UNIVERSIDADE DE SOROCABA PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO, PESQUISA, EXTENSÃO E INOVAÇÃO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E CULTURA

Nicole Duarte Fontes Lima

BHARATANĀṬYAM & ABHINAYA DARPAŅA: O CORPOMÍDIA TECIDO DE PALAVRA E DANÇA

Sorocaba/SP

2021

Ficha Catalográfica

Lima, Nicole Duarte Fontes

L699b Bharatanatyam & Abhinaya Darpana : o corpomídia tecido de palavra e dança / Nicole Duarte Fontes Lima. - 2021.

108 f. : il.

Orientadora: Profa. Dra. Luciana Coutinho Pagliarini de Souza. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) - Universidade de Sorocaba, Sorocaba, SP, 2021.

1. Dança - Índia. 2. Cultura - Índia. 3. Comunicação e cultura.

4.

Bharatanatyam. 5. Gestos na dança. 6. Linguagem corporal. I. Souza, Luciana Coutinho Pagliarini de, orient. II. Universidade de Sorocaba. III. Título.

Elaborada por Regina Célia Ferreira Boaventura - CRB-8/6179.

Nicole Duarte Fontes Lima

BHARATANĀŢYAM & ABHINAYA DARPAŅA: O CORPOMÍDIA TECIDO DE PALAVRA E DANÇA

Dissertação aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade de Sorocaba.

Aprovado em: 29 / 06 / 2021

Bolsista CAPES (2019/2021)

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Luciana Coutinho Pagliarini de Souza Universidade de Sorocaba

Profa. Dra. Christine Greiner

6 hours time freihon

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

Profa. Dra. Maria Ogécia Drigo Universidade de Sorocaba

AGRADECIMENTOS

Agradeço à CAPES pela bolsa de estudos sem a qual não teria sido possível a grande oportunidade de realizar essa pesquisa que representa a realização de um sonho.

Agradeço muito à banca minha examinadora - Profa. Dra. Christine Greiner, Profa. Dra. Maria Ogécia Drigo e Profa. Dra. Luciana Coutinho Pagliarini de Souza - por me apontar caminhos de crescimento com tanta generosidade. Agradeço por cada palavra, por cada incentivo e por toda atenção com meu trabalho. Vocês são mais que professoras para mim, são mestras de vida, e é uma honra tê-las como minhas guias neste processo.

Agradeço imensamente minha orientadora que segurou minha mão durante todo este tempo, me guiou cuidadosamente pelo caminho, me acolheu, me mostrou que eu era capaz. Nunca desistiu de mim. Professora Luciana, você é uma grande mestra, e você foi tão generosa! Te agradeço tanto... Por tudo. Foi uma grande honra estudar ao seu lado.

Agradeço muito a professora Maria Ogécia, também coordenadora do curso, que me orientou, me amparou muitas vezes e também acreditou em meu trabalho, desde o começo, lá atrás, na entrevista, ainda. Te agradeço imensamente, professora.

Agradeço muito aos meus professores do mestrado, com quem tive a honra de estudar: professora Tarcyane, professor Rodrigo, professora Miriam, professor Felipe. Vocês me ensinaram tanto. Agradeço por cada aula, correção e por toda nutrição para o meu crescimento.

Agradeço muito às minhas professoras de dança, desde quando pequenininha. Agradeço às minhas professoras do Brasil e da Índia. Sem vocês, eu não poderia dançar. Será uma honra ter a oportunidade de, de alguma forma, dar continuidade ao trabalho de vocês neste mundo.

Agradeço à minha guru - Sadhvi Abha Saraswati - com todo coração, por estar sempre comigo, mesmo estando lá do outro lado do oceano, na Índia. Agradeço por cada correção de cada palavra em sânscrito, por tantos e-mails, por tanta luz. *Namaskāram, teacher*.

Agradeço aos meus pais por minha vida, por tudo que já fizeram e ainda fazem por mim. Por tudo. Por me proporcionarem estudar, por pagarem tantos anos de aulas de dança, minha faculdade, minha viagem à Índia e, antes de receber a bolsa CAPES, por pagarem parte do meu mestrado também. Agradeço à minha mãe por toda força que me dá com seu jeito tão solicito e sempre presente. Mãe, você é uma fortaleza. Agradeço ao meu pai - que foi o primeiro a me incentivar a dançar - por me inspirar e sempre me apoiar e acreditar em mim mais do que eu mesma.

Agradeço à minha irmã Tais por cada palavra, por dividir a vida comigo, por cuidar de mim muito mais do que cuido dela, mesmo sendo a irmã mais nova. Agradeço por todas as ilustrações lindas e perfeitas que estão neste trabalho. Você é minha artista favorita no mundo. Te agradeço sempre.

Agradeço ao meu irmão Lucas por vibrar junto comigo em todas as conquistas e sempre se lembrar de me escrever uma mensagem para cada uma delas. E agradeço muito por ter me ajudado a fazer o vídeo que compõe este trabalho.

Agradeço ao Júlio por estar ao meu lado nesses quase oito anos e neste processo de mestrado, de família, com bebê, com pandemia e tudo. Te agradeço por tanto... Obrigada por acreditar em mim e nos meus sonhos.

Agradeço à querida Maria por sempre cuidar de mim e da minha família com alegria e carinho. Por cuidar, tantas e tantas vezes, da casa para que eu pudesse estudar e trabalhar.

Agradeço à minha terapeuta Sirene, que é uma estrela-guia, por cada sessão de terapia em todos esses anos. Por me fazer crescer e encontrar a minha capacidade de realizar, de não desistir, me fortalecer, me respeitar e me reconhecer. Você é um anjo para mim.

Agradeço ao meu avô Fontes, minha maior saudade... não mais neste mundo, há dez anos, mas sempre junto comigo. Para sempre. Você deve estar orgulhoso, você que sempre dizia: "Nicole será bailarina".

Agradeço aos colegas de mestrado com quem dividi angústias e medos, que me deram força e coragem para seguir em frente, através de seus exemplos.

Agradeço muito aos meus alunos de *Yoga*, agradeço a cada um de vocês, que me fazem ser professora e me tornam muito melhor a cada aula, cada troca e, especialmente, pelo vínculo que criamos.

Agradeço aos meus professores da faculdade de Comunicação das Artes do Corpo da PUCSP que estão sempre presentes em minha vida, na construção da minha trajetória e da minha dança. Não seria capaz de agradecer tudo que vivi neste curso. Você são os melhores!

Agradeço ao meu filho, Ravi, que traz em seu nome o próprio sol e a sabedoria, que ilumina meus dias, que me apresentou o amor mais profundo e me apresenta diariamente a alegria de viver. Filho, é para você que dedico esse trabalho, com muito carinho. E ainda vamos dançar muito juntos!

Agradeço a oportunidade de estudar, de ter essa estrutura num país tão - e cada vez mais - desigual. Agradeço, e espero contribuir com esse mundo.

Agradeço à Shiva - que é todo universo - deus das danças e do Yoga. Om Namaḥ Śivāya.

(...) as palavras também têm existência corpórea. Com elas, concretamente, tudo cresce (*cum-crescere* ou "concreto" em latim) em uma história comum fundada na evolução geral da vida sobre a terra (GREINER, 2015, p. 50).

RESUMO

Esta pesquisa tem como tema a produção de significados na dança, sendo esta entendida na sua condição de linguagem da cultura e da comunicação. Para essa reflexão, a dança indiana, Bharatanātyam, foi a escolhida como objeto de estudo pelo atributo de materializar no corpo os textos do Abhinaya Darpana, guia dramático e cênico para a construção das danças e suas coreografias. Considerando que partimos da premissa de que a teoria corpomídia baliza nosso objeto na comunicação, a pergunta que norteia este estudo assim se faz: como se dá a produção de significados ou a geração de interpretantes na relação entre a palavra e o corpo na dança indiana, *Bharatanātyam*? O objetivo geral que desponta desta indagação é contribuir para a compreensão da produção de significados gerados pelo Bharatanātyam ao encarnar o texto Abhinaya Darpana no corpo que é mídia. Decorrem daí os seguintes objetivos específicos: a) apresentar o Bharatanātyam que inclui uma linhagem específica de dança na Índia, bem como o Abhinaya Darpana como um de seus textos de base e guia prático; b) propor o Orientalismo, na perspectiva de Said, como ponto de partida para pensar estudos do Oriente no Brasil, especialmente asiáticos, a fim de estabelecer paralelos com noções nãodicotômicas entre Oriente-Ocidente; c) apresentar a concepção do corpo como mídia, como corpo que dança e transcria; d) analisar a dança tendo em vista o diálogo da transcriação que se estabelece entre palavra e dança, Oriente e Ocidente. Para tanto, nos valemos do pensamento de Haroldo de Campos, capaz de nos levar à tessitura das linguagens que se embrenham no corpo mídia que dança. A relevância dessa pesquisa está em contribuir, não apenas para o enriquecimento da bibliografia referente ao Bharatanātyam no Brasil, mas para que a ponte que une a cultura Brasil-Índia possa funcionar como um tecido comunicacional. Pensa-se, ainda, contribuir para que a teoria corpomídia, que fundamenta a dança como pensamento do corpo, como linguagem da cultura, possa sustentar outras pesquisas na área.

Palavras-chave: Dança e Comunicação. Corpomídia. Transcriação. Bharatanatyam.

ABSTRACT

This research has as theme the production of meanings in dance, which is understood in its condition of language of culture and communication. For this reflection, the indian dance, Bharatanātyam, was chosen as the object of study due to the attribute of materializing in the body the texts of the Abhinava Darpana, dramatic and scenic guide for the construction of dances and their choreographies. Considering that we start from the premise that the "media body" (corpomídia) theory guides our object in communication, the question that guides this study is asked: how is the production of meanings or the generation of interpretants in the relationship between word and body in indian dance, Bharatanātyam? The general objective that emerges from this question is to contribute to the understanding of the production of meanings generated by Bharatanātyam incarnating the Abhinaya Darpana text in the body that is media. Hence the following specific objectives: a) to present the Bharatanātyam which includes a specific dance lineage in India, as well as the Abhinaya Darpana as one of its basic texts and practical guide; b) to propose Orientalism, from Said's perspective, as a starting point for thinking about studies of the Orient in Brazil, especially asian ones, in order to establish parallels with non-dichotomous notions between East-West; c) present the conception of the body as a media, as a body that dances and transcribes; d) analyze the dance in view of the transcreation dialogue that is established between word and dance, East and West. To do so, we made use of the thought of Haroldo de Campos, capable of taking us to the weaving of languages that are embedded in the "media body" (corpomídia) who dances. The relevance of this research is to contribute, not only to the enrichment of the bibliography referring to Bharatanātyam in Brazil, but so that the bridge that unites the Brazil-India culture can function as a communicational fabric. It is also thought to contribute so that the corpomedia theory, which bases dance as a thought of the body, as a language of culture, can support other research in the area.

Keywords: Dance and Communication. Corpomídia. Transcreation. Bharatanatyam.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Viagem à Índia	14
Figura 2 - <i>Devadāsīs</i> : origens de uma tradição de dança	28
Figura 3 - Mapa de <i>Tamil Nadu:</i> uma possível geografia das origens	33
Figura 4 - Templo de <i>Thanjavur</i> , a morada da tradição	35
Figura 5 - Abhinaya: materialidade da expressão	38
Figura 6 - Pushputām mudrā	38
Figura 7 - Arāla, Śukatunḍā, Muṣṭi, Śikhara, Kapiṭhā, Kaṭaka-mukha e Sūci	88
Figura 8 - Candra-kalā, Urṇa-nābha, Sarpa-śīrsaḥ, Mṛga-śīrṣa, Si	ṃha-mukha,
Padmakośa, Lāngula, Ala-padmā e Bāṇa	91

SUMÁRIO

1 Introdução	12
2 Bharatanāṭyam e Abhinaya Darpaṇa: origens e contextos	25
2.1 Bhāva, Rāga, Tāla e Nāṭya	36
2.2 O texto de Nandikeśvara	40
3 Orientalismo, dicotomias e teoria corpo-mente oriental	44
4 Reflexões sobre o corpo como comunicação	64
4.1 Corpo cartesiano	67
4.2 Corpo e neurociência	69
4.3 Corpomídia, corpo que dança	71
5 Transcriações: palavra e dança, Oriente e Ocidente	78
5.2 Mudrās no Bharatanāṭyam e Abhinaya Darpaṇa: uma leitura através o	_
6 Ponto final e reticências	
Glossário	99
Referências Bibliográficas	104

1. Introdução

A dança clássica indiana *Bharatanāṭyam* e o texto *Abhinaya Darpaṇa* são as linguagens que compõem o objeto dessa dissertação. A natureza da dança como sistema sígnico tecido no corpo, entendido, por sua vez, como mídia produtora de significados e como enunciador cultural em diálogo com a palavra, será contemplada nessa pesquisa que nasceu do encantamento por esse universo ao qual dedico minha vida. Da curiosidade e da necessidade de amadurecer as investigações que permeiam dança, palavra, corpo, movimento, arte, linguagem e comunicação escrevo este estudo e o intuito é apresentá-lo de maneira simples, afetiva, clara, coerente e respeitosa.

Anunciado o vínculo do objeto de pesquisa não apenas com minha experiência profissional e intelectual, mas com minha história de vida, passo a relatar o meu percurso para, assim, justificar a pertinência da minha escolha e deixar à mostra a gênese dessa pesquisa.

1.1 Relato de vínculos e afetos: onde tudo começa

Bailarina desde os três anos, praticante de *Yoga* aos quinze, professora de *Yoga* há doze e estudante de *Bharatanāṭyam* há oito anos, com passagem pela Índia. Aos três anos de idade meu ortopedista recomendou à minha mãe que eu fizesse aulas de balé clássico por uma questão postural, de rotação interna do fêmur e, uma vez na sala de aula de dança, nunca mais fora dela. Comecei a dar aulas de *baby class* (balé clássico infantil) e sapateado americano iniciante aos quinze anos de idade como forma de permuta para seguir fazendo minhas aulas de balé clássico, jazz e sapateado americano numa academia de dança muito tradicional da cidade de Sorocaba-SP.

Encontrei a dança contemporânea no caminho, graças às oficinas de dança gratuitas da Oficina Cultural Grande Otelo em Sorocaba-SP. Lá, conheci Andréia Nhur e Janice Vieria, Key Sawao e Ricardo Iazzetta, Ana Carolina Mundim, Ismênia Rogich, Karina Ka e Lua Tatit, Letícia Sekito, Vera Sala, Toshi Tanaka, Telma Bonavita, Ana Catarina Vieira e Ângelo Madureira, Cristian Duarte, Marcio Ballas, dentre tantos outros.

Foi numa dessas oficinas que conheci Horácio Neto, professor e artista da dança contemporânea da cidade de Sorocaba-SP, e foi ele quem me apresentou, pela primeira vez, textos de Helena Katz e Christine Greiner. Desde então, não tive dúvida: iria cursar Comunicação das Artes do Corpo.

Reconhecer a dança indiana como parte de mim e vivenciá-la, dentro e fora da Índia, apontou-me a necessidade de me aprofundar em seu estudo, além da vontade de apresentar essa arte sob uma ótica que permitisse conectar sua origem e tradição de maneira significativa: o texto e o movimento, a palavra e o gesto, a literatura e a dança.

Nas primeiras leituras sobre dança com Helena Katz, aos dezesseis anos, já praticava *Yoga* há cerca de um ano e encontrá-la foi realmente como abrir um universo de dança e de vida à minha frente: eu estava no segundo ano do ensino médio e já tinha a certeza de que prosseguiria no estudo da dança, exatamente onde Katz lecionava. Ingressei em Comunicação das Artes do Corpo em 2008 e lá conheci, além de Katz, Christine Greiner. Greiner coordenava à época e ainda coordena o grupo de estudos orientais na PUCSP, criado em 1999 com Haroldo de Campos, do qual eu tive a honra de participar de alguns encontros. A presença da professora e do grupo de estudos na minha vida: um divisor de águas na forma de pensar yoga e dança.

Aos dezoito anos, vinda do interior, estava numa cidade grande, cursando não somente uma faculdade, mas dando início à jornada mais importante da minha vida. Na graduação, essas relações entre palavra e dança estavam sempre presentes: em meus solos, processos criativos, bebendo da poesia e da literatura do *Yoga*, e o *Bharatanāṭyam* transpassava todos estes processos. Aprendi com minhas professoras algo fundamental que trago para esse estudo agora: a dança não precisa de legenda e, por isso, é necessário repensar as relações entre palavra e dança para além do meu objeto de estudo, é preciso repensar como a dança é escrita, hoje.

Finalizei minha graduação e adquiri habilitação em Dança (bacharel) e Performance, fiz iniciação científica sobre o trabalho do artista Arthur Bispo do Rosário como *performer* com a orientação da professora Gaby Imparato e viajei para a Índia no ano em que me formei na faculdade. Aqui no Brasil, já havia feito cursos de *Yoga* e *Āyurveda* e iniciava minha trajetória na dança clássica indiana com Patrícia Romano e Iara Ananda Romano da escola *Natyalaya* no Brasil. *Natyalaya* é considerada uma escola referência aqui no Brasil pela Embaixada e Consulado da Índia e Patrícia Romano foi pioneira em trazer alguns estilos de dança indiana para o Brasil. Iara, filha de Patrícia, deu continuidade ao seu legado consolidando o estilo de dança moderna *Bollywood dance* no Brasil. A *Natyalaya* da Índia é a escola da nossa *guru Shrimathi Kalamandalam Sumathi*. Conta minha professora, daqui do Brasil, Iara Ananda Romano, que "*Kalamandalam Sumathi* é uma renomada e premiada mestra de Danças Clássicas

Indianas que iniciou seus estudos com um dos maiores nomes da Dança Clássica Indiana, e o nome mais importante do estilo *Mohiniyattam, Shrimathi Kalyani Kutty Amma*. Formou-se em Dança Clássica Indiana pela conceituada escola *Kerala Kalamandam* tendo tido como professores importantes nomes da dança na Índia como *Shrimathi Chinammu Amma* e *Shri Baskara Rao*. Após ter se formado, especializou-se por mais de sete anos com o grande expoente do estilo *Bharathanatyam, Shri Thanjavur Rajaratnam Pillai*, de *Tamil Nadu*. Em 1964 fundou a *Natyalaya School of Classical Dances* na cidade de *Perumbavoor*, no estado de *Kerala*, Sul da Índia, matriz essa que permanece até os dias de hoje. Ao longo de todos esses anos, a escola *Natyalaya* se firmou como uma das instituições de dança mais respeitadas da Índia, além de ter se expandido em várias filiais. Nos Emirados Árabes ganhou novo nome, *Kairali Kalakendram* pois além de dança também oferece aulas de música, pintura e outras formas de arte¹".

Foi no *Bharatanāṭyam* que me encontrei e, em busca de aprofundar meu conhecimento desta dança, viajei para o outro lado do mundo...



Figura 1 - Viagem à Índia

Fonte: Ilustração de Tais Lima

¹Texto retirado do site oficial da escola *Natyalaya* no Brasil. Disponível em: https://www.dancaindiana.com/kalamandalam-sumathi. Acesso em 29/05/2021.

1.2 E a vontade de desvelar "os mistérios" da dança veio à tona...

A inquietação de compreender a relação entre palavra e corpo - ou os textos corporais/culturais - para além da "legenda" que descreve a dança num folheto do espetáculo, numa resenha, numa crítica, num repertório; ou mesmo, do nome do passo de dança e vislumbrando a tentativa de tratar a dança na confluência com a palavra, fez emergir a questão que assim se apresentou: como se dá a produção de significados ou a geração de interpretantes² na relação entre a palavra e o corpo que dança? A dança *Bharatanāṭyam* instalou-se nesta seara justo por ser uma tradução ou transcriação de parte do texto-guia *Abhinaya Darpaṇa*.

Considerando-se tratar de um assunto complexo e vasto, a pesquisa considera apontar caminhos, iluminar aspectos, despertar novas indagações e abrir mais espaço para diálogos que abarquem o *Bharatanāṭyam*, o *Abhinaya Darpaṇa* e os desdobramentos das questões que vêm junto com o corpo e a comunicação, o corpomídia, Oriente e o Ocidente.

Pois bem, para viabilizar esse estudo, fez-se necessária considerável revisão bibliográfica, que incluiu referências audiovisuais, a fim de conhecer o que se produziu acerca do nosso tema de pesquisa, dentro e fora do Brasil. De fato, sabíamos não ser possível esgotar essa produção, mas a meta era resgatar o suficiente para nortear nosso olhar. Contudo, antes de dar início a essa etapa da pesquisa, vale ressaltar que o objeto deste estudo é misterioso, repleto de controvérsias diante dos escassos registros — o pouco que temos, em sua maioria, está apenas em sânscrito ou traduzido somente para o inglês, além da distância espaço-temporal e cultural, o que intensifica a dificuldade de acesso. Infelizmente, muito se perdeu entre colonizações, ausência de restauração dos registros milenares e falta de especialização para tradução da língua sânscrita em torno do tema específico. Além disso, importa ressaltar que grande parte dos ensinamentos acerca do *Bharatanātyam* provém da tradição oral denominada *śruti* (transmissão oral ou "aquilo que é ouvido") e, portanto, para muitos dos saberes desta dança não teremos citação com referência bibliográfica, mas sim, a referência daquilo que está inscrito no corpo

²Interpretante é um dos componentes do signo à luz de Charles S. Peirce. Parte da tríade - signo, objeto, interpretante, o interpretante afeta uma mente e produz significados. O interpretante é, assim, "produto da síntese intelectual e a ação do signo - semiose - só se efetiva quando ele gera outro signo, ou seja, o interpretante não permanece como potencialidade, mas põe em ato o processo de significação do signo" (DRIGO; SOUZA, 2021, p. 18).

(corpomídia) e dos saberes adquiridos a partir do contato com uma mestra ou *guru* de dança dentro de uma linhagem de dança.

Feita essa observação, passemos para o estado da arte ou da questão, além da fundamentação teórica que sustentou essa pesquisa.

1.3 Fundamentos para o caminhar da pesquisa

Algumas bases teóricas foram inicialmente definidas: a teoria do corpomídia e o processo de tradução/transcriação.

Helena Katz e Christine Greiner fomentam grande parte dos estudos e discussões para o presente trabalho. Como referencial teórico, o livro "O corpo, pista para estudos indisciplinares" (2005), de Christine Greiner, é nosso ponto de partida já que nele se insere a primeira publicação da teoria corpomídia, em parceria com Helena Katz. Além disso, neste livro, temos toda uma construção de epistemologia do corpo, num percorrer histórico, cultural, político e social. A autora traz preciosas referências acerca do corpo em diversos ambientes: Filosofia, Psicologia, Biologia, Semiótica, Neurociência, Ciências Cognitivas, Dança, Teatro, Performance.

Para tratar do corpo, não basta o esforço de colar conhecimentos buscados em disciplinas aqui e ali. Nem trans nem interdisciplinaridade se mostram estratégias competentes para a tarefa. Por isso, a proposta de abolição da moldura da disciplina em favor da indisciplina que caracteriza o corpo (Katz, 2004). Alguns discursos se dizem e passam com o ato que os pronunciou e outros são retomados constantemente. Mas como os discursos exercem o seu próprio controle, deve-se forçálos a tomar posição sobre questões as quais estavam desatentos. Eis a tarefa das novas epistemologias (GREINER, 2005, p.126-127).

Responsável pelo Centro de Estudos Orientais na PUCP/SP, conforme anunciado, Greiner nutre esta pesquisa pelo trabalho relacionado aos anos de estudos sobre o Japão, os quais resultaram em livros significativos para se pensar o Oriente. Encontramos em "Leitura do corpo no Japão" (2015) e "Fabulações do corpo japonês" (2017) rudimentos para observar movimentos culturais do Oriente, especialmente da Ásia.

Em coautoria com Helena Katz, o artigo "Corpo e Processos de Comunicação", publicado na revista Fronteiras, em 2001, traz prenúncios da teoria corpomídia. Tanto a noção de corpo, quanto a de mídia são abordadas detalhadamente, numa construção histórica, filosófica e epistemológica. Provocam as autoras um novo cenário diante das relações entre corpo e comunicação:

O objetivo desta comunicação é tornar-se uma aplicação do entendimento do corpo como mídia e apontar para as mudanças necessárias na concepção de cultura, a partir dos estudos interteóricos que dão suporte a essa proposta de tratamento do corpo. No cruzamento de disciplinas como Filosofia, Psicologia, Biologia, Semiótica e algumas vertentes das chamadas Ciências Cognitivas, a relação entre corpo e ambiente ganha nova configuração, onde a ênfase está nas questões dos processos de cognição que tenha como prioridade o trato da questão da informação. Revê e sugere novas possibilidades de estudo da cultura como um processo complexo, onde não se distingue de forma dual e absoluta interna externamente, cultura e não-cultura, sujeitos e objetos. Nesse mundo, o corpo se constitui como a mídia dos processos em curso (KATZ; GREINER, 2001, p. 65).

Tais referências serão necessárias para tratarmos de aspectos primordiais à pesquisa: como falar de dança e não falar de corpo? E mais, diante da nova epistemologia fundada pelas autoras, é pouco provável falar de corpo fora da comunicação.

No texto "Todo corpo é Corpomídia" (2006), Helena Katz explicita como se dá a construção de uma nova epistemologia do corpo. Também sobre esta nova epistemologia, encontramos em "Arte & Cognição: corpomídia, comunicação, política" (2015), de Katz e Greiner, o propósito de consolidar, na teoria corpomídia, uma epistemologia indisciplinar, que conecta vários campos do saber para lidar com o corpo.

Ainda na esteira das mesmas autoras para compreender corpo e voltando-nos aos estudos da cultura, temos o artigo "Natureza cultural do corpo" (2001) que explora a relação entre corpo e ambiente. Este artigo gerou, posteriormente, a própria teoria corpomídia publicada pela primeira vez em 2005. A ideia de cultura se constrói após longo percurso histórico e interteórico, bem descrito em eventos e com ricas citações de diversos autores que amparam a teoria.

A ideia de cultura aqui adotada é a de um sistema aberto, apto a contaminar o corpo e a ser por ele contaminado e não a influenciá-lo ou ser a causa de mudanças visualmente perceptíveis nele. Na base destas propostas, inscreve-se Darwin e a sua teoria da evolução (KATZ; GREINER, 2001, p. 73).

Considerando-se que para o exame da produção de significados/interpretantes da relação entre o corpo que dança - *Bharatanāṭyam* - e a palavra escrita - *Abhinaya Darpaṇa* -, é necessário levar em conta a tradução e o conceito de transcriação de Haroldo de Campos veio iluminar esse propósito. Para Campos (2006), traduzir é reescrever a informação estética do texto de partida no texto de chegada, é recriar, *transcriar*...

Para dar início ao estado da questão nos valemos de palavras-chave mais abrangentes: dança e comunicação; corpo e comunicação. Em seguida, inserimos

corpomídia; dança; transcriação, o que reduziu sobremaneira o número de trabalhos. Por fim, não foi possível encontrar pesquisas que relacionassem as seguintes palavras-chave: Bharatanatyam e corpomídia; Abhinaya Darpana e corpomídia; Bharatanatyam e transcriação; Abhinaya Darpana e transcriação, nem em português, nem em inglês. Foi a partir desta busca inicial que selecionamos livros, teses, dissertações e artigos para nutrir nosso trabalho em termos de referencial teórico e estado da arte. A tabela abaixo apresenta o número de publicações encontrado, revistos pela última vez em 29/05/2021 na plataforma online do *google acadêmico* e *google scholar*.

Tabela 1 - Resultado do estado da questão

Palavras-chave	Números de pesquisa encontrados
Dança e Comunicação	166 mil
Corpomídia	1.450
Corpomídia e dança	835
Corpomídia e dança indiana	124
Corpomídia e Bharatanatyam	0
Transcriação e Bharatanatyam	0
Bharatanatyam	2.610 (em inglês)
Bharatanatyam e dança	70
Bharatanatyam, dança e comunicação	40

Fonte: tabela produzida pela autora.

O artigo de Araújo (2012), "Tradução intersemiótica e dança", apresenta a potente correlação entre a teoria corpomídia e a tradução intersemiótica, bem como o processo de tradução ou transcriação de Haroldo de Campos. Tanto a teoria do corpomídia, como a transcriação como aporte metodológico dialogavam com nossa pesquisa, daí ter sido bastante agregadora a leitura deste artigo que elabora relações entre palavra e dança sob o viés da tradução.

Também aplicando tradução intersemiótica ao contexto da dança, temos Tavares (2015) em "Da teoria à prática: a dança como uma ferramenta semiótica de tradução" e Parelli (2018) com "L'après-midi d'un faune: dos versos aos palcos". Com estes dois textos, tivemos a oportunidade de conhecer um pouco mais sobre tradução intersemiótica como metodologia para observar dança e literatura.

O linguista Roman Jakobson (1959) dizia que a mesma pode ser definida como transmutação de signos, de um sistema semiótico para outro sistema, de outra natureza. O autor completa o pensamento dizendo que tradução intersemiótica ou "transmutação", consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais, ou de um sistema de signos para outro, por exemplo, da literatura para o cinema, a dança, a pintura ou a música (TAVARES, 2015, p. 145).

No que se refere aos estudos de dança indiana no Brasil, grande referência é a pesquisadora Marília Vieira Soares da UNICAMP. Entre tantas viagens Brasil-Índia, considerada uma das pioneiras nesse estudo, de vasta sabedoria, produziu e orientou muitos trabalhos sobre danças clássicas indianas por aqui. Em "A materialidade do sagrado nas danças dramáticas indianas" (2015), Soares contextualiza a dança indiana trazendo-nos seu universo original, cultural e simbólico. Trata das simbologias e representações, do sagrado e do conceito de linhagem que é o que representa a construção histórico-cultural das danças clássicas (ou dramáticas) indianas.

No mesmo trabalho, Soares (2015) também nos fornece ampla interpretação do *Nāṭya Śāstra* e do texto *Abhinaya Darpaṇa*. O *Nāṭya Śāstra* é considerado o tratado das artes indianas e Soares realiza estudos sobre ele em diversas de suas pesquisas e orientações de pesquisa.

Tendo como ponto de base desta análise as obras *Natyashastra* e *Abhinaya darpanana*, e o conhecimento da prática de treinamento da dança indiana de estilo *Odissi*, e outros estilos, estabeleceremos uma comparação e apropriação de princípios básicos do gestual humano e utilização do espaço cênico codificados nas obras em questão cujos princípios interpretativos estão nos mitos, e as possibilidades expressivas no desempenho de conteúdos dramáticos e suas imbricações na dança (...) (SOARES, 2015, p. 49).

Na citação acima, Soares cita outra dança clássica indiana (*Oḍisī*) a qual dedicou longos anos de palco e de vida. Ainda, com Soares, Andraus & Santos (2013), temos a pesquisa "Gestualidade da dança clássica indiana *Odissi* e dança contemporânea ocidental: interfaces", que também nos dará suporte, diante do contexto e das origens das danças indianas. Além disso, consideramos relevante a abordagem trazida pelas autoras sobre a apropriação, tema este que iniciaremos as discussões tendo como base o pensamento de Edward Said (2007). Também, em outra pesquisa, Andraus (2015) lança luzes sobre a questão de interculturalismo, o que reforça nossa opção por Said (2007) e nos traz a necessidade de agregar à discussão outros autores para que repensemos se somente estes aspectos dicotômicos e colonizadores são efetivos.

Com Cippiciani (2014), encontramos muito material para nosso estudo. Em "ABHINAYA: a construção de um corpo narrativo, o elemento expressivo do teatro e da dança clássica na Índia", Cippiciani explora justamente o texto (Abhinaya Darpaṇa) que iremos estudar em nossa pesquisa e, ainda, o aplica em experiências de dança, teatro e performance aqui no Brasil.

Das buscas que fizemos, não foram tantas as pesquisas dedicadas ao *Bharatanāṭyam*. Em "Princípios em movimento: o aprendizado da dança clássica indiana através do Sistema Laban/Bartenieff" de Fernandes (2007) e "Corpo, gesto e meditação: práticas de aperfeiçoamento na formação do artista cênico" de Wildhagen (2016) encontramos estudos dedicados ao ensino da dança e ao uso de algumas de suas técnicas para apoiar outros processos criativos/cênicos. Com Fernandes (2007), temos o sistema Laban/Bartenieff de percepção e experimentação do corpo na relação com o espaço, aplicado ao ensino da dança indiana *Bharatanāṭyam*:

Rajyashree Ramesh vem usando esta associação para ilustrar a geometria tão difundida dos movimentos da dança clássica indiana, e demonstrar como sua relevância não reside apenas em provocar uma experiência estética no espectador, mas também em um processo de consciência corporal para o dançarino, que aprende a sentir estas linhas de dentro para fora. No ensino tradicional da dança clássica indiana na Índia, o olho do professor corrige os movimentos, sua expressividade, forma etc. (FERNANDES, 2007, p. 10).

Com Wildhagen (2016), a experiência do *Bharatanāṭyam* e do *Yoga* inspiraram estratégias e práticas que envolvem autoconhecimento e percursos criativos a partir do estado meditativo. Este estudo se mostrou interessante por aplicar recursos - tanto do *Bharatanāṭyam*, quanto do *Yoga* - para fomentar processos de criação e autodescoberta, extrapolando o *Bharatanāṭyam* e o *Yoga* somente em seus territórios comuns.

Por fim, mas não menos importante, o trabalho inspirador de Martins (2017), "Dança Clássica Indiana - Segundo os Mestres, as Escrituras e os Praticantes", um estudo aprofundado e amoroso sobre o *Bharatanāṭyam*, com muitas referências do caminho da dança no Brasil e com excelente didática sobre os termos da dança. Portanto, consultamos várias vezes Martins (2017) e ela esteve bastante presente no processo de construção desse texto.

Outras referências encontradas foram trabalhos que relacionaram, especificamente, dança e corpomídia para ler com mais cuidado nosso objeto de estudo com a teoria escolhida. Em *O corpomídia que dança: processos enunciativos de*

significação, Adriana Bittencourt e Jussara Setenta da FIB e UFBA, apresentam o corpomídia intimamente ligado ao objeto de pesquisa dança:

É no corpo onde ocorre o trânsito de informações que geram sistemas culturais e de linguagens que resultam em eventos ou fenômenos provisórios. Entendê-lo sob a abordagem corpomídia propicia um modo de observar e discutir o corpo como enunciador de cultural e meio imprescindível para que as informações se propaguem. Dessa maneira, a discussão alcança o corpo que dança permitindo investigar como esse corpo é tratado no ambiente cultural uma vez que a dança tem como mote de sua existência o corpo e apresenta-se de maneira inicial ao se expressar como representação de si próprio. A dança se apresenta como linguagem da cultura exprimindo suas significações em forma de mensagens culturais (BITTENCOURT; SETENTA, 2005, p. 01).

A dança é considerada especialização do movimento do corpo e a própria noção de linguagem, ou do binômio meio-mensagem descrito acima, será desestabilizada pela teoria corpomídia. As autoras trazem os processos enunciativos e de significação como características próprias da comunicação. Com base nesse artigo, foi possível desenhar as relações do corpomídia com a dança, utilizando a dança contemporânea como pretexto.

É indispensável dizer que o corpomídia já carrega uma noção de dança por si só, mas, ainda assim, buscamos mais respaldo teórico para o aprofundamento nessa aplicação para nosso estudo, especificamente, devido à falta de material de apoio que traga a relação do corpomídia com o *Bharatanāṭyam*. Em "Dança contemporânea: objeto de estudo da comunicação" (2002) e "Corpo, comunicação e cultura: a dança contemporânea em cena" (2006), ambos da autoria de Denise Siqueira, da Unicamp, nos deparamos com o cruzamento das grandes áreas do conhecimento às quais nos inserimos: Comunicação e Cultura e Dança.

Siqueira (2006), em seus estudos na USP e Unicamp, dedicou-se a compreender essa tríade na relação com a dança que dará suporte à nossa pesquisa: corpo, comunicação e cultura, introduzindo em sua tese de doutorado muito do pensamento que utilizaremos ao dizer o seguinte: "(...) levando o corpo enquanto elemento crucial na produção da dança de modo a comunicar-se este corpo e expressar cultura" (SIQUEIRA, 2006, p. 31).

Ambos os trabalhos de Siqueira, de 2003 e 2006, apresentam a noção de dança vinculada à de comunicação, assim como pensaremos dança para esse estudo: dança como forma de comunicar, porém, não mais uma mensagem, e sim um modo de comunicar que significa uma forma de produzir significados e gerar conhecimento. Esse aspecto que relaciona dança e comunicação nos é fundamental.

Diante desse inventário bibliográfico, adentraremos o sagrado universo do *Bharatanāṭyam* e do *Abhinaya Darpaṇa*, juntamente com aquilo que nasce da experiência, da dança, do suor, dos pés sujos e doloridos, e de uma vida inteira aspirando ao aprendizado e dançando.

Feito esse painel que reúne saberes e pesquisas relacionados com a questão geradora desse trabalho, apresentamos os objetivos delineados.

1.4 Metas ou objetivos

Diante da indagação que norteia a pesquisa de "como se dá a produção de significados ou a geração de interpretantes na relação entre a palavra e o corpo na dança clássica indiana, *Bharatanāṭyam*", delineou-se o objetivo geral de contribuir para a compreensão da produção de significados gerados pelo *Bharatanāṭyam* ao encarnar o texto *Abhinaya Darpaṇa* no corpomídia.

Os objetivos específicos assim se fizeram: a) apresentar o *Bharatanāṭyam* que inclui uma linhagem específica de dança na Índia, bem como o *Abhinaya Darpaṇa* como um de seus textos embasadores e guia prático; b) propor o Orientalismo, na perspectiva de Said, como ponto de partida para pensar estudos do Oriente no Brasil, especialmente asiáticos, a fim de estabelecer paralelos com noções não-dicotômicas entre Oriente-Ocidente; c) apresentar as concepções do corpo como mídia, como corpo que dança e *transcria*; d) analisar a dança tendo em vista o diálogo da *transcriação* que se estabelece entre palavra e dança, Oriente e Ocidente. Para tanto, nos valemos do pensamento de Haroldo de Campos, que elabora um instrumental metodológico capaz de penetrar a tessitura das linguagens que se embrenham no corpomídia que dança.

1.5 A seleção do método

Diante da complexidade do objeto e, levando-se em conta que os poucos registros do *Bharatanāṭyam* são, na maioria, em sânscrito, muito do que se faz presente nesse trabalho nasceu do exercício ousado e desafiador de tradução do sânscrito para o português, feita por mim - autora dessa dissertação - numa tentativa arriscada de aplicar os, até então, quase treze anos em que estive debruçada sobre o sânscrito. Esse desafio só se fez possível pela generosidade e orientação amorosa da minha professora *Sadhvi Abha*

Saraswati que, pacientemente, trocou incansáveis e-mails comigo ao longo de quase três anos, dentre os quais uma pandemia mundial nos atropelou. Trata-se da mestra que me direciona nos estudos desde 2011, ano em que estive na Índia para estudar, me especializar e fazer estágio. Como curiosa, iniciei a alfabetização em sânscrito na condição de aluna ouvinte que me direciona nos estudos desde 2011, ano em que estive na Índia para estudar, me especializar e fazer estágio. Como curiosa, iniciei a alfabetização em sânscrito como aluna ouvinte (especial) na FFLCH-USP em 2008, logo que ingressei na graduação de Comunicação das Artes do Corpo na PUCSP. Segui estudando com vários professores e professoras renomados no Brasil como: Glória Arieira, Carlos Eduardo Gonzales Barbosa e João Carlos B. Gonçalves. Como aprendiz, pretendo seguir trilhando neste caminho por longos anos, até que possa almejar o nível destes e, principalmente, da minha grande referência, a professora na Índia.

Esse material em mãos permitiu que nos debruçássemos na tradução intersemiótica capaz de transpor para o corpomídia o texto escrito. O processo de tradução na compreensão de Campos (2006), exige a recriação de informação estética, a decifração de códigos profundos que regem a produção estética da linguagem, a capacidade de transcriação desses códigos no idioma de chegada. Sob esta ótica, o tradutor é, pois, criador. Tal tradução não se restringe à transposição de diferentes idiomas, mas uma tradução cultural que atravessa diferentes linguagens. Transcriação é, assim, o modo como lidamos com a linguagem verbal de passagem para o corpo.

Com Campos (2006) estudaremos a *transcriação* como prática isomórfica e de recriação. Para além de uma possível metodologia, tomaremos a *transcriação* como uma forma poética de ler o mundo. Atravessando as ideias da poesia concreta, absorvendo conceitos da semiótica peirceana, do pensamento de Jakobson, Barthes, Pound, Fenollosa e alguns outros que compõem a teorização da *transcriação*, inserimos nossa prática para ler os fluxos da palavra e corpo, do Oriente-Ocidente.

Apresentadas as balizas que orientam nossa trajetória neste capítulo introdutório, segue sucinta descrição dos capítulos de que se constitui esta dissertação.

1.6 Sobre os capítulos

Esta **Introdução** corresponde ao capítulo 1. Dividida em subtemas, cada passo na construção dessa dissertação é explicitado.

O capítulo 2, *Bharatanāṭyam:* origens e contextos, apresenta nosso objeto de estudo desde seu contexto histórico, cultural, passando por seus elementos incluindo *Abhinaya Darpaṇa* que é um dos textos encarnados na dança.

No capítulo 3, **Orientalismo, dicotomias e uma teoria corpo-mente oriental**, partiremos da proposta de Edward Said para investigações na relação com nosso objeto de estudo e todo processo de fluxo entre Oriente-Ocidente que se completam com a visão de Christine Greiner, Homi K. Bhabha e contribuições de Yuasa Yasuo sobre teorias corpo-mente.

No capítulo 4, **Reflexões sobre o corpo como comunicação**, traremos a teoria corpomídia para compreender o corpo e suas relações com a comunicação a partir de uma nova epistemologia. Em seguida, entender esse corpomídia que dança e como aplicaremos essa teoria para aprofundar nosso olhar sobre o *Bharatanāṭyam*.

Por fim, o capítulo 5, **Transcriações: palavra e dança, Oriente-Ocidente,** apresenta o pensamento de Haroldo de Campos como metodologia que utiliza o Japão como pretexto para propor um olhar sobre os fluxos entre Oriente, Ocidente, palavra, escrita e linguagens.

Esta pesquisa se justifica por romper dicotomias acerca do objeto *Bharatanāṭyam*: corpo e mente, escrita e dança, natureza e cultura, Oriente e Ocidente; também, por ampliar acessos à dança indiana aqui no Ocidente, dada a grandeza e complexidade dessa cultura e, principalmente, por contribuir para ampliar as pesquisas em torno do tema em nossa área.

Sua relevância está em agregar à área de comunicação uma nova abordagem que é a leitura do *Bharatanāṭyam* à luz das traduções (*transcriação*), da semiótica e do corpomídia.

Por fim, no âmbito pessoal, a pesquisa me é muito cara, pois representa mais da metade da minha vida dedicada à dança. Parafraseando Said, declaro a vontade de, respeitosamente e amorosamente, contribuir com os intercâmbios culturais que promovem complexidades no mundo. Peço licença para tocar esse saber sagrado e trazer minhas contribuições para ampliar a presença dessa arte no Brasil.

2. Bharatanātyam e Abhinaya Darpaṇa: origens e contextos

Apresentamos nesse capítulo o nosso objeto de estudo, o *Bharatanāṭyam*. Iniciamos pela origem desta dança e introduziremos alguns termos que são básicos para sua compreensão. Em seguida, faremos a exposição do texto *Abhinaya Darpaṇa*.

Para começarmos, se faz necessário elaborar uma descrição de que a dança foi criada por Śiva, em sua versão Naṭarāja. Śiva Naṭarāja é uma das faces desta divindade presente na trindade hindu (trimūrti). Quando insistimos em partir de uma lógica ocidental, imaginar uma dança criada por uma divindade, que dança com seus quatros braços pelo(s) universo(s), parece algo irrelevante para uma pesquisa. Por isso, consideramos o importante exercício de fazer esse reconhecimento, tendo em vista que as referências são sempre as áreas do conhecimento que, de forma quase sempre empírica, fazem ciência. Nesse primeiro momento, faremos o exercício de deslocar nosso olhar, para além dos aspectos da religião, para reconhecermos as origens culturais de forma legítima, independente da maneira como se apresentam ou, melhor ainda, como soam para nós, de hábitos "ocidentais".

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

Partimos de um pensamento hindu muito anterior às colonizações e que, portanto, ainda não se enquadra na seara da religião. Como já comentamos anteriormente, o Hinduísmo se estabelece como religião após a primeira chegada de estrangeiros, principalmente muçulmanos, à Índia. Śiva Naṭarāja, como bem explicitado por Coosmaraswami (2010), dentro desta visão hindu ancestral, é a força do universo que promove transformações, destrói para reconstruir: é o movimento de libertação vidamorte. Quando ele dança, determina a lei de impermanência no universo e cria as linguagens, cria a dança.

Agora, em outros termos, embora seja um exercício arriscado, ainda que contemos com contribuições da História, Antropologia e Arqueologia, haverá lacunas que não poderemos preencher: as lacunas deixadas pelas colonizações e dominações. A esse respeito, ouçamos Said (2011, p. 24):

(...) a maioria de nós deveria considerar a experiência histórica do império como algo partilhado em comum. A tarefa, portanto, é descrevê-la enquanto relacionada com os indianos e os britânicos, os argelinos e os franceses, os ocidentais e os africanos, asiáticos, latino-americanos e australianos, apesar dos horrores, do derramamento de sangue, da amargura vingativa.

Além de Said, teremos a presença de outras vozes para lidarmos de maneira coerente com todas essas questões levantadas pelo autor e para irmos além delas. Noboru Karashima (1933-2015), historiador japonês que se dedicou a estudar o Sul da Índia, iluminou alguns aspectos fundamentais numa "breve história do sul da Índia" no livro "A Concise History of South India: Issues and Interpretations" (2014). Partiremos da lógica de Karashima para olharmos para a história do sul da Índia, logo, da dança.

Karashima se dedica aos estudos do sul da Índia a partir do que ele entende como questões (*issues*) e interpretações (*interpretations*). No livro, de fato, a palavra inglesa *issue* se apresenta na tradução muito mais como "problema", então ele trata dos "problemas de interpretação". Como historiador japonês, é capaz de olhar para a história do Sul da Índia sob o ponto de vista oriental, e grande parte do "problema de interpretação" emerge daí, da lógica para ler aqueles eventos, aquela história. De forma concisa, como ele mesmo pontua, nos apresenta um aspecto fundamental sobre o Sul da Índia: por haver uma cordilheira no meio do território indiano, aqueles que chegam pelo norte da Índia, acessam muito pouco ou quase nada do sul. Por isso, a presença no Sul da Índia é muito mais dos povos africanos originários dos *dravidianos* ou *drávidas*. Aqui, somente um complemento ou curiosidade para avançarmos nossos estudos.

Feito este preâmbulo, será possível fazer uma exposição das origens do *Bharatanātyam* se, antes, considerarmos o contexto histórico e político em que se insere. O exercício de revisitar a história, por si só, já é desafiador, então, antes de qualquer outra informação, consideramos que todos os elementos aqui apresentados não serão definidores nem limitadores, pois, assim como pontua Greiner:

Sempre foi um desafio compreender o que pedir e o que esperar do passado. Muitos pesquisadores se recusaram a pensar nas noções de reconstrução e de restauração. Isso não significa tornar a história irrelevante, mas sim evitar a constituição de um presente comum para homogeneizar o passado e neutralizar as singularidades da memória (GREINER, 2015, p. 194).

Partiremos, então, do momento antes da chegada dos britânicos à Índia, tempo em que já havia a presença de outros europeus, vindos pelo Paquistão, adentrando o norte da Índia, como nos conta Kupfer (2000):

O *veda* narra que Manu, o mítico progenitor da Humanidade, batizou com o nome de *Āryayarta* a região ao sul dos Himalayas, que significa "moradia do povo nobre". Os arianos estão diretamente vinculados com civilização. Segundo estudiosos como Dinesh Agrawal, S. P. Gupta e David Frawley, e outros, existem hoje provas irrefutáveis da presença de proto-indo-europeus na Índia desde a antiguidade mais remota (KUPFER, 2000, p. 87).

Como já anunciamos anteriormente, recorreremos muitas vezes à bibliografia do Yoga com o intuito de construir um olhar sobre a Índia, considerando que o *Yoga* e as danças indianas são ciências/linguagens irmãs, como descrito no *Nāṭya Śāstra*, texto das artes e da dramaturgia que citamos no estado da arte e do qual trataremos um pouco mais adiante. Kupfer (2000) é um dos mais importantes professores de *Yoga* do Brasil há muitas décadas, embora seja de origem portuguesa. Ele cita outros três importantes autores na seara do *Yoga* - Dinesh Agrawal, S. P. Gupta e David Frawley - que estudam e escrevem sobre a história da Índia e do Yoga e são tidos como referência no mundo.

Diante desta noção primeira, compreenderemos um pouco da história da dança e, portanto, da Índia. Essa tarefa será realizada a partir das histórias que ouvi sobre dança relatadas por Sunil Kothari (1933-2020), renomado crítico e historiador da dança, pesquisador e grande dançarino. Com Kothari, foi possível acessar imensurável conhecimento de dança em encontros no Brasil e na Índia, no período de minha formação, entre 2008-2011. Além dele, claro, minhas professoras de dança no Brasil e na Índia, em diversas aulas, workshops, encontros, vivências e muita leitura dos textos antigos. Esse panorama fará um recorte de momentos pinçados, em períodos significativos, considerando as colonizações até a independência da Índia em 1947.

A cada período que se inaugura na história da Índia, a dança indiana se altera. O corpomídia será crucial para compreendermos como as construções históricas reorganizam o corpo e a dança e vice-versa. Como já vimos com Kupfer (2000), partiremos, então, de uma "presença de proto-indo-europeus na Índia desde a antiguidade mais remota" (2000, p. 87) para depois entender que "tribos nômades bárbaras, provindas da estepe eurasiana, teriam penetrado por volta de 1500 a.C. pelo noroeste da Índia, arrasando a civilização que ali estava, escravizando os aborígenes e fazendo a cultura local regredir a formas larvais durante mais de mil anos" (2000, p. 87). Nesse primeiro tempo ou período, já se observa em registros históricos e arqueológicos a construção da(s) dança(s) indiana(s) na cultura, até então, matriarcal indiana ou, melhor ainda, de *Bharata*. A dança indiana ainda não era "clássica", este termo vem junto com o período Helenístico

que se instaura na Índia com as navegações de Alexandre no século IV e.c., como esclarece Karashima (2014, p. 50). Dançarinas dessa dança eram as *devadāsīs*, como o próprio nome diz, eram as "devotas de deus" e dançavam para esse(s) deus(es). Elas eram mulheres livres que, de colonização em colonização, tiveram suas histórias oprimidas. Tão deturpado foi este termo que, hoje, na Índia, ele se refere às mulheres à margem da sociedade, que sobrevivem com a marginalização de seus corpos.

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

Muitas dessas mulheres deram suas vidas para manter as danças vivas: fugiram, se esconderam e continuaram ensinando umas às outras, o que configura um processo de comunicação e de transmissão de conhecimento nomeado *guru-śisya-paramparā* na tradição, termo a que nos dedicaremos no próximo capítulo.



Figura 2 - Devadāsīs: origens de uma tradição de dança

Fonte: Ilustração de Tais Lima

Bharata, o nome verdadeiro da "Índia", compõe o nome da dança: Bharatanātyam. As hibridações, as mudanças na língua, nos nomes, nas visões de mundo

impactaram profundamente a estrutura das danças (clássicas) indianas, de modo geral. A independência da Índia muda os rumos da história da dança indiana, com Mahatma Gandhi (1869-1948) e toda sua filosofia de não-violência (*Ahiṃsā*) e desobediência civil (*Satyāgraha*). Há um novo paradigma que visa resgatar os princípios da cultura indiana matriarcal. Antes e depois da independência, antes e depois de cada império, são inegáveis as transformações territoriais, culturais e políticas na Índia.

Neste processo de um fluxo maior de troca com outras culturas, de um aumento no número de visitantes estrangeiros, de maior emigração de indianos para outros países e do crescimento de gerações de descendentes de indianos nascidos fora da Índia, a dança indiana é, certamente, afetada de diversas maneiras (MARTINS, 2017, p. 15).

Said (2007) afirma e Martins (2017) reforça que as colonizações definitivamente geraram prejuízos inestimáveis às civilizações. Sob o ponto de vista dos processos culturais que relacionam o binômio Ocidente-Oriente na ótica do orientalismo independente de "territorialismos", Greiner (2008) nos esclarece:

No mundo das artes, o orientalismo foi usado para identificar um "estilo" e, até mesmo, certa qualidade associada ao que se julgava ser as "noções orientais". MacKenzie diz que, ao final do século 18, as noções orientais ganharam novo significado amparado pelo contexto da dominação britânica na Índia. Tratava-se da preservação "conservadora e romântica" das leis muçulmanas e do hinduísmo como fundamentos da ordem social tradicional. Neste caso, seria mais do que um estilo, um modo de pensar. A insistência na preservação de princípios foi, obviamente, uma tentativa de manter uma integridade da cultura em detrimento às exigências do colonizador. No entanto, entre 1830 e 1835, tudo vai por água abaixo porque a abordagem anglicana passou a ser imposta pelo Conselho Supremo em Calcutá e todo sistema educacional indiano foi suplantado pelo inglês (GREINER, 2008, p. 14-15).

O termo "noções orientais" trazido por Greiner para esclarecer o movimento do Orientalismo terá lugar no terceiro capítulo, em que nos dedicamos a compreender, especialmente com Said e Greiner, o fluxo Oriente-Ocidente. Ainda, com relação às leis muçulmanas e do hinduísmo, é importante ressaltar que, com a chegada dos muçulmanos à Índia, vindos do Paquistão, também interessados na Caxemira (que até então era território indiano), o hinduísmo se formaliza como religião justamente pela presença de outra religião em território, comenta Karashima (2014, p. 57). Até então, o hinduísmo era tido como filosofia que se constrói conjuntamente com as danças indianas e o *Yoga*.

Para que tudo isso fique mais claro em relação à própria dança indiana, Martins (2017) nos traz alguns ricos exemplos. Primeiro, com dançarinas indianas:

Um exemplo de como a dança foi afetada por estas trocas, pode ser visto no estilo de dança indiana Bharatanātyam da escola Kalakṣetra reverberando em alguns outros estilos também. Ele foi fortemente marcado pela ideia de linhas de movimentos claras e limpas, entre outros elementos, importados do ballet clássico, pela fundadora da escola, Rukmiņī Devī, que aprendeu ballet com Cleo Nordi, solista de Ana Pavlova, antes mesmo de aprender *Bharatanāṭyam*. Outro exemplo é a busca de artistas indianos por inovações que consigam lidar com as tensões entre as artes tradicionais, as influências ocidentais e as circunstâncias sociais e políticas ao seu redor, como se vê no trabalho da dançarina Chandralekha que, embora formada em Bharatanāṭyam, ficou conhecida por seu trabalho de desconstrução e busca de dessacralização da dança clássica indiana, introduzindo movimentos de arte marcial indiana Kalaripayattu, movimentos das posturas de Yoga e vários elementos considerados não tradicionais da dança em suas obras (MARTINS, 2017, p. 11).

Rukmiṇī Devī foi pioneira em fazer esse movimento de *transcriação* ou de traduzir algo para algo novo, como veremos com Haroldo de Campos. Devī estudou com Cleo Nordi que, como explicado por Martins, era solista de Ana Pavlova, uma das maiores bailarinas de balé clássico do mundo todo. Em outro momento, Chandralekha faz o mesmo caminho ao trazer elementos da arte marcial *Kalaripayattu* para o *Bharatanāṭyam*. No último capítulo desse estudo, vamos adentrar essas questões usando como pretexto o *Bharatanāṭyam* e o *Abhinaya Darpaṇa*.

Martins também nos apresenta exemplos ligados ao Orientalismo, que deixarão mais claro esse panorama inicial da história da dança indiana que tentamos construir, especificamente, do *Bharatanātyam*:

Outro exemplo ainda seria o da busca de atores, diretores e dançarinos não-indianos pela arte clássica indiana para seu uso enquanto treinamento ou enquanto estética de movimento ou de inspiração imagética. Neste caso, podemos citar nomes como Gordon Craig, Ruth St. Denis, Jerzy Grotowski, Ariane Mnouchkine, Peter Brook, Pina Bausch e Rachel Brice - para citar uma ampla diversidade de objetivos e usos, que traz também diferentes proporções de envolvimento e conhecimento de cada um deles com relação à arte indiana (MARTINS, 2017, p. 12).

Greiner também lembra a importância de Ruth St. Denis:

Além de Isadora Duncan, outra grande diva da dança moderna, Ruth St. Denis, irremediavelmente fascinada pelo Oriente. [...] É considerada uma das mais importantes formadoras da dança moderna americana e, de acordo com Suzanne Shelton, autora de uma de suas bibliografias, desde o início buscou uma harmonia interior e um sentido transcendental para a sua vida e a sua arte. Não por acaso, vai se interessar pelas culturas orientais, na tentativa de construir vínculos com a natureza divina (GREINER, 2017, p. 85).

Ruth St. Denis é um ótimo exemplo para reconhecermos as relações da dança indiana nesses fluxos em constante construção que são Oriente e Ocidente. Como descrito acima, ela buscava "um sentido transcendental para a sua vida e sua arte" e identificou isso nas culturais orientais. Abaixo, Greiner explica como se desenvolveu esse processo que servirá de base, como uma reflexão geral para também pensarmos o *Bharatanāṭyam* no Brasil, a partir da minha experiência pessoal, por exemplo.

Nas danças de Ruth St. Denis (...) também circulava um Oriente imaginado. Uma miscelânea de Índia, China, Japão, Egito e Oriente Médio estilizados em gestos, figurinos e cenários construídos de acordo com o tema das diferentes coreografias, e que se referiam a uma suposta espiritualidade não ocidental, cuja qualidade primária estaria em lidar com algo além da vida cotidiana e dos modelos estéticos "realistas" do teatro e da dança ocidental, sempre pautados por uma suposta representação (no caso, gestos ou passos de dança codificados), ao invés de princípios espirituais (GREINER, 2017, p. 88).

O *Bharatanāṭyam* é considerado uma das sete danças clássicas indianas, de acordo com consenso pós-independência da Índia, e as outras seis são: *Oḍisī*, *Kathak*, *Mohiniyattam*, *Kuchipuḍi*, *Manipuri* e *Kathakalī*. Todas possuem nome na língua sânscrita e são de diversos estados e regiões da Índia. Definimos estas danças como clássicas - e mesmo como dança - de acordo com as informações de transformações sociais e culturais trazidas por Karashima acima. As danças clássicas indianas se estruturam em um dos mais antigos tratados do mundo: o *Nāṭya Śāstra*, contemporâneo dos *Vedas*, considerado o quinto *Veda*, os corpos de conhecimento, que até poderíamos reduzir ao nome de filosofia.

Os *Vedas* inauguram a era Védica na Índia, como consenso por grande parte dos historiadores, incluindo George Feurstein (1998) e Mircea Eliade (1999) - novamente recorrendo aos autores do campo do *Yoga* - sua localização temporal em 6.500 antes da era comum. Na Índia antiga, na Era Védica, houve a sistematização e o registro de conhecimentos já existentes, bem como a produção de novos conhecimentos. Os *Vedas* são considerados um corpo de conhecimento que se organiza em cinco tipos: *Rgveda*, *Sāmaveda*, *Atharvāveda*, *Āyurveda* e *Nātyaveda* (ou *Nātya Śāstra*). Cada um dos Vedas se dedica à abordagem de um conjunto de assuntos que abrange: ontologia, cosmologia, astrologia, mitologia, filosofia, sociologia, ecologia, medicina, direito, rituais, poesia, cânticos, artes, arquitetura, dentre outros. Além desses cinco grandes tratados, temos outros ensinamentos que vêm compor o que também podemos chamar de *Vedānta* (a organização "final dos *Vedas*"). Temos, então, os grandes épicos *Mahābhārata*,

Bhagavad-Gītā e Rāmāyaṇa (os dois últimos, respectivamente, representam grandes capítulos do primeiro épico e são, ao mesmo tempo, independentes), além dos textos Upaniṣads e Sūtras, por exemplo. Diante da impossibilidade de descrever a produção cultural indiana em poucas linhas, assumimos a necessidade de recortes, não sem anunciar que há muito mais tratados ou sistemas organizados de conhecimento do que citamos aqui: Purāṇa, Brāhmaṇas, Saṃhitā, dentre tantos mais. Martins (2017, p. 14) complementa e enriquece tais informações:

A dança encontra sua base tanto filosófica quanto técnica em trabalhos literários considerados escrituras hindus - como o *nātya śāstra*, o *abhinaya darpaṇa*, o *sangīta ratnākara*, dentre outras -, ela conta, originalmente, histórias associadas às escrituras hindus - os *vedas* - e que falam das divindades hindus ou que consistem em hinos de glorificação a tais divindades; ela era dançada dentro e fora dos templos como parte do ritual de adoração a tais divindades, muitas das poses de dança se encontram esculpidas nas paredes dos templos e a população indiana é majoritariamente hindu e, obviamente, a maioria dos dançarinos também o são.

Vamos nos concentrar no quinto veda ou *panchaveda*, o *Nātyaveda* ou *Nātya* Śāstra, que é considerado um grande tratado das artes, pois contempla dança, música, teatro, escultura e até arquitetura. Este tratado orienta as danças clássicas, mas não só ele, temos também importantes escrituras como *Abhinaya Darpaṇa* e *Sangīta Ratnākara*. Para este estudo, apresentaremos o *Nātyaveda* ou *Nāṭya Śāstra*, a fim de conhecer as relações que existem com *Abhinaya Darpaṇa* que é, finalmente, o texto ou a escritura que o *Bharatanāṭyam*, nosso objeto de estudo, encarna. Trazemos, novamente, esclarecimentos de Martins (2017, p. 20):

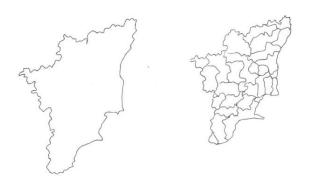
Os *vedas* são um conjunto de livros canônicos hindus [...] e tais livros de conhecimento têm um modo de serem estudados, recomendado pelos próprios *vedas*. Neles, propõe-se que a pessoa se apoie sobre um tripé para sua jornada segura: *guru-sādhu-śāstra*, ou seja, o mestre, os praticantes e as escrituras. Ou, assim como no budismo, *Buda-dharma-sangha* ou o desperto, a doutrina (ou lei) e a comunidade de discípulos. É assim que na dança temos, também, as escrituras, o mestre e os praticantes, ou seja, aquilo que é gravado e é o fundamento imutável, aqueles que passam a tradição e são a própria tradição e aquilo que está acontecendo e que vem acontecendo através dos tempos.

Como explica a autora, esse modo específico de estudar os *Vedas*, que lhe é inerente, é chamado *Vedāṅga*, uma espécie de manual que incorpora áreas do conhecimento como astrologia védica (*Jyotiṣa*), por exemplo. Fato é que, de acordo com a tradição, não são suficientes apenas instruções aos estudos, faz-se necessária a presença

de um professor ou professora - a figura do *guru* - além das escrituras ou tratados (que são os textos de dança) para dar base à experiência viva de quem dança. A tríade sustenta o ensino da dança e a transformação da dança ao longo dos tempos, ao mesmo tempo em que mantém a tradição viva.

O lugar de origem do *Bharatanāṭyam* dentro da Índia fica ao sul, em *Tamil Nadu*. Karashima (2014) declara que este estado encantador guarda *Bharata* - a Índia précolonizações - na Índia de hoje, local que podemos observar no mapa abaixo. Ainda que, segundo Said (2007) seja discutível a estrutura dos mapas, principalmente no tocante às dominações, segue ilustração.

Figura 3 - Mapa de Tamil Nadu: uma possível geografia das origens



Fonte: Ilustração de Tais Lima

Contou-me minha professora, bem como apontam os registros históricos e arqueológicos, que a tradição dessa dança se inicia no templo de *Thanjavur* com a linhagem das *devadāsīs*. O templo fica na cidade que carrega seu nome e é considerado patrimônio mundial pela UNESCO há alguns anos. A dança no templo nasce de um sentimento verdadeiro de espiritualidade e, concomitantemente, de sobrevivência social.

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

Esta habilidade de transgerdir categorias era indicativa das fronteiras baseadas em casta que ela também transgredia (BELKIN, 2008, p. 41).

Thanjavur é um espaço simbólico para refletirmos, em termos de origem da dança e da tradição em constante transformação, o quanto a dança é política, atravessada por processos sociais e que também compõe estes processos.

O templo é também considerado uma grande referência arquitetônica, repleto de esculturas, vitrais, salões, divindades pintadas à mão e com mais infinitos detalhes, a estrutura arquitetônica carrega consigo geometrias consideradas sagradas de acordo com *Vāstuśāstra*, tratado milenar que contém diretrizes da arquitetura védica, também denominada "yoga da arquitetura".

A tradição da dança do templo era parte de um sistema altamente desenvolvido por meio do qual o deus do templo era tratado com honras reais. Uma destas honras era entreter a deidade com dança. As mesmas dançarinas também dançavam em palácios e parece que, às vezes, seus repertórios coincidiam. (...) Nenhuma outra canção elogiando seres humanos devia ser composta ou dançada. (...) Como vários dos governantes tinham o mesmo nome que a deidade, frequentemente, havia ambiguidade. Naturalmente, este era um artifício útil que servia para adular o rei sem ofender os sentimentos religiosos (GASTON, 2005, p. 46).

Notaremos o modo como corpo e espaço se apresentam entrelaçados, desde os aspectos estruturais, em sua organização geométrica de espacialidade do templo, até os espaços simbólicos, sociais e políticos, como notamos nas citações acima.

Em *Thanjavur*, as dançarinas ancestrais faziam suas danças, suas reverências ao espaço sagrado do templo que, em seguida, se tornaria o espaço sagrado do teatro, isso de acordo com o texto *Vāstuśāstra*. Hoje, os grandes festivais de dança acontecem dentro dos templos, que se tornaram espaços híbridos e contam com transmissão ao vivo online durante as principais festividades hindus. Embora o trecho seja grande, trará uma construção imagética interessante para pensarmos aqui:

(...) as casas de espetáculo indianas parecem ter retido um elemento de continuidade em um aspecto em particular. Elas permaneceram como estruturas fechadas feitas essencialmente para auxiliar e sustentar a atmosfera de identificação entre o espectador e o performer. Os palcos eram abertos e vazios, onde o performer era a pessoa principal. Os espectadores eram posicionados de modo tal que pudessem participar dos acontecimentos do palco totalmente. Para este propósito, as casas de espetáculo eram construções fechadas, com um telhado encurvado como o de uma caverna, pequenas janelas altas e interiores frescos, escuros, conducentes a uma 64 experiência visual semelhante à de um sonho de consciência expandida. Sua relativa pequenez e compacidade

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

A festividade *Mahāśivarātri* (a grande noite de *Śiva*) que acontece no mês de março e o *Mahānavrātri* (as nove noites das deusas) em outubro, tendo suas datas variadas de acordo com o calendário védico que é lunar, são anualmente transmitidas ao vivo e os festivais duram 48 até 72 horas seguidas, contando com apresentações de danças, cantos, cânticos, oferendas e rituais.

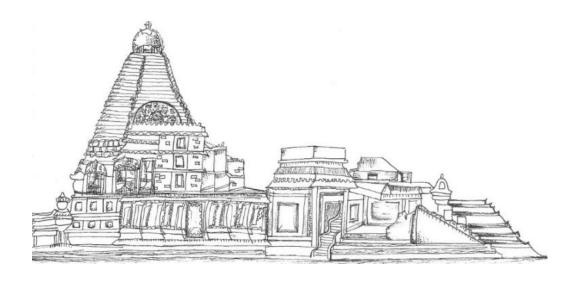


Figura 4 - Templo de Thanjavur, a morada da tradição

Fonte: Ilustração de Tais Lima

Importa agora verificar a etimologia de *Bharatanāṭyam*, na medida em que os elementos que a compõem, vindos do sânscrito, são bastante significativos para o entendimento desta dança.

Bhā, da palavra Bhāva, a emoção.
Rā, da palavra Rāga, a melodia.
Tā, da palavra Tāla, o ritmo.
Nātya: nem dança, nem teatro.

O *Bharatanāṭyam*, assim, pode ser compreendido como um sistema estético que relaciona emoção, melodia, ritmo. Apresentaremos separadamente cada um dos radicais, destacando o significado e história que compõem não somente o nome, mas a estrutura do *Bharatanāṭyam*.

2.1 Bhāva, Rāga, Tāla e Nāţya

Bhāva ou sabores são descritos no Nātyaveda ou Nātya Śāstra como "sabores que expressam emoções já vividas" (capítulo VII). Estes sabores são como formas de degustar emoções, de trazer aquilo que já foi vivido para a experiência presente da dança, buscando distanciar-se da representação, mas imbuir-se no puro sentimento que esse sabor provoca. É uma evocação. Por exemplo, em adbhuta (do sânscrito, maravilhamento, surpresa, susto, espanto), que é um desses sabores explorados na dança, descreve o Nātya Śāstra que a dançarina deve resgatá-lo e revivê-lo em cena, na ação do corpo. Para definir bhāva, muito suscintamente, tratando-se de adbhuta, deve-se resgatar o sentimento de surpresa, senti-lo e então expressá-lo - não simplesmente simular ou atuar em representação. É uma evocação do sentimento de maravilhamento.

Sobre *bhāva*, para uma compreensão inicial, traremos a noção dos nove sabores: as *nāvarāsa* (do sânscrito, *nāva* é nove e *rāsa* são expressões). *Nāvarāsa* são as nove formas de expressar sabores, emoções. *Bhāva* e *rāsa* são os conceitos iniciais a serem tratados no manual do drama, o *Nāţya Śāstra*.

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

Bhāva e rāsa, sabores e emoções, também se expressam na indumentária, nos adornos e nas pinturas corporais: são diversos os adereços e cada um carrega significados e produz sentidos à dança. Cada dança clássica possui sua indumentária, mas as nāvarāsas são comuns a todas as danças clássicas quando consideradas Nāṭya. No Nāṭya Śāstra,

muito anterior ao período helenístico, como observamos com Karashima (2014), podemos notar que a palavra *Nāṭya* não significava nem dança, nem teatro, é exatamente essa visão de Artes do Corpo, que está impregnada no corpomídia, sem fronteiras entre as linguagens.

O termo *nāṭya* engloba em si todos os elementos artísticos da arte teatral. A dança era apenas uma parte do teatro na Índia antiga. Mas o próprio teatro era fundamentalmente dançado (SUBRAHMANYAM, 2010).

 \acute{Sastra} , por sua vez, \acute{e} o tratado de dramaturgia que estabelece regras estéticas claras e traz no texto a materialidade do corpo, como veremos adiante.

Bhāva, rāga, tāla e nāṭya, portanto, são os elementos constituintes da dança, mas nem só da dança, da dança-teatro, do teatro e, dizem as escrituras, também da música. De forma breve e resumida, é isto que quer dizer a palavra nāṭya: nem dança, nem teatro; sem fronteiras, é o entre; o que poderíamos resumir na seguinte definição: "a natureza de nāṭya daqueles dias passados, não é possível digerir a ideia das artes do teatro e da dança como sendo não-diferentes" (SUBRAHMANYAM, 2010).

As roupas são feitas com tecido de *sarī* ou *saree*, vestimenta tradicional indiana, que parece uma cortina bem longa para se enrolar, com diversas amarrações de acordo com a região da Índia.

Atualmente, no *Bharatanāṭyam*, as mulheres normalmente usam *sarīs* - a vestimenta típica indiana que consiste em um tecido apenas - de diferentes materiais, costurados como calça ou como saia, normalmente com uma parte de tecido passando em frente ao tronco e uma blusinha por baixo (MARTINS, 2017, p. 80).

Outro elemento muito importante da dança é o que chamamos de *mudrās*. *Mudrās* são gestos das mãos que compõem um universo simbólico, por exemplo, as *nāvarāsas*, as noves formas de expressões humanas exploradas na dança são compostas de uma emoção que se caracteriza no rosto e nas mãos - nos *mudrās* - como uma cartografia de emoções.

Os *mudrās* integram *rāga*, a melodia, e *tāla*, o ritmo. Quando a dança ou coreografia é um item de *nāṭya* (que possui uma narrativa, por assim dizer), os *mudrās* contam a história, bem como sua expressividade (*bhāva*). Quando o item de dança é *nṛtta*, o que pode ser traduzido como "dança pura", os *mudrās* e os passos de danças estão conectados à construção de sentido sonoro, de *rāga* e *tāla* como paisagens no corpo.

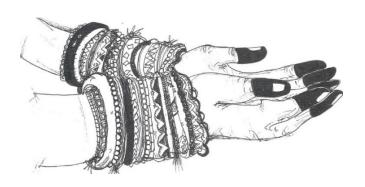
Interessante conceber que, embora *nṛtta* não configure uma narrativa, este aspecto será reconhecido como um exemplo de construção de dramaturgia do corpo na dança:

Figura 5 - Abhinaya: materialidade da expressão



Fonte: Ilustração de Tais Lima

Figura 6 - Pushputām mudrā



Fonte: Ilustração de Tais Lima

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

Por fim, quando o item é *nṛtya*, há uma interseção, um cruzamento: por vezes é *nṛtta* e, em outras, é *nāṭya*. Este último carrega os dois primeiros itens consigo e a dança se faz nesta travessia: da construção corporal-sonora à narrativa.

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

Para o *Bharatanāṭyam*, a relação com a música é de coexistência. Desde o ensino, quem dança deve aprender a ouvir e a ler música. Deve-se aprender o ritmo como os músicos. O que o músico executa no instrumento percussivo *mṛdanga*, a dançarina executa nos pés: ritmos com os pés que se desdobram em passos de dança. Abrindo aqui um parêntese curioso para reiterar também o porquê de nossa escolha pelo processo de *transcriação* de Haroldo de Campos, Greiner nos esclarece como esse elemento do *Nāṭya* Śāṣṭra, a tāla, é transcriado por outros artistas, de outras linguagens, aqui no Ocidente:

O compositor e performer John Cage é conhecido como um artista revolucionário tanto na área da música como da performance e, quase sempre, é lembrando em relação ao seu interesse pelas culturas orientais. (...) Ele também se interessou pela tala hindu - uma estrutura de ritmo, sem começo nem fim, baseada mais em uma pulsação do que em uma fraseologia (GREINER, 2017, p. 102).

Voltando à descrição dos elementos do *Bharatanāṭyam*, para a *rāga*, a melodia, se aplica o mesmo princípio. Na base melódica a dançarina organiza a música e a narrativa no corpo, estando esta narrativa atrelada à letra, quando canção, ou apenas à paisagem sonora enquanto corpo. Ainda, mais que isso, a dança não deseja simplesmente dar visibilidade à música, vamos compreender como um sistema complexo e não mais como sistemas distintos em diálogo, como antevisto no *Nāṭya Śāstra*.

Em muitas das aulas de dança feitas na Índia, ouvimos histórias, aprendemos a ler partitura e aprendemos a técnica de ritmo *konnakol* ou *konakkol* da música karnática ou clássica do sul da Índia. Ouvimos sobre as bases e as teorias da dança e descobrimos mais sobre a dança com a presença da palavra, dos textos e contos. A palavra está muito presente: no nome do passo de dança, na nomenclatura de cada item do sistema da dança, nos *jātis* (células rítmicas cantadas), nas canções dos itens de *nāṭya* (resumidamente são itens de *Bharatanāṭyam* que apresentam uma dramaturgia organizada que podemos considerar uma contação de história que faz referência a algum épico ou *purāna*).

Além dos textos das histórias védicas, os textos dramáticos são fundamentais para a construção da trajetória na dança, como já dito anteriormente, dos tantos textos, nos dedicaremos aqui ao *Abhinaya Darpaṇa* e, para que isso seja possível, comentaremos sobre o *Nāṭya Śāstra*. A seguir, o convite para adentrar um pouco mais no texto que escolhemos para nosso estudo: o *Abhinaya Darpaṇa* de Nandikeśvara.

2.2 O texto de Nandikeśvara

Nandikeśvara é quem assina a autoria do texto *Abhinaya Darpaṇa*. Dedicaremos a ele um espaço antes de adentrarmos o texto. Existe um aspecto recorrente no que se refere à autoria dos textos védicos, a maioria deles sempre nos deixa a pergunta: "mas essa pessoa realmente existiu?". Alguns autores do *Yoga*, como exemplo Pātañjali, são descritos como figuras mitológicas e que não deixaram muitos rastros ou vestígios de sua existência humana. Do mesmo modo, Bharata Muni, o autor do *Nāṭya Śāstra* ou *Bharata Śāstra* e o próprio Nandikeśvara que, de fato, é considerado mais uma versão ou emanação de Śiva do que realmente um ser humano.

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

Gordon Craig (1915), profundo conhecedor das artes dramáticas indianas, numa carta no ano de 1915 define o *Abhinaya Darpaṇa* como um "livro de instruções técnicas" que constitui uma ciência do drama ou ciência dramática, revelando-se como desdobramento do texto *Nāṭya Śāstra* de Bharata Muni. Coosmaraswamy (1917) é uma das tradutoras do texto da língua sânscrita para o inglês e afirma que o *Abhinaya Darpaṇa* é considerado uma "introdução ao método (dramático) indiano" (1917, p. 01).

No primeiro capítulo do *Nāṭya Śāstra* de Bharata Muni encontramos a seguinte fala de *Brahmā* - divindade da criação - que fala aos outros deuses ali presentes, como *Indra*, da importância dos *vedas* e do quinto *veda*, em específico:

Let me make a fifth veda, to be called nāṭya (drama), combined with epic story, tending to virtue, wealth, pleasure and spiritual freedom, yielding fame - a

concise instruction setting forth all the events of the world about to be, containing the significance of every scripture, and fowarding every art.³

Com isso, resgatamos a noção de que o *Nāṭya Śāstra* sustenta as experiências artísticas como o grande texto das artes dramáticas, o quinto dos *vedas*.

Além do *Abhinaya Darpaṇa*, Nandikeśvara também é autor do texto *Bharatārṇavam*, texto bastante voltado ao *Bharatanāṭyam* e às suas técnicas. Neste último texto, o autor define os movimentos do corpo no *Bharatanāṭyam* como comunicação, contudo, o conceito de "movimento do corpo que dança como comunicação" já é tratado no *Abhinaya Darpaṇa*, voltado às danças indianas de modo geral.

O Abhinaya Darpaṇa pode ser considerado o único texto tradicional antigo que lida exclusivamente com a dança e é composto por 324 versos, dos quais 40 são iniciais, pois citam uma série de tópicos descritos no Nāṭya Śāstra. Para exemplificar, citemos alguns dos tópicos aqui: 1 - os tipos de dança (nṛṭṭa e nāṭya, abstrata e interpretativa), 2 - a relação com o público, 3 - o palco, 4 - figuro e acessórios etc. Em sua parte introdutória, o texto aborda um tema raro quando comparado aos outros textos sobre as artes, o texto explica a presença dos guizos, como apresentamos anteriormente, como parte da tāla ou do ritmo, como um aspecto musical da dança. Nos versos seguintes, o texto se dedica a descrever pormenorizadamente os movimentos das diferentes partes do corpo e a qualidade de cada um desses movimentos através de conceitos fundamentais para a construção da dança. Adiante, o texto enfatiza, também, que a prática artística se destina a conceder mokṣa (liberação), uma espécie de libertação espiritual que Buda experimentou como nirvāṇa e que no Yoga podemos chamar de samādhi.

(...) este *Bharata Śāstra*, que é um meio para se alcançar os quatro objetivos da vida humana — virtude, riqueza, prazer e liberação espiritual — e a ciência mais elevada, praticada mesmo pelos *Devas*, também deve ser padronizada e praticada por nós mesmos (NANDIKEŚVARA, 1917, p. 11).

O *Bharata Śāstra* ou o tratado de Bharata, referindo-se ao *Nāṭya Śāstra*, ponto de partida do *Abhinaya Darpaṇa*, é apresentado como "meio para alcançar" aquilo que

_

³Tradução livre da autora: (...) combinado com uma história épica, tendendo à virtude, riqueza, prazer e liberdade espiritual, rendendo fama - uma instrução concisa que apresenta todos os eventos do mundo prestes a ser, contendo o significado de cada escritura e, adiante, de todas as artes. Tradução livre da autora do trecho do *Nāṭya Śāstra* presente na tradução de Coomaraswamy do *Abhinaya Darpaṇa* (1917).

chamamos de liberação ou *mokṣa*, e que aqui é relatado pelo autor como uma ferramenta que foi utilizada pelas próprias divindades ou *Devas*.

Como o próprio nome do texto anuncia, *abhinaya* é a experiência norteadora. Pela etimologia da palavra, segundo o dicionário Monier-Williams (1899), o verbo *abhinayaḥ* ("acting, dramatic action,") que se traduz como ação e é derivação da palavra *abhinayati* ("he leads toward, brings near, represents dramatically,") que podemos chamar de representação, vem de *abhi* ("to, toward") e *nayati* ("he leads"). De maneira muito simplista e resumida, chegamos ao termo *abhinaya* como expressão e, além de expressão, importante considerar o termo para tratar da noção de Estética como conceito artístico e filosófico.

Abhinaya, metaforicamente, é uma árvore com muitos galhos e para tratar devidamente de cada uma delas, seriam necessárias muitas outras pesquisas para isso. Ficaremos aqui com um dos aspectos de abhinaya que é āṅgika e, compreenderemos, de forma sucinta, que āṅgika abhinaya, por definição, é o tipo de expressão que promove comunicação através do movimento do corpo. A palavra āṅgika, num exercício de aproximação, pode ser traduzida como: expressividade ou expressão do corpo; também gestualidade, corporeidade, dramaturgia do corpo, dramaturgia dos movimentos do corpo. Para nosso estudo, importa compreender que existe um tipo de expressão que carrega uma dramaturgia (descrita no Nāṭya Śāstra) que, por sua vez, parte de uma corporeidade, de um estado ou de uma organização do corpo e dos movimentos do corpo capazes de comunicar e, segundo Nandikeśvara, é o que significa estabelecer uma conexão com o público. Vejamos o que o autor relata sobre a dança como ciência e o que lhe confere ao āṅgika abhinaya:

(...) ela é como a ciência da união (*Yoga-śāstra*), que é o meio de obter liberação espiritual (*mokṣa*): e a razão pela qual uma ciência como esta veio a ser considerada de tal maneira foi porque é através dos movimentos do corpo (*āṅgikābhinaya*) que as feições e a interação entre herói e heroína etc., são claramente exibidos e para revelar um significado esotérico; obtendo a apreciação dos *connoisseurs* e daqueles que são entendidos na ciência do gesto (NANDIKEŚVARA, 1917, p. 11).

Para Nandikeśvara, a ciência do gesto proposta em seu texto *Abhinaya Darpaṇa* manifesta o modo como os movimentos do corpo promovem um discurso (āṅgika abhinaya), por exemplo, de seus aspectos arquetípicos e outros significados simbólicos

que também são fundamentais como parte dessa ciência dita de união, ou da dança como meio para "liberação espiritual".

O termo *connoisseurs*, do inglês, traduzido como conhecedores, esclarece bem o contexto da dança, especialmente após a primeira colonização. O autor deixa claro que havia um público específico para a dança, os conhecedores das artes, os nobres, os cultos. Talvez, esse fato histórico explique um pouco sobre a distância de seu povo com suas artes ancestrais. Para exemplificar esse distanciamento, trago um fato da minha vivência na Índia. Fui abordada muitas vezes sobre o porquê estava lá, e ao responder que estudava *Bharatanāṭyam* e era brasileira, ouvi inúmeras vezes as indagações e exclamações: "Mas você conhece?", "Eu que sou indiano(a) não conheço tanto, você veio do Brasil para isso?", dentre outros comentários.

Ainda sobre o āṅgika abhinaya, Abhinavagupta, importante autor do Yoga, especialmente das raízes do Tantra, nos conta que nāṭya pode ser aceito como "teatro" e nṛṭṭta como "dança", embora não sejam diferentes, pois nāṭya é a forma completa que "consiste em música, dança e comunicação através da expressão" (SUBRAHMANYAM, 2010, p. 03). O mesmo autor defende também que nṛṭṭta pode ser apresentada de modo representacional ou não-representacional, sendo assim, nṛṭṭta é considerada parte de āṅgika abhinaya, a expressão corporal que leva a um estado de ânimo, de presença. Sob esse ponto de vista, compreendemos que āṅgika abhinaya é uma forma de dramaturgia do corpo, da dança, de corporeidade e de estética.

Feito breve panorama da história da dança e seus atravessamentos na história da Índia, conhecemos um pouco do *Bharatanāṭyam* e da sua relação com o *Abhinaya Darpaṇa*, com o intuito de apresentar nosso objeto de pesquisa. Tendo em vista a relação Brasil-Índia/Oriente-Ocidente, resta, agora, apresentarmos como lidaremos com estes fluxos, estes sistemas semióticos ou complexos. Para iniciarmos a conversa, convidamos Edward Said (2007) e, em seguida, convidamos também Christine Greiner, Homi K. Bhabha e Yuasa Yasuo.

3. Orientalismo, dicotomias e uma teoria corpo-mente oriental

O pensamento de Edward Said sobre o "Oriente" parte de uma concepção respeitosa com a "outridade" ou alteridade. Esse modo de ver o outro será o adotado nesse trabalho. Nas palavras do próprio autor:

Orientalismo pode ser discutido e analisado como a instituição autorizada a lidar com o oriente - fazendo e corroborando afirmações a seu respeito, descrevendo-o, ensinando-o, colonizando-o, governando-o: em suma, o Orientalismo como um estilo ocidental para dominar, reestruturar e ter autoridade sobre o Oriente" (SAID, 2007, p. 29).

Said (1935-2003) era árabe, nascido em Jerusalém, viveu no Líbano, no Egito e na Palestina. Lecionou por muitos anos nos Estados Unidos e exerceu a crítica literária em grande parte de sua carreira. Importa destacar a história de vida do autor, já que parte dela toda a inspiração para sua obra: um árabe que viveu nos Estados Unidos, com inspiração na filosofia humanista que denomina humanismo crítico, nos conta como é perceber o mundo a partir dessa ideia que divide Oriente e Ocidente. O autor "cria", como ele mesmo conta, uma metodologia para compreender essas relações que existem desde o princípio da humanidade com as narrativas dos impérios e colonizações.

A primeira edição de seu livro, "Orientalismo: o oriente como invenção do ocidente", foi lançada em 1978 e vem para chacoalhar o universo acadêmico que tendia à supremacia do pensamento ocidental, majoritariamente europeu. O livro se apresenta em três capítulos, além de um longo prefácio e instigante introdução. O autor inicia a obra contando sua própria história, já que é dela que partiremos para compreender o que ele define como Orientalismo. Uma de suas primeiras considerações está na noção de alteridade: a relação com o outro ou, como explica o autor de acordo com a antropologia, o estrangeiro ou o estranho. Escrita na primeira pessoa, o autor dá o tom à obra: "enfatizo que nem o termo 'Oriente' nem o conceito de 'Ocidente' têm estabilidade ontológica; ambos são constituídos de esforço humano - parte afirmação, parte identificação do Outro" (2007:13).

A filosofia e a antropologia, nesse primeiro momento, são fundamentais para introduzir os conceitos necessários para a compreensão do orientalismo. Outro aspecto que será explorado e servirá de base crítica para o autor são os conceitos de dominação e/ou imperialismo. Diante da história, como área do conhecimento, Said (2007, p. 15) considera o imperialismo intrínseco ao modo como organizamos a vida hoje e sugere que

"existe, afinal, uma profunda diferença entre o desejo de compreender por razões de coexistência e de alargamento de horizontes, e o desejo de conhecimento por razões de controle e dominação externa". Mais um aspecto relevante é o que ele define por humanismo crítico e, ao se autointitular um humanista crítico, se define como aquele que abandona o velho humanismo filosófico e renascentista e aposta num novo humanismo, com base no humanismo marxista de Walter Benjamin.

Minha ideia, em *Orientalismo*, é utilizar a crítica humanista para expor campos de conflito: introduzir uma sequência mais longa de pensamento e análise em substituição às breves rajadas de fúria polêmica que paralisam o pensamento para aprisionar-nos em etiquetas e debates antagonistas cujo objetivo é uma identidade coletiva beligerante que se sobreponha à compreensão e à troca intelectual (SAID, 2007, p. 19).

Como humanista crítico, considerando impossível descolar sua obra de sua vida, tanto quanto as relações entre o conhecer e as relações de poder, ele cita uma de suas referências, o filósofo Walter Benjamin (1892-1940), expressando sua crítica ao parafraseá-lo: "Todo documento de civilização também é um documento de barbárie" (2007, p. 69). Essa frase será chave para algumas compreensões futuras, contudo, ela representa apenas alguns aspectos dos processos que decorrem das dominações e colonizações. Para ampliar essas reflexões, tomamos Homi K. Bhabha, teórico e crítico indiano, para quem os processos de aculturação e hibridação na Ásia não devem ser vistos como uma ameaça ou diluição das especificidades culturais.

De fato, a questão das dominações e colonizações é devastadora e não pode ser ignorada, no entanto, outros acontecimentos precisam ser validados para que possamos conhecer mais as tantas questões entre Oriente e Ocidente. Greiner nos apresenta um cenário, à luz de Bhabha, de que as dominações possuem a lógica da troca, como contrapartida. Existe uma espécie de relação entre colonizador e colonizado:

Um dos efeitos dessa troca foi a fruição entre as esferas internas e externas, as quais, colocavam em questão não só os limites geográficos e os acordos comerciais, mas também a constituição de subjetividades a partir da vinculação com diferentes grupos (família, empresa, escola etc), criando parâmetros claros para inclusão e /ou exclusão (GREINER, 2015, p. 67).

Bhabha (2018) explica que o processo de colonização é ambivalente e bilateral, ou seja, há uma espécie de contaminação entre ambas as partes (colonizados e

colonizadores). Para esse pensador, não é possível neutralidade em questões culturais e a grande ameaça aos povos colonizados é a tendência de reproduzir a imagem que os colonizadores fazem deles. Quando não se trata propriamente das hibridações e encontros culturais, que são muito férteis, o cenário é o da reprodução, da mimese.

Para exemplificar essa fala anterior, trazemos de Greiner, estudiosa do Japão, um trecho que trata da chegada dos holandeses ao Japão:

Esse contato com objetos desconhecidos também funcionou como ignição para novas habilidades cognitivas. Assim, o intercâmbio cultural com os holandeses e, mais tarde, com povos ibéricos, no deve ser interpretado apenas no sentido restrito de modelos estéticos, políticos ou conceituais, mas também no que se refere aos modos de vida e às novas formas de percepção, constituídas a partir da troca de objetos, alimentos, costumes etc (GREINER, 2015, p. 66).

Feito esse paralelo, anunciando o que virá a seguir nesse capítulo, retomamos Said para lidar com todas as implicações que o autor considera problemáticas diante dessa "criação" ocidental denominada "Oriente". "Em vez de alienação e hostilidade para com uma época e uma cultura distintas, a filologia, tal como aplicada à literatura universal, pressupunha um profundo espírito humanista empregado com generosidade e, se me permitem o termo, com hospitalidade" (SAID, 2007, p. 22).

Por definição, Said traz o orientalismo como um "modo de ver" todas estas relações entre Ocidente e Oriente.

(...) vou chamar de *Orientalismo*, um modo de abordar o Oriente que tem como fundamento o lugar especial do Oriente na experiência ocidental europeia. O Oriente não é apenas adjacente à Europa; é também o lugar das maiores, mais ricas e mais antigas colônias europeias, a fonte de suas civilizações e línguas, seu rival cultural e uma de suas imagens mais profundas e mais recorrentes do Outro. Além disso, o Oriente ajudou a definir a Europa (ou o Ocidente) com sua imagem, ideia, personalidade, experiência contrastantes. Mas nada nesse Oriente é meramente imaginativo. O Oriente é uma parte integrante da civilização e da cultura *material* europeia. O Orientalismo expressa e representa essa parte em termos culturais e mesmo ideológicos, num modo de discurso baseado em instituições, vocabulário, erudição, imagens, doutrinas, burocracias e estilos coloniais (SAID, 2007, p. 28).

O Orientalismo é apresentado como uma metodologia sob a condição da experiência, sendo experiência aquela que legitima o ponto de encontro entre culturas, e talvez seja essa a razão pela qual o autor preferiu não definir orientalismo como teoria e aposta: "O Orientalismo é um estilo de pensamento baseado numa distinção ontológica e

epistemológica feita entre o 'Oriente' e (na maior parte do tempo) o 'Ocidente'" (2007, p. 29).

É possível dizer também que um dos pontos marcantes da obra e do pensamento de Said está na visão de que a dominação ou imperialismo estão atrelados à noção de um "intercâmbio cultural" que visa propagar conhecimento por uma motivação. Também trazemos de Greiner a visão de intercâmbio:

Nem sempre intercâmbios resultam em produtos visíveis. Há uma instância de inseminações culturais que aciona, antes de tudo, redes de subjetividades e cadeias perceptivas. Promíscuas por natureza, elas não se restringem a modelos e padrões, mas migram a partir de um certo ritmo que pulsa no limiar da vida (GREINER, 2015, p. 200).

Said trata deste aspecto dos intercâmbios ao considerar os produtos invisíveis, dos quais menciona Greiner, fazendo um alerta para que identifiquemos a presença do olhar imperialista. Para exemplificar a visão do autor, embora longa, cremos que a citação na íntegra valha a pena:

É antes a distribuição de consciência geopolítica em textos estéticos, eruditos, econômicos, sociológicos, históricos e filológicos; é a elaboração não só de uma distinção geográfica básica (o mundo é composto de duas metades desiguais, o Oriente e o Ocidente, mas também de toda uma série 'interesses' que, por meios como a descoberta erudita, a reconstrução filológica, a análise psicológica, a descrição paisagística e sociológica, o Orientalismo não só cria, mas igualmente mantém; é, mais do que expressa, uma certa vontade ou intenção de compreender, em alguns casos controlar, manipular e até incorporar o que é um mundo manifestamente diferente (ou alternativo e novo); é sobretudo um discurso que não está absolutamente em relação correspondente direta com o poder político ao natural, mas antes é produzido e existe num intercâmbio desigual com vários tipos de poder, modelado em certa medida pelo intercâmbio com o poder político (como um regime imperial ou colonial), o poder intelectual (como as ciências dominantes, por exemplo, a linguística ou a anatomia comparadas, ou qualquer uma das modernas ciências políticas), o poder cultural (como as ortodoxias e os cânones de gosto, textos, valores), o poder moral (como as ideias sobre o que 'nós' fazemos e o que 'eles' não podem fazer ou compreender como 'nós' fazemos e compreendemos" (SAID, 2007, p. 41).

O autor desestabiliza nosso senso comum em relação a tudo aquilo que denominamos oriental: desde uma peça de roupa, um item de decoração até uma opinião infundada sobre um conceito ou uma ideia. Aqui, as noções de identidade são tratadas pelo autor, atravessadas por referenciais estéticos e culturais. Greiner (2015) também levanta questões sobre a temática da identidade e, com Said e Greiner, discutiremos como a identidade de uma cultura realiza intercâmbio com "outras culturas" de forma processual, constante. Afirma Greiner (2015, p. 196) que "por isso, a identidade do ser

não é apenas uma passagem para outra identidade (que nega ou se contrapõe à primeira), mas uma incompletude que está sempre em movimento". É disso que Said fala, a cultura não está pronta, tampouco a identidade de uma cultura ou a de um ser, portanto, nos atentemos às trocas, aos processos ou, nas palavras de Said "aos intercâmbios culturais entre Oriente e Ocidente" como parte da metodologia do Orientalismo.

O tema da identidade esbarra naquilo que o autor considera "apropriação" - como definiria o pesquisador indiano Homi K. Bhabha (2018) - o ímpeto de sustentar a ótica do colonizador reproduzida pelo colonizado. Said nos alerta sobre o risco da dominação como aquela que diminui as possibilidades de contato real - ou daquele que gera vínculos - com a cultura e que constrói conhecimento. Para ele, o contato real é gentil e é somente assim que podem ocorrer trocas e compartilhamentos de conhecimento, o que ele considera um legítimo intercâmbio cultural e não uma mera "apropriação".

Para compreendermos "apropriação", que de forma aproximada faz ressoar o pensamento de Said, apresentamos o seguinte trecho do autor:

(...) o Orientalismo não é um simples tema ou campo político refletido passivamente pela cultura pela erudição ou pelas instituições; nem é uma grande e difusa coletânea de textos sobre o Oriente; nem é representativo ou expressivo de alguma execrável trama imperialista 'Ocidental' para oprimir o mundo 'Oriental' (SAID, 2007, p. 41).

Por fim, para concluir esse início de raciocínio, Said assim encerra: "Na verdade, o meu argumento real é que o Orientalismo é - e não apenas representa - uma dimensão considerável da cultura moderna político-intelectual e, como tal, tem menos a ver com o Oriente do que com o 'nosso' mundo (SAID, 2007, p. 41).

Apresentado o Orientalismo sob a ótica de Said, o tomamos como norte para trazer à pesquisa o olhar generoso e respeitoso dirigido ao "outro", a fim de "compreender por razões de coexistência e de alargamento de horizontes" (2007:15) quando se trata de "Ocidente e Oriente". Said representa a escolha primeira de reconhecer a experiência como ponto efetivo de encontro entre culturas, que é o que, adiante, iremos propor como corpo.

Trazendo a dança indiana para o contexto, Greiner nos avisa que "para avançar nesses estudos é necessário abandonar a dicotomia Oriente/Ocidente e perceber como a centralidade do corpo (não necessariamente humano) foi se tornando cada vez mais evidente nas discussões" (GREINER, 2015, p. 60). Do mesmo modo, veremos como a

teoria corpomídia define o corpo na área da comunicação, veremos aqui que o corpo está ao centro das discussões Oriente-Ocidente, o que já configura uma nova epistemologia.

Nos últimos dois livros lançados pela autora, respectivamente, "Leituras do Corpo no Japão e suas diásporas cognitivas", em 2015, e "Fabulações do corpo japonês e seus microativismos", em 2017, encontramos o Japão como um pretexto para lidar com as dicotomias e outras discussões que envolvem esse fluxo Oriente-Ocidente. Assim como Said, Greiner irá atravessar a questão da alteridade, repensando-a, vejamos:

Inicialmente, a minha proposta foi explicar algumas das estratégias mais populares para lidar com a alteridade, que vinham sendo executadas há séculos e acabaram instaurando modos específicos de neutralizar o outro. Ao mesmo tempo, garimpei experiências que, apesar de serem muito distintas entre si, compartilhavam o total desinteresse pelo decalque exotizado ou por qualquer esforço de adequação a modelos autoritários pré-concebidos (GREINER, 2017, p. 11-12).

Em Greiner, notamos encontros e desencontros com o pensamento de Said, de onde a autora também parte algumas vezes, a fim de contemplar essas relações Oriente e Ocidente. Como a autora mesma diz, existem experiências que não compartilham do interesse pelo "decalque exotizado" no tocante às manifestações orientais e, especialmente, porque partem dessa perspectiva do corpo ao centro das discussões para além de linhas abissais. A autora explica que: "o reconhecimento da centralidade do corpo nos processos de cognição fez com que pesquisadores e artistas implodissem uma série de estereótipos, subvertendo as linhas abissais entre Oriente e Ocidente" (GREINER, 2015, p. 187). Esse viés, por si só, já constitui outro paradigma, em paralelo com Said, no exercício de buscar novas epistemologias.

Greiner chama atenção para as tendências de pensamento que nos levam de volta às dicotomias.

Sabe-se que o léxico político e filosófico que se usa ainda hoje para teorizar o poder e o corpo é, muitas vezes, impregnado por vocábulos e hábitos cognitivos estabelecidos no decorrer dos séculos XVII e XVIII. Tais regulações e práticas discursivas encapsularam um suposto "pensamento ocidental" em proposições articuladas quase sempre por autores europeus. No entanto, algumas redes cognitivas resvalaram para outros modos de expressão, não necessariamente verbalizados e muitas vezes descentralizados dos núcleos de propagação soberana em que parecia se concentrar a constituição de poderes e saberes (GREINER, 2015, p. 197).

Dialogando com Said, a autora concorda que os poderes e os saberes se fazem entrelaçados e, nesse contexto, ao configurar o corpo como matriz de toda discussão Oriente-Ocidente, fazemos o exercício de rever nosso vocabulário e nossos conceitos que

criam o hábito da dicotomia, que reproduz o poder e condiciona saberes. Por isso, Greiner escolhe o termo da empatia para que a alteridade não soe como mais uma armadilha das dicotomias.

Concluí que, nestes casos, a alteridade havia sido transformada em um estado de criação, acionando uma pluralidade de fabulações. Sem obedecer aos padrões sectários tradicionais, é como se a descoberta do outro assegurasse a invenção de si em um fluxo contínuo, para sempre inacabado, tendo como ponto de partida a empatia e não mais a dicotomia eu e o outro (GREINER, 2017, p. 12).

Este fluxo contínuo e inacabado, característico do exercício da alteridade como estado criativo, representa, por exemplo, a maneira como um corpo brasileiro irá refazer ou traduzir (*transcriar*) uma dança indiana. A reconstrução é precária, inacabada, mas isso não torna o processo insuficiente ou inadequado, pelo contrário, é da natureza do processo. Ocorre, de certa forma, um processo de tradução, de transcriação, que deixaremos para discutir adiante, no último capítulo, à luz de Haroldo de Campos.

Interessante notar como, ao colocarmos autores no mesmo ambiente de discussão, aproveitamos os pontos convergentes e divergentes para ampliar as nossas reflexões e gerar mais complexidade para acompanhar o nosso objeto de estudo. Por exemplo, em "Fabulações do corpo japonês e seus microativismos", a autora repensa a alteridade como estado criativo que aciona as pluralidades de fabulações e, a partir daí, é capaz de estremecer as fronteiras entre Oriente e Ocidente tomando o corpo como o grande exemplo destes atravessamentos.

Entre o final do século XX e início do século XXI, esse tipo de atravessamentos de corpos desterritorializados provocou insurreições em redes, cidades e diferentes ambientes. Por não se contentar em questionar as linhas abissais entre Oriente e Ocidente, tais experiências desafiaram também todas as convenções relacionadas à sexualidade, às hierarquias sociais e às tensões entre ficção e realidade. Considero estes movimentos como microativismos (...) (GREINER, 2017, P. 12).

Os microativismos que Greiner propõe é uma das sugestões para que possamos rever as dicotomias nas quais estão embrenhadas as questões entre Oriente e Ocidente, como questões territoriais, culturais, religiosas, políticas, sociais, de gênero etc.

Assim como Said nos apresenta em um dos capítulos de seu livro a abordagem das leituras ocidentais feitas do Oriente em forma de literatura e cinema, Greiner nos mostra que "as narrativas do corpo oriental sempre divertiam o público, transitando entre o erótico e o exótico, o misterioso e o perigoso" (GREINER, 2017, p. 17), trata ainda das questões históricas para compreender movimentos culturais e nos alerta o quanto esse processo é antigo e está se desenrolando até hoje: "no entanto, antes dessas experiências

midiáticas, alguns traços que marcaram os processos de intercâmbio cultural e exploração econômica já haviam despontado com as grandes navegações e as primeiras rotas de comércio que tiveram início há oito séculos" (GREINER, 2017, p. 17).

O que nos interessa é trazermos à baila o risco de se tratar do Oriente e do Ocidente sem cair novamente na dicotomia. Também a noção de corpomídia a ser discutida adiante rompe com esse pensamento dual, na medida em que é parte de uma construção do real que não separa mais sujeito e objeto, corpo e mente, natureza e cultura, Oriente e Ocidente. Greiner nos explica, em poucas palavras, como dar início a esse processo de desconstrução das dicotomias: "há uma distinção entre pensar corpo, imagem, realidade, eu e o outro como coisas substantivas ou como processos. Pensar processualmente implica em pensar algo que está se produzindo" (GREINER, 2017, p. 41). Na esteira desse pensamento vem a maneira como nos propomos lidar, não só com as relações entre Oriente/Ocidente, mas com o *Bharatanāṭyam* e o conceito de *nāṭya* como um sistema complexo que não separa linguagens (dança, música, teatro e performance) e com as teorias corpo/mente.

Para a autora, os processos culturais são processos do corpo e "as ideias são produzidas na mente e, ao mesmo tempo, a mente é produzida através delas num *continuum* entre corpo e ambiente. O mesmo se passa com as imagens. Não são coisas dadas *a priori*, nem existem lugares/recipientes para abrigá-las. Realidades são sempre fluxos" (GREINER, 2017, p. 41).

Tanto a noção de sistema complexo, quanto as noções de mente, corpo e ambiente têm raízes no pensamento de Charles Sanders Peirce. "Este modo de analisar a vida tem sido chamado de empirismo radical e também está sintonizado com o pragmaticismo do precursor da semiótica americana Charles Sanders Peirce, a teoria corpomídia de Katz e Greiner [...]", aponta Greiner (2017, p. 41) e ainda esclarece que.

A noção de signo, em Peirce, e de semiose (ação inteligente dos signos), não só admite como enfatiza os processos, uma vez que se trata de uma epistemologia na qual nada é dado *a priori*. Eu arriscaria dizer que, tanto em James quando em Peirce, ideias são ações cognitivas. (...) O conhecimento se constrói em processo, assim como os sujeitos, as ideias e tudo o que existe na natureza (GREINER, 2015, p. 61).

Para nosso propósito, interessa pensar como Peirce contribui para a constituição de saberes que são tomados como processos, representados pelas ações inteligentes dos signos, nomeadas semiose. Sob a perspectiva de Peirce, ideias - ações cognitivas - e natureza não se separam. Seu conceito de signo já rompe com essa visão dicotômica, na

medida em que sujeito e objeto são sistemas sígnicos. Aliás, Peirce nos ensina que tudo é signo e, de acordo com Santaella, referência nos estudos desse pensador, "o signo é qualquer coisa que representa outra coisa, chamada de objeto do signo e que produz um efeito, chamado de interpretante" (2000, p. 18). De maneira sucinta, um signo é a representação de algo que gera significados e, ao se considerar sistemas sígnicos, como aponta Greiner, abandona-se a ideia de entidades substantivas, prontas e fechadas em sistemas distintos.

Se pensarmos indivíduos e culturas de um ponto de vista não substantivo, a própria noção de *outro* torna-se fictícia, porque a dicotomia entre *eu* e o outro não existe de fato, a não ser como resultado dos dispositivos de poder que apostam nas identidades congeladas. (GREINER, 2017, p. 42).

Para compreender a dança indiana que se constrói no corpo ocidental atravessado pelo oriente é importante observar seus contrastes. Enquanto Said inclui o Oriente Médio no que denomina Oriente, neste trabalho, o Oriente será a Ásia, contemplando a Índia e tomando o Japão como pretexto para compreender esse Oriente asiático. Subrahmanyam (2011, p. 53) dá suporte a essa opção.

Eu chamo de panasiática e não apenas pan-indiana, como fiz anteriormente, porque fiquei agradavelmente surpresa quando vim a saber da existência e validade do *Nātya Śāstra* em países asiáticos como a Indonésia, Camboja, Tailândia e, em certa extensão, até na China e Japão. Há tantos traços do *Nātya Śāstra* no *kabuki* japonês; enquanto no Camboja, há uma máscara de Bharata Muni que é adorada toda quinta-feira por todos os dançarinos, diligentemente. Mesmo os nãohindus executam um balé do *Rāmāyaṇa* na Indonésia. Tudo isso é prova de uma origem comum da dança por todo o subcontinente asiático" (SUBRAHMANYAM, 2011, p. 53).

No livro "Leituras do Corpo no Japão e suas diásporas cognitivas", Greiner (2015) apresenta outra estratégia cognitiva de lidar com as dicotomias. Segundo a autora, "as diásporas (...) nem sempre se constituíram como diálogos culturais ou confrontos. Elas migram em cadeias perceptivas, sem respeitar fronteiras epistemológicas e culturais" (GREINER, 2015, p. 17). Tais diásporas configuram deslocamentos forçados, de uma zona determinada e, em termos de cognição, significa dizer que há um deslocamento da cognição - na forma como se conhece e o que se conhece - que parte ou ainda, que migra, numa maneira de se perceber que não considera fronteiras ou barreiras, nas áreas do conhecimento, no fazer e do saber.

A lógica das diásporas consiste em estratégia para lidar com as dicotomias, se também entendermos as "cadeias perceptivas", assim: "tais cadeias perceptivas não

respeitam as dicotomias abissais Oriente-Ocidente nem habitam entre-lugares, como tem sido discutido por alguns autores que analisam temas como pós-colonialismo" (GREINER, 2015, p. 198). De modo geral, Greiner nos mostra que, mesmo que haja esforço para sustentar a lógica dicotômica, os processos de cognição que se propagam em movimentos de percepção superam estes esforços e é assim que nos deparamos com entrelugares, espaços entre, que não toleram demarcações, delimitações ou territórios.

Prefiro trabalhar com a noção de "quase", deslocando a discussão dos lugares e das coisas da cultura para os processos. Cadeias perceptivas acionam estados que não se localizam em territórios demarcados por nacionalidades ou identidades específicas. Elas só podem ser reconhecidas em sua própria impermanência e descontinuidade, a partir de leituras das singularidades da vida e do corpo. Caberia então pensálas como sistemas sígnicos, constituídos a partir de seus próprios deslocamentos, não raramente avessos à linguagem, aos juízos e às significações. Isso não quer dizer que sejam exclusivamente abstratos ou imateriais, uma vez que o seu modo de existir é, inevitavelmente, corporal (GREINER, 2015, p. 198).

Quando retomamos nosso objeto e pensamos no corpo que dança sob esse ponto de vista, é difícil conceber "um corpo que dança *Bharatanāṭyam*". É sempre "quase", é precário, é inacabado; mesmo que seja um corpo indiano ou oriental. Isso porque consideramos o processo dos sistemas sígnicos que constituem singularidades. Tomando o corpo como exemplo, Greiner (2015, p. 23) nos dá pistas sobre concepções que relacionam Índia e Japão e que repensam as dicotomias.

As concepções mais antigas de corpo no Japão foram importadas da Índia e da China. A partir da chegada de estrangeiros (missionários e orientalistas), surgiam ainda novas possibilidades de leituras. Em todas as práticas e definições há referências a duas noções primordiais: a impermanência e a aliança entre natureza e cultura (GREINER, 2015, p. 23).

Falamos de corpo e, imediatamente, acionamos o tema natureza e cultura:

O reconhecimento, no Ocidente, da aliança entre natureza e cultura e do *continuum* entre mente, corpo e ambiente, são apenas alguns exemplos que ajudam a desestabilizar as análises que apostam radicalmente em estigmatizações, quase sempre referendadas por um certo Ocidente iluminista (GREINER, 2015, p. 187).

Do mesmo modo que o corpo, a arte também é um processo, e mesmo uma obra de arte ou uma coreografia não estão prontas, já que são singulares e processuais. É o que acontece com o *Bharatanātyam*, mesmo que se aprendam todos os passos com precisão,

uma coreografia nunca estará pronta, porque o corpo não realiza um movimento absolutamente concluído.

Ao desconstruirmos certas noções, percebemos o quanto a cisão Oriente e Ocidente implica no reforço das dicotomias e em toda uma elaboração de pensamento sobre o mundo e a vida. Quando falamos de arte: arte oriental, arte indiana, *Bharatanāṭyam*, precisamos considerar o exercício de rever as dicotomias. Pensando nas experiências artísticas do Japão, Greiner aponta que: "Apesar de todas as trocas com o Ocidente e as inevitáveis referências a artistas europeus e estadunidenses, é preciso notar que as classificações da história da arte ocidental nem sempre são as mais adequadas para analisar experiências japonesas" (GREINER, 2015, p. 127). Extraímos dessa fala, o mesmo para a Índia e para o *Bharatanāṭyam*; seja na arte, na dança, na filosofia. Por isso, reforçamos essas noções e escolhemos rever dicotomias, senão, acabamos por reduzir nosso objeto de estudo, que representa todo um universo milenar, em apenas algumas que se enclausuram, mais uma vez, no pensamento dual.

Alicerçados por esse olhar, observarmos como é possível detectar uma série de afirmações que podem ser perigosas e acabam por aprisionar o pensamento oriental por estar incluso nele nosso objeto de estudo.

Todos que começam a estudar a cultura japonesa acabam em algum momento se deparando com formulações do tipo: o Japão é emocional e o Ocidente, racional; o pensamento japonês é holístico e o ocidental, determinista; o Japão prima pelo pensamento poético e intuitivo e a ciência ocidental é cartesiana; os japoneses agem coletivamente e os ocidentais são individualistas e narcísicos, entre muitos outros diagnósticos estereotipados. A maior parte do tempo, tais constatações representam uma estratégia simplista de descrição que acaba por banalizar tanto as experiências japonesas quanto as ocidentais (GREINER, 2015, p. 187).

Greiner nos mostra como as dicotomias podem ser "diagnosticadas" e, essa reflexão se relaciona intimamente com o pensamento de Yuasa Yasuo, que apresentamos a seguir.

Anteriormente, Greiner nos apresentou alguns diagnósticos que colocam Oriente e Ocidente em caixinhas bem etiquetadas com suas descrições já estabelecidas e fechadas. Esta imagem das caixinhas nos mostrará de onde parte Yuasa para pensar o corpo. Yuasa Yasuo (1925-2005) aparece aqui na pesquisa para nos ajudar a entender que, todas as questões que passam pelo Orientalismo que vimos com Said, pelas dicotomias que vimos com Greiner, também se aplicam ao corpo e, antes de propor o corpomídia, falemos um pouco dessas problemáticas do corpo representadas pelos fluxos Oriente-Ocidente.

Yuasa Yasuo (1987) foi pioneiro em organizar ideias que lidam com esse aparente conflito entre Oriente e Ocidente para pensar o corpo.

Yuasa observa que, no caso da Índia, que está localizada a meio caminho entre Ásia e Europa, parece possível esclarecer as diferenças das lógicas entre Oriente e Ocidente. Na história da filosofia indiana, o pensamento lógico foi muito desenvolvido (GREINER, 2015, p. 38).

Por meio de Greiner, Yuasa aponta caminhos para essa reflexão, agora, mais voltada à Índia que, por uma questão geográfica, ilustra esses cruzamentos Oriente-Ocidente. De alguma maneira, poderíamos dizer que a Índia é um pouco oriental e um pouco ocidental, sob o ponto de vista de que há alguma divisão entre Oriente-Ocidente. Quando visitamos o sistema védico, encontramos exemplos claros dessa fala de Greiner/Yuasa. Nas darśanas ou sad darśanas (os seis pontos de vista), temos duas delas que são intimamente ligadas à lógica e, inclusive, muito se aproximam do pensamento socrático: Nyāya e Vaiśeṣika, a escola de lógica e a escola atomista. Yuasa e Greiner, esclarecem esse tipo de movimento na história do pensamento quando nos apontam que "o fato das culturas asiáticas não partirem do pensamento cartesiano e nem tampouco das proposições de Aristóteles e Platão não garante, de acordo com Yuasa, a inexistência de dualismos" (GREINER, 2015, p. 188). É possível inferir, então, que tanto no pensamento oriental quanto no pensamento ocidental não há uma homogeneidade de ideias.

Além de *Nyāya* e *Vaišeṣika*, *Vedānta* também é outro exemplo. *Vedānta* quer dizer "final dos Vedas" e, nos estudos tradicionais (como os que tive contato na Índia, na escola de Swami Dayananda Sarawasti), primeiro compreendemos o aspecto dual do pensamento e da realidade para, em seguida, compreendermos o aspecto não-dual (*Advāita Vedānta*) do pensamento e da realidade.

E o corpo? Conforme Greiner, tomá-lo como centro das discussões implica uma nova epistemologia para se pensar Oriente-Ocidente. Nesse sentido, Yuasa traz a teoria corpo-mente que considera esses fluxos culturais. Ao analisar a concepção corpo-mente no Japão, "ele demonstrou uma distinção em relação à fenomenologia - e, mais especificamente, ao dualismo de prioridade - que diz respeito à importância do sistema sensório-motor" (GREINER, 2015, p. 188-189). Em outras palavras, a partir de agora, o corpo e o sistema sensório-motor são pensados sob a ótica das relações Oriente-Ocidente.

Além de Yuasa, para agregar aos estudos a questão do sistema sensório-motor - e mesmo das ciências cognitivas e neurociência -, Greiner traz o pensamento de outros autores, como o filósofo Paul Churchland, ponderando que "os adeptos dessa teoria

afirmam que não existe outra substância envolvida no processo cognitivo a não ser o cérebro físico, o que configura, a princípio, um anticartesianismo (GREINER, 2015, p. 188).

Partimos do livro *The Body - Toward an Eastern Mind-Body Theory* - "O corpo - em direção a uma teoria mente-corpo oriental" - de Yuasa, com tradução para o inglês de Nagatomo, também estudioso do corpo que escreveu "*Attunement Through the Body*" - Sintonização através do corpo. Em seu livro, Nagatomo lança mão do conceito corporal de Yuasa Yasuo para propor um modelo filosófico pronto para superar o dualismo corpo e mente. Nessa obra, Nagatomo apresenta uma perspectiva para tratar das relações entre corpo, experiência e consciência e, para isso, considera a sintonização como um fenômeno que elucida, de forma sistemática, as consequências de sustentar os dualismos corpo e mente.

Assim como Yuasa, Nagatomo aposta na cognição e no intelecto ocidentais como recorte para as discussões. O budismo também é um ponto em comum entre os autores e, em Nagatomo, o conceito de corpo oriental emerge da meditação do mestre zen, Dogen Kigen, da época medieval. Os fluxos Oriente-Ocidente são tratados tanto por Yuasa, quanto por Nagatomo e, com Nagatomo, veremos o idealismo, o empirismo e o materialismo em destaque para se tratar das concepções ocidentais.

Diante de tanta experiência acerca da temática corpo, Nagatomo não somente traduz, mas contribui com o livro de Yuasa ao traduzi-lo. Vejamos como Nagatomo inicia a introdução: "Professor Yuasa sugere uma reorientação em nossa compreensão do corpo. Yuasa se sente 'em casa' com as metodologias ocidentais" (YUASA, 1987, p. 01 - tradução da autora). Por isso, e por tudo que já foi dito, a introdução se mostra bastante completa para esclarecer o pensamento de Yuasa, iniciemos nossa jornada:

Seus estudos revelaram que as tradições asiáticas normalmente não separam nitidamente a mente do corpo. Embora a mente e o corpo possam ser conceitualmente distinguíveis de algumas perspectivas, eles não são considerados ontologicamente distintos⁵ (YUASA, 1987, p. 01 - tradução livre da autora).

-

⁴Professor Yuasa suggests such a reorientation in our understanding of the body. Yuasa is fully at home with Western methodologies.

⁵His studies revealed that Asian traditions typically do not sharply separete the mind from the body Although the mind and the body may be conceptually distinguishable from some perspectives, they are not assumed to be ontologically distinct

As noções de corpo das tradições asiáticas, o que inclui a Índia, são capazes de distinguir, mas não de separar corpo e mente, e é dessa lógica que parte Yuasa. Nagatomo ainda relata que:

A próxima descoberta de Yuasa, no entanto, não é tão facilmente ingerida na tradição ocidental: as filosofias orientais geralmente tratam a unidade mente-corpo como uma 'conquista', ao invés de uma relação essencial. Este *insight* relaciona uma série de observações anteriormente desconexas sobre a cultura asiática⁶ (YUASA, 1987, p. 01 - tradução livre da autora).

Há muita controvérsia acerca do tema corpo, seja no Oriente ou no Ocidente e Yuasa se disponibiliza a nos mostrar de onde surgem essas confusões, a começar do ponto citado acima, do quanto tudo pode parecer desconexo na cultura asiática aos olhos da cultura ocidental. Para Yuasa, compreender a unidade corpo-mente é uma "conquista", é um "insight"; como uma epifania, um lapso de consciência.

Vale acentuar na explanação de Nagatomo que, a partir da descoberta de Yuasa,

Podemos apreender melhor o substantivo dualismo central em tantas tradições asiáticas ao conceber uma integração de corpo e mente, as várias filosofias orientais solaparam dicotomias ocidentais como espírito-matéria, subjetividade-objetividade e teoria-práxis. Os filósofos asiáticos não estão apenas apresentando uma metafísica alternativa. Na verdade, eles não estão fazendo metafísica no sentido tradicional ocidental⁷ (YUASA, 1987, p. 02 - tradução livre da autora).

Do mesmo modo que aprendemos com Greiner a não mais fortalecer as dicotomias corpo/mente, natureza/cultura, teoria/prática, base do pensamento de Descartes, vemos com Yuasa que o pensamento asiático não dá forças para a dicotomia subjetividade/objetividade e, por isso mesmo, partimos de um lugar diferente para falar de metafísica, de filosofia.

Nagatomo sugere que, através de Yuasa, façamos o exercício de esclarecer a natureza do corpo-mente, tendo em vista a força do pensamento cartesiano no Ocidente, embora não o caracterize como único ponto de vista ocidental sobre o corpo. O convite que Yuasa faz é para a conscientização da natureza corpo-mente sob a ótica oriental. Para

_

⁶Yuasa's next discovey, howerer, is not so easily ingested into the Western tradition: Eastern philosophies generally treat mind-body unity as an 'achievement', rather than an essential relation. This insight relates a number of formerly disconnected observations about Asian Culture.

⁷(...) trought Yuasa's discovery, we can better grasp the noun dualism entral to so many Asian traditions. In conceiving na intregation of body and mind, the various Eastern philosophies undercut such Western dichotomies as spirit-matter, subjectivity-objectivity, and theory-praxis. The Asian philosophers are not merely posing na alternative metaphysics. In fact, They are not doing metaphysics at all in the traditional Western sense.

tanto, é preciso entender como pensa o Ocidente, a partir de qual lógica ou pontos de vista.

Nas palavras de Nagatomo,

Yuasa aceita este desafio e apresenta uma descrição em termos de três sistemas ocidentais principais: fenomenologia existencial, psicanálise e neurofisiologia. Em cada caso, ele demonstra que as disciplinas ocidentais se aproximaram do limiar de reconhecimento da unidade corpo-mente encontrada no pensamento oriental⁸ (YASUO, 1987, p. 02-03 - tradução livre da autora).

Aqui, notamos como, de fato, o pensamento cartesiano não é a única opção para pensar o corpo no Ocidente, tampouco é um entrave. A problemática que separa corpo e mente tem outras origens na tradição ocidental:

> A tradição ocidental pode reconhecer a possibilidade, mas seus conceitos se cruzam de modo que ocorre um ponto cego precisamente onde a unidade corpo-mente pode ser encontrada - no estado iluminado alcançado através de anos de cultivo espiritual e físico. Portanto, pelo menos no momento, não podemos nos concentrar nitidamente no fenômeno em si dentro de nossas estruturas ocidentais; nós podemos apenas nos aproximar dele. Para ver isso claramente, temos que reorientar as grades pelas quais tradicionalmente entendemos o mundo. Nessa tentativa, encontramos a problemática, a ousadia e a profundidade do livro de Yuasa⁹ (YUASA, 1987, p. 02-03 - tradução livre da autora).

A ousadia e a profundidade de Yuasa, como bem coloca Nagatomo, inspirou muitas reflexões para essa pesquisa porque existe uma epistemologia de corpo oriental que, para ser acessada, demanda uma reorientação na maneira como vemos o mundo e, com Yuasa, encontramos as ferramentas necessárias para revermos nossos conceitos, superando as formas tradicionais.

A ideia de Yuasa é que há, não somente uma distância, mas em alguns momentos, cruzamentos entre a filosofia oriental e ocidental. O que, de fato, distancia as formas de pensar, através da filosofia, no Oriente e no Ocidente, pode ser sintetizada da seguinte forma: reconhecer corpo-mente como uma condição humana e não como um estado

⁸Yuasa accepts this challenge and poses a description in terms of three major Western systems: existential phenomenology, psychoanalysis, and neurophysiology. In each case, he demonstrates that the Western disciplines have approached the threshold of recognizing the body-mind unity found in Eastern thought.

⁹The Western tradition can recognize the possibility, but its concepts intersect so that a blindspot occurs precisely where the body-mind unity can be found - in the enlightened state achieved through years of spiritual and physical cultivation. Therefore, at present least, we cannot focus sharply on the phenomenon itself within our Western frameworks; we can only approach it. To see it clearly, we have to reorient the grids by which we have traditionally understood the world. In this attempt, we encounter the problematics, daring, and profundity of Yuasa's book.

perfeito, como um estado de consciência. Yuasa nos mostra que a compreensão corpomente não é apenas um exercício teórico, mas que carrega algo de vivencial, que muda nossa cognição. Nagatomo faz a seguinte consideração:

O tratamento de Yuasa da filosofia comparada é uma de suas maiores contribuições. Sua análise respeita a divergência fundamental entre o pensamento oriental e ocidental tradicional, mas ao mesmo tempo aponta o caminho para um diálogo significativo. Em resumo, o que mais distingue as teorias corpo-mente orientais das ocidentais é uma decisão metodológica sobre quais fenômenos devem ser analisados. Para a tradição ocidental moderna, uma teoria mente-corpo está principalmente preocupada com as correlações empiricamente observáveis entre os fenômenos mentais e somáticos (YUASA, 1987, p. 03-04 - tradução livre da autora).

A diferença que mora na decisão metodológica, como conta Nagatomo, é a chave para que possamos compreender as diferentes epistemologias sobre o corpo e, é este mesmo aspecto que torna as visões complementares, de acordo com Yuasa, e não mais opostas ou conflituosas.

Essa diferença não implica que as teorias mente-corpo ocidentais e orientais não tenham relação, entretanto. É tentador para os filósofos ocidentais ignorar as tradições orientais com o fundamento de que estão interessados em questões diferentes. Mas, de um ponto de vista mais equilibrado, essas disparidades pressupostas e metodológicas levantam a questão da complementaridade¹¹ (YUASA, 1987, p. 04 - tradução livre da autora).

Quando mudamos o paradigma, desistindo da rivalidade entre o pensamento oriental e o pensamento ocidental, ganhamos em complexidade e é por isso que "ao tratar o pensamento oriental pré-moderno, há o perigo de má interpretação grosseira, a menos que se leve cuidadosamente em consideração as diferenças filosóficas fundamentais entre o Oriente e o Ocidente" (YUASA, 1987, p. 75 - tradução livre da autora). Esse pensamento "pré-moderno" oriental é aquele que busca raízes nos aspectos mais

¹⁰Yuasa's treatment of comparative philosophy is one of his greatest contributions. His analysis respects the fundamental divergence between traditional Eastern and Western thought, yet simultaneously points the way to meaningful dialogue. In brief, what most distinguishes Eastern from Western mind-body theories is a methodological decision as to which phenomena should be analyzed. For the modern Western tradition, a mind-body theory is primarily concerned with the empirically observable correlations between mental and somatic phenomena.

¹¹This difference does not imply that Western and Eastern mind-body theories are unrelated, however. It is tempting for Western philosophers to ignore the Eastern traditions on the grounds that they are interested in different issues. But from a more balanced standpoint, these presuppositional and methodological disparities raise the question of complementarity.

¹²"In treating premodern Eastern thought, there is the danger of gross misinterpretation unless one carefully takes into account the fundamental philosophical differences between East and West".

tradicionais do Oriente, das origens asiáticas e, promover o diálogo entre Oriente e Ocidente é a maneira mais precisa de acessar esse conhecimento sem o risco de estabelecer interpretações grosseiras ou perigosas. Yuasa, contudo, alerta que é possível que, muitas vezes, a abordagem ocidental não alcance alguns questionamentos resolvidos na forma oriental. Yuasa traz exemplos para que possamos compreender esse diálogo, percorrendo a história da filosofia, da psicologia e da psiquiatria, apontando importantes nomes do Ocidente ao estruturar um panorama que esclarece o exercício do diálogo.

> Entre os pensadores ocidentais contemporâneos, aqueles que expressaram o mais profundo interesse pelo pensamento oriental geralmente pertencem a campos como psiquiatria ou psicologia clínica, em vez de filosofia. (No momento, estou excluindo para consideração, é claro, estudiosos ocidentais em estudos orientais). Por exemplo, nomes como C. G. Jung, Erich Fromm e Medard Boss vêm imediatamente à mente. Jung expressou um profundo interesse pela meditação iogue, meditação taoísta e pelo método especial de meditação exposto em um texto básico do Budismo da Terra Pura, o Sutra Amitayurdhyana¹³ (YUASA, 1987, p. 75-76 - tradução livre da autora).

Enquanto o pensamento da filosofia oriental - de onde buscaram inspirações Jung entre outros da psicologia e da psiquiatria - considera inclusive aspectos espirituais, para Yuasa, o que o distancia da filosofia ocidental é o empirismo. Yuasa esclarece que compreender o corpo sob o ponto de vista oriental é também compreender a humanidade e, essa humanidade, implica em Deus sob a ótica ocidental, em sua semelhança.

> Essa visão de um Deus absolutamente transcendente passou a influenciar não apenas a cosmologia, mas também a visão ocidental da humanidade. A pessoa (persona) de Deus é o "Deus Altíssimo", isto é, Deus é Perfeição, o Deus absoluto em si, e deve ser descontínuo da natureza humana, delimitado como é pelo corpo corporal através do pecado original¹⁴ (YUASA, 1987, p. 78 - tradução livre da autora).

Existe um Deus transcendente que permeia o pensamento oriental, especialmente asiático - e isso inclui a Índia e o modo como "pensamos Deus" na cultura védica -, todavia, no Ocidente, esse tipo de ideia de Deus nos leva a identificar o corpo como

¹³Among contemporary Western thinkers, those who have expressed the deepest interest in Eastern thought generally belong to such fields as psychiatry or clinical psychology, rather than philosophy. (For the present, I am excluding for consideration of course, Western scholars in oriental studies per se). For example, such names as C. G. Jung, Erich Fromm, and Medard Boss immediately come to mind. Jung expressed a deep interest in yogic meditation, Taoist meditation, and the special meditation method expounded in a basic text of Pure Land Buddhism, the Amitayurdhyana Sutra.

¹⁴This view of an absolutely transcendent God came to influence not only cosmology but also the Western view of humanity. God's personhood (persona) is the "Highest God", that is, God is Perfection, the absolutely God itself, and must be discontinuous from human nature, delimited as it is by the corporeal body through original sin.

"pecado", desvinculado desse Deus. Na Índia, costuma-se ouvir que "Deus é dentro" e, por isso, nas danças indianas todas as representações divinas são internas.

Nas danças indianas nomeadas como clássicas, observamos nos movimentos do corpo ações para baixo e para dentro, estabelecendo uma conexão com a "mãe-terra" (*Bhūmi*) e com o divino interior (*Īśvara*), que ao mesmo tempo é tudo no Universo. Diferentemente, temos a construção de dança do *Kathak*, dança indiana do Norte da Índia, que sofreu hibridação com danças paquistanesas, onde a predominância é do pensamento muçulmano e, portanto, concebe "Deus fora". No *Kathak*, a base da dança tem as pernas esticadas e os movimentos são para fora, reverenciando o que está fora. Estas lições descritas são aspectos das danças e da filosofia da dança vivenciadas *in locus* no período de estudos na Índia, as quais dificilmente serão encontradas em registros escritos, considerando-se que vêm da tradição oral e de *guru-shishya-paramparā*.

Ao se falar de Deus, imediatamente associamos as palavras "alma" ou espírito". Para Yuasa, "uma primeira questão na metafísica oriental é como a 'alma' é a 'natureza interna' enterrada no 'corpo corporal'. O ponto de partida é investigar isso à luz da inseparabilidade da mente e do corpo¹⁵ (YUASA, 1987, p. 78-79 - tradução livre da autora). Isso implica que as questões acerca do corpo-mente levam a adentrar outros territórios comuns às religiões e à espiritualidade. Por outro lado, a filosofia ocidental que também já tratou das questões da "alma" e do "espírito" navega em outra direção.

Yuasa passa por pensadores como Bergson e Merleau-Ponty. Por romper com o pensamento cartesiano de maneira pioneira, Bergson ganha destaque:

O que Bergson estava tentando superar era o dualismo ou paralelismo cartesiano mente-matéria que acomoda o senso comum. A oposição entre idealismo e realismo, quando vista a partir da teoria do corpo, é também uma tentativa de reduzir a matéria à mente, ou vice-versa, embora ainda reconheça a relação paralela entre os fenômenos mentais e materiais ¹⁶ (YUASA, 1987, p. 167 - tradução livre da autora).

Yuasa apresenta algumas experiências japonesas como exemplo para sairmos apenas do recorte estritamente teórico. A citação abaixo esclarece como o pensamento de Bergson se relaciona a essas experiências:

¹⁶What Bergson was trying to overcome is the Cartesian mind-matter dualism or parallelism that accommodates common sense. The opposition between idealism and realism, when seen from the theory of the body, is also an attempt to reduce either matter to mind, or vice-versa, while still recognizing the parallel relationship between mental and material phenomena.

¹⁵A first issue in Eastern metaphysics is how the "soul" is the "inner nature" buried in the corporeal body. The point of departure is to investigate this in light of the inseparability of the mind and body.

Na língua japonesa, expressões como "aprender com o corpo" e "o corpo aprende" são frequentemente utilizadas em relação às habilidades e técnicas adquiridas por meio de treinamento repetitivo desde a infância. Essas expressões são apropriadas para se referir às habilidades e técnicas do artista ou artesão. O "corpo" que "aprende" uma habilidade ou técnica neste sentido também pode ser entendido como o "aparato sensório-motor" de Bergson habilitado para a utilidade da vida¹⁷ (YUASA, 1987, p. 166 - tradução livre da autora).

O que a língua japonesa expressa como um "aprendizado do corpo", Bergson apresenta através da ideia de aparato ou sistema sensório-motor. Novamente, a filosofia ocidental buscando suporte no método empírico, enquanto no Japão as experiências do corpo prevalecem.

A expressão japonesa "o corpo aprende" e sua tradução como sensório-motora em Bergson são pontos fundamentais para pensarmos o corpomídia como proposta ocidental que busca inspirações nas visões orientais ou não-dicotômicas de corpo-mente.

Nesse capítulo que se encerra, buscamos imprimir o profundo respeito aos milênios de história, cultura e sabedoria que se resumem na palavra *Bharatanāṭyam*. É imprescindível mencionar a importância da figura da professora, que na tradição se chama *guru* [do sânscrito: *gu*, "aquela que tira"; *ru*, "a escuridão, a ignorância"; "aquela que mostra a direção da luz (do conhecimento)"] que mantém esses saberes vivos junto à sua própria existência. Falamos aqui da figura da professora, considerando a origem e a tradição das linhagens de dança, que chamaremos de clássicas na Índia, de um contexto histórico denominado matriarcal pela literatura.

No próximo capítulo, apresentamos reflexões sobre a visão do corpomídia, em confluência com a noção de corpo intrínseca ao *Bharatanāṭyam*, proveniente da tradição védica, exatamente como nos ensinou Yuasa sobre as teorias corpo-mente.

_

apparatus habitualized towards life utility.

¹⁷In the Japanese language, such expressions as "learning with the body" and "the body learns" are often used with regard to the skills and techniques acquired through repetitious training from childhood. These expressions are appropriate in referring to the artist's or craftsperson skills and techniques. The "body" that "learns" a skill or technique in this sense may also be understood as Bergson's "sensory-motor"

4. Reflexões sobre o corpomídia ou o corpo como comunicação

Nos capítulos anteriores já anunciamos alguns aspectos sobre o corpo que será tratado neste capítulo. Considerando a visão de Yuasa (1987), a teoria corpomídia se apresenta como uma visão que abandona dicotomias, sendo ela oriental ou ocidental; que revê parâmetros de pensamento ao romper com aquilo que parecia ser majoritário, como o pensamento cartesiano, e ainda propõe uma nova epistemologia do corpo que também o considera integrado aos estudos de comunicação.

O conceito de corpomídia de Helena Katz e Christine Greiner nos apresenta a coexistência entre corpo e comunicação e seus desdobramentos ou especializações: as artes do corpo. O corpo é mídia, uma mídia de si mesmo, uma expressão de si enquanto "carne" - *embodied*¹⁸ - cultural e biológica. Buscaremos, de forma sucinta, trazer este pensamento complexo com o amparo de autores utilizados por Katz e Greiner.

Veremos que as relações se estabelecem a partir da ideia de comunicação como um processo do corpo, isto é, são os processos de comunicação que se dão no corpo na relação com o ambiente que fazem o corpomídia. Como sugerem Helena Katz e Christine Greiner (2011, p. 131), o corpo não pode ser entrevisto como um meio, suporte, tela "em branco" ou mesmo *tabula rasa*¹⁹, sobre o qual os códigos culturais vêm se inscrever, pois

[...] toda informação que chega entra em negociação com as que já estão. O corpo é resultado desses cruzamentos, e não um lugar onde as informações são apenas abrigadas. É com esta noção de mídia de si mesmo que o corpomídia lida, e não com a ideia de mídia pensada como veículo de transmissão.

O corpo não é objeto, é sujeito. Katz e Greiner o exploram em diversos ambientes: da cultura, da filosofia, das artes do corpo. Do terreno fértil do cruzamento de diversas áreas do conhecimento: Filosofia, Psicologia, Biologia, Semiótica, Neurociência e algumas vertentes das Ciências Cognitivas, a teoria emerge.

¹⁹Katz e Greiner (2011) partem do conceito de tabula rasa a partir dos questionamentos de Steven Pinker (2004) sobre este termo que representa um "corpo vazio", uma "folha de papel em branco"; a ideia de um corpo que vai se preenchendo ao longo da vida. O corpo-recipiente, o corpo-depósito.

¹⁸Embodied, do inglês, encarnado: de cognição encarnada (embodied cognition), de mente encarnada (embodied mind). Termo trazido pelos autores Lakoff & Johnson (1999). Apresentam um corpo que traz sua capacidade de conhecer (cognição/mente) como "carne", que interage com o ambiente, e assim estruturam nossas experiências.

A teoria corpomídia parte de uma perspectiva de corpo que não é apenas biológico: é um corpo que respira, que come, que dorme, que move, que tem uma mente. Esse corpo do qual se fala é um corpo que pensa, percebe, sente; que está para além de acontecimentos somente fisiológicos com a presença de uma mente. Este corpo é, ao mesmo tempo, biológico e cultural. Corpo de uma fisiologia que não se compõe apenas por uma anatomia, sistemas fisiológicos e químicos e vísceras, mas sim, de tecidos tanto orgânicos quanto culturais, simultaneamente. É um corpo que digere e cria, que dança e questiona, que reflete e dorme, que pensa, que racionaliza, que sonha, que se move. Tudo o que se dá no corpo é de modo completamente coexistente, sem mais dicotomias.

Feita esta breve introdução, buscamos gerar reflexões sobre o corpo, tanto na esteira da noção cartesiana quanto à sua desconstrução com base na neurociência, este último, viés de inspirações para o corpomídia. Em vez de se pensar o sujeito como aquele que tem um corpo e o utiliza para comunicar algo, pensaremos um corpo que comunica porque esse corpo é o sujeito. Não se tratará mais, então, de um sujeito que tem um corpo, não nos servirá mais a dualidade sujeito-objeto.

Como explicitado anteriormente, esse "sujeito que tem um corpo" é justamente o ser cartesiano e dele partiremos para iniciarmos as discussões. Em seguida, apresentamos um contraponto dessa visão primeira com a noção de corpo trazida pela neurociência e, assim, vamos desaguar na noção de corpo da teoria corpomídia. Traçaremos dois paralelos: o primeiro apresenta a ideia de corpo que se insere e predomina em nossa cultura ocidental, com base num senso que impera no comum, herança de uma filosofia sistematizada pelo francês René Descartes. Um corpo cartesiano, um corpo separado da mente, um corpo que suporta a mente. O segundo desconstrói o primeiro, traz outro aporte teórico, apresenta-se como o corpo da neurociência, trazendo como referência o estudo do pesquisador português António Damásio.

Segundo a visão tradicional, estudar comunicação equivale a estudar os meios de comunicação: o jornal, o rádio, a TV. Então, tradicionalmente, o corpo também é visto como um veículo, como mais um meio de comunicação. Mas esse tipo de formulação, de corpo-veículo, corpo-instrumento, ainda traz um resíduo muito forte do pensamento

cartesiano, do corpo que abriga um fantasma: o sujeito cartesiano que o habita é o velho "fantasma na máquina" (GREINER, 2011)²⁰.

Greiner, acima, fala do "sujeito cartesiano" e do "fantasma na máquina" e, para não fique vago, vamos recorrer a outra citação da autora que nos alerta sobre o uso e, principalmente, concepção destes termos, vejamos:

Durante uma conversa, em 2012, no lançamento de seu livro *A gênese de um corpo desconhecido*, perguntei a Uno se esta imagem de alguma forma se aproximaria da hipótese de Descartes do fantasma na máquina, mas ele explicou que o corpo entendido como recipiente nada tem a ver com o corpo-máquina de Descartes, uma vez que a noção anímica e o vazio instransponível de *karada* sugerem um entendimento bastante distinto. Também é preciso tomar cuidado com o modo como compreendemos a noção de recipiente. Se o recipiente é um vazio (e não um estar vazio), ele não se constitui propriamente como algo ou coisa, e pode ser interpretado como um estado (GREINER, 2015, p. 59).

Do trecho acima, Uno Kiniichi é tradutor e filósofo japonês e *karada* pode ser traduzido como "recipiente para a alma", segundo a autora (2015, p. 59). Ao entrever o corpo como corpo, parte-se da concepção de que este é o ativador do processo comunicacional que encontra no movimento a sua matriz. Todo gesto, todo e qualquer movimento do corpo que se inscreve no espaço pode ser compreendido como formas desse corpo se comunicar e, então, de ser mídia. Assim, a comunicação é um processo do corpo que tem sua origem no movimento, fazendo do corpo um corpomídia por sua capacidade de se mover, imediatamente, de comunicar. Esses movimentos, esses gestos, não são puramente uma resposta biológica do corpo aos estímulos de seu entorno, eles mesmos são portadores de uma significação que dá sentido ao movimento. "É o movimento que faz do corpo um corpomídia" (KATZ; GREINER, 2011, p 133). O sentido do movimento será explorado adiante e será compreendido como cognição.

Ao longo do tempo, o corpo talvez tenha sido considerado o tema mais recorrente nas ditas ciências biológicas ou ciências da natureza. O corpo é biológico e possui suas funções fisiológicas, ponto. Com a filosofia ocidental, a mente surge depois, como outra coisa. Fato é, apontam Katz e Greiner, que essa história do corpo desde o princípio da noção ocidental já se mostrava insuficiente por pensá-lo de um ponto de partida apenas biológico. Seja um corpo biológico, simbólico, mítico ou arquetípico, de

_

²⁰Em entrevista realizada por Flávio Lobo, mar. 2012. *Christine Greiner pesquisa a dança e as linguagens corporais*. Disponível em: http://redeglobo.globo.com/globouniversidade/noticia/2012/03/entrevista-christine-greiner-pesquisa-danca-e-linguagens-corporais.html > Acesso em 29/05/2021.

alguma forma, o mote se faz presente no desenvolvimento de todas as ciências. O dualismo cartesiano, por exemplo, é uma das marcas dessa história do corpo biológico, máquina, suporte. Sobre Descartes, comentam Katz e Greiner (2001, p. 66):

Antes de publicar as Meditações, devotou quase sete anos ao estudo do corpo, um corpo que se desvendava pelos conhecimentos trazidos de algumas ciências naturais. Não poderia supor que, três séculos depois, o corpo que estaria exposto nos espaços públicos ecoaria a sua noção de substância estendida (res extensa).

Em contraponto ao pensamento de Descartes, as ideias de António Damásio, pesquisador e neurocientista português, trarão as contribuições para que possamos compreender esse outro viés, esse outro corpo, a fim do corpomídia.

4.1 Corpo cartesiano

Para René Descartes, em seu universo racionalista que alavancou a filosofia moderna, a concepção era a de um ser que "pensa, logo existe", de um ser cuja existência estava pautada em sua capacidade racional, legitimando assim o império da mente. Insistia que apenas a matemática dava acesso ao real e, nesse caso, o acesso à matemática se daria por meio da razão. Esses e outros apontamentos que estão em sua clássica obra *Discurso do método* (1973) constroem, não somente um indivíduo, mas toda uma visão de mundo apoiada na ideia de que a razão é a única forma de conhecimento possível, o único método de acessar a realidade e, portanto, o corpo significa somente suporte, suporte para esta razão, representada pelo que nomeou mente.

Desta visão de mundo cartesiano, efervescente do século XVII, de um mundo divergente da então aceita física aristotélica, qualquer possibilidade de um "corpo pensante" não seria admissível à física moderna submetida às leis da mecânica. O tal "fantasma na máquina", dito por Christine Greiner, é exatamente o que se define como indivíduo ou ser para Descartes. O filósofo concebeu a ideia de que corpo em que mente e alma eram distintos, em suas palavras: substâncias distintas. Foi um filósofo polêmico para a época, que admite em alguns escritos, como na obra "Meditações" (1973), a possível interação entre cérebro e mente, mas não entre corpo e mente.

Em "As Paixões da Alma" (1973), o autor traz diversos conceitos em torno dos temas corpo, mente e também da alma. Ele trata da natureza humana e animal. Essas substâncias distintas são classificadas por Descartes nesta obra e ele as divide em diversos

artigos. Destes, selecionamos alguns para explicitar o universo cartesiano sobre o corpo e a mente - artigos 4, 5 e 7 (p. 228), artigo 12 (p. 231), artigo 19 e 20 (p. 234), artigo 21 (p. 235), artigo 24 (p. 236) - cujas proposições trazem o seguinte cenário: corpo é substância extensa (res-extensa) e mente é substância não-extensa; o corpo ocupa lugar no espaço e a mente não; o corpo é divisível, perecível e regido pelas leis mecânicas (da física moderna), a mente é o oposto. Neste contexto, percebe-se claramente que um não pertence à mesma realidade do outro: corpo e mente são substâncias distintas, de natureza distinta.

Ainda, sobre a alma, esta vem a se tornar um elemento primordial na moral cartesiana, e se faz necessário citá-la já que é nela que habita nosso senso ético ou, nas palavras do autor, nosso "bom senso", que seria a função mental mais elevada e a que nos difere dos animais. Descartes utiliza-se de um de seus teóricos de referência, Guéroult (II, pág. 181 in DESCARTES, 1973, p. 228), para essa formulação:

A alma está implantada na máquina do corpo, mas não é seu princípio de formação nem conservação. 'Trata-se simplesmente de íntima associação da alma com o todo e as partes da máquina já feita. Assim a natureza física realizaria mecanicamente uma máquina muito complicada, com disposições tais que uma alma poderia de alguma forma calçá-la, sem que tenha tido algo com a fabricação e a imbricação de suas partes'.

Em seguida, Descartes (1973, p. 228) complementa: "No caso do homem, a deterioração da máquina não conduz apenas à sua destruição, mas também à separação da alma e do corpo.

Devidamente conceituadas por sua separabilidade, as substâncias corpo, mente e alma, também a definição de res extensa como o próprio corpo cartesiano, norteiam a primeira visão de corpo. Corpo como extensão espacial e temporal, de cognição autorreferencial, ou seja, independente de todo o resto: é autossuficiente, dependente apenas dela mesma. Pode-se dizer, então, de modo simplificado, que o corpo cartesiano é um corpo separado da mente, que se mostra como algo que dá continuidade ao espaço e ao tempo, que percebe o mundo a partir de si mesmo, de sua razão, e não depende de mais nada além disso.

Na dualidade cartesiana, a mente ganha uma definição aprimorada. A mente surge como o elemento que explica todos os aspectos mecânicos do corpo.

Com Descartes, o entendimento dessa mente ganhou uma descrição de contornos mais específicos, pois várias funções até então atribuídas a ela ganharam explicações mecânicas no corpo, entre as quais, a

digestão, a circulação e o movimento (*motion*). O corpo passou a ser entendido como aquilo que tem extensão temporal e espacial (*res extensa*) (KATZ; GREINER, 2001, p. 66).

Na verdade cartesiana, a realidade é apenas aquilo que pode ser apreendido pela mente, de forma clara e distinta. Para Descartes, a matemática representava a linguagem da verdade do mundo. Suas regras claras e distintas não necessitariam de um embasamento empírico para explicar sua existência. "O mundo de Descartes é um mundo matemático rigidamente uniforme, um mundo de geometria retificada, de que nossas ideias claras e precisas nos dão um conhecimento evidente e certo" (KOYRÉ, 1979, p. 101).

O corpo cartesiano imperou e talvez ainda impere no contexto ocidental. A dualidade corpo-mente parece estar bastante enraizada no hemisfério de cá. Isso abrange diversas áreas do conhecimento, ciências humanas e biológicas.

Diante da breve contextualização de corpo cartesiano, para traçar um paralelo no intuito de trazer um ponto de vista que contradiz a concepção da dicotomia cartesiana corpo-mente, apresentaremos outro corpo: o corpo da neurociência, que virá representar a ideia de corpomídia.

4.2 Corpo e neurociência

Se por um lado havia um corpo fragmentado, dissociado, fantasmagórico ou recipiente, agora, irrompe um corpo conectado, contínuo. Um corpo que não é suporte nem mesmo máquina e mantém suas inúmeras conexões entre sistema fisiológico e construções abstratas. Como testemunham Helena Katz e Christine Greiner (2001, p. 69): "sabe-se hoje que o corpo porta certas habilidades motoras que são inseparáveis de outras competências suas, tais como as de raciocinar, emocionar-se, desenvolver linguagem etc.".

Em "O mistério da consciência, do corpo e das emoções ao conhecimento de si", Damásio traz, numa linguagem simples e acessível, ainda que não sejamos conhecedores dessa ciência, algumas explicações da neurociência acerca do corpo, da mente e da consciência. Assim, iniciamos essa outra etapa de nossa jornada: compreender a coexistência entre corpo e mente, divergindo do corpo cartesiano até então mais considerado.

A compreensão cabal da mente humana requer a adoção de uma perspectiva do organismo... não só a mente tem de passar de um *cogitum* não físico para o domínio do tecido biológico, como deve também ser relacionada com todo o organismo que possui cérebro e corpo integrados e que se encontra plenamente interativo com um meio ambiente físico e social (DAMÁSIO, 2005, p. 282).

Damásio é um dos autores que conquistou grande público no mundo todo por tornar acessíveis alguns entendimentos antes restritos à comunidade médica e acadêmica. Outra obra importante do autor para este artigo é "O Erro de Descartes: emoção, razão e o cérebro humano". Nessa obra, Damásio explora especificamente o tema em questão: as implicações de se considerar um corpo cartesiano.

O principal enfoque em O erro de Descartes é a relação entre emoção e razão. Baseado em meu estudo de pacientes neurológicos que apresentavam deficiências na tomada de decisão e distúrbios da emoção, construí a hipótese (conhecida como hipótese do marcador somático) de que a emoção era parte integrante do processo de raciocínio e poderia auxiliar esse processo ao invés de, como se costumava supor, necessariamente perturbá-lo (DAMÁSIO, 2005, p. 74).

Acima, o autor demonstra como investigou esses processos do corpo que resultaram na constatação de inseparabilidade entre razão e emoção, pensamento e sentimento. Iremos compreender esse tópico para prosseguirmos com a apresentação do corpo inseparável da mente. Além disso, outros aspectos sustentados por Descartes são desestabilizados por Damásio, o que dirige nossa compreensão à incoerência da dualidade cartesiana. É em "O erro de Descartes", especificamente, que Damásio desconstrói "As Paixões da Alma" (1973) e todos os artigos escritos por Descartes que tratam da emoção e da razão, marcando, assim, o possível erro do filósofo.

A proposta inovadora em O erro de descartes é que o sistema de raciocínio evoluiu como uma extensão do sistema emocional automático, com a emoção desempenhando vários papéis no processo de raciocínio. Por exemplo, a emoção pode dar mais relevo à determinada premissa e, assim, influenciar a conclusão em favor dessa premissa. A emoção também auxilia no processo de manter na mente os vários fatos que precisam ser levados em consideração para chegarmos a uma decisão (DAMÁSIO, 2005, p. 13).

Na citação acima está apresentada a impossibilidade de desvincular razão de emoção, rompendo com o pensamento cartesiano e embasando o pressuposto da natureza contínua que é corpo-mente.

Ao nos apoiarmos nas lições de Damásio e nos apropriarmos delas, contemplamos esse corpo que, agora, não é apenas corpo-mente, mas é o próprio indivíduo. O que antes na filosofia estava bem resolvido com uma noção de *eu* abstrata, como no próprio caso de Descartes, em que o *eu* aparece vinculado à alma e esta, por sua vez, dissociada do corpo-máquina, daqui em diante, diferentemente, consideraremos um *eu* biológico:

Para que o estado biológico do eu se verifique, é necessário que diversos sistemas cerebrais, bem como os inúmeros sistemas do corpo, estejam funcionando plenamente. Se você cortasse todos os nervos que levam sinais do cérebro para o corpo, seu estado do corpo alterar-se-ia radicalmente e, como consequência, o mesmo sucederia com sua mente. Se desligasse apenas os sinais do corpo para o cérebro, sua mente também se alteraria. Mesmo o bloqueio parcial do circuito cérebro-corpo, como sucede em doentes com lesões na medula espinhal, basta para ocasionar alterações do estado mental (DAMÁSIO, 2005, p. 258).

A transição está feita: do *eu* abstrato para o *eu* biológico. Resumidamente, para Damásio, o *eu* é o *self*, o indivíduo. Um self neurobiológico e autobiográfico, como define o autor:

Esse tipo de representação dispositiva que descreve nossa autobiografia envolve um conjunto de fatos que definem uma pessoa - o que fazemos, do que e de quem gostamos, quais tipos de objetos usamos, que locais costumamos frequentar, que tipo de interação temos com o ambiente que nos rodeia, onde moramos e com quem trabalhamos, quem somos e quem são nossos amigos, quais seus nomes e nomes de parentes próximos e distantes etc. O "*self* autobiográfico", portanto, depende das lembranças sistematizadas de situações que ocorrem durante o processo de vigília ao longo de toda a vida de um indivíduo (DAMÁSIO, 2005, p. 35).

A partir daqui nos aproximamos consideravelmente da noção de corpomídia. Tratamos desse corpo a partir de um lugar de coexistências: desde as partículas químicas e processos biológicos até suas escolhas, preferências, decisões e visão de mundo.

4.3 Corpomídia, corpo que dança

Das duas facetas do corpo apresentadas - corpo cartesiano, corpo da neurociência - a teoria corpomídia gera identificação com o corpo da neurociência. Katz e Greiner têm como referência a pesquisa de António Damásio.

As autoras questionam, a partir de Damásio, as noções cartesianas de corpo. Por isso, o corpo do corpomídia é o *self* neurobiológico e autobiográfico. O corpomídia é o ser. Agora, para nós, o corpo é o próprio indivíduo. Não há sujeito, não há objeto, não há mais dicotomias. Não há um sujeito mental que possui algo corporal. Aqui, as relações são de coexistência: razão e emoção; pensar e sentir; mover e conhecer.

No corpo do corpomídia, inscrevem-se discursos, como define Foucault (1987) e além: o conhecimento se torna carne, carne do mundo. Do mesmo modo que os tecidos vitais compõem o corpo, ele também é composto de textos da cultura. Natureza e cultura, portanto, também são cruzamentos do corpo.

Temos, por fim, a definição de corpo e dela parte a teoria. Em seguida, trataremos da noção de mídia: o movimento do corpo. Isto posto, tentaremos nos aproximar da complexa visão que o corpomídia representa.

As escolas e teorias de comunicação, inicialmente, trouxeram o conceito de mídia atrelado aos meios de transmissão de informação e de comunicação, da mídia entendida como veículo. A teoria corpomídia, contudo, não partilha dessa noção de mídia, ou seja, o corpo não é apenas suporte. "A mídia à qual o corpomídia se refere diz respeito ao processo evolutivo de selecionar informações que vão constituindo o corpo" (KATZ & GREINER, 2011, p. 130).

A mídia da qual a teoria fala poderia ser chamada de processo, por exemplo. Mídia como processo e não como meio. O movimento é a matriz deste processo e o corpo é a mídia primária.

É possível dizer que no corpo há uma coleção de informações. Essas informações serão constantemente compartilhadas com o ambiente como parte do processo evolutivo. O corpo - o indivíduo - passa a ser uma membrana na relação com o mundo. Poroso, esse corpo está em constante cruzamento com o ambiente e suas informações.

Afinal, nem tudo o que se comunica opera em torno de mensagens já codificadas. Há taxas diferentes de coerência, incluindo, por exemplo, a comunicação de estados e nexos de sentido que modificam o corpo. Esses processos têm lugar no tempo real de mudanças que ainda estão por vir, no ambiente, no sistema sensório-motor e nervoso (KATZ; GREINER, 2011, p. 133).

É importante ressaltar que, do mesmo modo que não mais separamos corpo e mente, não separaremos corpo e ambiente. O corpo é biológico e cultural, o ambiente é natural e cultural, simultaneamente.

Quando se olha para o corpo humano, percebe-se que se trata de um exemplo privilegiado. Não há melhor lugar para deixar explícito o tipo de relacionamento existente entre natureza e cultura. Não há outro tão apto a demonstrar-se como um meio para que a evolução ocorra. Corpo é mídia, nada além de um resultado provisório de acordos cuja história remonta a alguns milhões de anos. Há um fluxo contínuo de informações sendo processadas pelo ambiente e pelos corpos que nele estão (KATZ, 2003, p. 263).

Lidaremos, a partir daqui, com a noção de que "todo corpo é corpomídia"²¹. Todo corpo remonta a descrição do fluxo de informações na relação com ambiente. Portanto, para compreender esse processo, essa mídia, é preciso compreender também ambiente. A etimologia da palavra ambiente traz pistas para esse entendimento: "Pimenta (1999, p. 16) nos ensina que esta palavra é resultado de uma justaposição (*amphi + ant*) na qual *amphi* significa em torno de, enquanto o sufixo indo-europeu *ant* queria dizer sopro" (KATZ; GREINER, 2001, p. 70); "Ambiente, assim, passa a significar tudo o que compõe alguma coisa, o sopro em torno inclusive. Curiosamente, cultura possui um sentido etimológico semelhante ao de ambiente, pois cultura vem do indo-europeu kwol, que significa uma ideia de andar em torno de alguma coisa, como o sentido grego amphi" (PIMENTA, 1999, p. 16).

Um pouco mais informados sobre ambiente, podemos definir a mídia do corpo. Sucintamente, essa mídia é o processo de comunicação que se inicia no movimento (cognição) e torna-se um processo coevolutivo através da relação corpo-ambiente.

Para fundamentar processo e evolução, as autoras trazem a concepção de processo do pensamento darwinista, evolucionista. As autoras escolhem o conceito de coevolutivo com a intenção de localizar corpo e ambiente como codependentes em seus processos. Corpo e ambiente evoluem conjuntamente.

As relações entre corpo e o ambiente se dão por processos coevolutivos que produzem uma rede de pré-disposições perceptuais, motoras, de aprendizado e emocionais. Embora corpo e ambiente sejam envolvidos em fluxos permanentes de informação, há uma taxa de preservação que garante a unidade e a sobrevivência dos organismos e de cada ser vivo em meio à transformação constante que caracteriza os sistemas vivos. Mas o que importa ressaltar é a implicação do corpo no ambiente, que cancela a possibilidade de entendimento do mundo como um objeto aguardando um observador (KATZ; GREINER, 2011, p. 130).

Anteriormente, dissemos que o sentido do movimento representaria o que chamamos de cognição, o sistema do corpo referente ao ato de conhecer. Entender a

²¹Título do artigo de Helena Katz, publicado na revista eletrônica de jornalismo científico - *Com Ciência* - em 2006. Disponível em: http://comciencia.br/comciencia/handler.php?section=8&edicao=11&id=87 > Acesso em 29/05/2021.

matriz da comunicação como movimento, leva-nos a inferir que o corpo é mídia por realizar tal processo. Mas, como podemos entender o sentido do movimento como cognição? Para Katz e Greiner, a ideia pode começar a ser entendida em Mark Johnson: "Em 1987, o americano Mark Johnson repropôs a relação entre corpo, movimento e cognição. Mostrou que a cognição tem origem na motricidade e explicou que a ideia de que existe um dentro, um fora e um fluxo de movimento entre eles se apoia no conceito de corpo como recipiente" (KATZ; GREINER, 2001, p. 129).

Ainda que para Johnson o corpo seja recipiente, um lugar abastecido de informações, a relação de simultaneidade entre movimento e cognição começa a ser desenhada. O autor, em parceria com George Lakoff, desenvolveu o termo que ficou conhecido como "cognição encarnada" - do inglês, *embodied cognition* - (1999). Anos à frente, na pesquisa de António Damásio, por exemplo, com o amparo de toda neurociência, o conceito de movimento como cognição amadureceu. Também, com a contribuição de algumas vertentes das ciências cognitivas, hoje, entendemos o movimento como cognição. Movimento do corpo como forma de conhecer.

A partir das teorias da cognição corporificadas, ou seja, as teorias que estudam as formas de conhecer do corpo, juntamente com o apoio da filosofia, para António Damásio com Descartes e Spinoza, construiu-se o estudo sobre emoção e ação que nos levará a compreender cognição e movimento, senão vejamos: "As emoções fornecem aos indivíduos comportamentos voltados para a sobrevivência e são inseparáveis de nossas ideias e sentimentos relacionados com a recompensa ou punição, prazer ou dor, aproximação ou afastamento, vantagem ou desvantagem pessoal etc." (DAMÁSIO, 2005, p. 57).

Para Damásio, as emoções nos auxiliam no processo de conhecer funcionamentos do mundo como: "recompensa ou punição, prazer ou dor...". Nessa linha de raciocínio, o autor nos apresenta a emoção como parte do processo de cognição, do processo de conhecer. Esse processo de conhecer, que nomeamos cognição, é um processo individual e também coletivo, na medida em que corpo e ambiente estão intimamente relacionados, salvaguardadas devidas proporções de autonomia e individualidade. "Se a consciência não se desenvolvesse no decorrer da evolução e não se expandisse em sua versão humana, a humanidade que hoje conhecemos, com todas as suas fragilidades e forças, nunca teria se desenvolvido também" (DAMÁSIO, 2011, p. 17).

Aqui, notamos que a consciência também aparece como fator do processo coevolutivo entre corpo e ambiente. Então, além da não separação entre emoção e cognição, Damásio também apresenta a consciência como parte do processo de conhecer.

Na passagem a seguir, o autor elucida a ideia de pensamento que, adiante, perceberemos não se distinguir da ideia de emoção. Damásio nos mostrará como pensamento e emoção se dão conjuntamente e como atingiremos, a partir disso, a compreensão de cognição como ação, depois, como movimento: "Considero o problema da consciência uma combinação de dois problemas. O primeiro é entender como o cérebro engendra os padrões mentais que denominamos as imagens de um objeto. Imagem designa um padrão mental em qualquer modalidade sensorial. Esse primeiro problema da consciência é o problema de como obtemos um "filme no cérebro" (DAMÁSIO, 2000, p. 19).

Esse "filme do cérebro" do qual o autor fala é exatamente a produção de imagens ou pensamentos, totalmente vinculados à modalidade sensorial, à percepção. Em seguida, Damásio tratará do ponto alto dessa parte do artigo: a não separação do *self* (do indivíduo, do corpo) do ato de conhecer, da cognição: "Vejamos agora o segundo problema da consciência: como, paralelamente ao engendramento de padrões mentais para um objeto, o cérebro também engendra um sentido do self no ato de conhecer?" (DAMÁSIO, 2000, p. 20).

Por definição, a consciência é o padrão mental unificado que reúne o objeto e o *self* (DAMÁSIO, 2000, p. 21), em outras palavras, a consciência é o que reúne corpo e objeto, corpo e ambiente, corpo e mundo. Damásio explica também que é impossível separar a emoção e a consciência e que a consciência evolui no decorrer da vida do organismo e que depende tanto da memória quanto da linguagem (p. 25). Lembrando que, a capacidade de desenvolver linguagem é um processo cultural do corpo.

Dentre tantos termos e conceitos trazidos por Damásio, o que podemos suscitar é uma visão de cognição corpórea que poderá ser entendida como a capacidade do indivíduo de conhecer por sua qualidade de ser *self*: há a inseparabilidade do corpo e da mente, a inseparabilidade da razão ou do pensamento e da emoção, a inseparabilidade da emoção e da consciência. Tal composição faz com o que o indivíduo possa conhecer a partir de si mesmo, do corpo, de todos estes fluxos que o fazem corpo e da sua relação com o ambiente.

Aqui, chegamos até o corpomídia. O corpomídia apresenta o movimento como cognição. Movimento como ação do corpo, cognição como ação do corpo. A cognição que se dá pelas ações do corpo: emoção, pensamento, linguagem etc. Cognição como movimento do corpo no espaço que promove comunicação.

Não há distinção entre mover e pensar, pensar e sentir. Em algumas vertentes das ciências cognitivas, cognição aparecerá como percepção. Percepção do mundo, da realidade. Movimentar-se, portanto, é uma forma de apreender a realidade: conhecer e perceber a realidade pelo corpo através do movimento.

De modo geral, o corpomídia aponta exatamente para a seguinte proposição: o movimento (cognição) do corpo é a matriz dos processos de comunicação, sendo comunicação os fluxos e trocas do corpo com o ambiente numa relação coevolutiva.

O corpo é como uma membrana porosa em intensa e constante mediação entre as informações e o mundo, entre as informações e o ambiente; entre mim e o outro. O corpomídia é o resultado desses cruzamentos, mas não "resultado final", resultado provisório: "o produto desses vários processos que segue em contínua contaminação e transformação. A informação que se transmite em processo de comunicação" (KATZ; GREINER, 2011, p. 131). A contaminação é o processo pelo qual as informações atravessam esses fluxos: deixando, arrastando, se refazendo, se atualizando; modificando tanto o corpo quanto o ambiente. "As informações do meio se instalam no corpo; o corpo, alterado por elas, continua a se relacionar com o meio, mas agora de outra maneira, o que o leva a propor novas formas de troca" (KATZ; GREINER, 2001, p. 71).

O processo coevolutivo que se dá no corpo-ambiente acontece da seguinte forma: as novas informações que atravessam essa membrana, que é o corpo com o mundo, negociam com as informações já existentes no corpo. Disso, o processo coevolutivo acontece. A complexidade vai se fazendo nessa contínua e interminável contaminação. Então, o corpo é capaz de comunicar com o mundo pelo movimento, pela cognição, que revela sua capacidade de conhecer. Também, o mundo se altera, ou seja, o ambiente se contamina com as informações que partem do movimento, da comunicação do corpo com o ambiente, de forma coexistente.

Comunicação, por sua vez, serão todos os processos das relações do corpo como corpo e desse corpo com o ambiente: uma mídia de si mesmo ou automídia. Comunicar não será verbalizar, emitir mensagem, emanar códigos, mas o processo das mediações,

trocas e atualizações. A comunicação é a possibilidade de resultados provisórios a partir destas trocas que atualizam informações no corpo e no ambiente.

O que sobressai da teoria é conhecer o corpo como aquele que se comunica com o ambiente e o ambiente que se comunica com o corpo. A natureza cultural do corpo se atualiza e atualiza o ambiente em seu entorno.

O movimento do corpo é a ação do corpo e isso significa o envolvimento de todos os aspectos que o fazem corpo: emoção, consciência, fisiologia, cognição, percepção, anatomia, motricidade, a cultura e a individualidade inscritas.

O corpo atualiza as informações do mundo e o mundo atualiza as informações no corpo. Comunicação é essa ação do corpo no mundo. Comunicação é também inscrição do mundo no corpo. Em outros termos ainda, comunicação é o processo de expressão ou de inscrição do movimento no espaço. Esse é o processo que faz do corpo um corpomídia. O objetivo da teoria é observar esses trânsitos e fluxos que são simultâneos, compreendendo o corpo como o ativador dessa rede de mediações.

Se pudéssemos resumir, diríamos que corpomídia é esse ativador de todas as relações que se estabelecem em si mesmo: de seus processos fisiológicos entrelaçados aos culturais, bem como de todas as relações com o ambiente que nunca se apartam daqueles processos individuais, pelo contrário, que contaminam um ao outro, que são codependentes, portanto, coevolutivos. Corpomídia é a sugestão de um novo olhar sobre si mesmo, a consideração de sermos esses cruzamentos em constante mudança de tudo que nos atravessa, de ser um fluxo não dual: corporal-mental, espacial-temporal e natural-cultural.

5. Transcriações: palavra e dança, Oriente e Ocidente

"O tradutor de poesia é um coreógrafo da dança interna das línguas..." Haroldo de Campos

Ao buscarmos em toda nossa trajetória compreender como se dá a produção de significados ou a geração de interpretantes na relação entre a palavra e o corpo na dança indiana, *Bharatanāṭyam*, encontramos em Haroldo de Campos nosso amparo teórico para lançar luzes sobre a transposição de linguagens - palavra/dança - sob o foco no signo estético. Campos nos trouxe não somente uma possível metodologia, mas uma forma poética de ler o mundo.

Campos (1929-2003) foi um grande poeta, escritor e tradutor. Talvez a palavra tradutor não lhe coubesse, mas a que ele cunhou, *transcriador*, que sintetizou o "(re)fazedor" de poesia. E ele *transcriou* grandes nomes como Dante, Homero, James Joyce, Mallarmé, Goethe, Maiakovski, Bashô, Octavio Paz.

Campos foi um dos criadores do movimento de poesia concreta no Brasil, ao lado de seu irmão Augusto de Campos e Décio Pignatari. Os concretos reivindicavam de forma poética a valorização da materialidade linguística e seus diversos aspectos: sonoridade, grafia, espacialidade etc. A base do movimento eram vozes de grandes autores, muitos deles ainda sem tradução para a língua portuguesa, como Ezra Pound, Mallarmé, Maiakovski, E. E. Cummings, James Joyce, todos estes com a característica em comum de primar pela ruptura dos padrões canônicos. Diante do desafio da tradução, elaboraram uma nova prática ou processo de tradução, tomando como referência a exploração dos recursos da materialidade linguística como aspecto primordial e a significação ou efeitos de sentido como a própria forma do texto.

Campos teorizou sobre a *transcriação*, principalmente com a referência do pensamento de Albercht Fabri, Max Bense e Ezra Pound. Com Fabri, Campos sugere a tautologia: "a essência da arte é a tautologia (...) obras artísticas não *significam*, (...) na arte, é impossível distinguir entre representação e representado" (CAMPOS, 2004, p. 31). Já com Bense, que parte da semiótica, Campos encontra o conceito de informação estética: "enquanto a informação documentária e também a semântica admitem diversas codificações, podem ser transmitidas de várias maneiras (...), a informação estética não pode ser codificada senão pela forma em que foi transmitida pelo artista" (CAMPOS,

2004, p. 33). Por fim, com Pound, Campos define a *transcriação*, inspirando-se na "tradução criativa", vejamos:

Em nosso tempo, o exemplo máximo de tradutor-recriador é, sem dúvida, Ezra Pound. O caminho poético de Pound, a culminar na obra inconclusa *Cantares*, ainda em progresso, foi sempre pontilhado de aventuras de tradução, através das quais o poeta criticava o seu próprio instrumento linguístico, submetendo-os às mais variadas dicções, e estocava material para seus poemas em preparo. Pound desenvolveu, assim, toda uma teoria da tradução e toda uma reivindicação pela categoria estética da tradução como criação (CAMPOS, 2004, p. 35).

O objetivo inicial da *transcriação* é a recriação do texto original na língua de chegada, ou seja, explora os recursos articulados na língua de partida, a fim de reproduzir de maneira análoga na língua de chegada. Mas Campos vai além da cultura ocidental, sua noção de *transcriação* se complexifica ao entrar em contato com a cultura japonesa, ao transbordar a seara literária e pensar numa tradução cultural ampliada.

Foi através de Paulo Leminski que Campos entrou em contato com a cultura japonesa, aspecto relevante para nossa pesquisa e, a partir daí, passou a traduzir Bashô e a mergulhar nas possibilidades poéticas vindas dos ideogramas. Como professor da PUCSP, do Programa de Comunicação e Semiótica, juntamente com Christine Greiner, organizaram o grupo de estudos orientais.

No caso de Campos, o seu interesse específico pelo Japão começou quando, em 1969, o poeta Paulo Leminski apresentou-lhe o texto da peça nō *Hagoromo*, cujo projeto de tradução o fascinou por completo, acompanhando-o durante muitos anos (GREINER, 2017, p. 67).

O exercício da *transcriação* como leitura de mundo foi tão relevante na vida de Campos, que o autor nos deixou importantes obras que estruturam este pensamento aplicado à poesia, à criação e à tradução como *transcriação* que, de maneira organizada, se fazem presentes no livro "Transcriação" (2013), fundamental para os nossos estudos.

Essa ideia de *transcriar* faz parte de um longo processo diante de uma vida de traduções e criações que, segundo Greiner, fez com que Campos passasse a compreender tradução como *transcriação* pois "(...) ele vinha analisando, há alguns anos, estratégias de tradução que não se restringiam apenas à tradução literária, mas sim a uma tradução cultural ampliada que atravessasse diferentes linguagens como uma espécie de tradução intersemiótica" (2017, p. 91). A tradução intersemiótica proposta por Júlio Plaza (1938-2003) está organizada em "Tradução intersemiótica" (1987) e traz a proposta do artista e

de aplicação do pensamento de Roman Jakobson e Charles S. Peirce às traduções de signos entre sistemas distintos.

A primeira referência (explícita) à tradução intersemiótica que tive a oportunidade de conhecer foi nos escritos de Roman Jakobson. De que tenho notícia, Jakobson foi o primeiro a discriminar e definir tipos possíveis de tradução: a interlingual, a intralingual e a intersemiótica. A tradução intersemiótica ou "transmutação" foi por ele definida como sendo aquele tipo de tradução que "consiste na interpretação dos signos verbais por meio de signos não verbais" ou, "de um sistema para o outro, por exemplo, da arte verbal para a música, a dança, o cinema ou a pintura", ou vice-versa, poderíamos acrescentar (PLAZA, 1987, p. 01).

Veremos, além de Charles S. Peirce e Jakobson, outros nomes da semiótica que aparecem como responsáveis por tecerem uma nova visão de mundo que se ampara na ciência dos signos e acomoda a diversidade de pensamentos para tratar de tradução. A tradução da qual parte Campos é essencialmente a da poesia, depois da literatura e, junto aos outros dois poetas concretos pioneiros - Augusto de Campos e Décio Pignatari - mistura no mesmo caldeirão semiótica e tradução. Essa intimidade entre semiótica e tradução é a base para se pensar *transcriação*.

Não somente Campos se interessava pelos movimentos culturais orientais, principalmente do Japão, ao lado dele temos Pignatari que, de acordo com Greiner, "(...) em *Semiótica e Literatura, icônico e verbal, oriente e ocidente*, de 1979, considerou a semiótica como uma protoestética, criando relações explícitas com a cultura japonesa (GREINER, 2015, p. 191). Com Pignatari notamos a semiótica proposta como uma forma primitiva de estética que cria conexões Oriente-Ocidente, tomando como pretexto as relações culturais do Japão e do Brasil.

Ao mergulhar na poesia japonesa, Campos também se depara com as discussões Oriente-Ocidente. Diante disso, Greiner apresenta-nos como Campos lidava com estes fluxos sob o ponto de vista de um tradutor, *transcriador*:

Um dos primeiros a chamar a atenção para a preciosidade do processo de imaginar o Japão do Brasil foi o poeta e tradutor Haroldo de Campos, que reconheceu uma perspectiva existencial da provisoriedade do estético. Devido ao seu ofício de tradutor, a sua proposta nunca foi analisar o Oriente enclausurado no próprio Oriente e, sim, conferir aos poemas, uma vitalidade e movimentos (GREINER, 2017, p. 65).

Desta "perspectiva existencial da provisoriedade do estético" partimos para reconhecer o tradutor como *transcriador*. Inevitavelmente, o interesse pelo Japão deu a

Campos um olhar sobre as conexões Oriente-Ocidente, como conta Greiner: "Campos tinha um interesse particular neste encontro, porque ele parecia elucidar um certo modo de *transcriar* a cultura japonesa para o Ocidente (particularmente o teatro nō)" (GREINER, 2017, p. 91). Para nosso estudo, este ponto é primordial por se aproximar tanto do nosso objeto, uma dança indiana, e nos fundamentar na *transcriação* da mesma por um "corpo brasileiro".

Já arrematando algumas pontas, vimos com Greiner que o processo estético do corpo é inacabado e precário e, agora, com Campos, compreendemos esse processo como *transcriação*.

O tema da tradução está encarnado da própria natureza do *Bharatanāṭyam* como uma dança indiana em diálogo com um texto-guia tradicionalmente escrito em sânscrito e traduzido para o inglês. Conscientes das armadilhas das dicotomias que poderiam reduzir Oriente e Ocidente, tomamos o corpo como mídia e consideramos a dança como comunicação. Uma tradução capaz de realizar a passagem do código escrito para o corpomídia que dança tem o estético ou o poético incorporados. A *transcriação* veio como a ideia mestra geradora da coerência dessa tessitura intersemiótica.

Um dos aspectos relevantes da teoria de Campos é a percepção de que o objeto artístico - tanto o original quanto o fruto da tradução, como uma poesia - abriga certa transitoriedade, fragmentação, aleatoriedade; em outras palavras, é de caráter processual, impreciso. Vem daí uma questão: como é possível traduzir algo - de uma língua para outra, de uma cultura para outra, de uma língua ou cultura para o corpo - que é fragmentado, aleatório, relativo e transitório? Como identificar o "resultado final" de um processo de tradução que mantenha uma coerência, levando em conta tais características?

Segundo Campos, esta proposta indicava que a natureza tem suas próprias chaves e precisamos reconhecê-las. Trata-se de romper com a soberania da razão e de enfrentar a tirania da lógica tradicional e suas consequências nos modos de definir as leituras da natureza. Através dos procedimentos poéticos que irromperam destas atitudes, o Oriente foi deslocado abandonando a sua posição estritamente antípoda (GREINER, 2017, p. 70).

Com a *transcriação*, como *modus operandi*, desabilita-se a soberania da razão e da lógica aristotélica tradicional. São definidos outros modos de leitura e isso inclui a maneira como vemos o Oriente, o que nos leva a reconfigurar os dispositivos de percepção para também fazer as leituras dos objetos orientais, do modo como estes atravessam e são atravessados pelo corpo.

As ideias que encontramos em Campos tem raízes nos estudos dos signos, da linguagem. Abaixo, conta Greiner como tradutores e artistas, especificamente da poesia, inspirados em Jakobson, encontraram em Barthes uma fonte de inspiração para tratar do Japão e, mais que isso, dos fluxos Oriente-Ocidente e da arte:

Alguns já haviam lido o livro de Roland Barthes, *O império dos signos*, de 1970, que apontava para a singularidade de um certo Japão imaginado. Havia uma espécie de enigma na linguagem que não parecia apenas um instrumento de nomeação, mas passagens sutis para modos inusitados de perceber a vida e apontar novas possibilidades de criação. Haroldo de Campos e o músico Hans-Joachim Koellreutter também estavam interessados em criar aproximações com a cultura japonesa pela via da percepção. De fato, nenhum desses autores buscava descrever ou decifrar o Japão, o objetivo era abrir novas possibilidades de percepção e tradução dos sentidos a partir do que Barthes anunciara como uma espécie de deslocamento ou desterritorialização da mente (GREINER, 2015, p. 52-53).

Barthes anuncia algo fundamental para Campos: a desterritorialização da mente para buscar aproximação pela via da percepção, traduzindo sentidos, proporcionando um deslocamento do lugar comum para se pensar a cultura japonesa. A *transcriação* do Oriente-Ocidente está anunciada exatamente aqui, quando Greiner pontua que há "uma espécie de enigma na linguagem" e, por isso, pela singularidade, é possível abandonar o exercício de nomeação e buscar novas possibilidades de criação para imaginar o Japão, como pretexto para imaginar o universo oriental, asiático.

Em nosso exercício de imaginar a Índia, a dança indiana e o texto de dança, compreendemos as singularidades e buscamos novas possibilidades criativas, considerando a noção advinda dos poetas concretos, adotada por Campos de que "a materialidade poética não deveria se restringir ao significado dos discursos, mas sim, à materialidade das palavras, das sonoridades, das visualidades e assim por diante" (GREINER, 2017, p. 66). O texto *Abhinaya Darpaṇa* será lido deste modo, no corpo, especificamente por se sustentar nas mesmas condições da palavra poética, originária de um texto artístico, de dramaturgia, de um texto que dança no corpo, no *Bharatanāṭyam*.

Campos apresenta a *transcriação* como forma de revolução para o pensar e o fazer artístico e, para isso, foram anos de estudos em poesia, literatura, línguas, semiótica, arte. Dentre os muitos teóricos que cruzaram o caminho de Campos, oferecendo-lhe inspiração está Fenollosa: "a transformação radical de Campos nos seus modos de pensar e sentir arte havia sido inspirada pelo ensaio 'Os caracteres da escrita chinesa como instrumento para a poesia' de Fenollosa (...)" (GREINER, 2017, p. 66-67). Fenollosa foi professor e

filósofo, entusiasta orientalista, estudioso do pensamento asiático, especialmente do Japão, também inspirado por Ezra Pound, assim como Campos.

Conhecendo a trajetória de Campos, reconheceremos que os caracteres da escrita chinesa ou ideogramas são caros para o autor. Em "Ideograma, lógica, poesia, linguagem" (1977), o autor reúne diversas escritas ideogramáticas em seis ensaios, sendo as escritas analisadas sob os conceitos de Saussure (anagrama), Peirce (diagrama) e Fenollosa (linguagem).

Outra importante obra de Campos que sugere a *transcriação* é "Metalinguagem e outras metas" (2004). Neste livro, o autor divide em capítulos alguns aspectos contemplados na prática da *transcriação*. Nos ateremos a dois destes temas que serão interessantes para o exercício de *transcriação* do nosso trabalho. O primeiro deles é a iconicidade e o segundo é a isomorfia.

Sobre o ícone em Peirce, concepção adotada por Campos, convém uma breve explanação e, para isso, faremos uma pequena incursão pela teoria de Peirce, somente no que pode contextualizar o conceito de ícone. Toda a arquitetura filosófica desse pensador se estrutura em três categorias universais: primeiridade, terceiridade, terceiridade. Cada uma delas se caracteriza pelo modo como são apreendidos pela mente os fenômenos ou tudo o que nos aparece no mundo - desde um cheiro, uma dor ou sabor; uma ação/reação diante de algo como um problema complexo da ciência. Trazendo aqui as palavras de Peirce (CP 5.41), temos que:

Fique entendido, então, que o que temos a fazer como estudantes de fenomenologia, é simplesmente abrir nossos olhos mentais, olhar bem para o fenômeno e dizer quais são as características que nele nunca estão ausentes, seja este fenômeno algo que a experiencia externa força sobre nossa atenção, ou seja, o mais selvagem dos sonhos ou a mais abstrata e geral das conclusões da ciência.

Drigo e Souza (2021, p. 58) nos avisam que "como primeiridade, tem-se um primeiro modo de aparecer, dado pelas qualidades do fenômeno. É algo que não reage, que se apresenta como um objeto que não resiste. As qualidades da cor, do som, do odor e do prazer estão presentes em fenômenos completos em si mesmos e que se constituem em livres possibilidades de experiência".

A primeiridade é a categoria que abriga o ícone, classificação do signo na sua relação com o objeto que representa. Como é este o tipo de signo que ampara nosso objeto, nosso foco estará nele.

O ícone ou signo icônico, por estar inscrito na primeira categoria, é o mais espontâneo, livre de padrões e de leis, é ambíguo e estético, por natureza... Seu compromisso é sugerir o objeto, criar possibilidades de interpretação, jamais estancá-la.

Pois bem, como opera a iconicidade na transcriação?

Traduzir a iconicidade de um signo implicava recriar-lhe a "fisicalidade", a "materialidade mesma" (ou, como diríamos hoje, as propriedades do significante, abrangendo este, no meu entender, tanto as formas fono-prosódicas e grafemáticas da expressão, como as formas gramaticais e teóricas do conteúdo (CAMPOS, 2004, p. 85).

Quando dizemos que o *Bharatanāṭyam* encarna o *Abhinaya Darpaṇa*, com Campos compreenderemos que esse processo de dançar o texto é simplesmente "recriarlhe 'fisicalidade', a 'materialidade mesma'", da palavra encarnada ou do texto como entidade corporal.

A isomorfia é um conceito que nos serve de referência no processo e exercício de *transcriação*. Segundo Lúcia Santaella (2005, p. 221), seria "a primeira máxima da tradução criativa":

As soluções práticas adotadas por Haroldo de Campos, no ato de traduzir, e o refinamento de seu olhar crítico (de primeiro leitor das próprias *transcriações*) o levou a concluir que quanto mais difícil lhe parecesse o texto a ser *transcriado*, "quanto mais inçado de dificuldades fosse esse texto, mais recriável, mais sedutor, enquanto possibilidade aberta à recriação" (SANTAELLA, 2005, p. 221-222).

Para Campos, a complexidade do texto garante a complexidade de sua tradução que, por sua vez, permitirá mais abertura à recriação. A isomorfia apresenta uma espécie de recriação do próprio texto ao traduzi-lo que, por exemplo, nas palavras do autor, se dá "em outra língua, uma outra informação estética, autônoma, mas ambas estarão ligadas entre si por uma relação de isomorfia: serão diferentes enquanto linguagem, como os corpos isomorfos, cristalizar-se-ão dentro de um mesmo sistema" (CAMPOS, 2004, p.85).

Sobre o isomorfismo como um dos postulados da Poesia Concreta, os poetas esclarecem:

(...) ao conflito fundo-forma em busca de identificação, chamamos de isomorfismo. Paralelamente ao isomorfismo fundo-forma, se desenvolve o isomorfismo espaço-tempo, que gera o movimento. O isomorfismo, num primeiro momento da pragmática poética concreta, tende à fisiognomia, a um movimento imitativo do real (*motion*) (AUGUSTO DE CAMPOS, DÉCIO PIGNATARI e HAROLDO DE

Quando observamos a natureza da linguagem da dança e do texto de dança - o *Bharatanāṭyam e o Abhinaya Darpaṇa* - reconhecemos a isomorfia que apresenta a distinção enquanto linguagem e a cristalização dentro do mesmo sistema. O *Bharatanāṭyam* cristaliza em si as artes do corpo (dança, teatro, performance, música). Essa cristalização, nos termos de Campos, pode ser entendida como uma coerência dentro desse sistema sígnico único que acomoda corpos isomorfos.

Procurei definir a tradução criativa ("recriação", "transcriação") como uma prática isomórfica (no sentido da cristalografia, envolvendo a dialética do diferente e do mesmo), uma prática voltada para a iconicidade do signo (CAMPOS, 2004, p. 87).

Para nosso estudo, enfatizamos a *transcriação* como recriação cujo objetivo primordial é capturar a informação estética do texto-base, recriando-a no texto traduzido. Sob esse ponto de vista, podemos imaginar o *Bharatanāṭyam* e o *Abhinaya Darpaṇa* e tomarmos os dois enquanto corpo ou enquanto texto. O corpomídia evidencia que os textos culturais estão no corpo, tanto quanto os tecidos orgânicos e, do mesmo modo, a palavra possui corporeidade:

(...) as palavras também têm existência corpórea. Com elas, concretamente, tudo cresce (*cum-crescere* ou "concreto" em latim) em uma história comum fundada na evolução geral da vida sobre a terra (GREINER, 2015, p. 50).

É a partir destas concepções que podemos encarar o texto-base como o texto do corpo ou o texto enquanto corpo. Na terminologia do *Nāṭyaśāstra*, de Bharata Muni, diríamos que o pensamento de Campos é a definição de *dṛśya kāvya*, um conceito que representa "uma forma de literatura que pode ser vista e ouvida". Traremos adiante um exemplo aplicado para demonstrar como este conceito *dṛśya kāvya* se apresenta entrelaço à perspectiva da *transcriação* em sua iconicidade e isomorfia.

Para que possamos compreender de maneira prática, preparamos um breve exercício de tradução que exemplifica a *transcriação* nos *Mudrās* no *Bharatanāṭyam e Abhinaya Darpana*.

²²"Plano Piloto para a Poesia Concreta" disponível em: http://tropicalia.com.br/leituras-complementares/plano-piloto-para-poesia-concreta > Acesso em 29/05/21.

5.1 Mudrās no Bharatanāṭyam e Abhinaya Darpaṇa: uma leitura através da transcriação

Para a sugestão de exercício de *transcriação* que apresentamos, tomaremos como objeto os *mudrās*, um dos elementos que compõem tanto *bhāva* (expressão que comunica com o público) quanto *abhinaya* (expressão manifestada no corpo que dança) e estão inscritos no texto/corpo enquanto *Bharatanātyam* e *Abhinaya Darpaṇa*.

Os *mudrās* são expressões (*abhinaya*) das classificações das mãos (*hasta bheda*) e, por isso, o texto *Abhinaya Darpaṇa* dedica um espaço especial a eles. Na parte das classificações das mãos aparecem dois grupos: *asaṃyutahasta* ("mão sozinha") e *saṃyutahasta* ("combinação das mãos"), totalizando vinte e oito *asaṃyutahasta* e vinte e quatro *saṃyutahasta*. No texto, aparecem também outras divisões para as mãos como: "mãos denotando relacionamentos", "mãos denotando divindades", "mãos denotando os nove planetas", "mãos denotando os avatares de Viṣṇu²³", "mãos denotando as quatro castas", "mãos denotando imperadores famosos", "mãos denotando os sete oceanos", "mãos denotando o mundo superior e o mundo inferior", "mãos denotando árvores", "mãos denotando animais", "mãos denotando criaturas voadoras", "mãos denotando criaturas aquáticas" e, por fim, "mãos das 'imagens²⁴".

Além das mãos, o texto descreve os *bhedas* (as classificações) dos oito movimentos da cabeça e depois mais vinte e quatro movimentos da cabeça, oito movimentos dos olhos e depois mais quarenta e quatro movimentos dos olhos e os seis movimentos das sobrancelhas.

No texto, para cada *mudrā*, temos duas frases, dispostas da seguinte forma: acima temos a descrição da execução do *mudrā* e abaixo temos as instruções de uso e/ou significados. Em seguida, o texto apresenta imagens dos gestos com seus respectivos nomes. Notaremos, aqui, que a *transcriação* atravessa a isomorfia na medida em que temos texto (palavra), imagem e corpo de um mesmo gesto (ou *mudrā*). Façamos, então, um exercício - mais do que aplicação, de reconhecimento - do processo de *transcriação* na coexistência entre palavra e corpo.

²³Vișņu: divindade hindu, integrante da *trimūrti*, que representa a manutenção e permanência.

²⁴Refere-se às imagens das divindades nos templos e esculturas milenares.

Para tanto, escolhemos alguns *mudrās* dos *asaṃyutahasta* - ou aqueles que podem ser feitos com uma só mão - que serão apresentados como texto, com trechos traduzidos do *Abhinaya Darpaṇa* (1917, p. 26-38) e como imagem, nas figuras 7 e 8. Embora o texto e a imagem também sejam corpo para nós, a *transcriação* não se esgota neste estudo, pelo contrário, ela se faz contínua no corpo que dança, onde se tornará poesia. Observaremos aqui como texto e imagem *transcriam* poesia no corpo.

No *Bharatanāṭyam* aprendemos os *mudrās* em sequência, um a um, e esta sequência de *mudrās* está descrita no *Nāṭya Śāstra* na forma métrica denominada *sloka*, representada por quatro estrofes que apresentam sua descrição. No *Abhinaya Darpaṇa*, como dito, temos a descrição de execução ou o "passo-a-passo" acompanhado de seus significados de uso organizados em duas frases que indicam os *mudrās* para o *Bharatanāṭyam* e outras danças indianas.

Parte 1 - Arāla, Śukatunḍā, Muṣṭi, Śikhara, Kapiṭhā, Kaṭaka-mukha e Sūci

Arāla (dobrado):

O primeiro dedo da mão do *Patāka*²⁵ é curvado.

Uso: beber veneno, néctar, etc; ou ácido forte.

(1917, p. 29)

Śukatunḍā (bico de papagaio):

O terceiro dedo da mão *Arāla* também está dobrado.

Uso: atirar uma flecha, lançar uma lança (kunta), mistério (marma), ferocidade.

(1917, p. 30)

Mușți (punho):

Os quatro dedos recolhidos na palma e o dedão por dentro deles.

Uso: firmeza, agarrando o cabelo, segurando coisas, luta (1917, p. 30).

²⁵O primeiro dos *asamyutahastha mudrās*. De acordo com o texto (1917, p. 26): "*Patāka* (bandeira): o polegar dobrouse para tocar os dedos e os dedos estendidos. Uso: começando uma dança, nuvem, floresta, coisas proibindo, seio, noite, rio, mundo dos deuses, cavalo, corte, vento, reclinado, andar, destreza, graciosidade, luar, forte, luz do sol, batendo, significado dos sete casos, aceno, entrar na rua, igualdade, aplicar pasta de sândalo, a si mesmo, fazer juramento, silêncio, bênção, um bom rei, folha de palmira, bofetada, tocar, dizer "Tal e tal", o mar, o caminho de boas ações, dirigindo-se (uma pessoa a alguma distância), indo na frente, em forma de espada, mês, ano, estação das chuvas, dia, borrifando água".

Śikhara (pináculo):

Com a mesma mão, o dedão é erguido.

Uso: deus do amor (*Madan*), arco, pilar, silêncio, marido, dente, entrando, questionando, o corpo, dizendo "não!", lembrança, sugestão íntima (*abhinayāntara*), amarrando o cinto, abraço, amante, deixando voar, armas, som de sino, batendo.

(1917, p. 30)

Kapiţhā (maçã-elefante):

O dedo indicador da mão Śikhara está dobrado sobre o polegar.

Uso: $Lakṣm\bar{\imath}^{26}$, $Sarasvat\bar{\imath}^{27}$, enrolando, segurando pratos, vacas leiteiras, colírio, segurando flores na hora do flerte, agarrando a ponta do manto ($cel\bar{a}\tilde{n}cala$), velando a cabeça com o $a\tilde{n}cala^{28}$, oferecendo incenso ou luzes etc.

(1917, p. 31)

Kaṭaka-mukha (abrindo um "link", "parênteses"):

O indicador e o dedo médio são aplicados ao polegar.

Uso: colher flores, segurar um colar de pérolas ou guirlanda de flores, puxar um arco lentamente, distribuir folhas de bétula dobradas, aplicar coisas como almíscar ou perfume, fala, olhar de relance.

(1917, p. 31-32)

Sūci (agulha):

O dedo indicador da mão Kataka-mukha está erguido.

Uso: um, *Parabrahmā*²⁹, demonstração, cem, sol, cidade, mundo, dizendo "assim" ou "o quê?", Ele, leque, ameaçando, definhando, haste, o corpo, espanto, trança de cabelo, guarda-chuva, capacidade, para baixo (*roma*), batendo o tambor, girando a roda de oleiro, círculo, explicação, noite.

(1917, p. 32)

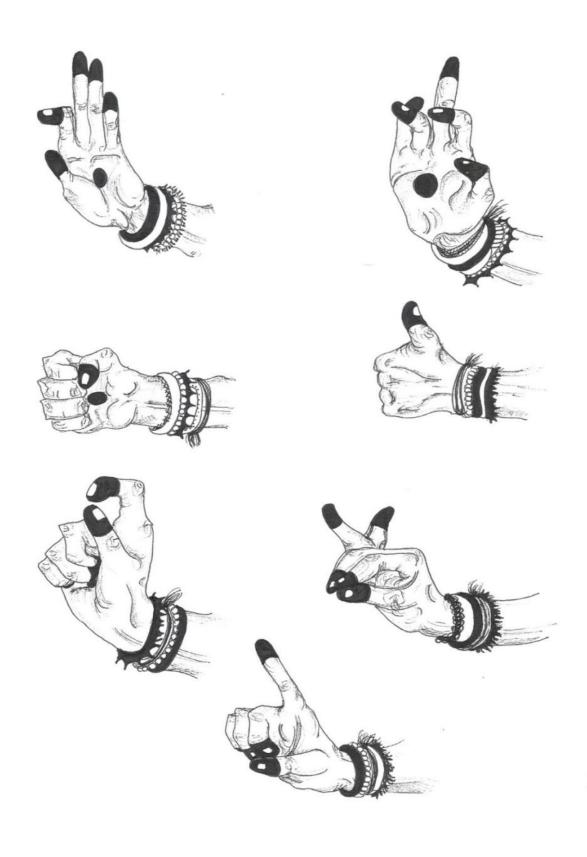
²⁶Divindade feminina que representa a prosperidade e a abundância nas esferas material e espiritual. É considerada a consorte, ou o aspecto feminino, do deus *Visnu*.

 $^{^{27}}$ Divindade feminina que representa a sabedoria, as artes, a dança, a música e a poesia. É considerada a consorte, ou o aspecto feminino, do deus $Brahm\bar{a}$.

²⁸Um lenço utilizado para identificar *yogis*, pessoas devotas, espirituais.

²⁹Nome que representa o "deus de todas as coisas".

Figura 7 - *Asamyutahasta Mudrās* (da esquerda para a direita, de cima para baixo): *Arāla*, Śukatunḍā, Muṣṭi, Śikhara, Kapiṭhā, Kaṭaka-mukha e Sūci



Fonte: Ilustração de Tais Lima

Parte 2 - Candra-kalā, Urṇa-nābha, Sarpa-śīrsaḥ, Mṛga-śīrṣa, Siṃha-mukha, Padmakośa, Lāngula, Ala-padmā e Bāṇa

Candra-kalā (dígito da lua):

O polegar da mão *Sūci* é solto.

Uso: para indicar a lua crescente.

(1917, p. 32)

Urṇa-nābha (aranha):

Os dedos da mão de *Padmakośa* estão dobrados. É original de *Narasiṃha* quando rasgava o corpo do *Daitya* (*Hiraṇyakaśipu*). O sábio é *Sārdulaka*, sua raça *Kṣattriya*, sua cor vermelho-sangue, sua divindade padroeira, a Tartaruga Primitiva (*Kurmāvatāra* de *Visnu*)³⁰.

Uso: coçar a cabeça, roubo, *Narasiṃha*, rosto de veado, leão, macaco, tartaruga, *karṇikara*³¹, peito, medo, *Kṣattriya*, casta, cor vermelho-sangue.

(1917, p. 38)

Sarpa-śīrsaḥ (cabeça de cobra):

O meio da mão Patāka é oco.

Uso: pasta de sândalo, cobra, lentidão, aspersão, carinho etc; dar água aos deuses e sábios, o bater das orelhas dos elefantes, a massagem dos lutadores.

(1917, p. 33)

Mṛga-śīrṣa (cabeça de veado):

Na mão acima, o dedão e o dedo mínimo são estendidos.

Uso: mulher, bochecha, modos tradicionais (*krama-maryāda*), medo, discussão, traje de ator (*naipathya*), local de residência, tête-à-tête, desenho de três linhas na testa, padrões no chão, massagem nos pés, combinando, casa, segurando um guarda-chuva, escada, colocando os pés, o amado, vagando.

(1917, p. 33)

³⁰Trecho de uma história védica que apresenta a divindade *Narasimha*, um dos avatares de *Viṣṇu*, em sua força e caráter destemido para vencer injustiças.

³¹Lugar sagrado para aqueles que se devotam à Śiva.

Simha-mukha (cara de leão):

As pontas do dedo médio e do terceiro dedo são aplicadas ao polegar, o resto é estendido.

Uso: coral, pérola, fragrância, cegonha no cabelo, uma gota d'água, salvação (*mokśa*) quando colocada no coração, *homa*³², lebre, elefante, grama *kuśa* ondulante, guirlanda de

lótus, cara de leão, testando a preparação de remédios.

(1917, p. 34)

Padmakośa (botão de lótus):

Os dedos estão separados e um pouco dobrados, a palma um pouco oca.

Uso: fruta, maçã-madeira, maçã-elefante etc; peito, curva, bola de flores, comida leve, botão, manga, chuva de flores, cacho de flores, flor de japa, a forma de um sino, o buraco de uma cobra, um nenúfar, um ovo.

(1917, p. 32-33)

Lāngula (rabo):

O terceiro dedo de *padmakośa* é enrolado.

Uso: fruta azeda, seios de uma moça, lírio d'água branco (*kalhāra*), perdiz, noz de areca, pequenos sinos, comprimido, número quatro.

(1917, p. 34)

Ala-padmā (lótus aberta):

Todos os dedos separados, girarando em torno do dedo mínimo.

Uso: lótus totalmente desabrochado, maçã-elefante etc; girando, peito, ansiando pelo amado, espelho, lua cheia, um belo vaso, nó de cabelo, pavilhão da lua (*chandra-śālā*), aldeia, altura, raiva, lago, carro, pássaro, som murmurante, louvor.

(1917, p. 34-35)

Bāṇa (flecha):

Os três dedos unidos apenas tocam o polegar e o dedo mínimo é estendido. Uso: o número seis, *Nāla-nṛtya*³³. (1917, p. 38).

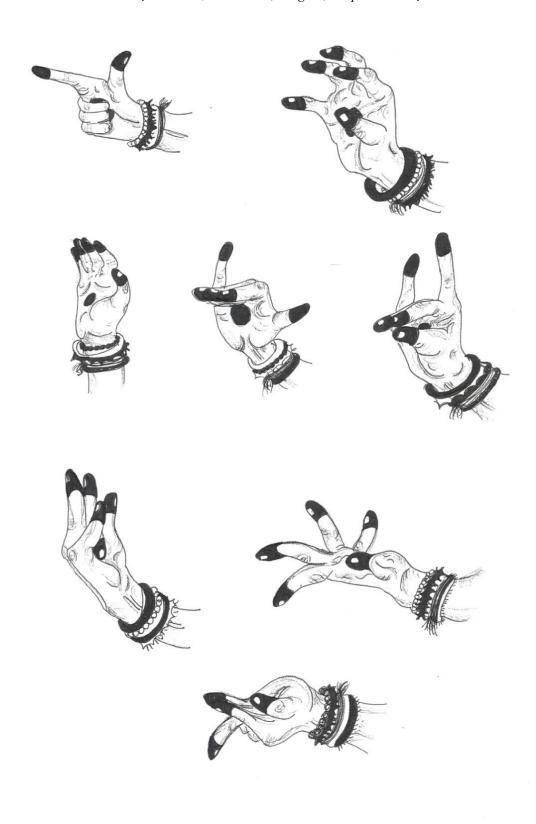
³²Representa uma espécie de ritual do fogo.

³³Significa "expressão de *Nāla*", um dos onze *rākṣasas* que enfrentam os onze *rudras* na batalha entre deuses e demônios de acordo com o texto *Varāhapurāṇa*.

Figura 8 - *Asamyutahasta Mudrās* (da esquerda para a direita, de cima para baixo):

**Candra-kalā, Urṇa-nābha, Sarpa-śīrsaḥ, Mṛga-śīrṣa,

Siṃha-mukha, Padmakośa, Lāngula, Ala-padmā e Bāṇa



Fonte: Ilustração de Tais Lima

A *transcriação* que realizamos aqui está em reconhecer a palavra que encontra o lugar da poesia no corpomídia, no corpo que dança. O texto apresenta o gesto enquanto organização e produção de significados e o corpo *transcria*, fazendo do texto encarnado a poesia, na linguagem da dança.

Para praticar a *transcriação* no *Bharatanāṭyam* e no *Abhinaya Darpaṇa* escolhemos os *mudrās*, especificamente alguns dos *asamyutahasta* e, agora, trataremos com intimidade apenas um deles: o *Ala-padmā mudrā*. Para tanto, retomemos sua descrição e imagem no *Abhinaya Darpaṇa*, abaixo:

Ala-padmā (lótus aberta)

Todos os dedos separados, girando em torno do dedo mínimo. Uso: lótus totalmente desabrochado, maçã-elefante etc; girando, peito, ansiando pelo amado, espelho, lua cheia, um belo vaso, nó de cabelo, pavilhão da lua (*chandra-śālā*), aldeia, altura, raiva, lago, carro, pássaro, som murmurante, louvor (1917, p. 34-35).



Importa observar que um texto descritivo, como é este, sugere qualidades, e enquanto tal, insere-se na seara da primeiridade peirceana. São elementos que, dispostos por enumeração, desfilam imagens em nossa mente. A ausência de conectivos interligando-os intensifica a coordenação ou a parataxe, rompe com o caráter linear do texto, rompe com a contiguidade cronológica - sujeito/predicado/complementos - e cria, como diz Santaella (2001, p. 296), uma "Gestalt de relações inusitadas". Estas relações, por sugerirem a forma ao referente - por serem isomorfas, portanto, - acabam por recuperar analogicamente qualidades físicas, sensíveis do objeto da descrição.

Aqui, neste texto descritivo do *Abhinaya Darpaṇa* - com o *Ala-padmā* - vemos que esses blocos de sentidos se conectam a partir do movimento que suscitam. Tal qual

uma câmera em giro, capturando coisas, sentimentos, sons, ações, o texto materializa o rodopio, cristaliza o movimento.

A partir do texto, com o *mudrā Ala-padmā*, pensamos que ele suscita interpretantes que vão se materializar no gesto, no corpo, portanto. Para que a *transcriação* se efetive ou se "corporifique" ela deve ser isomorfa ao texto original, ou seja, deve preponderar o caráter sugestivo do signo icônico.

Assim, no *Ala-padmā mudrā*, o modo como os dedos se dispõem ou se organizam, pela própria natureza justaposta dos cinco dedos da mão, caracteriza a parataxe³⁴ ou a coordenação inscrita no verbal. Esta semelhança na organização já caracteriza a isomorfia presente na *transcriação*.

Mas, para além da imagem estática, é no gesto que compõe a dança que essa organização ganha vida e sentido. O movimento se materializa e se instaura com amplitude, expansão, grandeza, abertura; também com certa suavidade, maciez e leveza. O dedo mínimo ganha o foco e, ao seu redor, os outros dedos se movem em giro em analogia a uma flor de lótus que desabrocha.

Lembremos que a palavra *nātya* tem o sentido daquilo que desfaz as fronteiras entre dança e teatro, além de caracterizar a dança em sua potencialidade de criar narrativas ou contar histórias, histórias advindas dos *purāṇas* (o corpo de literatura védica) e da cultura védica viva na tradição *guru-shishya-paramparā* (aquilo que é contado e ouvido, na relação metre-aprendiz). É sob a perspectiva de *nātya*, de uma coreografia teatralizada, que observaremos o *Ala-padmā mudrā*.

Além da flor de lótus desabrochada, vimos que o texto sugere outros significados como: maçã-elefante, girando, peito, ansiando pelo amado, espelho, lua cheia, um belo vaso, nó de cabelo, pavilhão da lua (*chandra-śālā*), aldeia, altura, raiva, lago, carro, pássaro, som murmurante, louvor. Partindo da *transcriação*, que compreende isomorfia e da iconicidade, exploremos agora cada um destes interpretantes, em sua parataxia. Esta *transcriação*, identificada com a Poesia Concreta, multiplicará os sentidos do gesto a partir da exploração de sua espacialidade. Do mesmo modo que o concretismo explora a espacialidade da palavra no papel trazendo à poesia ritmo, movimento, dimensão, respiros e pausas, o gesto das mãos no *Ala-padmā mudrā* explorará a espacialidade para que este ganhe novos sentidos, vejamos:

³⁴A parataxe consiste num arranjo gramatical em que as frases são justapostas, ou dispostas uma ao lado da outra sem uso de conjunção. Equivale à coordenação.

- 1. Maçã-elefante: a amplitude dos dedos, criando um entorno, um redondo espacial na palma da mão desliza no espaço em direção ao público fazendo a oferta do fruto;
- 2. Girando: o gesto circula o espaço, arredonda o espaço, rodopia a partir do centro do punho demonstrando "algo girando", "algo em volta de", "uma volta", "um giro";
- 3. Peito: o espaço é estremecido, o gesto trêmulo chacoalha o espaço no ritmo de um coração que pulsa;
- 4. Ansiando pelo amado: atrelado à expressão (*abhinaya*) denominada *śṛṅgāra* (que representa os vários tipos de amor como amor romântico, amor erótico, amor de mãe e filho etc) vincula-se ao elemento romântico, tratando-se de um interpretante emocional. O gesto suaviza, acaricia o espaço;
- 5. Espelho: o gesto reflete o olhar e há espacialidade entre as mãos e os olhos que criam volume no espaço;
- 6. Lua cheia: atravessando o espaço e pousando acima, o gesto paira como a própria lua cheia, volumosa no céu;
- 7. Um belo vaso: modelando o espaço, o gesto cria a materialidade do objeto apresentado/apontado;
- 8. Nó no cabelo: o gesto enrosca o espaço com os dedos, amarrando-o, em torno da cabeça;
 - 9. Pavilhão da lua: muito semelhante à lua cheia, num movimento mais contido;
 - 10. Aldeia: o gesto aponta o espaço, "semi-circulando", criando uma paisagem;
 - 11. Altura: os dedos rasgam o espaço em sua verticalidade, fazendo-o se elevar;
 - 12. Raiva: o gesto explode o espaço, cheio de tônus, vibrando tensamente;
- 13. Lago: ondulando o espaço com o intercalar do movimento dos dedos, o espaço se densifica, desenhando águas;
- 14. Carro: representando as carruagens dos deuses nos contos, o gesto faz o espaço correr linear, como o deslizar de um veículo;
- 15. Pássaro: os dedos se tornam asas e há um pulso, pequenas tremidas, preenchendo o espaço como a revoada dos pássaros *gārudā*³⁵.
- 16. Som murmurante: o gesto ao lado das orelhas faz vibrar o espaço até que a dançarina ouça o atrito do *mudrā* com o ar.
- 17. Louvor: o gesto torna o espaço um céu, amplo, além, infinito, com as duas mãos expandindo, afastando-se, crescendo o espaço.

-

³⁵Pássaro nativo indiano que aparece em histórias e posturas de Yoga (*gārudāsana*).

Aqui, há o abandono da imagem e a volta à palavra. Para que possamos finalizar este breve exemplo, em poucas palavras, compreendemos que o movimento do corpo em gesto realiza símbolos em *nātya* e se apresentam como parte constitutiva da dança, do *Bharatanātyam*.

Agora trazemos a epígrafe de Campos que abriu este capítulo para encerrá-lo: "o tradutor de poesia é um coreógrafo da dança interna das línguas". O coreógrafo não é somente quem coreografa, mas também quem dança. Existe uma recriação do movimento coreográfico no corpo que dança, a *transcriação* aí está: dançar uma coreografia não é repetir movimentos organizados por outrem, é recriar no próprio corpo o corpo que dança atravessado por uma estrutura organizada em passos, com a música, concebendo dramaturgia etc.

A palavra no *Abhinaya Darpaṇa* ganha na dança *Bharatanāṭyam*, no corpomídia, seu estatuto estético, de poesia, portanto. Todavia, não estanque já que, como nos lembra Medina (1985), o cenário dessa coreografia móvel de signos - via iconicidade, completamos nós - é "pluridesdobrável".

6. "Ponto final e reticências"

Encerrar um estudo sobre dança e comunicação é uma tarefa tão desafiadora e, por se mostrar inacabada, tanto quanto tentar definir estes universos, faremos aqui apenas algumas considerações, a fim de continuar uma conversa. Fizemos o trabalho de continuar a conversa de muitos outros que já vem fazendo esse movimento há tanto tempo, há tantos mil anos. Recorremos aos próximos, do nosso tempo, e visitamos pensamentos tão antigos quanto tempos sem início. Foram necessárias muitas vozes para dar sustentação e muita humildade para perceber que apresentamos aqui apenas uma parte do caminho, alguns apontamentos, algumas sugestões e reflexões. Buscamos lançar olhares para coisas que são, em sua grande parte, indizíveis e, por isso, nos é suficiente entender a pesquisa como processo e não como resultado que se fecha.

Ao concluir este estudo, percebemos que estamos contribuindo na expansão de certas discussões por dar continuidade a elas e, isto, não é tarefa fácil, exige honrar tantos mil anos de conhecimento e cultura, bem como aprender formas de pensar que, por si só, são completamente transformadoras. Enquanto corpomídia - este sujeito que se atualiza e atualiza o mundo à sua volta - consideramos o processo de pesquisa como processo de transformação do sujeito e do mundo, do mundo e do sujeito.

Para chegarmos até aqui, tendo buscado desvelar como se dá a produção de significados ou a geração de interpretantes na relação entre a palavra e o corpo que dança, *Bharatanāṭyam*, contamos com várias vozes. Iniciamos pela história da Índia, descrevendo sua cultura, criando uma ambiência para o *Bharatanāṭyam* e, para isso, contamos com a tradição *guru-shishya-paramparā*, Karashima, Sunil Kothari e outros autores do *Yoga* como Feuerstein e Eliade.

Mas era necessário um tratamento dessa cultura que fosse fidedigno e respeitoso. Para tanto, revisitamos a leitura do Ocidente-Oriente com Said, tratamos das dicotomias com Greiner e Yuasa fez o elo para pensar o corpo nesse fluxo Oriente-Ocidente.

A teoria corpomídia seria o sustentáculo para pensar corpo, cultura e comunicação. Entender o corpo como mídia, cultura e natureza nos fez costurar todos os aspectos que atravessam a pesquisa: a dança, a palavra, o texto, o gesto, o conhecimento, o Ocidente-Oriente.

Por fim, a teoria de Campos permitiu-nos vislumbrar a produção de significados ou a geração de interpretantes na relação entre a palavra inscrita no *Abhinaya Darpaṇa* e

o corpo no *Bharatanāṭyam*, a partir da *transcriação*. Enquanto corpo que dança, reconhecemos o corpo como *transcriador* de mundos, que atravessa palavras, movimento, gesto, texto, cultura e conhecimento. O corpomídia apresenta o grande exemplo de todos estes cruzamentos do corpo no mundo, dos saberes como fazeres e da cultura e natureza enquanto este próprio corpo. Reconhecer que os fluxos Oriente-Ocidente ocupam espaço para além de territórios e geografias preestabelecidas é compreender que a reunião de saberes é o verdadeiro encontro poético da vida.

O corpomídia *transcria* Oriente-Ocidente em dança, constituindo a si próprio e ao ambiente, o seu entorno, o mundo a sua volta. A poesia atravessa o corpo que atravessa o mundo e, nessa *transcriação*, o conhecimento vai se construindo, e é aqui que a cultura existe. Nada mais justo do que entrelaçar a comunicação e a cultura em dança, já que estes universos existem no mundo porque existem no corpo. A comunicação é elo entre os mundos da palavra e do corpo.

Glossário

A

ABHINAYA - Expressão.

ABHINAYA HASTA - Gestos das mãos para expressar algo.

ADAVUS - Passos de dança.

AHĀRYA ABHINAYA - Elementos decorativos da expressão.

AHIMSĀ - Não-violência.

ANGA - Parte; partes principais do corpo para a técnica de dança; refere-se a: cabeça, mãos, peito, laterais, cinturas e pés.

ĀNGIKA ABHINAYA - Movimentos específicos do corpo para expressar algo.

ANUBHĀVA - Emoções do público; resposta às bhāvas.

APSARĀS - Divindades femininas, descendentes das deusas.

ARAMANDI - Postura de base do *Bharatanāṭyam*; semelhante ao *demi-plié*, em primeira posição, no balé clássico.

ATHARVAVEDA - Veda dos rituais.

ĀYURVEDA - Veda da Ciência da vida.

B

BHAGAVAD GĪTĀ - "Canção divina". Épico védico que narra a história de *Kṛṣṇa*. Compõe um capítulo do *Mahābhārata*.

BRĀHMAŅA - Texto de explanação da doutrina brahmânica.

BHAKTI - Linha de prática espiritual e devocional.

BHARATA - A grande mãe. Nome original da Índia.

BHARATANĀṬYAM - Dança clássica indiana do estado de Tamil Nadu.

BHĀVA - Emoção; estética.

C

CĀRIS - Movimentos de dança dos pés e das coxas.

D

DARPANA - Espelho, aquilo que reflete.

DEVADĀSĪ - Dançarinas tradicionais dos templos; sacerdotisas.

DHARMA - Caminho de autoconhecimento.

G

GURU - Professor(a), mestre(a).

Η

HASTAS - Mãos da dança abstrata.

HASTA KARANA - Gestos de mãos dos karanas.

J

JĀTIS - Sílabas rítmicas.

JYOTSA - Astrologia védica.

K

KALAKSHETRA - Estilo/escola de *Bharatanātyam* de Rukmini Devi.

KĀLĀRIPAYATTU - Arte marcial indiana.

KARANA - Combinação dos movimentos dos pés e das mãos na dança.

KARNĀŢIKA - Música clássica do sul da Índia.

KATHAK - Dança (clássica) do norte da Índia.

KATHAKALI - Considerada dança-teatro do estado de Kerala, sul da Índia.

\mathbf{M}

MAHĀBHĀRATA - "A grande história da Índia". Épico clássico.

MĀRGAM - Repertório de dança clássica indiana.

MANIPURI - Dança (clássica) do estado de Manipur, sul da Índia.

MOHINIYATTAM - Dança (clássica) do estado de Kerala, sul da Índia.

N

NAȚARĀJA - Versão de dançarino cósmico do deus Śiva.

NĀṬYA - Dança/Teatro. Artes do corpo.

NATTUVANAR - Quem conduz o ritmo nas aulas e apresentações de dança.

NĀTYAVEDA - O quinto Veda, o Veda das Artes.

NĀṬYA ŚĀSTRA - Tratado das Artes que inclui: dança, teatro, música, arquitetura, filosofia, artes plásticas (ou visuais).

NRTTA - Dança abstrata.

NRTTA HASTA - Gestos das mãos na dança abstrata.

NRTYA - Por consenso, o termo refere-se ao aspecto representacional da dança, de nrtta.

\mathbf{O}

ODIST - Dança (clássica) do estado de Orissa, leste da Índia.

P

PANCHAVEDA - O quinto dos Vedas.

PIŅDĪS - Geometria ou ocupação do espaço nas danças em grupo.

PURĀŅA - Textos literários, contos, contação de histórias.

R

RĀGA - Melodia definida pelos intervalos entre as notas (peculiar das músicas clássicas indianas).

RĀMĀYANA - Épico que narra a história de *Rāmā*. Compõe um capítulo do *Mahābhārata*.

RASA - Sentimento; sabor.

RECAKAS - Movimentos básicos de cada parte do corpo.

RGVEDA - Veda inicial. Ontologia.

S

ŚABDA PRAMĀŅA - Conhecimento proveniente daquilo que foi revelado; de "palavra revelada".

SĀDIR - Como o Bharatanāṭyam já foi chamado anteriormente em sua história.

SĀDHU - Sábio; pessoa santa; praticante devotado.

SĀMAVEDA - Veda dos cânticos.

SAMHITĀ - Combinação de textos descritivos, de regras.

SANGĪTA RATNĀKARA - Tratado de dança e música de Saarangadeva do séc. XIII.

SANGĪT NAṬAK AKADEMI - Academia Nacional de Artes da Índia.

ŚĀSTRA - Tratado; escritura sagrada.

SĀTTVIKA ABHINAYA - Considerada a interpretação em si mesma; expressão dos estados do corpo, sentimentos e ideias; "aquilo que o corpo comunica".

SĀTTVIKA BHĀVA - Interpretação de personalidade ou "temperamento".

SATYĀGRAHA - Verdade e resistência. Movimento social de Mahātmā Gandhi.

SAUȘTHAVA - Corpo "parado"; corpo em sua "forma natural" ou mais espontânea.

ŚRUTI - Acesso ao conhecimento por via da meditação.

STHĀYIBHĀVA - Estados emocionais.

SUKUMĀRĀ-PRAYOGA - Aspecto suave da dança *Tāṇḍava* (vigorosa, clássica).

SŪTRAS - Fios; aforismos filosóficos.

T

TĀLA - Célula rítmica.

TĀŅDAVA - Dança clássica ou dança vigorosa de adoração.

TAŅDU - O assistente de Śiva ("deus da dança") que instruiu Bharata (Bharata Muni) no uso dos Angahāras e dos Karaṇas nas danças indianas.

TĪRMANA - Movimentos de dança organizados num dado grupo de células rítmicas ao fim de uma sequência de outros movimentos.

TRIMURTI - Trindade, representa a trindade de deuses do Hinduísmo.

U

UPĀNGA - Os membros secundários do corpo para a dança: olhos, sobrancelhas, nariz, lábios inferiores e queixo.

UPANISAD - Parte final dos Vedas.

\mathbf{V}

VĀCHIKA ABHINAYA - Expressão verbalizada.

VEDA - Corpo de conhecimento da cultura védica.

VEDĀNGA - Manual de instruções para estudos védicos.

VEDĀNTA - Tradição de pensamento.

VIBHĀVA - Aquilo que determina as emoções.

VRTTI - Representação.

VYABHICĀRĪBHĀVA - Revela um estado emocional transitório ou alteração do estado corporal.

\mathbf{Y}

YOGA - Ciência milenar de autoconhecimento; estado de consciência.

YUGA - Era; ciclo de tempo com quatro durações diferentes.

Referências

ADIGAL, Ilango. **Silappadikaram**. Bharathy Puthakalayam. Indian Universites Press. Chennai, 2011.

ANDRAUS, Mariana Baruco Machado. **Interculturalismo e a pesquisa em artes da cena**. Revista Concept., Campinas, SP, v.4, n.1, p. 1-4, jan./jun. 2015.

ANDRAUS, Mariana Baruco Machado; SANTOS, Inaicyra Falcão dos; SOARES, Marília Vieira. **Gestualidade da dança clássica indiana Odissi e dança contemporânea ocidental: interfaces**. Sala Preta, PPGAC, v.13, n.1, jun 2013, p. 71-82.

ARAÚJO, Siane Paula de. **Tradução intersemiótica e dança**. Semeiosis: semiótica e transdisciplinaridade em revista. [suporte eletrônico]. 2012. Acesso em 28.12.2020.

BAURNER, Rachel Van M.; BRANDON, James R. (editado por:) **Sanskrit drama in performance**. Delhi: Motilal Banarsidass Publishers, 1993.

BELKIN, Erika. Creating Groups Outside the Caste System: The Devadāsīs and Hijras of India. 2008. 105f. Monografia (Bacharelado em Artes) - Wesleyan University, Connecticut.

BITTENCOURT, Adriana; SETENTA, Jussara. O corpomídia que dança: processos enunciativos de significação. I ENECULT, UFBA, 2005.

BHABHA, Homi K. O local da cultura. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

BORGES, Eveline. L'àprès-midi d'un faune: do teatro/do livro ao livro/ao teatro. Tese de Doutorado, UNICAMP, 1997.

BOSE, Mandakranta. **The Evolution of Classical Indian Dance Literature: A Study of the Sanskritic Tradition**. 1989. Tese (Doutorado em filosofia) - Somerville College. Michaelmas Term, Oxford.

CAMPOS, Haroldo de. **Da Tradução como Criação e como Crítica**. In: *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

CAMPOS, Haroldo de. Metalinguagem e outras metas. São Paulo: Perspectiva, 2004.

CAMPOS, Haroldo de. **Transcriações**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

CAMPOS, Haroldo de. **Ideograma**, **lógica**, **poesia**, **linguagem**. São Paulo: Cultrix, 1977.

CAMPOS, Augusto; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo. Plano-Piloto para Poesia Concreta. **Noigrandes,** 4, São Paulo, 1958.

CIPPICIANI, Irani da Cruz. **ABHINAYA: a construção de um corpo narrativo O elemento expressivo do teatro e da dança clássica na Índia**. UNICAMP, Campinas, 2014.

CIPPICIANI, Irani da Cruz. SOARES, Marília Vieira. **A materialidade do sagrado nas danças dramáticas indianas**. Revista Urdimento, v.2, n.25, p. 49-71, dez. 2015.

DAMÁSIO, António. **O Erro de Descartes:** emoção, razão e o cérebro humano. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2005.

DAMÁSIO, António. O mistério da consciência, do corpo e das emoções ao conhecimento de si. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2000.

DAMÁSIO, António. **E o Cérebro Criou o Homem**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

DESCARTES, René. O discurso do método. São Paulo: Editora Hemus, 1973.

DESCARTES, René. As paixões da alma. São Paulo: Editora Abril Cultural, 1973.

ELIADE, Mircéa. Patanjali e o Yoga. Editora Relógio d'água, Portugal, 1999.

FERNANDES, Ciane. Princípios em movimento: o aprendizado da dança clássica indiana através do Sistema Laban/Bartenieff. Revista Urdimento, n.9, dez. 2007.

FOUCAULT, Michel. Arqueologia do Saber. Rio de Janeiro: Forense, 1987.

DUBOIS, Abbe J. A. **Hindu manners, customs and ceremonies**. Nova Delhi: Oxford University Press, 1972.

FEUERSTEIN, Georg. A tradição do Yoga. Editora Pensamento, São Paulo, 1998.

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

GOSH, Manomoham. **The Nāṭyaśāstra by Bharata Muni**. Calcutta: The Royal Asiatic Society of Bengal, 1951.

GOMES, Ricardo. **A tradição do ator entre oriente e ocidente**. 2005. Revista Sala Preta. São Paulo, vol.5, 2005.

GREINER, Christine. **O corpo: pista para estudos indisciplinares**. São Paulo: Editora Anablume, 2005.

GREINER, Christine. O colapso do corpo a partir do ankoku butô de Hijikata Tatsumi. 2005.

GREINER, Christine. **Orientalismos e Antropofagia: Estudos do corpomídia como estratégia para discutir a alteridade no campo da cultura**. Revista de Estudos Universitários, Sorocaba, SP, v.34, n.2, p.13-26, dez.2008.

GREINER, Christine. **Leituras do corpo no Japão e suas diásporas cognitivas**. São Paulo: n-1 edições, 2015.

GREINER, Christine. **Fabulações do corpo japonês e seus microativismos**. São Paulo: n-1 edições, 2017.

GUEST, Ann H. Nijinsky's faune restored. Hampshire: The Noverre Press, 2010.

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

INTELEX Corporation. Coletânia de HARTSHORNE, C; WEISS, P., v. I-VI, 1959; BURTS, A. W., v. VII-VIII, 1958. **The Collected Papers of Charles Sanders Peirce.** Harvard University Press, 1994.³⁶

IYER, C. P. Ramaswami. **The art of dance. In: Dances of India**. Vivekananda Kendra Patrika, p. 35-39, abr. 2010.

JOHNSON, Mark. LAKOFF, George. Philosophy in the Flesh: the Embodied Mind & its Challenge to Western Thought. New York: Basic Books, 1999.

JOHNSON, Mark. LAKOFF, George. **The Megha Duta, or, cloud messenger**, Tradução Colonel H. A. Ouvry, C. B. Londres: Williams and Norgate, 1868.

KARASIMHA, Noboru. A Concise History of South India: Issues and Interpretations. Oxford, 2014.

KATZ, Helena. **A Natureza Cultural do Corpo**, in Revista Fronteiras, vol. III,nº 2, pg. 65-75. 2001.

KATZ, Helena. **1, 2, 3... a dança é o pensamento do corpo**. Rio de Janeiro: Editora FID, 2003.

KATZ, Helena. **Todo corpo é corpomídia**. Revista Eletrônica de Jornalismo Científico. São Paulo, 2006.

KATZ, Helena. GREINER, Christine. **O meio é a mensagem: porque corpo é objeto da comunicação**. Compós, Lições de dança, São Paulo, 2001.

KATZ, Helena. GREINER, Christine. **Corpo e Processos de Comunicação**. Revista Fronteiras, Estudos Midiáticos, vol III, n° 02, dezembro 2001.

KATZ, Helena. GREINER, Christine. Arte & Cognição: corpomídia, comunicação, política. São Paulo: Editora Annablume, 1ª edição, 2015.

-

³⁶Nas citações: CP indica *Collected Papers*, o dígito antes do ponto indica o volume e o número que o segue indica o item

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

KESHAVA, Dasappa. **My mentor Dr. K Venkatalakhamma (1906-2002)**. Narthaki, set, 2011.

KUPFER, Pedro. História do Yoga. Editora Dharma, Florianópolis, 2ª edição, 2000.

LOPEZ Y ROYO, Alessandra. Classicism, post-classicism and Ranjabati Sircar's work: re-defining the terms of Indian contemporary, v.23, n.2, p. 153-169, nov. 2003, Sage Publications Nova Delhi, Thousand Oaks, Londres. 2003.

MALLARMÉ, Stéphane. **Divagações**. Trad. Fernando Scheibe. Florianópolis: Editora UFSC, 2010.

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

MEDINA, C. Perseguidor de pontos luminosos in **A posse da terra**: Escritor brasileiro hoje, Imprensa Nacional-Casa da Moeda de Portugal, e Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo, páginas 171 a 175, 1985.

MEDURI, Avanthi. Bharatanāṭyam as a Global Dance: Some Issues in Research, Teaching, and Practice. Dance Research Journal, v.36, n.2, p. 11-29, 2004.

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

MOTA, Marcus. Revista de história e estudos culturais. **Nāṭyaśāstra: teoria teatral e a amplitude da cena**. Brasília: UnB, v.3, ano III, n.4, out./nov./dez. 2006.

NANDIKEŚVARA. **Abhinayadarpaņa** - The mirror of gesture. Ānanda Coomaraswami; Tradução Gopala Kristnayya Duggirala. Londres: Harvard University Press, 1917.

NIJINSKY, Romola. Nijinsky. London: Sphere Books Ltd, 1970.

NIJINSKY, Vaslav. **Cadernos**. Trad. Joana Angélica d'Ávila Melo. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora, 1998.

MARTINS, Karen Cristine Veloso. **Dança Clássica Indiana - Segundo os Mestres, as Escrituras e os Praticantes.** Belo Horizonte: UFMG, 2017.

PARELLI, Meirelles Thaís. A poética de L'après-midi d'um faune: dos versos aos palcos, o hímen de Mallarmé. Circulação, tramas e sentidos na literatura, p. 2397-2407. Congresso internacional ABRALIC. Porto Alegre, 2018.

PEIRCE, Charles Sanders. Semiótica. 4ª Ed. São Paulo: Perspectiva, 2008

PEREZ JR. José Abílio. Breve introdução à hermenêutica do capítulo I do Nāṭyaśāstra: a criação do Nāṭya; a construção do primeiro teatro; e o "recontar" do "paradigma" dos "três mundos". Paraíba: Revista Religare, v.8, n.1, mar. 2011.

PILLAI, P. K. Sivasankara. **Origin and Development of Thullal**. In: Dances of India. Vivekananda Kendra Patrika, p. 77-80, abr. 2010.

PIMENTA, Selma Garrido. (Org). **Saberes pedagógicos e atividade docente**. São Paulo: Cortez Editora, 1999.

PINKER, Steven. **Tábula rasa: a negação contemporânea da natureza humana**, trad. Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

PLAZA, Júlio. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.

RAMAN, K. V. **Temples as Patrons of Dance. In: Dances of India**. Vivekananda Kendra Patrika, abr. 2010.

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

REDDY, Shanta K. Devadāsīs: time to review history. 12 abr 2002. Disponível em: <u>DEVADASIS - TIME TO REVIEW HISTORY (samarthbharat.com)</u>. Acesso em: 29 maio 2021.

RIBEIRO, Almir. **Deuses e marionetes: Kathakali, teatro dança clássico da Índia e seus delicados diálogos**. Sala Preta, PPGAC, vol. 13, n. 1, jun 2013, p. 83-110.

SAID, Edward W. **Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente**. Editora Companhia das Letras. São Paulo, 2007.

_____. Cultura e Imperialismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. SANTAELLA, Lúcia. O que é semiótica. São Paulo: Brasiliense, 2000.

SANTAELLA, Lúcia. **Transcriar, Transluzir, Transluciferar. A teoria da Tradução de Haroldo de Campos.** Org. Leda Tenório da Motta. São Paulo: Perspectiva, 2005.

SANTAELLA, Lúcia. **Matrizes de linguagem e pensamento:** sonora, visual, verbal. São Paulo: Iluminuras, 2001.

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

SIQUEIRA, Denise da Costa Oliveira. **Dança contemporânea: objeto de estudo da comunicação**. LOGOS 18: Comunicação e Artes. Ano 10, n.18, 1° semestre de 2002.

SIQUEIRA, Denise da Costa Oliveira. **Corpo, comunicação e cultura: a dança contemporânea em cena**. Campinas: Autores Associados, 2006.

SOARES, Andréa Moraes. DANTAS, Mônica Fagundes. **Mundialização da dança, um processo cultural em movimento**. Revista Rascunhos. Edição especial dezembro/2016, v.3 n.2. Uberlândia, 2016.

SOARES, Marília Vieira. Corpos Estrangeiros: O mito da subjetividade e outros mitos. Análise da relação entre memória e subjetividade no treinamento diário do dançarino e as prerrogativas da dança-teatro na subjetividade contemporânea. Revista Concept., Campinas, SP, v.4, n.1, p. 31-41, jan./jun. 2015.

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

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

SHASTRI, K. S. Ramaswami. **The art and the artist**. In: Dances of India. Vivekananda Kendra Patrika, p. 60-61, abr. 2010.

SUBRAHMANYAM, Padma. Bharatiya nāṭya and nṛtta. In: Dances of India. Vivekananda Kendra Patrika, abr, 2010. Disponível em: <u>Dances of India.pdf</u> - Vivekananda Kendra Prakashan (yumpu.com). Acesso em: 29 maio 2021.

TAVARES, Carlos Gonçalves. **Da teoria à prática: a dança como uma ferramenta semiótica de tradução.** Rio de Janeiro: Revista Poiésis, n. 25, p. 143-154, julho de 2015. VALESKA, Olga. **Dança e linguagem: a semiótica como via de acesso**. In: IX SEMINÁRIO NACIONAL DE DANÇA CONTEMPORÂNEA DA UFMG, Belo Horizonte. Anais eletrônicos... IX Seminário Nacional de Dança Contemporânea da UFMG. Belo Horizonte: UFMG. P. 91- 99. 2010.

WILDHAGEN, Joana Pinto. Corpo, gesto e meditação: práticas de aperfeiçoamento na formação do artista cênico. UNICAMP, Campinas, 2016.

YASUO, Yuasa. **The Body, toward an Eastern Mind-Body Theory**. State University of New York Press, Albany, 1987.