dos dançarinos brasileiros, de valorização da tradição importada. A valorização da tradição hindu por parte dos profissionais de dança é percebida:

- a) - em suas freqüentes viagens à Índia;
- b) - nos temas apresentados na elaboração dos repertórios de apresentação no Brasil.

Voltando aos três modelos de Ascheman, concluímos que os bailarinos se inserem no modelo “*go native*”, de assimilação radical da nova cultura. Eles buscam não uma síntese entre a cultura da sociedade de onde emergiram e os novos valores, mas uma mimese completa. Na medida do possível, portanto, os traços da “cultura de raiz” do converso são camuflados ou negados. Não deixa de ser curioso perceber, em uma frase de Patrícia Romano, uma expressão (involuntária, por certo) do desejo de mimese: “*tenho fisionomia de mulher*

*indiana...*²²¹. Analisemos os componentes da valorização da tradição hindu pelos dançarinos brasileiros::

a) - Visitas freqüentes à Índia - As constantes visitas à Índia por parte dos bailarinos estão ligadas à construção da nova identidade. Para sustentar essa nova identidade é necessário adquirir os conteúdos novos e, ao mesmo tempo, apresentar vínculo e fidelidade à tradição da dança hindu.

Observamos, então, que o mecanismo utilizado para a destradicionaisização da dança hindu – na verdade, uma quebra de amarras em relação ao uma prática religiosa segregacionista, qual seja, a da exclusividade da prática para um grupo de brâmanes – acaba funcionando como mecanismo de difusão do próprio Hinduísmo.

A sustentabilidade de uma nova tradição em um país estrangeiro depende do conteúdo ela fornece aos que aderiram. Os dançarinos brasileiros necessitam tanto de novos conteúdos espirituais quanto de profissionais para se firmar no Brasil – se vivêssemos uma fase posterior da dança, secularizada, provavelmente essa ânsia pelo “espiritual” seria bem menor.

De modo geral, nas viagens os bailarinos permanecem na Índia em torno de dois ou três meses, dos quais um terço do tempo é dedicado a adquirir os conteúdos religiosos a partir da permanência nos *ashrams*, com mestres e visitando os templos. O restante do tempo é dedicado ao conteúdo profissional, para a aprendizagem das novas técnicas e coreografias de dança. Há, ainda, uma terceira finalidade para as viagens à Índia: a aquisição de mercadorias (roupas, objetos de decoração, CDs de música tradicional etc.) para revenda. Os ganhos decorrentes dessa operação vão ajudar a reduzir o impacto econômico da viagem e, em certa medida, também auxiliar na difusão da dança.

b) - Repertórios da apresentação - A segunda forma de valorização da nova tradição é elaborar, nos repertórios, o tema da religião importada. Como observamos, na Índia a destradicionaisização levou a dança a fiéis de diferentes religiões, e que isso tem implicações sobre os repertórios. No caso brasileiro, em que os dançarinos assumem uma identidade quase-brâmane, percebemos uma

²²¹ Item II.3.2.3.

ortodoxia severa em relação a temas hindus. Os repertórios brasileiros com os temas hinduístas devem ser previamente aprovados pela tradição de origem, o que acontece pela presença do mestre no espetáculo de abertura.²²²

Os temas hinduístas em repertórios: *Surya* e *Maha Devi*, nos de Silvana Duarte; Dança da *Mohini* e Guerra de *Kurukshestra*, em Almir e Aglaia; e os templos de Tanjore e Bollywood, em Patrícia Romano, são utilizados como meio de divulgação do Hinduísmo e da cultura indiana ao público brasileiro, que não tem nenhuma noção de seus conteúdos. Algumas vezes, panfletos são impressos contando um pequeno resumo de todo conteúdo do repertório. Assim, o público é levado a conhecer a cultura hinduista e a compreender toda a dinâmica envolvente daquela tradição. Muitas vezes, porém, as danças são vistas apenas em sua dimensão artística, uma vez que não ultrapassam a barreira da “atenção religiosa” do público. A dança hindu é deslumbrante e, certamente, provoca impacto na platéia; no mais das vezes, porém, não há interesse em ganhar conhecimentos sobre a cultura ou sobre a religiosidade hindu.

VIII.3.3 Dupla afiliação religiosa dos dançarinos

O conceito da dupla afiliação religiosa remete à figura do indivíduo que pertence, concomitantemente, a duas tradições religiosas. Ele é bastante estudado pelos pesquisadores da religião, especialmente no contexto da América Latina. Um motivo básico para isso nessa região, como aponta Ascherman (2004), é a perda de importância do Catolicismo, que passou a dividir com outras religiões o “espaço espiritual” de muitos indivíduos.²²³

No Brasil, o contexto da dupla afiliação abrange todas as religiões, sejam elas cristãs ou não. Considerando a dança hindu como uma prática dotada de conteúdo simbólico religioso, e considerando que tal conteúdo é altamente

²²² Foi o que aconteceu com três dos bailarinos aqui estudados: Almir Ribeiro trouxe Nandakumaran; Silvana Duarte convidou Sharon; e Patrícia Romano trouxe Srimathi Kalamandalam.

²²³ De acordo com a World Christian Encyclopedia (2001), em 2000 cerca de 15,4% da população latino-americana possuía dupla afiliação. Observa-se, também, um fenômeno de retorno de indivíduos às suas religiões “de origem” depois de um período de trânsito por outras religiosidades institucionais ou não.

valorizado pelos dançarinos, podemos afirmar que os mesmos vivenciam uma dupla afiliação muito próxima à verificada entre religiões. Sua preferência, de fato, é pela nova religiosidade, mas eles não têm como fugir de fragmentos da religião de seu meio (retornamos, aqui, à análise de “identidade cultural” de Kuper). Ainda que pareçam mais indianos do que brasileiros – mais indianos até do que os próprios indianos da modernidade -, eles participam de atividades espirituais aprendidas na infância.

De certa forma, a sociedade e os laços familiares os obrigam, muitas vezes, a cumprir rituais relacionados à religiosidade de seu meio de origem. Há que considerar, ainda, os condicionamentos mentais estabelecidos desde a infância, que acabam por imprimir respostas automáticas da “religião de raiz” a certas demandas (como “deixar escapar”, por exemplo, um sinal-da-cruz em um momento de susto ou surpresa).

A dupla afiliação também explicita o duplo desenraizamento do “solo” da cultura: como vimos no parágrafo anterior, não há uma separação completa da cultura inicial; não há, tampouco, um enraizamento completo na nova cultura, mesmo porque, no caso dos dançarinos, ela é construída mais a partir de referências mais pessoais do que reais (a Índia dos dançarinos brasileiros é personalíssima).

VIII.3.4 “Nem aqui, nem lá”... mas em uma Índia ideal

Aplicando o construto teórico estabelecido no item VIII.3.1.4 aos dançarinos brasileiros, percebemos que eles se enquadram tanto na fase “limen” de Turner quanto no estado de “não estar nem aqui, nem lá”, de Beyer. Por um lado, ao assumirem uma identidade “quase-bramânica”, se separam da grande maioria da população – abandonam, portanto, sua “terra natal” cultural. Por outro lado, ao idealizarem uma Índia que não existe, *criam uma memória* que lhes servirá de referencial.²²⁴

²²⁴ De acordo com os teóricos, o quadro é muito semelhante ao de qualquer processo de deslocação ou, no caso da dança, destradicionaisação. Os dançarinos enfrentam o desafio de instalar os valores adquiridos, a “herança indiana”, numa sociedade que, apesar de ser a sua em termos geográficos, lhes diz muito pouco em

Essa idealização da Índia se encontra dentro de um processo mais abrangente, que podemos denominar “*Oriente em construção*”, através de diversas manifestações religiosas orientais. Esse processo pode ser visualizado, por exemplo, em um dado empírico descrito por Calil durante seus encontros com os devotos de Sai Baba:

(...) parecia ter encontrado esse “essencialmente oriental em sua natureza”. Entoação de mantras, cantos de músicas em sânscrito, imagens e referências a deidades hindus, cheiro de incenso no ar, exercícios de meditação. O encontro com aquele outro “universo” sugeria a confirmação da tese de Campbell. (CALIL, 2006, p. 119).

A idealização, no caso dos dançarinos profissionais brasileiros, é percebida em suas academias, verdadeiras “mini-Índias” em que todo o conteúdo semântico e iconográfico é voltado ao universo religioso. Lá estão um imponente altar com imagens de Shiva e Ganesha entronizadas, incenso queimando o tempo todo, flores, fotografias e pinturas das divindades em poses de dança, assim como a foto do mestre da dança. Não há desprendimento suficiente para improvisações como as observadas, por exemplo, nas academias brasileiras de arte marcial chinesa (APOLLONI, 2004). A sala de dança também é fortemente marcada pela presença dos praticantes em belas roupas coloridas indianas. A medida dos gastos e cuidados indica, enfim, o grau de ortodoxia e de “pureza” do proprietário do espaço.

Contrapondo essa realidade, a pesquisa de campo realizada na Índia revela a simplicidade dos dançarinos indianos em suas academias.²²⁵ Esses profissionais normalmente reservam uma pequena sala de sua própria residência para o ensino de dança aos alunos. Naquela sala não encontram as imagens de deidades ou outros elementos iconográficos.²²⁶

termos de visão de mundo. Em nossa avaliação, é possível considerar os dançarinos brasileiros são sujeitos típicos da primeira fase de transplantação de sua modalidade de arte.

²²⁵ Muitas vezes as academias de dança na Índia abrigam não somente um estilo, mas diversos estilos de dança, o que inviabiliza a colocação de imagens de deidades. Além disso, o espaço de prática da dança é o mesmo utilizado por outras expressões artísticas como música e artes marciais.

²²⁶ Observamos uma dessas salas em Poona, na casa da bailarina Jane Rodricks. Ela administrava suas atividade de ensino em uma sala de estar localizada no terceiro andar do prédio. Na sala estavam tevê, sofá e armários. Muitas vezes sua mãe assistia às aulas e, vez por outra, fazia correções de postura ou mudrás.

Observando a atenção que os dançarinos brasileiros dispensam aos detalhes e o papel desse detalhamento na exteriorização da identidade quase-brâmane, podemos deduzir sua relação com a religiosidade e com a cultura típicas do lugar onde vivem. Todos, à exceção de Almir Ribeiro, fizeram uma experiência de “vazio espiritual”, pois se dirigiram à Índia para resolver problemas espirituais. Antes de ir para lá, muitos já viviam da dança – no caso, o balé ocidental –, que os sustentava profissionalmente, mas não no nível mais sutil do “sentido da vida”. Para eles, portanto, a Índia poderia ser um caminho de resolução de problemas espirituais e profissionais.

Na há dúvida, porém, de que esse “país de sonho” é uma idealização, um catalisador de desejos e necessidades de resposta. Por meio dessa construção mental eles podem manifestar uma espiritualidade pessoal, mais voltada para si do que para o mundo, e se realizar profissionalmente.

Assumem, portanto – há lógica nisso – uma atitude quase fanática em relação a seu novo objeto de fé. Atitude que marca, segundo os cânones das Ciências da Religião, o momento inicial de apropriação de uma religião.

A valorização da nova fé e a desvalorização da antiga leva os dançarinos a apresentarem uma Índia mais espiritual e tradicional do que real e atual. A Índia dos bailarinos é a de *saddhus* meditando nas margens de rios sagrados, de vacas e elefantes andando livres pelas ruas e de pessoas tomando banho no rio Ganges – uma Índia “mãe”, “curadora”; em hipótese alguma o país secularizado, contemporâneo, que vive profundos conflitos e que busca, como nunca, um desenvolvimento econômico nascido em um paradigma ocidental.²²⁷

Nossa pesquisa revelou que, na Índia, os dançarinos estão muito mais abertos a elaborar os temas de outras religiões em seus repertórios do que seus pares brasileiros. A Índia secularizou-se, mas essa configuração não chegou aos nossos locais de difusão da dança. Os dançarinos brasileiros se orgulham de apresentar e idealizar uma Índia que já não existe (que, talvez, não tenha existido jamais); isso suscita algumas observações.

²²⁷O desenvolvimento econômico é o principal foco de atenção dos indianos hoje. Na Índia contemporânea existe um atrito constante entre a religião e ciência, e percebemos que uma eventual preferência vem sendo dada à ciência.

O primeiro elemento observado na vida dos dançarinos é o imenso desejo de manter fortes vínculos com a espiritualidade. Aparentemente, ao negar a fé de seus pais, eles poderiam estar se desligando de qualquer religiosidade – o que acontece é o oposto, visto que muitas vezes que eles podem se tornar mais crentes em sua identidade quase-bramâica do que a maioria dos brasileiros em suas respectivas fés. Mostram, também, seu desconforto diante das religiões institucionais brasileiras, que, em sua avaliação, estão focadas mais em elementos periféricos do que nos centrais.

Aparentemente, porém, os dançarinos brasileiros mantêm vínculos com a religiosidade e, principalmente, com valores éticos e morais aprendidos na infância, em família. Valores que, por serem universais, se colocam acima da religiosidade-padrão (que já não fornece respostas) e podem ser expressos a partir da lente da “Índia Imaginária”

O segundo aspecto da idealização da Índia está na atitude dos recém-conversos, caracterizada – como em todos os casos de conversão espontânea – pelo radicalismo e por uma alegria vivida apenas por aqueles que “acolheram a boa nova”. Os dançarinos brasileiros são, em verdade, a primeira geração de “conversos à identidade quase-brâmane” que teve como matriz a dança hindu.

É interessante observar, porém, que essa fé sobrevive mesmo à experiência empírica: em suas muitas viagens à Índia eles fatalmente são confrontados com a Índia secular, muitas vezes miserável e injusta, e com o desejo da sociedade indiana de se livrar de certas amarras nascidas de condicionamentos religiosos.

Em uma de nossas entrevistas, um dos dançarinos brasileiros afirmou, ao comparar suas duas viagens à Índia (em meados dos anos 90 e em 2003): “nos últimos 10 anos a Índia mudou e ocidentalizou, mudou tanto que não existe mais o clima de espiritualidade, inclusive nos ashrams”.²²⁸

Nessa mesma entrevista, relacionou a questão à “contaminação” do cenário pelo fluxo de ocidentais que inserem seu *modus vivendi* no dia-a-dia indiano e, com isso, despertam o desejo dos locais pelo novo. Segundo ele, a situação gerou desconforto até mesmo nos *ashrams*, locais de preservação da espiritualidade.

²²⁸ Entrevista em novembro de 2005.

Mostra-se, aqui, o grande fervor pessoal em relação à Índia imaginária e a indignação diante de ameaças a ela impostas pela contemporaneidade. Fica a questão: até que ponto a dinâmica social e econômica indiana será capaz de desconstruir a “Índia imaginária” criada pelos dançarinos brasileiros? A resposta está, seguramente, no poder da representação e dos valores nela albergados.

Vivendo em um país cuja estrutura social e valores culturais-religiosos não oferecem respostas, e confrontados com uma Índia secularizada e ansiosa por trilhar um caminho mais moderno, esses dançarinos vivem um dilema: em que “margem do rio” estão? Turner (1974) e Beyer (1994), como vimos, fornecem uma resposta.

VIII.4 Dança hindu no Brasil: invenção ou continuação de uma tradição?

A partir da percepção de que a Índia dos dançarinos é fortemente idealizada, chegamos a uma questão-chave: em que grau é a dança hindu a continuação da tradição hinduista? Do início de sua difusão à chegada ao Brasil, a prática passou por mudanças, renovações, improvisações, resistências e invenções. Inseriu-se naquilo que Eric Hobsbawm (1984) chamou de “invenção das tradições”. Segundo esse autor,

(...) o termo “tradição inventada” é utilizado no sentido amplo, mas nunca identificado. Inclui tanto as “tradições” realmente inventadas, construídas e formalmente institucionalizadas, quanto as que surgiram de tal maneira mais difícil de localizar no período limitado e determinado de tempo – às vezes coisa de poucos anos apenas – e se estabeleceram com enorme rapidez. (HOBSBAWM 1984, p. 9)

Hobsbawm afirma que as invenções se dão principalmente quando ocorrem transformações sociais amplas e rápidas. Nesse sentido, afirma: “*elas são reações a situações novas que, ou assumem a forma de referência a situações anteriores, ou estabelecem seu próprio passado através da repetição.*” (idem, p.10). Essa continuidade é mantida pela utilização de elementos antigos na elaboração de novas tradições inventadas; sabe-se que sempre é possível encontrar

(...) no passado de qualquer sociedade, um amplo repertório destes elementos; e sempre há uma linguagem elaborada, composta de práticas e comunicações simbólicas. Às vezes, as novas tradições podiam ser prontamente enxertadas nas velhas; outras vezes, podiam ser inventadas com empréstimos fornecidos pelos depósitos bem supridos do ritual, simbolismo e princípios morais e oficiais (...) (HOBSBAWM, 1984, p. 14).

Citando Seiwert, Usarski nos alerta que o importante, na invenção das tradições, é *“julgar se o estado atual de sua tradição está ‘afinado’ com um conjunto de alegados ‘fundamentos’ cruciais para a identificação daquele sistema”* (USARSKI, 2004, p. 346). No processo de atuação em uma nova situação, a comunidade ou os indivíduos se arriscam a perder a identidade - ao mesmo tempo, é necessário que suas raízes históricas, religiosas e memórias sejam preservadas como referencial.

Em nosso estudo, percebemos que os dançarinos brasileiros se colocam mais como continuadores de uma tradição do que propriamente como criadores de elementos novos. Por estar a dança em seu primeiro estágio, não encontramos tentativas de inovação, que, aparentemente, seriam vistas como heréticas diante da tradição a ser preservada.

A lógica é de que, antes de inventar, renovar ou modificar qualquer tradição, é preciso possuir uma identidade consolidada. Não se pode inventar uma tradição a partir de uma posição neutra ou liminal, na qual não se sobressaiam parâmetros mínimos. Como observamos anteriormente, os dançarinos brasileiros vivem um momento de definição, no qual se agarram fortemente a tradições aprendidas na Índia e tidas por eles como a quintessência da ortodoxia. Ao mesmo tempo, não conseguem escapar de elementos de sua religião “de berço”.

Acreditamos que apenas o tempo e um crível apaziguamento do “furor da ortodoxia” venham a dar uma resposta sobre a configuração da dança hindu no Brasil. Em princípio, cremos que, no momento em que se configurar uma identidade própria, uma *dança hindu brasileira*, será possível a produção de uma nova tradição dessa modalidade de arte em nosso país.

VIII.5 Conclusão ao Capítulo

É interessante observar o modo de apropriação da dança hindu pelos brasileiros. Essa forma de arte, tão antiga quanto rica, foi internalizada a partir de uma jornada que incluiu a identificação com valores estéticos (identidade indiana), o respeito a tradições religiosas (identidade hinduista) e a guarda e promoção das mesmas (identidade quase-brâmane). Apesar de todos os cuidados – e, certamente, em função deles – vemos uma prática estética e ritualmente rica, mas não inovadora. É possível que esse “abraçar-se à tradição” esteja ligado à ausência de bailarinos indianos entre nós e à distância geográfica que separa os dois países. Enquanto na Índia a dança encontrou serenidade suficiente para se destradicionarizar, no Brasil quaisquer iniciativas nesse sentido ainda são vistas como inconseqüentes. Diante de um quadro teórico que analisa etapas de transplantação religiosa, é uma reação previsível. Assim como é previsível que inovações só venham a acontecer no momento em que se estabelecer, de fato, uma *dança hindu brasileira*.

Namaskar: Considerações finais

Iniciamos esse trabalho introduzindo o leitor ao universo da dança hindu e levantando as transformações que ela enfrentou em sua destradicalização. Esse trabalho foi realizado em três blocos, dos quais o primeiro dedicado ao mapeamento/contextualização da dança hindu no Brasil; no segundo, visualizamos o processo de destradicalização da dança na Índia até sua chegada ao Ocidente; e, no terceiro, fizemos uma aproximação teórica das inovações na dança; nesse bloco observamos, ainda, o complexo perfil dos dançarinos brasileiros no que se refere à relação com a arte e com a religiosidade.

Explicitamos, inicialmente, as profundas mudanças por que passou a dança hindu, principalmente no que respeita à sua universalização. A destradicalização experimentou quatro fases, apresentadas sob a forma de itens de estudo. Na primeira fase, “Do Templo ao Teatro”, percebemos o acesso de indivíduos das castas inferiores ao universo semântico da dança (sancritização); observamos, também, a rápida secularização por que passou a sociedade indiana desde a Independência do país, em 1947, e a autocrítica que ela impôs à sociedade. Observamos, por fim, que a dança hindu deixou a condição de “símbolo de casta” (*devadasi*) para se tornar símbolo de religião (Hinduísmo).

Na segunda fase, “Do Hinduísmo às outras religiões da Índia”, acompanhamos a apropriação da dança por indivíduos de outras religiões, que implicou, fundamentalmente, na transformação da arte em bem nacional e não mais religioso. Essa passagem se deu nos anos 60 e implicou, por exemplo, na aproximação de cristãos (como Francis Barboza) e sikhs (Navtez Johar). Implicou, também, no emprego e na expansão do código semântico da dança para a expressão de elementos religiosos não-hindus.

Na terceira fase, “Da Índia ao Ocidente”, observamos como a diáspora indiana impôs novos elementos à destradicalização da dança hindu. Como estabeleceu dois momentos, um de concessões e outro de retorno harmônico à

tradição. A arte passou a ser difundida como bem cultural valorizado e, ao mesmo tempo, manteve suas características de bem nacional indiano.

Por fim, na quarta fase – “Do Brasil à Índia” -, observamos o complexo e fascinante processo de apreensão da dança por um grupo de brasileiros. Verificamos como se deu esse processo, nascido na maré orientalista da Contracultura e das necessidades espirituais de uma sociedade aberta a novas ofertas religiosas. Delimitamos, por fim, um perfil dos bailarinos brasileiros, com sua visão de mundo, idiossincrasias e atribuições de valor à arte.

Nosso trabalho mostrou que, entre nós, a dança hindu vive uma fase equivalente à por ela vivida na Índia em tempos remotos; uma etapa de profundo relacionamento com valores hindus e de severas restrições a quaisquer tentativas de modernização. Nesse contexto, os bailarinos assumem uma identidade “quase-brâmane”, caracterizada não só pela adoção de valores hindus (expressos na estética, comportamento, temas e repertórios de dança), mas por uma atitude ultra-ortodoxa em relação à religião.

Percebemos, a partir de um construto teórico, que a fidelidade radical a valores transplantados explicita a fase intermediária entre o desenraizamento da própria tradição e o enraizamento na nova tradição – um momento em que a insegurança leva à expressão de uma adesão radical ao novo. Concluímos observando que os bailarinos estarão aptos a inovar na dança – a secularizá-la – no momento em que tiverem concluído o processo de passagem de uma tradição a outra.

Como observação final, relativa a uma perspectiva de futuro para a dança hindu entre nós, pensamos que é interessante observar a rápida aproximação – motivada essencialmente por fatores econômicos – entre Brasil e Índia. É provável que ela exerça influência também sobre a cultura, e que isso gere mais interesse pela arte nascida nas imediações dos templos hindus há muitos séculos. Em nossa pesquisa observamos que, atualmente, as academias e centros de dança brasileiros possuem cerca de 200 praticantes, que podem se tornar potenciais

replicadores da arte.²²⁹ Acreditamos que a dança hindu possui grandes possibilidades de se popularizar – o que aconteceu, nos últimos 50 anos, com outra prática hindu/indiana, o Yoga - e, com isso, ingressar em uma segunda fase, de maior liberdade criativa.

Pedimos licença para finalizar este trabalho com uma consideração poético-religiosa: o espraiamento da dança hindu, sua incorporação à vida de sociedades tão distintas como a indiana e a brasileira, concretiza o mito da criação da dança, no qual *Shiva* deixa seu trono e se converte em senhor do universo... dançando.

²²⁹ Há dois casos notáveis que confirmam essa afirmação: o primeiro é o da jovem Josiane de Almeida, de Porto Alegre, que embarcou para a Índia depois de alguns meses de estudo da dança para ganhar novas informações. No momento em que apresentamos esta pesquisa, ela está iniciando trabalhos em sua própria academia. O segundo caso é de Juliana, jovem de Curitiba que teve uma introdução à dança hindu por quatro meses e que agora se encontra na Índia, concluindo um período de aprendizado de seis meses.

BIBLIOGRAFIA

Livros

ANTONIAZZI, Alberto, *Por que o panorama religioso no Brasil mudou tanto?* Paulus, São Paulo, 2004.

ANAND, Subhash, *Major Hindu Festivals: A Christian Appreciation*. Bombay: St. Paul Publications, Índia, 1991.

_____, *Hindu Inspiration for Christian reflection: towards a Hindu-Christian Theology*, Gujarat Sahitya Prakash, India, 2004.

ANTOUN, Richard, *Muslim Preacher in the Modern World*, Princeton University Press, 1989, New Jersey.

ASAD, Talal, *The Idea of an Anthropology of Islam*, Georgetown University Center for Contemporary Arab Studies, 1986, Washington.

ASCHEMAN, Thomas, *Mission in Profetic Dialogue*. Mission Secretariat – Divine Word Missionaries, Roma, 2004.

AZEVEDO, Sonia, *O Papel do Corpo no Corpo do Ator*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

BANERJI, Projesh, *Basic Concepts of Indian Dance*. Varanasi: Chaukambha Orientalia, 1984.

BARBOZA, Francis, *Christianity in Indian Dance Forms*. Delhi: Sri Satguru Publications, 1990.

BALANDIER, Georges, *Antropologia Política*. Difusão Européia do livro. Editora da Universidade de São Paulo, 1969.

BHARUCHA, Rustom, *Chandalekha: Woman, Dance Resistance*, An imprint of Harper Collins Publishers India, New Delhi, 1995.

BHAGAVAD – GITA, Português. *Bhagavad-Gita: como Ele é*. Tradução de Bhaktivedanta Swami Parabhupada. 2^a ed. The Bhaktivedanta Book Trust International, Lisboa: 1995.

BÍBLIA Sagrada, Edição Pastoral. São Paulo: Paulinas 1990.

BOON, James. *Sylphs, and Siwa, Allegorical Machineries in the Text of Balinese Culture*. In: TURNER, Victor; BRUNER, Edward, The Anthropology of Experience. Chicago: Illinois Book Edition, 1986. p. 239-260.

BOWKER, John, *Para entender as Religiões: As grandes religiões mundiais explicadas por meio de uma combinação perfeita de texto e imagens*. Editora Ática, São Paulo, 1997.

BRAGA, Rosanna (coord.), *Dança Indiana*. São Paulo: Editora Escala, 2001.

CAMPBELL, Joseph, *O Poder do Mito*. Tradução de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Associação Palas Athena, 1990.

CHHIBBAR, Y., *From Caste to Class: A study of the Indian Middle Class*. Associated Publishing House, New Delhi, 1968.

DANIÉLOU, Alain, *Shiva e Dioniso: A Religião da Natureza e do Eros*. Tradução de Edison Darci Heldt. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

DANTAS, Mônica, *Dança: O enigma do movimento*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1999.

DAS, Manish, *Hindu Iconography*, In: Shabda Shakti Sangam, MATAJI, V. (ed.), Jeevan-Dhara Sadhana Kutir, Rishikesh 1995.

DE ROSE, Mestre, *Faça Yôga antes que você precise (Swásthya yôga Shástra)*. São Paulo: Martin Claret, 1995.

DE SMET, Richard; NEUNER, Joseph, *Religious Hinduism*. Mumbai: St. Pauls, 1997.

DUBE. S., *India's Changing Villages*. Allied Publishers Private Limited. New Delhi, 1958.

DUMONT, Louis, *Homo Hierarchicus: The Caste System and Its Implications*. Translated by Mark Sainsbury, Louis Dumont, Basia Gulati. Chicago: The University of Chicago Press, 1980.

_____, *A Folk Deity of Tamil Nad: Aiyangar, the Lord*. In: *Religion in India*, T.N. MADAN, Oxford, 1992.

ECK, Diana, *Darsan: Seeing the Divine Image in India*. New York: Columbia University Press, 1985.

FALLON, P., *Image Worship* In: *Religious Hinduism*. DE SMET, R.; NEUNER, J. (ed). Mumbai, St. Pauls, 1997.

GAMA, Uberto, *Mudrás: Gestos Magnéticos do Yôga*. Curitiba: Instituto Cultural Vídua, 1989.

GARAUDY, Roger, *Dançar a Vida*. Tradução de Glória Mariani, Antônio Guimarães Filho. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1980.

GEERTZ, Clifford, *Islam Observed*. Chicago Press, 1968.

_____, *A Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: LTC – Livros Técnicos e Científicos, 1989.

_____, *Negara: O Estado Teatro no Século XIX*. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 1991.

_____, *O Saber Local: Novos ensaios em antropologia interpretativa*. Tradução de Vera Mello Joscelyne. Petrópolis: Editora Vozes, 1997.

GHOSH, Manmohan, *Nandikesvara's Abhinayadarpanam: A Manual of Gesture and Posture Used in Ancient Indian Dance and Drama*. 3^a ed. Calcutta: Manisha Granthalaya Private Limited, 1975.

GOPAL, Ram; DADACHANJI, Serozh, *Indian Dancing*. London: Phoenix House Limited, 1951.

GOVINDA, Anagarika, *Art & Meditation*. Delhi: Book Faith India, 1999.

GRIFFITHS, Bede, *Retorno ao centro, o conhecimento da Verdade – o ponto de reconciliação de todas as religiões*. IBRASA, Instituição Brasileira de Difusão Cultural Ltda., São Paulo: 1992.

GUERREIRO, Silas (org.), *O Estudo das Religiões: desafios contemporâneos*. São Paulo, Paulinas, 2003.

GUY, John, *Palavra Sagrada Imagem Sagrada: A arte do livro na Índia*. In Culturas do Índico. Portugal: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1998. pp. 151-160.

HANNA, Judith, *To dance is Human: Some Psychological Bases of an Expressive Form*. BLACKING, John. In The Anthropology of the Body. New York: Academic Press, 1977. pp. 211- 232.

HANH, Tich, *Viétnã: flor de lótus em mar de fogo*. Paz e Terra, 1968.

HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terence, *A Invenção das Tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1984.

IYER, Bharatha. *Kathakali*, New Delhi: Oriental books reprint Corporation, 1983.

JANSEN, Eva (comp.), *O Livro das Imagens Hinduístas*. Tradução de Maria Beatriz Junqueira de Oliveira. São Paulo: Totalidade Editora Ltda, 1995.

JAIN, Prakash, *Five Patterns of Indian Emigration*. In: Global Migration of Indians: Saga of Adventure, Enterprise, Identity and Integration, by MOTWANI, J. BAROT-MOTWANI, J. (ed). National Federation of Indian American Associations, New York, 1989.

KHOKAR, Mohan, *The splendours of Indian Dance*. New Delhi: Himalayan books, 1985.

KNITTER, Paul, *Introducing Theologies of Religions*. Orbis Books, Maryknoll, New York, 2002.

KOTHARI, Sunil, *Bharata Natyam*. Mumbai: Marg Publications, 1997.

KUMAR, Prem, *Language of Kathakali: a guide to mudras*. Allahabad: Kitabistan, 1948.

KUPER, Adam, *Culture: The Anthropologists' Account*. Harvard University Press, London, 2000.

LÉVI-STRAUSS, Claude, *O Pensamento Selvagem*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1970.

MATAJI, V. (ed.), *Shabda Shakti Sangam*, Jeevan-Dhara Sadhana Kutir, Rishikesh 1995.

MADAN, T., *Secularism in its Place*. In Religion in India, MADAN. T. (ed). Oxford University Press, New Delhi, 1992.

MARDONES, J., *A vida do símbolo: a dimensão simbólica da religião*. Paulinas, São Paulo, 2006.

MIRANDA, Pierre, *Mythology: Selected Readings*. Penguin Books Ltd. Baltimore, 1972.

MOFFETT. S., *A History of Christianity in Asia: Volume I: Beginnings to 1500*. Orbis Books, Maryknoll, New York, 1998.

MONTGOMERY, Robert, *The diffusion of religions: A sociological perspective*, Landham, MD: University Press of America, 1996.

MUKHERJEE, Ajit; KHANNA, Madhu, *The Tantric Way: Art. Science. Ritual*. London: Thames and Hudson, 1977.

OSHO, Rajneesh, *Teologia Mística: discursos sobre o tratado de São Dionísio*. São Paulo: Madras Editora Ltda., 1980.

PANIKKAR, K., *A Dominação Ocidental na Ásia: Do século XV aos nossos dias (Vol.II)*. Editora Saga, Rio de Janeiro, GB, 1965.

PARTHASARATHY, A., *The Symbolism of Hindu Gods And Rituals*. Bombay: Arun Mehata Vakil and Sons LTD, 1985.

PEREIRA, C., *O que é contracultura*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

RAGHAVAN, G., *Introducing India*. Indian Council for cultural Relations, New Delhi, 1978.

ROSAZAK, Theodore, *A Contracultura*. Petrópolis: Editora Vozes, 1972.

RADHAKRISHNAN, Sarvapalli, *Hindu View of Life*. Unwin Books, London, 1927.

RUSSO, Jane, *O Corpo Contra a Palavra: As Terapias Corporais no Campo Psicológico dos Anos 80*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1993.

RESENDE, Paulo-Edgar, *O arco do Sagrado e do Profano In O Estudo das Religiões: desafios contemporâneos*. GUERREIRO, S. (org.), São Paulo, Paulinas, 2003.

RAMM-BONWITT, Ingrid, *Mudrás: As mãos como símbolo do Cosmos*. São Paulo: Editora Pensamento, 1987.

RAO, Krishna; DEVI, Chandrabhaga, *A Panorama of Indian Dances*. New Delhi: Sat Guru Publications, 1999.

SAHI, Jyothi, *Search for the spiritual in art in the context of inter-faith harmony*. In Shabda Shakti Sangam. MATAJI, V. (ed.), Jeevan-Dhara Sadhana Kutir, Rishikesh, 1995.

SAID, Edward, *Orientalismo: O Oriente como Invenção do Ocidente*. Companhia das Letras. São Paulo, 1978.

SARABAI, Mrinalini, *Indian Dancing*. Bombay: Bharatiya Vidya Bhavan, 1967.

_____, *Understanding Bharata Natyam*. Ahmadabad: The Darpana Academy of Performing Arts, 1981.

SHAH, Girish, *Glory of Indian Culture*. Delhi: Diamond Pocket Books Pvt. Ltd., 2000.

SHETH, D., *Caste and the Secularization Process in India*, In Contemporary India transitions. DE SOUZA, Peter (ed.), Sage Publications, New Delhi, 2000. pp. 237-263.

SHETH, Pravin, *Indians in América: One Stream, Two Waves, Three Generations*. Rawat Publications, New Delhi, 2001.

SHUKLA, Sandhya, *India Abroad: Diasporic Cultures of Postwar America and England*. Princeton University Press, London, 2003.

SIEPIERSKI, Paulo, *Apresentação* in O Estudo das Religiões: desafios contemporâneos. GUERREIRO, Silas (org.), São Paulo, Paulinas, 2003.

SINGH, B., *India's Culture: The State and the Arts and Beyond*. Oxford University Press, Delhi, 1998.

STIERNLIN, HENRI, *Hindu India: From Khajuraho to the Temple city of Madurai*. Benedikt Taschen, Verlag GmbH, Cologne, 1998.

STOLL, Sandra, *Espiritalismo à Brasileira*. Edusp e Editora Orion, 2003.

TERRIN, Aldo, *Antropologia e Horizontes do Sagrado: culturas e religiões*. Paulus, São Paulo, 2004.

THE WORLD'S RELIGIONS: The Religions of Asia, London: Routledge, 1988 e 1990.

THE INDIAN DIASPORA, *Ministry of External Affairs order*, New Delhi, agosto de 2000.

THOMAS, P., *Hindu Religion Customs and Manners*, Bombay: D. B. Taraporevala sons and co. private limited, 1975.

TULE. Philipus, *Longing for the House of God, Dwelling in the House of the Ancestors: Local Belief, Christianity, and Islam among the Kéo of the Central Flores*. Anthropos Institut e.V. Germany, 2004.

TURNER, Victor, *O Processo Ritual: Estrutura e Anti-estrutura*. Petrópolis: Editora Vozes, 1974.

_____, *Dramas, Fields and Metaphors*, Ithaca, New York: Cornell University Press, 1974.

_____, *From Ritual to Theatre: The human seriousness of Play*. New York: PAJ publications, 1982.

UMRIGAR, Thrity, *A Distância entre nós*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

USARSKI, Frank (org). *O Budismo no Brasil*, São Paulo: Editora Lorusae, 2002.

VELHO, Gilberto (org.), *Arte e Sociedade: Ensaio de Sociologia da Arte*. S. D.

VIANNA, Hermano, *O Mundo Funk Carioca*. Rio de Janeiro: Jorge Johar Editor, Ltda. 1997.

VILHENA, Luís, *O Mundo da Astrologia: Estudo Antropológico*. Rio de Janeiro: Jorge Johar Editor, 1990.

VIER, Frederico (coord. geral), *Compêndio do Vaticano II: Constituições decretos declarações*. 19^a edição, Editora Vozes, Petrópolis, 1987.

VIVEKANANDA, SWAMI, *O que é religião*. Rio de Janeiro: Lótus do Saber, 2004.

WACQUANT, Loïc, "Body and Soul – notebooks of an apprentice boxer", 1^a edição, Oxford: Oxford University Press, 274, 2003.

YUNUS, Muhammad. (com Alan Jolis). *O Banquier dos pobres*. Editora Ática, São Paulo, 2006.

ZIMMER, Heinrich, *Filosofias da Índia*. São Paulo: Editora Palas Athena, 1986.

Artigos acadêmicos

ALVES, Daniel, *Sobre a transitoriedade das identidades religiosas e sua repercussão nas estatísticas: reflexões a partir de um estudo de caso numa comunidade budista*. In Religião e Sociedade, Rio de Janeiro, vol. 26, no 1, 2006, pp. 62 – 82

BENESH, Rudolf; BENESH, Joan, *The Benesh Movement Notation*. In BLACKING, John. The Anthropology of the Body. New York: Academic Press, 1977. P. 331 – 342.

BURGER, Maya, *What Price Salvation? The Exchange of Salvation Goods between India and the West*, In Social Compass, n. 53(1), 2006, pp.81-90.

CAMPBELL, Colin, *A Orientalização do Ocidente: Reflexões sobre uma nova Teodicéia para um novo milênio*. In Religião e Sociedade, vol. 18, 1997, pp 5 – 22.

COUTINHO, Tiago, *Do Êxtase religioso ao Ecstasy festivo: uma análise simbólica e performática dos festivais de música eletrônica*. In Religião e Sociedade, vol. 26 no.1, 2006, pp 135 - 157.

JUNIOR, Calil, *Entre o público e o privado; Sathya Sai Baba e o oriente no campo religioso brasileiro*. In Religião e Sociedade, vol. 26, n. 1, 2006, pp. 115-133.

LAL, Vinay, *Diaspora Purana, The Indic Presence in the World*. In The International Indian 10, n. 6, fev. 2003.

MOTTA, R., *Body Trance and Word Trance in Brazilian Religion*. In Current Sociology, março de 2005, vol. 53 (2), pp. 293-308. SAGE publications, London, Thousand Oaks and New Delhi.

SCHECHNER, Richard. *Magnitudes of Performance*. In TURNER, Victor; BRUNER, Edward. The Anthropology of Experience. Chicago: Illinois Book Edition, 1986, pp. 344 – 372.

SHIVA, Rea, *The Divine Dance*. In Yoga Journal. Califórnia: n. 3, pp. 92-93, julho/agosto de 2002.

USARSKI, Frank, *(Re)Making Tradition in an International Tibetan Buddhist Movement: A Lesson from Lama Gangchen and Lama Michel*, In Steven Engler; Gregory P. Grieve (eds.): Historicizing Tradition, Berlin: deGruyter 2005, p. 345-356.

WALTON, C., *Unitarianism and early American interest in Hinduism*. In: Philocrites: Liberal Essays, 1.18.03.

Artigos acadêmicos em fontes eletrônicas

ANDRADE, J. "Imagens que falam: Uma aproximação da Iconografia Hindu" , in REVER, nº 4, ano 6, 2006, pp. 1 a 17, disp. em <http://www.pucsp.br/rever/rv4_2006/p_andrade.pdf> (c. 22.02.07).

ANTHONY GIDDENS, entrevista com, in Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v. 8, nº 16, 1992, pág. n.d., disp. em <<http://www.cpdoc.fgv.br/revista/arq/179.pdf>> (c. 20.02.07).

APOLLONI, R., “Entre a Cruz e o Asana: Respostas cristãs à popularização do Yoga no Ocidente”, in REVER, nº 3, ano 4, 2004, pp. 50 a 73, disp. em <http://www.pucsp.br/rever/rv3_2004/p_apolloni.pdf> (c. 10.01.07).

BARBOZA, F., “The Divine Origin of Dance in India”, art. disp. em <<http://www.drbarboza.com>> (c. 03.12.05).

BAUMANN, Martin: “Organising Hindu temples in the European Diaspora, divergent models.” In: A New voice in European Hinduism, art. disp. em <www.baumann-martin.de/EASR-Tamil-H-Panel.html> (c. 10.08.06)

DAWER, J. e RAMPHAL, V. *Francis Barboza*. In Department of Study of Religions/SOAS, University of London, 2000, art. disp. em: <http://www.soas.ac.uk/Religions/comeandmeet/2000/barboza.htm>

GIRI, K., “Dance is my Heartbeat”, In Hinduism Today, set./out. 2001. Disp. em <http://www.hinduismtoday.com/archives/2001/7-8/53_dance.shtml> (c. 08.08.06).

GUERREIRO, S., “O Movimento Hare Krishna no Brasil: uma interpretação da cultura védica na sociedade ocidental”, in REVER, nº 1, ano 1, 2001, pp. 44 a 56, art. disp. em <http://www.pucsp.br/rever/rv1_2001/p_guerri.pdf> (c. 05.12.06).

KUMAR, Ratna, *Indian Dance in the Diaspora*. Art. disp em <<http://www.bojoli.com>> (c. 03.03.06)

LAL, Vinay, *Reflections on the Indian Diaspora: What is the Indian Diaspora, and what makes it Indian?* Art. disp. em: <www.sscnet.ucla.edu/southasia/Diaspora/reflect.html> (c. 08.08.06).

LUNKENS-BULL. R., *Between Text and Practice: Considerations in the Anthropological Study of Islam*, in: Marburg Journal of Religions, vol. 4, n. 2, dez.

1999, art. disp. em <<http://web.uni-marburg.de/religionswissenschaft/journal/mjr/lukensbull.html>> (c. 28.06.05).

MARIANO, Ricardo, “Secularização do Estado, liberdades e pluralismo religioso”, In 3er Congreso Virtual de Antropología y Arqueología, artigo disponível em <http://www.naya.org.ar/congreso2002/ponencias/ricardo_mariano.htm#_ftn1> (c. 23.02.07).

MELWANI, L. *Toronto, Canada: Hinduism Arrives In Style*. In Hinduism Today, jan. a março de 2005. Disp. em <http://www.hinduismtoday.com/archives/2005/1-3/18-29_toronto.shtml> (c. 08.08.06).

MORENO, L., “O Sonho de Desbravar a Amazônia”, in Jornal da USP, n.d., em <http://www.usp.br/jorusp/arquivo/2000/jusp508/manchet/rep_res/rep_int/especial1.html> (c. 13.02.07).

PIERUCCI, Flávio, “Secularização em Max Weber. Da contemporânea serventia de voltarmos a acessar aquele velho sentido”, In Revista Brasileira de Ciências Sociais, v. 13, n. 37, jun/98, p. 43-73. Art. disp. em <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-69091998000200003&script=sci_arttext> (c. 23.03.07).

RAMACHANDRAN, *Bharata Natyam – Classical Dance of the Ancient Tamils. First International Conference Seminar of Tamil Studies*, Kuala Lumpur, Malaysia, 1966. Disp. em <<http://www.tamilnation.org/culture/dance/index.htm>> (c. 27.07.06).

SAMAT, S., “A Javanese Kingdom in North and East in the 13th Century”, art. disp. em Daily News, ed. de 19.05.03, disp. em <<http://www.dailynews.lk/2003/06/19/letters.html#5>> (c. 11.01.07)

SRINIVASAN, R. *Bigotry and Prejudice: The Depiction of Hinduism in the West*. Art disp. em <<http://www.rediff.com/news/2006/feb/01rajeev.htm>> (c. 03.03.06).

UPADHYAY, R., “Sufism in India: Its origin, history and politics”, in South Asia Analysis Group, paper n. 294, de 16.02.04, disp. em <<http://www.saag.org/papers10/paper924.html>> (c. 17.01.07).

Fontes eletrônicas

ANDREA ALBEGARIA, dançarina hindu, inf. disp. em
<http://br.geocities.com/albergaria_andrea/indian_dance_atibaia.html>
(c. 10.01.07).

APSARA MENAKA, mitologia da dança, inf. disp. em
<<http://www.mythfolklore.net/india/encyclopedia/sakuntala.htm>> (c. 24.01.07).

ARTES CLÁSSICAS INDIANAS, definições em <<http://ml.wikipedia.org>>
(c. 12.02.07).

ARTISTAS ESPECIALIZADOS EM CULTURA INDIANA, inf. em
<http://www.indiaconsulate.org.br/comercial/a_india_no_brasil/contacts.htm>
(c. 04.09.06).

ASIAN/PACIFIC AMERICAN HERITAGE, informações sobre em
<http://www3.kumc.edu/diversity/ethnic_relig/apahm.html> (21.01.07).

BHÁVANA RYA, apresentação em homenagem ao Beato Frei Galvão, inf. em
<<http://www.metro.sp.gov.br/aplicacoes/news/tenoticiasview.asp?id=65654364H7&categoria=6540CF&idioma=PO&secao=ACONTECENDO>> (c. 13.02.07).

BHÁVANA RYA E CIA. ODISSI BRASIL, *website oficial*
<<http://www.odissibrasil.com>> (c. 13.02.07).

BIA OCOUGNE, dançarina hindu, *website oficial* <<http://www.biaocougne.com.br>>
(c. 13.02.07).

CENSO DE 2001 DO REINO UNIDO, disp. em
<<http://www.statistics.gov.uk/census/default.asp>> (c. 13.02.07).

CONCÍLIO VATICANO II, documentação completa disp. em
<http://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/index_po.htm>

(c. 13.02.07).

CONSTITUIÇÃO INDIANA, texto disp. em
<http://en.wikipedia.org/wiki/Constitution_of_India> (c. 13.02.07)

COTHON MATHER, biografia em <<http://www.bartleby.com/65/ma/Mather-C.html>>
(c. 02.02.07).

CREDO DOS APÓSTOLOS, definição em <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Credo>>
(c. 01.02.07).

DEMENIL MUSEUM, *website oficial* <<http://www.demenil.org>> (c. 21.01.07).

DRAVIDIANOS, povos, descrição em <<http://en.wikipedia.org/wiki/Dravidians>>
(c. 13.02.07).

ESCOLAS DE DANÇA INDIANA NOS ESTADOS UNIDOS, relação em
<<http://www.garamchai.com/danceschools.htm>> (c. 21.01.07).

ESPAÇO RASA, escola de dança hindu, *website oficial*
<<http://www.espacorasa.art.br>> (c. 07.01.07).

ESTELAMARE DOS SANTOS, *website oficial*
<<http://www.estelamare.paulo.nom.br>> (c. 10.01.07).

GURUS SIKHS, relação de, <http://en.wikipedia.org/wiki/The_Sikh_Gurus>
(c. 12.01.07).

HINDUS NO REINO UNIDO, inf. disp. em
<http://en.wikipedia.org/wiki/Hinduism_in_the_United_Kingdom> (c. 19.01.07).

HISTÓRIA DO IMPÉRIO MOGUL (ou Mughal), inf. em
<http://en.wikipedia.org/wiki/Mughal_Empire> (c. 12.01.07).

JAINISMO, inf. gerais <<http://www.bbc.co.uk/religion/religions/jainism/>>
(c. 11.01.07).

KALAKSHETRA, centro de cultura indiana, *website oficial*
<<http://www.kalakshetra.net/>> (c. 11.01.07).

KALANIDHI FINE ARTS OF CANADA, *website official*
<<http://www.kalanidhifinearts.org/>> (c. 13.01.07).

KERALAKALAMANDALAM, escola de dança hindu, *website oficial*
<<http://www.kalamandalam.com/>> (c. 11.01.07).

LEELA SAMSON, inf. disp. em <<http://www.artindia.net>> (c. 12.01.07).

MADAN GOPAL SINGH, músico, inf. em
<<http://www.navtejjohar.com/Musicians.htm>> (c. 17.01.07)

MAHARISHI MAHESH YOGUI, *website oficial* nos Estados Unidos
<<http://www.maharishi.org/>> (c. 20.01.07).

MAJAPAHIT, império, inf. gerais em <<http://en.wikipedia.org/wiki/Majapahit>>
(c. 11.01.07).

MENAKA THAKKAR DANCE COMPANY, escola de dança hindu, *website oficial*
<<http://www.menakathakkardance.org/>> (21.01.07).

MOHAMMAD ALI JINAH, biografia disp. em
<http://en.wikipedia.org/wiki/Muhammad_Ali_Jinnah#Founding_Pakistan>
(c. 12.07.07)

MUHAMMAD YUNNUS, biografia disp. em
<http://nobelprize.org/nobel_prizes/peace/laureates/2006/yunus-lecture-en.html>
(c. 19.01.07).

MUDRÁS, definição genérica em <<http://en.wikipedia.org/wiki/Mudra>>
(c. 07.01.06).

NATYA DANCE THEATRE (NDT), escola de dança hindu, *website* oficial <<http://www.natya.com/-pages/-frames/artisticdir.html>> (c. 21.01.07).

NAVTEJ SINGH JOHAR, *website* oficial <<http://www.navtejjohar.com/about.htm>> (c. 11.01.07).

NOSTRA AETATE, documento do Vaticano, disp. em <http://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/vat-ii_decl_19651028_nostra-aetate_po.html> (c. 13.02.07).

ORGANIZAÇÃO BRAHMA KUMARIS, *website* oficial no Brasil: <<http://www.bkumaris.org.br/indexs.htm>> (c. 07.01.07).

PILATES, método, inf. disp. em: <<http://www.pilatesfoundation.com/>> (c. 17.01.07).

RABINDRANATH TAGORE, biografia disp. em <http://nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1913/tagore-bio.html> (c. 11.01.07).

RAMA, Herói do épico “Ramayana”, inf. gerais em <<http://en.wikipedia.org/wiki/Rama>> (c. 12.01.07)

RAMAA BHARADVAJ, dançarina hindu, *website* oficial <<http://www.ramaadance.com/>> (c. 21.01.07).

SAI BABA, movimento no Brasil, inf. disp. em <<http://www.sathyasai.org.br/>> (c. 07.01.07); e em <<http://www.saibababrasil.com.br>> (c. 07.01.07).

SAMPRADAYA DANCE CREATIONS, companhia de dança, *website* oficial <<http://www.sampradaya.ca/>> (c. 21.01.07).

SIKHISMO, informações gerais em <<http://www.bbc.co.uk/religion/religions/sikhism/index.shtml>> (c. 12.01.07).

SINDHIS, GUJARATHIS, informações gerais em
<http://www.wikipedia.org/wiki/Sindhi_people> (c. 12.01.07).

SOCIEDADE TEOSÓFICA NA ÍNDIA, *website* oficial da sede de Adyar,
<<http://www.ts-adyar.org/>> (c. 11.01.07).

SRI AUROBINDO, biografia em <<http://www.sriaurobindosociety.org.in/>> (c. 11.01.07).

SWAMI VIVEKANANDA, biografia em
<<http://www.vivekananda.org/biography.asp>> (c. 19.01.07).

TAMIL, língua, informações gerais em
<http://en.wikipedia.org/wiki/Tamil_language> (c. 19.01.07).

TRIMURTI, conceito em <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Trimurti>> (c. 22.01.07).

VALLATHOL NARAYANA MENON, biografia disp. em
<http://en.wikipedia.org/wiki/Vallathol_Narayana_Menon> (c. 11.01.07).

Monografias

ANDRADE, Joachim, *Relevance of Indian Dance in Liturgy*. 1990, graduação em Teologia, Institute of Jnana Deepa Vidyapeeth, Pune.

Dissertações

ANDRADE, Joachim. Estudo Antropológico sobre a dança indiana, UFPR, 2003.

APOLLONI, R., *Shaolin à Brasileira – Estudo sobre a presença e a transformação de elementos religiosos orientais no Kung-Fu praticado no Brasil*, trabalho apresentado ao Departamento de Estudos Pós-Graduados em Ciências da Religião, PUC-SP, 2004.

BARBOZA, Francis. *Christian Themes Through Bharata Natyam*. 1981. Dissertation (Master of Music (Dance) The Maharaja Sayajirao University of Baroda, Gujarat.

Artigos em jornais e revistas

AGÊNICA Globo, *Favelas em Bombaim retratam o drama da miséria na Índia: Coração Financeiro Indiano Convive com a Pobreza sem Violência*. In Gazeta do Povo, p. 29, 18.02.07, Curitiba.

BERNARDES, Ernesto, *loga (yoga) & medicina*. In Época, Editora Globo, n. 425, 10.07.06.

DEVIKA, V. R. *New Idiom in Dance*. In The Hindu, 11.01.01, Chennai, Índia.

CÔRTES, C. e BOCK, L., *Irresistível*, Medicina e Bem-estar. In Isto É, n. 1789, 21.01.04.

JACOB, Rachel. *Viralmali´s last Devadasi*, In The New Indian Express, 26.09.05, Chennai, India.

NAIR, Sangeetha, *A priest and a dancer*, In The Statesman Kolkata Pus. 01.09.05, Kolkata.

SAGAR, P., *The Hindu*, de 14.04 a 15.05 de 2000, Hyderabad.

Documentos em vídeo

NRITYANJALI – I. Produção de Dr. Francis Barboza SVD. Bombay: Gyan Ashram, Institute of Performing Arts. Vídeo cassette (57 min.) PAL. Son. , color.

NRITYANJALI – II. Produção de Dr. Francis Barboza SVD. Bombay: Gyan Ashram, Institute of Performing Arts. Vídeo cassette (60 min) PAL. Son, color.

Outros documentos

FEDERAÇÃO DE YÔGA DO ESTADO DO PARANÁ. Carta enviada a deputados federais solicitando apoio parlamentar ao projeto de lei no 4680/2001, que trata da proposta de regulamentação mínima das atividades profissionais de Yôga. Curitiba, agosto de 2001.

BIANCO, B. *A Saudade da Terra na América: Memória Cultural e Experiências de Imigrantes Portugueses na Intersecção de Culturas*. Pesquisa de campo realizada durante o período em que foi professora-titular visitante em Estudos Portugueses na *University of Massachusetts-Dartmouth*, junto ao Departamento de Sociologia e Antropologia (1986-1991).

ANEXO 1 – GLOSÁRIO DE TERMOS HINDUS

A

Abhayamudra - Gesto de conforto ou de afastamento do medo.

Abhinaya – Termo formado pelo verbo “ni” (“receber”, “obter”), somado ao prefixo “Abhi” (“para”, “a fim de”). Significa a experiência adquirida, a transmissão do conhecimento.

Alaripu - Desabrochar de uma flor.

Alpana - Desenho feito no chão com farinha de arroz, principalmente no lugar da dança, muitas vezes para indicar a sacralidade do local.

Anugraha - Conceder a Iluminação.

Apsara - Celestial.

Arati - Performance em que o dançarino executa três voltas com um prato de flores, incenso e luz diante frete da imagem da deidade, começando do lado esquerdo para o direito.

Ardhachandra - Meia-lua.

Artha - Nas línguas indianas essa palavra remete a múltiplos significados. Um deles é o de suposição. Também remete a riqueza. Essa palavra veio a ser utilizada na economia depois da publicação do “Artha Shashtra” de Kautilya.

Ashrama - É o lugar onde residem o professor e os discípulos. Também pode designar um mosteiro. Simbolicamente, indica os quatro estágios pelos quais o ser humano deve passar segundo o sistema social védico: *brahmacharya* (celibato), *grahasta* (chefe da família), *vanaprastha* (afastamento da vida social) e *sanyasa* (renúncia ou ascese).

Avatar – “Alguém que desce”, uma encarnação plena ou parcialmente dotada de poder divino. Alguém que desce para cumprir uma missão específica.

B

Bhagavati - Nome de um rio indiano. Também indica a mulher devota que segue a via do amor.

Bhava - Sentir e expressar a emoção ou sentimento.

Brahma - A primeira pessoa da Tríade hindu, freqüentemente representado com quatro braços e quatro rostos e portando diversos símbolos religiosos. É considerado o criador de todas as coisas.

C

Carnática - Um dos tipos de música clássica indiana que se originou na região de atual Estado de Karnataka.

Chowka - A postura “de quadrado” no estilo de dança *Odissi*.

D

Damaru - Tipo de instrumento de percussão assemelhado ao tambor, com duas superfícies de toque.

Darpanam - Etimologicamente, “espelho”.

Darsana - “Visão”. Normalmente é utilizado no sentido de “ver e ser visto” pela divindade. Também indica os seis sistemas filosóficos indianas, conhecidos como *Darsanas*.

Devadasi - Serva do Senhor. Expressão utilizada especificamente para as dançarinas tradicionais do templo hinduista.

Dharma - Termo de múltiplos significados. Pode indicar o mérito, moral ilibada, virtude, verdade ou um modo de vida. Também é interpretado o caminho correto ou os princípios religiosos. Seu sentido mais verdadeiro, entanto, é “aquel que contém tua verdadeira natureza”.

G

Gaja-hasta-mudra - Gesto do elefante (“gaja” é o termo para “elefante”).

Gopis - Pastoras. São relacionadas a Krishna.

Gotipua - Rapazes que dançavam no templo utilizando as vestimentas femininas. Essa tradição surgiu no Estado de Orissa quando havia escassez das mulheres na região.

Guru - Mestre.

Guru-shishya-parampara - Tradição de transmissão de conhecimentos de mestre a discípulo. É o modo de ensino tradicional da Índia, no qual mestre e aluno moravam no mesmo local. A formação abrangia todos os aspectos da vida. São elementos fundamentais nessa relação a devoção e a fidelidade por parte do aluno em relação ao mestre.

H

Hanuman - Deus-macaco. É personagem importante no clássico “*Ramayana*”.

I

Indra - Senhor do Céus. É a divindade ariana por excelência, sendo conhecido, em tempos mais antigos, como “O Destruidor de Fortalezas”.

J

Jatiswaram - Uma das danças no repertório da dança hindu.

K

Kalavanti chaveda - O palco construído no interior ou ao lado do templo para as apresentações de dança.

Kali - Deusa do tempo. Também considerada como deusa da benção e esposa de Shiva. Muitas vezes, porém, é representada em seu aspecto mais feroz, de “destruidora da destruição” (aquela que, pela força, pára a destruição).

Kama - Desejo ou anseio muito intenso. É uma recordação dos prazeres e das dores sentidos em encarnações anteriores. Com freqüência tais recordações são causa de hábitos como fumar e beber.

Kamsa - Rei demônio que queria matar o deus-menino Krishna.

Karma - Literalmente, “obras”, o ato. Indica as conseqüências do ato que, de modo mágico, acorrentam o Homem ao ciclo das reencarnações. Lei da ação e da reação, expressão da justiça imanente.

Katha - História.

Kathakar - Contador das histórias.

Krishna - literalmente “o negro” ou “aquele que é escuro como uma nuvem”. Oitavo Avatar (ver termo) do deus Vishnu.

Kumbarti - Performance religiosa que inclui o *Arati* (ver termo), a passagem do prato no meio do povo e a imposição de mãos dos fiéis sobre a luz que emana do prato, seguida de um toque na própria testa. Indica, simbolicamente, a transmissão do conhecimento, da iluminação, da divindade para o indivíduo. O termo também abrange a lavagem (purificação) dos utensílios do templo.

L

Lakshmi - Esposa de deus Vishnu, simbolicamente remete à idéia de deusa de bens materiais.

Lasya - Movimentos graciosos envolvendo curvas delicadas e giros.

Lucknow Garana - Escola de dança *Kathak* de forte influência muçulmana aberta na cidade de Lucknow, capital do Estado Uttar Pradesh.

M

Mahabharata - Épico indiano de caráter enciclopédico que conta a luta entre os Pandavas e os Kauravas.

Mahakali - Grande deusa-mãe.

Mahari - As *Devadasi* do templo de Jagannath, em Orissa, também eram chamadas *Mahari*.

Mangalam - Dança de agradecimento ou louvor.

Margam - Caminho. Normalmente é utilizado para indicar as escolhas que o ser humano faz em sua busca de Deus. Os caminhos indicados são: conhecimento, devoção e serviço (*Jnana, Bhakti e Karma*).

Moksha - Salvação ou libertação da realidade ilusória.

Mridangam - Percussão.

N

Nama - “Nome”.

Nata - O dançarino ou ator.

Natya Veda - A sabedoria da dança. Considerado como o quinto *Veda* escrito por Brahma, produzido pelo deus quando o povo pediu-lhe alguma diversão.

Navarasa - Nove sentimentos expressos na dança hindu.

O

OM - Contração de “a-u-m”, é a sílaba sagrada e o mais famoso dos mantras do Hinduísmo. Representa a Verdade Absoluta. Contém, supostamente, a essência do Universo.

P

Padam - Poema amoroso.

Panchakria - Cinco atividades de Deus, divididas entre o plano divino (criação, preservação e destruição) e o plano humano (eliminação da ilusão e possibilidade de obter a Iluminação).

Pralaya - Dilúvio.

Purana - Antigas histórias compostas em torno de 500 a.C. É uma compilação de mitos – os dezoito suplementos históricos dos *Vedas*.

Pushpanjali – Dança de oferenda das flores. Serve como abertura de um repertório, pois a oferenda das flores no inicio de performance traz bons resultados à apresentação.

R

Raga - Forma específica de composição musical indiana; melodia ou música para acompanhar a dança.

Raja - Rei.

Rajas - O aspecto da coragem que se encontra em cada ser humano.

Rama - A sétima encarnação de deus Vishnu, é considerado o rei perfeito.

Ramayana - Épico de mil páginas de 48 versos. Composto por Valmiki em cerca de 300 a.C., trata da guerra entre o Bem e o Mal.

Ravana - Rei de Sri Lanka. Personificação do demônio que seqüestrou a esposa do Rei Rama e, com isso, desencadeou a guerra expressa no *Ramayana*.

Roopa - Aspecto, forma exterior.

Rta e Rtu - Ordem do universo.

S

Samhara - Matar.

Sampradaya - Tradição.

Satva - O aspecto sutil ou da inteligência do ser humano.

Shamiana - Tenda temporária colocada normalmente numa área onde se organizam as apresentações de danças, especialmente do estilo *Kathakali*.

Shabdam - Pequenas composições musicais e de dança sobre divindades ou reis.

Shiva - Terceira pessoa da Tríade hindu, o deus destruidor (para que possa haver a reconstrução). O criador da dança hindu.

Shrnigara - Embelezar. Apresentação o amor.

Srishti - Criação.

Sthithi - Preservação, existente, permanente.

Sufi - Monge muçulmano de uma corrente oriental e altamente mística.

T

Tabla - Instrumento da percussão.

Tala - Ritmo para dançar, normalmente conduzido pela percussão.

Tamas - Aspecto da matéria que se encontra no ser humano, princípio de inércia.

Tandava - Dança.

Tillana - Dança pura, normalmente realizada com diversas poses das divindades.

Tirobhava - Expressão da raiva.

Tribhanga - “Três curvas”. Posição triangular bastante feminina, caracteriza-se por três curvas fundamentais: uma perto da cabeça e pescoço; a segunda perto dos quadris e última com os pés.

V

Vaishnava - Devoto do Senhor supremo *Vishnu*.

Vanaprastha - Homem que se retirou da vida familiar para cultivar a renúncia, de acordo com sistema social védico.

Varna - Cor da pele, casta. Os arianos eram de pele clara e os nativos dravidianos eram de pele escura. Para manter essa diferenciação, inventaram um complexo sistema de *apartheid* por meio de castas.

Varnam - Composição musical para a dança onde se elabora um tema das sagradas escrituras indianas.

Varnashramadharma - O sistema social védico, que organiza a sociedade em quatro divisões ocupacionais conforme a cor da pele. Quatro divisões de busca espiritual (*Varnas e Ashramas*).

Veena - Instrumento de corda que acompanha uma apresentação de dança.

ANEXO 2 - DANÇARINOS ENTREVISTADOS NA ÍNDIA



Veena Nair



Dhanya Nair



Sandhya Kiran



Kalyani Kathu



Leela Nair



Sudeepa Bose



Gopan Krishnan



Raman Kutty



Shudipta Saha



Shankar Bose



Shivaram Bhatt



U. Mohan Kumar