

SANTANA, Cassiana Rodrigues. Entre deuses e Orixás – A prática como pesquisa. Campinas: Unicamp. Mestranda em Artes da Cena na Universidade Estadual de Campinas; Marília Vieira Soares. Atriz e bailarina.

RESUMO

Este artigo é um relato sobre o processo de pesquisa desenvolvido no programa de pós-graduação em Artes da Cena da Universidade Estadual de Campinas. Partindo do conceito de “prática como pesquisa”, o texto discorre sobre a contribuição da disciplina “Laboratório de Criação” no desenvolvimento do projeto “Entre deuses e Orixás - O treinamento do ator na travessia entre a dança clássica indiana e os arquétipos de Umbanda” através de bibliografia específica e técnicas advindas da Ideokinesis.

Palavras-chave: Laboratório. Dança Indiana. Teatro. Umbanda.

ABSTRACT

This article is a report on the research process developed at the masters degree program in Arts of the Scene of the State University of Campinas. Considering the concept of "practice as research", the text talks about the contribution of the discipline "Laboratory of Creation" to the development of the project "Between gods and Orixas - the actor's training in the crossing between the Indian classic dance and the archetypes of Umbanda" through specific bibliography and techniques coming from Ideokinesis.

Keywords: Laboratory. Indian Dance. Theater. Umbanda.

Entre deuses e Orixás

A prática como pesquisa

A disciplina “Laboratório de Criação”, ministrada pela Prof.^a Dra. Júlia Ziviani no Programa de Pós-graduação em Artes da Cena da Unicamp, surgiu no meu processo de pesquisa não apenas como um catalisador de idéias, mas como um despertar para novos caminhos. Das leituras à prática, tudo confluiu para o desenvolvimento de minha pesquisa, a destacar alguns fatores. O primeiro deles veio de uma maneira muito simples, através do capítulo “Sobre originalidade” do livro “Romancista como vocação” de Haruki Murakami. O texto trazia conceitos muito particulares do autor a respeito do assunto, mas me fizeram refletir sobre a minha maneira de pensar originalidade. Especialmente por estar num processo de mestrado, sempre me questioneei sobre o quanto minha pesquisa poderia efetivamente contribuir na formação do ator, até que ponto minha crença era passível de ser comprovada, principalmente considerando o polêmico universo da transculturalidade, tão saturado pelas discussões sobre formas de apropriação. Ao entrar em contato com esses novos olhares sobre a relação Oriente-Occidente, comecei a questionar de que maneira eu me conectava com as culturas pesquisadas, quais eram as minhas escolhas e “formas de apropriação”. Será que meu olhar era negativamente estrangeiro? Colonizador? Será que eu realmente respeitava o meu objeto de pesquisa como eu imaginava? Tudo isso me trouxe certa angústia que, apesar de ainda não ter sido resolvida (afinal tratamos de um processo e não de uma resolução), começou a ser apaziguada ao ler o capítulo acima citado. Refletindo sobre as proposições do autor, sem me prender a

concordâncias ou discordâncias, foi possível começar a desenrolar o fio de Ariadne que me guiou pela disciplina e pelo labirinto do meu imaginário perdido em tantas informações, receoso por ser devorado por um Minotauro, a própria fisicalização do medo. Quando entrei em contato com a ideia de originalidade, percebi que original não é sinônimo de inédito, ao menos, não precisa ser. Original é simplesmente o que “vem da origem”, ou seja, aquilo que trazemos em nós mesmos e que é pessoal e intransferível (inédito ou não). Essa percepção pode parecer simples e até óbvia, mas foi fundamental para ancorar o meu processo de pesquisa e tornou-se o meu porto seguro, o lugar para onde sei que posso retornar quando preciso recuperar forças para alçar novos vôos. Antes, eu via a pesquisa como um objeto, ou seja, algo que estava fora de mim. Algo a ser investigado, dissecado e transformado visando um determinado resultado. Porém, ao perceber que o início (este sim, relacionado à “origem”) estava em mim, tudo se transformou.

Memória e imaginação

Partindo à prática, já que esta é a minha base de pesquisa, retornei ao silêncio, buscando a nascente dos meus desejos, à origem da vontade de realizar esta pesquisa, à minha própria origem. Neste sentido, entrei em contato com os arquétipos que me propus a pesquisar: os *caboclos* e os *pretos velhos*, duas figuras intrinsecamente relacionadas à minha ancestralidade, ou melhor, a minha origem. Neste sentido, encontrei suporte no texto “Em busca da memória” de Eric R. Kandel onde pude encontrar um apoio científico para começar a compreender a formação da memória. Assim, pude ampliar minha visão sobre a mesma, estreitando os laços entre a memória pessoal e coletiva que abriga tantos mitos, lendas e crenças que perpassam nossa cultura e a construção de uma identidade, transitando entre o indivíduo e a comunidade. Para tal, parti de um exercício apelidado de “serpente” com o qual mantenho contato há quase vinte anos. Conheci-o nos meus primeiros anos de teatro quando ainda não compreendia bem as razões deste ou daquele exercício, apenas seguia o fluxo orientado pela minha paixão crescente pelo trabalho corporal. Sua origem é atribuída a diversos pesquisadores e associada até mesmo à técnica de meditação *Kundalini* tendo em vista que seus propósitos se encontram em algum momento. Esse exercício foi muito modificado em minha trajetória ao longo dos anos a partir do contato com técnicas de bioenergética, antiginástica e meditação e, por isso, não me ateno a aprisioná-lo em uma única autoria, pois isso seria empobrecedor e acabaria incorrendo em alguma inverdade. Nele, mantendo as pernas dobradas em nível médio, com os pés afastados e a coluna ereta (posição muito semelhante à base da dança clássica indiana), visualizamos nossa coluna como uma serpente, experimentando ondulações de tronco, braços e cabeça, orientando-os para que os movimentos partam sempre da coluna. Considerando que a coluna vertebral é um dos primeiros órgãos a se formar no corpo humano, acessá-la é, certamente, acessar um número infinito de registros e memórias conscientes e inconscientes. Somando a esse exercício o uso de cores associadas ao *chakras* (centros de energia), esse acesso pode ser muito potencializado, assim como direcionado para o interesse do momento. Escolhi trabalhar então na minha segunda base (sendo a primeira os pés, pernas e sacro) focando no *hara*, o chakra que se encontra no baixo ventre e é considerado em muitas culturas o centro gravitacional e energético do corpo, reservatório de vitalidade e criatividade. Essa região seria responsável pela nossa libido, nossos desejos, em outras palavras, aquilo que nos move, o lugar da criação e da ação. Ora, se falamos aqui de retorno às origens para recuperação e validação dos

caminhos pretendidos, nada melhor do que acessar nossa primeira memória, a instintiva, desprendida de auto-análises: o *hara*, considerado o ponto de encontro do homem consigo mesmo. E foi deste lugar que surgiram as primeiras imagens e orientações para o início de minha prática. Porém, considerando a fonte, foi natural que elas viessem de forma desorganizada e fragmentada o que, se por um lado, trazia certa confusão, por outro, abria a possibilidade de serem reorganizadas através da leitura consciente, permitindo a recriação destas memórias. A proposta aqui nunca foi reconstituí-las, mas despertá-las como um suporte afetivo e pessoal que viria a se unir à técnica para criação. A busca dessa personalidade foi sendo esclarecida ao longo do processo, conforme veremos mais à frente.

A travessia: imagem em movimento

Seguindo à prática paralela ao desenvolvimento das aulas, chegamos à *Ideokinesis*, pedra fundamental de transformação de meu processo criativo. Trazendo a ideia de “movimento imaginado”, este conceito inseriu-se na minha proposta de forma intensa e reveladora. Em aula, pudemos experimentar as mudanças visíveis e impressionantes que o chamado “repouso construtivo”, proposto pela *Ideokinesis*, podia provocar. Os alinhamentos e a disponibilidade corporal acessados de uma maneira tão simples e desprovida de esforços me fizeram desejar expandir este conceito, levando-o para o meu espaço de ensaio. Neste sentido, minha ignorância em relação ao tema foi muito libertadora, pois não conhecendo as técnicas que poderiam provocar os efeitos restauradores experimentados em aula, recorri ao meu próprio imaginário, ao meu acervo pessoal, acessando novamente as minhas próprias memórias. Novamente elas, novamente “a origem”. No entanto, gosto de pensar neste retorno não como um movimento circular de fim e recomeço, mas como uma espiral que passa pelo mesmo lugar para seguir adiante, sempre alimentada por uma nova informação, por uma nova vivência. Aqui, as imagens eram acionadas simplesmente como forma de disponibilizar o corpo ao treino físico: a figura de uma borboleta de asas gigantes; um rio correndo; um pesado saco de areia ou a sensação de um corpo etéreo vinham para dizer ao meu próprio corpo de forma gentil e silenciosa que ele poderia simplesmente se entregar, não havia razão para resistências, pois trabalharíamos juntos e de comum acordo às nossas próprias necessidades. Porém, ao tratarmos de memórias, nossas pretensões de controle se esvaem. As imagens que pareciam aleatórias foram facilmente sendo emolduradas pelas figuras dos arquétipos que já desejavam aparecer, ainda que eu não pudesse enxergar. Voltando então às ordens racionais, parti à prática da dança com o intuito de dissecar os movimentos que me levariam à construção das primeiras pedras brutas destas figuras. Iniciando os exercícios básicos dos etilos *Kuchipudi* e *Mohiniyattam*, qual não foi minha surpresa ao perceber que eles eram também projetores de imagens. Esse é o perigo atraente de tocar o subconsciente, ele sempre está lá trabalhando por nós, mas quando é deliberadamente desperto, não pede mais licença para entrar. Entra, acomoda-se e torna-se a referência primeira de cada escolha, quer o consciente goste ou não. Para mim, este foi o grande deflagrador de minhas imagens, de meus arquétipos e a revelação da necessidade de trabalhá-los. O movimento circular de tronco do *Mohiniyattam* instaurou a primeira figura, o velho curvado, carregando “o mundo” nas costas, imagem que toca também o mito de Atlas, o Titã da mitologia grega, condenado por Zeus a carregar o mundo nas costas pela eternidade, comprovando mais uma vez a presença do inconsciente coletivo. No caso do meu “velho”, a crueldade de sua carga não vinha do peso do “mundo”, mas das memórias da

humanidade. Ele faz a passagem do homem entre a vida e a morte (novamente tocando um mito grego, o barqueiro Caronte) trazendo assim as distorções físicas nas pernas e rosto castigados pelo esforço. Essas distorções também aparecem nas manifestações destas entidades nos terreiros como símbolo dos maus tratos sofridos por estas figuras em seus tempos de escravidão. Partindo do mesmo princípio de deslocamento circular do *Mohiniyattam*, o peso do próprio tronco em movimento contínuo sobre os joelhos dobrados e os esforços necessários para manter-se ereto, trouxe a imagem da “velha” grávida. A “velha” foi surgindo pelos desafios impostos pela própria movimentação guiada pela experimentação do uso de diferentes relações de peso no espaço. Mantendo a base em nível médio com as pernas afastadas, o corpo acionou uma memória gestacional. Novamente, o subconsciente entra em cena para provar que nossas imagens são fatores entrelaçados à nossa memória e criação (questão esta bem explorada no texto “A poética do espaço”) que, virtualmente, são pessoais e coletivas e, assim sendo, abre um acervo infinito de memórias que poderão servir como um arcabouço da cena. A estranheza da imagem de uma velha grávida fez a razão questionar a construção desta figura que, mais à frente será explicada e acolhida.

Tendo essas primeiras experimentações como referência, segui a mesma proposta com o estilo *Kuchipudi*. Por ser um estilo muito vivaz e enérgico, o *Kuchipudi* potencializa a qualidade de qualquer movimento podendo fazer um bailarino transitar pela fluidez e vigor com a mesma inteireza plástica. Na pesquisa com os *caboclos*, a sinuosidade e a qualidade escultural de seus passos deflagraram a sensualidade de uma *cabocla* enquanto a agilidade, associada a bruscas mudanças de tônus muscular exigida pela dança, contribuíram para a imagem vigorosa e viril de um *caboclo*. Mas, como citado anteriormente, esse imbricamento não se deu de forma aleatória ou descompromissada. Ele veio a partir de imagens vividas e construídas que, neste sentido, circulavam entre os movimentos sistematicamente codificados da dança clássica indiana e as manifestações religiosas do terreiro de Umbanda sendo filtrados pelas memórias vividas no corpo desta pesquisadora: mulher, negra, espiritualista, carioca, brasileira, artista no século XXI. Informações fundamentais na construção destes arquétipos, pois cada corpo carrega suas marcas e esses registros pessoais e coletivos sempre serão parâmetros para os caminhos escolhidos. Neste ponto entra também outro fator fundamental para a deflagração de memórias: a música, ou melhor, o som. Vamos começar pela primeira. A música, como um elemento capaz de atingir de forma imediata e arrebatadora um de nossos principais sentidos, a audição, torna-se um fator imprescindível à construção de nossa memória. Considerando-a como uma forma de diálogo entre sons e silêncios, de impulsos e reverberações é possível reconstruir nossa história pessoal, assim como assumir novas criações. Como se diz, todos nós temos uma trilha sonora que perpassa nossa vida e que pode ir das batidas do coração intra-uterino ao barulho da chuva, do pipoqueiro da infância ao hino Nacional. É neste sentido, não me refiro apenas à música “pronta”, feita para ser ouvida, mas a que tudo que encontramos fora e dentro de nós mesmos: a musicalidade sentida no pulsar de cada momento, de cada escolha. Assim sendo, as músicas escolhidas provocavam sensações diferentes nos mesmos movimentos, promovendo mudanças de ritmo, tônus e fluidez, às vezes pela condução sonora, outras pela negação à sonoridade proposta, mas todas chegavam como participantes ativas do processo técnico-emocional. Não havia uma música-guia, mas uma constante experimentação que podia variar de pontos de Umbanda a

músicas da tradição Celta, sempre em busca de despertar novas sensações, gestos, memórias. Até que chegamos a outro ponto do processo: o silêncio.

Encruzilhada, onde os caminhos se encontram

Paralelamente ao Laboratório de Criação, cursei a disciplina “A Musicalidade como Arcabouço da Cena” na Universidade de São Paulo sob orientação do Prof. Dr. Fábio Cintra. Considerando que sempre busquei aulas que despertassem a crença de que seriam de grande contribuição à minha pesquisa, a união das duas disciplinas na minha prática foi um movimento natural e enriquecedor. Além do processo revelador junto aos colegas de turma que, a cada aula, propunham uma prática a partir do conceito de musicalidade, tínhamos que apresentar alguma proposta para o encerramento do curso. A proposta era livre e poderia ser pessoal ou coletiva. Alguns propuseram exercícios e essa foi a minha tendência, mas ao longo de minha prática no “Laboratório de Criação”, percebi que meu maior desafio não seria compartilhar um exercício com os colegas, mas a minha pesquisa em si. Discutimos muito ao longo do curso sobre o conceito de corpo-som e como estes dois fatores são, na verdade, indissociáveis e que tudo que se relaciona à sonoridade tinha muito mais a ver com a escuta do que com o som propriamente dito. Falamos sobre a ideia de escuta ativa, questionando-nos, inclusive, sobre a redundância do termo, pois em tese, toda a escuta é ativa. Ouvir é uma ação e uma escolha. Assim, a respiração era musicalidade, o ritmo do momento, do movimento, o silêncio, tudo que era revelado ou não, era ou podia ser som. No intuito de unir as descobertas feitas nas duas disciplinas, resolvi trazer para a minha prática a proposta da “escuta ativa”, apenas para perceber que ela sempre esteve lá sem que eu tivesse notado. Cada ação escolhida, cada gesto delineado falava de uma escuta, fosse das memórias, dos desejos ou dos impulsos que cada exercício propunha. Em sequência, os exercícios de dança traziam imagens, a escuta destas imagens produziam ações e gestos, a escuta destes gestos construíam a identidade de cada figura e estas revelavam as suas histórias. E de onde partiam as escolhas dos exercícios e passos de *Mohiniyattam* e *Kuchipudi*? Partiam da escuta das memórias inconscientes, voltando assim ao movimento espiral de que falamos anteriormente, confundindo beneficentemente início, meio e fim. Nesta parte do processo, percebi que ainda me encontrava presa ao senso comum de associar música a som e compreendi que o único meio de me desvincular deste conceito, seria eliminando a música gravada do meu processo, ainda que apenas temporariamente. Assim, me propus dois desafios de uma só vez: o primeiro seria criar no silêncio (uma tortura para a maioria dos bailarinos) e o segundo, fazer música através da própria encenação. O processo foi duro, mas promoveu um aprofundamento fundamental à sequência de movimentos que vinha experimentando. Com poucos objetos à disposição que efetivamente despertavam meu interesse, recorri a alguns elementos da dança como os guizos e o prato do *Kuchipudi*. Este prato é usado na dança como um elemento muito particular deste estilo, o dançarino apóia-se nas bordas de um prato de bronze que ele conduz pelo espaço com os pés enquanto executa passos e desafios propostos pela coreografia. Eu já havia experimentado trabalhar com o prato de diversas outras formas no espetáculo “Um Presente dos deuses” do grupo Travessia Teatro, mas não me lembrava disso até que minha memória fosse acionada nas aulas do “Laboratório de Criação”, onde utilizamos “pranchas” de madeira para experimentar apoios e pontos de equilíbrio. Considerando o campo simbólico pelo qual circulavam minhas figuras, desejava usar uma grande peneira de palha e, no entanto, na sua ausência, optei

pelo uso do prato que acabou ampliando meu universo de significantes. O prato dourado tornou-se a peneira da *preta velha* onde os grãos de feijão arranhavam o metal e produziam a estranheza do prato de ouro nas mãos miseráveis de uma escrava. Sim, finalmente a velha grávida ganhou sentido para mim. Lendo a história de uma “vovó da Umbanda”, tomei conhecimento da situação das escravas “parideiras”. Mulheres exploradas durante toda a vida para darem à luz a novos escravos que, em sua maioria, eram arrancados do seio das mães antes mesmo do desmame para serem vendidos como mercadorias. Essas mulheres eram usadas como reprodutoras até que não pudessem mais gerar filhos quando então, eram abandonadas ou, as que tinham a “sorte” de cair nas graças do senhor, levadas à Casa Grande para servirem nos trabalhos domésticos. Assim, o nascimento de um bebê que já estava na minha partitura, repetiu-se algumas vezes, o feijão seco tornou-se um elemento abortivo (ironicamente eu havia trocado o arroz pelo feijão nos ensaios em função da sonoridade ser mais intensa. Até nisso o nosso subconsciente trabalha, trocando o branco pelo preto). Essa tentativa de impedir o nascimento de novos filhos para a escravidão culminou num parto sofrido refletindo um grito visceral, porém inaudível. Voltando ao conceito de musicalidade discutido anteriormente, nada seria mais forte neste momento do que um grito mudo, sufocado, que reverberasse no ouvido do espectador através de suas próprias memórias. Certamente os gritos internos de cada um seriam muito mais dolorosos do que qualquer um que eu pudesse produzir “cenicamente”. Na história dessa vovó, ela descobre que um de seus filhos fora vendido para uma fazenda próxima e vai atrás dele. Essa descoberta inicia uma relação de grande afeto entre os dois e de muitos encontros furtivos até o dia em que o escravo é pego em fuga para encontrar sua mãe e então, assassinado. Em minha partitura corporal, eu transitava da figura da velha para um caboclo num impulso brusco acionado pelo braço direito que conduzia a um giro, terminando na posição de ataque de um *caboclo* guerreiro. Esse movimento nunca foi pensado racionalmente, pois todas as figuras foram construídas isoladamente e a passagem entre elas foi feita de forma totalmente aleatória, apenas pela organicidade do movimento, sem qualquer psicologismo associado à forma. Porém, ao tomar conhecimento da história dessa vovó esse impulso das mãos tornou-se claramente a partida do filho arrancado dos braços da mãe, assim como essa “mãe velha”, seguia dando à luz a crianças feitas da terra, onde dormem nossos ancestrais, imagem que se misturava em meus pensamentos ao Orixá Nanã Buruquê, a grande mãe, a mais velha Orixá, responsável por criar o homem feito de terra e água, da lama onde é seu domínio, antes de entregá-lo a Oxalá que lhe daria o sopro da vida. Nanã é também a senhora da passagem, aquela que gera a vida e conduz as almas que já deixaram o corpo físico ao plano espiritual, à nova vida. Ao observar o desenrolar destes arquétipos, foi maravilhoso perceber que eu tinha uma velha que conduzia à vida e um velho que conduzia à morte. Dois *caminheiros* da História, o que fazia muito sentido numa pesquisa que se propõe a fazer uma “travessia” entre as técnicas da dança indiana e a construção dos arquétipos de Umbanda.

Chegando aos *caboclos*, as figuras surgiram de um processo semelhante, desta vez através do estilo *Kuchipudi*. No entanto, os passos usados como referência, geraram dois pólos de qualidade energética: por um lado a sinuosidade suave e ondulatória no movimento da *cabocla*, por outro, movimentos cortantes, vigorosos e tensionados do *caboclo*. Mais uma vez, o imaginário participou na condução dos movimentos. O desenho dos braços do *Kuchipudi* usado para codificar rios e cachoeiras, fez um caminho semelhante ao exercício da “serpente”.

Partimos da coluna ampliando os movimentos de tronco e braços, porém agora com a adição de novos elementos. O primeiro deles está na forma em que o corpo é dividido na dança clássica indiana, em movimentos conhecidos com *tandava* e *lasya*. Os movimentos *tandava* são relacionados ao deus Shiva, aquele que fez o mundo girar quando começou a dançar. Eles são a base do bailarino, responsáveis pela parte inferior do corpo (quadril, pernas e pés) e são acompanhados pela percussão, a *tala* (contagem rítmica), o pulso da coreografia. Porém a dança viril de Shiva foi tão vigorosa que colocou o mundo em perigo e Parvati, sua consorte, interveio, trazendo o equilíbrio e a suavidade para sua dança, *lasya*. Assim, o corpo do bailarino sofre este corte horizontal que propõe a independência das partes: da cintura para cima está o movimento *lasya*, a melodia, a expressão, a interpretação; da cintura para baixo, preponderam os movimentos *tandava*, a marcação, o ritmo, as batidas de pé. Esses dois pólos são complementares e caminham juntos harmoniosamente, mas são absolutamente independentes. E foi assim, que a figura da *cabocla* se apresentou partindo de uma simples caminhada, seu tronco foi construindo um movimento ondulatório, como se parte de seu corpo estivesse em terra e a outra parte na água. Os movimentos das mãos também encontraram correspondência entre os *mudras* usadas na dança para representar a água e as incorporações de caboclas de Oxum e Iemanjá em terreiros de Umbanda. Através, dessa imagem-sensação de caminhar dentro d'água, associada ao peso do velho e ao vigor dos movimentos dos caboclos, pude observar que outro campo de investigação surgia para colaborar com o aprofundamento na qualidade de movimentação de cada figura. Ainda na investigação sobre musicalidade, transferi outro elemento bem característico da dança indiana para a cena: os guizos. Além de serem instrumentos para o bailarino, é um objeto comum a diversas culturas transitando por várias simbologias. Novamente, não me prendi a nenhuma proposta específica, procurei simplesmente escutar as possibilidades. Os guizos, normalmente usados nos tornozelos, foram transferidos para os punhos com o intuito claro de aproveitar o movimento dos braços para produzir som. No entanto, quando os guizos começaram delicadamente a chacoalhar enquanto a *cabocla* caminhava de costas para os espectadores, foi impossível frear a lembrança do conto de Oxum seduzindo o caçador. Nesta história, Oxum que estava à beira do rio, percebe que está sendo observada por um homem escondido entre as árvores da floresta. Vaidosa, ela se deixa observar enquanto tira toda a sua roupa e vai dançando em direção ao rio, seduzindo o caçador. No conto, suas pulseiras de ouro "tilintam" ao sabor de seus movimentos sinuosos, enlouquecendo o homem de desejo. Provavelmente eu nunca pensaria em vestir diversas pulseiras com o intuito de criar som, mas os guizos deslocados de sua tradição me permitiram ir muito além de minha própria imaginação. Minha partitura sempre começou com uma caminhada de costas para o público com os braços e tronco em movimentos sinuosos sem nenhuma prévia intenção que não a de responder às imagens e sensações que surgiam nos exercícios e meditações. E de repente, eu tinha uma *cabocla* de Oxum caminhando em direção ao rio, de costas para o público/caçador, exibindo sua feminilidade languida, seduzindo com o som de suas pulseiras/guizos associadas ao movimento contínuo da água. Mais tarde, experimentei cobrir o rosto desta figura para experimentar a ênfase em seus movimentos. Em uma das apresentações em aula, experimentamos o espaço circular e, como esta figura sempre se apresentava de costas, como manter a mesma ideia? Lembro-me da professora dizendo que ela podia me ver sorrir, pois estava sentada à minha frente e me propor a descobrir como seria fazer as minhas costas sorrirem àqueles que não podiam ver o meu

rosto. Esse questionamento me fez desejar fazer meu corpo sorrir e, considerando a presença da expressão facial na dança indiana, experimentei então “eliminar” meu rosto para todos. Mais uma vez, as conexões aparecem. Há um conto de Oxum, semelhante ao anterior, que explica a razão de ela manter o rosto coberto por contas em seus passeios pelos rios. Ela havia sido amaldiçoada e seu belo rosto havia sido transformado no de uma velha de aparência terrível. Seu corpo permanecia belo e atraente, mas a única forma de atrair seus pretendentes seria impedindo-os de ver seu rosto. E assim, minhas figuras de base foram sendo estruturadas, unindo corpo e memória, silêncios e sons. Os movimentos suscitavam cores e imagens que iam e voltavam no meu corpo-mente de tal maneira que eu não conseguia mais identificar se o movimento gerava a imagem ou se esta suscitava o movimento.

Porém, ao olhar para cada figura em suas sequências isoladas, pude perceber que cada uma estava baseada em um elemento da natureza, possuía uma cor que me guiava e trazia uma questão que eu desejava trabalhar em mim. E, na generosidade de meu subconsciente, ele me mostrava formas concretas de trabalhar estas questões. Nada disso havia sido pensado, mas aconteceu e veio me mostrar mais uma vez que não era que eu quem conduzia aquelas figuras, mas era eu quem se entregava a elas para ser conduzida. Ao perceber que as figuras começavam a apresentar contornos mais definidos e a apontar possíveis personagens, decidi identificar as propostas que surgiam e, de repente, eu tinha um quadro. A saber:

Categoria	PRETA-VELHA	PRETO-VELHO	CABOCLA	CABOCLO
Elemento	Ar	Terra	Água	Fogo
Cor	Roxo	Branco	Azul claro	Laranja
Questão	Força	Paciência	Sensualidade	Destreza
Forma	Leveza	Resistência	Flexibilidade	Agilidade
Orixá	Nanã	Omulu	Oxum	Xangô

Quadro 1- Os pontos de apoio à construção das figuras (pré-personagens).

Ao ler este quadro, a razão quis logo interferir: “Como pode ‘força’ e ‘leveza’ ocuparem a mesma coluna? Falar da mesma figura?”. Podem sim. E podem não porque eu escolhi que deveria ser assim, mas porque o corpo, em sua própria inteligência desprovida de auto-análise, me mostrou que podia. Ao identificar as cores a que cada figura remetia, dei-me conta de que não apenas elas se aproximavam das cores dos Orixás (o que poderia ser uma tendência viciosa da mente por já conhecer esta relação), mas também se relacionavam com algum *chakra* que de certa maneira estava ligado à questão a ser investigada. Diante desta constatação, não me cabia julgar as respostas e sim, compreendê-las e me apropriar com carinho e gratidão daquilo que já é meu e, consciente destas revelações, começar a construção/desconstrução de meus arquétipos. E digo meus porque este processo me fez ver o quanto de nós mesmos pode ser usado como material frutífero a qualquer personagem. Como bem diz Valère Novarina em seu livro “Carta Aos Atores E Para Louis De Funes”:

O ator não executa, mas se executa, não interpreta, mas se penetra, não raciocina, mas faz todo o seu corpo ressoar. Não constrói seu personagem, mas decompõe seu corpo civil ordenado, suicida-se. Não se trata de composição de personagem, mas de decomposição de pessoa, decomposição do homem ali sobre o palco. (NOVARINA, 2009, p. 23)

Finalmente, chegando à figura do *caboclo*, o contraponto à leveza da *cabocla* de Oxum foi um processo absolutamente orgânico, quase uma necessidade. Para mim, a água é um lugar de prazer e de acolhimento e o risco de me perder em suas ondas era muito grande. O fogo era um impulso fundamental para me colocar em movimento, era AÇÃO. Um propunha trazer o espaço externo para o corpo: o rio, a floresta; o outro vinha atravessar o espaço, projetar-se, agir sobre ele. Essa relação também não se deu de maneira aleatória, novamente recorri à minha base, mais especificamente ao *Kuchipudi*. Como uma dança clássica, este estilo possui uma característica muito particular na facilidade com que transita entre a delicadeza e a vivacidade, entre a sensualidade e a virilidade. Ao mesmo tempo em que possui características muito esculturais (não raro o bailarino assume uma pose que durará o tempo de ser admirada, como uma escultura viva que, quando menos se espera, volta a dançar), o *Kuchipudi* é também um estilo explosivo, vigoroso e alegre que mistura fortes batidas de pé a saltos e giros com a mesma destreza. Soma-se aqui também o gestual comum entre os *mudras* utilizados na dança simbolizando personagens ou ações, ao gestual utilizado pelos médiuns no terreiro durante o processo de incorporação. Por mais que a posição dos dedos possa variar, a ação é clara, como verificamos em alguns passos da dança. As imagens a seguir exemplificam bem esta teoria.

Navarasam: o despertar

Como não poderíamos ignorar, a dança clássica indiana conserva uma particularidade que fez com que ela se tornasse uma arte tão pesquisada em todo o mundo, tanto no campo da dança quanto do teatro que é a sua dramaticidade. Quando nos referimos acima ao uso das mãos em gestos simbólicos, não estamos descartando o uso da ação propriamente dita. Um personagem pode caminhar com determinados *mudras* (*gestos das mãos*) simbolizando um determinado objeto para indicar ao público quem ele é, como vemos na representação da flauta de Krishna ou nas orelhas de elefante do deus Ganesha. Mas estes mesmos *mudras* podem ser colocados em movimento representando a ação propriamente dita, como no exemplo de um guerreiro que pode “puxar a flecha/*mudra*” e soltá-la numa espécie de mimeuse que se equilibra entre o símbolo e a ação. Não se trata de imitação, mas de representação. Da mesma maneira, a expressão facial ocupa um lugar único na dança indiana e já deu origem a muitos exercícios de pesquisadores e teatrólogos ocidentais. O *navarasam*, como é conhecido o trabalho de “máscaras em movimento” da dança, é um elemento fundamental para a construção do drama. *Rasa*, traduzido literalmente por “sabor”, seria o sentimento que o espectador experimenta ao apreciar a qualidade expressiva do bailarino. Esse é um conceito muito profundo e filosófico que abrange muitas outras categorias da dança indiana, por isso, atendo-me apenas ao trabalho muscular da face e em como o rosto pode ser trabalhado como qualquer outra parte do corpo, colocando-se a serviço do drama e do personagem.

Na dança, essas expressões são muito bem definidas em nove (*nava*) expressões-sabores (*rasa*) que serão responsáveis por representar as principais

emoções e sentimentos como alegria/ amor, tristeza, ironia, nojo, raiva, medo, heroísmo, surpresa, paz interior. Porém, ainda que estas expressões sejam voluntariamente trabalhadas nas salas de aula, são involuntariamente construídas no rosto dos médiuns incorporados que, muitas vezes, tem seus rostos completamente distorcidos pelas imagens que carregam de suas entidades. Em algumas situações, indicarão o vício causado por algum objeto (um cachimbo, por exemplo), outras trarão a imagem de uma característica de seu Orixá-guia, como a doçura de lemanjá ou a fúria de lansã. Já outros podem trazer as marcas de sua história no pesar de seu rosto ou de um olhar e, neste lugar, podemos encontrar uma riqueza de informações. Da mesma maneira que o corpo responde ao nosso subconsciente, nosso rosto também reflete nossas memórias e pensamentos profundos e, permitir que esses impulsos tomem nosso corpo por completo, faz uma diferença significativa na expressão do ator. Quando esta “inteireza” acontece, o ator-bailarino atinge outra qualidade de presença, deixando de ser um intérprete e tornando-se efetivamente um veículo. Na pesquisa das minhas figuras, permiti que elas assumissem suas próprias expressões, mesmo as que exigiam um controle motor maior. Eu podia ser responsável por acionar uma dada musculatura, mas não fazia isto na intenção de criar uma imagem, mas como resposta a sensação proposta a mim pela própria imagem. O trabalho de conhecer essas figuras deu-se como um caminho semelhante ao processo mediúnico de aprendizado. Não falo do ponto de vista religioso ou da crença equivocada de que incorporar á um ato involuntário sobre o qual a pessoa perderia a consciência e controle sobre seus atos. É justamente o contrário. Trata-se de perceber, ou melhor, de escutar a si, ao outro, ao ambiente, a história que você contar. É estar disponível para esta aproximação e saber fazer com o devido respeito e entrega. É estar disposto a não impor os seus desejos, mas a compreender as regras do jogo que podem mudar a qualquer momento, a cada personagem. Esse processo me fez entender a necessidade de efetivamente me colocar no lugar de aprendiz para discernir a hora de ser cavaleiro e de ser cavalo, de avançar e recuar. Eu entrei para este mestrado com o intuito de fazer uma pesquisa com início, meio e fim, sendo o fim, a comprovação de algo que eu tanto buscava: a relação entre a dança clássica indiana e as manifestações nos terreiros de Umbanda. Mal sabia que eu entrava nesta jornada muito mais para conhecer a mim mesma do que para provar teorias que não precisam de mim para ser validadas. Elas já são fortes por si só e suficientemente generosas para se colocarem como instrumentos no meu caminho de aprendizado artístico e acadêmico.

Referências Bibliográficas:

BACHELARD, Gaston. **A Poética do Espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BERNARD, A. **Applied Ideokinesis: A creative Approach to Human movement and Body Alignment**. Berkeley: North Alantic Books, 2006.

CINTRA, Fábio Cardozo de Mello. **A Musicalidade como Arcabouço da Cena**. Tese de doutorado em Artes Cênicas. Departamento de Artes Cênicas, USP, São Paulo, 2006.

CIPPICIANI, Irani. **Abhinaya: A construção de um corpo narrativo**. Curitiba: Editora Prismas, 2016.

KANDEL, Eric R. **Em busca da memória: O nascimento de uma nova ciência da mente.** São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

MURAKAMI, Haruki. **Romancista como vocação.** São Paulo: Alfaguara, 2017.

NOVARINA, Valère. **Carta aos Atores e para Louis de Funès.** Rio de Janeiro: Editora 7 Letras, 2009.

PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos Orixás.** São Paulo: Companhia das Letras, 2001

TODD, Mabel E. **The Thinking Body: A study of the balancing forces of Dynamic Man.** Nova Iorque: Princeton Book Company, 1937.

VENKATARAMAN, Leela. **Indian Classical Dance: Tradition in Transition.** New Delhi: Roli Books, 2002.