

Gênero e performance no Sul da Índia

O feminino ambivalente: da força da deusa a negação da mulher¹

Irani Cippiciani

Pesquisadora independente
Campinas, SP, Brasil
iranicippiciani@gmail.com
orcid.org/0000-0001-8213-3816

Resumo | Este texto se propõe a discutir a problemática de gênero dentro das performances tradicionais do sul da Índia, partindo do culto das *Ammans* e as complexas ações ritualísticas que envolvem “manter sobre controle” as energias eruptivas dessas divindades femininas, o que inclui diversas modalidades de performance dramática. O que se vê é um conjunto ambíguo de sinalizações que oscilam entre a exaltação desse poder feminino mítico e a supressão de sua existência no plano social e político. O ponto de partida para encaminhar essa reflexão é compreender como essa ambiguidade se reflete nas performances tradicionais, partindo da tradição *Devadasi*, passando pela tradição dos homens que interpretam papéis femininos, a inclusão de transexuais nesse contexto e, finalmente, discutindo o papel das mulheres cis nesse teatro e a importância das comunidades teatrais como espaços de resistência para esses indivíduos todos.

PALAVRAS-CHAVE:
Gênero, Performance, Teatro indiano.

Gender and performance in South India
The ambivalent female: from the goddess's strength to the women's denial

Abstract | This text aims to discuss the gender issue within the traditional performances of southern India starting with the cult of the *Ammans* and the complex ritualistic actions that involve “keeping under control” the eruptive energies of these female deities, which includes several types of dramatic performance. An ambiguous set of signs is evidenced, which oscillate between the exaltation of this mythical female power and the suppression of its existence on the social and political level. The starting point for directing this reflection is to understand how this ambiguity is reflected in traditional performances, comprising the *Devadasi* tradition, the tradition of men who play female roles, the inclusion of transsexual women in this context and, finally, discussing the role of cisgender women in this theater and the importance of theatrical communities as spaces of resistance for all these individuals.

KEYWORDS: Gender, Performance, Indian theatre.

Género y performance en el sur de la India
Lo femenino ambivalente: de la fuerza de la diosa a la negación de la mujer

Resumen | Este texto se propone a discutir el problema de género dentro de las performances tradicionales del sur de la India, partiendo del culto de las *Ammans* y de las complejas acciones ritualísticas que involucran “mantener bajo control” las energías eruptivas de estas divinidades femeninas, lo que incluye diversas modalidades de performance dramática. Lo que se ve es un conjunto ambiguo de señalizaciones que oscilan entre la exaltación de ese poder femenino mítico y la supresión de su existencia en el plan social y político. El punto de partida para encaminar esa reflexión es comprender como esa ambiguidad reflejase en las performances tradicionales, partiendo de la tradición *Devadasi*, pasando por la tradición de los hombres que interpretan papeles femeninos, la inclusión de transexuales en ese contexto y, finalmente, discutiendo el papel de las mujeres cis en ese teatro y la importancia de las comunidades teatrales como espacios de resistencia para todos esos individuos.

PALABRAS CLAVE: Género, Performance, Teatro Índio.

Enviado em: 05/05/2021
Aceito em: 29/06/2021
Publicado em: 02/09/2021

¹ Este artigo é um desdobramento da pesquisa de doutorado “Theru-K-Koothu: um olhar sobre as culturas teatrais populares do sul da Índia”, desenvolvida com apoio da FAPESP e CAPES, processo nº 2016/10719-0, defendida em janeiro/2020 no Instituto de Artes da UNICAMP.

Devadasis, as mediadoras do feminino sagrado

Por todo sul da Índia, existiu uma classe heterogênea de artistas profissionais, chamada *Devadasis* ou artistas do templo. Essas mulheres cis viviam nos templos e eram responsáveis por mediar a relação dos indivíduos com as divindades femininas de caráter ambivalente, as *Ammans*, aspecto mais denso da energia feminina chamada *Shakti*. Dentre suas muitas funções, uma era considerada de fundamental importância para o “apaziguamento ou satisfação” da deusa: cantar e dançar. A performance ritual envolvia entrar em contato direto com essa energia densa, controlá-la através de ações rituais-performativas e oferecê-la canalizada à comunidade, em forma de fertilidade, prosperidade e bençãos.

As *Devadasis* eram consideradas as “esposas de deus” e, de fato, parte de seu ritual de iniciação implicava em realizar uma cerimônia de casamento com a divindade do templo. Por essa razão, eram chamadas de *Nityasumagali* ou “mulheres auspiciosas” (KERSERBOOM, 1987), porque tinham acesso direto ao feminino sagrado e, sendo casadas com uma divindade, jamais se tornariam viúvas.

Dos muitos rituais que performavam nos templos e nas cortes destacavam-se as danças-dramáticas, aquelas que contavam histórias das divindades, que as descreviam ou louvavam e que exigiam das intérpretes um profundo domínio técnico e interpretativo, associado a saberes específicos, como a sacralização do espaço, o uso do ritmo como detonador da experiência ritual, a divisão dos movimentos corporais em *Tandava* (masculinos) e *Lasya* (femininos). Toda dança e todo canto, envolvia sempre uma experiência ritual profunda e secreta, restrita às iniciadas nessa arte.

Apesar de sua importância e *status*, as *Devadasis* viviam numa condição também ambivalente, assim como as divindades femininas que mediavam. Eram mulheres que gozavam de mais liberdade do que qualquer outra mulher em sua sociedade, conheciam as escrituras, possuíam terras e bens, podiam ter filhos e manter relações sexuais fora do casamento. Entretanto, como membros de uma sociedade patriarcal, ainda que gozando de muitos privilégios, não estavam imunes ao estigma social que recaía sobre todas as outras mulheres: o de serem impuras porque sangravam ou o de serem prostitutas, por viverem fora dos limites morais estabelecidos para as mulheres de sua época.

Ainda assim, essas comunidades precisavam de alguém para mediar a poderosa e perigosa energia de *Shakti*, trabalho que não podia ser feito por homens, então, era preciso lidar com o sentimento contraditório que isso gerava no seio da sociedade com sua rígida moralidade patriarcal e seu anseio por cultivar as divindades femininas, que lhes garantiam a prosperidade e a fartura.

De fato, muitas *Devadasis* possuíam mecenas com quem podiam manter ou não relações sexuais, de modo, que tal prática em seu tempo, não poderia ser considerada como prostituição, da forma como a concebemos hoje. Essa compreensão vai se formando pela própria contradição latente entre os valores da sociedade hindu e a tradição *Devadasi* e, ao longo do tempo, pela influência da colonização inglesa, com sua moralidade vitoriana, que imputou sobre essas mulheres o estigma de “prostitutas do templo”. O governo britânico proibiu, então,

a prática do sistema *Devadasi* em toda Índia e essas mulheres perderam, definitivamente, seu status de *Nityasumangali*.

Algumas não tiveram outra opção senão tornarem-se trabalhadoras do sexo, outras colaboraram diretamente no processo de criação do estilo de dança *Bharatanatyam*, ensinando sua arte ritual a pessoas de castas superiores. O repertório das *Devadasis* serviu de base para a criação desse estilo, após a independência da Índia, mas, ao contrário do que se poderia esperar, acabou por contribuir para sua invisibilização no século XX, relegando essas mulheres e suas descendentes a um papel secundário na tradição que elas mesmas criaram.

É importante que se compreenda esse processo de destruição da imagem e do imaginário coletivo da *Devadasi* como artista dedicada ao templo, para se compreender o estigma que envolve, ainda hoje, a participação de mulheres cis nas formas teatrais folclóricas do sul da Índia. Ou o modo como, procurando se afastar dessa imagem ambivalente de “auspiciosa *versus* prostituta”, essa tradição foi usurpada pelo extrato social mais alto da sociedade hindu para criação do *Bharatanatyam*, de forma que pudesse, então, ser executada por “mulheres virtuosas” das classes altas e vendida ao estrangeiro como uma forma “clássica” de arte da Índia.

Há, nesse momento, em Tamil Nadu, estado de nascimento da tradição *Devadasi* e do *Bharatanatyam*, um movimento amplo que exige uma reparação histórica às suas criadoras e descendentes que solicitam, inclusive, que o termo *Devadasi* deixe de ser utilizado, uma vez que se tornou sinônimo de prostituição. Desse modo, elas preferem ser identificadas pelo nome das comunidades que possuem o direito hereditário à essa tradição performativa ritual, advindas de diferentes grupos sociais não-brâmanes: *Isai Velallars, Mudaliars, Pillais, Kaikkolans*, entre outros (SEIZER, 2005, p. 180).

Dentre os nomes mais proeminentes que encabeçam essa luta, na atualidade, podemos citar a dançarina de *Bharatanatyam* e ativista Nrithya Pillai², uma voz contundente nas lutas anti-casta, de gênero e de apropriação cultural, que nos permite conhecer uma outra história, escrita no corpo de mulheres que foram silenciadas e violentamente excluídas de suas próprias tradições. Nrithya Pillai é uma das maiores defensoras que o termo dançarinas hereditárias se sobreponha ao termo *Devadasi*, separando, de modo definitivo, sua tradição ritualística e artística de origem, do que restou do decadente sistema *Devadasi*.

O termo *Devadasi* tornou-se, portanto, extremamente problemático porque passou a definir, exclusivamente, um sistema de prostituição definido pela condição de nascimento (casta) e gênero (feminino), justificando toda sorte de violência contra mulheres cis provenientes dos grupos sociais mais vulneráveis ou mesmo de famílias de *Devadasis*, perpetuando, de modo cruel, a realidade da prostituição entre gerações de mulheres de uma mesma família.

² Artigo de Nrithya Pillai: Tell Me More: Talking Caste Dynamics in Bharatanatyam With Nrithya Pillai | The Swaddle <https://theswaddle.com/tell-me-more-talking-caste-dynamics-in-bharatanatyam-with-nrithya-pillai/?fbclid=IwAR17SMYImunAjs5VU0A_qiJoDz5v4cpvLMIq9XkqNgN63RZfLeodZNYpgYq>

Pen Veshams, a tradição de homens em papéis femininos

Há em todo oriente uma vasta tradição de homens representando papéis femininos. Na Índia, essa tradição controversa ainda permanece viva e se alimenta do estigma sobre as mulheres. O que se observa é um *continuum* do senso comum da sociedade indiana que vê a mulher como ser impuro (sangramento), perigoso (porque está conectada a *Shakti*) e que, portanto, precisa ser controlado.

Desse modo, ela não deve participar da vida pública, seu espaço é o ambiente doméstico. Uma mulher em cena, gesticulando, falando e cantando produz uma tensão sexual inconcebível na sociedade rural indiana, o que é amplamente manifesto pelos artistas e pelo público. Ainda que as mulheres sejam mal vistas no teatro, elas continuam a existir nos épicos, nas grandes narrativas que precisam ser encenadas ano após ano, o que obriga os artistas a encontrarem outras soluções.

No estado de Tamil Nadu nasceu uma forma de teatro chamado *Theru-K-Koothu*. “*Theru*” quer dizer espaço aberto, “*Koothu*” quer dizer teatro ou ator. *Theru-K-Koothu* é, portanto, uma forma de teatro ritual realizada a céu aberto, cujos primeiros registros remontam ao século VI d.C. Na sua forma atual, o *Theru-K-Koothu* tem cerca de 300 anos de existência (HOLLANDER, 2007). Trata-se de uma tradição teatral rural, masculina, organizada em linhagens hereditárias (CHELLAPERUMAL, 2001), que narra episódios do *Mahabharata*, com seus grandes guerreiros épicos, e tem como personagem central, *Draupadi*, a esposa ultrajada dos cinco *Pandavas* (FRASCA, 1990). Em Tamil Nadu, *Draupadi* é a heroína do *Mahabharata* e também uma *Amman* muito cultuada (HILTEBEITEL, 1988). Ela é a irmã de *Krishna*, esposa de cinco guerreiros e a própria representação da fúria feminina quando, ao final do *Festival de Draupadi Amman*, evento ritual mais importante do calendário performativo do *Theru-K-Koothu*, lava seus longos cabelos no sangue da coxa de *Duryodhana*, no episódio conhecido como *Padu Kalam* (CIPPICIANI, 2020).

Na tradição do *Theru-K-Koothu* os personagens femininos, sendo *Draupadi* a mais importante, são chamados de *Pen Veshams* e os secundários de *Toli Veshams*. Esses personagens são representados por homens travestidos de mulher. Não se trata de uma técnica específica ou refinada que faça brotar a essência feminina que possa haver num corpo masculino, mas na observação mais crua do modo de mover-se das mulheres, no timbre agudo de suas vozes, suas vestimentas e adornos e, principalmente, na reprodução de comportamentos sociais idealizados e estereotipados para o sexo feminino: recato, submissão, com doses de uma sensualidade infantilizada (estrutura de representação que, não por acaso, também pode ser vista em muitos filmes indianos).

Os *Pen/Toli Veshams* são representados, quase sempre, por atores ainda jovens, imberbes, com traços físicos considerados mais efeminados, com um tônus corporal mais suave e uma movimentação mais delicada, acrescida de uma técnica de dança rudimentar, com passos simples, chamada *Pen Adavus*. Ou seja, essa escolha não é determinada por nenhuma capacidade técnica específica, mas por traços físicos desejáveis e pela capacidade de sustentar essas qualidades durante a encenação. Não há uma tentativa de fazer com que esses atores sejam

confundidos com mulheres. É sempre evidente que são homens travestidos. Não há nenhum desejo de iludir ou confundir o espectador. O que se quer mostrar é exatamente aquilo que está lá para ser visto: um homem, representando um simulacro do feminino definido pela moralidade de seu grupo social e, portanto, aceitável como performance.

Uso a palavra simulacro porque, quase sempre, a exceção de *Draupadi*, os demais personagens femininos são rasos em sua construção psicológica, como caricaturas: a bela moça solteira, a rainha-mãe, a serva etc. Apenas *Draupadi* possui um espectro mais complexo de composição e, geralmente, é representada por um ator mais experiente, ainda que seus traços não sejam lá tão femininos. Nesse caso, a necessidade da narrativa prevalece sobre a necessidade de verossimilhança.

Apesar de todo processo de modernização da Índia, do importante crescimento das discussões sobre gênero e igualdade na sociedade, ainda hoje, mulheres cis não são admitidas nas trupes de *Theru-K-Koothu*, mas há uma exceção que merece ser mencionada (CIPPICIANI, 2020). Na vila de Punjarasantankal, existe um centro teatral chamado *Kattaikkuttu Sangam*. Nesse espaço privilegiado, um experimento de risco vem sendo feito. Seus fundadores ensinavam meninos e meninas dos extratos mais pobres e vulneráveis da sociedade, a tradicional arte do *Theru-K-Koothu*, que eles chamam de *Kattaikkuttu* (DE BRUIN, 1999).

Dentro dessa instituição, as meninas eram treinadas para representar tanto os papéis femininos, *Pen/Toli Veshams*, quanto os papéis masculinos guerreiros (*Kattai Veshams*) e secundários (*Tires/Chinna Veshams*), de modo que a igualdade de gênero fosse uma primícia pedagógico-artística. Entretanto, existe um personagem-chave cuja representação por mulheres sempre foi um tabu, o *Kattyakaran*, o cômico lascivo, figura de fundamental importância para conectar o épico Mahabharata à realidade dos trabalhadores rurais. É possível convencer as meninas e seus familiares da possibilidade de se representar *Arjuna* ou *Krishna*, personagens heroicos, numa situação controlada de representação, mas é praticamente impossível convencê-los de que mulheres possam representar o *Kattyakaram*, fazendo piadas de duplo sentido, encarando a plateia, conduzindo a narrativa com malícia e deboche, em encenações que avançam madrugada adentro.

O trabalho desenvolvido pelo *Kattaikkuttu Sangam* e finalizado, por falta de recursos, em 2020, cumpriu a importante função de ir distendendo os limites, afrouxando as moralidades, abrindo espaço para um outro imaginário possível para essas mulheres em seus grupos sociais, através da performance dramática. Infelizmente, trata-se de uma iniciativa isolada, que não encontra respaldo em outras linhagens e companhias do estilo e, por isso, difícil de sustentar fora das condições privilegiadas que foram oferecidas pelo *Kattaikkuttu Sangam*. Afinal, onde essas artistas trabalharão, se as companhias não aceitam mulheres? E qual o peso dessa escolha sobre suas vidas, em suas comunidades, após deixarem a instituição? A solução intermediária encontrada foi reunir essas mulheres dentro do *Kattaikkuttu Sangam* e fundar um grupo inteiramente feminino³ o que, embora seja um passo importante e uma transgressão significativa dessa tradição, essencialmente,

³ Kattaikkuttu Women | Facebook <<https://www.facebook.com/Kattaikkuttu-Women-107981408229440>>

masculina, reforça, sobremaneira, a dificuldade de sua inserção nas companhias tradicionais do estilo.

Como nada é simples em termos culturais, ainda que rejeitem a presença de mulheres cis, constata-se a presença significativa de transexuais nas companhias de *Theru-K-Koothu*, interpretando, exclusivamente, papéis femininos, e tornando a compreensão desse fenômeno, ainda mais complexa e delicada. Esta prática amplia o escopo da discussão de gênero para o campo, bastante controverso, da aceitação do terceiro gênero na sociedade hindu, como definiu a constituição indiana em 2014, desenvolvendo as primeiras políticas públicas nacionais para este grupo social vulnerável e marginalizado.

Aravanis, a inclusão de transexuais em papéis femininos

No Festival de Draupadi *Amman*, uma jornada performativa que pode durar até 21 dias, há um episódio marcante chamado “*O Sacrifício de Aruvan*”, encenado pelos artistas de *Theru-K-Koothu*. Trata-se da encenação da morte de *Aruvan*, filho de *Arjuna*, para que a batalha de *Kurukshetra* possa começar, assim como o sacrifício de Ifigênia antes da guerra de Tróia. Antes de morrer, *Aruvan* pede para se casar e que sua cabeça seja levada ao campo de batalha para poder assistir a carnificina épica. Comovido por seu gesto nobre, Krishna assume a forma da encantadora *Mohini*, uma dançarina celestial com quem *Aruvan* poderá casar-se e desfrutar de relações sexuais antes de ser sacrificado.

Essa é uma importante passagem do épico *Mahabharata* que denota a presença de indivíduos trans na sociedade hindu desde seus primórdios. Em outra passagem mitológica, *Mohini* casa-se com o deus *Shiva* e dessa relação, nasce *Ayyappan*. Temos ainda a deusa *Renuka Yellamma*⁴, que dá à luz a quatro eunucos e a divindade *Ardhanarisvara*, metade homem e metade mulher. A mitologia, a iconografia, os tratados e muitos registros históricos nos permitem concluir que a transexualidade era aceita e reverenciada. Transexuais eram vistos como seres especiais por que “não eram nem homens, nem mulheres”, de onde nasceu o termo terceiro gênero. Seu status social e sua importância ritual ao lado das *Devadasis*, como servas da deusa *Renuka Yellamma*, decaiu enormemente durante o período de dominação britânica, o que explica porque grande parte dessa comunidade hoje está sujeita a exploração sexual e a situações extremas de violência e vulnerabilidade social.

No censo realizado em 2011 pelo governo indiano, constatou-se que havia por volta de 490 milhões de indivíduos que se autodenominavam pertencentes ao terceiro gênero ou, simplesmente, *Hijras*, que inclui: transgêneros masculinos, femininos, travestis, bissexuais, *drag queens*, *drag kings* e eunucos⁵. As *Hijras* dedicam-se a abençoar recém-nascidos, dançar em cerimônias, esmolar ou trabalhar como profissionais do sexo. Em função das recentes políticas públicas voltadas à essa população, muitas mulheres trans e travestis passaram a trabalhar em ONGs ou no setor de serviços, conseguindo ascender socialmente, ainda que em escala reduzida e insuficiente para garantir sua plena inclusão social (NAIK, 2019). Apesar disso, há exemplos importantes de representatividade trans na rígida sociedade indiana, com

⁴ As *Jogappas*, mulheres trans do estado de Karnataka, cantando para deusa Yellamma: The Jogappas- Queer Stories Through Music – YouTube <<https://www.youtube.com/watch?v=qLja-o1w-Dc>>

⁵ TransGender/Others - Census 2011 India <<https://www.census2011.co.in/transgender.php>>

a presença de escritoras, ativistas, atrizes, dançarinas, advogadas, educadoras, âncoras de TV, policiais, políticas, juízas e modelos⁶, resultado evidente do estabelecimento legal do terceiro gênero pela constituição indiana em 2014 e das políticas públicas de inclusão desse grupo social.

Dentro desse cenário é que encontramos, eventualmente, travestis trabalhando em companhias de *Theru-K-Koothu*, segundo informações recolhidas durante pesquisa de campo na Índia, em 2019, junto ao Prof. Dr. A. Chellaperumal, chefe do Departamento de Antropologia da Pondicherry University⁷. Em Tamil Nadu elas recebem o nome de *Aravanis*, ou esposas de *Aruvan*, remetendo ao episódio do “*Sacrifício de Aruvan*” e associando sua figura à dançarina celestial *Mohini*. Sua presença é bem vinda porque resolve de modo mais do que satisfatório a questão da representação de papéis femininos, na impossibilidade de absorver mulheres cis e na indisponibilidade de encontrar rapazotes que carreguem os “atributos certos”.

Ademais, elas são a própria encarnação do deus *Krishna* na forma *Mohini* e representam todo o poder e o mistério desse terceiro gênero mítico. Nessa condição liminar e poderosa, não há conflito com relação a sua existência e presença nas trupes, muito pelo contrário, sua presença é considerada auspiciosa e benfazeja, trazendo boa fortuna, fartura e livrando os indivíduos do mau-olhado e da inveja. O que não significa dizer que elas estejam imunes aos abusos e violências que acompanham as mulheres cis e trans nos ambientes rurais do sul da Índia, mas que, precariamente, se sustentam sobre essa lâmina fria da ambivalência que acompanha o feminino por toda a Índia.

As mulheres cis e as comunidades teatrais

Como já foi amplamente apresentado, a sociedade indiana expressa um sentimento paradoxal em relação às mulheres: elas são temidas e reverenciadas, e tal ambiguidade tem consequências diretas sobre suas existências nas esferas privada e pública. No campo da performance, a presença de mulheres cis na cena se dá quase que por inércia. Uma atriz, geralmente, pertence a uma família de atores e, dessa forma, segue no mesmo ramo por pura falta de oportunidade ou necessidade, nem sempre por opção ou vocação. Curiosamente, o teatro folclórico é um campo profissional economicamente vantajoso, se comparado ao ganho de um trabalhador rural. Então, ainda que tenham que carregar o estigma de mulheres sem moral ou mesmo prostitutas, tal escolha permite que elas possam oferecer a si mesmas e as suas famílias melhores condições de sobrevivência. O dilema posto para essas mulheres é, sobretudo, de ordem econômica, sobrepujando a moral estabelecida e a necessidade de aceitação social.

Há um exemplo interessante de gênero teatral folclórico do estado de Tamil Nadu em que as mulheres podem atuar, o *Spechal Natakam* (SEIZER, 2005), modalidade teatral improvisada, com números de teatro, dança e bufonaria, influenciado por diferentes tradições teatrais, locais e estrangeiras, que serve para entreter as populações rurais. Seu nome, de raiz anglo-tâmil, é a tradução fonética da palavra inglesa *Special* (SEIZER, 2005, p. 29), refletindo seu grau de hibridismo e

⁶ 10 Famous & Inspiring Transgender people in India | Telugu Times Now <<https://www.telugutimesnow.com/special-articles/10-famous-inspiring-transgender-people-in-india/>>

⁷ Sobre isso é possível assistir a entrevista concedida pelo Prof. Dr. Chellaperumal à autora: THERU K KOOTHU - RAÍZES E ROTAS I - YouTube <<https://www.youtube.com/watch?v=s-CM682YjiA&list=UUaKAqvZzp1Rm7Narde9YOUg>>

“especialidade”, como um teatro de amenidades, totalmente improvisado e, portanto, sempre especial e único.

No *Spechal Natakam*, as mulheres assumem um papel ambivalente em cena: elas representam personagens femininos bem ao gosto das plateias locais: no limite entre a castidade e a sedução, mas não é incomum que elas usem esse *sex appeal* para inverter o jogo cênico e a narrativa. Através do uso do humor e fazendo do estigma que carregam uma ferramenta crítica, elas zombam daquela construção de feminino caricatural, representam de modo ainda mais falseado a caricatura da caricatura, de modo que, meio desconcertado, mas seduzido por suas habilidades histriônicas sensuais, o público ri da indignidade que ajuda a perpetuar (e, quem sabe, talvez reflita um pouco sobre a injustiça que comete, mas isso não sabemos!). Também não é considerado incomum que, assumindo um tom mais ativista, essas mulheres decidam falar abertamente sobre sua condição social estigmatizada. Numa forma de teatro totalmente improvisada, sem nenhum tipo de ensaio e preparação, tudo pode servir à cena, inclusive aquilo que se deseja esconder ou omitir).

É uma discussão densa que passa longe de qualquer concepção ocidental de ativismo ou luta feminista. A atuação dessas artistas soa mais como uma ação de resistência indireta e desarticulada, de um sentimento de pertencimento a uma classe e um gênero oprimido, mas que opta por não confrontar o agente da opressão diretamente. Antes, age de modo a confundi-lo em seu próprio jogo e, nesse embate de forças, quase sempre desiguais, vai cavando espaços e reconfigurando o imaginário local, em um processo mais lento do que seria desejável.

A perspectiva de mudança vem, portanto, do próprio fazer teatral, da ousadia cênica, do ato persistente de pautar em cena, de forma desnudada e às vezes dolorida, seu próprio drama existencial, configurando “atos-limites” (FREIRE, 1978, p.106), situações transgressoras, que carregam em si a possibilidade do “inédito-viável” (FREIRE, 1978, p.110), o ainda não vivenciado, mas que, graças à sua ação resiliente, pode ser imaginado e, talvez, nesse espaço simbólico e impalpável, alguma mudança profunda na psique social possa operar a seu favor, em favor de todas as mulheres-artistas, em um processo lento e, infelizmente, também marcado por muitos abusos e violências de gênero.

Habitando essa condição intersticial, essas artistas funcionam ora como mediadores entre o público e suas narrativas míticas, seu sagrado; ora divertindo aqueles que as menosprezam, reforçando em cena o estigma que as oprime e avilta, de onde tiram seu sustento e sua desforra contra um sistema patriarcal e machista. As comunidades teatrais folclóricas são, portanto, espaços de resistência, inclusão e cooperação mútua entre mulheres cis que, juntas, encontram uma forma extremamente sutil de resistir, atenuando, “como água mole em pedra dura”, o estigma, o preconceito e a opressão, entre gerações sucessivas de mulheres.

Considerações finais

Nota-se que tal ambivalência, das *Devadasis*, dos *Pen Veshams*, das *Aravanis*, das *Jogappas* e das mulheres cis do *Spechal Natakam*, obedece, claramente, a lógica do sistema patriarcal e se articula, segundo sua conveniência, ao desejo de controlar esse feminino cis e trans, poderoso e perigoso, ao mesmo tempo, em que se alimenta desse imaginário para sustentar seus rituais, narrativas e performances tradicionais, em especial no ambiente rural, mas afetando também as formas de arte consideradas “clássicas”.

Trata-se de um processo de exploração e controle desses múltiplos femininos, marcados por profundas violências de casta e gênero, físicas e psicológicas, que acabam por configurar um grupo social heterogêneo, amplo, vulnerável e marginalizado, mas, nem por isso, incapaz de insurgir-se, criando estratégias muito próprias de ação, como é o caso, já apresentado, das artistas do *Spechal Natakam* e também das *Gulabi Gang*⁸ ou mulheres que, vestindo *sarees* cor-de-rosa e munidas de bastões de bambu, lutam pelos direitos das mulheres, em especial daquelas das castas mais baixas, num movimento de empoderamento e cooperação entre mulheres absolutamente admirável.

Verdade seja dita que, apesar dos exemplos de exclusão mencionados, a comunidade teatral folclórica, que é muito grande e diversa, é bastante inclusiva em termos de casta, gênero, religião, classe social, estado civil e idade. Talvez seja um dos grupos sociais mais inclusivos de toda a Índia e aquele que, justamente por sua "permissividade e láscivia", sofra mais diretamente com o estigma de grupo social sem *Murai*, ou seja, "contrário à normalidade, às regras e à ordem" (SEIZER, 2005, p. 33), verdadeiros párias. Tal receptividade não é tão ampla entre as castas mais elevadas da Índia, criando grandes dificuldades para a inserção das Dançarinas Hereditárias, descendentes diretas das *Devadasis*, nesse "seleto" grupo social dos artistas clássicos, onde as disputas pelo controle dessa tradição, que deu origem ao *Bharatanatyam*, são marcadas por muitos conflitos e narrativas divergentes.

Nesse ambiente conturbado, sempre precário e liminar, vários sujeitos estigmatizados se encontram e se irmanam. Cientes de sua condição peculiar, criam estratégias organizacionais e performativas para garantir suas existências, material e simbólica, haja visto que as sociedades rurais tem no teatro uma forma quase exclusiva de entretenimento, sendo um campo de trabalho economicamente interessante, apesar de socialmente incômodo.

Vê-se, por parte de muitos artistas-ativistas indianos atuais, como T. M. Krishna⁹, cantor de música carnática (sistema musical do sul da Índia), internacionalmente reconhecido, o desejo de combater firmemente tal distorção, através de ações políticas que envolvem, dentre muitas outras, reestabelecer às dançarinas hereditárias e as devotas transexuais da deusa *Yellamma*, a importância histórica e o protagonismo que lhes foi negado sobre um fenômeno cultural que, originalmente, existia para cultuar as forças ambivalentes do feminino sagrado, dando origem a formas elevadas de adoração através da dança e do canto, e que, no seio de uma sociedade patriarcal e machista, acabou por transformar-se em um sistema brutal de violência, exclusão e estigma social contra mulheres cis e trans.

As narrativas se contrapõem e se chocam, em processos de revisão histórica, de retomada de espaços usurpados e de lutas por direitos humanos para as mulheres cis e trans, num contexto social, político e religioso ainda hostil à essas transformações, mas não indiferente quanto à necessidade de se avançar nesse território, como preconiza a própria constituição indiana e que transborda no corpo social em forma de ativismos e lutas por direitos sociais e políticos em toda Índia, marcando uma fase de ebulição e forte transformação social, justamente e talvez

⁸ GULABI GANG :: Women Empowerment India <<https://gulabigang.in/>>

⁹ Sobre T. M. Krishna: <<https://www.facebook.com/tmkrishna/posts/339743247523333>>

exatamente por essa razão, quando as forças conservadoras e o discurso nacionalista do *Hindutva*¹⁰, governam a Índia.

Referências

- CHELLAPERUMAL, A. **Folk performing tradition in Tamil Nadu with reference to Therukkoothu** in *Dravidian Folk and Tribal Lore*, B. Ramakrishna Reddy (ed.), Chittor: Dravidian University, 2001.
- CIPPICIANI, I. **Theru-K-Koothu: um olhar sobre as culturas teatrais do sul da Índia**. Tese (Doutorado em Artes da Cena), Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2020.
- CIPPICIANI, I. **Theru-K- Koothu e o mundo desencantado: Caminhos e descaminhos de uma tradição ritual**. *Urdimento*, Florianópolis, v. 1, n. 40, mar./abr. 2021.
- DE BRUIN, H. M. **Kattaikkuttu: the flexibility of a South Indian theatre tradition**. Netherlands: Egbert Forsten, 1999.
- FRASCA, R. A. **The Theatre of Mahabharata: Terukkuttu Performances in South India**. Honolulu: University of Hawaii Press, 1990.
- FREIRE, P. **Pedagogia do Oprimido**. 6ª ed. Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 1978.
- HILTEBEITEL, A. **The Cult of Draupadi**. Vol. 1 *Mythologies: From Gingee to Kuruksetra*. Chicago e Londres: The University of Chicago Press, 1988.
- HILTEBEITEL, A. **The Cult of Draupadi**. Vol. 2 *On Hindu Ritual and the Goddess*. Chicago e Londres: The University of Chicago Press, 1988.
- HOLLANDER, J. **Indian Folk theatres. Theatres of the World**. London e New York: Routledge Group, 2007.
- KERSENBOOM, S. **Nityasumangali. Devadasi Tradition in South India**. New Delhi: Motilal Banarsidass Publishers, 1987.
- NAIK, N. **Transgenderism in India: Insights from Current Census**. Website: PAA – Population Association of America, 2019. <<191100 (populationassociation.org)>>
- SAVARKAR, V. D. **Essentials of Hindutva**. Kindle edition, 108 p., 2016. ISBN 8188388254.
- SEIZER, S. **Stigmas of the Tamil Stage**. An ethnography of special drama artists in south India. Calcuta: Seagull Books, 2005.

¹⁰ Movimento Nacionalista Hindu, criando no início do século XX por Vinayak Damodar Savarkar, cujo propósito era defender um Índia Hindu formada por aqueles que nasceram nesse solo, o tinham como território ancestral e dividiam aspectos culturais comuns. Levado ao extremo, induz a posturas sectaristas e excludentes, presentes em discursos ultranacionalistas e conservadores, como os discursos do Partido Bharatiya Janata (BJP), que levaram Narendra Modi ao poder (SAVARKAR, 2016).