

Territórios e Fronteiras: A Transcrição de Linguagens do Texto ao Gesto

Marília Vieira Soares

Unicamp

Demonstração Prática

Palavras-chave: dança indiana, mudra, gesto

Resumo: *Reflexões sobre as possibilidades de comunicação através dos gestos partindo da comparação entre a dança indiana de estilo odissi, as danças dos Orixás e outros gestuais comuns na cultura brasileira. Este estudo é parte da pesquisa desenvolvida nos últimos sete anos no aprofundamento da Técnica Energética em adaptações de textos teatrais para a linguagem de dança-teatro.*

Este estudo vem a complementar a sistematização da Técnica Energética (TE) com o desenvolvimento de uma possibilidade de uso da expressão vocal a partir dos pressupostos básicos desta técnica corporal para o intérprete, e sua relação com o gesto. O estudo da dança indiana estilo odissi foi iniciado em 1995 sendo, portanto, 13 anos de prática e estudo de uma cultura estrangeira.

Partiremos da escolha do *Dashavatar* - dança que representa as 10 encarnações do deus *Vishnu* (Conservação)- por ser um tipo misto de dança expressiva, dança simbólica e dança pura num único item, coisa não muito comum numa coreografia indiana. Baseada nos versos do *Gita Govinda*, este poema narra as peripécias do deus *Vishnu* para salvar a Terra e o universo.

Um espetáculo de odissi inicia-se com um *Mangalacharam*, que é o pedido de permissão à Mãe-Terra para dançarmos e a homenagem a um ou mais deuses, o mais comum sendo a saudação a *Ganesha*, o removedor de obstáculos. Trata-se de uma dança simbólica, cujo gestual não tem uma função narrativa pura, ou seja, tem a função de prece. Existe uma série de coreografias destinadas a este item com vários graus de complexidade destinadas às dançarinas virtuosas.

Na seqüência dança-se um *Pallavi* - ou dança pura em homenagem à primavera, por exemplo, *Vasant Pallavi* que é o primeiro que aprendemos, que também conta com um série cada vez mais complexa de desempenho técnico; em seguida o *Batu* - que é uma celebração da vitória de *Shiva* sobre a soberba dos ascetas na forma de uma festa no céu para todos os deuses. O *Batu* é o rito de passagem do aprendiz para a vida profissional. Costuma-se dizer que aprendido o *Batu* todo o resto é simples. Segue-se um *abinaya* - que é uma dança interpretativa escolhida em vasto repertório baseado no *Gita Govinda* que é sempre a narrativa de

uma passagem da vida dos deuses, mas que mais freqüentemente trata das relações entre *Krishna* e *Radha*, muito próximas da dança-teatro. Um espetáculo normalmente termina com um *Moksha* - a Liberação - que seria o alcançar a iluminação espiritual, e contém a apresentação da dança simbólica, da dança pura e da dança expressiva.

Podemos, então, dizer que um espetáculo completo de odissi tem a abertura com uma dança simbólica, uma ou mais danças puras, uma dança expressiva e uma dança pura final - a liberação, que termina com uma oração e a posição de meditação. Com relação ao *Dashavatar*, está inserido idealmente no lugar do *abinaya*. A representação das dez encarnações de *Vishnu* tem uma simbologia profunda dentro da história da humanidade, conforme o *Bhagavad Purana* (8.24.5) tem a missão de “proteger a terra, os sacerdotes, os deuses, os santos e a Escritura, e a justiça e prosperidade.” Elas seguem a seguinte ordem: peixe, tartaruga, javali, meio homem/meio leão, anão, guerreiro, o príncipe Rama, Balarama, Budha e Kalki, sendo que esta última ainda está por vir.ⁱ

Os Mudras ou Hastas

O maior instrumental do dançarino são as mãos e os olhos. Isto também no ocidente embora as técnicas ocidentais não trabalhem detalhadamente todas as possibilidades expressivas destes órgãos - visão e tato - como são trabalhadas minuciosamente nas danças indianas. Estes códigos estão baseados no *Natyashastra* e são comuns a todos os estilos de dança na Índia. Temos alguns resquícios destas formas das mãos no jogo de sombras: o pássaro, o cervo, o coelho, a serpente, etc. que são os nomes originais dos *hastas*. A simbologia é extensa porque depende do contexto e do movimento que é o desenho no ar, o que explica as múltiplas possibilidades de cada *hasta*, que põem ser simples ou compostos e exprimir símbolos, sinais e ações.ⁱⁱ

O símbolo de *Vishnu* como Peixe é um *hasta* composto - *ardhachandra* (meia lua) - uma mão sobre a outra. Este gesto é parte de canções infantis no ocidente que se referem a peixes e pássaros, e usado no jogo de sombras, etc. Como tartaruga, o gesto é a sobreposição das mãos (palma contra palma, como no peixe) em *mrugasirsa*. Os cotovelos estão em posição fechada, contrariamente ao normal da técnica. Já o javali usa o mesmo *hasta* - *mrugasirsa* - uma mão sobre a outra. (inserir imagem: matsya. Kurma. Varaha, garuda)

O *hasta Pataka* (bandeira) tem vários significados, entre eles um espelho. Olhar-se no espelho nas danças indianas tem o apelo ao conhecimento profundo de si mesmo, o ver deus na sua imagem refletida. O gesto é idêntico ao de Oxum, que simboliza sua vaidade, e é usado também no *Batu* que significa os deuses (o

dançarino) se aprontando para dançar. Além disso, este hasta pode desenhar o movimento das ondas, que aparece no *Dashavatar* - *Matsya*, *Kurma*, *Vamana* e *Balarama* e é bem semelhante ao de lemanjá. Este gesto está presente em várias manifestações de arte brasileira porque pode ser lido como imitação de uma realidade, assim como o vento na dança de lansã. Também o gesto de Ogum - cortar a cabeça - e Oxossi - abrir caminho - aparece na sexta encarnação de *Vishnu*, como *Parshuram*, o guerreiro é feito com *pataka*.

Outro destaque vem para o arqueiro: o gesto é composto por dois *hastas*, um deles pouco usado:

Danu (arco):

Sucachanchu (flauta):



cujo desenho no espaço é a ação de disparar uma flexa. O mesmo gesto está na dança dos caboclinhos do recife e do caboclos da umbanda e candomblé. Este gesto é símbolo de *Rama*, o príncipe no *Dashavatar*, do deus *Kama* no *Vasant Pallavi* (o canto da Primavera), que remete a cupido na mitologia greco-romana.

Estes gestos são apresentados na forma de exercícios cantados em que são feitos os gestos e seus significados desde cedo no treinamento do dançarino indiano em séries, por exemplo, o *Pataka Hasta*: pequenas ondas, grandes ondas, dizer não, abrir ou fechar janelas e portas, nuvens, vento, convidar para entrar, etc. com o intuito de chegar à perfeição no artista adulto. Além disso, há ainda as oito *rasas* ou expressões: poder, ira, “riso”ⁱⁱⁱ, compaixão, tristeza, nojo, amor e contemplação. E nisto está a principal diferença de treinamento do intérprete entre oriente e ocidente: o dançarino ocidental é treinado no apuramento técnico e a expressividade é acrescentada depois a depender da disponibilidade de talento do intérprete; o ator é treinado no desempenho de ações sem códigos básicos sobre os quais poderá criar sua própria interpretação; isto também fica na dependência dos indivíduos. A pesquisa com a Técnica Energética teve como fundamento a sistematização do uso de bases do corpo expressivo no treinamento do intérprete, tentando suprir esta lacuna, gozando a influência das técnicas orientais.

Existem dois momentos na dança indiana: o gesto em si que tem um símbolo - pássaro, peixe, tartaruga, javali, etc, e os criados pela ação: olhar no

espelho, atirar a flexa, abençoar (*pataka*). O que muda culturalmente é o código de valor dos gestos e ações, que são guiados pela simbologia dos mitos e valores imbricados nas comunidades humanas cujas traduções sofrem as mesmas dificuldades daquelas enfrentadas pela lingüística, conforme o texto de Mario Ferreira publicado na *Revista Bharata - Cadernos de Cultura Indiana* Nº4 da FFLCH-USP. A tradução poética envolve o universo em que se insere o poema, da mesma forma a poética do gesto e da ação o contexto em que está envolvida a interpretação, e isto difere de dançarino para dançarino como a poesia difere de tradutor para tradutor.

Transportar gestual de uma cultura para outra implica em fazer a tradução de uma linguagem - no caso o “sânscrito para o português brasileiro” - que exige um cuidado muito grande na inserção da poética cultural e literal, como no caso da atual montagem do *Grupo Ar Cênico*^{iv} sobre a obra de Nelson Rodrigues, portanto tendo como ponto de partida o texto. Este procedimento implica em um minucioso trabalho corporal da cintura escapular, envolvendo omoplatas, braços, pulsos e mãos, mas principalmente dos pulsos que são os diferenciais do trabalho entre odissi e dança ocidental.

O trabalho do gestual está sendo estudado a partir do uso das mãos espontaneamente nos laboratórios e depois acrescentado o repertório de sinais e símbolos comuns a nossa cultura, com o acompanhamento dos olhos e expressões faciais. Um problema é o uso do óbvio ou literal, que não acontece na coreografia dos *abinayas* apesar do uso da canção, mesmo nos refrãos que são reproduzidos parcialmente no gestual modificado.

No caso da presente montagem, a música eletro-acústica está sendo composta juntamente com a coreografia a partir dos laboratórios apoiados nos textos. A música tem a função de criar climas para o efeito das sensações criadas a partir das indicações das falas e rubricas. Esta também está sendo uma experiência inédita para o músico e para o *Grupo Ar Cênico*, que já trabalha com este gênero musical, mas sempre sobre pesquisa de composições já existentes de vários compositores.



Mruhasira



Ardhachandra



Bana



Garuda



Hansasya



Kurma



Matsya



Mayura

ⁱ Ferreira, M e Souza, M. Regina “*Os Avatares de Vishnu: Relatório de um exercício didático de tradução poética*” in *Revista Bharata* - nº 4 FFLCH-USP 1984.

ⁱⁱ Este assunto foi estudado em artigo publicado no XX Congresso do CID - Conselho Internacional de Dança - Atenas set. 2007.

ⁱⁱⁱ Aqui tem o tom de deboche.

^{iv} Grupo de Pesquisa inscrito no CNPq que utiliza a Técnica Energética e o Método Energético de Direção Teatral.