

MOVIMENTOS SOCIAIS PRÉ-INDEPENDÊNCIA E A FORMAÇÃO DOS ESTILOS CLÁSSICOS DE ARTE PERFORMÁTICA INDIANOS

PRE-INDEPENDENCE MOVEMENTS AND THE FORMATION OF CLASSIC STYLES OF INDIAN PERFORMING ARTS

José Abílio Perez Junior¹

RESUMO: Na Índia colonial pré-independência, em contexto marcado pelo Romantismo, Vitorianismo, Iluminismo e Nacionalismo, três movimentos sociais influem nas transformações do campo das artes performáticas: o Anti-Nautch (ou anti-dança), o Reformismo e o Revivalismo. Como saldo, temos a formação dos atuais estilos clássicos de performance. As artes se desligam de seu locus anterior, o templo e salões aristocráticos, para adentrarem os palcos, com reflexos no âmbito do repertório, financiamento, relação com o público e meios de transmissão. Assumem, também, estreita ligação com a nova identidade nacional, ingrediente na consolidação da união dos distintos reinos que formam a Índia atual.

Palavras-chave: Bharatanatyam – Dança Clássica Indiana – Anti-Nautch – Rukmini Devi – Balasaraswati

ABSTRACT: In pre-independence India, in a context infused by Romanticism, Victorianism, Enlightenment and Nationalism, three social movements influence changes in the field of performing arts: Anti-Nautch (or anti-dance), Reformism and the Revivalism. As a balance, we have the formation of current Indian classical styles of performing arts. These styles become detached from their previous locus, the temple and aristocratic salons, to step into the stage, with changes in repertoire, funding system, relation with public and teaching. These newly reformed classical art styles assume close relation with the new national identity, ingredient for the consolidation of the union of the various kingdoms that will form the modern India.

Keywords: Bharatanatyam – Indian Classical Dance – Anti-Nautch – Rukmini Devi – Balasaraswati

¹ Doutor em Ciência da Religião pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF) com estágio doutoral pela Jawaharlal Nehru University (JNU/New Delhi).

Arte e movimentos de reforma social indianos em finais do XIX, início do XX

Abordar os finais do século XIX, início e meados do século XX na Índia, se equivale a focarmos num momento de intensas transformações nas mais diversas esferas da cultura e da sociedade, que culminarão com a independência alcançada logo após o fim da segunda guerra mundial. A essas transformações, o campo das artes de modo algum permaneceu indiferente. Ao contrário, não apenas práticas e estilos se transformaram radicalmente em meio a pressões sociais, como também tomaram parte ativa nesse processo de transformação, a ponto da dança clássica indiana ser alçada à função de expressão da identidade nacional, espécie de refundação em contexto moderno do mesmo prestígio gozado em contexto medieval.

Três movimentos sociais que catalisaram transformações nos campos das artes performáticas eclodem nesse contexto de reformas sociais: o movimento *Anti-nautch*; o Reformismo; e o Revivalismo. Cada qual recebeu e reagiu, ao seu modo, aos aflusos advindos do Romantismo, Iluminismo e Vitorianismo ingleses. Ao centro da disputa, colocaram a figura da dançarina, designada como *devadasi* - literalmente: serva de deus - a qual realizava suas performances, principalmente, em contexto religioso, em ritos públicos ou domésticos. O movimento *Anti-Nautch*, anterior aos outros dois, realizou uma longa investida contra a prática da dança como um todo, propondo sua proibição, pois enxergava aí uma forma de corrupção moral, acusando as dançarinas de serem todas prostitutas. Os dois outros movimentos podem ser vistos como reações ao primeiro, advindos de setores diferentes da sociedade indiana: o Movimento Reformista endossou a crítica advinda do *Anti-Nautch*, sublinhando a reprovação moral de toda a classe das dançarinas, mas propôs que a dança fosse resgatada ao ser praticada por moças de famílias respeitáveis, por meio de um projeto de renovação, tido como restauração de um costume antigo, então decadente. O Movimento Revivalista, por sua vez, não aceitou o equacionamento entre dança e prostituição, sublinhando seu caráter sagrado e chancelado pelas escrituras, lutando por sua manutenção. O resultado conjugado dessas forças foi a criação do *Bhara-*

tanatyam, o qual logo é colocado como paradigma a ser adotado, em maior ou menor grau, pelos demais estilos regionais que porventura buscassem o reconhecimento como uma das artes clássicas performáticas indianas, tais como o *kathak*, o *kathakali*, o *odissi* e etc.

O termo *devadasi* se situa ao centro da disputa. Cunhado nesse contexto novecentista, passou a recobrir uma miríade de categorias distintas entre si, cada qual com características e inserções sociais diferentes. Dada sua centralidade, torna-se necessário aclarar quem foram as *devadasis*, de modo a melhor compreender o teor das críticas abolicionistas e reformistas do costume, então profundamente arraigado na cultura indiana.

As *devadasis* e sua dedicação à dança por meio de ritos teogâmicos

Segundo Priyadarshini Vijaisri (2004), podemos agrupar as diversas designações sociais posteriormente subsumidas pelo termo *devadasi* em três grandes categorias: *mantangi*, *a yogini/basavi* e *a sule/sani*. Todas possuem relação com práticas religiosas de populações falantes de línguas dravidianas e gozavam de status sexual diferenciado no interior da sociedade. Importante salientar que tais categorias propostas pela autora recobrem apenas parcialmente a multiplicidade de categorias empíricas existentes.

O que há de comum entre as três instituições social-religiosas é a prática que Kamal Misra e Koteswara Rao chamam de *teogamia* (Misra; Rao, 2002), ou seja, o casamento promovido entre uma mulher e a divindade, o que confere à primeira um status religioso e sexual diferente das demais pertencentes à mesma sociedade. Tal regime sexual diferenciado é o pomo da discórdia entre os três movimentos sociais citados (*Anti-Nautch*, *reformismo*, *revivalismo*), com reflexos imediatos na prática artística. Convém, portanto, que examinemos mais detidamente a questão.

A *matangi*, originária de populações drávidas, é a menos sincretizada quanto aos costumes e religião, enquanto as demais se fundem de modos distintos à matriz védico-bramânica do hinduísmo. Veremos adiante que o *Bharatanatyam* surge mais especificamente das práticas relacionadas ao terceiro grupo,



as *sule/sani*, tidas como as guardiãs hereditárias das artes performáticas, formando uma comunidade matrilinear no interior da qual os filhos são os músicos. As outras duas categorias não praticam a dança, ao menos em expressões que hoje temos como “clássicas”.

Sucintamente, as *matangi* são especialistas religiosas de cultos matrifocais, relacionados a comunidades de etnia drávida, nas quais o feminino tem ascendência sobre o masculino, seja em termos simbólicos ou na estruturação de parentesco. Noutros termos, são cultos de grandes deusas, ligadas à fertilidade, organizados em torno de uma líder religiosa feminina, pertencente a comunidades cujo sobrenome é herdado via parentesco materno. Essas deusas foram paulatinamente integradas ao hinduísmo, mantiveram seu nome drávida e, ao mesmo tempo, foram fundidas ao grande panteão pan-indiano, obtendo aí uma posição subsidiária, a demarcar o status marginal dos grupos hereditários que lhes são adoradores. Ao lado de cultos bramanizados, há outros que mantêm largamente sua independência, apenas nominalmente podendo ser tidos como variantes do hinduísmo. Nesse caso, são classificados entre as correntes cuja devoção é direcionada à *Śakti*. A posse e o transe extático são característicos dessas expressões religiosas. (Vijaisri, 2004, p. 79)

As *Basavi/Yogini*, por sua vez, são caracterizadas pela observância de votos de ascese e mendicância, os quais assumem no processo de dedicação à divindade. O termo *basavi*, do sânscrito, é o feminino para búfalo, animal símbolo de Śiva, que conota fertilidade; *yogini*, por sua vez, indica a praticante de *yoga*. (Vijaisri, 2004, p. 81). São usualmente relacionadas às deusas Renuka e Yellama, ambas muito cultuadas por comunidades de sem-casta de estados do sul. São herdeiras de correntes devocionais (*bhakti*) medievais, inseridas no sistema de castas no âmbito das aldeias. Mais especificamente, segundo Jaganathan (2013, p. 2-3), seriam tributárias dos cultos *lingayat*, corrente devocionalista com traços fortemente ascéticos. Devemos sublinhar, no entanto, que as feições fortemente antiestruturais dos *lingayat*, que recusavam não apenas a organização de castas, mas a própria adoração em templos, encontram-se mitigadas entre as *basavi*, haja vista que elas foram inseridas regularmente na divisão sócio-religiosa da aldeia.

Anagha Tambe (2009), recorrendo a caracterizações advindas da literatura, fornece uma descrição na qual sublinha a vulnerabilidade econômica e emocional das *basavi*. Após desposarem a divindade, mantêm prerrogativas rituais e, não lhes sendo facultado o casamento regular, tornam-se disponíveis sexualmente para toda a aldeia, principalmente para as castas mais elevadas. É-lhes facultado o estabelecimento de relações conjugais estáveis, semelhante a um concubinato, mas essa opção não é comumente alcançável devido à recusa do vínculo de estabilidade por parte do homem. Sua posição no sistema de status é baixa (sem-casta), o que acentua sua fragilidade econômica.

Essas duas primeiras categorias não se relacionam às formas de dança hoje tidas como clássicas. Desse modo, é para a terceira categoria que voltaremos nossa atenção, as *sule/sani*.

Lakshmi Vishwanathan (2008, p. 57-74) realiza uma descrição do ritual de dedicação da nova dançarina ao templo. Podemos observar, na descrição que resumimos adiante, que toda a formação da artista está intimamente ligada ao desempenho de funções religiosas, sendo as fases do aprendizado marcadas por processos rituais. Assim temos: o *sādhaka-pūjā* (saudação à praticante); *gajje-pūjā* (atear das tornozeleiras), o *arangetram* (subida ao palco); e o *kutcheri*. (Vishwanathan, 2008, p. 58).

O *sādhaka-pūjā* corresponde à aceitação da futura dançarina pelo templo e início de seu treinamento. Durante o ritual, no qual deveria usar vestes novas, era-lhe ensinado o mantra que deveria recitar diariamente e era-lhe atado um pingente de ouro com a divindade do respectivo templo, seja ela Xiva ou Vixinu. Tal rito marcava a aceitação da nova dançarina pelo templo, pela deidade e pelo instrutor ou *guru*. O segundo processo ritual, o *gajje-pūjā* (atear das tornozeleiras) ocorria apenas após a jovem praticante já demonstrar domínio dos movimentos ritmados ensinados pelo instrutor (*guru*). Passava, então, a poder utilizar as tornozeleiras com guizos, as quais lhe eram atadas pela primeira vez durante esse ritual. No *arangetram* (subida ao palco), ocorria a primeira apresentação pública da dançarina, já considerando-se completo seu tempo de formação. Em seguida, era celebrado o *kutcheri*, o qual consiste na celebração completa de seu rito de casamento com a divindade do templo, obedecendo-se a mes-

ma estrutura ritual do casamento bramânico. Ao final do processo, era anunciado ao público, formado pela aristocracia ligada ao templo, o nome do patrono com quem a dançarina então contraía uma relação de natureza sexual estável, porém não equivalente ao casamento. Não lhe era obrigada a realização de serviços domésticos, permanecendo o patrono em sua própria residência. A família da *sule* era, assim, matrilinear e matrifocal, com tendência à formação de uma família estendida, ou seja, com a convivência de tias e avós no mesmo espaço doméstico. Aos filhos era ensinada a arte da música. Ao patrono, era-lhe facultado contrair regularmente um elo de casamento, caso já não o tivesse, sendo-lhe conferida a responsabilidade do sustento material da dançarina e filhos, bem como deveria realizar doações regulares ao templo.

A relação entre o *guru* e sua estudante tendia a ser vitalícia, com ascendência do primeiro sobre a segunda. Parte do pagamento das dançarinas lhe era transmitido, como forma de retribuição pelo ensino. O pertencimento a uma linhagem de mestres-discípulos eminentes era fator de prestígio, o que revertia em maior remuneração para dançarina e instrutor. Ainda no tocante à esfera do aprendizado, às meninas eram ensinadas a leitura e a escrita, de modo a adentrarem o universo da poesia e da literatura. Tal prerrogativa lhes era exclusiva, haja vista que às demais mulheres da sociedade o ensino da escrita não era ministrado. (Srinivasan, 1985, p. 1873)

A descrição do processo ritual de dedicação da *devadasi* ao templo, que aqui não reproduzimos em toda sua extensão, demonstra que o rito marca as sucessivas etapas de sua vida. É relevante sublinhar que a transmissão e aprimoramento das perícias artísticas estavam estreitamente regulados pelo rito, assim como o desempenho das funções profissionais da dançarina. A hereditariedade da função, a relação vitalícia com o *guru* e o sistema de sustentação material são também relevantes, mostrando-se todos estreitamente entrelaçados aos processos rituais.

A dança não era ligada ao trabalho no templo tal como um adereço, mas ela própria adquiria função semelhante a outros rituais. Sua prática era tida como auspiciosa e capaz de afastar todas as más influências. O recinto onde era praticada – e mesmo a simples presença da dançarina – eram tidas

como manifestações da própria força ou poder da divindade, sua *shakti*. As dançarinas eram, assim, parte integrante de ritos domésticos, tais como casamentos e ritos de passagem da puberdade, bem como rituais públicos e festivos, nos quais assumiam posição de prestígio e destaque.

Das servas de Deus às festas nautch

Ao lado das categorias descritas – *matangi*, *basavi/yogini* e *sule/sani* – caracterizadas pela sua relação com o sagrado, existiam na sociedade indiana de então diversas outras classificações de inserção social de mulheres em posições, digamos, diferenciadas quanto à sua disponibilidade sexual, tanto no espaço público quanto doméstico. A documentação dos costumes é abundante. Podemos, por exemplo, citar a figura da cortesã, presente extensamente nas peças do teatro clássico, desde Kalidasa, do século IV d.C. (Kalidasa, 1971; 1990; Gerow, 1999). A ela cabia a função de entretenimento nas cortes, sendo treinada nas artes do teatro, da música e da dança. Diferentemente da esposa, cuja escolha se dava – e ainda se dá – por arranjos familiares regulados por preceitos religiosos, a cortesã se mostrava disponível para uma série de outras relações, desde o amor romântico, o sexo casual ou a prostituição. Citemos duas categorias vigentes na cultura indiana imediatamente anterior ao advento do domínio britânico, as *kanjars* e as *tawaijs*.

Prakash Tandon (1997), ao narrar de modo sensível as próprias memórias acerca do sistema de castas da região rural do Punjabi (sistema *jajmani*) menciona o grupo das *kanjar*, que se assemelha às *basavi* em algumas características, diferindo em outras:

(...) *Kanjars*, a comunidade que gestava prostitutas, cantoras e dançarinas. É claro que elas não estavam incluídas no sistema *jajmani* (sistema de castas). Seus homens viviam como drones, condenados a isso devido ao nascimento ilegítimo de origem tão baixa que lhes proibia assumir qualquer ocupação. [Assim como as *mirasis*], elas eram também muçulmanas, embora o status de prostitutas também arrastasse sem-casta e mulheres decaídas de todas as comunidades. Assim como no caso das *mirasis*, não havia casamento entre elas e outros muçulmanos. As profissões de cantoras, dançarinas e simples prostituição



eram graduadas nessa mesma ordem no interior de sua comunidade, por conta da perícia e talento que lhes servem de requisito. É necessário apenas um bom visual para ser uma prostituta, enquanto dançar, não importa a quão baixo nível isso tenha caído, ainda é requerido alguns anos de treino e uma boa figura; mas cantar necessita ambos, talento e um treino intensivo de muitos anos. As cantoras eram a elite de suas comunidades. Não eram simples prostitutas e entregavam seus favores apenas a quem desejavam. As *Mirasis* lhes forneciam acompanhamento musical. (Tandon, 1997, p. 44)

Em termos de status social, podemos citar o contraste constituído pelas *tawaifs*, prevalentes também no norte, que apresentavam conexões com as cortes Mughals e dos sultanatos, que reinavam sobre a região até o início do domínio colonial europeu. Elas possuíam o domínio de sofisticadas artes performáticas, acesso à cultura escrita, status social elevado e fluência econômica, a qual poderia se traduzir até mesmo em poder militar. No entanto, não eram atreladas a templos, nem eram costumeiramente dedicadas a um patrono exclusivo. Possuíam aliança com a corte de Lucknow desde o século XVIII, mas habitavam um espaço independente, chamado *kotha* (“mansão”), ambiente de suntuosa riqueza, onde recebiam as visitas dos membros da elite econômica e aristocrática da cidade, à qual eram inextricavelmente vinculadas. Seus serviços incluíam desde a educação dos mais jovens nos valores mais refinados da literatura, da música clássica e da dança, até a prestação de serviços sexuais. Os diferentes serviços (artísticos ou sexuais) eram prestados conforme critérios de estratificação internos da comunidade, formada e organizada centralmente por mulheres. No tocante ao aspecto econômico, nas palavras de Veena Tarwar Oldenburg (1990), examinando os arquivos municipais correspondentes aos anos 1858-77 da cidade de Lucknow:

Elas eram classificadas sob a categoria ocupacional “dançarinas e cantoras”, e caso já não fosse surpresa o suficiente encontrar mulheres em registros de pagamento de impostos, ainda mais notável era que elas se encontrassem nas mais altas taxas de recolhimento, com os maiores provimen-

tos individuais do que quaisquer outros na cidade. Seus nomes também constavam numa lista de propriedades (casas, pomares, estabelecimentos de manufatura e varejo de alimentos e de itens de luxo) confiscadas pelos oficiais ingleses devido à sua provada participação no cerco de Lucknow de 1857 e a rebelião contra o domínio britânico. Embora claramente não combatentes, foram penalizadas por sua instigação e assistência pecuniária aos rebeldes. (Oldenburg, 1990, p. 259)

O cerco de Lucknow foi um dos capítulos do primeiro levante armado que tentou expulsar os ingleses da Índia, dando início ao processo de um século que culminou com a independência. Tendo sido abafado o movimento e castigadas as elites, as *tawaifs* viram suas riquezas serem confiscadas e seu local de residência alterado para as vizinhanças dos acampamentos dos soldados. Essa é a genealogia das festas *nautch*. Em 1864, o governo colonial passou a decisão de que todas as prostitutas alocadas em cidades onde existiam acampamentos deveriam passar por exames médicos periódicos (Oldenburg, 1990, p. 260). Estava definitivamente dado o traslado da antiga instituição de corte para a moderna visão de prostituição, sob o signo higienista, discurso que iria se transferir do âmbito da saúde para a esfera da moral (termo que aqui compreendemos como o sistema de valores culturalmente vigente). A tensão interna inerente à nova configuração dessa instituição social da Índia inglesa, ou seja, o simultâneo rebaixamento na escala moral e concomitante manutenção, eclodiu nos movimentos abolicionistas e reformistas, principalmente o chamado *Anti-Nautch*, em tradução literal, anti-dança.

O Movimento Anti-Dança

Uma espécie de operação metonímica foi realizada por setores da sociedade colonial indiana que passaram a equacionar dança e prostituição. As vozes do protestantismo se faziam ouvir, pressionando o governo colonial inglês e visando o proselitismo religioso. Denunciavam, assim, o costume tido como bárbaro e incivilizado das festas *nautch*, nas quais cristãos indulgiam. Seu objetivo era abolir tal costume, visto como essencialmente violador da

moral e da dignidade. Ao mesmo tempo, buscavam usar a situação como impulsionadora do proselitismo e das conversões ao cristianismo.

(...) Ao final do século XIX, um movimento foi inaugurado para erradicar o sistema das *devadasis* e abolir apresentações de dança, sobretudo em templos. O Movimento Anti-Nautch que se seguiu era relacionado a um mais amplo esforço de reforma social dirigido por dois grupos que possuíam objetivos muito diversos: missionários protestantes britânicos e reformadores sociais indianos (O’Shea, 1998, p. 50).

Educados nas escolas inglesas, dirigidas por religiosos cristãos, os reformistas hindus, por sua vez, absorveram a moralidade cristã e passaram a buscar a purificação de sua própria sociedade, em prol da salvaguarda do hinduísmo e a construção de uma nova identidade nacional.

A reconstrução das práticas e valores védicos e upanixádicos também auxiliou a fazer o hinduísmo “consonante com ideias europeias de racionalidade, empirismo, monoteísmo e individualismo” (Cohn 1996, 226) e, portanto mais aceitáveis para as classes médias educadas sob influência do Ocidente. (O’Shea, 1998, p. 50)

É nesse contexto de reconstrução e crítica que ganha proeminência a categoria de “*devadasis*”, empregada como designação genérica para toda uma miríade de costumes, como já visto. Vendo-as universalmente como marginais e moralmente corrompidas, um dos objetivos centrais do movimento era a abolição da prática da dança, símbolo da dedicação da *devadasi* ao templo, com a consequente adequação de tal classe de mulheres a um papel proposto como ideal de feminilidade que atendia simultaneamente a critérios advindos do hinduísmo e do conservadorismo protestante vitoriano. Assim sendo, ideais de liberalização, assunção de direitos, emancipação profissional, dentre outros, estiveram bem distantes da pauta, em favor do enquadramento da mulher na vida doméstica, sob controle patriarcal, segundo casamentos arranjados, nos quais são observados critérios de dote e casta.

Em contraposição ao movimento abolicionista, diversos setores, sobretudo religiosos, se opunham

às reformas. Seu principal argumento consistiu em traçar uma linha divisória entre a *devadasi* (a dançarina dedicada ao templo) e a prostituta, justificando com escritos religiosos a função especial desempenhada pela primeira. Como exemplo, em resposta à tentativa de proibição da adoção de crianças por parte de dançarinas dedicadas ao templo, uma das primeiras reivindicações do movimento abolicionistas acatadas pelo governo colonial, J. M. Iyer, magistrado da Alta Corte de Madras, declarou:

A adoção é reconhecida pela lei Hindu em parte para a continuidade da família e em parte para assegurar uma pessoa competente de acordo com o costume da comunidade e para realizar os ritos funerários dos pais adotivos e herdar sua propriedade. Não é o caso, portanto, de se confundir dançarinas com prostituição, que não é nem sua condição essencial ou consequência necessária, mas um incidente devido a influências sociais... (Vijaisri, 2004, p. 230).

De modo similar, o equacionamento das dançarinas do templo com a transmissão de doenças também foi negada pelas autoridades religiosas, considerando a exigência de exames desnecessária. (Vijaisri, 2004, p. 231). Rejeitava-se, assim, a associação das *devadasis* com a noção de impureza, teologicamente relevante para o hinduísmo. Desse modo, sistematicamente, à ação missionária protestante se opunha a ação dos templos hindus, ora inviabilizando as normatizações do governo colonial, ora eximindo as dançarinas do templo da aplicação da lei. Tal reação foi apta o suficiente para impedir o banimento de ritos teogâmicos até depois da independência. Somente então, em 1947, foi aprovado o *Devadasi Prevention of Dedication Act*, que proibia a dedicação de meninas ao templo. (Vijaisri, 2004, p. 250).

Entre as primeiras denúncias e a proibição final, ocorreu a mudança da opinião pública, sobretudo das classes médias-altas urbanas, formadas principalmente pelos setores advindos das antigas castas altas que melhor se adaptaram ao novo contexto econômico e institucional da Índia moderna. Passemos a examinar alguns momentos desse processo de mudança.

Uma renovação dos movimentos de abolição



correspondeu à ascensão de uma nova liderança, Muthulaxmi Reddy. Foi uma das mulheres pioneiras a receber uma educação formal, graduando-se em medicina em Madras e cursando especialização em cirurgia na Inglaterra. Foi líder e uma das fundadoras do Women's Indian Association (WIA), cuja primeira presidente foi Annie Besant. Em seguida, Reddy passou ao Conselho Legislativo de Madras, sendo uma das primeiras mulheres em todo o mundo a ocupar função legislativa. Ligava-se ao Congresso Indiano, corpo ou movimento político fundado em 1927, o qual consistia em ampla frente que se organizava paulatinamente e, a longo prazo, seria o veículo de conquista da independência (Knight, 2010, p. 78). Seu discurso foi herdeiro de R. V. Naidu, ativista social que articulava pureza, raça e nação. Estabeleceu fortemente uma relação dicotômica segundo a qual toda mulher adulta era casada ou prostituta. As relações de poligamia e os vínculos extra-maritais representados pelas *devadasis*, até então integrados à moral pública, eram fortemente criticadas como signos de decadência e perda de um passado ideal no qual as *devadasis* se equivaleriam a grupos de mulheres castas dedicadas ao templo. A decadência seria advinda de influências estrangeiras, tal como a muçulmana e, posteriormente, dos colonizadores ingleses. Tal ideário é ainda fortemente difundido, embora seja possível rastrear a prática de poligamia e da poliandria na Índia dos textos da antiguidade até a modernidade recente.

Entre opositores do movimento abolicionista contavam-se a ortodoxia bramânica e as próprias *devadasis*, que se organizaram na Associação das *Devadasis* no decorrer da década de 20, sem, contudo, conseguirem se instaurar como interlocutoras oficiais dos órgãos de governo, devido a uma estratégia deliberada de Reddy, com apoio do Congresso Indiano. Como aliados contextuais, Reddy contou com o apoio do movimento não-bramânico, formado por populações tidas como sem-casta, numerosos na região, e que se opunham àquele que viam como um costume bramânico, símbolo da exploração da mulher não-brãmãne. No interior desse último grupo, constavam os homens das comunidades no interior das quais as *devadasis* eram recrutadas. Em 1926, Reddy propõe e alcança a aprovação de uma lei que objetivou retirar do sis-

tema das *devadasis* sua sustentação material. Desse modo, as terras dos templos cujo usufruto era entregue às dançarinas e suas famílias deveriam ser transferidas definitivamente para os homens da comunidade. Buscava-se, assim, desvincular o usufruto à dedicação de uma menina a cada geração ao templo e, ao mesmo tempo, subsidiar o casamento, entregando ao homem o controle financeiro da família. Na prática, os templos tenderam a romper o vínculo com as famílias de *devadasis* e manter a propriedade tradicional, causando o depauperamento da comunidade. (Knight, 2010, p.66-67)

A aprovação da referida lei afetava o sistema, mas não proibía a cerimônia de dedicação. Como forma de reação, ao não conseguirem espaço formal de interlocução, as *devadasis* organizadas em associações utilizaram-se extensivamente de panfletagem, com o intuito de conquistar a opinião pública. Em 1926 e 1927, por ocasião da lei proposta por Reddy, houve uma intensificação nas mobilizações, com a realização de reuniões e formação de núcleos em diversas cidades. Diversas líderes do movimento estavam envolvidas com o universo literário. Por exemplo, Bangalore Nagarathammal, encontrava-se então às voltas com a publicação da obra da poetisa Muddupalani, do século XVIII, quando então redigiu sua resposta à retórica de Reddy. Segundo Nagarathammal, a prostituição era um problema sério a ser trabalhado e que, mesmo sendo verdade que alguns membros das comunidades hereditárias de *devadasis* tenham se entregue à prostituição, a relação estabelecida entre as duas esferas estava sendo muito simplista. A abolição dos ritos de dedicação em nada afetaria a prática de prostituição, que persistiria. Ainda segundo ela, os abolicionistas enxergavam a sociedade indiana sob o prisma ocidental, mas seria necessário considerar as práticas no interior de seus próprios parâmetros para, então, realizar propostas pertinentes de reforma. Dentre os argumentos do movimento, também se mencionava as perdas materiais irreparáveis que as *devadasis* estariam sofrendo no processo, em benefício dos homens da comunidade, interessados em se apropriar das terras. (Knight, 2010, p. 67)

Ao passo que suas formas de sustentação material e manutenção das práticas artísticas sofriam transformações, o avanço da modernidade ainda alterava outra dimensão importante para o status



elevado gozado pelas *devadasis*, qual seja, o domínio da escrita e da cultura letrada. No interior da nova educação escolarizada, as comunidades tidas como castas baixas eram recusadas, sistematicamente, por não lhes ser permitido frequentar os mesmos ambientes das comunidades tidas como castas puras. Tal ambiente social, marcado pelo ensejo de purificação moral e social, expulsava as crianças das castas nas quais as *devadasis* eram recrutadas, tidas como impuras, tal como pode-se ler em documentos da época, como a carta de Krshna Mohan Banerjee acerca da educação da mulher:

Não penso que hindus de classes respeitáveis irão fazer com que suas mulheres sofram ao frequentarem escolas públicas onde os alunos são recebidos indiscriminadamente, sem consideração de casta ou credo. (Vijaisri, 2004, p. 150)

Diversas outras cartas, em debates públicos na imprensa ou dirigidas diretamente a autoridades, apresentavam o mesmo teor. Como resultado, o governo havia instaurado uma normatização, em 1915, segundo a qual os conselhos escolares poderiam optar por excluir de seu atendimento filhos de sem-casta e *devadasis* (Vijaisri, 2004, p. 150). A nova organização educativa, pretensamente iluminista, vedava o acesso desse grupo de mulheres, ao mesmo tempo em que a retirada da sustentação econômica ocasionava a ruína dos modos até então vigentes de organização e transmissão do conhecimento artístico e intelectual. Desse modo, o avanço da educação escolar, em conjunto com a reprovação moral, a perda econômica e o fim do prestígio ligado ao domínio da cultura erudita, até então praticamente exclusivo das *devadasis*, foram fatores da perda da ascendência social desse grupo de mulheres.

O movimento reformista

Sem conseguir, até então, lograr seu intento de abolição da dedicação de dançarinas ao templo, o movimento de abolição apresentou uma clivagem na década de 1930, originando o movimento reformista, o qual pretendia não mais abolir toda e qualquer forma de dança e música, mas retirar tais expressões das mãos de um grupo de mulheres tidas como moralmente corrompidas. A dança passou a

ser revalorizada como forma artística – no sentido que o Romantismo atribui ao termo, ou seja, obra do gênio – enquanto os aspectos ligados à esfera do mágico-religioso receberam uma revalorização. O principal nome desse movimento é Rukmini Devi Arundale. Não apenas por sua empresa individual, mas por meio das forças sociais que representa, foram formatados o novo modo de sustentação material, de transmissão da dança, bem como uma nova narrativa de legitimação, a qual desvinculou a dança do ritual e a transferiu para o palco, porém conferindo-lhe um caráter espiritual. Mudanças no âmbito temático das poesias e formais, no da dança, também foram realizadas, tendo como base o estilo das *sule*, o *sadir*, que passa a ser relativamente modernizado. Esse conjunto de transformações são as que resultaram na criação do moderno *bharatanyam*, primeiro entre os estilos tidos como clássicos na Índia moderna. Tal processo serviu de modelo ou paradigma, com algumas variações, para a clasicização dos demais estilos regionais indianos, em quesitos tais como os modos de definição de um currículo mínimo para os alunos, padrões de financiamento público e formação de comissões de especialistas para a sistematização das técnicas.

Conforme expõe Janet O'Shea (2009, p. 37-38), Rukmini Devi Arundale adentra a esfera pública de Madras, na década de 1920, não através da dança, mas do ativismo nacionalista e das atividades da Sociedade Teosófica, um movimento eclético e transnacional, de cunho religioso ou esotérico, cuja fundadora foi Helena Blavatsky. Rukmini era advinda de família bramânica e apresentava um legado de erudição em sânscrito e música. Quando adolescente, encontrou-se sob a tutela de Annie Besant, um dos principais nomes da teosofia e que havia servido como presidente do Congresso Indiano entre 1917 e 1918. Permeado pelo orientalismo romântico e o nacionalismo, o ideário de Annie Besant propunha reformas com o intuito de restaurar uma suposta tradição originária do hinduísmo que havia se desgastado com o tempo. Embora fundado na Europa, a Teosofia transferiu sua sede para Madras. Ainda que nutrindo um ideário não muito destoante do cristianismo então praticado, opunha-se à expansão do cristianismo, tido como uma religião já corrompida, o que alcançava fortes ecos entre os membros da nova classe média



urbana e letrada indiana. Nesse contexto, o Teosofismo se tornou um importante ingrediente para o surgimento do chamado Neo-Hinduismo, termo empregado para caracterizar diversas práticas reformadas de finais do XIX e início do século XX.

Rukmini Devi, ainda na adolescência, foi apresentada por Annie Besant a George Arundale, que veio a se tornar presidente da Sociedade Teosófica, sendo bispo da Igreja Católica Liberal. Rukmini contraiu casamento com Arundale em 1920, constando ela com dezesseis anos. Sendo ele inglês, o casamento quebrava as regras de casta, o que necessariamente causou alguma comoção pública. A Sociedade Teosófica se tornou no grande impulsionador da carreira de Rukmini Devi. O reformismo na dança reeditou o ideário teosofista que já havia sido aplicado a uma tentativa de reforma do budismo singalês por Henry Olcott cinquenta anos antes. (Knight, 2010, p. 103-104)

Imbuída de um sentido de missão, Devi se propôs a aplicar exatamente a mesma agenda reformista ao campo da arte. Antes de se dedicar à dança indiana, ela havia tentado aprender o balé, recebendo aulas de um dos assistentes de Ana Pavlova. Teria sido essa última que lhe encorajara a aprender o próprio estilo indiano de dança, o qual se transformaria, com Devi, em veículo de orgulho e identidade nacional. Em seu pronunciamento acerca da arte de Rukmini Devi, George Arundale afirmou que sua dança era uma nova reedição dos princípios teosóficos, mais especificamente, a quinta reedição, após Blavatsky (a fundadora), Olcott, Besant e Jiddu Kṛṣṇā amurti. Conforme o pronunciamento de George Arundale transcrito por Douglas Knight:

Estamos diante de uma nova era, ambos para a Teosofia e para a Sociedade Teosófica. (...) Nós temos a esperança de que a Teosofia como Belo irá se encarnar em formas reais, assim não estaremos mais confinados apenas a princípios [abstratos], mas poderemos perceber [sensorialmente] a Teosofia por meio da dança, através da música, através da pintura, através da escultura, através da arquitetura, através do cerimonial... demonstrando a essencial unidade da vida em meio a uma miríade de cores, sons, gestos, posturas, tudo isso em termos do Belo..." (Knight, 2010, p. 104)

A ligação entre dança e templo cede lugar, nessa visão, a uma relação estabelecida entre a dança e a espiritualidade ou, equivalente a essa última, aos princípios do esoterismo teosofista, predestinados a instaurar uma nova era. Rukmini Devi dedicou, com o tempo, boa parte de seus escritos e pronunciamentos públicos à exposição dos princípios teosóficos (Arundale, 2003).

A mudança de atitude em relação à dança, de seu caráter proibitivo à proposta de redenção, já podia ser pressentida, de modo precursor ao trabalho de Rukmini Devi, em dois dançarinos: Uday Shankar e E. Kṛṣṇa Iyer. O primeiro pertenceu à companhia de Ana Pavlova. De origem indiana, auxiliou a elaborar apresentações com temática assumidamente exotizante, com técnica ocidental. Algum tempo depois, já com algum sucesso e capital acumulados, viajou pela Índia e aprendeu passos de diversos estilos, contudo sem se tornar um praticante de nenhum deles. Ainda que se beneficiando abertamente do exotismo nutrido por europeus, desempenhou uma função relevante de valorização da dança indiana, despertando o interesse por essa arte na Europa, bem como contribuindo para sua revalorização na própria Índia. (O'Shea, 2009, p. 35).

E. Kṛṣṇa Iyer, por sua vez, recebeu treino no estilo das *devadasis*, o *sadir*, após seu guru, A. P. Natesa Iyer, perceber seu talento nato e convidá-lo para a prática. Sob treinamento, seu domínio da técnica se tornou tão perfeito, que realizou performances por todo o sul da Índia fazendo-se passar por uma dançarina, sem que o público notasse sua verdadeira identidade. Mais tarde, como magistrado, adentrou o meio político e se tornou liderança nas mobilizações pela independência, ao mesmo tempo em que mantinha colunas jornalísticas e publicava textos de crítica de arte. Em 1927, durante uma reunião anual do Congresso Indiano sediado em Madras, organizou o *All India Music Conference* (Conferência Pan-Indiana de Música). No ano seguinte, era fundada a *Madras Music Akademy*, da qual foi o primeiro secretário. Ao final da década de 1920 e início da década de 1930, o reformismo se fazia notar com propostas de recodificação da teoria musical, que consistiam em coletar o conhecimento oral, passado de mestre a discípulo, e emprestar-lhe nova

forma, recorrendo-se a fontes escritas. Não raro, as novas sistematizações desagradavam profundamente aos músicos em atuação. (O’Shea, 2009, p. 36; Knight, 2010, p. 78-81).

O encontro de Rukmini Devi com Ana Pavlova ocorreu em 1928, durante sua viagem pela Austrália a serviço da Sociedade Teosófica. Anos depois, em 1935, a convite de E. Krsna Iyer, compareceu a uma apresentação na *Music Akademy* da então Madras, atual Chennai. Em conversas com dançarinas de *sadir*, travou contato com Mylapore Gowri Ammal, artista renomada, que lhe aceitou como aluna. No mesmo ano, em dezembro, ela realizou sua primeira apresentação pública, como parte das comemorações do aniversário da Sociedade Teosófica. Sua *guru* não aprovava que a performance fosse realizada com tão pouco tempo de prática. Setores influenciados pelo *Anti-Nautch* também desaprovaram a iniciativa. No entanto, um público de cerca de mil pessoas lhe aprovou. No mês seguinte, Rukmini Devi fundava a escola *Kalaksbetra*, nas dependências da sociedade teosófica, para serem ministradas aulas de *bharatanatyam*, *kathakali* e música carnática. Mais tarde, ela treinaria também com Meenakshi Sundaram Pillai, advindo da casta das *devadasis* (*Isai Vellalar*). (O’Shea, 2009, p. 38).

O movimento reformista buscou, de todos os modos, operar uma disjunção entre a dança e o universo das *devadasis*. Utilizando-se da construção de um passado idealizado, defendia-se que a dança, *naquele tempo*, não era praticada apenas por profissionais (*devadasis*), mas também por filhas de famílias respeitáveis. Os nomes até então mais utilizados para o estilo, *Sadir* ou *desi-attam*, eram em tâmil e caíram em desuso, em favor do novo termo, *Bharatanatyam*, em sânscrito. A técnica foi transformada, alterando-se alguns movimentos e poses, sendo o repertório então vigente largamente criticado, sobretudo em seu conteúdo erótico.

A dança é uma expressão do corpo físico. Porque é uma expressão física, é simultaneamente um instrumento magnífico e perigoso. A fraqueza do corpo físico está na vulgaridade e grosseria. Para a mente, se emoções não são capazes de superar o corpo físico, a dança se torna um instrumento de sensualidade e grosseria. No entanto, para aqueles que possuem um conhecimento

mais profundo, o corpo pode realizar o mais elevado *Dharma*, não apenas ao dar ao mundo uma expressão de beleza e graça, mas pode expressar *rasanubhava*, uma corporificação, uma expressão do Ser Cósmico. (...) Quando isso é alcançado, *Bharata natya* é justificado pela dançarina e se torna uma perfeita expressão da essência da rasa do Divino. A dança se torna um Veda e a dançarina um *yogi*.” (Arundale, 2003, p. 32)

A disjunção entre a dança e a *devadasi* se fazia acompanhar, portanto, da disjunção filosófica entre o erotismo e a espiritualidade, sendo o primeiro associado ao então atual estágio de decadência, advindo de influência estrangeira.

Rukmini Devi instituiu, ainda, mudanças nas vestimentas. Para as apresentações regulares, uniformes foram compostos, substituindo os sáris regulares utilizados até então. Em algumas peças, os personagens passaram a ser caracterizados com figurino e objetos cênicos, o que não era próprio do *sadir*, muito mais centrado na pantomima. Cenas com muitos personagens e grande grupo de dançarinos substituíram a atuação solo ou em dupla na qual a praticante caracterizava múltiplos personagens ou assumia atitude narrativa apenas através do uso de gestos simbólicos (*mudras*) e linguagem corporal. Uma sensibilidade musical diversa foi incorporada ao balé. Assim, a regularidade da marcação rítmica no interior do compasso foi introduzida.

O fim do elo com o templo e da patronagem se equipalou ao colapso do antigo sistema de sustentação material. O novo sistema, caracterizado por escolas de dança ao invés da antiga relação mestre-discípulo passou a se sustentar economicamente do pagamento de mensalidades e da captação de verbas governamentais. Ambos os fatores favoreceram a passagem da dança e de sua cultura correlata para as mãos dos setores mais afluentes da sociedade urbana. Como esses eram formados majoritariamente pelas antigas castas altas, temos, portanto, o traslado do domínio da prática por grupos matrilineares de origem drávida para os grupos arianos. Uttara Arsha Coorlawala (2004) chama a esse processo de “sanskritização do corpo”, haja vista o sânscrito ser a língua da casta bramânica. Contendas à parte, é necessário ponderar que a prática é já, em sua forma anterior ao movimento



reformista, sanscritizada, haja vista estar inserida no interior do rito agâmico, fortemente sincrético. No campo social, o bramânismo mais ortodoxo forneceu guarida às *devadasis*, enquanto outro setor bramânico, das classes médias modernizadas, se uniu ao protestantismo como detrator do costume. Do mesmo modo, as castas não-bramânicas também se viram divididas. Não é possível negar, no entanto, a transferência da herança de um valioso legado artístico das mãos de uma casta para outra.

O Revivalismo

As *devadasis* não tomaram parte nas transformações sociais da prática artística como objetos passivos. Resistindo aos movimentos abolicionista e reformista, permaneceram cultivando sua arte e perceberam que a própria sobrevivência material se mostrava condicionada à capacidade de adentrar a nova configuração social e econômica. Dentre outros nomes, destaca-se o de Balasaraswati. Dançarina tradicional advinda de uma linhagem que traça sua ligação com a corte de Tanjore, Bala logo se destacou como uma das mais talentosas dançarinas de sua geração. Defendendo o legado das *devadasis* no campo da arte, da religião e da opinião pública, conquistou a admiração de diversos setores, na Índia e também no Ocidente. Sua polarização com o movimento reformista teve como saldo a criação do segundo estilo do moderno *bharatanatyam*, o qual predomina nos Estados Unidos e, embora também tenha realizado igualmente o traslado para os palcos e as novas formas de ensino, advoga ser mais consistente com as formas artísticas praticadas imediatamente antes dos processos de reforma, incluindo técnica e repertório.

Os primeiros documentos acerca da família de Balasaraswati compõe o acervo ligado à corte de Raja Tulaja, de Thanjavur (1763-1783). A corte era frequentada por músicos, pintores, poetas, compositores, dançarinas e professores de dança. Eles, no entanto, não habitavam a corte e sua participação no círculo artístico era realizado mediante convite, ocasionado pelo prévio reconhecimento de público e crítica (Knight, 2010, p. 10). Raja Tulaja trouxe para a corte Mahadeva Annavi, o qual treinou seus quatro netos, que ficaram conhecidos posteriormente como o Quarteto de Thanjavur. A sistema-

tização estilística alcançada pelo quarteto se tornou a base para o estilo de dança praticado nos séculos XVIII e XIX. Em 1760 havia nascido Thanjavur Pappamal, dançarina da corte que praticou uma das variantes estilísticas empregadas na síntese do Quarteto Thanjavur. Não se sabe se alguma de suas ancestrais havia também servido à corte, mas sua descendência até o século XX é registrada. Foram todas conhecidas como artistas, dedicadas à música e à dança, em linhagem direta e matrilinear até Balasaraswati. (Knight, 2010, p. 12-16)

A ligação com o ritual, sobretudo, era um dos pontos centrais da filosofia artística de Balasaraswati. Para ela, a preparação da dançarina e, finalmente, os ritos que marcam o final de cada etapa, consistiam em verdadeira “provação de fogo”, cujo resultado era o domínio conquistado sobre a mente e o desenvolvimento da disciplina necessária para a realização da dança.

É depois de passar por esse ordenamento de fogo que a dançarina se qualifica plenamente para realizar o abhinaya para o Padam. Se ela tem se dedicado à arte, não haverá distorções carnis em suas interpretações do padam. Repleta de arte e beleza, que são puros estados espirituais, ela expressa a Bem-Aventura [ānanda], que está na base de diferentes humores [bhāva] e emoções [rasa]. Tal dançarina não vai sentir nenhuma necessidade de “purificar” qualquer item que compõe a ordem tradicional do Bharatanatyam. Na verdade, o esforço para purificar o Bharatanatyam através da introdução de novas ideias é como aplicar gloss sobre o ouro polido ou tinta sobre a flor de lótus.

As inadequações que se fizerem sentir nessa arte surgem a partir das inadequações da própria dançarina. Se o Bharatanatyam é estudado com devoção, dedicação, paciência e meticulosidade, sua completude em sua forma tradicional será clara como o cristal. A sequência tradicional é a estrutura que protege e salvaguarda essa completude. Portanto, não há necessidade de purificar o que é perfeito através de alteração, adição ou subtração de qualquer um dos elementos da ordem tradicional do recital. (Balasaraswati, 1978, p. 113)

Balasaraswati conviveu com a dança e a música desde o nascimento, imitando os movimentos de

mãos (*mudrās*) da mãe antes mesmo de aprender a falar. Um de seus gurus foi Kandappa Pillai, que lhe introduziu no estilo do Quarteto de Thanjavur. O treino tradicional no *gurukula* (literalmente: domicílio do guru), se iniciava com exercícios diários desde as primeiras horas do dia e continuava por horas a fio. A dimensão teórica era apreendida aos poucos, em momentos de descanso e pausas do trabalho físico. A estrita disciplina incluía manter um saco de areia de meio quilo sobre a cabeça enquanto praticava os movimentos fundamentais, chamados *adavus*, e, no caso de erro, isso podia ocasionar castigos. Sua primeira performance pública e rito de passagem, *arangetram*, ocorreu em 1925 em um pequeno santuário dedicado à Deusa (*Śakti*), contando a jovem dançarina com apenas sete anos; (Knight, 2010, p. 49-58)

Bala creditava o sucesso de sua carreira a ter realizado sua primeira performance em um templo, acreditando, nas palavras de Lakshi, que “o efeito de dançar no templo durou por toda a sua vida. Ela teve não apenas a benção da augusta audiência, mas também da própria Deusa”. (Knight, 2010, p. 58)

Embora tenha realizado o traslado para o palco, Balasaraswati creditava a três fatores o seu sucesso na dança: a herança familiar, o ensino discipular e a ligação com o templo. Para Bala, importava menos transformar a dança e adequá-la ao gosto do novo tempo do que preservá-la, o máximo possível, em meio a pressões e situações incontornáveis. A benção da Deusa, advinda de um rito iniciatório no interior do templo, seria, para ela, o fator determinante de sua virtuosidade artística e capacidade de tocar o coração do público, noutros termos, de conduzi-los à experiência estética (*rasa*).

Durante a programação organizada ao modo de festivais anuais por E. Krsna Iyer pela *Madras Music Akademy*, Balasaraswati realizou uma performance em 1933, contando com quinze anos, oito após seu *arangetram*. Tal festival é o mesmo que já citamos por ser o evento que atraiu a atenção de Rukmini Devi Arundale para que começasse sua prática de dança, sob a instrução de Gowri Ammal. Na mesma ocasião, Devi assistiu à apresentação de Balasaraswati e a convidou para apresentar-se em seu

aniversário, no ano seguinte, na sede da Sociedade Teosófica (Knight, 2010, p.78).

Uma parte significativa do repertório de Balasaraswati são poesias de Kshetravaya, poeta dos séculos XVI- XVII d.e.c, o que o localiza apenas um século antes da ancestral de Bala da corte de Tanjore, Pappamal. Segundo as lendas associadas ao nome do poeta, teria nascido em família bramânica e se voltado à boemia na adolescência. Finalmente convertido ao movimento devocional (*bhakti*), compôs milhares de poemas direcionados a Krsna Gopala, tido como uma encarnação (*avatara*) de Visnu. Através da prática do Gopala Mantra, entrava constantemente em estados extáticos e, em meio à experiência visionária, compunha versos que eram anotados pelos discípulos. A dança que acompanha seus versos são itens de dança performática (*abhinaya*). Em sua temática, devoção e simbolismo erótico são de impossível separação. Nesse aspecto, suas composições são semelhantes às de poetas do mesmo período, de outras regiões, como Jayadeva, do leste indiano (Jayadeva, 2007), ou Keshavdas (2013), do norte. Numa de suas poesias (*padam*), devotada a Krsna, presente no repertório de Balasaraswati, expressa-se Kshetravaya:

O senhor que sempre adormeceu
Com a cabeça repousada sobre meus seios
Ayyayyo, agora está farto de mim

Mordendo meus lábios em jogos de amor,
Pois as palavras deveriam ser deixadas de lado,
Meu senhor falaria apenas com as mãos.
Ayyayyao, agora ele está farto de mim.
(Kshetravaya, apud Vishwanathan, 2008, p. 160)

Na visão devocional (*bhakti*) a imaginária erótica se situa no topo entre aquelas cujo propósito é suscitar a experiência de Bem-Aventura. O amor-em-separação (*vipralambha-śrngāra*) é a tradução do sentimento da alma que se sente apartada de Deus, visto como um amante impiedoso que abandona a amada após o encontro. Nesse poema, composto para ser encenado, o amado falar apenas com as mãos remete-nos, imediatamente, à fala silenciosa da bailarina sobre o palco, que faz uso de sua linguagem de gestos codificados.



Dois pontos da crítica reformista podem ser relacionados diretamente à poesia de Kshetranya: o imaginário erótico e o estabelecimento de uma equivalência analógica entre Deus e o rei. Tais críticas se presentificam nos escritos de Rukmini Devi Arundale (2003), ainda que não sejam diretamente direcionadas ao poeta, mas pronunciadas de modo genérico, como na oposição sustentada entre devoção (*bhakti*) e erotismo (*śrngāra*). Como pode ser visto por meio da leitura de **Rūpa Gosvāmin, o período medieval tardio não via uma** oposição, mas uma identidade, entre os dois conceitos. A experiência estética amorosa (*śrngāra rasa*) é o *summum bonum*, a Bem-Aventura que se coloca como fim teleológico de toda a prática devocional, essência da qual *Kṛṣṇa* é uma corporificação. Nas palavras de Balasaraswati:

Sringara [o amor] se situa supremo no âmbito das emoções. Nenhuma outra emoção é capaz de melhor refletir a união mística entre o humano e o divino. Eu digo isso com a profunda experiência pessoal de dançar diversas canções devocionais que apresentam o elemento de Sringara [amor]. Canções devocionais são, certamente, necessárias. No entanto, Sringara [o amor] é a emoção cardinal que confere o mais amplo escopo à improvisação artística, ramificando-se continuamente, como lhe é próprio, na representação de inumeráveis estados de espírito plenos de novidades e nuances. Alguns buscam 'purificar' o bharata natyam ao substituírem os poemas tradicionais que expressam [o amor] Sringara por composições devocionais. Eu respeitosa-mente dirijo a tais protagonistas que não há nada no bharata natyam que precise ser purificado; ele é divino como é, de modo inato. O Sringara [amor] que experienciamos no bharata natyam nunca é carnal, nunca, nunca. Para aqueles que se entregaram à sua disciplina com total dedicação, a dança, assim como a música, é a prática da Presença... contudo a qualidade espiritual do bharata natyam não pode ser alcançada através da eliminação do sensual, mas através do próprio aparentemente sensual em si, no entanto sublimando-o. (Balasaraswati, 1978, p. 112)

Segundo Janet O'Shea (2009, p. 15-19), em tudo pode-se fazer o contraponto entre os discursos e atuação de Rukmini Devi e Balasaraswati. A

primeira adveio de casta alta ariana e promoveu a dança entre as famílias mais abastadas, enquanto a segunda pertencia a uma casta de origem dravidiana e, por obra do movimento *anti-nautch*, já marginalizada, que advogava a legitimidade e primazia da prática; Rukmini via a reforma como a purificação de uma arte corrompida, enquanto Bala se propunha a salvaguardar uma arte ameaçada; a primeira propôs o *bharatanatyam* como símbolo de orgulho nacional, a segunda advogava a especificidade regional do estilo, ligado ao sul da Índia e à língua, música e literatura tâmil; a primeira era envolvida em política e reforma social de larga escala, enquanto a segunda se envolveu contextualmente, apenas, com o meio político, com o intuito de preservação da arte e sobrevivência. Como sublinha Janet O'Shea (1998, p. 26), tradição e classicismo são as ideias respectivamente centrais nos dois estilos. Ambos advogam a herança de uma cultura herdada, mas o primeiro valoriza um passado imediato, enquanto o segundo idealiza um passado longínquo a ser resgatado.

A relevância de Balasaraswati e Rukmini Devi não se restringe, como podemos perceber a partir do trabalho de O'Shea (1998), apenas a suas posteriores heranças disciplinares diretas, hoje atuantes no cenário global, mas sim no modo como cada uma emblemizou duas atitudes que entraram em confronto na primeira metade do século XX e emprestaram os contornos gerais às duas grandes meta-narrativas de legitimação das práticas da dança. Inicialmente polarizadas, as narrativas confluíram e permutaram seus componentes, de modo que, nas décadas finais do século XX, era possível notar conjugadas, no discurso de uma mesma praticante da arte, o orgulho pela herança das *devadasis*, a valorização da dança como símbolo nacional e o apreço pela cultura regional tâmil.

A situação em finais do século XX, no qual as metanarrativas se fundem, permutando elementos de modo caleidoscópico, não se equivale diretamente à situação social da comunidade *devadasi*, a qual passou por um processo de marginalização, estigmatização e contínuo empobrecimento. Em 1947, finalmente, o ato de proibição de dedicação de *devadasis* ao templo, proposto e defendido por Muttulaxmi Reddy desde décadas anteriores, foi aprovado. A dificuldade de sobrevivência da

comunidade pode ser exemplificada pela própria agenda de apresentações públicas de Balasaraswati, conforme documentos analisados por Douglas Knight (2010). De uma média de doze concertos anuais, sua frequência caiu abruptamente, em meados da década de 1940, atingindo zero espetáculos de 1946 a 1949 (Knight, 2010, p. 141). Ao mesmo tempo, o modelo reformado emprestava os contornos às novas instituições que eram criadas em Delhi, sede escolhida para o governo federal da Índia pós-independência. Todos os demais estilos regionais deveriam passar, daí por diante, por um processo semelhante, caso se candidatassem à categoria de “arte clássica”, transformadas em motivo de orgulho identitário, e cujo fomento era então estimulado. Apesar do paradigma semelhante, em cada região, o traslado das formas tradicionais para as formas clássicas de palco, incluindo modos de transmissão, financiamento e repertório, desenvolveu-se de modo um pouco diferenciado, contudo, o exame detalhado desses processos se situa para além dos limites do presente trabalho.

O destino das últimas *devadasis* da região de Madras (atual Chennai) foi estudado por meio de entrevistas por Lakshmi Vishwanathan (2008, p. 119-168), que relata que a maioria das famílias debandou de suas vilas de origem, romperam os laços com os templos e buscaram se reestabelecer em cidades grandes como Madras. Apesar da demanda pelo ensino de música e dança pela crescente indústria cinematográfica, a grande maioria se voltou para outras atividades, como a sobrevivência do comércio. Dentre personalidades entrevistadas, Veena Dhanammal foi obrigada a vender sua residência para quitar débitos; Tiruvarur Tilakam se tornou professora de dança em uma escola com patrocínio governamental; Pandanallur Jayalakshmi abandonou os palcos e se casou com o Maharaja de Ramanathapuram. Os momentos difíceis para a comunidade *devadasi* são bem emblematizados pelos últimos dias de Milapore Gowri Ammal, preceptora de ambas, Balasaraswati e Rukmini Devi. Caminhava um longo trecho para ministrar aulas de dança e dependia frequentemente da ajuda financeira de mães de ex-alunas que a admiravam. Terminou seus dias num quarto alugado. Rukmini Devi pagou as custas de seu funeral. (Vishwanathan, 2008, p. 119-123)

Lakshmi Vishwanathan (2008, p. 150) se refere a Balasaraswati como “A Última Imperatriz”, a quem coube transmitir adiante a tocha acesa da antiga linhagem tradicional. Finda a década de 1940, o ambiente social começou a se alterar e, já estando estabilizado o novo ambiente reformado, buscava-se, aos poucos, reconhecer o papel ocupado pelas dançarinas das comunidades tradicionais. A própria Madras Music Akademy, pioneira na proposta da reforma, então sob a direção do eminente sanscritista, V. Raghavan, convidou Bala para ministrar aulas e lhe direcionou o contato de diversos estrangeiros com interesse em dança, principalmente pesquisadores vindos dos Estados Unidos. Os diálogos assim suscitados com estudiosos e praticantes de áreas como artes performáticas e antropologia abriram as portas das universidades norte-americanas para Balasaraswati, que passou a realizar viagens anuais, as quais incluíam turnês e cursos nas universidades, que ministrava como artista convidada. Além de se estabelecer como referência no exterior, Balasaraswati formou diversos discípulos, os quais permaneceram cultivando sua variante do *bharatanatyam*. Em 1957, ela recebeu a distinção *Padma Bhushan*, que havia sido criada quatro anos antes pelo governo central em Delhi com o intuito de prestar reconhecimento a artista por seus continuados esforços nos campos das artes.

Referências Bibliográficas

- ARUNDALE, Rukmini Devi. *Some Selected Speeches & Writings of Rukmini Devi Arundale*. Chennai: Kalakshetra Foundation, 2003.
- BALASARASWATI. On Bharata Natyam. In *Dance Chronicle*. Vol. 2, No. 2 (1978), pp. 106-116. Disponível em < <http://www.jstor.org/stable/1567473> > acesso em: <19/01/2016>
- COORLAWALA, Uttara Asha. The Sanskritized Body. In *Dance Research Journal*, Vol. 36, No. 2 (Winter, 2004), pp. 50-63
- GEROW, Edwin. Sanskrit Dramatic Theory and Kālidāsa's Plays. In MILLER, Barbara Stoler. *The Plays of Kalidasa, theater of memory*. Delhi: Motilal Barnasidas Publisher, 1999.
- JAGANATHAN, Arun V. R. Yellamma Cult and Divine Prostitution: Its Historical and Cultural Background. In *International Journal of Scientific and Re-*



search Publications, Volume 3, Issue 4, April 2013 1
ISSN 2250-3153

JAYADEVA. *Gitagovinda*. Tradução de Barbara Stoller Miller. Delhi: Motilal Barnasidas, 2007.

KĀLIDĀSA, Xacuntalá Reconhecida. (Tradução integral por FONSECA, Carlos Alberto da; FERREIRA, Mário.). In BHARATA – *Cadernos de Cultura Indiana*. São Paulo, 1990, No. 2 : 1-114.

KĀLIDĀSA. Mālavikā and Agnimitra. Tradução do sânscrito por Edwin Gerow. In *Mahfil*, Vol. 7, No. 3/4, SANSKRIT ISSUE (Fall - Winter 1971), pp. 67-127

KESHAVDAS. Rasikapriya. In. DEHEJIA, Harsha V. *Rasikapriya: ritikavya of Keshavdas in ateliers of love*. Delhi: D.K. Printworld, 2014.

KNIGHT, Douglas. *Balasaraswati: her art and life*. Chennai: Tranquebar, 2010

MISRA, Kamal K.; RAO, Koteswara. "Theogamy in Rural India: Socio-Cultural Dimensions of the "Jogini" System in Andhra Pradesh" In. *Indian Anthropologist* Vol. 32, No. 1/2 (Jan-Dec. 2002), pp. 1-24. Published by: Indian Anthropological Association Stable URL: <<http://www.jstor.org/stable/4191990>> acesso em: <16/01/2016>

OLDENBURG, Veena Talwar. Lifestyle as Resistance: the case of the courtesans of Lucknow, India. In *Feminist Studies*, Vol. 16, No. 2, Speaking for Others/Speaking for Self: Women of Color (Sum-

mer, 1990), pp. 259-287

O'SHEA, Janet. *Bharata Natyam on The Global Stage: at home in the world*. Delhi: Motilal Barnasidas, 2009

O'SHEA, Janet. Traditional Indian Dance and the Making of Interpretive Communities. In *Asian Theatre Journal*, Honolulu: University of Hawai'i Press. Vol. 15, No. 1, p. 45-63, 1998.

SRINIVASAN, Amrit. Reform and Revival: The Devadasi and Her Dance. In *Economic and Political Weekly*. Vol. 20, No. 44 (Nov. 2, 1985), pp. 1869-1876. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/4375001>> acesso em <29/03/2016>

TAMBE, Anagha. Reading Devadasi Practice through Popular Marathi Literature. In *Economic and Political Weekly*. Vol. 44, No. 17 (Apr. 25 - May 1, 2009), pp. 85-92 Disponível em <URL: <http://www.jstor.org/stable/40279189>> acesso em: <17/01/2016>

TANDON, Prakash. The Jajmani System. In *India International Centre Quarterly*. Vol. 24, No. 2/3, Crossing Boundaries (MONSOON 1997), pp. 40-46

VIJAISRI, Priyadarshini. *Recasting The Devadasi: patterns of sacred prostitution in colonial South India*. Delhi: Kanishka, 2004.

VISHWANATHAN, Lakshmi. *Women of Pride: the devadasi heritage*. Delhi: Roli, 2008.