

ALBERGARIA, A. I. Processos de (re)criação da dança odissi na Índia pós independente: da sagrada performance das *maharis* à sua extinção. Campinas: UNICAMP. Instituto de Artes - Unicamp, Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena, Orientadora Prof.ª Dr.ª Mariana Baruco Machado Andraus.

PROCESSOS DE (RE)CRIAÇÃO DA DANÇA ODISSI NA ÍNDIA PÓS INDEPENDENTE: DA SAGRADA PERFORMANCE DAS MAHARIS À SUA EXTINÇÃO

Andrea Itacarambi Albergaria¹

RESUMO

Neste compartilhamento textual pretendo tecer observações acerca das atividades performáticas ritualísticas praticadas pelas mulheres *maharis*, cuja arte composta pela execução de danças e cantos devocionais era conhecida como *nachaa bhava*. Baseada na dramaturgia da obra literária sânscrita Gita Govinda² (Jayadeva, séc. XII) e subsidiada pela patronagem real e religiosa de Odisha, Índia, dando status e

consagração à estas mulheres por sua relação direta com Jagannatha³, esta arte esteve presente na (re)construção da dança odissi, clássica⁴, em 1950, no mesmo ano de sua extinção, época de movimentos intraculturais e interculturais sob o slogan "unidade na diversidade", da pós independência. A investigação neste trabalho é sobre a presença da arte performativa

Palavras-chave: Nachaa bhava. Maharis. Odissi. Intraculturalismo. Interculturalismo. Performatividade ritualística.

¹ Doutoranda em Artes da Cena pelo Instituto de Artes da Unicamp com a pesquisa "Diásporas Poéticas na rota Índia – Brasil – Índia, deslocamentos iconográficos das danças indianas Odissi e Chhau para além de Odisha", orientada pela Prof. Dra. Mariana Baruco Machado Andraus e financiada pela CAPES.

³ Jagannath é a principal divindade totêmica cultuada em Odisha, Índia e é associado no hinduísmo ao deus Krishna. Os deuses totens são comuns em cultos dos povos tribais, originais do estado.

² Do sânscrito: Canção do Divino. Coletânea em forma de narrativas poéticas sobre o deus Krishna e seus jogos transcendentais amorosos.

⁴ As artes que são consideradas clássicas na Índia passam por um processo de avaliação governamental para observação e análise comprobatória sobre a presença de elementos artísticos devocionais em sua existência e execução (região de ocorrência, técnica corporal, figurino, gestual e dramaturgia ligada ao panteão divino) que estejam de acordo com o tratado Natya Shastra, de autoria atribuída a Bharata Muni, datado entre o século II a.C. a e II d.C.

ritualística de *nachaa bhava*, especialmente quanto à sua concepção coreográfica no repertório criado para a dança odissi e as implicações ritualísticas reverberadas.

ABSTRACT

In this textual sharing I intend to make observations about the ritualistic performance activities practiced by Mahari women, whose art composed by the execution of dances and devotional songs was known as nachaa bhava. Based on the dramaturgy of the Sanskrit literary work Gita Govinda (Jayadeva, 12th century) and subsidized by the royal and religious patronage of Odisha, India, giving status and consecration to these women for their direct relationship with Jagannatha, this art was present in (re) construction of classical odissi dance in 1950, in the same year of its extinction, a time

of intracultural and intercultural movements under the slogan "unity in diversity", of post independence. The investigation in this work is about the presence of the ritualistic performance art of nachaa bhava, especially regarding its choreographic conception in the repertoire created for odissi dance and the reverberated ritualistic implications.

Keywords: Nachaa bhava. Maharis. Odissi. Intraculturalism. Interculturalism. Ritualistic performativity.

Trago à tona a sociedade feminina indiana, composta pelas *maharis*, consagradas à prática devocional artística nos templos a serviço da divindade Jagannatha, cuja performance ritualística se constituiu em uma das bases fundamentais utilizadas para a revitalização da dança odissi nos anos 50. Sob a perspectiva observacional do corpo cênico direciono minhas reflexões que circulam entre sua existência nos territórios do sagrado e profano, contextualizados em um relato histórico cronológico social e religioso que situa a gênese da dança devocional no estado de Odisha até sua extinção. A corporeidade artística devocional do coletivo *mahari* se validava a partir da divinização existencial de cada uma de suas componentes, após a cerimônia de casamento com deus, representado pelo rei. No ambiente do templo, elas dançavam sozinhas ou em grupos reduzidos personificando deus e sua consorte, em ritos diários, em aposentos decorados ou no palco a céu aberto, os *mandaps*.

Em toda a Índia existiam mulheres que executavam este serviço devocional, entregues por suas famílias ainda adolescentes, com o propósito de pertencer ao status elevado de que esta atividade possuía. *Devadasis*, *maharis*,

bailadeiras na Índia portuguesa ou devaradiyar⁵, eram outras denominações para a mesma função artística devocional em diferentes locais. Não somente a dança, mas o canto e a performance ritualística⁶ eram executados diariamente, em várias horas importantes de acordo com os preceitos religiosos e calendário de atividades do templo, como oferenda ao deus instalado. A partir do século VII no sul da Índia, e no século X na maioria das localidades, em seus templos, o serviço das devadasis, um termo genérico para todas elas, foi instaurado, sendo elas as únicas mulheres a cumprirem alguma função no ambiente templário, restrito somente aos sacerdotes homens quanto à circulação e atuação nas dependências. Ser uma mahari ou devadasi trazia não só à dançarina, mas para toda sua família, uma proximidade com deus, fato este atrelado ao conceito de auspiciosidade, já que casada com deus, elas nunca se tornariam viúvas, o que dentro da sociedade indiana é sinal de má sorte, mau agouro e outros tipos de sortilégios. Uma mahari anularia qualquer fato que pudesse trazer a má sorte para os membros familiares, e economicamente, através de recebimento de pagamentos, terras, propriedades por parte do rei e do templo, todos ao redor eram beneficiados quando uma menina era aceita para ser devadasi. Cabe destacar que os reis patrocinavam os templos, bem como as atividades das devadasis, que residiam em áreas próximas, para facilidade de locomoção e de vigília sobre elas. Quanto mais posses o reinado possuía, maior o número de devadasis havia, assim como toda a suntuosidade da própria grandeza do templo em seu conjunto arquitetônico, que variam desde o número de torres, forma de altar, quantidade de ouro e toda a sorte de opulência. O rei de cada lugar assumia a função de representante do deus adorado, e, assim, quando uma menina era entregue por sua família para servir a deus, ser uma esposa divina, ela se casava literalmente com o rei, em uma cerimônia que oficializava sua função dentro desta sociedade. A antropóloga Frederique Appel Marglin (1985) aprofundou-se na pesquisa acerca da vida das maharis, que nos anos 80 ainda possuía algumas representantes vivas. Coletou canções, boa parte dos ritos, e detalhes da vida íntima das devadasis de

⁵ Os coletivos de artistas devocionais, seus movimentos homônimos e técnicas corporais associadas aos mesmos, escritas em sânscrito, oria ou línguas locais serão destacados no texto com o uso do itálico.

⁶ Chamo de performance ritualística o complexo conjunto de ações das *maharis*, onde dança e canto estavam ligados aos elementos da natureza, estações do ano, qualidade de plantas e uso direcionados ao divino, e objetos específicos que eram utilizados no ritual performático que ocorria de modo privativo com o divino, onde não havia audiência. Em poucos momentos que o deus saia do templo, as *maharis* o acompanhavam em procissões, cantando e dançando, ainda assim protegidas do contato com a população comum.

Odisha. Ao longo da obra, a autora descreve algumas passagens ritualísticas relatadas diretamente por elas e a ligação direta com o rei:

In the evening, the girl, accompanied by her mother and mother's sister (*ma* and *maussi*) goes to the palace to visit the king. The girl sits near him. At some point she is taken to the king's bedchamber and made to touch the king's bed (*seja moraiba*). Before she leaves, she looks into the king's eyes and he into hers; this is called *milana*, meaning to mix or join two things; it can also mean to be united, or it can mean a tryst. From that day on the *devadasi* considers herself married to Jagannatha.⁷ (MARGLIN. 1985, p.70)

Com a ocupação islâmica na era Mughal⁸ e posteriormente com o domínio britânico na Índia, a nobreza perde lugar para outras formas de governos. Consequentemente, com esta perda de poder totalitário, muitas formas de existência ligadas à monarquia entram em declínio. Os templos fazem alianças de coexistência em acordos nem sempre pacíficos, mas permanecem em sua estrutura central na sociedade indiana. Desde a era Mughal, cuja existência do sistema *purdah* (mulheres resguardadas em suas casas, sem contato com o mundo externo, cobertas por véus) era comum, as *maharis* passam a ser substituídas por meninos vestidos de mulher⁹, e cada vez mais são excluídas das atividades diárias dos rituais de canto e dança e da circulação na vida social religiosa. No período britânico, associado ao puritanismo vitoriano, as *devadasis* são associadas à prostituição, proibida por lei, e caem em total descaso. A partir de então são consideradas inferiores, impuras e sem a função que outrora as consagravam como símbolo de sorte, auspiciosidade e poder.

Nos anos 50, logo após a independência da Índia, houve por todo o país uma forte onda de nacionalismo, na qual tradições ancestrais foram valorizadas a partir de suas (re)criações como patrimônio imaterial que sobreviveu a tantas invasões. Neste momento são formados grupos de revitalização de artes regionais que seriam símbolos dos inúmeros estados que compõem a Índia. Financiados e supervisionados por agentes do governo, que faziam o levantamento dos dados para

_

⁷ À noite, a menina, acompanhada da mãe e da irmã da mãe (*ma e maussi*) vai ao palácio para visitar o rei. A garota se senta perto dele. Em algum momento ela é levada para o quarto do rei e obrigada a tocar na cama do rei (seja *moraiba*). Antes de partir, ela olha nos olhos do rei e ele nos dela; isso é chamado *milana*, que significa misturar ou juntar duas coisas; também pode significar estar unido, ou pode significar um encontro amoroso. Daquele dia em diante, a *devadasi* se considera casada com Jagannatha. (MARGLIN. 1985, p.70) Tradução da autora.

⁸ A ocupação Mughal na Índia ocorreu do século XVI ao século XVIII, antecedendo o período de dominação britânica (1858 – 1947).

⁹ Assim como a instituição das dançarinas devocionais ocorreu por toda a Índia, sob diversas denominações, a categoria de meninos vestidos de mulher, em Odisha chamada *gotipua*, floresceu em toda a Índia, e permanece em muitos estados até hoje, contrariamente à classe das *devadasis*.

composição da metodologia da dança, bem como em criação de repertório, tais grupos direcionavam as pesquisas para o propósito da fundação da nação indiana, moderna e ao mesmo tempo espiritual, e livre de todos os componentes externos. A dança odissi passa por este processo posteriormente à outras danças já reconhecidas pelo classicismo e ligação com a espiritualidade religiosa nacional, como o Bharata Natyam. O grupo Jayantika, formado por jovens artistas de Odisha que fazem a parte prática desta revitalização e funcionários do governo, comanda a operação, cujo escritório se localizava na distante capital Nova Déli. A dança Odissi recebe este nome, assim como a música de Odisha, e é formada pelas evidências de posturas de dança em escultura, da performance atuante dos gotipuas, e do ritual quase extinto das maharis. A técnica então da dança odissi é criada em composições coreográficas emergenciais, com a apropriação de extratos de movimentos dos meninos acrobatas, os gotipuas; das danças ritualísticas das maharis; da observação do conjunto arquitetônico de Odisha; da pintura *pattachitra* e da interpretação dos gestos¹⁰ ligados ao cancioneiro de Jayadeva, poeta de Odisha do século XII, escrito em sânscrito e intitulado Gita Govinda, canção do divino, cuja utilização textual era a base da dança interpretativa e canto das maharis, em uma espécie de validação teórica da arte performativa.

O corpo da dança odissi é baseado em dois princípios: o quadrado, *chowka*, relacionado ao corpo totêmico do deus Jagannatha, e muito utilizado em movimentos da dança das *maharis* quando nas danças elas atuavam personificando o deus, e quando assumiam o papel de consorte divina, em diálogos de atuação, apresentavam-se em *tribhangi*¹¹, posturas sinuosas, relacionadas aos triângulos corporais da dança. Alternando os dois princípios de movimento, este corpo, na performance ritual, mantinha a suavidade, sem a marcação vigorosa dos rapazes acrobatas *gotipuas*, fato este que tornou o odissi atual muito técnico e virtuoso. As *maharis* cantavam e dançavam simultaneamente, e, ao longo dos séculos de existência, declínio e extinção, este canto ritual foi também sendo proibido até se calare por completo. A dança *nacha bhava*¹² das *maharis*, através da interpretação

_

¹⁰ *Mudras* ou *hastas* são amplamente utilizados nas artes clássicas da Índia, da cena e das artes visuais. A autora desenvolve um estudo aprofundado sobre *mudras* a partir de investigações autorais cênicas, em seu trabalho de mestrado. (ALBERGARIA, 2020).

¹¹ Plural de *tribhanga*, postura base da dança odissi, relacionada à *lasya* ou caráter feminino, em oposição à vigorosa *tandava*, contida no *chowk*.

¹² Nachaa relativo à dança, e *bhava*, determinante de emoção, termo ligado ao *abhinaya* ou interpretação; nome dado à performance das *maharis*.

das canções, também funda a base interpretativa da dança odissi, chamada *abhinaya*. Suas atividades foram reduzidas cada vez mais, e até o canto, essencial no rito diário, foi descartado pelos sacerdotes brâmanes, sendo as *maharis* proibidas de entoar suas músicas de amor devocional, cujos sentimentos de espera, saudade, ciúmes e outros, constituem o universo artístico de *sringara rasa* ou a estética do erótico amoroso, principal fonte de suas atividades performáticas, durante sua presença no templo. Rustom Bharucha (2017), conhecido por seus estudos interculturais e relações de apropriação entre países, também ressalta as negociações regionais, as quais denomina como intraculturais, onde muitas vezes o surgimento de uma manifestação artística ocorre em detrimento ou aniquilação de elementos apropriados.

Consequentemente, comecei a usar a palavra "intracultural" para destacar as diferenças internas que animam diferentes contextos regionais. Assim, se o interculturalismo se preocupa com a negociação das diferenças culturais entre fronteiras dos Estados-nação, o intraculturalismo se preocupa com a negociação das diferenças dentro das fronteiras dos Estados-nação, dentro das fronteiras de regiões específicas, no quadro cultural de Comunidades específicas e dentro de eventos específicos. (BHARUCHA, 2017, p.07)

Na pós independência da Índia, após os movimentos de revitalização das artes locais, em festivais organizados pelo governo estatal, a imagem do deus Jagannatha, símbolo de Odisha, é colocado no palco, tornando teatros da herança britânica, outrora profanos, locais sacralizados, onde jovens da alta sociedade, estimuladas pelo governo, apresentam-se, orgulhosas da tradição aprendida com seus mestres que reverenciam o divino. Morrendo à míngua, as velhas *maharis* não tiveram novas gerações que continuassem seus saberes. Suas filhas e netas não queriam ser associadas a uma atividade ligada ao preconceito espalhado em torno do universo das *devadasis*, consideradas agora como prostitutas e impuras, e seguiram outros rumos possíveis para suas vidas. Sem o canto e dança estas mulheres perderam o sentido de sua própria existência. Seus corpos performáticos, alternados em representação do casal cósmico divino, em um mundo subjetivo de devoção, são aniquilados na nova sociedade composta por camadas de velhos preconceitos que alternam o sagrado e o profano a partir das necessidades vigentes dos jogos de poder.

Bibliografia

ALBERGARIA, Andrea I. Mudras: os gestos da dança clássica indiana odissi como caligrafia corporal na cena contemporânea. Curitiba, PR, Editora CRV, 2020, 154 p.

MARGLIN, Frédérique Apfel-. Wives of the God-King: The Rituals of the Devadasis of Puri. England, Oxford University Press, 1985, 402 p.

BHARUCHA, Rustom. LYRA, Maria (tradutora) Viajando através do interculturalismo: do pós-colonial ao presente global. Dossiê Poéticas e estéticas descoloniais: Artes Cênicas em campo expandido. *Ouvir e Ver.* Universidade Federal de Uberlândia, vol 13, n. 1, 2017, jan/jun, p. 12 – 23.