



Dinâmicas Criativas de um Patrimônio Imaterial: a transmissão oral do teatro-dança Bharata-Nâtyam em Mysore (Índia)

Katia Légeret

Université Paris 8 – Paris, França

RESUMO – Dinâmicas Criativas de um Patrimônio Imaterial: a transmissão oral do teatro-dança Bharata-Nâtyam em Mysore (Índia) – Os pesquisadores interessados pelos patrimônios do teatro-dança indiano encontram um grande obstáculo: o da oralidade, pois os arquivos escritos e audiovisuais são raríssimos. Os pesquisadores devem passar por uma formação profissional para ter acesso aos materiais de pesquisa e poder interpretá-los. O estudo de caso do estilo Bharata-Nâtyam de Mysore, envolve esta observação participante do pesquisador-artista e mostra que a vitalidade desta herança depende da criatividade de cada transmissão local e individual – segundo seu contexto social, estético, religioso e político – e não das obras ditas acabadas e reconhecidas por um público nacional ou internacional. Palavras-chave: **Transculturalidade. Patrimônio Imaterial. Teatro e Dança. Teatro Indiano. Bharata-Nâtyam.**

ABSTRACT – Dynamism and creativity of an immaterial heritage: the oral transmission in Bharata-Natyam Dance Theater (Mysore, India) – Researchers interested in the heritage of dance-theater in India face a major obstacle: oral transmission, as written and audiovisual archives are extremely rare. They need professional training to access research materials and to interpret it. The case study of the Mysore Bharata-Natyam style involves this kind of participatory observations by the researcher-artist and demonstrates how the vitality of this heritage depends on the creativity of each local and individual transmission – related to its social, aesthetic, religious and political context – therefore, not on works considered complete and recognized by a national or international public.

Keywords: **Transculturality. Immaterial Heritage. Theater and Dance. India Theater. Bharata-Nâtyam.**

RÉSUMÉ – Dynamiques créatives d'un patrimoine immatériel: la transmission orale du théâtre dansé Bharata-Nâtyam à Mysore (Inde) – Les chercheurs qui s'intéressent aux patrimoines des théâtres dansés en Inde rencontrent un obstacle majeur, celui de leur oralité, car les archives écrites et audiovisuelles sont rarissimes. Ils doivent suivre une formation professionnelle pour avoir accès aux matériaux de recherche et pouvoir les interpréter. L'étude de cas du style Bharata-Nâtyam de Mysore, implique cette observation participante du chercheur-artiste et démontre que la vitalité de cet héritage tient à la créativité de chaque transmission locale et individuelle – selon son contexte social, esthétique, religieux et politique – et non aux œuvres dites achevées et reconnues par un public national ou international.

Mots-clés: **Transculturalité. Patrimoine Immatériel. Théâtre et Danse. Théâtre de l'Inde. Bharata-Nâtyam.**

Em 1932, a casta das dançarinas dos templos corre o risco de desaparecer em razão da colonização inglesa. De fato, a partir de sua chegada à Índia em 1858, os colonizadores se opõem aos rituais dançados nos santuários hindus. Graças à corrente reformadora da *Music Academy* da *Kalakshetra*, instituições criadas nessa época em Chennai, na Índia do Sul, essa arte dos templos, chamada *Sadir*, é então rebatizada de Bharata-Nâtyam. Esse neologismo sânscrito significa a arte dramática (*nâtya*) de Bharata, que é, ao mesmo tempo, um herói legendário e o autor do mais antigo tratado de Artes Cênicas (*Nâtya-Shâstra*). Esse novo nome tem a intenção clara de lembrar o caráter ancestral dessa dança e sua continuidade histórica com o teatro, a música, o sânscrito e os textos védicos sagrados. Essa garantia de autenticidade e de respeitabilidade não deve, no entanto, ocultar as transformações sofridas por essa arte na Índia do Sul. As mais importantes podem ser resumidas em três pontos. Para apresentar-se, os artistas passam do templo – ou do palácio e da casa – a um palco de estilo ocidental, proposto pelas duas academias já citadas e acessível a um público internacional. Essa arte se democratiza; ela é praticada por outras castas, por não hindus e por estrangeiros. Finalmente, sob a pressão da pudicícia vitoriana, os textos e gestos mais explicitamente eróticos foram afastados dos repertórios.

Atualmente, existem centenas de escolas de Bharata-Nâtyam. Elas estão presentes nas grandes cidades da Índia e tratam do estilo mais praticado e mais programado no exterior. Mas o que sobrou do que foi transmitido desde os anos 1930? Podemos falar de continuidade histórica de geração para geração? Essa arte, baseada em uma transmissão exclusivamente oral, pode ser preservada como um patrimônio? Sem dúvida, a patrimonialização é visível nas grandes escolas, que ensinam os repertórios estabelecidos e praticamente idênticos para todos os alunos. Contudo, outras formas de identidades culturais e artísticas, sobretudo em Mysore, diferenciam-se muito das transformações impostas pelo estado de Tamil Nadu, em 1932, com o *re-nascimento* do Bharata-Nâtyam¹, que favorece especialmente a língua oficial (o tâmil) e proíbe os movimentos de dança acrobáticos. O estilo de Mysoreé, de fato, caracterizado por composições musicais relacionadas à tradição das dançarinas da corte e aos poetas em língua kannada. Mais do que isso, ele se define pela extrema importância dada ao jogo corporal do ator. A grande flexibilidade necessária para

realizar esse jogo teatral permite que o ator interprete personagens específicos (como animais ou elementos da natureza) e enriqueça o texto narrado através da variedade de seu vocabulário gestual. Há trinta anos, observo que o caráter identitário dessa herança do estilo de Mysore depende da vitalidade do processo de criação, e não das obras em si. Dizendo de outro modo, a garantia de sua conservação patrimonial poderia ser determinada, de um lado, por sua negação a uma composição acabada e, de outro, pelo dinamismo de sua transmissão na Índia e também no exterior? Nesse caso, uma pesquisa puramente teórica e de tipo acadêmico sobre essa questão, focada na análise dos espetáculos programados nos teatros, correria o risco de concluir acerca de repertórios certamente variados, mas fixos em suas codificações.

O projeto de preservar repertórios antigos seria, então, indissociável do processo vivo de sua transmissão – tanto no plano local como no internacional – e de sua recriação, distante de qualquer repetição ou reconstituição. Por essa razão, a definição desse gênero de patrimônio não pode ser reduzida a um recenseamento de obras ou escritos, pois são os próprios artistas que os fazem viver, sendo capazes de transformá-los a partir de certas regras. No entanto, os artistas indianos são, em grande parte, formados por um único professor; eles permanecem fiéis a seu estilo e, pelo que observo, não se interessam pelo estudo comparativo dos repertórios. Contrariamente, essa abordagem consiste em variar as fontes e caracteriza o artista pesquisador. Se ele se interessa por essa questão do patrimônio, ele deve ter um acesso direto aos processos de transmissão oral (*in situ* ou registrados) e, com base em sua habilidade e em seu conhecimento especializado, pode *traduzir* as linguagens corporais codificadas. Essa é uma situação privilegiada dos estrangeiros que se formaram na Índia. De fato, esse *status de sem casta* permite que ele siga diferentes ensinamentos, encontre diversos artistas e tenha uma experiência suficientemente rica para considerar a viabilidade de pesquisas universitárias sobre esse tipo de artes cênicas no âmbito de um mestrado ou, sobretudo, de um doutorado. Por enquanto, essas pesquisas ainda são bastante raras. Em trinta anos, tivemos a oportunidade de receber diversas formações de Bharata-Nâtyam, na França com Amala Devi e, na Índia, com K. Swarnamukhi, Venkatalakshama e K. Muralidhar Rao.

Serão analisados exemplos precisos de transmissão do Bharata-Nâtyampelas duas personalidades mais marcantes dessa arte em Mysore há cerca de cinquenta anos: Venkatalakshama e K. Muralidhar Rao. Diversas questões se encontram na base do protocolo de nosso método de investigação. Um mesmo texto de repertório é encenado pelo mestre de múltiplas maneiras? Se for o caso, ele depende dos músicos que o acompanham? De seu lugar de transmissão? Da origem social do aluno? Da erudição do vocabulário gestual? Da diversidade das formações artísticas? Nossa aprendizagem de cerca de quarenta repertórios permite-nos partir do seguinte postulado: quanto mais ricas as variações de interpretação, mais a preservação do repertório poderá ser garantida; e, no sentido oposto, a simplificação dessas formas exigida por um certo tipo de construção identitária coloca em risco os princípios de sua criatividade e a interrupção, muitas vezes brutal, de sua transmissão. Detectar e fazer o inventário dessas diferenças de acordo como grau de intensidade da criatividade exige que se seja um pesquisador-artista, ou seja, que se tenha um nível profissional no estilo estudado.

O Postulado de uma Estética da Variação

O desafio é mostrar como a constituição desse patrimônio é um processo vivo, instável e frágil. Ele se baseia em uma ideia bastante específica da continuidade histórica, estruturada por diversos elementos, que constituirão o objeto das três partes deste estudo. Antes de começar, tomemos os dois mais importantes: a ideia estética da variação, própria a cada repertório, e a vitalidade das comunidades de artistas fora de um contexto institucional. No meio artístico de Mysore, uma encenação é considerada *bela* quando ela é *vicitra*: esta palavra, em sânscrito, significa *o que é decorado, colorido, variado*. De fato, a continuidade entre os repertórios passados e presentes depende da criatividade oral do transmissor, ou seja, da constante invenção de variantes, feitas com elementos novos e externos. A dificuldade de compreender esse processo está no fato de que essas variações se constroem a partir de um conhecimento literário erudito das diferentes interpretações de um mesmo episódio mítico. O mestre de Bharata-Nâtyamas encena com uma série de personagens que seu discípulo solista deverá interpretar sozinho, passando ininterruptamente de um personagem a outro. Além disso, cada uma das

palavras que contam esse episódio é enriquecida por uma linguagem não verbal bastante elaborada. Por exemplo, os micromovimentos rítmicos do ator-dançarino, chamados *recaka*. Eles são formados por minúsculos movimentos – giratórios e em várias direções – dos ombros, do pescoço, dos pulsos ou das sobrelanceiras. Eles intervêm para perturbar a narração, diminuir ou acelerar o ritmo, criando, até mesmo, às vezes, contratempos e subritmos. Essa técnica corporal é valorizada pelas percussões da orquestra e pelas modulações da voz do cantor e de instrumentos melódicos como a flauta.

Na linguagem musical carnática, própria da Índia do Sul, os *recaka* correspondem à palavra *gamaka*, que significa que uma nota é subitamente ornada por uma sucessão de oscilações, de glissandos ou de mordentes. Da mesma forma que para o dançarino um *recaka* do pulso lhe permite passar sutilmente de uma posição da mão à outra, o *gamaka* cria, para o músico, uma passagem progressiva, mas muito rápida, de um quarto de tom entre duas notas. É justamente esse tipo de reconstrução oral, corporal, habilidosa, técnica e quase invisível de um repertório do passado que articulará as palavras, os gestos e os sons de uma nova forma. Essa criatividade – unindo, de modo quase intrínseco, a poesia, a dança, o teatro e a música – modifica continuamente a significação histórica original do texto encenado. Analisar esse processo envolve, para o pesquisador-artista que somos – tendo recebido o ensinamento de K. Muralidhar Rao desde 1985 –, o método de uma observação participante em campo, em Mysore, experiência de que poucos estrangeiros dispõem.

Um último elemento importante deve ser considerado nesta reflexão. Contrariamente ao Tamil Nadu, que instituiu o Bharata-Nâtyam na cidade de Chennai a partir de uma ruptura radical com as castas e os templos, o patrimônio de Mysore é constituído pela renovação da diversidade dos espaços de formação e de criação em relação constante com os templos e com os palácios do marajá. Esse Bharata-Nâtyamé, em grande parte, uma arte da corte, baseada em um jogo de ator (*nâtya*), considerado como superior à dança pura (*nrittâ*), e confere um lugar importante aos músicos de língua kannada. É por isso que os mestres que transmitem o Bharata-Nâtyam em Mysore há mais de meio século, como K. Muralidhar Rao, não se reconhecem na tradução habitual em inglês do termo Bharata-Nâtyam, como difundida desde 1932 por Rukmini Devi, diretora da institui-

ção *Kalakshetra*, e por seu marido inglês, Dr. Arundale. De fato, a ideia de traduzir essa arte como *Indian Classical Dance* foi sugerida a Rukmini Devi por Anna Pavlova, célebre primeira-bailarina do balé Bolchoï². Graças a ela, Rukmini Devi se formou em dança clássica ocidental antes de começar o aprendizado do Bharata-Nāṭyam, aos trinta anos, o que é excepcional para uma mulher brâmane de sua época. Veremos, ao contrário, como o processo de patrimonialização do Bharata-Nāṭyam em Mysore depende das comunidades de artistas locais, que reúnem atores, dançarinos, músicos e poetas.

Privilegiar as Múltiplas Variações do Código Gestual para Interpretar um Texto

Para decorar as cinquenta e uma posições das mãos (*hasta* ou *mudrā*), todos os artistas de Bharata-Nāṭyam se baseiam no mesmo manual escrito em sânscrito, o *Abhinayadarpana*, de Nandikeshvara, datado de antes do século VI. Cada gesto possui diversos significados, cuja lista é declamada em sânscrito – e sempre na mesma ordem – durante a aprendizagem. *Sarpa-shîrsa*, por exemplo, *cabeça de serpente*, envolve primeiramente a seguinte sequência de ações: passar a pasta de sândalo (*candana*), mostrar uma serpente (*bhujana*) (Imagem 1), falar em voz baixa (*mandra*), consagrar algo lhe aspergindo água (*proksana*) e acariciar um ser (*posana-âdi*). Sem dúvida, em certo nível, podemos considerar que este texto faz parte do patrimônio do Bharata-Nāṭyam. No entanto, ele não ajuda a elaborar um repertório de encenações e de coreografias, nem a caracterizar o processo de patrimonialização deste estilo em Mysore. Isso, pois não há um encadeamento sistemático, fixo e estável entre cada palavra de um texto que o ator deve interpretar, nem um gesto preciso e único que corresponda a este texto. Sempre existe a escolha entre diversas possibilidades e o ator também pode repetir várias vezes uma palavra e expressá-la com gestos diferentes – mostrando, desta forma, a sutileza e a riqueza de sua interpretação do poema encenado. Esta liberdade explica a diversidade de estilos de Bharata-Nāṭyam.



Imagem 1 – Katia Légeret interpreta O Deus Vishnu, deitado sobre a serpente cósmica Ananta.
Foto: Katia Légeret.

Tomemos o exemplo de duas transmissões do mesmo texto, que recebemos em Mysore em 1985 e 1986 por Venkatalakshamma, a última dançarina da corte, e por K. Muralidhar Rao, o mestre mais importante em Mysore desde 1965. Quando a *Gita-Govinda* de Jayadeva, poema sânscrito do século XII, descreve a heroína Radha esperando o deus Krishna, seria simplista associar, a cada palavra, seu gesto mais ilustrativo, *traduzindo-o* literalmente com quatro posições de mãos: *ela olha (paçyati) de todos os lados (diçidiçi) e em segredo (rahasi) vosso Senhor (bhavantan)*. Isso seria o mesmo que utilizar uma espécie de língua de sinais, com o objetivo de comunicar de maneira eficaz, e não ode sugerir de maneira poética. Venkatalakshamma ensina e canta na casa de uma de suas alunas. Assim como ela faz na corte do palácio, ela permanece sentada com as pernas cruzadas sobre uma esteira, enquanto sua aluna se desloca com alguns passos bastante simples sobre uma superfície menor.

Nesse espaço intimista, e para interpretar esse verso, a atenção da professora estará focada nas variações do estado emocional sugeridas na passagem de uma palavra à outra. Para isso, um único *mudrâ* é escolhido, *sarpa-shîrsa*, citado anteriormente. Todavia, ao invés de restringir-se aos oito significados dados pelo *Abhinayadarpana*, essa artista inventa cinco outros sentidos, sempre permanecendo nessa

posição de dedos unidos, com as duas últimas falanges ligeiramente curvadas para frente – sugerindo, assim, a cabeça de uma cobra, como indica o nome. Antes de *olhar* a seu redor, a heroína Radha esconde seu rosto com as duas mãos e olha lentamente para cima: ela está triste por estar sozinha? Ela estava chorando? Quando ela gira a cabeça *de todos os lados* e coloca as mãos em frente de sua boca, ela se surpreende com um barulho? Ela está com medo? E, nesse caso, sua cabeça continua imóvel, apenas seus olhos vão de um lado a outro enquanto a parte superior das suas costas se curva ligeiramente, seus ombros baixam e ela se encolhe. Já que essas ações acontecem *secretamente*, suas mãos pressionam seu peito e seu olhar sugere um sentimento de amor. Depois disso, ou ela invoca seu *Senhor* indicando sua presença a sua frente com as duas mãos que sobem lentamente, sugerindo sua grandeza, ou ela desenha a forma de seu corpo no espaço vazio a sua frente, ou, ainda, ela mesma assume a pose de um personagem masculino, pousando as duas mãos, que continuam em *sarpa-shîrsa*, sobre suas pernas.

A transmissão e a encenação desse mesmo texto pelo mestre K. Muralidhar Rao são muito diferentes. Ele propõe a seus atores-dançarinos uma espécie de exercício de improvisação, que servirá de material para sua composição. De fato, ele pede aos alunos que descrevam, com sua linguagem gestual, os contextos temporal, local e geográfico do texto, que acabam por enriquecer a expressão de cada palavra. Para facilitar a realização deste exercício, a mesma frase será repetida pelo cantor várias vezes, e a ação do ator-dançarino se desenvolve livremente, sem acompanhar o sentido literal das palavras. No caso específico que estamos estudando, a questão essencial é o que Radhavê a seu redor: uma casa ou um lugar externo? Quais as formas e sons por meio dos quais ela pensa identificar a chegada de Krishna? O artista é levado a desenvolver um contexto realista, relacionado ao lugar onde a heroína vive e que estaria especificado em outras partes da *Gita-Govinda*. Mas esse contexto também pode ser fruto de sua imaginação ou, ainda, baseado em suas experiências pessoais de um encontro amoroso. Com efeito, seria possível afirmar que esse quarto *ashtapati* da *Gita-Govinda* somente faz parte do patrimônio do Bharata-Nâtyamem Mysore se suas encenações tratam do contexto social e cultural específico dessa cidade, permitindo que os artistas inventem variações e enriqueçam os códigos gestuais descritos no *Abhinayadarpana*. Assumindo o número considerável

de interpretações diferentes, a realização de uma pesquisa exaustiva das formas de criatividade nesse mesmo local parece estar excluída. Se fosse o caso, o pesquisador deveria não apenas ser formado nessa arte, mas também ter acesso às casas onde esse ensinamento é realizado, transgredindo as sólidas fronteiras entre as famílias e as castas de artistas. Restaria como solução a captação cinematográfica dessas danças durante apresentações públicas, mesmo que esse método ignore o processo de transmissão, com suas deambulações, suas improvisações e os comentários *in situ* do mestre.

Uma Encenação Intercultural entre os Gestos Dançados, as Sílabas Rítmicas e as Linguagens Poéticas

O fato de introduzir um texto nos fragmentos de danças herdadas, entre outros, do Tamil Nadu, o estado vizinho do Karnataka, confere-lhes novos significados e, ao mesmo tempo, uma forma de continuidade histórica localmente assimilável. É o caso da primeira dança do repertório criado no século XIX na corte de Tanjore. Trata-se do *alarippu*, que envolve um conjunto de movimentos dançados oriundos dos fundamentos do Bharata-Nâtyam, articulados por sílabas rítmicas, por exemplo, em oito tempos: *Tamtadittamdittamditteita ki tatakatei*. Todavia, a partir dos anos 1990, esse trecho é cada vez mais raro nos recitais profissionais, certamente porque ele faz parte dos longos anos de aprendizado e do primeiro repertório da escola, no qual sua coreografia é frequentemente simplificada (Gaston, 1996, p. 270). K. Muralidhar Rao decidiu introduzir o *abhinaya* ou *jogo do ator* nesses movimentos abstratos. Ele integrou essa herança do Tamil Nadu ao patrimônio literário de Mysore ao associar as sílabas rítmicas (*sholukattu*) ao poema cantado em sânscrito durante as cerimônias do principal templo de Mysore, consagrado à deusa guerreira *Chamundeshwari*³. Esse poema ou *stotram*, intitulado *Mahishasura Mardini*, foi escrito no século VIII pelo mestre espiritual Adi Shankaracharya. Os alunos de K. Muralidhar Rao dançam-no ao menos uma vez a cada ano durante o festival de *Dasara*, na entrada do Palácio. No décimo dia desse festival – que, durante toda sua duração, envolve um grande número de recitais e espetáculos –, o marajá atravessa a cidade em um elefante, presidindo uma procissão em que a estátua da deusa também desfila sobre um elefante⁴.

Passemos em detalhe por uma passagem específica desse texto dançado que enumera uma lista impressionante dos diferentes nomes

dessa divindade. No momento em que as sílabas rítmicas são declamadas mais rapidamente, ao invés de acelerar os deslocamentos, o dançarino desacelera seus gestos e marca algumas poses esculturais, imobilizando-se no quinto tempo da frase. Por exemplo, ele agita um bastão, ilustrado por dois punhos fechados, situados em uma mesma diagonal, com uma dupla expressão heroica e colérica. Dessa forma, os movimentos do *alarippu* que, no princípio, descreviam figuras geométricas puramente rítmicas (*adavu*) passam a representar uma característica desse personagem. Assim, a posição da mão chamada *kartari* – o campo de tesouras (Imagem 2) –, com os dedos indicador e médio que se cruzam, torna-se uma arma divina e perigosa. Justamente, durante este décimo dia do festival, existe a tradição de que todas as armas sejam benzidas. Antigamente, tratava-se de simples facas de cozinha e objetos cortantes de uso cotidiano em uma casa. No entanto, atualmente, os habitantes de Mysore selecionam tudo o que pode ajudar a vencer na vida, a vencer os obstáculos e os problemas. É comum ver guirlandas de flores decorando uma mobilete, um computador ou os címbalos do professor de dança, já que estes objetos são indispensáveis para a sobrevivência de seus proprietários.



Imagem 2 – As mãos em *kartari hasta*. Foto: Katia Légeret.

Se nos perguntarmos qual é a continuidade do repertório da corte e do templo na cena contemporânea de Mysore, compreenderemos rapidamente que ela envolve a presença implícita de uma pluralidade de línguas. A patrimonialização pressupõe a tradução de uma língua em outra sem eliminar o estrangeiro. Ao contrário,

ela preserva esse elemento, como vimos nesse *alarippu* que sobrepõe dois textos: o das sílabas rítmicas e o poema dedicado à deusa. O intelectual pós-colonialista indiano Homi K. Bhabha explica, em *O Local da Cultura* (Bhabha, 1994, p. 226), como a tradução, quando é performativa – que emerge na qualidade de narrativa oral –, encena a diferença cultural. É a enunciação em ação, segundo um movimento permanente de intertextualidade, que cria a ideia de continuidade da história. Um texto é, assim, sustentado ou incrustado de forma fragmentária por outras narrativas: elas se absorvem e transformam-se mutuamente. Nós nos interessamos em aplicar essa teoria da literatura às artes cênicas e, mais especificamente, às linguagens corporais. A composição dos repertórios de Bharata-Nâtyam expressa essa ideia de Homi K. Bhabha quando considera, desde o século XIX – segundo o estado atual de nossos conhecimentos – que o jogo do ator (*sattvikabhinaya*) é superior à dança da forma como ela foi imposta pelos quatro famosos compositores da corte de Tanjore⁵. Mas, quando o marajá de Mysore, Chamaraja Wodeyar, convida, entre 1881 e 1894, um dos irmãos Cinnaya Pillai para sua corte, ele compõe majoritariamente trechos *abhinaya*, valorizando, assim, o aspecto teatral do Bharata-Nâtyam⁶. O repertório que Venkatalakshamma nos transmitiu em 1985 foi ensinado a ele pela dançarina da corte Jeti Thayamma, contemporânea de Cinnaya Pillai. As composições de Tanjore que ela aprendeu intercalavam duas partes próprias ao estilo de Mysore durante mais de três horas de recital⁷. A primeira parte, interpretada pela artista cantando e dançando – e, às vezes, sentada com as pernas cruzadas –, envolve, de forma sucessiva, um *shurnikai*, poema sânscrito dedicado ao rei ou à divindade protetora do recital⁸, e um *pushpanjali*, oferenda de flores. A isso se segue uma dança dedicada ao deus de cabeça de elefante, Ganesh (*ganapatistotram*), e um *shabdam* que narra episódios da vida do deus Krishna (Légeret, 2005, p. 175-187). Sem romper com essa tradição, a última parte de um recital atual termina, em geral, com peças bastante teatrais, narrativas, em língua kannada⁹.

Observemos o caso do *pushpanjali*. Antes de voltar a ser encenada nos anos 1970 como uma peça puramente rítmica, essa dança foi retirada do repertório da corte de Tanjore no século XIX e de Chennai em 1932, visando impedir os rituais cotidianos dos templos, que consideravam essa oferenda de flores essencial. As esculturas dos santuários comprovam essa tradição, como em Chidambaram ou

em Tanjore, onde podemos ver, entre outras coisas, o primeiro dos cento e oito *karana*, chamado *talapushpaputa*. Ele representa um artista que entra em cena com as mãos cheias de pétalas de rosas, as quais colocará aos pés da divindade (Imagem 3). No Tamil Nadu, sob influência de mestres como K. Ellapa, *opushpanjalire* aparece em cena nos anos 1970 como uma peça puramente rítmica. Os artistas colocam na boca de cena uma estátua do deus Shiva em forma de um dançarino cósmico (*Nâtarâja*) e, durante esse trecho do repertório, oferecem-lhe pétalas de flores (Gaston, 1996, p. 323). No entanto, a arte de Mysore não sofreu esse corte entre a arte do templo e a arte da corte. Além disso, ela interligou as sílabas rítmicas dessa dança com uma trama narrativa. Assim, uma das composições de K. Muralidhar Rao pontua as passagens de dança pura com posturas que representam o deus Shiva. Entre 1970 e 1980, essa composição fez parte de alguns rituais do célebre templo xivaíta de Nanjangud, próximo de Mysore. A inspiração desse mestre foi um depoimento da família de sua aluna Vani Doreswamy, originária de Nanjangud – que o hospedava em sua casa nessa época.



Imagem 3 – Katia Légeret (Manochhaya) em *A Oferenda de Flores Pushpanjali*. Foto: Katia Légeret.

Ela relata que as dançarinas desse templo tinham três repertórios: o primeiro era apresentado no templo; o segundo, chamado *bhagavata mela*, em um espaço exterior; e o terceiro, na corte de Mysore. Aproximando-se do *pushpanjali* como o conhecemos atu-

almente, o *bhagavata mela* era realizado por cinco virgens e cinco mulheres casadas, que realizavam percursos circulares, tendo por regra nunca dar as costas ao público nem à divindade. Seguiu-se um *ninayakastotram*, poema salmodiado durante o qual elas se deitavam com o ventre no chão, seguravam os tornozelos esticando as pernas na direção do céu e giravam sobre o próprio corpo. Através dessa figura extremamente acrobática, elas davam a impressão de uma roda móvel que se deslocava em círculo. No final, elas ficavam vários minutos deitadas sobre as costas, evocando, com essa postura, o repouso da divindade.

Uma vez que, atualmente, o recital de Bharata-Nāṭyam é uma arte feita principalmente por solistas, K. Muralidhar Rao conservou o caráter circular dos deslocamentos do artista e uma grande variedade e rapidez de piruetas para mudar de direção e de personagem. Assim, em 1986, K. Muralidhar Rao compõe um dos *pushpanjali* mais conhecidos no *ragakedara*, cuja frase rítmica de oito tempos é a seguinte: *Ta tom tata tom takountarikitatatakaditditteitakaditdittei*. A cada quatro tempos, o artista muda de direção e mostra as características simbólicas de um dos nove planetas. Baseado nessa mesma estrutura, ele também nos transmitiu o *shurnikaiadyashrisashikananda*: o texto sânscrito descreve o prazer dos três deuses mais grandiosos e de suas consortes ao presenciar a dança do *pushpanjali*. Como ele também é dedicado a Indra, mestre das direções, K. Muralidhar Rao desenvolve com seus músicos uma composição – com percussões do mridangam, flauta e vina – em que o ator-dançarino interpreta cada uma das dez direções do espaço (*dikpalaka*) conforme as características e a postura de uma divindade específica, seguindo uma estrutura rítmica específica (Satyanarayana, 1966, p. 98-105). Como conclusão desta seção, observemos que, em geral, o *pushpanjali* faz parte do primeiro espetáculo público de um dançarino de Bharata-Nāṭyam. Chamado de *arangetram* em língua tâmil, ele dá origem a uma grande cerimônia realizada diante de um grande número de pessoas, um evento extremamente oneroso para a família. Mas, em Mysore, Venkatalakshmanna, K. Muralidhar Rao e outros professores cultivam esse ritual de forma totalmente diferente. Com o nome sânscrito de *rangapravesa*, diante de um público bastante restrito, o aluno realiza as seguintes ações: segura seus guizos e declama o *pushpanjali*, já descrito. Ele saúda os convidados e os músicos antes de entregar a tornozeleira de guizos a seu mestre para que este faça

uma benção. Em seguida, são os instrumentos musicais que recebem a benção do mestre. Todos jogam grãos de arroz sobre o artista que se prepara para entrar em cena.

Criar *in Situ*?

Se, de fato, os repertórios de Bharata-Nâtyam são constantemente remodelados e reorganizados de acordo com a vida comunitária do lugar onde eles são transmitidos, isso ocorre segundo uma regra muito particular: não existe separação entre os fatos artísticos – do âmbito da ação com um intuito cultural preciso e novo – e os fatos antigos, que implicam uma reflexão constante sobre a fidelidade a regras de composição precisas. Dizendo de outra forma, a criatividade é o resultado de uma interpretação renovada das formas já conhecidas. Todavia, essa não é a conclusão de Gilles Tarabout, pesquisador do Centro de Estudos da Índia e do Sul da Ásia, em sua análise sobre a adaptação para a cena ocidental de um ritual de pinturas efêmeras do Kerala, os *kalam* (Tarabout, 2003, p. 37-61). Ao contrário, ele enfatiza a distância total entre duas sociedades. De um lado, os programadores dos teatros ocidentais falam da relação que essa arte indiana mantém com um passado imutável, distante, e com um mundo divino. De outro, quando os indianos desenham no chão, eles concebem essas ações em termos de eficiência, tendo em vista que esse processo estético é efêmero, “[...] uma beleza ativa, homenagem eficaz e sedutora às divindades, durante rituais dos quais a ‘pintura’ não constitui senão uma parte, essencial e temporária” (Tarabout, 2003, p. 43). No entanto, quando o desenho do *kalam* torna-se uma espécie de performance-instalação em um festival na França, ele sofre uma transformação radical:

Assim, a história da possível passagem dos *kalam* à arte é a de uma descontextualização ‘fragmentada’ de sua realização (fragmentada no sentido de que os ‘artistas’ continuam sendo aqueles que celebram o ato mesmo fora das exposições) e de sua recontextualização de acordo com as categorias ocidentais da arte e da cultura, nas quais os *kalam* ganham valores diferentes (Tarabout, 2003, p. 43).

Retomando o exemplo do Bharata-Nâtyam de Mysore, o que Gilles Tarabout coloca como contraditório não o é para esses Indianos do Karnataka. Isso, pois a criatividade deles é gerada na cena na qual eles se produzem *in situ*, quer eles se apresentem em uma cena da

Índia ou de outro país. A questão é saber como essa adaptação cria uma novidade nas regras que eles se impõem *a priori*. Na primeira parte deste artigo, vimos em que medida uma mesma história pode separar-se do texto, modular-se, ser desviada, desenrolar-se em apenas alguns instantes ou em cerca de vinte, trinta minutos. Assim, são as circunstâncias externas que produzem essas espécies de improvisações. Por exemplo, quando, em 1988, K. Muralidhar Rao realiza uma turnê de dois meses na Europa, seu repertório dos *Dashavatars*, *As Dez Incarnações do Deus Vishnu*, adapta-se às temáticas dos lugares: “A criatividade consiste em dar uma resposta a qualquer nova situação da vida através da gramática do Bharata Natyam e de observação, análise e contemplação constantes da natureza” (Narayana Rao, 1999, p. 46).

Assim, durante um festival Índia-Tibete nas cidades de Bergerac e Périgueux, ele pediu que eu e os quatro músicos realizássemos, em meia hora – ao invés dos seis minutos habituais –, a penúltima cena dançada, que era dedicada a Buda, como nono avatar de Vishnu. Em junho de 2001, quando convidados pelo colóquio *Uma Alma pela Mundialização* no Festival das Músicas Sacras de Fez (Marrocos), foi Kalki (Imagem 4), o último dos *Dashavatars*, que foi valorizado¹⁰. K. Muralidhar Rao decidiu traduzir a ideia de cometa (*ketu*), destinado a destruir a humanidade durante a época de Kalki, como uma *catástrofe que um dia se abateu sobre a humanidade como perigo nuclear*, e ele encenou um corpo irradiado, doente e mutante.



Imagem 4 – Katia Légeret (Manochhaya), Kalki brandindo o fogo e seu devoto (Kaleyvani).
Foto: Katia Légeret.

É interessante lembrar que, em Mysore, os espaços oficiais de produção e divulgação do Bharata-Nâtyam são, em grande parte, patrimônio real, mesmo que o marajá atual não tenha senão um poder simbólico. A cada ano, o governo lhe dá um lugar de honra durante o famoso Festival *Dashara*. Dezenas de espetáculos são apresentados todos os dias, e o repertório tem um tema diferente a cada ano. Durante o resto do ano – com exceção do mês de agosto, considerado de mau agouro –, são apresentados diversos repertórios de artistas locais e estrangeiros no *Jagamohan Palace*, espaço da família do marajá, transformado em auditório há várias décadas. Nesse local popular, a entrada é gratuita. Mas a duração das apresentações deve adaptar-se a diferentes circunstâncias. Por exemplo, na época da monção, os horários podem mudar. Às vezes, a última dança pode ser anulada se os horários dos últimos ônibus locais são adiantados ou cancelados de maneira imprevista. Devemos mencionar, ainda, a Universidade de Mysore, que conta com um teatro e com um departamento especializado em Bharata-Nâtyam, criado em 1965, graças ao mecenato do marajá. A primeira professora titular foi Venkatalakhmanna, que ensinou nessa universidade durante nove anos. Em 1973, com sessenta e sete anos, ela obteve seu doutorado em literatura. Sua filha, Shakuntala, continua a transmissão de sua arte em Mysore –principalmente em sua própria casa.

Pôde-se constatar de que maneira o que é apresentado como um repertório terminado em cena não é fixo, mas, ao contrário, flutuante e efêmero. A patrimonialização se constitui de acordo com os lugares da transmissão, com todas as adaptações e a criatividade que eles implicam. Nos anos oitenta, Venkatalakshmanna continua dando aulas particulares e muda constantemente de espaço, de acordo com o que seus alunos têm à disposição – pode ser tanto uma garagem quanto um pequeno quarto (Rosemary, 1998, p. 43). Essa renomada artista não é rica, especialmente porque ela precisou vender grande parte das joias que o palácio lhe deu para casar seu filho, sua neta e, ainda, para pagar um imposto altíssimo em sua comunidade tribal dos Lamban. Esses dramas da vida cotidiana frequentemente inspiraram seus temas de ensino. Em agosto de 1985, quando ela me ensinou uma passagem da *Gita-Govinda (ashtapatinataare)*, que descreve a difícil separação dos amantes Krishna e Radha, ela não falava inglês, e suas lágrimas nos fizeram suspender os cursos várias vezes. Foi apenas muito tempo depois que eu conheci a história de sua vida. Mas esses

estados emocionais condicionaram o mimetismo que ela me exigia para captar cada um dos seus gestos, sem nenhuma explicação verbal. A tensão que ela estava impondo a seus movimentos para dominar seu sofrimento aumentava o estilo minimalista das expressões de seu rosto e das posições de suas mãos. Ela ficava sentada sobre uma esteira e repetia as mesmas frases, fazendo com que eu reproduzisse o ritmo irregular de sua respiração e as linhas de tensão que partiam de seu peito, seus ombros ou seu ventre e chegavam até as pontas dos dedos. No entanto, foi graças a essas circunstâncias tristes que eu pude experimentar o sentido literal da palavra *mudrâ* em sânscrito: a ação de selar, ou seja, de dominar a respiração, bloqueando em um instante preciso, ao mesmo tempo, a expiração (ou a inspiração) e um gesto das mãos.

K. Muralidhar Rao também deu aulas em muitos lugares. Estudamos com ele em cerca de uma dúzia desses lugares, desde 1985: podia ser na sala de aulas de uma escola de música, em um escritório, em uma varanda, na garagem do jornalista K. Venkata Rao. Mas, normalmente, as aulas ocorrem na sala ou na peça principal da casa da família onde ele vive. Durante vários anos, sem nenhum custo financeiro, mas em troca de hospedagem e alimentação, ele formou a filha dos proprietários em Bharata-Nâtyam. As aulas não têm horário fixo; pode-se esperar durante uma grande parte do dia ou ser interrompido no meio do curso por uma visita inesperada, uma refeição, o ensaio de um músico ou pelo barulho da rua.

Em 1998, ele trabalhava com a peça citada no início do capítulo quatro do *Nâtya-Shâstra, Batimento¹¹ do Néctar de Imortalidade (amrittamanthana)*. Em poucos meses, ele compunha três encenações diferentes, não apenas porque ele tinha três alunas, mas porque os locais das aulas mudavam. Nesse caso, o patrimônio desse repertório de Bharata-Nâtyam específico de Mysore não se constitui pelo texto que narra o mito da preparação do néctar, mas pela adição das três encenações e de seus processos de criação *in situ*.

A seguir, apresentamos uma síntese, baseada em meu testemunho como espectadora e atriz. Primeiramente, para sua aluna Nandini V. Rangan, cuja família é vixnuísta, ele encena o *curnikai siri mahalaksmi (ragaarabhi)*, mostrando a deusa Lakshmi emergindo da preparação. A ideia surgiu porque o curso acontecia enquanto essa aluna ajudava sua mãe a preparar uma refeição, fazendo idas e

vindas até a cozinha sem parar. Ao mesmo tempo, sua mãe cantorolava o texto do *shurnikai* – que ela já conhecia de cor –, ritmando, assim, um de seus gestos cotidianos, o de bater o leite, ou seja, de transformar o creme de leite em manteiga. Nos anos 1990, Nandini V. Rangan fundou uma escola de Bharata-Nâtyam na Universidade de San Diego, nos Estados Unidos. A partir de 2004, ela ensina seu estilo de Mysore na Universidade Amritta do Kerala, fundada pela santa homônima à qual ela dedica todas as danças de seu repertório¹².

Para sua outra aluna indiana, VaniDoreswami¹³, de uma família de tradição xivaísta, ele compôs um *devaranama* do poeta Purandaradasa, chamado *chandrasuda* em língua kannada. Insiste-se, nesse mito da preparação do néctar, na ação da serpente celeste Vasuki, que, cansada de servir de corda para sustentar a montanha Mandara, começa a vomitar seu veneno e ameaça destruir o universo. O mestre escolheu um único verso do poema, repetido doze vezes, para encenar essa ação. Para salvar a criação, o deus Shiva bebe todo o veneno. Na primeira versão, de Nandini, é a tartaruga Kurma (Imagem 5), que resolve o problema, estabilizando sobre seu casco o eixo da montanha Mandarai que serve de pilão para bater o néctar.



Imagem 5 – A tartaruga *Kurma hasta*. Foto: Katia Légeret.

A composição que K. Muralidhar Rao nos ensinou levou em conta o público ocidental, para o qual ela seria apresentada, que não conhece esse mito. Ele criou uma estrutura rítmica bastante elaborada para esse batimento do néctar, baseada no duplo movimento, de um

lado, dos deuses e, de outro, dos demônios, puxando e empurrando a corda gigantesca até impulsionar a serpente e a montanha com movimentos giratórios cada vez mais rápidos. O verso, tirado do primeiro poema da *Gita-Govinda*, era pronunciado dezesseis vezes em uma estrutura de dezesseis tempos. Acompanhado por um duo de flautas (uma que representava os movimentos dos deuses, e outra, os da montanha) e de percussões (o mridangam representando os demônios, e os tablas, a serpente), o cantor trabalha com a fonética das palavras que ele decompõe em sílabas rítmicas, retirando seu sentido literal e narrativo: *ksetivativipourataretawatishtatiprischte / daranidaranakinachakragarishte*. Durante as turnês europeias de 1988 e 1989, os músicos executaram diversos concertos em que interpretam essa parte do repertório dos *Dashavatars*. Por essa razão, essa composição é descrita nos programas como *recital de Bharata-Nâtyam*, e não como espetáculo ou encenação.

Para concluir, podemos afirmar que o patrimônio do Bharata-Nâtyam não se define nem pelo número ou a cronologia de seus repertórios, nem pelos elementos que lhe pertenceriam ou que ele excluiria. Esse patrimônio se caracteriza por um modo específico de relação com o estrangeiro, quer se trate de textos, de línguas, de professores, de alunos ou de público. De fato, como pudemos ver, ele assimila e incorpora o outro através de um processo de *ornamentação (vicitra)*, ou seja, decompondo e depois reorganizando esse outro de maneira nova e original. Uma fábula bastante conhecida do *Panchatantra*, e que ainda faz parte do repertório dos atores-dançarinos de Bharata-Nâtyam, chamada *O Leão, o Corvo, o Tigre, o Chacale o Camelo*, ilustra bem esse processo indiano de patrimonialização. O personagem estrangeiro, representado pelo camelo – que, no início, é recebido com hospitalidade pelo rei leão –, termina forçado a oferecer-se em sacrifício para ser devorado pelos outros animais e salvá-los da fome em uma época de escassez de comida. A atitude oposta é descrita na versão que Jean de La Fontaine, fabulista francês do século XVII, faz dessa mesma fábula em *Os Animais e a Peste*. Nesse caso, para eliminar a epidemia, é o burro, que representa o nível mais baixo da sociedade, que é excluído.

Por essa razão, a ideia de realizar um estudo aprofundado sobre esse processo de patrimonialização em Mysore, sobre a incorporação estética de elementos exteriores, seria uma tarefa enorme, na

medida em que cada transmissão oral do Bharata-Nâtyam envolve uma forma específica de assimilação. Para terminar, citemos alguns exemplos nesse sentido. Sabemos agora que Venkatalakshamma – que faleceu recentemente – é considerada como a última dançarina da corte e a mais conhecida de sua época. Ela transmitiu sua arte para a casta hindu erudita dos brâmanes e para os filhos de seus colegas universitários e literatos. No entanto, sua origem social está no polo oposto desse nível social. Ela nasceu em uma das cinquenta e uma tribos do Kerala, os Banjara, sem casta e, portanto, intocável. Ela aprendeu com eles a dança *Kathak* e outras danças locais, relativas aos rituais de fertilidade desse povo de agricultores seminômades vindos do norte da Índia e falando o lambadi, um dos dialetos do Rajastão. Ou o caso da dançarina Anupama, nascida em Mysore e formada por K. Muralidhar Rao desde 1984, que vive há vários anos em Frankfurt. Ela dança o Bharata-Nâtyam profissionalmente, mas atualmente ela também faz parte dos Dhoad, companhia de músicos do Rajastão fundada em Tours, na França. Ela pratica essa arte desde sua infância, integrando-a ao seu repertório, através de textos do Norte da Índia nas línguas urdo e hindi. Outro exemplo, R. Keshavamurthy, artista iniciado por Gundappa na corte de Mysore, é dançarino profissional do estilo *Kathak*, que ele aprendeu no Norte da Índia, e ensina o Bharata-Nâtyam em Bangalore (Gaston, 1996, p. 168). Ou, ainda, K. Muralidhar Rao, que cresceu no distrito de Kasaragod, no Karnataka, onde estão instaladas as maiores trupes de teatro *yakshagana*, as quais, por sua vez, ele frequentou durante vários anos. Ele se formou no estilo *Kathakali*, uma tradição específica do estado do Kerala, antes de ensinar o Bharata-Nâtyam. Essas diferentes influências exteriores podem ser reconhecidas em seus ensinamentos (Légeret, 2010, p. 71-73).

Em todos os casos citados, em que a vitalidade do patrimônio depende de sua capacidade criativa em assimilar esses elementos exteriores, trata-se sempre de pequenos movimentos realizados por diferentes partes do corpo. Esses movimentos criam variações sutis e uma renovação do vocabulário local, que abre esses textos ancestrais a novas transposições, mesmo guardando sua dependência a regras rígidas e eruditas. O conhecimento das linguagens corporais, codificadas em sânscrito, das línguas utilizadas para transmitir esses repertórios e do inglês, que faz parte da transmissão oral, parece ser

essencial a esse tipo de pesquisa. Nesse sentido, o pesquisador-artista colabora para a vitalidade dos processos de transmissão, pois ele fornece aos artistas argumentos transculturais que ultrapassam seu interesse local. Em troca, a realização de uma prática artística na Índia permite ao pesquisador uma articulação indispensável entre o estudo de campo em imersão participante e o questionamento – por meio de traduções corporais desses teatros dançados – de conceitos e de ideias etnocentristas, quer eles sejam de origem indiana ou francesa. Também pudemos ver a que ponto a interdisciplinaridade impõe-se nesse tipo de pesquisa: as ferramentas metodológicas oriundas dos campos histórico, estético e antropológico colaboram na elaboração de uma visão transcultural dessas artes do espetáculo. No entanto, a abordagem analítica se fundamenta na abundância de descrições extremamente precisas e eruditas, que comprovam os graus de complexidade dessa arte, sobre os quais se baseiam sua criatividade e a reinvenção de seu patrimônio. É a razão pela qual, para atenuar uma escassez de publicações e de arquivos audiovisuais sobre o assunto e para aprofundar esses processos específicos e essas estéticas de patrimonialização ligados à transmissão oral e a seus elementos transculturais, é importante estruturar a metodologia dos jovens pesquisadores-artistas através de três elementos. São eles uma formação consistente em um estilo de teatro dançado *in situ* na Índia, entrevistas com os artistas locais – o que implica a aprendizagem da língua – e a observação participante de diversos campos em escala, ao mesmo tempo, local, nacional ou internacional, pois, nesse campo das artes cênicas e do espetáculo vivo, *pesquisar* rima, ao mesmo tempo, com *preservar, reinventar e criar*.

Notas

¹ A ainda atual hegemonia da primeira instituição de Bharata-Nâtyam, *Kalakshetra*, e da formação que ela propõe nas línguas tâmil e inglesa esconde um grande número de outras formas de patrimônio desse estilo, como, por exemplo, em Mysore. Essa cidade de um milhão de habitantes se situa no estado do Karnataka, vizinho do Tamil Nadu. A língua falada majoritariamente é o kannada. Observe-se que, em 2007, a nova diretora dessa instituição, Leela Samson, produziu, pela primeira vez em Kalakshetra, uma encenação em língua kannada do texto de Purandaradasa, *Dansaru Kanda Krishna* (Samson, 2007, n.p.).

² Em 1930, Anna Pavlova propôs “[...] assistir e aprender a verdadeira Dança Tradicional Indiana”, frase citada no livro *Rukmini Devi Arundale Birth Centenary Volume*, Kalakshetra Foundation Publication. Observe-se que, em seus livros em inglês, publicados a partir dos anos 1970, Kapila Vatsyayan, uma das grandes especialistas indianas do Bharata-Nâtyam e de outros estilos de teatro dançado, ainda utiliza o termo *Dança Clássica Indiana*.

³ Como é o caso desse templo, construído entre os séculos XII e XVII, os marajás de Mysore fizeram dessa deusa seu principal emblema. Para vencer o demônio *Mahisasura*, que ameaça destruir o universo, os três deuses mais importantes, Brahma, Vishnu e Shiva reúnem seus poderes para criar uma forma feminina que agita dez braços com armas. Trata-se de uma das formas de *Durga* e ela está montada em um leão para combater seus inimigos.

⁴ Nos anos 1940 e 1960, segundo o depoimento de H. R. Keshavamurthy, professor de Bharata-Nâtyam formado por um dos três últimos mestres do Palácio, esses últimos também ensinavam os dançarinos dos templos e acompanhavam com eles as dezenas de procissões. Eles ficavam de pé sobre elefantes, sobre uma plataforma, interpretando os poemas dedicados à deusa do templo, com o acompanhamento de uma orquestra, sentada sobre outro elefante (Gaston, 1996, p. 166).

⁵ De acordo com K. Muralidhar Rao, o estilo de Tanjore pode ser reconhecido ainda hoje nos dançarinos através dos *jatis*, composições rítmicas de dança pura (Narayana Rao, 1999, p. 52-53).

⁶ O que continua preservado ainda hoje na maioria dos repertórios de Bharata-Nâtyam são duas peças centrais desse repertório Tanjore: o *varnam* e o *tillana*, que incluem principalmente textos em tâmil. É interessante observar que *tillana* é um elemento ainda mais externo ao Bharata-Nâtyam que o *varnam*, pois no princípio ele representa a forma musical (*tarana*) que termina os concertos de música hindustâni, do Norte da Índia. Essa peça do recital foi introduzida na Índia do Sul no século XIX, na corte do marajá de Travancore, antes de ser integrada aos concertos de música carnática (Raghavendra Rao, 1998, p. 13-18).

⁷ Filha de um lutador e de uma massagista, ambos empregados do palácio de Mysore, Jetti Tahamma foi nomeada dançarina da corte em 1870, aos quinze anos de idade. Ela foi contemporânea de Cinnaya Pillai, compositor do palácio de Tanjore convidado da corte de Mysore. Falecida em 1947, ela praticou sua arte até os oitenta e cinco anos, sob o reinado de Krishna Wadeyar IV (1902- 1940). Segundo o estudo de S. R. Bharatanatya em *A Critical Study, Mysore*, publicado em Mysore pela *Sri Varalakshmi Academy of Fine Art*, em 1969, ela colaborou para integrar aos repertórios os poemas, chamados *çurnikai*, compostos, entre outros, pelo marajá Krishnaraja Wadeyar III (1811-1868). Depois da conquista do estado

de Mysore pelo sultão muçulmano Tipu e de sua queda em 1789, o reinado da família real hindu dos Wadeyar foi restaurado. Esta última encorajou a revitalização artística dos repertórios que caracterizavam sua tradição, tendo como exemplo um modelo ancestral dessa tradição, o do reino Vijayanagar (1336-1565) e seu mecenato das artes.

⁸ Essa composição também pode ser dedicada à deusa da cena (*rangatidevata*) ou a Bharatamuni, o suposto autor do *Nâtya-Shâstra*. Ela é antecedida por um *shloka*, poema em versos, curto e não ritmado, do poeta Kalidasa (retirado, seja do *Nataka Malavika Agnimitra*, e musicado na escala *ragakalyani*, seja do *Hayagivam Stuti*, na escala *nata raga*). Além dessas danças ensinadas por Venkatalakhamma, também aprendemos com K. Muralidhar Rao o *çurnikaispatikapatira*, dedicado à deusa das artes, Sarasvati, e musicado na escala *ragaarabhi*.

⁹ Trata-se, sobretudo, de *devaranama* de Purandaradasa, de *kriti* de Mysore Sadashiva Ras ou de Vasudevacharya. Observe-se que esses textos dançados são, antes de qualquer coisa, composições musicais que fazem parte dos recitais de canto, de flauta, de violino ou de outros instrumentos.

¹⁰ Trata-se de dois versos do poema de introdução de Jayadeva (1991, n.p.).

¹¹ N.T.: a palavra *barattement*, utilizada no original, descreve o ato de *bater* o leite para fazer manteiga. Esse mito também pode ser chamado de *batimento do oceano de leite*.

¹² Em seu site *Bhavara.com*, essa artista afirma que ela preserva o Bharata-Nâtyam de Mysore compondo danças sob a forma de *dramas*, inspirados por Sri Purandhara Dasaru, Punyakati e Ramaharita.

¹³ Titular do diploma de estado *Vidwat* e de um mestrado em arte pela Universidade de Mysore, essa artista vive nos Estados Unidos, em Virgínia, e criou sua escola em 1994, *Rishti School of Dance Training*, onde ela transmite esse patrimônio de Mysore, tanto na área de dança quanto de música.

Referências

- BHABHA, Homi K. **Les Lieux de la Culture**. Tradução: Françoise Bouillot. Paris: Payot, 2007.
- BHARUCHA, Rustom. **The Politics of Cultural Practice**. Londres: Athlone Press, 2000.
- CHARSLEY, Simon; KADEKAR, Laxmi Narayanan. **Performers and their Arts**. New Delhi: Routledge, 2006.
- DEVI, Ragini. **Dance Dialects of India**. Delhi: Motilal Banarsidass, 1928.
- GASTON, Anne-Marie. **Bharata-Nâtyam: from temple to theatre**. New Delhi: Manohar, 1996.
- JAYADEVA. **Gita-Govinda**. Tradução: Jean Varenne. Paris: Du Rocher/UNESCO, 1991.
- KAY, Ambrose. **Classical Dances and Costumes of India**. Londres: Adam/Charles Black, 1950.
- KOTHARI, Sunil. **New Directions in Indian Dance**. Mumbai: Marg, 2000.
- LÉGERET, Katia. **La Gestuelle des Mains dans le Théâtre Dansé Indien**. Paris: Geuthner, 2005.

- LÉGERET, Katia. **Danse Contemporaine et Théâtre Indien: un nouvel art?** Paris: PUV, 2010.
- NANDIKESHVARA, **Abhinayadarpana**. Tradução: P. S. R. Apparao. Hyderabad: Nanyamala, 1997.
- NARAYANA RAO, Guddehithlu Thimmappiah. **With the Great Minds**. Mangalore: Athree Book Centre, 1999.
- RAGHAVENDRA RAO, K. Performing Arts: the focus of Mysore seminar. **Sruti: la revue mensuelle de Chennai**, Chennai, IBN, p. 13-18, nov. 1998.
- RAO, Muralidhar Kasaragod. **Nrityaloka**. Mangalore: Athree Book Center, 1998.
- ROSEMARY, Jeanes Antze. On Shifting Ground: continuity and change in the life of a Mysore court dancer. In: WATERHOUSE, David. **Dance of India**. Toronto: South Asian Studies Papers, n. 10, 1998, n.p.
- SATYANARAYANA, Y. Pushpanjali. **Journal of the Madras Music Academy**, Madras, The Music Academy Madras, v. XXXVII, n. I-IV, p. 98-105, 1966.
- SAMSON, Leela. Leela Samson Speaks. **The New Sunday Express**, Chennai, 22 abr. 2007.
- TARABOUT, Gilles. Passage à l'Art: l'adaptation d'un culte sud-indien au patronage artistique. In: ESCANDE, Yolande; SHAEFFER, Jean Marie. **L'Esthétique: Europe, Chine et Ailleurs**. Paris: You-Feng, 2003. P. 37-61.
- VENKATARAMAN, Leela; PARASRICHA, Avinash. **La Danse Classique Indienne: une tradition en transition**. Paris: Lodi (EDL), 2003.
- ZARRILLI, Phillip. **When the Body Becomes all Eyes: paradigms, discourses and practices of power in Kalaripayattu, a South Indian martial art**. New Delhi: Oxford University Press, 1998.

Katia Légeret é professora de Estética das Artes Cênicas no Departamento de Teatro da *Université Paris 8* e diretora da equipe de pesquisa EA 1573 *Scènes du Monde, Création, Savoirs Critiques*. Katia Légeret, utilizando o pseudônimo Manochhaya, desenvolve uma carreira internacional no estilo de teatro dançado indiano *Bharata-Nāṭyam*. Ela publicou diversas obras, entre as quais *Danse Contemporaine Indienne et Théâtre Indien: un nouvel art?* (2010), *Le Texte Étranger* (2014) e *Rodin et la Danse de Çiva* (2014).

E-mail: katia.legeret@univ-paris8.fr

Este texto inédito, traduzido por André Mubarack e revisado por Fabiana de Amorim Marcello, também se encontra publicado em francês neste número do periódico.

*Recebido em 28 de novembro de 2014
Aceito em 06 de maio de 2015*