

Narrativas transladas no *Jardim das Cartas*: devires da dança indiana Odissi em um entreterritório multimodal

Narratives translated in *Jardim das Cartas*: becomings of Odissi Indian dance in a multimodal interterritory

Andrea Albergaria

Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, Campinas/SP, Brasil
E-mail: andreaodissi@gmail.com

Resumo

A proposta deste artigo é trazer à tona a dança indiana Odissi, como um campo amplo de trabalho em diálogo desenvolvido com a poesia e a multiplicidade de possibilidades investigativas da linguagem multimodal. Da corporalidade presente na dança Odissi, em um recorte sobre a existência e apagamento do coletivo das dançarinas devocionais *maharis*, relato neste trabalho dramaturgias corporais que transitam na translação da poética, tanto no universo multimodal, quanto na própria literatura, permeadas pela minha própria experiência enquanto artista pesquisadora na dança indiana. A investigação dessa poética em dança percorre desde os gestos (*mudras*) e suas releituras, bem como padrões de movimentação pertinentes à dança Odissi, expandindo o universo de figuras míticas do antigo reino da Kalinga, atual Odisha, para possíveis diálogos contemporâneos entreterritoriais. Entende-se neste trabalho como entreterritórios de devires da dança indiana os alhures presentes na instalação multimodal *Jardim das Cartas*, na GAIA, Galeria de Arte da Unicamp, no Instituto de Artes da universidade.

Abstract

The purpose of this article is to bring out the Indian dance Odissi, as a broad field of work in dialogue developed with poetry and the multiplicity of investigative possibilities of multimodal language. From the corporeality present in the Odissi dance, in a clipping about the existence and erasure of the collective of the devotional Maharis dancers, I report in this work corporal dramaturgies that transit in the translation of the poetics, both in the multimodal universe, as well as in the literature itself, permeated by my own experience as a research artist in Indian dance. The investigation of this poetics in dance ranges from gestures (*mudras*) and their re-readings, as well as movement patterns relevant to the Odissi dance, expanding the universe of mythical figures from the ancient kingdom of Kalinga, current Odisha, to possible contemporary inter-territorial dialogues. In this work, it is understood as between territories of becomings of Indian dance the elsewhere present in the multimodal installation *Jardim das Cartas*, at GAIA, Unicamp Art Gallery, at the University's Institute of Arts.

Palavras-chave

Dança Odissi. Maharis. Entreterritórios. Translação. Multimodal.

Keywords

Odissi Dance. Maharis. Interterritories. Translation. Multimodal.

Introdução

A transumância nômade, geralmente considerada como o arquétipo de todo percurso, foi na verdade o desenvolvimento das intermináveis errâncias de caça do paleolítico, cujos significados simbólicos foram traduzidos pelos egípcios no *ka*, o símbolo da eterna errância. A errância primitiva continuou a viver na religião (o percurso como rito) e nas formas literárias (o percurso como narração), transformando-se em percurso sagrado, dança, peregrinação, procissão (CARERI, p. 28. 2013).

Traço um plano, um mapa nômade para que as danças de Odisha, no extinto reino da Kalinga, Ileste da Índia, cujas técnicas são minhas principais ferramentas de investigação cênica enquanto pesquisadora, possam transitar e realizar-se em sua própria poética. Em tal plano, como em um mapa, rascunho ruas, vielas, pontos centrais de peregrinação, rotas de passagem, onde informações históricas das artes de Odisha vão e vêm. Essa cartografia será feita em rabiscos, garatujas, sobreposições de palavras, vozes, geometria, corpos dançantes, videocenas e toda a sorte de poética projetada em um tecido cru, tornando-se memórias, já vividas ou futuras. Poesia para ser vista em uma espécie de manto que ora revela, ora esconde. Um álbum de viagens, criado em folhas de pano, que demonstram o que poderia ser o propósito das artes que viajam e se recriam: tentativas de capturas do devir. O tecido estará presente na poesia, na cabeça das mulheres de Odisha, nas paredes que acolhem projeções; tecido rizomático, bordado de translações e caminhos. E na multiplicidade de sentidos, em jogos de ações e palavras, e nos silenciosos cotidianos trânsitos da arte.

1 . A dança Odissi na travessia velada das maharis

As *maharis*¹ dão à dança Odissi, enquanto é criada nos anos 50, a própria existência. Esmagadas politicamente, elas deixam em suas narrativas poéticas, performances das micro diásporas, procissões que as ligavam com o mundo externo, cobertas por um

tecido de algodão, usado como um véu. A presença das *maharis* como performers devocionais durou séculos, ligadas à auspiciosidade de sua presença no interior dos templos e nas poucas travessias da imagem da divindade para o público devoto, em procissões específicas. Porém aos olhos do colonizador britânico eram associadas com prostituição e perderam seu destaque e função ritualística. Em uma deliberação legislativa sanitária, que corroborou para seu ostracismo e extinção total (MARGLIN, 1985), na transição da Índia como colônia para país independente (1947) as *maharis* perderam sua própria existência. Na prática corporal da dança Odissi, muitos dos movimentos são relacionados diretamente à dança da *maharis*, que sacralizadas historicamente, mantém sua imagem ligada à castidade e a estrita performance ligada ao cancionero medieval Gita Govinda, do poeta Jayadeva (séc. XII). Outras influências intraculturais permearam a construção da dança Odissi, tal qual como a conhecemos hoje, e de acordo com o teórico do teatro BHARUCHA (2017), a intraculturalidade é relevante para observarmos negociações culturais internas e externas:

Consequentemente, comecei a usar a palavra intracultural para destacar as diferenças internas que animam diferentes contextos regionais. Assim, se o interculturalismo se preocupa com a negociação das diferenças culturais entre fronteiras dos Estados-nação, o intraculturalismo se preocupa com a negociação as diferenças dentro das fronteiras dos Estados-nação, dentro das fronteiras de regiões específicas, no quadro cultural de Comunidades específicas e dentro de eventos específicos (BHARUCHA, 2017, p. 17).

Tais influências ou apropriações intraculturais, desde a técnica acrobática dos *gotipuas*, meninos travestidos de dançarinas, à vigorosidade da dança marcial Chhau (passando pelo canto silábico e dança transe da quase extinta Shabda Sapta Swara) compõem o corpo performativo da dança Odissi conhecida nos dias atuais. A temática da performance vem dos teatros de rua *Jatras*, onde as esculturas milenares de templos de Odisha ganham movimento na interpretação do deus Krishna e sua consorte Radha. A construção dessa dança, à época ainda sem nome, tem como principal agente Adi Guru Pankaj Charan Das (1919-2003), filho adotivo de uma *mahari*, e portanto fadado ao ostracismo devido ao preconceito pelo seu parentesco. Mas foi

1 A devoção através das danças ritualísticas foi uma prática comum por toda a Índia. Na região sul do país eram conhecidas como *devadasis* e em Odisha chamadas de *maharis*.

principalmente através da performance ritual das *maharis* que a dança Odissi foi construída: tanto pelo caráter devocional, como também do equilíbrio de movimentos na alternância de personagens. As *maharis* ora assumiam a condição feminina da divindade em sua própria atuação, explorando a sinuosidades das três linhas do triângulo, ou *tribhargas*, ora como o deus masculino, em posturas dos quadrados, ou *chowkas*, que remetiam à figura totêmica de Jagannatha², o senhor do universo. Porém, outro membro do grupo de revitalização ganha destaque internacional e transforma os iniciais quadrados e triângulos corporais em padrões para a composição de movimentos coreográficos. Guru Kelucharan Mohapatra (1926-2004) torna-se o porta voz da dança Odissi, dentro e fora da Índia, e é ele que inicia os diálogos interculturais com artistas da Europa e Estados Unidos, tanto em suas turnês mundiais, ao lado de suas discípulas, como também sendo anfitrião de pesquisadores e artistas estrangeiros em Odisha (MARGLIN, 1995; CITARISTI, 2015).

O encontro de Richard Schechner (2001), enveredado pelas trilhas das artes da Índia através de tratados ancestrais acerca das emoções, com Mohapatra, proporciona ao processo de internacionalização da dança Odissi uma grande visibilidade. Assim como Barba (2012), Schechner torna-se promotor dessa linguagem:

Devemos distinguir a ausência do NS³ como texto (um livro trazido à luz nos tempos modernos principalmente por orientalistas ocidentais) de sua presença em performances reais onde foi absorvido e constitui o núcleo de uma multiplicidade de gêneros como kathak, kathakali, odissi e bharatanatyam que, juntos, compõem a dança clássica indiana do teatro. O NS é muito mais poderoso como um conjunto incorporado de ideias e práticas do que como um texto escrito.⁴ (SCHECHNER, 2001, p.28).

2 Jagannatha é uma forma divina cultuada em Odisha e relacionada ao deus Krishna.

3 NS ou NatyaShastra, de autoria atribuída a Bharata Muni, com data não definida, é o tratado mais conhecido sobre as artes performáticas indianas.

4 Do original: "We must distinguish the absence of the NS as a text (a book brought to light in modern times mostly by Western orientalist) from its presence in actual performances where it has been absorbed into, and forms the core of, a multiplicity of genres such as kathak, kathakali, odissi, and bharatanatyam which, taken together,

A observação da dança Odissi através da performance não só no palco, mas durante as práticas e aulas podem ter colaborado para a criação *schechneriana* do jogo de preparo de atores chamado *Rasaboxes*⁵. Sua proximidade com a poética da dança Odissi em suas alternâncias de estados emocionais, lhe garantiu a resenha do documentário *Given to Dance*, de Ron Hess (1994), sobre os momentos finais da era das dançarinas devocionais de Odisha:

Ao ouvi-la cantar, a vemos puxar a ponta do sári vermelho sobre a cabeça, subir os degraus do templo, atravessar a multidão e entrar no recinto interno. A câmera procura por ela entre a multidão de pessoas, e vislumbramos sua cor vermelha - auspiciosa para os indianos - agora e sempre. Então ela se foi⁶ (SCHECHNER, 1986, p. 1042. Tradução da autora).

Uma *mahari*, talvez a última desse coletivo extinto, eterniza-se no documentário e canta em *odia*, língua de Odisha, um poema chamado Laje Mu, do século XVIII. A partir desse registro, nota-se que a obrigatoriedade do uso do Gita Govinda, em sânscrito, como fonte única das narrativas performáticas em realidade não era aplicada. Em gestos, a velha *mahari* demonstra à entrevistadora pertencente à nova geração de performers da Índia independente, uma mímica sobre uma canção no idioma local de Odisha. Em um *abhinaya* ou interpretação, a *mahari* pede a seu deus que devolva sua vestimenta, que devolva seu sári⁷, já que por uma brin-

comprise Indian classic theatre-dance. The NS is much more powerful as an embodied set of ideas and practices than as a written text" (SCHECHNER, 2001, p.28).

5 *Rasaboxes* é um jogo teatral desenvolvido por Richard Schechner para estudo de emoções e tem como base as rasas, sabores estéticos e suas determinantes *bhavas*, ou emoções. Tais conceitos estão contidos nos tratados indianos das artes performáticas.

6 Do original: "As we hear her singing we see her pull her red shawl closely over her head, walk up the temple steps, through the crowds, and into the inner precincts. The camera searches for her among the crush of people, and we glimpse her red color-auspicious to Indians-now and again. Then she is gone" (SCHECHNER, 1986, p. 1042).

7 Indumentária feminina que constitui em um tecido único, composto por muitos metros sem costuras, amarrado e drapeado no corpo da mulher.

cadeira travessa, o ser divino o escondeu durante um jogo amoroso. Os véus, feitos da extremidade do sári, cobriam a cabeça das mulheres casadas na Índia. As *maharis*, em cerimônias iniciáticas ainda crianças, casavam-se com o rei, representante de deus na Terra. O sári era um símbolo tanto da condição matrimonial, como também um acessório que definia sua sacralização e a separação da vida comum, profana. Na cerimônia elas recebiam um sári, que guardavam por toda a vida para uso em momentos importantes dentro dos ritos performáticos (MARGLIN, 1985; GENNEP, 2012).

Figura 1 - Tradição em transição: uma bailarina da dança Odissi entrevista uma *mahari*.



Fonte: Captura de tela do documentário *Given to Dance* (RESS, 1984).

Tanto a intraculturalidade quanto a interculturalidade são latentes no documentário de olhar estrangeiro, já que a dança Odissi é visivelmente uma apropriação da tradição em extinção das *maharis*. A linha tênue da transição das velhas performers para a nova geração de dançarinas, altamente subsidiadas, é mostrada como algo inerente à modernidade. A própria canção em *odia*, cantada por uma velha *mahari*, volta no final do filme, quando dançarinas de Odissi, com seus figurinos requintados e joias reluzentes, no palco iluminado, recriam seus antigos gestos.

2. Os processos de tradução e translação

Os anos 90, no Brasil, foram marcados pelo reflexo do crescente movimento intercultural liderado por dramaturgos e teóricos das artes cênicas europeias e americanas que buscavam na Ásia fonte para suas pesquisas. Tal movimento iniciado por

Grotowski (1933-1999) no final dos anos 60, teve continuidade no trabalho de Schechner (1986), Peter Brook (1925-1992), Eugenio Barba (1984), Ariane Mnouchkine (1939-), entre outros, nas décadas seguintes. Comecei a estudar a dança Odissi em 1996, na Índia, influenciada pelo teatro antropológico de Eugenio Barba (2012), trabalho que conheci anteriormente na graduação em artes cênicas da Unicamp, em 1994. Os gestos ou *mudras*, as oposições corporais, os olhos, a alternância entre a suavidade e vigor, constituíam ferramentas para o ator na construção de seu estado de presença. O livro *A Arte Secreta do Ator* (BARBA, 2012) trazia à época um universo de possibilidades investigativas, apresentando-me à dança Odissi, e foi para mim um convite a viagens longínquas. Bharucha (2017) relata como percebe esse movimento na Índia:

Vamos começar a viagem voltando ao ano de 1977, quando sai pela primeira vez de casa: “casa” sendo a cidade de Calcutá, na Índia, onde cresci e onde continuo a viver. Em agosto de 1977, eu estava prestes a sair de casa para estudar nos Estados Unidos. Neste momento de transição tive minha primeira exposição ao interculturalismo, mesmo antes de saber que a palavra realmente existisse. Esta exposição foi iluminada através de uma performance - não uma performance intercultural” por Peter Brook ou Ariane Mnouchkine ou Jerzy Grotowski ou Eugenio Barba, ou qualquer um dos grandes nomes do campo do teatro intercultural. A performance que eu assistia era indígena, tradicional, de base rural, chamada “Chhau”, da região oriental da Índia. Lembro-me de ver no palco um artista indígena fazendo uma dança de caçador. (...) Mas, junto com essa performance lembro-me de ter visto outra performance, realizada simultaneamente por cerca de quinze turistas estrangeiros, pesquisadores e acadêmicos do teatro asiático, que mais tarde eu designei como interculturalistas (BHARUCHA, 2017, p. 14).

Se por um lado os interculturalistas buscavam na Índia e alhures respostas às suas investigações cênicas, politicamente havia um forte apoio do governo local para que essa interculturalidade acontecesse. A dança Odissi e outras linguagens subsidiadas se espalham rapidamente na Europa e Estados Unidos através desse contágio. As artes performáticas trazidas por Barba (2012) mostravam possibilidades criativas para os artistas e estudan-

tes da cena, e suas nuances eram importantes ferramentas para uma busca de aprimoramento.

A tradição indiana também trabalha dentro da polaridade da energia, sem buscar a coincidência entre o personagem e o sexo do ator-dançarino. Na verdade, os estilos da dança indiana são divididos em duas grandes categorias: *lasya* (delicados) e *tandava* (vigorosos) (BARBA, 2012, p. 82).

Decidi ir ao encontro de meu próprio entendimento sobre tais nuances interpretativas e iniciei uma trajetória quase que anual em busca dessa técnica na própria Índia. Entre idas e vindas, apesar de entender a importância de se ter um único mestre dentro da cultura indiana - o sistema *parampara* de transmissão *guru-shishya* entre mestre-discípulo - eu quis experimentar diferentes pedagogias. Como artista, estudante e pesquisadora, ser atravessada por diferentes olhares sobre um mesmo padrão corporal da dança proporcionou-me diferentes percepções. Trouxe para meu entendimento possibilidades de unir informações diversas e adicionar algumas a mais, vindas da minha própria tradução. A tradução acontecia tanto literalmente sobre o idioma falado (às vezes a língua inglesa era misturada ao *hindi* ou *odia*, o que não me capacitou a entendimentos mais profundos quanto à teoria ou a poética da dança Odissi) como também sobre a percepção espacial de um movimento ou sua própria narrativa. Nas danças indianas existe a dança pura, *nrtta*, que não expressa significados, e busca por um virtuosismo na construção de padrões corporais elaborados em movimentos crescentes; e a dança expressiva, *nrtya*, que é a dança que carrega histórias e as conta, com seus gestos, expressões. São inúmeras técnicas que envolvem o estudo das emoções e seus desdobramentos, são signos visíveis construídos culturalmente ao longo dos séculos na corporalidade dessa arte. A poética da dança Odissi está presente em ambas formas e reverbera não somente nos artistas que fazem com que ela aconteça, mas também no público, que para Hansen (2005) experimenta a experiência, em uma relação simbiótica.

O que pode ser chamado de “uma poética da experiência” enfatiza como os indivíduos atribuem sentido e são influenciados por aquilo que percebem. Esse processo de resposta ativa em relação ao mundo, envolvendo um profundo entendimento e sensibilidade, vislumbra como os eventos,

as ações e a conduta de outras pessoas podem expressar significados intelectuais, morais e estéticos. Uma poética ressalta essa relação entre o mundo e a pessoa: de um lado, como o mundo é expressivo, e, do outro, como as pessoas “lêem” essa expressividade (HANSEN, 2005, p. 99).

Após um longo período de treinamento em dança pura, na técnica da geometria corporal, comecei a aprender, em 2009, um item de repertório tradicional em caráter *nrtya*, expressivo. Sendo a dança Odissi dramática, foi minha intenção desde o início interpretar na técnica *abhinaya* narrativas poéticas, e essa foi minha busca enquanto estudante de graduação, despertada pelo contato com o trabalho de Barba (2012). O item, chamado de Laje Mu, início de seu refrão, está presente no documentário de Hess (1984). A letra da canção, explicada em inglês pela professora, relatava o pedido constante de Radha, principal personagem das coreografias de Odissi, ao seu amado deus Krishna, que devolvesse o seu sári. Após o encontro amoroso, às escondidas, ela envergonhada, pedia que ele refizesse seu penteado, colocasse as jóias de volta em seu pescoço, e que principalmente devolvesse sua roupa. Nua, ela seria motivo de escárnio e todos a julgariam até à difamação e total ruína. A professora, indiana residente nos Estados Unidos, excelente nas representações gestuais, tornou aquela poesia uma obra de arte dançada, aprendida com seu mestre. Seu refinamento gestual e as expressões da personagem ao pedir o sári nunca me fizeram ver de fato alguém que estava suplicando ou se colocando em uma situação de subjugação, ou em vias de sofrer maledicência. Após muito treino eu também estava refinando meu próprio fazer interpretativo corporal, porém algo não condizia internamente com a forma de eu ver uma súplica. Eu necessitava compreender o contexto da letra da canção para não atuar na superficialidade. Procurei assim palavra por palavra, frase por frase, para que eu pudesse adentrar mais na história mitológica, para que eu tivesse condições de criar uma tradução própria e dar sentido à interpretação, ao *abhinaya*. Esse desejo realizou-se anos depois, em 2017, em um curso intensivo em Bhubaneswar, capital de Odisha, sobre o mesmo Lila Nidhi He ou Laje Mu, porém nessa época eu já havia adquirido uma certa noção do que se tratava, e pude ir um pouco mais profundamente nas observações para a construção da personagem. Dessa vez o curso foi dado por um professor, Guru Pravat Kumar, e sua forma de criar a heroína, a *nayika*, era

diferente, ainda que com a mesma técnica, aprendida com seu mestre. Observei não quanto à corporalidade da dança executada por ele, nem pela forma de execução impecável, também excelente em transmitir o conteúdo, mas sim pelo próprio contexto da transmissão. A aula foi dada então em *odia*, a mesma língua da canção. Sem entender muito ou praticamente nada das explicações, fui repetindo os comandos vindos pelas mímicas do professor sobre os próprios gestos do estudo em *abhinaya*. Sem a tradução, ainda que eu soubesse o contexto previamente estudado, percebi muito mais as variações e nuances corporais nas trocas de intenção, nas trocas de personagem e na emoção que a poesia criava em seus gestos.

Ainda não satisfeita continuei a busca pela poesia, pela letra, pelo autor, os quais encontrei anos mais tarde. Para mim não foi apenas um complemento de estudo, mas uma nova porta que se abria. Essa canção ficou guardada em mim como um exemplo do que a tradução e a translação podem trazer em termos de significância. O significado e o contexto apresentados, de forma direta, a partir de uma perspectiva própria de quem traduz diretamente, pode dar um significado seco ao tema quem traduz e ao mesmo tempo translada, que conduz e abre o campo para novas possibilidades, novas imagens e novas experiências (FALEIROS, 2021).

Como já foi dito, não há travessia conceitual sem mutação e o cotejamento desses processos transformacionais em distintas culturas cria interessantes espaços de compreensão dos modos de constituição de determinados *ethos*. Nas palavras de Berman (2011[1988], p. 85) “a rede de linguagem na qual se insere sempre o conjunto dos termos designando o ato de traduzir em cada grande língua ocidental pode nos revelar como uma cultura pensa esse ato e determina ao mesmo tempo a sua natureza e o seu lugar” (FALEIROS, 2021, p. 105).

A letra do poema *Lila Nidhi He*, composta pelo poeta Baladeva Rath (1789- 1845), no século XVIII, faz parte da estética *Champu*, de música e literatura de Odisha. Em específico, no caso de *Lila Nidhi* ela faz menção ao *la*, 28º fonema do alfabeto *odia*, equivalente a letra L do alfabeto ocidental. Todos os versos da poesia são iniciados pelo mesmo fonema, assim desde o título até o refrão, a sonoridade do fonema é executada como mote para as construções poéticas (DENNEN, 2014):

28. LA
lilanidhi he laje mu galiti sarhi
lucaicha kahi syama he dia mo lagi sarhi
lobhi tumaku pranabhandhu kari
lokahasare yebe yibi sari [...]⁸ (BALADEVA RATH *apud* DENNEN, 2014, p. 250)

Quando aprendi, por mímica, a repetir os movimentos que denotavam a súplica pelas vestes, pela vergonha pública de se estar despida, ou da proximidade a Krishna, em nenhum momento houve tom imperativo ou de sofrimento por parte da personagem principal. O que mais caracterizava esse *abhinaya* era o jogo de pergunta-resposta, onde a repetição pelo pedido de devolução, presente no refrão, mantinha por mais tempo o encontro amoroso. A dramaticidade da dança Odissi nesse *abhinaya* mostrava-se sinuosa e sedutora em gestos e geometrias corporais ao representar as seguintes frases do poema:

Ó brincalhão, de vergonha eu apodreci,
De onde você o escondeu ? Oh! Shyama ,
dê-me meu sári (refrão)
Obtendo você como um amigo querido,
Quando sofrerei desprezo público,
Quando, encontrando a angústia da censura,
terei vergonha.
Como depois disso eu poderia ficar ao seu lado?⁹
(RATH *apud* DENNEN, 2014, p. 250. Tradução da autora).

8 Da poesia completa *Lila Nidhi He*, este trecho é o mais utilizado para a representação do item de repertório Odissi em *abhinaya*.

9 Da versão em inglês para o trecho escolhido: “O playful one, in shame I rot away, [From] where you have hidden it, O Syama, give me the sari. (refrain) Obtaining you as a dearest friend, When [I] will suffer public scorn, When, finding the distress of censure, I will become ashamed, How after that could I stand by you?” (RATH *apud* DENNEN, 2014, p. 249-250).

Figura 2 - Aula sobre o gesto do véu, tradição *mahari* ensinada por Guru Pravat Swain.



Fonte: Arquivo pessoal, Odisha, 2017.

De acordo com o etnomusicólogo Dennen (2014) no século XVIII e XIX, houve uma intensa atividade por parte dos artistas para enaltecer a língua local em Odisha. Baladeva Rath foi um dos poetas que deixou uma enorme produção de poemas e canções. Esse período da história da Índia, como colônia da Inglaterra, foi marcado por muitas batalhas internas, e Odisha ficou conhecida, na Índia e na Inglaterra, pela batalha Paika Bidroha (1817), vitoriosa contra a instalação da East Indian Company dos ingleses. Havia na poesia e literatura, ainda que devocional, um movimento de ironia, sátira e provocações políticas, alertando a presença do estrangeiro e dos possíveis danos que uma associação com o poder crescente do mesmo poderia trazer aos habitantes do país. O deus local muitas vezes assumia nas obras literárias a personificação do governante, e ao longo das diversas fases históricas é possível associar a presença do divino em relação a invasões, divisão de reinos ou acordos políticos, assumindo o papel de acordo com a contextualidade do momento (SINGER, 1966). A investigação de uma narrativa poética, especificamente no caso de *Lila Nidhi He*, colaborou para que a tradução não somente da própria poesia, mas também de uma visível translação, afetou a minha própria maneira de dar significado a esta arte enquanto artista. O sentido da trajetória da obra e seu contexto, e sua influência expandida nas outras linguagens artísticas, em uma forma rizomática, trouxe um maior entendimento sobre a própria dança Odissi e sua gênese.

A maior parte das informações existentes sobre a dança Odissi é relatada pelo pesquisador D.

N. Patnaik (1967), colaborador intelectual do grupo de revitalização Jayantika, nos anos 50, subsidiado pelo governo da época, e a ênfase quanto ao *abhinaya* dessa linguagem sempre foi ligada diretamente ao compêndio em sânscrito Gita Govinda. Perceber o movimento da língua, da cultura local e dos movimentos que se criavam no contexto pré independência foram fundamentais para uma maior aproximação da poética da dança Odissi. As *maharis* vivas, presentes no documentário de Hess (1994) não cantavam em sânscrito. O movimento de criação de uma dança clássica, sanscritizada, reduzia a uma categoria inferior não somente o uso da língua local, mas seu coletivo de *performers*. As *maharis*, personificadas como consortes do divino, não teriam mais sua importância, já que a figura do soberano local não mais existia e clamavam a deus, como na poesia cantada para que ele devolvesse o sári roubado. O sári simbolizava um contexto geral de bens e da própria existência. O poder político tomava outra forma, e a figura feminina, sempre presente no mito do casal de deuses, era transferida para moças da elite de Odisha, influenciada por padrões ingleses, longe de rituais performáticos considerados vulgares padrão comportamental vigente. A visibilidade feminina da elite em uma dança clássica e não ritualística acompanhava os novos rumos da internacionalização do país liberto no caminho aberto para a modernidade. A dança que fora apropriada das *maharis* migrou do templo para o palco. As súplicas últimas das *maharis* podem ter sido atos políticos de subversão ao sistema imposto: imploraram em *odia* a um deus governante que se modernizava em acordos internacionais, pela devolução de seus sáris.

As primeiras evidências do sagrado da dança são encontradas na forma de escultura e inscrição no Khandagiri e nas cavernas Udayagiri de Orissa. Os templos das cavernas jainistas de Udayagiri têm vários painéis de música e dança esculpidos na fachada em baixo relevo. Em uma cena do Hati-gumpha, uma garota é mostrada oferecendo flores em uma pose de dança. Em outro, devotos e devotas estão engajados em cantar e dançar ao redor de uma árvore *chaitya* com o acompanhamento de instrumentos musicais. Além disso, em várias cavernas, *gandharvas*, *vidyadharas* e figuras femininas são esculpidas em belas posturas de dança ¹⁰ (PATNAIK, 1967 , p. 59. Tra-

10 Do original: "As in other parts of India, the dance in Orissa, was an expression of the devotional life. When

dução da autora).

Se no passado essas danças de Odisha existiram e resistiram por meio das figuras esculpidas em pedra, as tecnologias da modernidade também trouxeram a dança para uma nova visibilidade e acessibilidade. Os registros primeiramente fotográficos e posteriormente videográficos colaboraram também para uma maior mobilidade poética dessa arte. Os jardins mencionados por Patnaik (1967), em esculturas ancestrais da antiga Kalinga, são também atualizados a cada mudança tecnológica. Da captura do movimento entalhado pelo cinzel à transmissão simultânea da dança em uma live de um ponto qualquer do planeta a presença da poesia que em si mesmo contém a estrutura e, portanto, por si mesmo se renova e a rompe. São nessas visões, nesses contágios dos sentidos que a tradução do que se vê, ou a translação - que traz um significado a mais do que o literal - reinsere a arte nela mesma, em um processo cíclico de renascimento natural.

3. O *Jardim das Cartas* como entreterritório de criação

Em "Jardim das Cartas - ocupação e instalação interativa em realidade mista"(...) a instalação proporciona uma construção de sentidos embaralhando os arquivos digitais de áudio e vídeo. Desta forma, constrói uma rede de informação digital sustentada pelo entrelaçamento dos sentidos dos visitantes e uma imersão multimodal em um jardim. A infraestrutura da mostra é composta por sistemas informatizados e um banco de dados com gravações de áudio e vídeos. Os visitantes podem interagir assistindo aos vídeos e às performances ao vivo ou visitando o jardim virtual por meio de um QRCode. (VIEIRA, 2022).

religions developed an organised divine service, the dance became more sophisticated. The earliest evidence of sacred dance is found in the form of sculpture and inscription in the Khandagiri and Udayagiri caves of Orissa. The Jain cave temples of Udayagiri have a number of panels of music and dance carved on the facade in low relief. In one scene of the Hati-gumpha, a girl is shown offering flowers in a dance-pose. In another, men and women devotees are engaged in singing and dancing around a chaitya tree to the accompaniment of musical instruments. Moreover, in a number of caves, gandharvas, vidyadharas and female figures are carved in beautiful dance poses" (PATNAIK, 1967, p. 59).

Composições em vídeo e áudio feitas por diversos artistas pesquisadores durante a pandemia fizeram parte do projeto chamado *Jardim das Cartas*, e resultaram em uma instalação multimodal. As indicações sobre os vídeos que deveríamos gravar eram baseadas em elementos como fogo, terra e água, o que direcionava à escolha de cores para figurinos ou cenários; textos em forma de poemas eram também narrados por alguns de nós, em gravações feitas pelo microfone do aparelho celular. Através de um programa de *software* desenvolvido no Nics, Núcleo Interdisciplinar de Comunicação Sonora, na Unicamp, esses materiais artísticos produzidos se intercalavam e criavam sequências não programadas por nós, mas que pelo próprio *software* se misturavam, criando novas composições escolhidas pelos algoritmos do programa desenvolvido.

A infraestrutura digital do Jardim das Cartas é composta por um sistema informatizado e um banco de dados com gravações de áudio e vídeos, em abordagem que traz a interdisciplinaridade para a experiência sensorial. Trata-se de uma obra aberta, cuja montagem final ocorre durante a exposição, controlada em tempo real por um sistema de computador escrito nas plataformas *Pure Data* e *TouchDesigner*. A concepção artística e criação de vídeos é do professor Jônatas Manzolli e da professora Mariana Baruco Andraus (NICS, 2022).

Assim o *Jardim das Cartas* foi uma experiência artística conjunta em múltiplas linguagens. Após essa etapa o *Jardim das Cartas* tornou-se uma instalação física, aberta à circulação de pessoas que poderiam sentar-se em um banco de jardim, rodeado por objetos como regadores, rastelos e plantas artificiais espalhadas no ambiente da GAIA, galeria de arte do Instituto de Artes da Unicamp. No chão do espaço cards com QR codes estavam posicionados como um caminho de pedras de um jardim. O Jardim das Cartas tornou-se um local para se estar e assistir a multiplicidade das imagens em movimento, que projetadas nas paredes da galeria junto ao som da paisagem sonora, estimulavam também a escuta que era transformada a todo momento numa experiência multisensorial.

E foi então que visitei o *Jardim das Cartas*: para assistir nas paredes a minha própria participação, escolhida pelos algoritmos do *software*. A visita foi marcada com o pesquisador Rafael de Lemos

Melo¹¹. O que temos em comum nas nossas pesquisas é a fonte vinda da Índia, de nossas técnicas em dança e de seus contágios. A única combinação prévia que tivemos foi encontrarmos-nos vestidos com tecidos tradicionais da Índia. Na técnica de interpretação *abhinaya*, descrita no capítulo 21 do *Natya Shastra*, NS, (BHARATA MUNI, séc. II a.C. - II d.C. apud BOSE, 1991), o *aharyam* ou ornamento é fundamental para criação de códigos, tanto para o intérprete quanto para o público das artes na Índia. Ainda que talvez não fôssemos dançar nenhum repertório tradicional de dança indiana, o uso do *aharyam* fazia sentido para adentrarmos no *Jardim das Cartas*: o tecido nos conectou às nossas pesquisas em danças indianas. Como *performers* das mesmas inseridos no *natyadharma* contemporâneo, a instalação, as nossas traduções emergiram naturalmente.

O capítulo vinte e um trata de *aharyabhinaya*, isto é, o uso de figurinos, propriedades cênicas e outros auxílios externos que são essenciais tanto para a dança quanto para o drama. Um importante conceito de apresentação discutido neste capítulo é a distinção entre os modos de apresentação *lokadharmi* e *natyadharml*, correspondendo aos modos natural e estilizado¹² (BHARATA MUNI, séc. II a.C. - II d.C. apud BOSE, 1991. Tradução da autora).

Figura 3 - Affordances no *Jardim das Cartas*.



Fonte: Captura de tela do videocena *Translation* (2022).

As formas poéticas que queríamos produzir eram ainda desconhecidas. Porém presumimos que ao entrar no *Jardim das Cartas*, onde já estávamos em nossas cenas gravadas e projetadas na instalação, nos reconheceríamos e nos tornaríamos múltiplos de nós mesmos, em uma experiência simultânea como *performers* duplicados e também como público visitante da instalação. Essa experiência poética tornou-se metafísica em seus desdobramentos. Mas ainda assim, com um conhecimento prévio do que encontraríamos, estar fisicamente na instalação provocou a ação e o ambiente revelou *affordances*, possibilidades de existência, através dos sentidos despertos:

[...] os significados de uma obra são desvelados pelo todo da composição, ainda que uma ordenação de etapas (inclusive do ponto de vista da significação) tenha ocorrido em seu processo compositivo. A circularidade das etapas produziu um acavalamento de significados. Podemos dizer que a significação da obra é mais do que a soma das significações emergentes de cada etapa do processo. É transcendente e inacabada: ela se define a cada experiência de fruição, com o fruidor final tendo um papel fundamental nesse processo. A obra é a sua própria *affordances* (ANDRAUS; MANZOLLI; SANTOS (no prelo) apud ANDRAUS, 2022, p. 145).

No espaço da galeria, as projeções. Informações visuais que circundavam o ambiente, feitas de movimento junto à própria paisagem sonora, composta por nossas vozes sobrepostas, anteriormente gravadas e escolhidas pelo *software*.

11 Bailarino da dança indiana estilo Bharata Natyam e estudante de mestrado em Artes da Cena, pelo PPG do Instituto de Artes da Unicamp, pesquisa a interculturalidade através do estudo da dança indiana e processos criativos em dança.

12 Do original: "Chapter twenty-one deals with aharyabhinaya, that is, the use of costumes, stage properties and other external aids which are essential both to dance and drama. An important concept of presentation discussed in this chapter is the distinction between the *lokadharmi* and *natyadharml* modes of presentation, corresponding to natural and stylized modes." (BHARATA MUNI, II B.C - II A.D. apud BOSE, 1991, p. 11).

Algoritmos disparadores da ruptura e amálgama de nossa própria estrutura. Como em um rito de passagem, num estado transitório, a dança que emergia era uma contínua travessia. Sem classificação ou denominação ela se movia por sua própria força.

(...) sem qualquer preocupação em formar danças de origens asiáticas (...) as matrizes de movimento e imagens emergiram no caso de algumas delas porque essas artes fazem parte de seus vocabulários corporais, são constitutivas de suas identidades como bailarinos (ANDRAUS, 2022, p. 145).

Sobre os ritos, sejam eles ligados a tradições religiosas ou culturais, Gennep (2012) demonstra nas passagens, nas transições e nos caminhos, possibilidades da ressignificação da própria existência dos seres, dos coletivos. A ocupação por vezes não se dá de maneira direta, mas nos entre lugares, nas margens, nos intervalos. É no caminho, durante o percurso, nas paragens, nas pausas, na concepção da viagem que ocorre a situação marginal, a que viabiliza o acesso a determinado lugar. Tais lugares são livres para se estar, não são dominados ainda, como o ponto de partida ou o local de chegada. Como em um jardim pronto para a fruição, onde ocorre a pausa antes da translação, da transformação, do assentamento ou da fixação de uma estrutura.

Estas zonas formam geralmente um deserto, um pântano e, sobretudo, a floresta virgem, onde qualquer pessoa pode viajar e caçar de pleno direito. Admitindo-se a rotatividade da noção de sagrado, os dois territórios apropriados são sagrados para quem se encontra na zona, mas a zona é sagrada para os habitantes dos dois territórios. Qualquer pessoa que passe de um para outro acha-se assim, material e mágico-religiosamente, durante um tempo mais ou menos longo em uma situação especial, uma vez que flutua entre dois mundos. É esta situação que designo pelo nome *margem*, e um dos objetivos do presente livro consiste em demonstrar que esta *margem*, simultaneamente ideal e material, encontra-se mais ou menos pronunciada, em todas as cerimônias que acompanham a passagem de uma situação mágico-religiosa ou social para outra (GENNEP, 2012, p. 35).

Éramos agentes e público, estimulados para

vermos e sermos vistos por nossas próprias imagens na instalação, e nesta quebra as nossas ferramentas artísticas tornaram-se nossas expressões, resultando em uma performance súbita. Estávamos na margem de quem fomos e de quem éramos no momento. Não sabíamos o que seríamos após permanecer por instantes no *Jardim das Cartas*. Só fomos vestidos com nossos tecidos, carregados de significações e memórias. Permanecemos no Jardim com as câmeras dos celulares ligadas, deixando propositalmente em diferentes cantos. Queríamos uma experiência de permanência em nossas próprias projeções, queríamos registrar em filme a mistura de nossas próprias performances projetadas, queríamos ser atravessados por elas. Esse momento do devir das danças indianas tornou-se uma cena, uma videocena posteriormente intitulada *Translation* (ALBERGARIA; MELO, 2022).

Figura 4 - O devir das antigas danças indianas em jardins contemporâneos.



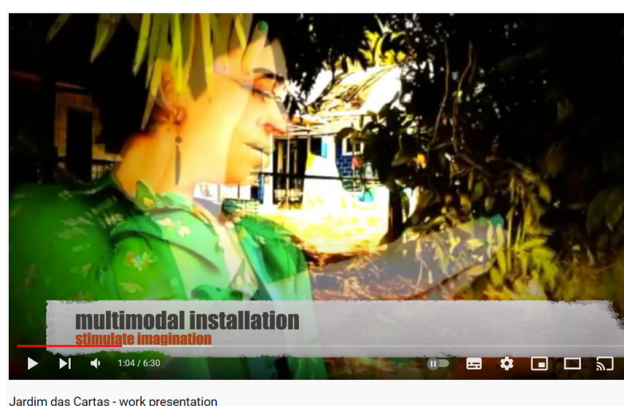
Fonte: Captura de tela do videocena *Translation* (ALBERGARIA; MELO, 2022).

Para o dramaturgo Antonin Artaud (1993) o teatro deveria ir além da palavra, em busca da poesia contida nas coisas não óbvias que um texto ou uma imagem pode trazer, mas sim explorar a potência relacional de signos e significados. Ele sugere em seu trabalho *O Teatro e seu Duplo* (1993) a experiência da investigação de novas formas de fazer teatro, onde traz à luz o teatro balinês como referência do pensamento metafísico do oriente. Artaud lança uma provocativa indagação sobre como talvez seja o teatro do futuro, capaz de unir o público à execução da cena, interagindo nas nuances que permeiam os símbolos, os signos, as metalinguagens, emitindo seu parecer sobre o que hoje poderia ser chamado de *performance*. O *Jardim das Cartas*

como uma instalação de *performers* projetados¹³ e misturados por algoritmos tecnológicos, junto a vozes - narrações glossolálicas -, o possível público que transita na contemplação de um jardim contemporâneo, e dos próprios performers em uma experiência da multiplicidade dos sentidos poderia ser o teatro artaudiano do futuro.

Ora, extrair as consequências poéticas extremas dos meios de realização é fazer a metafísica desses meios, e creio que ninguém se oporá a este modo de considerar a questão. E fazer a metafísica da linguagem, dos gestos, das atitudes, do cenário, da música sob o ponto de vista teatral é, ao que me parece, considerá-los com relação a todas as formas que eles podem ter de se encontrar com o tempo e com o movimento. (ARTAUD, p.46, 1993)

Figura 4 - Yatra: a travessia Odissi em pausa no jardim.



Fonte: Captura de tela de apresentação do projeto multimodal Jardim das Cartas (2022).

4. Conclusão

O teatro de Bali, que influenciou Artaud (1993), também trouxe reflexões para Barba (2012) acerca das oposições corporais, de luz e sombra, do vazio do texto, e da musicalidade. Muitas movimentações corporais do teatro e dança balinesa são próximas às danças Odissi e Chhau, por antigas diásporas feitas através de rotas marítimas, quando Odisha, antiga Kalinga, era conhecida pelas conquistas insulares através de sua navegação:

(...) uma possível ligação entre o Chhau e as danças de Bali [Por volta do século III a.C., o império Kalinga, que hoje equivale a Bengala e Orissa, provavelmente mantinha atividades comerciais até Bali] (BARBA, 2012, p. 249).

A travessia das conquistas que levou a dança de Odisha para Bali (ou que de modo inverso, numa apropriação cultural dos conquistadores, tenha se aportado em Kalinga) é baseada em suposições. Manifestando-se nos entrelugares, nas diásporas poéticas e contextos de experiências translacionais marginais, a poética dos contágios surge na arte, na resistência das jornadas. Às *maharis* era dada a rara oportunidade da participação dos *yatras* ou peregrinações, como relata o pesquisador Pattanaik (2019), de Odisha. Fora do serviço devocional obrigatório ocorrido no interior do templo, sem público algum, essa travessia tornava-se de certa forma um entrelugar para elas. Ali, eram vistas e também podiam se ver: duplicadas, em um território translacional, onde suas canções e gestos carregavam suas próprias traduções.

A *yatra*¹⁴ dos peregrinos é facilitada por um ambiente composto por aspectos mais sutis, como as artes visuais e cênicas. O retorno sensorial é uma parte tão importante de toda a experiência quanto qualquer outra coisa¹⁵ (PATTANAIAK, 2019, p. 13. Tradução da autora).

13 Participam do *Jardim das Cartas*: (dança) Adnã Alves, Andrea Albergaria, Cassiana Rodrigues, Clara Rodriguez, Daniela Gatti, Flávia Pagliusi, Gabriela Freitas, Kamilla Mesquita, Mariana Baruco, Marília Vieira, Milena Pereira, Paula Ibañez, Rafael Lemos, Stephanie Borges, Vania Pontes, Vine Hernani ; (voz) Andrea Albergaria, Joana Lopes, Laiana de Oliveira, Mariana Baruco, Paula Ibañez ; (música) Alexandre Zamith (Piano) ; Manuel Faleiros (saxofone).

14 *Yatra*, do sânscrito, pode ser traduzido tanto como viagem quanto teatro de rua (*jatra*).

15 Do original: "The pilgrim's *yatra* is facilitated by an environment consisting of subtler aspects like the visual and performing arts. The sensory feedback forms as important a part of the entire experience as anything else" (PATTANAIAK, 2019, p. 13).

Seus gestos ainda transitam e tornam-se visíveis nos deslocamentos coreográficos; poesias transladas sobre projeções contemporâneas. Nos entreterritórios tecnológicos, a poética em movimento, em constante viagem, contempla-se em sua própria tradução.

Referências

- ALBERGARIA, A. I. *Mudras: o gesto da dança indiana Odissi como caligrafia corporal na cena contemporânea*. Curitiba, Editora CRV, 2020.
- ALBERGARIA, A. I.; ANDRAUS, Mariana Baruco Machado (orgs). *Rastros da Dança Odissi: mulheres na pesquisa, no ensino e na prática da dança clássica indiana Odissi no Brasil*. Curitiba: Editora CRV, 2021.
- ALBERGARIA, A. I.; ANDRAUS, Mariana Baruco Machado. *30 anos de Black or White: discussões interculturais através das alas kanyas da dança indiana Odissi no videoclipe de Michael Jackson*. Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 2, n. 41, set. 2021. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/19776/13214>. Acesso em 23 out. 2022.
- ALBERGARIA, A.I.; MELO, R. de. *Translation*. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=O1OSaFsavto>. Acesso em 23.10.2022.
- ANDRAUS, M. B. M. *Cursos d'água, esteiras de vento: criações de textos e de danças*. Curitiba: Editora CRV, 2022.
- ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BARBA, Eugenio. A canoa de papel. *Tratado de Antropologia Teatral*. São Paulo, Editora Hucitec Humanismo, Ciência, Tecnologia, 1994.
- BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. *A Arte Secreta do Ator* – um dicionário de antropologia teatral. São Paulo: É Realizações, 2012.
- BHARUCHA, R.; LYRA (Tradutora), M. *Viajando através do interculturalismo: do pós-colonial ao presente global*. ouvirOUver, [S. l.], v. 13, n. 1, p. 12–23, 2017. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/37801>. Acesso em: 21 out. 2022.
- _____. *Theatre and the world: performance and the politics of culture*. London: Routledge, 1993.
- BOSE, Mandakranta. *Movement and Mimesis: The idea of Dance in the sanskritic tradition*. Vancouver. Dordrecht: Kluwer Academic Publishers. 1991.
- BLOOM, Harold. *The Anxiety of Influence - A theory of Poetry*. New York Oxford: Oxford University Press, 1997.
- CARERI, Francesco. *Walkscapes: o caminhar como prática estética*. Barcelona: Gustavo Gili, 2013.
- CITARISTI, Ileana. *Traditional Martial Practices in Odisha*. Haryana: Shubi Publications, 2012.
- _____. *My Journey - A tale of two births*. Delhi, Manohar Publisher, 2015.
- DENNEN, David. *Words into Music: A study and translation of Kabisurya Baladeba Ratha's Kichoracandra-nanda Campu*. Califórnia, University of California, Phd thesis, 2014. Disponível em https://www.academia.edu/9512627/Words_into_Music_A_Study_and_Translation_of_Kabis%C5%ABr%E1%BA%8Fya_Ba%E1%B8%B7adeba_Ratha_s_Ki%C5%9Boracandr%C4%81nanda_Camp%C5%AB_. Acesso em 23 out. 2022.
- FALEIROS, A. *Espaços translacionais, a tradução em devir: reflexões desde Antoine Berman*. Puc Rio. Tradução em Revista, v. 30, p. 90 - 119. 2021. Disponível em https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/rev_trad.php?strSecao=article_sp&fas=53140&numfas=11&nrseqcon=52999&NrSecao=11. Acesso em 05 nov. 2022.
- GELL, Alfred. *Art and Agency: an Anthropological Theory*. Oxford: Clarendon Press. 1998.
- GENNEP, Arnold Van. *Os ritos de passagem*. São Paulo, Editora Vozes, 2012.
- JARDIM DAS CARTAS. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=pSbEdpwNm_U&t=8s. Acesso em 23 out. 2022.

JAYADEVA. *Gita Govinda*. Disponível em: <http://kk-songs.org/songs/p/pralayapayodhijale.html>. Acesso em 12 abri. 2022.

HESS, Ron. *Given to Dance*. Orissa's dance tradition. Madison, Wis. University of Wisconsin. 1988. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=EFVwIVVs9Cw> Acesso em 05 nov. 2022.

HANSEN, David T. Uma poética do ensino. In: *Educação em Revista*, Marília, Unesp. n.6, p.95-128, 2005. Disponível em: <https://revistas.marilia.unesp.br/index.php/educacaoemrevista/article/view/601> Acesso em 05 nov. 2022.

MANZOLLI, J.; ANDRAUS, M. B. M. *Jardim das Cartas*: an installation as a Presence Ecology. ARTECH 2021: 10th International Conference on Digital and Interactive Arts. Article N. 119, p. 1–4. October, 2021. Disponível em: <https://dl.acm.org/doi/10.1145/3483529.3483770>. Acesso em 22 out. 2022.

MANZOLLI, J.; ANDRAUS, M. B. M. *Jardim das Cartas*, a Presence Ecology: a multimodal and dynamic flow in an installation. 1-9. ARTECH 2021: 10th International Conference on Digital and Interactive Arts. Article N. 36, p. 1–9. October, 2021 Disponível em: <https://dl.acm.org/doi/10.1145/3483529.3483680>. Acesso em 23 out 2022.

MARGLIN, F. A. *Wives of the God King – The rituals of the devadasis of Puri – Delhi*, Oxford University Press, 1985.

NICS - *Núcleo Interdisciplinar de Comunicação Sonora*. Disponível em: <https://www.nics.unicamp.br/2022/05/30/jardim-das-cartas-promove-imersao-audiovisual-interdisciplinar-na-unicamp/>. Acesso em 23 out. 2022.

PATNAIK, D. N. *History and Technique of Odissi Dance*. In: Delhi: Sangeet Natak Akademi Magazine. 1967. Disponível em: <https://indianculture.gov.in/history-and-technique-odissi-dance> Acesso em 05 nov. 2022.

PATTANNAIK, Prateek. *Diverses facets of the Purusottama Yatra*: the journey to Jagannatha of Puri. 2019. Disponível em https://www.academia.edu/40963750/Diverse_facets_of_the_Pu-

[ru%E1%B9%A3ottama_Yatra_the_journey_to_Jagann%C4%81tha_of_Puri](https://www.academia.edu/40963750/Diverse_facets_of_the_Pu-ru%E1%B9%A3ottama_Yatra_the_journey_to_Jagann%C4%81tha_of_Puri). Acesso em 23 out 2022.

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

SCHECHNER, Richard e LIGIÉRO, Zeca (org). *A estética do Rasa*. Performance e Antropologia de Richard Schechner. Rio de Janeiro: Mauad X, 2012.

_____. *The Future of Ritual: Writings on Culture and Performance*. London and New York: Routledge, 1995.

_____. *Given to Dance by Ron Hess (Review)*. *American Anthropologist* / 12 Vol. 88; Iss. 4. 1986. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/679171>. Acesso em 23 out 2022.

_____. *Rasaesthetics. The Drama Review*. Cambridge, Mass: MIT Press, Fall 2001 (T136).

TURNER, Victor. *From ritual to theatre: the human seriousness of play*. New York: PAJ Publications, 1982.

VIEIRA, Cibele. Galeria do Instituto de Artes da Unicamp está com duas mostras gratuitas. *Jornal Correio Popular*. 09.06.2022. Disponível em: <https://correio.rac.com.br/entretenimento/galeria-do-instituto-de-artes-da-unicamp-esta-com-duas-mostras-gratuitas-1.1250913>. Acesso em 23 out. 2022.

Recebido: 16/09/2022

Aceito: 26/10/2022

Aprovado para publicação: 14/11/2022

Este é um artigo de acesso aberto distribuído sob os termos de uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional. Disponível em: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>.

This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License 4.0 International. Available at: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>.

Ce texte en libre accès est placé sous licence Creative Commons Attribution 4.0 International. Disponible sur: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>.