Dança e Música na Índia antiga: uma abordagem performativa da materialidade por meio do Nāṭyaśāstra

*Thaisa Martins Coelho dos Santos**

SANTOS, T. M. C. dos. Dança e Música na Índia antiga: uma abordagem performativa da materialidade por meio do Nāṭyaśāstra. *R. Museu Arq. Etn.* 42: 51-68, 2024.

Resumo: No presente artigo investigamos a música e a dança na Índia antiga a partir da materialidade e do conhecimento fornecido pelo Nāṭyaśāstra. Temos como objetivo desenvolver uma abordagem que reflita sobre os aspectos performativos da materialidade, utilizando os conceitos das artes performáticas clássicas indianas para sua interpretação. Nos engajamos com a crítica decolonial para a construção de um método que provoque um deslocamento epistemológico e referencial na produção de conhecimento em arqueologia no contexto indiano. Nesse sentido, temos Mignolo (2008), Chen (2010) e de Freitas (2016) como referencial teórico. O método desenvolvido se estrutura em três etapas, sendo elas: análise das estruturas corporais da representação, análise referencial do Nāṭyaśāstra e interpretação. Nos utilizamos de três estudos de caso com cenários em que a dança e a música são tema da materialidade, são contexto da produção material e em que não há nenhuma conexão direta sua com a materialidade. Assim, como resultado, evidenciamos a efetividade do método proposto, expondo como a utilização do Nāṭyaśāstra para a análise e interpretação arqueológica e arqueomusicológica nos abre para interpretações ancoradas em um imaginário próprio da cultura indiana.

Palavras-chave: Nāṭyaśāstra; Índia; Dança; Música; Decolonial.

Introdução

A música, a dança e o teatro são manifestações artísticas culturais que despertam grande interesse em pesquisadores de todo o campo das Ciências Sociais. Na Arqueologia, a área da Arqueomusicologia, também chamada de Arqueologia da Música, se organiza como um espaço interdisciplinar de abordagens (como etno, experimental, iconográfica, histórica etc.) e temáticas diversas (como musicologia, dança, teatro, gênero, identidade etc.), centrada no estudo da música no passado por meio da materialidade (Olsen 2007). Sua consolidação se deu, principalmente, a partir do surgimento de grupos de estudos em associações como a International Council for Traditional Music and Dance (ICTMD Study Group on Music Archaeology), o International Study Group on Music Archaeology (ISGMA) e a Archaeological Institute of America (AIA – Archaeomusicology Interest Group), que promovem encontros internacionais, eventos regionais, premiações de pesquisa nas temáticas e organizam publicações especializadas.

* Doutoranda do Programa de pós-graduação em Arqueologia (PPGArq)/Museu Nacional – UFRJ. E-mail: thaisamcs@yahoo.com.br

Na presente pesquisa, investigamos a música e a dança na Índia antiga a partir da materialidade e do conhecimento fornecido pelos textos clássicos indianos, em especial os śāstras. Os śāstras são manuais de instrução, tratados ou codex que registram a produção de conhecimento humano que se movem, de forma integrada, em diferentes níveis do saber. Eles documentam uma vasta gama de assuntos, desde cozinhar, economia, conduta social, reprodução de animais, justiça, artes performáticas e outros. Integram a tradição smṛti (lembrada) e seu papel é de um guia da educação formal e construção social indiana (Vatsyayan 1996; Coomaraswamy 2013). Propomos um método arqueológico para análise e interpretação de representações corporais e cênicas, no contexto indiano, estruturado no Nāṭyaśāstra. Dessa forma, investigamos na abordagem proposta o aspecto performativo da materialidade, utilizando os conceitos das artes performáticas clássicas indianas para sua interpretação.

Como argumento crítico fundamental desta pesquisa, temos a necessidade de uma postura ativa de deslocamento epistêmico, ao utilizarmos os śāstras como base para a produção de um método interpretativo arqueológico propomos um desvinculo dos conceitos da produção de conhecimento estritamente ocidentais, ou seja, "construídos nos fundamentos das línguas grega e latina e das seis línguas imperiais europeias (também chamadas de vernáculas)" (Mignolo 2008: 290), e que estão centradas em uma geopolítica do conhecimento ancorados na racionalidade colonial, e nos voltamos para estruturas intelectuais subalternizadas. Como Chen (2010: 211) aponta, "a produção de conhecimento é um dos principais locais onde o imperialismo opera e exerce seu poder", defendemos que, ao abordarmos as materialidades indianas a partir da produção de conhecimento dos śāstras (nos seus termos, na sua língua e na sua visão de mundo documentada), demovemos estruturas de poder da produção de conhecimento já estabelecidas. Seguindo nessa trilha, de Freitas (2016) nos instiga a pensar o conceito de "Ásia como método", proposto por Kuan-Hsing Chen (2010), como uma tônica que deixa "de considerar a Ásia objeto de análise para torná-la meio de transformação da produção de conhecimento" (de Freitas 2016: 46). Assim, mais do que um recorte temático da pesquisa, a Índia é abordada aqui como origem de uma produção de conhecimento especializada ao longo dos séculos, que é utilizada como base para o desenvolvimento analítico e interpretativo de sua materialidade na perspectiva arqueológica. O que buscamos operar, seguindo Mignolo (2008), de Freitas (2016) e Chen (2010), é um deslocamento referencial que forneça novos horizontes e perspectivas alternativas para a produção de conhecimento. Além disso, acreditamos que esse movimento nos oportuniza o reconhecimento de novos pontos de ancoragem do imaginário, transformando subjetividades e ampliando os referenciais do conhecimento humano.

O Nāṭyaśāstra e representações de Dança e Música

Na Índia Antiga, música, dança e teatro são compreendidos como uma única expressão artística, o nāṭya. Numa tradução direta do dicionário, nāṭya significa arte dramática, dança e representação mimética, mas mais do que isso, podemos entender nāṭya como a prática integrada de dança, teatro e música, ou seja, artes performáticas integradas. Sua relevância é reconhecida por meio de registros dessas práticas em textos, estátuas e pinturas ao longo dos séculos. Tais registros evidenciam a pluralidade da prática artística no subcontinente ao longo do tempo e espaço. Durante o período da independência Indiana, no século XX, foi-se construindo, a partir de muitas disputas, a noção de uma estética clássica indiana e, no que tange à prática da música, dança e teatro, o Nāṭyaśāstra foi instituído como o principal manual. Sua influência se estende às artes e ofícios, sendo ele considerado um dos Śilpa Śastras, um compêndio de textos relevantes para a arquitetura e escultura. Isso significa que as artes performáticas indianas se relacionam diretamente com sua produção arquitetônica,

seja em templos, estatutários, desenhos, pinturas etc. O Nāṭyaśāstra é um tratado que tem como objetivo documentar e guiar a prática performática. Defendemos que ele documenta uma escola de pensamento e linhagem artística, por meio da compilação de práticas e reflexões que anteriormente foram sistematizadas e passadas de forma oral seguindo o sistema de sucessão discipular (guruśiṣyaparampara). Então, mais do que registrar um tipo de dança, música ou teatro, ele compila uma práxis artística que serviu de base para a construção do fazer estético pan-indiano, como defendido por Vatsyayan (1996).

Devido a evidências linguísticas e de conteúdo da obra, a compilação do Nāṭyaśāstra é datada entre os séculos II AEC e II EC. Seu autor, Bharata Muni, é um ponto de amplo debate entre os pesquisadores, pois existem poucas evidências materiais de sua vida. Kavi e Sastri, na introdução da edição do Nāṭyaśāstra (Kavi 1956), argumentam que há apontamentos no texto que indicam que Bharata foi um sábio que viveu na região dos Himalaias. Aqueles que divergem especulam que, na realidade, o autor não seria um único indivíduo, mas sim um conjunto de intelectuais que utilizam o nome Bharata como um acrônimo de Bhāva (sentimentos), Rāga (harmonia) e Tāla (ritmo), elementos básicos de nāṭya (Das 2015; Vatsyayan 1996; Rangacharya 1966). Vatsyayan (1996) argumenta que a obra é tão coerente e concisa, o que evidenciaria tratar-se de um único autor. A pesquisadora defende que Bharata Muni foi um professor de uma longa linhagem de artistas e que tinha muitos discípulos, como nos é apresentado no primeiro capítulo da obra. Independente das discussões temporais e espaciais que envolvem a obra e sua autoria, a importância do texto para o estudo das artes performáticas indianas permanece.

Embora haja um amplo interesse na obra desde o século XIX, foi apenas no século XX que pesquisadores tiveram acesso a uma cópia completa do Nāṭyaśāstra. A construção e edição de uma versão integral da obra se deu a partir da localização de manuscritos em bom estado de conservação do comentarista Abhinavagupta, da região da Kashmira (Séc. X-XI EC), porém, é importante destacar que existem partes do texto que apresentam lacunas, seja por motivos de má conservação, divergência entre os manuscritos ou confusão entre comentários e obra original (Vatsyayan 1996). A primeira tradução comentada para a língua inglesa se deu em 1951, feita pelo pesquisador Manomohan Ghosh, o que foi fundamental para ampliar os estudos no ocidente. Adya Raṅgacharya publicou, em 1984, uma edição comentada, também em inglês, mas estruturada em prosa. Uma tradução para a língua portuguesa do trabalho de Adya Rangacharya foi publicada em 2022 no Brasil.

Análise de Conteúdo da obra

Seguindo a metodologia da análise de conteúdo proposta por Bardin (2010), identificamos cinco principais temas abordados na obra (Dança, Drama, Música, Produção e História), sendo que dois deles (Drama e Produção) apresentam subdivisões conforme explicitado na figura 1. A representatividade de cada tema é bem distribuída ao longo da obra, com exceção do tema que classificamos como História, que compreende o primeiro e último capítulo da obra. No capítulo I é explicado a origem divina das artes performáticas (nāṭya) e no último é exposto como as artes performáticas são passadas para os humanos na terra. As posições estratégicas de abertura e fechamento da obra são fundamentais para "costurar" e dar coerência ao discurso, como apontado por Vatsyayan (1996).

Os capítulos que apresentam conteúdos sobre música são divididos em seis, sendo eles do XXVIII ao XXXIII. Os capítulos que apresentam informações majoritariamente de dança são nove, sendo eles o IV e a sequência entre o VI e o XIII. Na Tabela 1, apresentamos o detalhamento do conteúdo identificado em cada capítulo. Podemos observar que em diversos capítulos são abordados mais de um tema, o que compreendemos como um marcador para as características holísticas da obra. Para base desse estudo foram utilizadas as traduções Ghosh (1951, 1956, 2002) e Rangacharya (1984, 2022).

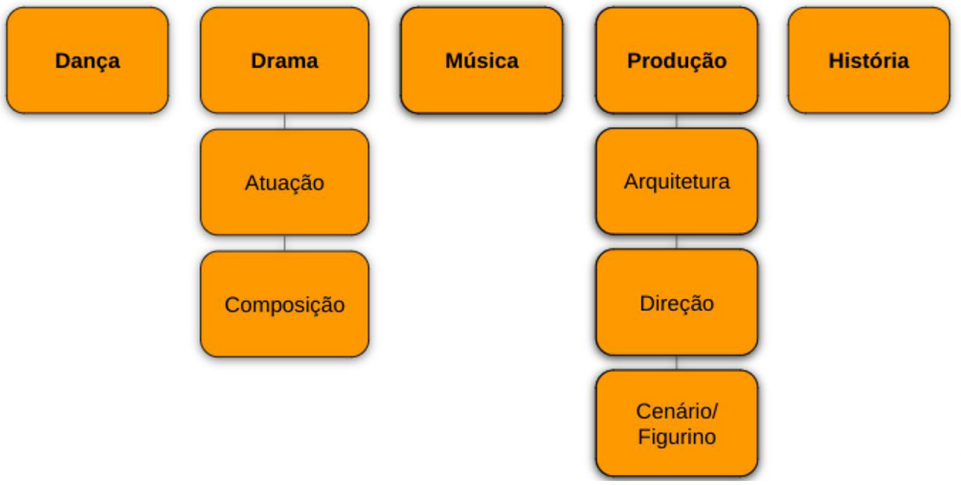

Fig. 1. Esquema de temas identificados na obra Nāṭyaśāstra utilizando a metodologia de Análise de Conteúdo de Bardin (2010).

Fonte: Santos (2021: fig. 10).

A Música no Nāṭyaśāstra

Na obra, são apresentados quatro tipos de instrumentos que podem ser utilizados em uma composição de arte performática, sendo eles: instrumentos de corda (sânscrito: tata, por exemplo a Vina), instrumentos cobertos (sânscrito: avanaddha, por exemplo Mṛdaṅga), instrumentos sólidos (sânscrito: ghana, por exemplo címbalos) e instrumentos vazados (sânscrito: suṣira, por exemplo as flautas). Uma peça deve ser estruturada musicalmente de três maneiras: com preponderância de instrumentos de cordas, com preponderância de instrumentos cobertos (percussão) ou uma combinação dos quatro tipos de instrumentos. Para a produção de uma peça dramática a música, o drama e a dança devem ser pensados como um conjunto. Ao longo dos seis capítulos, Bharata Muni explica os detalhes de cada tipo de instrumento, os tipos de músicas com seus ornamentos e variações, seus diferentes tipos de andamentos e suas relações com a expressão de sentimentos (rasas), seguindo a teoria estética proposta nos capítulos VI e VII, o que constrói uma robusta teoria musical para a produção de arte performática.

Além dos instrumentos e seus elementos, são descritas em detalhes os principais tipos de composições musicais presentes em uma peça, as Dhruvās. Elas são organizadas em cinco tipos, sendo: canções para indicar a entrada de personagem (praveśa), canções para indicar acontecimentos inesperados ou interpostos (ākṣepa), canções para indicar a saída de personagens (niskrama), canções para indicar uma situação ou momento agradável (prāsādika), e canções intermediárias para preencher lacunas (āntara). Tais canções podem incorporar elementos regionais, como o idioma ou preferências rítmicas, apresentando variações de acordo com a localidade na qual a peça é performada. Outro elemento musical apresentado são as composições musicais do tipo Gāndharvas. Elas são assim chamadas por referência ao deleite que proporcionam aos deuses e aos seres celestiais. Sua estrutura é organizada em três tipos: notas (svara), rítmica (tāla) e palavras (pada) e sua execução é realizada por diferentes instrumentos. Ghosh (2002) aponta que canções Gāndharva seriam um tipo de música que combina a voz com instrumentos.

Capítulo	Título	Conteúdo
I	**Origem de Nātya**	**História**
II	O **Nātyagṛha** (Descrição de um teatro-arquitetura)	Produção (Arquitetura)
III	Oferenda aos deuses no palco	Produção
IV	**Tāṇḍava Nṛtya** (Descrição da dança **Tāṇḍava**)	Dança
V	**Pūrvaraṅga** (Antecedentes de uma peça)	Produção
VI	Rasa	Dança / Drama
VII	**Bhāva**	Dança / Drama
VIII	Gestos das seis extremidades maiores **(aṅga)** – cabeça, mãos, peito, laterais, cintura e pés	Dança / Drama
IX	Gestos das seis extremidades menores **(upaṅga)** – olhos, sobrancelhas, nariz, lábio superior e bochechas.	Dança / Drama
X	Outros gestos das extremidades	Dança / Drama
XI	Movimentos **Cārī** (movimento conjunto com pés, canela e quadril)	Dança / Drama
XII	**Maṇḍala** (formações em grupo)	Dança / Drama
XIII	Caminhar no palco	Dança / Drama
XIV	Estilos regionais e a Natureza das peças	Produção (Direção) / Drama (Composição)
XV	Representação verbal e regras de prosódia	Drama (Composição)
XVI	Formas métricas	Drama (Composição)
XVII	Dicção e projeção vocal	Drama (Composição)
XVIII	Regras no uso da linguagem	Drama (Composição)
XIX	Os tipos de peça	Produção (Direção) / Drama (Composição)
XX	Dez espécies de peças	Produção (Direção) / Drama (Composição)
XXI	Plot	Drama (Composição)
XXII	**Vṛtti** (a base do drama)	Drama (Atuação) / Dança
XXIII	**Āhā**rya Abhinaya (Figurinos, maquiagem e cenário)	Produção (Cenário e figurino)
XXIV	**Sāmānya** Abhinaya (Representações harmoniosas masc. e fem.)	Drama (Atuação) / Dança
XXV	Personagens secundários	Produção (Direção) / Drama / Dança
XXVI	**Citrābhinaya** (representação de ideias)	Drama (Atuação) / Dança
XXVII	Siddhi (Sucesso na produção)	Produção
XXVIII	Música instrumental	Música
XXIX	Instrumentos de corda	Música
XXX	Instrumentos de sopro	Música
XXXI	Regras do **Tāla** (Medida de Tempo)	Música
XXXII	Canções **Dhruvā** (Músicas para a performance)	Música
XXXIII	Instrumentos de percussão	Música
XXXIV	Tipos de personagens	Produção (Direção) / Drama / Dança
XXXV	Distribuição dos papéis	Produção (Direção)
XXXVI	Descida do teatro na terra	História

Tabela 1: Detalhamento de temas por capítulos identificados na obra **Nāṭyaśā**stra utilizando a metodologia de Análise de Conteúdo de Bardin (2010).

Fonte: Santos (2021: quadro 2).

Tendo apenas o Nāṭyaśāstra como referência, as diferenças entre as músicas Dhruvās e as Gāndharvas são nebulosas. Em nossa interpretação inicial, entendemos que as canções Gāndharvas teriam como objetivo alegrar os deuses, enquanto as canções Dhruvās estariam voltadas para a construção dramática da peça. Na tradução de Ghosh (2002), no capítulo XXIX localizamos uma diferenciação técnica entre elas. Nos ślokas 77 – 81 são apresentados quatro tipos de Gīti, que compreendem a um antigo sistema de classificação de ritmos que organiza formações especiais de sílabas e variação de velocidade da música. Bharata Muni explica que esses elementos são performados apenas em canções Gāndharvas. Tarlekar (1991) explica que as diferenças são:

1. em relação a notas, rítmica e palavras: sendo as canções Gāndharvas mais rigorosamente estruturadas no sentido das notas e ritmos e as palavras são direcionadas proeminentemente ao louvor a Deus, seu significado é secundário. Ação diretamente conectada com as emoções que se busca produzir no drama. Promovendo uma flexibilização no que consiste na construção de notas e ritmo, podendo haver influências regionais e os significados das palavras são relevantes.
2. o resultado esperado: as canções Gāndharvas dependeriam apenas das pessoas que as executam, uma vez que seu objetivo é agradar aos deuses. Já as canções Dhruvās, para terem seus resultados alcançados, dependem de um duplo resultado, ou seja, a realização da equidade bem-sucedida dos personagens e o prazer dos espectadores.
3. referente às causas e efeitos: As canções Gāndharvas originam-se do Sāmaveda, um dos quatro textos que compreendem os textos sagrados Vedas, assim devem ser empregados nas etapas ritualísticas preliminares à peça para proteção e garantia de sucesso. A canções Dhruvās estão mergulhadas na totalidade da arte dramática, sua execução produz beleza para a peça.

Por fim, Tarlekar (1991: 698-699) nos aponta que "a mudança nos tipos de melodia estritos do Gāndharva para se adequar à Dhruvā permitiu a não observância da natureza fixa do Gāndharva. Isso acabou levando ao conceito posterior de Rāga, que encontrou ampla base na música popular". Atualmente, os Rāgas tem como objetivo agradar tanto os Deuses, quanto à humanidade, ele é performado com ou sem acompanhamento de dança e drama. A total compreensão desses elementos exige um profundo conhecimento da teoria musical proposta na obra.

A Dança no Nāṭyaśāstra

Para refletirmos sobre a dança descrita no Nāṭyaśāstra precisamos observar os capítulos IV e VIII a XIII, em que são apresentados os elementos fundamentais do que estamos compreendendo como a teoria corporal proposta por Bharata Muni. Essa teoria corporal estrutura as partes do corpo em aṅgas – membros maiores (ou primários), pratyaṅgas – membros menores (ou secundários) e upaṅgas – partes do rosto; além das cārīs – que são deslocamentos no espaço criados a partir do estudo dos membros inferiores do corpo divididos entre terrestres (bhuīmīcārīs) e aéreos (ākāśikīcārīs); os hāstas – gestos de mão; e os sthānas – posições estáticas de pernas para homens e mulheres, conforme esquema da Figura 2. Tais elementos combinados produzem um Karaṇa, um complexo passo de dança.

No início do capítulo IV, Bharata nos conta como a dança (nṛtya) foi incluída no repertório de nāṭya (arte cênica que compreende a música, dança e drama de forma integral). Assim que o deus Brahma terminou de compor a primeira peça intitulada Amṛta-manthana (A agitação do oceano), pediu que Bharata dirigisse uma apresentação para o deus Shiva e outros seres celestiais na região dos Himalaias. No final da noite, Shiva ficou muito satisfeito com tudo que viu e, lembrando-se de sua dança, pediu ao sábio Taṇḍu que a ensinasse para Bharata e que ele a incluísse no repertório de nāṭya. A partir daí,

o capítulo prossegue descrevendo os detalhes dessa dança. Assim, somos apresentados aos 108 Karaṇas, 32 Aṅgahāras (sequências coreográficas) e outros elementos relevantes para a prática e apresentação de dança. Os Karaṇas são definidos na obra como:

hastapādasamāyogo nṛtyasya Karaṇaṃ bhavet | śl 31

Numa tradução nossa para o português a combinação dos movimentos das mãos e dos pés em uma dança é chamado Karaṇa. Então mais do que poses estáticas, os Karaṇas são movimentos de dança, ou seja, passos de dança. Como aponta a pesquisadora Bindu S. Shankar (2004: 3) "um Karaṇa é a unidade fundamental de movimento e a fonte a partir da qual os artistas iniciam sequências de movimentos cada vez maiores. Devido à sua natureza fundamental, o Karaṇa é central para o vocabulário de dança e movimento". No Nāṭyaśāstra, os Karaṇas são apresentados em forma de lista e são descritos utilizando o vocabulário técnico de sua teoria corporal, o que demanda que o interlocutor já esteja familiarizado com os conteúdos dos capítulos VIII a XIII.

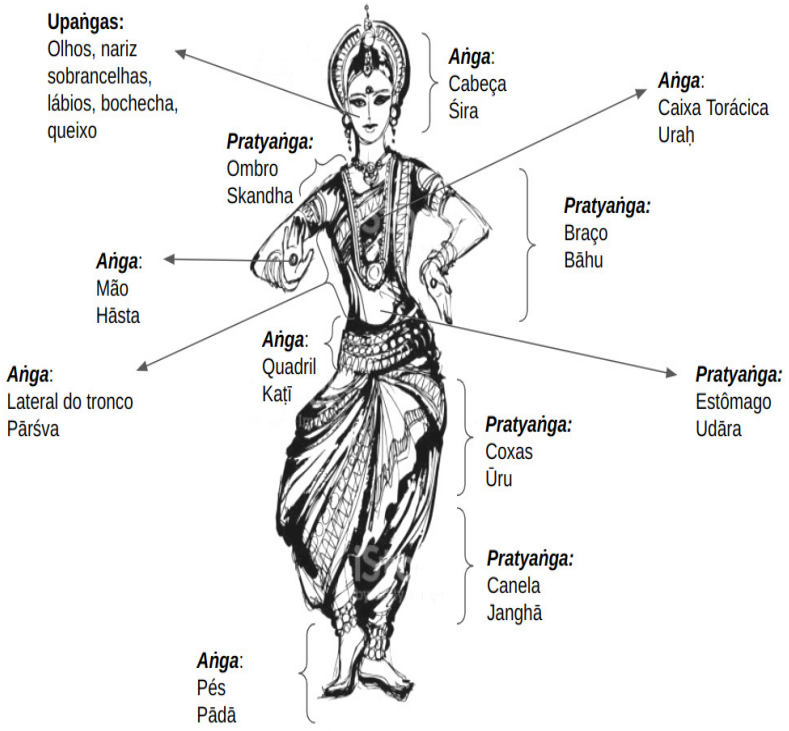

Fig. 2. Esquema do estudo corporal na perspectiva do Nāṭyaśāstra.
Fonte: Santos (2021: fig 12).

No final dos anos 1970, a pesquisadora indiana Dra. Padma Subrahmanyam (2003) desenvolveu uma extensa pesquisa buscando (re)construir os movimentos dos Karaṇas descritos no Nāṭyaśāstra. Na pesquisa, foram utilizadas as representações dos passos presentes nos templos do sul da Índia, o Nāṭyaśāstra com comentários

de Abhinavagupta (Séc. X EC) e o seu conhecimento corporal oriundo da prática do Bharatanatyam (modalidade de dança indiana). Seguindo os ensinamentos do Nāṭyaśāstra, o estudo dos Karaṇas pode ser estruturado em quatro partes principais:

1. Investigação das articulações com os Aṅgas (membros principais) e Prathyaṅga (membros secundários),
2. Referencial estético de mãos e pernas utilizando os Nṛtta Hāstas (gestos de mão) e Sthānas (posições dos membros inferiores),
3. Movimento dos membros inferiores a partir das Cārīs e
4. Movimentos de dança completo dos Karaṇas.

Posteriormente, sua pesquisa foi reconhecida como uma nova modalidade de dança indiana chamada Bharatanrityam. O trabalho pioneiro de Padma Subrahmanyam nos auxilia a acessar a essa teoria corporal proposta por Bharata Muni.

Nāṭyaśāstra como método interpretativo arqueológico

Assumindo o Nāṭyaśāstra como um integrante dos Śilpa Śastras que influenciou diretamente as artes e ofícios do período clássico indiano com sua estética corporal, propomos neste estudo agregar a teoria corporal e a teoria musical presente na obra à análise e interpretação arqueológica no contexto indiano. Desta forma, buscamos abordar as representações corporais como cenas, investigando a performatividade (composição, elementos coreográficos, elementos musicais, experiência estética proposta etc.) da materialidade. O nosso método analítico é estruturado em três fases:

1. Análise das estruturas corporais da representação: nos debruçamos nas representações e construímos pontos de referências ósseas das partes dos corpos e elementos identificados (como instrumentos e acessórios). O destaque da marcação foi organizada em: 1) Membros inferiores – Laranja, 2) Coluna – Vermelho, 3) Membros superiores – Amarelo e 4) Acessórios/destaque – Verde.
2. Análise referencial do Nāṭyaśāstra: construímos uma série de matrizes analíticas em que identificamos os elementos da teoria corporal e musical do Nāṭyaśāstra em cada representação.
3. Interpretação: proposta interpretativa dos dados levantados. Indo além da narrativa, buscamos identificar elementos performáticos como os Karaṇas, os Aṅgaharas e os Rasas que operam a cena.

A seguir, apresentaremos três estudos de caso em que aplicamos o método aqui proposto buscando evidenciar que, além de ser possível utilizar o Nāṭyaśāstra como base para a análise da materialidade no contexto indiano, ele enriquece a interpretação arqueológica. Como resultado da discussão, selecionamos cenários em que a dança e a música são tema da materialidade, são contexto da produção material e em que não há nenhuma conexão direta da dança e da música com a materialidade.

Estudos de caso

Cena de dança e música no templo Sri Malleegeshwarar

Nosso primeiro estudo de caso trata-se de uma cena de dança e música esculpida em pedra localizada no templo de Sri Malleegeshwarar (século VIII-XI E.C.), no centro de Mahabalipuram – Tamil Nadu. Mahabalipuram, também conhecida como Mamallapuram, foi uma relevante cidade do reino Pallava (III-IX E.C.) e é internacionalmente conhecida pelo Conjunto Monumental de Mahabalipuram protegido como World Heritage Site da UNESCO. Na cena, vemos duas dançarinas e dois músicos. As dançarinas performam um dueto, o primeiro músico toca címbalos e está com o corpo voltado para as dançarinas, interagindo com elas, e o segundo músico toca um

instrumento de percussão, que identificamos como um Mṛdaṅga, e seu corpo voltado para os interlocutores. Como resultado da primeira fase do método proposto, a análise das estruturas corporais da representação, temos a Figura 3.

Na segunda fase, a análise referencial do Nāṭyaśāstra, podemos identificar que as dançarinas performam o mesmo movimento, sendo que em posições opostas. A cabeça (śira) está flexionada lateralmente (añcita), a caixa torácica (uras) está alinhada (sama), sendo que a coluna vertebral se encontra em uma ampla flexão lateral (Sammunnata) produzindo um Dvibhaṅga. Os braços (bāhu) estão cruzando o lado do corpo (Svastika), sendo que um cruza por cima da cabeça, numa abdução, e o outro pela parte da frente do tronco, numa adução. O quadril (kaṭi) apresenta uma elevação para o lado (Udvāhita). As articulações coxofemoral estão em rotação externas, ambos os joelhos estão flexionados (nata) e afastados (maṇḍala sthāna). Uma perna está abduzida até a altura do quadril. O pé (pādā) de apoio encontra-se totalmente repousado no solo (sama) e o pé (pādā) erguido encontra-se em flexão plantar (kuñcita), performando o Cārī Ūrdhvajānu.

Fig. 3. Cena de dança e música localizada na parede interna do templo Sri Malleegeshwarar (séc VIII-XI E.C.) em Mahabalipuram, Tamil Nadu.

Fonte: Acervo da autora, 2018.

O músico 1, que toca o címbalo, encontra-se com o corpo todo rotacionado para a direita, a cabeça (śira) faz uma extensão (Akampita), a caixa torácica (uras) está alinhada (sama) e o tronco faz uma flexão frontal voltando-se para as dançarinas à direita. Os braços (bāhu) estão flexionados (aviddha) e seguram os címbalos. Os joelhos estão flexionados (nata) e a articulação coxofemoral da perna esquerda faz uma rotação interna (medial). Ambos os pés (pādā) estão totalmente apoiados no solo (sama). O músico 2 encontra-se com a cabeça (śira) e a caixa torácica (uras) alinhados (sama), o tronco (pārśva) faz uma flexão lateral (nata) para a direita. O braço (bāhu) direito está abduzido (urdhvagata) e o esquerdo no prolongamento do corpo (adhomukha) tocando o instrumento. As articulações coxofemoral estão em rotação externas, ambos os joelhos estão flexionados (nata) e afastados (maṇḍala sthāna). Ambos os pés (pādā) estão totalmente apoiados no solo (sama).

Utilizando as categorias do Nāṭyaśāstra para a terceira fase, a interpretação, acreditamos que se trata da representação de uma performance em que há na composição musical uma preponderância de instrumentos cobertos (avanaddha), destacando o músico tocando o Mṛdaṅga, uma vez que a principal função do címbalo (instrumento sólido) é a de acompanhamento para definição do ritmo (tāla). O ritmo (tāla) é de grande importância tanto para a dança, quanto para a música, a posição do músico com os címbalos em cena, entre as dançarinas e o músico que toca o Mṛdaṅga, nos evidencia essa conexão. Sua posição, com o corpo inclinado para as dançarinas, indica uma interação entre esses personagens. Levantamos a hipótese dessas dançarinas também assumirem o papel de cantoras. Em relação à análise corporal delas, não conseguimos associar as representações com nenhum Karaṇa específico. Assim, acreditamos que nessa cena, música instrumental (vādya), canção (gāna) e drama (nāṭya) estão presentes de acordo com a proposta do capítulo XXVIII. Nesse estudo de caso, buscamos evidenciar a possibilidade de aplicação dos conhecimentos do Nāṭyaśāstra para materialidades que apresentam uma conexão com as artes performáticas por meio de seu tema, no caso uma cena de dança e música.

Elementos	Dançarina 1	Dançarina 2	Músico 1	Músico 2
Śira (cabeça)	Añcita	Añcita	Akampita	Sama
Uras (caixa toráxica)	Sama	Sama	Sama	Sama
Pārśva (lateral do tronco)	Sammunnata	Sammunnata	Não se aplica	Nata
Bāhu (braços)	Svastika	Svastika	Aviddha	Urdhvagata (direito) e adhomukha (esquerdo)
Hāsta (mãos)	Não se aplica	Não se aplica	Não se aplica	Não se aplica
Kaṭi (quadril)	Udvāhita (esquerda)	Udvāhita (direita)	Não se aplica	Não se aplica
Ūru (coxas)	Não se aplica	Não se aplica	Não se aplica	Não se aplica
Jaṅgha (canelas)	Nata (centro)	Nata (centro)	Nata (direita)	Nata (centro)
Pādā (pés)	Sama (direito) e Kuñcita (esquerdo)	Sama (esquerdo) e Kuñcita (direito)	Sama	Sama
Cārī (combinação de movimento membros inferiores)	Ūrdhvajānu	Ūrdhvajānu	Não se aplica	Não se aplica
Sthāna (posição estática membros inferiores)	Maṇḍala	Maṇḍala	Não se aplica	Maṇḍala
Acessório	Não se aplica	Não se aplica	Címbalo	Mṛdaṅga

Tabela 2: Análise da teoria corporal do Nāṭyaśāstra figura 3 cena de dança e música

Sambandar: a criança santa

Sambandar foi uma criança santa que compôs diversos poemas devocionais shivaístas no século VIII E.C., na região de Tamil Nadu. Dehejia (1987) aponta que quando escultores visualizaram Sambandar dançando, utilizaram a iconografia já estabelecida do jovem Krishna dançarino, trocando apenas o gesto da mão direita para o dedo indicador apontando para o céu. O autor acredita que essa escolha foi intencional, numa busca de popularização do ícone shivaísta no período Chola. Em uma variação da representação de Sambandar, ele encontra-se segurando um címbalo na mão esquerda remetendo às suas canções devocionais à Shiva e Parvati. Para nosso estudo de caso, utilizaremos uma escultura de bronze datada do século XII E.C. (Chola), da região de Tamil Nadu, que se encontra no British Museum. Como resultado da primeira fase do método proposto, a análise das estruturas corporais da representação, temos a Figura 4.

Na segunda fase, a análise referencial do Nāṭyaśāstra, podemos identificar que a cabeça (śira), caixa torácica (uras) e tronco (pārśva) encontram-se alinhados (sama). A mão direita realiza o Hāsta Recita mantendo o braço direito abduzido até o nível dos ombros, e a mão esquerda, com o Hāsta Suci, tem o braço (bāhu) em uma flexão (aviddha) no cotovelo. O quadril (kaṭi) apresenta uma elevação do lado esquerdo (udvāhita), as articulações coxofemoral estão em rotação externas, a perna esquerda está abduzida até a altura do quadril e ambos os joelhos estão flexionados (nata). O pé (pādā) direito encontra-se totalmente repousado no solo e o pé (pādā) esquerdo encontra-se em flexão plantar (kuñcita). Na Tabela 3, apresentamos a matriz de análise dos elementos da teoria corporal do Nāṭyaśāstra que identificamos na Figura 4.

Fig. 4. Imagem de Sambandar dançando produzida em bronze na região de Tamil Nadu, século XII E.C.
Fonte: The British Museum (2001).

Por último, temos a terceira fase do método, a interpretação. Com base no material produzido nas fases anteriores podemos identificar que, na escultura da Figura 4, foi escolhido o hāsta Suci para representar a mão direita característica da iconografia de Sambandar, o que o conecta diretamente com a teoria corporal do Nāṭyaśāstra. Dehejia (1987) aponta que esse gesto da mão direita varia de escultura para escultura, podendo ser bem específico ou pouco detalhado. O detalhamento do hāsta (gesto de mão) nos evidencia que o escultor tinha os ensinamentos do Nāṭyaśāstra como referencial imagético. Observando os outros elementos, identificamos que a representação corporal remete ao Karaṇa Ūrdhvajānu, o vigésimo quinto Karaṇa descrito no capítulo IV do Nāṭyaśāstra como "o pé em Kuñcita levantado, o joelho e a mão elevados ao nível do peito" (Santos 2021: 138), no sânscrito:

kuñcitaṃ pādamutkṣipya jānu
hastaṃ samaṃ nyaset / prayogavaśagau
hastāvūrdhvajānu prakīrtitam // 87

Partindo do trabalho de Santos (2021), em que encontramos detalhadas as 108 representações dos Karaṇas nos gopuras (portais) do complexo templário de Thillai Nataraja em Chidambaram – Tamil Nadu (século XI E.C.), podemos notar os mesmos elementos, conforme Tabela 4, com a observação de que há uma inversão de lados do movimento e o hāsta Suci foi substituído pelo Pataka, conforme Figura 5.

Assim, acreditamos que a teoria corporal do Nāṭyaśāstra estava presente no imagético dos escultores de ambas as materialidades. Seja por uma tradição de ofício, seja pela reprodução de outras materialidades ou pela própria dança que era performada na região de Tamil Nadu nesse período. Neste estudo de caso, buscamos evidenciar a possibilidade de aplicação dos conhecimentos do Nāṭyaśāstra para materialidades que apresentam uma conexão com as artes performáticas por meio de seu contexto, como é o caso de Sambandar.

Elementos	Sambandar
Śira (cabeça)	Sama
Uras (caixa toráxica)	Sama
Pārśva (lateral do tronco)	Sama
Bāhu (braços)	Aviddha (esquerdo)
Hāsta (mãos)	Recita (direita) e Suci (esquerda)
Kaṭi (quadril)	Udvāhita (esquerda)
Ūru (coxas)	Não se aplica
Jaṅgha (canelas)	Nata (centro)
Pādā (pés)	Sama (direito) e Kuñcita (esquerdo)
Cārī (combinação de movimento membros inferiores)	Ūrdhvajānu
Sthāna (posição estática membros inferiores)	Não se aplica
Acessório	Não se aplica

Tabela 3: Análise da teoria corporal do Nāṭyaśāstra Figura 4 Sambandar

Bhūmī Devī: a deusa que é a terra

Seguindo para nosso último estudo de caso, apresentamos a representação da deidade Bhūmī Devī, também conhecida como Bhudevi, cujo nome significa literalmente "a deusa que é a terra". Uma importante característica da reverência pelo divino feminino, na tradição hindu, é o respeito pela sacralidade da própria terra e do subcontinente indiano como um todo. Sendo Bhūmī Devī a mãe terra, ela

representa o aspecto da deusa que protege aqueles que estão sendo oprimidos por governantes perversos. Ela está conectada com a mitologia e iconografia Vaisnava, sendo comum ver Viṣṇu flanqueado por Lakṣmī de um lado e Bhūmī Devī do outro (Kinsley 1988, Dallapiccola 2002). Para nossa análise, utilizaremos uma escultura de bronze datada do início do século XII E.C. (Chola) da região de Tamil Nadu, que também se encontra no British Museum. Como resultado da primeira fase do método proposto, a análise das estruturas corporais da representação, temos a Figura 6.

Fig. 5. Representação do Karaṇa Ūrdhvajānu localizado no templo de Shiva Nataraja em Chidambaram – Tamil Nadu (séc. XI E.C.).

Fonte: Santos (2021: fig. 72).

Elementos	**Karaṇa Ūrdhvajānu**
Śira (cabeça)	Sama
Uras (caixa toráxica)	Sama
Pārśva (lateral do tronco)	Sama
Bāhu (braços)	Aviddha (direito)
Hāsta (mãos)	Recita (esquerdo) e Pataka (direito)
Kaṭi (quadril)	**Udvāhita** (direita)
Ūru (coxas)	Não se aplica
Jaṅgha (canelas)	**Nata (centro)**
Pādā (pés)	Sama (esquerdo) e Kuñcita (direito)
Cārī (combinação de movimento membros inferiores)	**Ūrdhvajānu**
Sthāna (posição estática membros inferiores)	Não se aplica
Acessório	Não se aplica

Tabela 4: Análise da teoria corporal do **Nāṭyaśāstra** figura 5 **Karaṇa Ūrdhvajānu.**

Na segunda fase, a análise referencial do Nāṭyaśāstra, podemos identificar que a cabeça (śira) e caixa torácica (uras) estão alinhadas (sama), sendo que a região torácica da coluna vertebral, ou o lado do tronco (pārśva), encontra-se deslizado para o lado esquerdo (prasārita). A mão direita encontra-se no hāsta Dola, com o braço sinuosamente estendido

no prolongamento do tronco, enquanto o braço (bāhu) esquerdo está flexionado no cotovelo (aviddha) e a mão direita faz um gesto de mão que remete ao hāsta Suci. O quadril (kaṭi) está deslizado para o lado direito (udvāhita), a perna direita está estendida (sama) e a esquerda encontra-se levemente flexionada (nata), ambos os pés (pādā) estão totalmente em contato com o chão (sama), sendo que o pé esquerdo se encontra ligeiramente oblíquo (tryaśra), formando assim o sthāna feminino Āyata. Na Tabela 5, apresentamos a matriz de análise dos elementos da teoria corporal do Nāṭyaśāstra que identificamos na Figura 6.

Fig. 6. Imagem deidade Bhūmī Devī produzido em bronze na região de Tamil Nadu, (início) século XII E.C.
Fonte: The Britsh Museum (1965).

Elementos	Bhūmī Devī
Śira (cabeça)	Sama
Uras (caixa toráxica)	Sama
Pārśva (lateral do tronco)	Prasārita (esquerdo)
Bāhu (braços)	Aviddha (esquerdo)
Hāsta (mãos)	Dola (direita) e Suci (esquerda)
Kaṭi (quadril)	Udvāhita (direita)
Ūru (coxas)	Não se aplica
Jaṅgha (canelas)	Sama (direito) e Nata (centro, esquerdo)
Pādā (pés)	Sama, sendo esquerdo em Tryaśra
Cārī (combinação de movimento membros inferiores)	Não se aplica
Sthāna (posição estática membros inferiores)	Āyata
Acessório	Não se aplica

Tabela 5: Análise da teoria corporal do Nāṭyaśāstra figura 6

Como resultado da terceira fase, a interpretação, podemos observar que a aplicação dos conhecimentos do Nāṭyaśāstra a materialidades que não apresentam nenhuma conexão com as artes performáticas em seu contexto é efetiva, uma vez que o Nāṭyaśāstra faz parte do conjunto de textos que orientam as artes e ofícios clássicos indianos, os Śilpa Śastras. O Sthāna Āyata é uma postura feminina descrita no Nāṭyaśāstra no capítulo XIII, e é indicado na obra para "invocação, exoneração, observação, para pensamentos, dissimulação, na entrada, enquanto espalha flores, para raiva devido a ciúmes, para torcer ou esmagar o dedo indicador, proibição, arrogância, silêncio, capricho ou mal humor" (Rangacharya 2021: 176). Devido à face sorridente da escultura, nos conectamos com o sentimento (rasa) do amor (śṛṅgāra rasa) e acreditamos que a postura indicaria uma entrada ou uma observação, marcada pelo aspecto feminino que o sthāna remete. É interessante observar que não é apenas o sthāna que indica essa feminilidade, mas também a relação de quadril (kaṭi) e lateral do tronco (pārśva), que nos constrói o tribhanga e a graciosidade e sinuosidade do Dola hāsta. Assim, defendemos que todos os elementos do Nāṭyaśāstra selecionados pelo escultor têm o intuito de marcar a performatividade da feminilidade da deusa e tal marcação seria facilmente recebida por seus interlocutores.

Conclusão

No presente trabalho abordamos a música e a dança na Índia antiga a partir da materialidade e do conhecimento fornecido pelo Nāṭyaśāstra, um dos principais códex das artes performáticas indianas, com o objetivo de produzir um deslocamento referencial epistemológico na interpretação arqueológica desse contexto, a partir do desenvolvimento de uma abordagem metodológica que se baseia nos conceitos deste śāstra. Nesse sentido, nos engajamos nos conceitos de desobediência epistemológica de Mignolo (2008) e Ásia como método de Chen (2010) e de Freitas (2016). Defendemos que colocar os śāstras como base para o método nos oportuniza a uma mudança de visão de mundo e nos abre para esse diálogo. Dessa forma, argumentamos que é possível realizar uma alteração no olhar para essa materialidade a partir de uma perspectiva performática, produzindo interpretações ancoradas em um imaginário próprio da cultura indiana. Assim, mais do que estátuas paradas no tempo e espaço, as esculturas se transformam em cena.

O método desenvolvido se estrutura em três etapas, sendo elas: 1) Análise das estruturas corporais da representação, em que construímos pontos de referências ósseas das partes dos corpos e elementos identificados (como instrumentos e acessórios). Buscamos

identificar, com mais clareza, o posicionamento corporal proposto pelo escultor em cada elemento cênico; 2) Análise referencial do Nāṭyaśāstra, construímos uma série de matrizes analíticas em que identificamos os elementos da teoria corporal e musical do Nāṭyaśāstra em cada representação para traduzirmos os elementos cênicos em dados passíveis de comparação; 3) Interpretação, em que produzimos uma proposta interpretativa dos dados levantados.

Para o presente artigo, nos utilizamos de três estudos de caso com propostas cênicas em que: 1) Dança e música são tema diretos na materialidade, a representação do templo de Sri Malleegeshwarar (séc. VIII-XI E.C.) em Mahabalipuram, Tamil Nadu como referência; 2) Dança e música são contexto da produção material com uma estátua de bronze produzida na região de Tamil Nadu, século XII E.C. de Sambandar; e 3) Em que não há nenhuma conexão direta da dança e música com a materialidade com uma estátua de bronze produzida na região de Tamil Nadu, no início século XII E.C., da deidade Bhūmī Devī. Nosso objetivo com esses três exemplos foi demonstrar que o método aqui proposto não se limita à iconografia de dança e música, mas sim proporciona uma base para uma mudança referencial no trabalho interpretativo arqueológico no contexto indiano, bem como ratifica o status do Nāṭyaśāstra como um Śilpa Śastras, ou seja, um códex que influenciou a produção das artes e ofícios indiana ao longo dos séculos.

Nos três estudos de caso aqui propostos, pudemos observar que o movimento integra a construção cênica do estatuário, seja uma cena de dança ou não. Na representação do templo de Sri Malleegeshwarar, seguindo a hipótese de que as dançarinas também seriam compreendidas como cantoras, acreditamos que a proposta do capítulo XXVIII do Nāṭyaśāstra é apresentada, em que música instrumental (vādya), canção (gāna) e drama (nāṭya) estão presentes cenicamente. No estudo de caso da estátua de Sambandar, fomos capazes de identificar a representação corporal que remete ao passo de dança (Karaṇa) Ūrdhvajānu, o vigésimo quinto Karaṇa descrito no capítulo IV do Nāṭyaśāstra, o que nos abre para o movimento cênico proposto pelo escultor. Por último, com a estátua de bronze de Bhūmī Devī, observamos como todos os elementos corporais associados constroem cenicamente aspectos da feminilidade neste contexto.

Como conclusão, apontamos para a importância do exercício de descolamento referencial na interpretação arqueológica. Acreditamos que pesquisadores voltados ao contexto indiano têm muito a desenvolver utilizando os śāstra como base epistemológica. Defendemos que esse é um caminho para o pensamento decolonial na produção de conhecimento arqueológico.

SANTOS, T. M. C. dos. Dance and Music in Ancient India: a performative approach to materiality via the Nāṭyaśāstra. *R. Museu Arq. Etn.* 42: 51-68, 2024.

Abstract: This study investigates music and dance in ancient India based on the materiality and knowledge provided by the Nāṭyaśāstra. It aims to develop an approach that evaluates the performative aspects of materiality by using concepts from classical Indian performing arts for its interpretation. We engage with decolonial criticism to construct a method that epistemologically and referentially shifts the production of knowledge in archaeology in Indian. Mignolo (2008), Chen (2010), and de Freitas (2016) are used as theoretical references. The developed method is structured in three stages: analysis of representation body structures, referential analysis of the Nāṭyaśāstra, and Interpretation. This study uses three case studies with scenarios in which dance

and music configure the subject of materiality; dance and music, the context of material production; and no direct connection exists between dance and music and materiality. Thus, results highlight the effectiveness of the proposed method, showing how the use of Nāṭyaśāstra for archaeological and archaeomusicological analysis and interpretation opens us to interpretations anchored in an imaginary specific to Indian culture.

Keywords: Nāṭyaśāstra; India; Dance; Music; Decolonial.

Referências Bibliográficas

Bardin, L. 2010. *Análise de conteúdo*. Edições 70, São Paulo.

Coomaraswamy, A. 2013. *The dance of Shiva: Fourteen essays*. Rupa Publications, New Delhi.

Chen, K.H. 2010. *Asia as method: Toward deimperialization*. Duke University Press, Durham.

Dallapiccola, A.L. 2002. Dictionary of Hindu lore and legend. Thames & Hudson, London.

Das, S. 2015. Ancient Indian dramaturgy: A historical overview of Bharata's natyashastra. *Research Scholar* 3: 133-140.

de Freitas, R.P. 2016. Rumo a um novo ancoradouro: Ásia como método. *Arte & Ensaios* 2: 40-49.

Dehejia, V. 1987. Sambandar: A Child-Saint of South India. *South Asian Studies*. Taylor & Francis 3: 53–61.

Ghosh, M. 1951. *The Nāṭyaśāstra: A treatise on Hindu dramaturgy and histrionics ascribed to Bharata-Muni*. Asiatic Society of Bengal, Calcutta. v. i.

Ghosh, M. 1956. *The Nāṭyaśāstra: A treatise on Hindu dramaturgy and histrionics ascribed to Bharata-Muni*. Asiatic Society of Bengal, Calcutta. v. ii.

Ghosh, M. 2002. *The Nāṭyaśāstra: A treatise on Hindu dramaturgy and histrionics ascribed to Bharata-Muni*. Chaukhamba Sanskrit Series Office, Varanasi, 2 volumes.

Kavi, M.R. (Ed.). 1956. *Nāṭyaśāstra of Bharatamuni with the commentary Abhinavabhāratī by Abhinavaguptācārya*. 2. ed. Gaekwad's Oriental Series. Oriental Institute, Baroda.

Kinsley, D. R. 1988. *Hindu goddesses: Vision of the Divine Feminine in the Hindu religious tradition*. University of California Press, Berkeley.

Mignolo, W.D. 2008. Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política. *Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Literatura, língua e identidade* 34: 287-324.

Olsen, D.A. 2007. The complementarity and interdisciplinarity of archaeomusicology: An introduction to the field and this volume. *The World of Music* 49:11-15.

Rangacharya, A. 1966. *Introduction to Bharata's Natya-Sastra*. Popular Prakashan, Bombay.

Rangacharya, A. 1984. *The Nāṭyaśāstra*. Munshiram Manoharlal Publishers, New Delhi.

Rangacharya, A. 2022. *O Nāṭyaśāstra*. Desalinho, Rio de Janeiro.

Santos, T.M.C. 2021. *Representações dos 108 Karaṇas: Construção de discursos do passado indiano a partir do corpo, da dança e da materialidade*. Dissertação de mestrado em Arqueologia. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

Subrahmanyam, P. 2003. *Karaṇas: common dance codes of India and Indonesia*. Nrithyodaya, Chennai. 2 volumes.

Shankar, B.S. 2004. *Dance imagery in south indian temples: Study of the 108-Karaṇa sculptures*. Tese de doutorado em Filosofia. Ohio State University, Ohio.

Tarlekar, G.H. 1991. The distinction between Gāndharva and Gāna. *Annals of the Bhandarkar Oriental Research Institute* 72/73: 689-699.

The British Museum. 2001. *Image of the dancing child-saint Jnanasambandha (Sambandar)*. Disponível em: <https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_2001-1126-2>. Acesso em: 04/09/2023.

The British Museum. 1965. *Figure. Bronze figure of Bhudevi*. Disponível em: <https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_1965-1017-1>. Acesso em: 04/09/2023.

Vatsyayan, K. 1996. *Bharata: the Nāṭyashastra*. Sahitya Akademi, Delhi.