



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES DA CENA

ANDREA ITACARAMBI ALBERGARIA

MUDRAS:
o gesto da dança clássica indiana Odissi como caligrafia corporal
na cena contemporânea

MUDRAS:
the gesture of Indian classical Odissi dance as body calligraphy
in the contemporary scene

Campinas
2017

ANDREA ITACARAMBI ALBERGARIA

MUDRAS:

**o gesto da dança clássica indiana Odissi como caligrafia corporal
na cena contemporânea**

MUDRAS:

**the gesture of Indian classical Odissi dance as body calligraphy
in the contemporary scene**

“Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestra em Artes da Cena, na Área de Concentração Teatro, Dança e Performance”

“Dissertation presented to the Institute of Arts of University of Campinas in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master in Arts of Scene, in the Concentration Area of Theater, Dance and Performance”

Orientador: Prof. Dra. Mariana Baruco Machado Andraus

ESTE EXEMPLAR CORRESPONDE À VERSÃO FINAL
DISSERTAÇÃO DEFENDIDA PELA ALUNA ANDREA
ITACARAMBI ALBERGARIA, E ORIENTADA PELA PROFA.
DRA. MARIANA BARUCO MACHADO ANDRAUS.

Campinas
2017

Agência(s) de fomento e nº(s) de processo(s): CAPES

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Sílvia Regina Shiroma - CRB 8/8180

AL14m Albergaria, Andrea Itacarambi, 1969-
Mudras : o gesto da dança clássica indiana Odissi como caligrafia corporal na cena contemporânea / Andrea Itacarambi Albergaria. – Campinas, SP : [s.n.], 2017.

Orientador: Mariana Baruco Machado Andraus.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Dança - Índia. 2. Odissi (Dança). 3. Dança contemporânea. 4. Dança cênica. 5. Gestualidade. I. Andraus, Mariana Baruco Machado, 1977-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Mudras : the gesture of Indian classical Odissi dance as body calligraphy in the contemporary scene

Palavras-chave em inglês:

Dance - India

Odissi dance

Contemporary dance

Scenic dance

Gesture

Área de concentração: Teatro, Dança e Performance

Titulação: Mestra em Artes da Cena

Banca examinadora:

Mariana Baruco Machado Andraus [Orientador]

Daniela Gatti

Joana Pinto Wildhagen

Data de defesa: 28-07-2017

Programa de Pós-Graduação: Artes da Cena

BANCA EXAMINADORA DA DEFESA DE MESTRADO

ANDREA ITACARAMBI ALBERGARIA

ORIENTADORA - PROFA. DRA. MARIANA BARUCO MACHADO ANDRAUS

MEMBROS:

1. PROFA. DRA. MARIANA BARUCO MACHADO ANDRAUS
2. PROFA. DRA. DANIELA GATTI
3. PROFA. DRA. JOANA PINTO WILDHAGEN

Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena do Instituto de Artes da
Universidade Estadual de Campinas.

A ata da defesa com as respectivas assinaturas dos membros da banca
examinadora encontra-se no processo de vida acadêmica da aluna.

DATA: 28.07.2017

Ao meu pai Ezio Soares Albergaria Jr
(in memoriam). Meu primeiro mestre.

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, Vicência Rosa Itacarambi Albergaria, por todo seu amor em forma de compreensão, cuidado e por sempre estar ao meu lado.

À minha filha Gayatri Albergaria Allegrini, por toda a sede de futuro, e por ser a melhor coreografia de minha vida.

Aos meus irmãos Marcelo, Gisele, Marisa e Thiago, e meus sobrinhos Sarah, Ravi e Raíssa. Aos meus tios e primos, em especial à eterna parceira de viagens inusitadas e risadas Fábíia Itacaramby. Aos meus avós, e suas incríveis histórias de vida.

A Maximiliano Santinelli pelas infindáveis horas de diálogo acerca dos mundos psíquicos, das poéticas da vida e dos caminhos sagrados que percorremos.

Aos amigos Paula Ibañez, por todos os sonhos que conseguimos realizar, na vida e na arte; Gunendra Sankari que tornou possível, por várias vezes, realizar parte deles e Lucia Minozzo, Veena Fournier e Monique Bourganos pela presença constante e incondicional nos mesmos.

À amiga Cecília Miglorancia, pelas paisagens sonoras durante as investigações da minha pesquisa e ao sitarista Alberto Marsicano. Captadores do universo dos sons e de suas (re) conexões.

Aos professores que por minha vida passaram, abrindo portas de um mundo de imagens, sonhos e possibilidades: Celeste (SP), Neuma e Sula Mavrudis (Iraque), Acharya Orlando Silva (Hinduísmo) e Graziela Rodrigues (BPI).

Aos mestres indianos de Odissi: Guru Kelucharan Mohapatra (in memoriam), Guru Mayadhar Raut, Guru Manoranjan Pradhan, Srimati Srinwati Chakrarbatti, Srimati Sandhyadipa Kar, Srimati Minati Pradhan, Parwati Dutta, Madhumita Raut, Guru Padma Charan Dehury, Pravat Kumar Swain e Dewasmita Pattnaik.

À CAPES, pelo incentivo à pesquisa. Ao programa Programa Estágio Docente (PED) pela oportunidade.

Agradeço especialmente a minha orientadora professora Doutora Mariana Baruco Machado Andraus pela incrível capacidade de orientação e competência. Pela contínua presença. Pelo carinho. Pela paciência. Pela confiança.

Ao Senhor Jagannatha, cujos olhos veem tudo. E que é objeto de minha visão.

RESUMO

O principal objetivo deste trabalho foi realizar um estudo dos gestos da dança clássica indiana Odissi (mudras) como materiais de criação para o artista intérprete-criador na cena contemporânea. Do resultado de experimentos caligráficos corpóreos surge o trabalho “Muyrakitan, as três pedras”, composto pela investigação do mudra e sua utilização não tradicional, em composições pessoais, desenvolvidas ao longo da pesquisa. Além do gesto, o mito hindu de Samudra Manthan (batimento do oceano cósmico e a extração de joias raras) e a lenda amazônica dos amuletos muiraquitãs, retirados do fundo do lago, compõem os motes principais para o trabalho cênico, de construção e pesquisa corporal, cuja travessia de uma margem à outra, em águas simbólicas, remetem à trajetória pessoal da autora, numa ressignificação da tradição milenar da dança clássica indiana Odissi e a contemporaneidade da dança cênica, dialogando com poéticas literárias e dramatúrgicas.

O atravessar, ir e voltar pelas margens que circunscrevem tradição e contemporaneidade, guiados pelo estudo dos gestos e os trazendo de forma poética ao contexto cênico, caligrafando o gesto numa expansão consciente de movimentos, possibilitou pensar o corpo como uma folha de papel à espera da escrita.

Palavras-chave: dança da Índia; dança Odissi; dança contemporânea; dança cênica; gesto.

ABSTRACT

The main objective of this work was to perform a study of the Indian classical Odissi dance gestures (mudras) as creative material for the artist-creator in the contemporary scene. As a result of body calligraphy the work “Muyrakitan, as três pedras” appears, composed by the investigation of mudra and its non traditional use, in personal compositions, developed throughout the research. In addition to the gesture, the Hindu myth of Samudra Manthan (the beating of the cosmic ocean and the extraction of rare jewels) and the Amazonian legend of the amulets *muraquitãs* taken from the bottom of the lake, make up the main motto for the scenic work of construction and body research, whose crossing from one shore to the other in symbolic waters, refers to the author's personal trajectory, in a re-signification of the ancient tradition of Indian classical dance Odissi and the contemporaneity of the scenic dance, dialoguing with literary and dramaturgic poetics. Crossing, going back and forth along the banks bordering tradition and contemporaneity, guided by the study of gestures and bringing them poetically to the scenic context, calling the gesture in a conscious expansion of movements, made it possible to think of the body as a sheet of paper waiting for the writing.

Keywords: dance of India; Odissi dance; contemporary dance; Scenic dance; gesture.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- Figura 1 - Gurus Manoranjan e Minati Pradhan.
- Figura 2 - Abertura do Festival de Konark, Odissa, Índia.
- Figura 3 - Sítio arqueológico de Udayagiri. Odissa.
- Figura 4 - Corredores do palácio de Udayagiri. Odissa.
- Figura 5 - Mapeamento das danças clássicas da Índia
- Figura 6 - Templo de Konark. Odissa.
- Figura 7 - Roda da carruagem do Templo de Konark. Odissa.
- Figura 8 - Esculturas de dançarinas nas paredes de Konark. Odissa.
- Figura 9 - Dançarina em postura de descanso. Templo de Konark. Odissa.
- Figura 10 - Dança Odissi no Teatro Rabindra Mandap. Bhubaneshwar, Odissa.
- Figura 11 - Guru Pankaj Charan Das.
- Figura 12 - Guru Deba Prasad Das.
- Figura 13 - Guru Kelucharan Mohapatra.
- Figura 14 - Guru Mayadhar Raut.
- Figura 15 - Yantra Yogini.
- Figura 16 - Templo de Hirapur, Odissa.
- Figura 17 - Vila de Raguraj Pur, Odissa.
- Figura 18 - Artista desenha técnica pattachitra.
- Figura 19 - Esboço em pattachitra.
- Figura 20 - Paineis em pattachitra, entrada do festival de Konark. Odissa.
- Figura 21 - Estrela Coreológica.
- Figura 22 - Componentes da dança.
- Figura 23 - Exercícios em *chowka*.
- Figura 24 - Exercícios em *tribhanga*.
- Figura 25 - Coreografia Jagannathastakam.
- Figura 26 - Mudra *pataka* e seu uso.
- Figura 27 - Mudras exclusivos da dança Odissi.
- Figura 28 - Vinte e oito gestos simples.

Figura 29 - Mudra *kapitha*.

Figura 30 - Mudras compostos.

Figura 31 - Mudras compostos em sequência da abertura da flor de lótus.

Figura 32 - Menino *gotipua*.

Figura 33 - Exemplos de sári.

Figura 34 - Roma Mohapatra, da tradição *mahari*.

Figura 35 - Joias da dança Odissi.

Figura 36 - Mudra em destaque.

Figura 37 - Pintura nos pés.

Figura 38 - Maquiagem tradicional.

Figura 39 - Posição dos olhos.

Figura 40 - Olhares em processo investigativo.

Figura 41 - Ornamento para cabelos.

Figura 42 - Guizos.

Figura 43 - Canto de *talas*.

Figura 44 - Aula de *pakhawaj*.

Figura 45 - Tabela dos estados emocionais (*bhavas*) e sabores produzidos (*rasas*).

Figura 46 - Interpretação de *sloka*.

Figura 47- Conclusão de espetáculo de Odissi.

Figura 48 - Mergulho no rio.

Figura 49 - Experimentações do gesto.

Figura 50 - Frames do videodança Sulukule.

Figura 51 - Investigações.

Figura 52 - Investigações em processo.

Figura 53 - Evolução do *mudra mukula*.

Figura 54 - A mão de Graham. *Padmakosha*.

Figura 55 - *Mudra mushti*.

Figura 56 - Amuleto muiraquitã.

Figura 57 - Cinturão de Odissi.

58 - Dashavatar, as encarnações de Vishnu.

59 - O mito do batimento do oceano cósmico: Samudra Manthan.

60 - *Mudra kartarimukha*.

SUMÁRIO

Resumo	07
Abstract	08
Índice de Ilustrações	09
Introdução	13
1. Um histórico do Odissi na Índia e em relação com o ocidente	26
1.1 Odissi na Índia	27
1.2 Odissi expandido: diálogos com outras linguagens	35
2. Da experiência a um entendimento/leitura da poética da cena:	
Abhinaya, acessórios e música à luz da Coreologia	45
2.1 Organização corporal: <i>chowkas</i> e <i>tribhangas</i>	48
2.2 Ações: estudo dos <i>mudras</i>	52
2.3 Estruturas Espaciais ou elementos visuais: AHARYAM - ornamentos na dança Odissi	60
2.4 Dinâmicas e elementos aurais: música e <i>talas</i>	70
2.5 Relacionamentos: Abhinaya - interpretação de poesia e <i>slokas</i>	75
3. Mergulho no rio	81
3.1 Sulukule	84
3.1.1 Da obra artística à reflexão teórica: frames do artigo “Sulukule: caligrafando o caos”	86
3.2 Carta aberta aos pássaros miméticos	92
3.3 O sonho de Poti	94
4. Caligrafando a dança contemporânea com tracejados de Odissi	99
4.1 Estudo dos <i>mudras</i>	101
4.2 Processo de criação do espetáculo “Muyraquitã, as três pedras”	107
4.3 Águas de qualquer lugar	111
Considerações finais	120
Referências	122

ANEXOS

INTRODUÇÃO

Iniciei a prática de Odissi há vinte anos. A formação para atuar como intérprete iniciou-se durante a graduação em Artes Cênicas na Unicamp, no ano de 1994, ano de meu ingresso, e que não pude concluir. Durante as práticas corporais, perdida no desconhecimento do meu próprio corpo, resolvi buscar por uma técnica que seria completa, para também minha mente e meu espírito. Vinda de uma graduação em Letras, a ideia de uma dança que interpretasse poesias medievais e devocionais, como o *abhinaya* do livro Gita Govinda, de Jayadeva, unido à prática corporal da técnica clássica Odissi, foram suficientes para que eu, após dois anos de estudo com a professora Silvana Duarte, fosse para Índia em 1996. Desde o início o que eu procurava eram a compreensão e o domínio corporal para ser uma boa intérprete. Não era a dança, não era o ser bailarina, e sim a possibilidade de uma expressão gestual, facial, visceral do teatro que eu pretendia despertar. Encontrei o Guru Kelucharan Mohapatra, em sua casa, na Bhimatangi Area, em Bhubaneswar, Orissa. Ele estava ensinando para uma pequena turma de alunos uma oração para Ganesha, que faz parte do item Namami (Mangalacharan). Ele dizia, sorrindo, porém de forma enérgica: “não adianta fazer os *mudras*¹, fazer o corpo se contorcer se você não conhece Ganesha. Você está dançando para este deus, se você não for íntimo dele no dia a dia, quando você dançar será falso, todos vão perceber. Sua dança não terá sentido. Será só uma dança. Não dá para enganar a audiência, mesmo que você engane a si mesmo”. E eu não queria nada que fosse falso. Mergulhei em pesquisa e estudo, no universo do hinduísmo, no pensamento do micro e macrocosmos, do *atma* e *paramatma*², no movimento do universo de Shiva Nataraj, e outros encontros eu tive nesta jornada, com mestres, professores, gurus, pesquisadores e pessoas que, até sem perceber, eram meus guias.

Após adquirir básico conhecimento no riquíssimo universo artístico, cultural e filosófico hindu, e também um básico número de itens do repertório da dança Odissi, mais de uma década depois, entre idas e vindas, entre aulas dadas e recebidas, fui estudar com outro grande mestre, guru Mayadhar Raut, o único ainda vivo do grupo

¹ Gestos da dança indiana.

² Alma individual e alma universal.

Jayantika, que vive em Déli, na sua casa-escola. Era enfim meu primeiro estudo da técnica *Abhinaya*³. Havia chegado à tão sonhada hora da interpretação do ator bailarino. Depois deste momento, em 2009, outros *abhinayas* vieram. E apesar da grandiosidade deste universo em Nritya, a dança expressiva, dos textos medievais de Jayadeva, de todos os mudras do *vinyoga mudra*⁴, dos *bhavas*⁵, das *rasas*⁶ e *talas*⁷, eu ainda procurava o meu próprio corpo. Um corpo que queria falar uma linguagem minha.

Era 2012. Surgiu a oportunidade de estudar com Srinwanti Chakraborti, diretora do Srijanti, escola de Odissi de Calcutá, com filial na França. Fui para Paris no início da primavera. O frio era terrível e parecia outra das minhas maiores loucuras, aprender um item de *abhinaya*, do Gita Govinda, na Paris congelante. No *campus* da “*cit  universitaire*”, na Maison do Cambodja, onde o curso foi ministrado, eu chegava antes de todos, lá pelas sete da manhã, pois eu estava hospedada em Sevres, ao lado do Temple Budhiste, e sem muitas conexões com o centro de Paris. Meu amigo historiador, que trabalhava como motorista de luxo numa empresa turística francesa, levava-me a todos os lugares na sua mercedes benz preta, do último tipo. Era mesmo irônico eu chegar de mercedes no *campus*, para aproveitar sua carona até o Parc Montsouris, que só anos depois descobri ser o parque citado no livro *Jaya Ganga*, de Vijay Singh (cujo protagonista procura a personificação da deusa Ganga desde a nascente do Ganges, passando entre tantos lugares pelo Parc Montsouris) e depois ficar congelando no banquinho do jardim principal do centro comum a todas as *maisons* que compunham aquela parte da universidade. Para não sofrer (mais) com o frio, eu praticava os movimentos da sequência do *abhinaya* estudada no dia anterior e, quase que imobilizada pelo uso de sobretudo, luvas e botas, eu pensava que a cada dia eu me superava para realizar o aprendizado em Odissi. As aulas começavam numa sala aquecida, com paredes de madeira escura, e lá fora a chuva fininha caía e molhava aquelas árvores delicadas, como pontilhados de um verde não tropical. Tudo era no estilo *art nouveau*; até a natureza era assim, num desenho harmônico com a arquitetura dos predinhos de Paris. Enquanto isso eu aprendia os movimentos da coreografia, na qual o deus Krishna dançava com Radha, sua favorita, mas também realizava sua dança marota com todas as outras *gopis*, pastoras de Vrindavan, sua aldeia natal. Os gestos

³ *Abhinaya*: literalmente, aquilo que conduz significado. Palavra em sânscrito para designar a ideia de levar algo adiante, seja um conceito ou emoção para o público.

⁴ Ramo específico do estudo dos gestos e seus significados.

⁵ Sentimento, emoção.

⁶ Sabor estético, sumo, líquido.

⁷ Ciclo rítmico de contagem da música e dança clássica indiana.

diziam sobre as árvores frondosas, as folhas grandes e suculentas, a natureza florida, o calor da noite indiana, a alegria da primavera e o desabrochar dos sentimentos adolescentes, num misto de amor e brincadeira, bem ao contrário do que meus olhos viam através das janelas cheias de gotículas e algumas folhas avermelhadas trazidas das árvores pelo vento frio, que coladas na janela me mostravam o quanto eu estava longe da minha amada Índia. A guru Srinvanti fazia questão de não entrar em questões religiosas durante o curso, por estarmos num país laico. Foi um curso diferente, pois não tivemos incensos, imagens nem o tocar dos pés do mestre como reverência, nem cantares de *slokas* ou mantras. Foi Srinvanti que me incentivou a ir além da tradição, de falar sobre ocidente através da linguagem da arte Odissi. Usar composições tradicionais e incluí-las nos contextos que o público brasileiro pudesse entender. Foi ela também que disse para eu continuar a minha saudação à mãe terra, o *bhumi pranam*, do jeito que eu fazia. Ela a achou mais completa e com mais sentido que a saudação de abertura feita por praticantes de Odissi atualmente.

Voltei depois de vinte dias. Antes de vir embora para o Brasil fui visitar a Abadia do Monte Saint Michel, na Normandia, e já acostumada com o frio (em especial, o ano de 2012 teve uma frente fria fora de época na França, que durou quase um mês), animada, levei pétalas de rosas vermelhas. Lá do alto, da construção concluída no século XIII, mesma época da obra de Jayadeva, o Gita Govinda, joguei as flores ao vento, num *pushpanjanli* (oferenda de flores feita em início de espetáculos da dança clássica indiana) franco indiano brasileiro, agradecendo à grandeza do mundo, do tempo, dos homens. E suas diferenças.

Aprendi a dançar o item Moksha em duas versões, com duas professoras indianas, Parvati Duta, de Aurangabad, e Sandhyadipa Kar, de Orissa. Professoras com um histórico rico de mestres importantes, entre eles Guru Kelucharan Mohapatra. Parvati é discípula da internacionalmente conhecida Madhavi Mudgal, que esteve várias vezes no Brasil em turnês organizadas por Ivaldo Bertazzo e a rede SESC. Madhavi, por sua vez, vem de uma família de artistas de Déli, e possui uma imensa escola de música, dança e artes clássicas, a Gandharva Mahavidyalaya. Em sua formação teve outras danças clássicas indianas, antes de mergulhar no estudo da dança Odissi. Seu estilo é diferente; há uma aura aristocrata em sua dança, muito bem executada, mas que se distancia da cultura tribal de Orissa.

Sandhyadipa, que me ensinou a outra versão, pertence a uma família de artistas também, onde somente ela foi para o lado da dança. Casou-se e foi morar na América,

tendo antes tido toda sua formação diretamente com Kelubabu e participou de seu grupo profissional de dançarinos que fazia turnês pelo mundo. Dois *mokshas*⁸ diferentes, duas composições com uma estrutura básica. Uma longa, lenta; a outra curta e bem rápida. A curta e rápida é a que mais utilizo. Representando a liberação da alma, talvez inconscientemente penso que essa passagem deva ser feita de uma vez. A outra versão, a longa, apresentei apenas uma vez publicamente. Ela era envolvente, infinita, era como se fosse um abraço sedutor. Neste item, em ambas as versões da *gharana* de Kelucharan Mohapatra, tudo parte de um ponto, o chamado bindu. Todas as expansões corporais, expressivas, gestuais, locomoções e movimentação giram em torno dele. Ao mesmo tempo em que se vai, volta-se ao centro. Não é triste, não é feliz. A melodia envolve e equilibra os sentidos de quem interpreta e de quem assiste a coreografia. Pode se dizer que é o ponto de junção de todos os polos, todos os itens, todos os ensinamentos em dança pura e dança interpretativa. Das *rasas*⁹, os sabores literalmente traduzindo o conceito estético usado nas artes clássicas indianas, que totalizam nove tipos, *moksha*¹⁰ se dissolve no gosto de uma paz interna, sublime elevação dos sentidos, a *rasa* Shanta.

Durante essas duas décadas pude fazer cursos com diversos professores e mestres. Guru, do sânscrito, é quem remove a escuridão, e é como todo professor na Índia é chamado. Mas, para mim, há uma diferença entre professor e mestre: este último que considero ser guru, por realmente estar num patamar que possa (e queira) guiar seu aluno para algum lugar do saber. De qualquer forma todos eles, dentro desta busca incessante pela técnica Odissi, da dança, da interpretação, que se expande na música, escultura, pintura, poesia e vida de Orissa, contribuíram para a construção desta que me tornei. Além da intérprete de repertório tradicional, também uma criadora e principalmente uma professora. Mas, durante esses anos, com tantos alunos que por minha escola passaram, são eles que me fizeram desenvolver minha docência, meu estilo de ensinar esta técnica corporal vinda do oriente.

Dois mestres também muito me incentivaram a seguir jornada. O primeiro vindo da tradição gotipua, Manoranjan Pradhan, de Orissa, que conheci na Unicamp, como professor convidado do Instituto de Artes, no Departamento de Artes Corporais, e de quem posteriormente fui sua aluna em sua escola em Bhubaneswar, Orissa, em 2011. E Guru Padma Charan Dehury, também de Orissa, que fez sua escola em Pushkar,

⁸ Moksha: No hinduísmo, liberação da alma, fim do ciclo de renascimento e morte; último item coreográfico em espetáculos de Odissi.

⁹ Ver nota 13. Mais detalhes sobre o conceito de *rasa* ocorrem no subcapítulo 2.5.

¹⁰ Ver nota 15.

Rajastão, e que tem em sua formação o estilo mahari. Esse último, com quem estive duas vezes em 2014, em treinamentos intensos de composição coreográfica e abhinaya, é um grande mestre e grande conhecedor de percussão *pakhawaj*. Ambos excelentes professores, de tradições diferentes, porém com um aguçado olhar em direção ao aprendiz.

Manoranjan Pradhan, ou Manasir, teve infância simples, cresceu como *gotipua*, criado pelos seus tios, e dançar era o que a vida reservara a ele. Do interior de Orissa veio para a capital Bhubaneswar em busca de mais conhecimento. Estudou com grandes gurus, nunca deixava de citá-los em sua aula. Em sua passagem pela Unicamp, seu mestre Gangadhar Pradhan faleceu na Índia. Desolado por um lado, mas cumprindo o *parampara*, continuou a aula assim que recebeu a notícia. No intervalo saiu para chorar. Voltou e deu a melhor aula que podia dar, em homenagem ao seu guru. No Departamento de Artes Corporais, onde transito como aluna, ou mesmo como estagiária na disciplina de Artes Corporais do Oriente, lembro-me dele pelos corredores, sua presença nas salas de aulas e penso também que de certa forma continuo o trabalho que ele iniciou em 2010. Encontrei-o recentemente, junto à sua esposa, Minati Pradhan, no teatro Rabindra Mandap, em Bhubaneswar, Odissa, ambos sendo homenageados pelo trabalho realizado como professores e intérpretes. A foto é o exato momento em que eles me viram, com a câmera na mão.



Figura 1: Manoranjan e Minati Pradhan. Casal na vida e na dança. Foto: Andrea Albergaria, 2017.

Guru Padma Charan Dehury da tradição *mahari*, a qual teve formação com guru Pankaj Charan Das, me levava no lago de Pushkar, em frente à sua escola sazonal no estado desértico do Rajastão. Sentávamos nos degraus que levam às águas, para o banho ritualístico dos devotos e monges, antes de entrarem no templo de Brahma, único local em toda a Índia consagrado a esta divindade que é o princípio criador. Lá ele brincava comigo, ao mesmo tempo que testava meus conhecimentos sobre as *talas* das coreografias. Começava cantarolando alguns dos *bhols* iniciais e deixava sutilmente que eu continuasse, para ter certeza de que além da parte corporal, eu saberia cantar as talas quando fosse ensinar aos meus alunos. E assim, muitas vezes, passamos horas envoltos nas sílabas melódicas, vendo as águas de Pushkar, e ele dizia: “ Venho aqui e a inspiração me preenche, vão saindo composições, ideias, tanto de música quanto de

movimento. No templo de Brahma, consorte de Sarasvati, deusa da sabedoria, criatividade, padroeira dos artistas, as águas de seu lago têm este poder da criação.

Em minha mais recente ida à Índia, em fevereiro de 2017, estive na escola Nrutya Naivedya, do professor Pravat Kumar Swain. Pravat foi aluno de Manoranjan Pradhan, que por sua vez era discípulo de Gangadhar Pradhan. Gangadhar criou o Festival de Konark, evento grandioso, anual e que continua sendo realizado, mesmo após seu falecimento. O Festival de Konark, do Konark Natya Mandap, reúne artistas não só de Odissi, mas de outras danças clássicas indianas, músicos clássicos do Norte e sul, e em 2017, inova com a participação de músicos estrangeiros, cuja produção é baseada na fusão dos sons orientais e ocidentais.



Figura 2: Abertura do Festival de Konark, em Konark Natya Mandap, Odissa. Foto: Andrea Albergaria.

No final de minha estadia recebi um convite que me deixou muito honrada: representar a Nrutya Naivedya no Brasil e ministrar o primeiro curso de formação em dança Odissi, sob a avaliação de Pravat Kumar e reconhecimento certificado por sua escola. Esta também é uma forma de ser reconhecida como Mestre, dentro da tradição da dança Odissi.

Assim, tanto na tradição secular, quanto no nosso tempo presente, uma caminhada se conclui para alcançar o próximo passo, ainda sem definição de seu sabor, como uma décima *rasa* que começa a se formar. A *bhava*, intenção, já existe: é de querer sempre investigar, aprofundar, descer no mais fundo do oceano, emergir, trazendo à tona joias do conhecimento, para principalmente poder as dividir. Senão, nada disso teria sentido.

Mantendo os padrões técnicos, porém com adaptações de metodologia, ministrar aulas me dá imenso prazer. Comecei com um grupo pequeno, em Atibaia, cidade que adotei para viver. Aos poucos os convites foram surgindo para ministrar oficinas em SP, na rede SESC e CCSP, a partir de 2004. Posteriormente as oficinas se estenderam pela Associação Amigos das Oficinas Culturais do Estado de São Paulo (ASSAOC) e estive em Araraquara, Araçatuba, Buritama. Das unidades do SESC SP, ministrei oficinas na Avenida Paulista, São Caetano, Belenzinho, Ipiranga, Bom Retiro, Vila Mariana, Campinas e Catanduva. No SESC Minas Gerais estive em Uberaba e Uberlândia. No Rio de Janeiro ministrei um curso regular, durante todo o ano de 2013, aos fins de semana, para um grupo de pesquisadores corporais. No sul do Brasil estive em Joinville-SC, em 2007, e no Festival de Dança de Londrina - PR, em 2014, onde ministrei oficinas para profissionais da área, durante a programação de festivais de arte locais.

Em Campinas, SP, durante os anos de 2010 e 2011, ministrei aulas regulares em Barão Geraldo, em uma escola particular de *yoga*. Durante esse trajeto alguns grupos de estudantes de teatro me convidaram para dar oficinas direcionadas ao objeto de suas pesquisas. No espetáculo autoral *PremaShanti*, o qual me levou para Luanda, Angola, uma oficina de Odissi foi oferecida ao público em geral. Apesar de não ter muitos inscritos, foi também uma grande experiência. Lembrei também da orientação especial que dei sobre a técnica Odissi, em especial uma sequência em *abhinaya*, para a atriz (na época graduanda) Rita Wirtti, no trabalho de conclusão de curso de Artes Cênicas da Unicamp, em 1988, chamado *Ká* e dirigido por Renato Cohen. Apresentei também em 1998 um pequeno item de *abhinaya*, na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo,

na aula do professor Jose Luiz Martinez, meu amigo pessoal e o maior estudioso em semiótica da teoria musical indiana que tivemos no Brasil. Lá o foco era a diversidade de *bhavas* e *rasas*, e suas nuances apresentadas numa interpretação do repertório Odissi, baseado nos poemas de Jayadeva¹¹.

De 1997 a 2010 estive à frente de um grupo de dança que se chamava Cia Mahari de Dança Indiana. Nasceu sem pretensão, com minhas alunas e foi longe, mesmo sendo um grupo de pessoas na maioria sem experiência anterior em dança. Vez ou outra vinha alguém de fora, com alguma ou muita experiência fazer aula comigo. Talvez por serem as *maharis* dançarinas de outrora nos templos, o grupo era composto apenas por mulheres, de todas as idades, mesmo que não fosse minha intenção. Foi com a Cia Mahari que estive nos mais variados lugares para apresentarmos itens de repertório tradicional e alguns itens coreografados por mim, como *Urvashi* (2003), *Mangalam* (2005) e *Vandana* (2006). Estivemos em festivais rurais alternativos, em templos budistas, em templos ligados à filosofia indiana, em restaurantes orientais, em teatros de todo porte. Estivemos presentes em recepções de pessoas importantes, em aniversários de desconhecidos, em inaugurações, em encerramentos; estivemos presentes em parques, em carnaval, em hípicas. Em praças, em ruas, a Cia Mahari estava pronta sempre que solicitada.

Dos espetáculos teatrais destaco *PremaShanti*, que me levou a Angola, em 2003, *Swapna Mandir*, 2005, que nos levou à Índia em 2007, *Shakti*, 2011, que nos levou à Índia novamente, na nascente do rio Ganges, em Rishikesh, num festival internacional de *yoga* e arte clássica. Em 2012, *O Sonho*, já numa nova fase, incorporou textos não convencionais, inspirado em obra homônima de August Strindberg, e trazendo à cena a música ao vivo autoral, com inspiração no oriente, composta por Rodrigo Bourganos, bem como a arte marcial indiana *kallaripayattu*, executada por Paula Ibañez e a dança clássica de repertório e composições coreográficas criadas pelo próprio grupo, que já não era mais a Cia Mahari, mas sim apenas um grupo ainda sem nome.

Em solos, além do *PremaShanti*, apresentei o *Swagatam*, no SESC Ipiranga, em São Paulo-SP, 2009, perante o cônsul da Índia no Brasil da época, e na Índia o

¹¹ Poeta medieval nascido em Odissa (século XII), autor do *Gita Govinda*, compêndio poético relacionado a Krishna. Cada canção descreve particularidades de sua encarnação como pastor e sua ligação com Radha. A poesia erótica devocional é característica da fase medieval literária na Índia.

espetáculo *Nrtya Parichay*, no Delhi International Auditorium, em 2009, e ainda o *Mahosatva*, no Jagannath Auditorium Mandir, também em Nova Déli, em 2014. Em todos eles, desde o início, utilizei a poesia, a literatura, de autores nacionais e estrangeiros, não só os indianos clássicos, na criação da cena. Minha busca sempre foi ir além: utilizar a técnica da arte Odissi para a criação do personagem, do dançarino, do corpo em movimento, e não apenas réplica do repertório já produzido na Índia, e somente agora me percebi pronta para sistematizar esse processo de transposição entre a dança clássica Odissi e a criação contemporânea no universo acadêmico. Tenho como principal premissa que a tendência de artistas ocidentais irem buscar na Índia inspiração para suas criações deve-se ao fato de a dança indiana não separar o treinamento técnico da expressividade.

Após ingressar no mestrado, estudei o autor Wheeler (1984), que expõe na tese *Surface to Essence: appropriation of the orient by modern dance* as influências sofridas por coreógrafos norte-americanos das mais diversas artes orientais, algumas delas caracterizadas pelo autor como mais superficiais, e outras como mais essenciais. Este autor foi a referência axial da tese de doutorado da orientadora da minha pesquisa (ANDRAUS, 2014), revelando, portanto, um alinhamento metodológico entre a pesquisa da orientadora e aquilo que eu queria desenvolver e sistematizar. Havia para mim, no entanto, uma questão específica diferente daquela que moveu a orientadora, mais pertinente à dança indiana. Andraus (2014) postulou que o treinamento marcial acrescentava ao bailarino em formação um aprimoramento da habilidade de improvisar, pois o treino de luta requer reação rápida, e a capacidade de reagir instantaneamente é necessária ao bailarino improvisador. No meu caso, no que concerne ao domínio do tempo na execução do gesto, percebemos que, ao longo das atividades de orientação, não é tão importante o tempo da reação ao estímulo, porém a capacidade de decodificar uma relação temporal imposta pelo código para poder criar, visto que na dança clássica indiana os movimentos se encaixam nas músicas por meio das *talas*¹², e o treinamento extensivo da técnica nos torna bons em repeti-los com duração cada vez mais precisa. Para os laboratórios da pesquisa de mestrado, ao contrário, a orientadora solicitava que eu realizasse os mesmos gestos expandindo o tempo, subvertendo a lógica temporal da técnica. Ao contrário da hipótese que norteou a pesquisa de doutorado da orientadora, que partia da proposta de instrumentalizar bailarinos com repertórios gestuais do

¹²Ver nota 14.

gongfu, no meu caso o repertório já estava sedimentado em meu corpo – à semelhança do que aconteceu no mestrado de Andraus (2010), quando a pesquisa foi desenvolvida em seu próprio corpo, que já dominava os códigos da arte marcial objeto de estudo –, e eu pretendia, justamente, decodificar o repertório gestual do Odissi para poder criar.

O caminho para buscar essa decodificação, parte mais difícil de todo o processo, se desenhou a partir de laboratórios improvisacionais conduzidos pela orientadora, nos quais partia da caligrafia corporal do Odissi, especialmente os *mudras*¹³, para compor células de movimento. Os resultados eram ricos e apontavam a possibilidade de eu trazer simbologias presentes em meu próprio imaginário de pesquisadora brasileira no eterno trânsito Brasil-Índia. Pedrinhas verdes acarinhadas pelas águas de um rio possibilitavam-me despir-me um pouco da Andrea Albergaria, intérprete de Odissi, e dar voz à Andrea Itacarambi. Uma hipótese começava a se desenhar: se a técnica de Odissi parte da codificação gestual e de estruturas dramatúrgicas específicas que podem acabar condicionando o intérprete a criar coreografias e/ou espetáculos que se assemelham, no que tange à estética, então um treino de improvisação que desconstrua elementos fundamentais da estrutura coreológica da dança indiana pode auxiliar um bailarino ocidental com experiência em dança indiana a usar os elementos desta técnica em criações contemporâneas. A estrela coreológica serviu como um método de organização, e não como a metodologia em si, feita pela desconstrução da técnica.

Essa hipótese me levou a procurar em Preston-Dunlop (1987) o entendimento do uso dos acessórios, da música e do próprio *abhinaya* como elementos coreológicos a serem estudados, cada um por um prisma diferente, embora se tenha a compreensão de que na arte indiana cada elemento só faz sentido tendo em vista o todo. Ainda assim, a própria coreologia não precisa ser entendida de forma analítico-racional, como um fracionamento dos elementos da cena a serem trabalhados de forma separada, mas como uma forma de análise dos improvisos depois de realizados, apenas para promover a consciência, por parte do artista, daquilo que ele desenvolveu intuitivamente:

A coreologia pode servir como norteadora para a consciência que o bailarino tem de si mesmo no ato da dança, colaborando para que ele dirija sua intencionalidade e aprimore a expressividade de seus movimentos. Pode permitir que o bailarino crie para si mesmo um subtexto sobre aquela dança, que permitirá que ele sempre retorne à memória do sentido que nasceu junto àquele movimento de forma intuitiva (ANDRAUS, 2010, p. 150).

¹³Ver nota 9.

No levantamento bibliográfico encontrei pesquisadores que desenvolvem trabalhos relacionados à dança indiana, como Cippiciani (2016), Wildhagen (2016), Fernandes (2014), Duarte (2015), entre outros. Nenhum deles trabalha especificamente com coreologia e improvisação como recursos para trabalhar a decodificação do gesto.

A pesquisa que venho desenvolvendo chegou, até o momento, a dois resultados artísticos distintos: um videodança chamado “Sulukule” (YOUTUBE, 2016), e um espetáculo que está em processo, cujo título é “Muyrakitan, as três pedras”. Essas experiências têm mostrado a potência em entender o *mudra* como elemento caligráfico em um processo de composição que parte da decomposição do gesto.

Caligrafia pode ser definida como a “arte ou técnica de escrever à mão, formando letras e outros sinais gráficos elegantes e harmônicos, segundo certos padrões e modelos estilísticos ou de beleza e excelência artística” (HOUAISS, s/d). O experimento que se fez foi isolar cada *mudra* e retirá-lo do contexto codificado do Odissi, no qual os tempos/ritmos são precisamente estabelecidos pelas talas, e estender esses gestos no tempo e no espaço. Essas explorações levaram à possibilidade de uma composição contemporânea não apenas no sentido etimológico – os espetáculos de dança indiana que criei e que cito nesta introdução também podem ser entendidos como contemporâneos nesta acepção. A pesquisa em desenvolvimento na Unicamp é contemporânea em sua própria estética, como se poderá depreender ao ler este texto e assistir ao espetáculo.

A dissertação se estrutura em quatro capítulos: no primeiro, intitulado *Um histórico do Odissi na Índia e em relação com o ocidente*, faço um histórico do Odissi em seu contexto original como dança das *devadasis* e falo desta arte como fonte de interesse de estrangeiros, e que também sofreu influência nestes. Também aqui ocorrem os diálogos da dança indiana Odissi com outras linguagens artísticas. No segundo, intitulado *Da experiência a um entendimento/leitura da poética da cena: abhinaya, acessórios e música à luz da coreologia*, explico sobre fundamentos técnico-poéticos do Odissi: o *abhinaya* (*mudras*; técnica expressiva do rosto, tronco e membros superiores; estados emocionais e sabores estéticos); os acessórios como parte imprescindível à composição; e a música, que não é apenas um pano de fundo, mas elemento fundante da própria técnica da dança. O terceiro capítulo intitula-se *Mergulho no Rio* e pretende ser uma quebra de estrutura, a simbolizar as diferentes rupturas pelas quais passei no processo de pesquisa – teoria *versus* prática, tradição *versus* contemporaneidade, vigília *versus* mundo onírico. No quarto e último capítulo, intitulado *Caligrafando a dança*

contemporânea com tracejados de Odissi, descrevo o processo de criação do espetáculo em construção “Muyrakytan, as três pedras”, discutindo os conceitos por trás desta criação e especulando respostas às hipóteses formuladas nesta introdução.

CAPÍTULO 1

Um histórico do Odissi na Índia e em relação com o ocidente

1.1 Odissi na Índia¹⁴



Figura 3: Colina de Udayagiri, Odissa. Ruínas de um palácio do século II a.C. Registro mais antigo das posturas da dança Odissi. Foto: Max Carniel, 2016.



Figura 4: Corredores do palácio adornado com esculturas de temas mitológicos hinduístas e posturas de dança. Foto: Max Carniel, 2016.

A dança clássica indiana Odissi sai de Orissa, seu estado de origem (com achados arqueológicos em Udayagiri, próximo a Bhubaneswar, capital, que afirmam sua

¹⁴ As informações de cunho histórico deste capítulo decorrem de conhecimento oral acessado pela pesquisadora que, desde 1996, viaja frequentemente à Índia para pesquisas de campo.

existência anteriormente ao século II a.C.) e atravessa fronteiras, na própria Índia e no mundo, a partir do advento da independência do país, em 1948. Isso se deve principalmente ao ato de quatro jovens intérpretes se unirem para que, juntos, pudessem organizar a dança que se fazia no estado de Orissa e provar para a Índia, livre dos ingleses e sedenta por uma reafirmação cultural, que esta era uma dança clássica e estava contida no tratado *Natya Shastra*¹⁵ (atribuído a Bharat Muni, século II a.C.), referência para toda arte performática da Índia. Assim, a partir de pesquisas corporais do que já faziam e que haviam aprendido com seus diferentes mestres, bem como a pesquisa de campo nos templos, principalmente os templos de Konark, Mukteshwar, Lingaraj e o sítio arqueológico das colinas de Udayagira – cujas estátuas de dança eram presentes –, codificaram o que conhecemos hoje como a técnica Odissi. Os *chowks*¹⁶ (formas corporais quadradas) e os *tribhangs* (formas triangulares feitas pelas flexões articulares e sua movimentação), contidos na estrutura geométrica desta arte, foram redesenhados para que se criassem sequências de estudo e ensino (para uma introdução a esses exercícios ver ANDRAUS, SOARES, SANTOS, 2013). Os itens pertencentes aos espetáculos, que duravam horas – já que eram religiosos e não somente artísticos – foram reestruturados para que se pudesse enquadrar melhor a dança Odissi em programas públicos artísticos em Orissa e, posteriormente, em Déli, a capital do país. Lá sim, em 1956, diante da plateia, críticos e pensadores da estética indiana, a dança Odissi começa a ser percebida pelos mesmos, devido à sua diferente estética do movimento (até então a dança de Orissa era considerada cópia da conhecida Bharat Natyam, vinda do sul da Índia).

15 *Natya Shastra*: tratado sobre as artes performáticas clássicas indianas, atribuído a Bharat Muni, sem data precisa.

16 Seguindo-se as normas da ABNT, será adotado o uso de itálico em termos estrangeiros, exceto nos nomes de pessoas (exemplo: Guru Panjak Charan Das, locais (exemplos: templos, escolas), das danças (exemplos: Odissi, Bharat Natyam) e no título do tratado *Natya Shastra*, por suas recorrentes aparições.

Mapa das danças clássicas da Índia



Figura 5: Mapa dos estados da Índia após a Independência (1948) e suas oito danças clássicas.
<https://br.pinterest.com/pin/470907704767900051/>



Figura 6: O templo do Sol, Konark, é formado por uma carruagem. Todas suas paredes são ornamentadas por esculturas de dançarinas, fonte de maior inspiração para a revitalização da dança Odissi pelo grupo Jayantika. Foto: Andrea Albergaria, 2017.



Figura 7: detalhe da roda do carro de Surya (Sol) no templo de Konark. Odissa, Índia. Foto: Andrea Albergaria, 2017.



Figura 8: Detalhe de esculturas de dançarinas no templo de Konark, Odissa. Fonte de inspiração coreográfica. Foto: Andrea Albergaria, 2017.



Figura 9: Dançarina em postura de *alasa* (descanso) no templo de Konark, Odissa, Índia. Foto: Andrea Albergaria, 2017.



Figura 10: A dança odissi e o corpo em “s”, formas esculturais em movimento. Triângulos e quadrados se alternam e formam a sinuosidade escultural da técnica demonstrada no Teatro Rabindra Mandap, Bhubaneswar, Odissa. Foto: Andrea Albergaria, 2017.

Com o esforço crescente desses quatro jovens artistas e professores do Kala Kendra, principal instituição artística da época em Orissa, unidos ao histórico que cada um trouxe na formação, foi possível recriar uma arte que passou por inúmeros problemas (invasões políticas e mudanças religiosas) e fazer com que ela se expandisse também fora de Orissa. Cada um deles trazia um ingrediente essencial e que pode ser reconhecido até hoje em cada apresentação ou aula desta arte.

Guru Pankaj Charan Das traz consigo a tradição *mahari*, dançarinas dos templos, conhecidas pela suavidade (*lascya*), pelo lirismo, pela devoção e pelo ritual da dança como oferenda à divindade. Adotado por uma delas, Pankaj Charan cresceu dançando e tornou-se um mestre.



Figura 11: Guru Pankaj Charan Das, conhecido como Adi Guru (Primeiro Guru).
<http://douglasridings.com/odissi/>

Dos ginásios *akhadas*¹⁷, com toda formação de um atleta e em acrobacia, vem **Deba Prasad Das**, que iniciou seus estudos em atletismo e o completou com o treinamento *gotipua* (meninos dançarinos que se vestiam de meninas). Esse dançarino trouxe, assim, ao Jayantika¹⁸ a arte vigorosa (*tândava*) e acrobática dessa tradição.



Figura 12: Guru Deba Prasad Das, responsável pelo estilo gotipua na reestruturação da atual dança Odissi.

¹⁷ Ginásios de treinamento para atletas em Orissa, Índia.

¹⁸ Coletivo de artistas da tradição Odissi, formado em 1948, em Cuttack, Orissa, e responsável pela reestruturação da técnica, como a conhecemos atualmente. São eles Guru Kelucharan Mohapatra, Guru Mayadhar Rout, Guru Pankaj Charan Das e Guru Debaprasad Das.

Guru Kelucharan Mohapatra, oriundo de família de artistas, era exímio percussionista, e seu treinamento não foi em nenhuma dessas tradições. Sua formação era prática, nos teatros de Orissa, como músico e observador. Ele trouxe sua mente aberta, sua incrível capacidade criativa musical e coreográfica e a inovação aos itens já tradicionais. Foi criador da maioria do repertório em dança pura que conhecemos hoje.



Figura 13: Guru Kelucharan Mohapatra em saudação a Jagannatha, divindade totêmica de Odissa, cuja dança Odissi é parte do culto. <http://www.bhubaneswarbuzz.com/wp-content/uploads/2016/01/guruji-kelucharan-and-jagannatha.jpg>

Por último, **Guru Mayadhar Raut**, artista e intelectual, com sede de conhecimento e estudo, ganhador de bolsas de estudos em renomadas instituições de arte no sul da Índia (onde a dança clássica já era codificada e reconhecida).



Figura 14: Guru Mayadar Raut, ainda em atividade, na direção de sua escola em Déli. <http://features.kalaparva.com/2012/04/discovering-dance-under-guru-mayadhar.html>

Meu vínculo genealógico se dá com este último guru, por meio de sua companheira de estudos Aadya Kaktikar, com quem convivo desde 1998 no Jayantika, em Déli. Aadya Kaktikar é discípula do Guru Mayadhar desde a infância. Professora de literatura na Universidade Nehru, na capital indiana, fez uma intensa pesquisa sobre a vida e obra de seu mestre, e lançou, em comemoração ao aniversário de oitenta anos do mesmo, o livro *Odissi Yatra*, sobre a jornada de seu mestre:

Mayadhar Raut traz então para Orissa, para o Jayantika, e para o Odissi atual o conhecimento do uso dos mudras (vinyoga mudra) e a técnica do abhinaya (interpretação), estudado nos textos clássicos que adquiriu em sua formação residência no Kalakshetra. Enriquece e refina assim a qualidade da dança Odissi. Foi compositor de diversas peças interpretativas, principalmente sobre as canções do Gita Govinda, do poeta medieval Jayadeva. Guru Mayadhar então traz uma renovação ao estilo, com as finalizações conscientes do gestual, trazendo o mudra, o gesto com o devido trabalho de pesquisa e estudo, como uma continuação do movimento, tendo ele significado ou sendo puramente estético. Mayadhar foi e é alguém à frente do seu tempo, mesmo trabalhando com o clássico ele fez a releitura e a codificação de um uso para o Odissi que queriam mostrar ao mundo que se mostrava livre a partir de então (KAKTIKAR, 2010, p. 78). Tradução livre da autora.

Em 2009, passei uma temporada na escola Jayantika, de guru Mayadhar Raut e sua filha Madhumita Raut, em Nova Déli, Índia, onde aprofundei meus estudos em Vinyoga Mudra – o estudo dos *mudras* e sua utilização no *abhinaya*. Lá a composição do gesto é profundamente estudada em cada *sloka*¹⁹ do *Natya Shastra*²⁰ destinado ao uso das mãos. Os alunos aprendem a cantar os versos em sânscrito e, concomitantemente, repetem o uso de cada utilização contida para ele. Por exemplo, no gesto *pataka*, que literalmente significa bandeira, todos os dedos da mão estão juntos, sem flexão alguma. Segundo o próprio Guru Mayadhar: “[...] como uma folha em branco prestes a ser preenchida, por isso o primeiro movimento, o infinito de possibilidades começa aqui”.

1.2 Odissi expandido: diálogos literários e imagéticos

¹⁹ Versos em sânscrito, da literatura clássica indiana.

²⁰ Ver nota 21.

Ao pensar sobre a expansão do trabalho do artista, surge a ideia de sua interiorização. Como num equilíbrio de contrários, surge a busca interna que resulta nessa dilatação. Ao abrir-se para um mar além do que se habitualmente navega, sem uma bússola precisa, o campo se expande, e para tal amplitude desmesurada o mergulho em si atua como ato propulsor.

A partir do conceito presente no hinduísmo e especificamente na dança clássica indiana Odissi, objeto desta pesquisa, onde o *bindu*, ponto inicial (seja ele físico, mental ou espiritual; seja ele no microcosmo ou no macro, no homem ou no universo infinito) possui a força, a semente ou a energia para sua expansão, traço um caminho de observação da cena expandida do intérprete criador: sua busca, sua ampliação e seu reencontro consigo. Em associação a esta tríade, tão presente nas divindades principais do que é o hinduísmo hoje, em que Brahma, Vishnu e Shiva representam respectivamente a criação, a manutenção e a transformação, encontra-se o mesmo movimento do impulso inicial (Brahma), sua expansão (Vishnu) e recolhimento (Shiva). No conceito de *bindu*, na dança clássica indiana, após a expandidura do movimento ocorre seu retorno, em ciclos rítmicos cadenciados pelo tempo, e o que se espera de uma atitude expansiva do ser humano – no caso aqui, o artista – é o retorno a este ponto, porém carregado de autoconhecimento, e que, sucessivamente, em sua próxima emanção, contenha um caráter somado de experiências ampliadas.

Retorno assim ao tempo como aluna da graduação em artes cênicas, lembranças vem em minha mente e dialogam com conceitos da dança Odissi. O treinamento severo, por horas a fio, e os conceitos de terra e céu, suavidade e vigor, e o intérprete como interlocutor de dois mundos me fazem pensar no diretor polonês Jerzy Grotowski (1933-1999). Em suas ações físicas, na sua busca incessante pela própria expansão, no seu apreço pela Índia, pelo ritual, pelas tradições e pelas intenções. O olhar sobre o gesto. Vejo este trânsito como meu próprio, entre *bhumi* e *akash*²¹, entre *lascya* e *tandava*²², entre a tradição e o contemporâneo.

Grotowski está particularmente interessado na imagem da ligação e do transito entre a Terra e o Céu. O trabalho do performer poderia ser entendido como a construção de uma escada entre a densidade, simbolizada pela Terra, e a abertura para o infinito, evocada pelo Céu (QUILICI, 2015, p. 97).

²¹ Terra e céu. Mundo material e mundo espiritual.

²² Suavidade e vigor.

É sob essa ótica que o trabalho de Kelucharan Mohapatra, artista de vanguarda na Índia em vias de independência (1948), torna-se objeto de reflexão aqui presente.

Desta maneira são criadas as movimentações, locomoções, estruturas primárias da dança odissi, espécies de *yantras* (símbolos geométricos dedicados a divindades específicas) em movimento, tanto em desenhos imagéticos no solo, como no plano tridimensional do corpo. Após anos de treinamento dessas geometrias em movimento em uma cadência específica (as *talas*), inicia-se o estudo de repertório fixado nos anos 1950 pelo grupo *Jayantika*, formado por quatro artistas revitalizadores e reestruturadores dessa arte: Kelucharan Mohapatra, Mayadhar Raut, Debaprasad Das e Pankaj Charan Das.

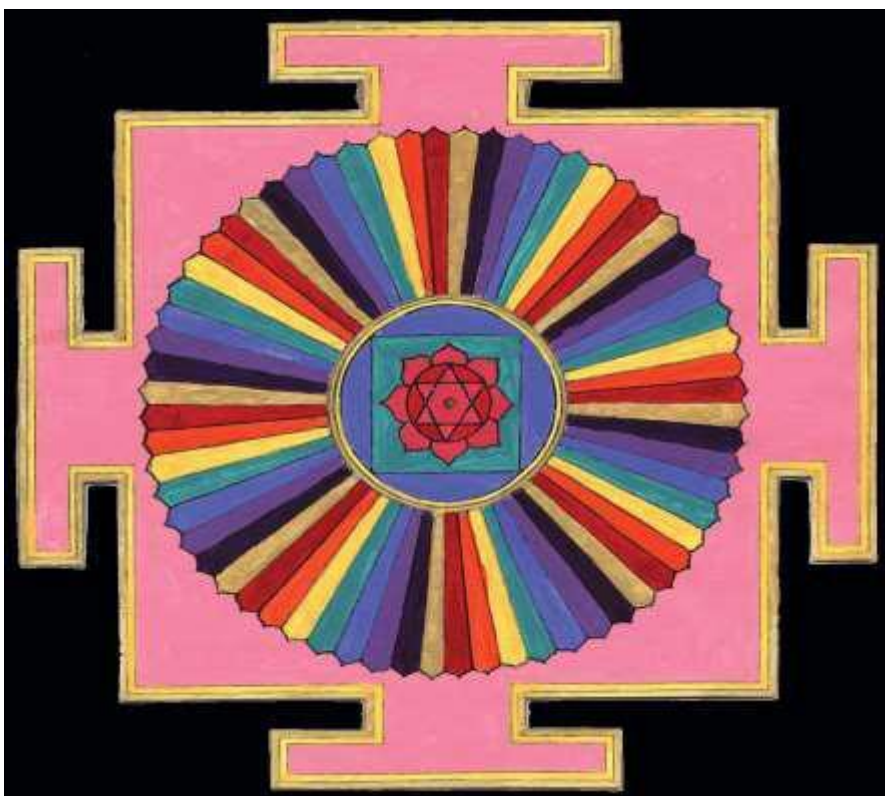


Figura 15: Yogini yantra, representação do ponto central às expansões, através da geometria dos triângulos e quadrados. Princípios da dança Odissi em símbolos. <http://www.kalipath.com/?cat=186>



Figura 16: Templo de Hirapur: Cada uma das expansões do centro do yantra é representada aqui, no templo das 64 yoginis, século VII, por esculturas de dançarinas ligadas aos elementos da natureza. Foto: Andrea Albergaria, 2017.

O primeiro número coreográfico que é estudado e apresentado num espetáculo é chamado *Mangalacharan*, que significa introdução auspiciosa. Na continuidade vem o *Battu* ou *Sthai* (dança dedicada ao deus Shiva, que na tradução literal traz o conceito de *sthai bhava*, ou emoção semente, primordial), posteriormente algum *Pallavi* (*pallavi* significa florear, rebuscar) em dança pura, um *Abhinaya* (texto interpretado por gestos e expressões faciais) que é a dança expressiva, e por fim o *Moksha* (libertação, redenção), que encerra o espetáculo como um todo. Todos os itens acima descritos são diretamente relacionados com ciclos de vida do homem, de acordo com o hinduísmo: o nascimento, a expansão, o deslumbre adolescente, as interpretações da vida madura e, por fim, a morte, considerada liberação da alma. *Manch* significa palco e *Pravesh*, entrada. O palco é reverenciado, assim, como uma representação microcósmica do macrocosmo, e o intérprete como interlocutor dos dois mundos.



Figura 17: Vila de Raguraj Pur, Odissa. Habitada exclusivamente por artistas: músicos, dançarinos (gotipuas), escultores e pintores. Famosa pela técnica *pattachitra* (pintura em tela de algodão), é terra de guru Kelucharan Mohapatra. Foto: Andrea Albergaria, 2017.

De todos os integrantes do grupo Jayantika, Kelucharan Mohapatra é o que ficou mais conhecido, dentro e fora da Índia. Nascido em 1926, em Orissa, costa leste indiana, na vila de Raguraj Pur (vila habitada por artistas, tanto de música e dança, como de exímios artistas plásticos da técnica *Patta Chitra*, de minuciosos detalhes feitos em pano com tintas naturais), Kelu Babu, como era conhecido, era exímio percussionista, e sua principal contribuição à revitalização da dança Odissi foi a criação de inúmeros itens de repertório em dança pura – os *pallavis* – e graças a ele o estilo Odissi foi disseminado pelo mundo. A princípio Kelucharan Mohapatra era bailarino em família de não bailarinos, o que já o destacava de certa forma como transgressor de uma tradição. Sua família era formada por artistas plásticos, e mesmo que fosse uma outra arte, ainda assim era, de certa forma, um ato rebelde. Sua busca por uma revitalização de uma arte era de certa forma também se revitalizar, se reinventar nos anos 1950 de um estado como Orissa, tão rico, porém tão distante da capital Déli. Mas não era o fato de criar as coreografias somente que o fazia ser conhecido e requisitado por artistas em formação. Ele era um visionário quando dizia que o estilo seria reconhecido por toda a Índia, e em todo e qualquer lugar do mundo. Ao dizer sobre o Odissi, ele dizia sobre si mesmo: “A dança real deve transmitir o sentimento de

existência indivisível, na qual o espectador pode sentir que não é diferente do objeto observado".



Figura 18: Artista desenha a técnica de *pattachitra*, em sua casa ateliê escola, em Raguraj Pur, Odissa. A partir de três linhas, todo o resto se desenvolve, seja o corpo humano ou divino. Fotos: Andrea Albergaria, 2017.



Figura 19: Detalhe de uma dançarina feita em técnica *pattachitra*. A arte de Odissa é escultura em movimento: corpo desenhado em *tribhanga*. Foto: Andrea Albergaria, 2017.



Figura 20: Festival de Konark. Detalhe dos painéis no saguão de entrada, feito em *pattachitra*. Detalhe do deus Krishna tocando sua flauta, e no fundo foto do idealizador do festival, Guru Gangadhar Pradhan. Foto: Andrea Albergaria, 2017.

Dos quatro jovens artistas reunidos em favor de uma estruturação ou releitura do que se dizia como a dança Odissi na época, cada um contribuiu de uma forma, cada um trouxe sua alma para o grupo Jayantika, e mesmo depois, quando se separaram em carreiras solos de intérpretes ou professores, mantiveram suas características primordiais. Pankaj Charan Das trazia a dança das *maharis*, dançarinas do templo, com sua dedicação à arte devocional. E assim ele prosseguiu, mantendo o estudo dos cantos de hinos dos templos, os rituais dançados por elas em específicas ocasiões, movimentações etc. Mayadhar Raut, que era mestre nos gestos, e que contribui com o acréscimo e aprofundamento dos mesmos nos itens de repertório do Jayantika, também assim continuou. Seu estilo, presente até hoje (é o único membro vivo do Jayantika) é um desdobrar gestual que preenche a cena. Deba Prasad Das trouxe o *tândava*, o vigor ao Odissi virtuoso, vindo das acrobacias dos *gotipuas*, atletas bailarinos travestidos de

mulher. Os *gotipuas* vieram substituir a dança das maharis devido a constantes invasões por outros povos, principalmente islâmicos, que sequestravam as dançarinas de suas atividades templárias e as transformavam em dançarinas da corte dos sultões. Muitas delas eram exportadas para domínios muçulmanos fora da Índia. Para a proteção das maharis e principalmente para a ininterruptão dos ritos diários de dança nos templos, surge a tradição *gotipua*, travestindo os meninos acrobatas em dançarinas, que circulavam tanto no ambiente templário, como nas apresentações públicas externas. Esta tradição se fortalece durante séculos pré independência da Índia, como colônia britânica, e assim se dá o fato dos gurus serem todos homens, no momento da revitalização do Odissi no século passado.

Esse estilo virtuoso é visível e muito admirado ultimamente na Índia prática, mas a criatividade, o desejo do novo, do expandir-se a si mesmo, do quebrar fronteiras, da construção e do labor vieram da genialidade de Kelucharan Mohapatra. O que o movia era a expansão. E assim, *através* da composição que se expande a partir do *bindu* e preenche o palco, Kelucharan expandiu a si mesmo e à própria Índia.

Pallavis, ou as composições de dança pura, sem significado, de alta complexidade coreográfica, são baseadas em *ragas*, o sistema musical de composição indiano. As denominações dos *ragas* são de acordo com suas estruturas e sempre relacionadas ao tempo, à cor, divindade e estado emocional (*bhava*). Dos *ragas* mais conhecidos encontram-se o *arabhi*, *saveri*, *bhairavi*, *kirvani*, entre tantos outros. Os *pallavis* são coreografados sobre os *ragas* (*raga arabhi*, *raga saveri*, *raga bhairavi*, *raga kirvani* e assim por diante) sobre suas estruturas e partem do ponto inicial, e uma expansão comedida de movimentos e locomoções. Num crescendo, a coreografia se expande de tal forma em movimento e ritmo, culminando num ápice hipnótico, que se encerra em si, em seu ponto de início.

Em “Nota sobre a dança hindu”, Clarice Lispector, nascida na Ucrânia e naturalizada brasileira, era jornalista e escritora, escreve como ninguém um espetáculo de dança e música clássica indiana, visto por alguém de fora da Índia. Parece algo enfadonho e interminável, mas ainda assim, reforça o conceito da sugestão do abhinaya (interpretação) e do uso do gesto como produtor de *bhava* (estado emocional) e assim é submetida ao inevitável: experimenta o sabor, *rasa*.

“O programa fala do próximo número e diz, entre parênteses, que duas moças entrarão em cena jogando bola. Procuro em vão ao menos um

gesto que simbolize a existência imaginária de uma bola. Até que eles me desarmam: sabem brincar sem bola” (LISPECTOR, s/d, p.164).

Por volta dos seus trinta anos de idade, Kelucharan iniciou o processo criativo de suas composições mais conhecidas e executadas até hoje. O Vasant Pallavi ²³²⁴ baseado no *Raga Vasant*, relativo à estação da primavera (*vasant*) foi composto em 1957 e tornou-se posteriormente item obrigatório do *Manch Praves*. Dentre suas composições em dança pura, destacam-se: Kalyan Pallavi (1959), Saveri Pallavi (1961), Mohana Pallavi (1965), Shankaravaran (1965), Gatibheda (1968), Arabhi (1972), Hamsadhwani (1978), Khamaj Pallavi (1979), Bihag Pallavi (1981), Kirvani Pallavi (1981), Bilahari (1983), Mukhari (1993) e Singhendra Pallavi (1996). As duas décadas seguintes foram as mais criativas, mesmo período em que suas turnês internacionais aconteciam com seu grupo de bailarinos. Também nesta época, devido às suas aplaudidas excursões artísticas na Europa, Estados Unidos e Rússia, muitos alunos estrangeiros começavam a chegar à sua escola sede em Bhubaneswar, capital do estado de Orissa, à procura da rica arte Odissi como técnica de preparo físico ou enriquecimento artístico como ferramenta criativa. A expansão começava a ter seu caminho de volta ao seu centro. O retorno ao *bindu*. Se hoje ele é conhecido como responsável pelo Odissi no mundo, mesmo tendo outros três companheiros que fizeram escola, sua característica pessoal sempre foi a busca além: além do tempo, da fronteira, da religião, da tradição. Kelucharan poderia ter utilizado a dança expressiva, da qual ele também era mestre, mas o motor de sua vida era a expansão do movimento, sua total abertura e, por fim, seu término em si mesmo. Assim eram seus *pallavis*, e foi com eles que Mohapatra conquistou o mundo. O seu, o de seu país, o de fora dele, e com eles voltou-se para sua vila Raguraj Pur, em Orissa, conhecida pelo trabalho rebuscado e incomparável dos desenhos que retratam os mitos que explicam a vida e a morte. E tudo que está no meio disso.

Faleceu em 2004, de um ataque cardíaco, em sua casa-escola, chamada *Srjan*, na Índia.

²³ Ornamentar, florear. Os itens de repertório *pallavi* são de extrema complexidade coreográfica.

²⁴ Para conhecer a coreografia, sugerimos esta versão executada por Dipanwita Roy
<https://www.youtube.com/watch?v=IsO6nV4uSv4>

O corpo, matéria-prima também do trabalho da artista brasileira, pintora e escultora Lygia Clark, que se dizia não artista, torna-se gasto e vira poesia. Um retorno ao *bindu* após a expansão:

Aceite o provisório pois jamais o processo pode parar. A vida pode vir a ser uma realidade extraordinária desde que você esteja voltado para sua procura interior. Não há realidade independente do “interior de si”. Desconfie das coisas claras, a pureza é descoberta dentro da maior conturbação de uma crise. É o ponto luminoso dentro da maior escuridão. O teu corpo meu filho, é o veículo da tua vivência. Não o impeça de florir por nada. Cuide dele como você cuida do teu carro. Toda a tua riqueza interior vai suá-lo, sujá-lo, e até sangrá-lo. Quando ele estiver gasto externamente você mesmo estará mais inteiro e completo interiormente. Você o despirá um dia como a crisálida deixa o casulo. Ai de você se neste momento você é ainda o início não elaborado pois aí você vai saber que esteve permanentemente morto em vida. (CLARK, 1970, *apud* CONTO A CONTO, 2016).
<http://grupocontoconto.blogspot.com.br/2010/05/carta-de-lygia-clark-para-seu-filho.html>

Dos mestres com os quais tive contato, em treinamento na Índia, Kelucharan Mohapatra, no nosso primeiro encontro, em 1996, talvez tenha me passado a mais importante lição de todas, que foi dita em meio a um riso. Ao quase me desculpar por estar lá, em sua escola, como estrangeira à procura da técnica corporal, na idade avançada de meus vinte e poucos anos, e ainda assim sendo iniciante, ele me recebeu dizendo: “Todos somos”.

Essa experiência de trânsito Brasil-Índia, que me trouxe ao atual estágio de minha carreira no qual percebo a dança Odissi tanto a partir da experiência na própria Índia como em terras ocidentais (Brasil e França), traz-me ao interesse de tentar entender se é possível, partindo de um caminho improvisacional, desenvolver uma pesquisa de criação contemporânea em dança que parta da desconstrução de elementos fundamentais da estrutura coreológica da dança indiana para compor criações contemporâneas, entrevendo a possibilidade de recurso a simbologias emergentes da minha própria experiência de vida.

Para isso, no próximo capítulo escreverei um pouco sobre o que é a coreologia, como propus utilizá-la para entender o Abhinaya, os acessórios e a música na dança indiana para, depois, entendê-los em minha própria composição.

CAPÍTULO 2

**Da experiência a um entendimento/leitura da poética da cena:
Abhinaya, acessórios e música à luz da coreologia**

Neste capítulo discorro sobre a proposta metodológica de análise que se desenhou para a pesquisa desenvolvida. Andraus (2010) estudou, em seu mestrado, a visão de Preston-Dunlop sobre a Coreologia, e identificamos que a concepção apresentada por Preston-Dunlop, ao elucidar que a dança não se resume apenas ao estudo/execução do movimento, mas a todo o entorno que a envolve – como os elementos visuais (figurino, acessórios, cenografia) e aurais (música, palavra falada, silêncio), no caso da dança Odissi apresenta-se como fundamentação teórica bastante apropriada, visto que neste dança esses elementos necessariamente compõem o todo da coreografia.

Recorro, especificamente, à estrela coreológica apresentada por Preston-Dunlop (1987):

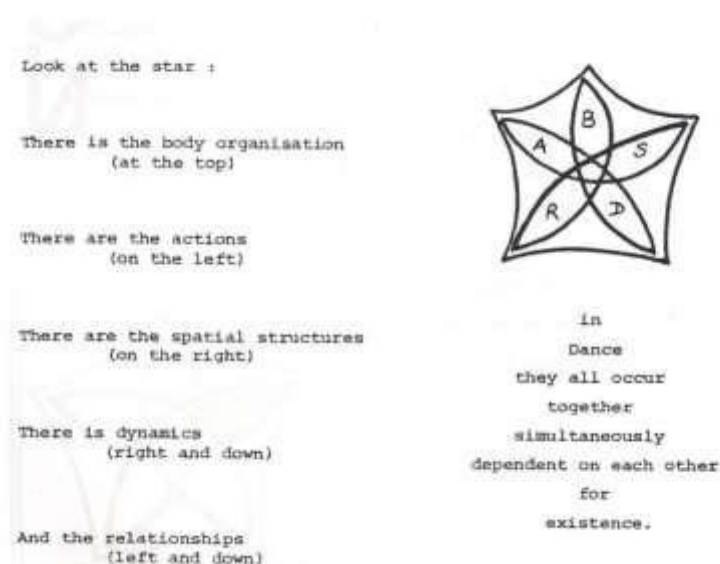


Figura 19. Estrela coreológica (PRESTON-DUNLOP, 1987, p. 41).

A partir desta proposta de estudo dos elementos da dança, analisei os elementos fundamentais da dança Odissi organizando-os da seguinte forma:

1. Em **Organização Corporal**, falo sobre *chouks* e *tribanghs*, e a ideia de moldura que os mesmos compõem;
2. Em **Ações**, falo especificamente sobre o estudo dos *mudras*. Embora nesta categoria seja possível também compreender todo o estudo do uso dos pés e suas batidas no chão, a pesquisa em desenvolvimento tem seu recorte no conceito de

caligrafia corporal, e as investigações práticas descritas no Capítulo 4 tiveram sempre os *mudras* como ponto de partida;

3. Quanto às **Estruturas Espaciais**, elas poderiam compreender tanto os deslocamentos no espaço (*charis*), quanto a figura, em si, da bailarina de dança indiana, composta pelo figurino, maquiagem e ornamentos. Para o mestrado, optamos por estudar esses últimos itens no escopo dos aspectos visuais²⁵, deixando para um possível futuro doutorado o estudo dos deslocamentos espaciais na dança Odissi;

4. Em **Dinâmicas**, que compreendem o estudo da eukinética (ou dos fatores do movimento), foi dada ênfase específica ao fator tempo, e não foi desenvolvida uma análise de como essas dinâmicas se constroem nos repertórios tradicionais, mas uma reflexão sobre as subversões que foram feitas nas relações temporais que circunscrevem os gestos, cujas investigações tiveram caráter prático e intuitivo e estão descritas no Capítulo 4.

5. Em **Relacionamentos**, foi dada atenção às relações entre artista e público, que se revelam especialmente por meio dos *slokas*, ou versos cantados, que versam sobre o mitos de conhecimento público na Índia. Esses *slokas* para serem interpretados necessitam dos conceitos (descritos aqui de modo não aprofundado) de *bhava* e *rasa*, respectivamente estados emocionais e sabores, por meio do intérprete. O olhar, estrutura corporal de imensa importância na produção dos sabores, também aqui é destacado como ponto de contato entre a audiência e o intérprete.

Outro caminho para entender os componentes da dança é aquele proposto por Costas (1997), também inspirados em Preston-Dunlop (1987), e organizados no seguinte quadro:

COMPONENTES
1. Movimento: partes do corpo e ações corporais. 1.1.a. elementos espaciais 1.1.b. dinâmicas
2. Dançarino 1.2.a. número e sexo 1.2.b. papel, função, destaque etc.
3. Entorno Visual 1.3.a. área da performance, cenários, ambiente. 1.3.b. iluminação 1.3.c. figurinos e adereços
4. Elementos Aurais

²⁵Costas (1997), em estudo que também se baseou na coreologia nessa mesma vertente de Preston-Dunlop, propõe que a dança pode ser estudada segundo os componentes Movimento, Dançarino, Elementos Visuais, Elementos Aurais e Conjuntos (p. 36).

1.4.a. som
1.4.b. palavra falada
1.4.c. música
5. Conjuntos: Ocorrência simultânea dos elementos de todos os agrupamentos.

Figura 20. Componentes da dança (COSTAS, 1997, p. 36).

Conforme afirmado anteriormente, a dança clássica indiana Odissi, um dos oito estilos clássicos reconhecidos na Índia através do Natya Shastra, traz em sua composição corporal princípios antagônicos inerentes aos fundamentos da filosofia hinduista: céu e terra, feminino e masculino, recolhimento e expansão. Além dos *chowks* e *tribhangs*, posturas básicas representando os quadrados e triângulos respectivamente, os *charis* (deslocamentos), os *mudras* (gestos), *dhristis* (movimentação dos olhos), *gribhas* (movimentos de pescoço), *siras* (posturas da cabeça) e *angas* (posição do corpo), denominações referentes à técnica dessa dança, os *slokas* (os cantos em sânscrito), as *talas* (métricas rítmicas), *ragas* (melodias) fazem parte sonoramente deste invólucro onde o ser está inserido em movimento. No seguinte *sloka*, por exemplo:

*Angikam bhuvanam yasia
vachikam sarva vagmayam
aharyam chandra taradi
tam numah satvikkam shivam*

, dedicado à divindade hindu Shiva Nataraj, o senhor da dança, as primeiras fundamentações do Odissi estão contidas. Uma possível tradução seria:

*O teu corpo é todo o universo
Tua fala é feita de todas as línguas do mundo
Teus ornamentos são a lua e as estrelas
Eu te saúdo, oh Shiva, que transmite a paz*

A seguir, discorrerei então sobre os componentes ou elementos fundamentais estudados.

2.1 Organização corporal: *chowks* e *tribhangs*

Na dança Odissi, objeto desta pesquisa e principal via na qual acontecem minhas próprias expandiduras há vinte anos, a geometria corporal é a expansão do *bindu*, ponto inicial, em quadrados, triângulos ou ambos, ao mesmo tempo e num grande círculo em

torno, a *mandala*. *Chowks* ou quadrados formados com braços e pernas, e suas articulações em flexão, são a representação da matéria, do masculino, do *tandava*²⁶ – o caráter vigoroso.



Figura 23: Exercícios em chowka na Nrutya Naivedya School, Bhuvaneswar, Odissa, Índia. Foto: Andrea Albergaria, 2017.

²⁶Ver nota 22.



Figura 24: Aula prática de tribhanga na Nrutya Naivedya School, Bhubaneswar, Odissa. Foto: Andrea Albergaria, 2017.

Os *tribhangs* representam três triângulos simultâneos corpóreos, um ligado à terra, outro ao próprio ser humano e o terceiro, superior, formado com a inclinação da cabeça e movimentação ocular, sugere a espiritualidade etérea ou o *akash*²⁷, o céu, relacionados com o aspecto *lascya*²⁸ – a suavidade.

²⁷Espaço infinito, relacionado com o mundo espiritual. A terra, *bhumi*, ligada ao mundo material.

²⁸Dança feminina, suave, relacionada à deusa Parvati, consorte de Shiva. Ele por sua vez realiza a dança *tandava*, enérgica e masculina.



Figura 25: Andrea Albergaria executando tribhanga durante a coreografia Jagannathastakam, repertório tradicional de *abhinaya*. Foto: Jacques Mesquita Neto, 2016.

Em movimento, essas duas estruturas se alternam na execução da dança Odissi. Como expansões e recolhimentos a partir de um ponto central do corpo, e as linhas geométricas formadas pela movimentação do corpo, vão sendo desenhadas intrincadas composições da dança, também realçadas nas posturas estáticas. Este corpo geométrico, estruturado ao som das *talas*, é o corpo da dança Odissi.

Este mesmo corpo, no caso de composições na cena contemporânea, pode ser útil para um ponto de partida numa construção que leva à dissolução do rígido, como venho experimentando em processos investigativos na minha pesquisa e na construção de uma cena autoral. Ou, no caminho inverso, onde o corpo do intérprete – no caso, o meu próprio – procura caminhos no improviso e retorna conscientemente a uma estrutura proposital mais rígida e desenhada.

Experimentos usados neste conceito geométrico da dança Odissi foram utilizados constantemente durante o processo investigativo, durante as orientações desta pesquisa. O diluir, a alternância das velocidades rítmicas, o reduzir e o expandir foram alguns dos caminhos utilizados para as novas possibilidades criativas, aumentando consideravelmente o conhecimento do meu próprio instrumento de trabalho e expandindo a técnica nela própria.

2.2 Ações: estudo dos *mudras*

No verso cantado²⁹ sobre o *mudra pataka* as palavras descrevem diferentes usos para a mesma mão espalmada, que vão desde o óbvio gesto de negação, ao espalhar sândalo pelo corpo, ou ainda os corpos celestes em movimento, como descrito a seguir, no primeiro verso do capítulo sobre *hastas* ou *mudras* do Natya Shastra, nos quais cada palavra tem um significado e, ao mencionar cada uma delas, o aluno aprende como usar o *mudra pataka*:

*Natyarambe Varivahe Vane Vastunishedhane
Kuchasthale Nishaayaa cha Nadhyam Amaramandale
Turagame Khandane Vayou Shayane Gamanodhyame
Prakashe cha Prasade cha Chandrikaya Ganathape
Kavatapatane Saptavibhakthiarthe Tarangake Veeti
pravesha bhavapi Samatve cha Angaragake
Atmarthe Shapathe chaapi Thooshneem bhava nidarshane
Talapatre cha Khete cha Dravyadi sparshane thatha
Ashirvada Kriyayam cha Nrupastreshstasya Bhavana
Tatratreti Vachane Sindhou cha Sukruti Krama
Sambodhane Purogepi Khadga Roopasya Dharana Mase
Samavtsare Varsha Dine Samarjane Thatha
Eevamartheshu Yujyanthe Pakahasthabhavana (Natya
Shastra, Bharata)*

início da dança, nuvens, floresta ,coisas ,dizer não seios,
noite, rio ,corpos celestes cavalo correndo, cortar, vento,
dormir, mover-se rapidamente
destreza ,abençoar, brilho da lua, mente perturbada abrir porta
ou janela, dividindo em sete partes, ondas trilha, caminho
estreito; convidar alguém para entrar, igualdade, aplicar pasta
de sândalo no corpo eu, prometer ,contar um segredo

juramento, folha de palmeira, tocar em várias partes do corpo,
espargir

²⁹ Todo verso em sânscrito tem uma musicalidade quanto à formação de sua estrutura de palavras, por isso a leitura dos mesmos gera um caráter musical, assemelhando-se a um canto.

rei poderoso, benevolente
 aqui, ali, lugares ;mar ,bom trabalho
 endereço, morada ;entrada da cidade, empunhar uma espada
 mês ,ano, chuva ,varrer
 este é o uso do mudra pataka
 Tradução livre da autora.

Natyarambhe significa abertura da dança, da prática da aula ou do espetáculo e, ao pronunciar essa palavra, praticando o exercício de repetição do *sloka* acima, o discípulo faz movimento dos braços à sua frente, com ambas as mãos em *pataka*, como se estivesse abrindo uma janela. Em seguida vem Varivahe, que denota nuvens: o *pataka* então segue se movimentando em direção ao céu e traça sobre a própria cabeça uma linha horizontal. *Vane*, usado para floresta, é feito com os braços desenhando um arco em volta do próprio tronco, finalizando com o *pataka* e a palma da mão virada para cima.



Figura 26. Pataka e um de seus usos na dança Odissi, como vastunishidhane, indicando a proibição. Foto: Ale Marques, 2013.

Vastunishedhane significa coisas proibidas, *kuchastale* significa seios, *nishayaa cha*, escuridão, e assim por diante. Com variações de movimentação de braços e

intenções do tronco (para a frente, recuo ou inclinado), o mesmo gesto espalmado pode ser usado de formas diferentes: são ações ou objetos e suas traduções literais, todas a serem expressas com o uso do mesmo *mudra*.

Alguns *mudras* utilizados na dança Odissi não são usados nas outras danças (figura 4), e eles são especificados no *Abhinaya Chandrika* e *Abhinaya Darpanan*, compêndios facilitadores da compreensão do Natya Shastra.



Figura 27. Mudras encontrados somente na dança Odissi: Bana e Bastra. Foto: Ale Marques, 2013.

No sistema tradicional de ensino do Odissi, bem como das outras danças clássicas indianas, cada gesto tem seu próprio verso, contido no Natya Shastra. Após o domínio dessas básicas funções dos *mudras* singulares, *asamyuta hasta* (figura 5), inicia-se o estudo de seu uso em duplas mãos, os gestos duplos, chamados *samyuta hasta* (figura 7). Posteriormente a este estudo, inicia-se finalmente o estudo do *abhinaya* propriamente dito, com a utilização de frases complexas, tanto de *slokas* dedicados à divindades – extraídos não do Natya Shastra, mas de textos védicos religiosos – e bem depois dá-se, finalmente, o início do estudo da poesia em cena, com a interpretação de versos clássicos da poesia indiana, sobretudo dos poetas Jayadeva (Orissa, sec. XII) e Amaru (século V), versando sobre o amor – tanto em união quanto em separação – e todo o cenário em que essas ações possam ocorrer. Isso dá ao intérprete um leque infinito de possibilidades criativas para a expressão das emoções e as diversas condições de lugar, tempo e intenção para as interpretações.

Mudras simples: asamyuta hasta



Figura 28. Vinte e oito gestos simples, descritos no Natya Shastra. Fotos Ale Marques, 2013.

Iniciamos com o *pataka*, e durante a pesquisa investigativa do gesto na cena, alguns *mudras* foram mais utilizados que outros. A seguir o significado literal dos vinte e oito mudras simples:

- 1 - Pataka: a bandeira
- 2 - Tripataka: bandeira de três listras
- 3 - Ardhapataka: meia bandeira
- 4 - Kartarimukha: a tesoura
- 5 - Mayura: pena de pavão
- 6 - Ardhachandra: meia lua
- 7 - Arala: o gancho
- 8 - Shukatundha: bico de papagaio
- 9 - Mushti: o punho fechado
- 10 - Shikara: cume, torre do templo
- 11 - Kapitha: maçã de elefante
- 12 - Kathakamukha: o fio sagrado
- 13 - Suchi: agulha
- 14 - Chandrakala: lua crescente, quarto de lua
- 15 - Padmakosha: lótus semi aberto
- 16- Sarpashirsha: cabeça de cobra
- 17- Mrigashirsha: cabeça de veado
- 18- Simhamukha: cabeça de leão
- 19- Langula: cauda
- 20- Alapadma: lótus totalmente aberto
- 21- Chatura: quadrado
- 22- Bramamara: inseto, abelha
- 23- Hamsasya: cauda de cisne
- 24- Hamsapksha: cisne
- 25- Samdamsa: pinça
- 26- Mukula: botão do lótus fechado
- 27- Tumrachuda: galo
- 28- Trishula: tridente

Cada um deles, no entanto, possui seu próprio *sloka* e as suas diferentes possibilidades de uso interpretativo. O *mudra kapitha*, por exemplo, que significa literalmente maçã de elefante, ou a nossa fruta pão, do cerrado, executada pelo dedo indicador encapsulando o polegar, pode ser utilizado para simbolizar um dos grandes momentos da filosofia hinduísta acerca do bem e do mal. O *mudra kapitha* então acontece quando Vishnu, o mantenedor do universo, puxa das profundezas das águas cósmicas o monte Mandara ou Mudara, para servir como eixo do batimento do oceano. O mito do batimento do oceano, Samudra Manthan, será aprofundado no subcapítulo 4.2 referente ao processo de criação do espetáculo “Muyrakyatn, as três pedras”, na página 107.

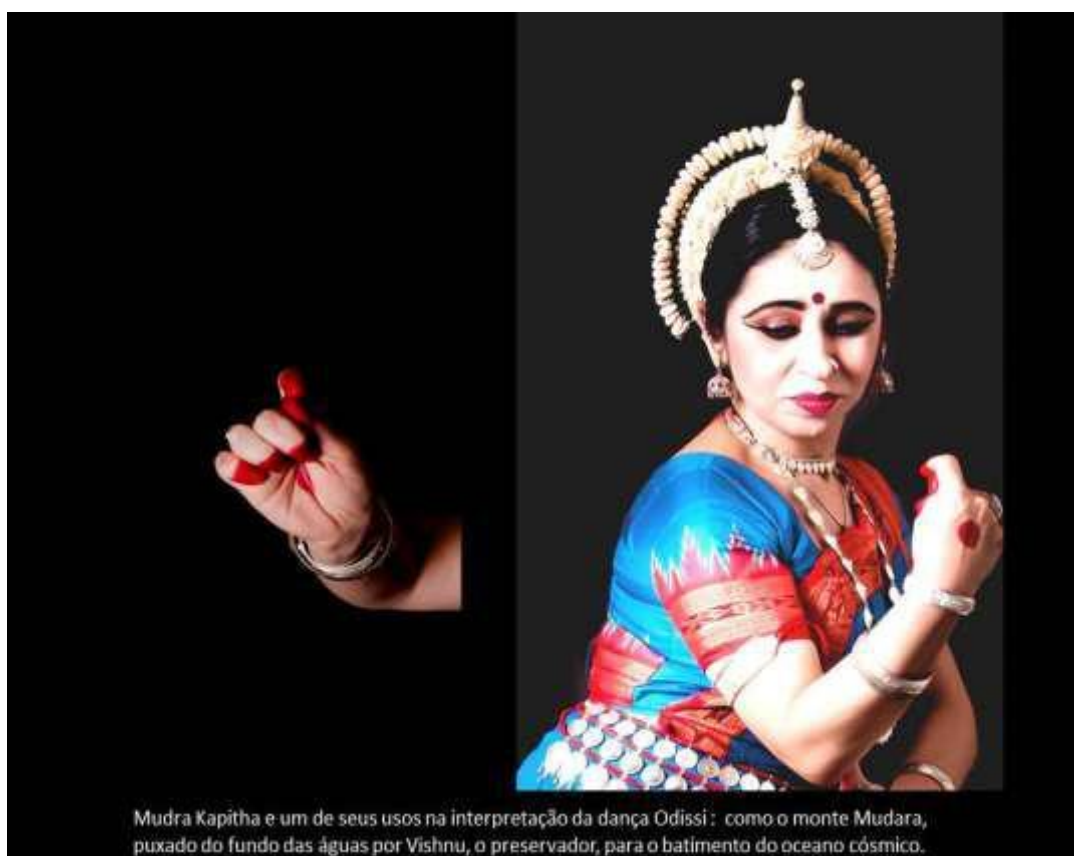


Figura 29. Mudra Kapitha. Foto: Ale Marques, 2013.

Assim ocorre também com os mudras compostos, cujo significado literal será descrito logo abaixo da figura demonstrativa:

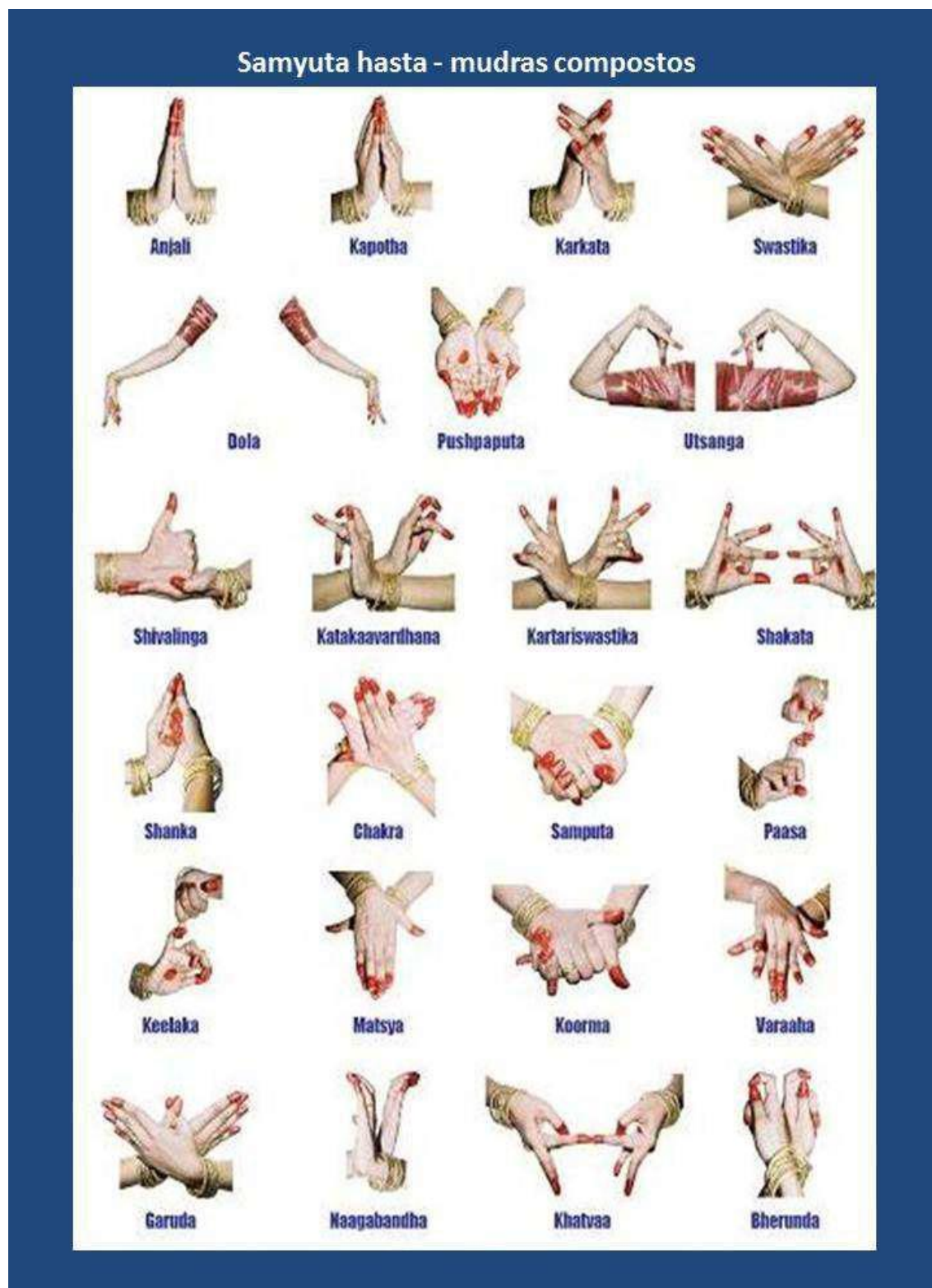


Figura 30. Samyuta hasta ou mudras compostos, de acordo com o Natya Shastra.
<http://indianartz.com/2008/images-indian-art/mudras-samyuta-hastas/>

- 1 – Anjali –reverência
- 2 – Kapotha – saudação
- 3- Karkatha – casa de abelha
- 4- Svastika – cruz
- 5 –Dola – pêndulo
- 6 – Pushpaputta - oferta
- 7 – Utsanga - tocar
- 8 – Shivalinga – símbolo de Shiva, o transformador
- 9 – Kathakhavardhana - adoração
- 10 – Kartariswatika – galhos cruzados de árvores
- 11 – Shakata – presas do demônio
- 12 – Shanka – concha
- 13 – Chakra – roda
- 14 – Samputa – cofre
- 15 – Paasa – laço de inimizade
- 16 – Kilaka – laço de amor ou amizade
- 17 - Matsya – peixe, primeira encarnação de Vishnu
- 18 – Kurma – tartaruga, segunda encarnação de Vishnu
- 19 – Varaha – javali, terceira encarnação de Vishnu
- 20 – Garuda – pássaro mítico
- 21 – Nagabhanda – serpente de duas cabeças, casal de serpentes
- 22 – Katva - cama
- 23 – Berunda – ave mitológica

Assim como acontece com os mudras simples, os mudras compostos possuem um significado primordial e variações em seu uso. Geralmente são feitos com o mesmo gesto para as duas mãos, mas no mudra Shivalinga, que representa Shiva, a mão direita executa o *mudra pataka*, simbolizando um receptáculo, e a mão esquerda executa o *shikara*, simbolizando um falo. A abertura da flor de lótus é realizada com os *mudras mukula-padmakosha-alapdma*, tanto na versão simples, *asamyuta*, como na *samyuta*, com as duas mãos executando os gestos simultaneamente.



Figura 31. *Mudras compostos (samyuta hasta) em sequência da abertura da flor de lótus. Foto: Ale Marques, 2013.*

Para visualizar os mudras e suas transições, você pode assistir ao seguinte vídeo desenvolvido durante a pesquisa: <https://www.youtube.com/watch?v=5-2Y8ucxhqI>

2.3 Estruturas espaciais ou elementos visuais: *AHARYAM*, os ornamentos na dança Odissi

*“[...] o seu corpo é todo o universo,
sua voz é o som das línguas do mundo,
seus ornamentos são as estrelas e a lua.
A ti, Shiva, que promove minha paz, eu ofereço minha reverência”
(Natya Shastra, tradução livre)*

Corpo (*angikam*), som (*vachikam*) e ornamentos (*aharyam*) são as representações do macrocosmo infinito no microcosmo do corpo humano. Assim, numa apresentação de dança clássica indiana tradicional, o cenário não existe: o fundo do palco deve ser negro, pois todas as informações deverão estar contidas no próprio intérprete. Dos pés à cabeça, as ornamentações contêm significados, e na dança Odissi

elas ainda estão híbridas com a cultura local de Odisha ou Orissa ³⁰, estado indiano onde ela surgiu e foi reestruturada, unindo elementos da dança das *maharis*, praticada somente por mulheres até meados do século XX, dentro dos templos, com caráter estritamente devocional, e da dança vigorosa e acrobática dos *gotipuas*, meninos vestidos como mulheres, que dançavam, e ainda dançam, tanto nos festivais públicos, nas vilas e auditórios, bem como nos templos, contribuindo para a extinção da dança exclusivamente feminina *mahari*.



Figura 32: Menino *gotipua* já preparado para dançar. Os ornamentos também são inspiração para o Odissi atual. <http://thetravelphotographer.blogspot.com.br/2007/02/beyond-frame-gotipua-dancer.html>

Figurino

O figurino propriamente dito é feito a partir de um sári, vestimenta típica feminina da Índia, que consta de um tecido sem costuras, medindo de seis a nove metros. Pode ser em seda ou algodão, e para a dança Odissi utilizam-se os originários especificamente da região de Cuttack e Sambalpur. Entre eles destacam-se os que possuem em seus barrados desenhos que remetem a peixes, conchas, flores, rodas, quadrados e triângulos (os dois últimos em alusão a um jogo de dados comum nas tribos dos povos indígenas de Odisha). Até a revitalização da dança Odissi, feita pela associação de artistas Jayantika, o figurino não era costurado, e sim somente o próprio sári amarrado, com intrincadas dobras que proporcionavam o formato de calças com saias pregueadas, feitos de *pattasari* (sari de algodão típico de Odisha), oriundos das regiões citadas acima. O grupo Jayantika então resolveu que unificaria também a

³⁰ Odissa é a grafia atual do nome Orissa, estado indiano da costa leste. Há um movimento recente de valorização da língua odia e um descarte de palavras adaptadas pelos ingleses.

indumentária se utilizando do *Kanchula* (blusa curta com mangas) do estilo *Mahari*, o *duppatta* (lenço transversal sobre o tronco) do dia a dia, e a calça dos *gotipuas*, com um barrado estilizado na frente. Assim foi costurado o primeiro figurino nos anos 1950 do século XX e definiu-se então como a indumentária própria da dança Odissi. Ainda assim, existem dois tipos de barrados para esta calça: um em forma de leque, na altura dos joelhos, e o outro o semi *dhoti* (semi calça) que cria um barrado diagonal, formando pregas na altura do tornozelo direito em direção ao quadril, do lado esquerdo. O primeiro é atribuído ao *parampara* (tradição de ensino por sucessão discipular) de Guru Mayadhar Raut (todos seus alunos dançam com este modelo) e o outro ao Guru Kelucharan Mohapatra, posteriormente utilizado por mais escolas de Odissi.



Figura 33. Exemplos de sári utilizados na dança Odissi. Fotos: Cecilia Miglorancia (2017) e Ale Marques (2016).

Joias

A joalheria é feita a partir da intrincada técnica filigrana em peças de joalheria de prata. Filigrana, em francês, significa "fio fino" e, em Oriya, idioma de Odisha, é chamado Tarakasi. Esta forma de arte altamente qualificada é tradicionalmente feita por artesãos locais na margem oriental de Odisha. O processo de criação de cada peça leva a colaboração de muitos artesãos, cada um especializado nas

diferentes etapas das muitas voltas de um pedaço de prata crua que resulta em uma obra artesanal de arte.

As joias e adereços são extremamente importantes para o intérprete da dança Odissi, e da tradição *mahari* foram herdados esses ornamentos. Foram coletadas muitas listas do que usavam pelo grupo Jayantika, principalmente por Guru Pankaj Charan Das, que também resgatou um poema escrito por Mukta Mahari, dada a sua proximidade familiar com as dançarinas *maharis*. O poema descreve em detalhes a maneira de vestir que as Maharis usavam antes dos rituais. Deste poema e das listas, destacam-se os seguintes ornamentos, dos quais muitos ainda são usados na dança Odissi atual, nos seguintes locais:

Pés: *pahuda*, *pauji*, *chipile*, *padapadma* (tornozeleiras e anéis para os pés);

Braços: (parte superior) – *ananta*, *Krushnachuda*, *Rasunia* (braceletes com pingentes);

Braços: (pulsos)- *khadu*, *bahichudi*, *gajara*, *hatapadma*, *mudi* (pulseiras e braceletes, com variação nos entalhes, a ser usado de acordo com a ocasião festiva);

Pescoço: *sunakanti*, *pohola*, *tulsimale*, *padakaramala*, *chinamali* (gargantilhas, colares médio e longo, feitos de prata, ornamentados com pedras e sementes auspiciosas);

Nariz: *natha*, *guna*, *dandi* (adornos para nariz, com uma argola, pedras e corrente ligada ao brinco);

Cabeça: *ketarirekha*, *ragrichandra*, *sirthi*, *jharakathi*, *jhanjeri* (colares para testa, pingentes e broches de cabelo); e, finalmente na

Cintura: *benghapatia* (cinturão com pingentes em forma da face de um sapo).

As joias são colocadas de acordo com a localização dos centros energéticos chamados de *chakras* (rodas). Feitas de material nobre como a prata, as joias não são somente adornos, mas potencializadores de energia, de acordo com a tradição hindu.



Figura 34: Roma Mohapatra em apresentação da dança herdada das Maharis. Os ornamentos desta tradição também serviram de inspiração para a composição de figurino e joalheria da dança Odissi atual. Foto: <http://achyutanttrust.org/culture/mahari.aspx#>



Figura 35: Joias utilizadas na dança Odissi. Foto: Laura Aida, 2013.

Maquiagem

No pescoço e nos braços as *maharis* aplicavam pasta de sândalo e açafrão, e em suas testas e têmporas aplicavam pastas de *Tilak* (em tom vermelho) e *Chita* (em tom branco). A pintura dos pés e mãos é feita com uma tinta natural chamada *taral alta*, nome bengali para designar “vermelho líquido”, usada em ocasiões especiais tais como casamento e o festival da deusa Durga, a invencível. A pintura vermelha destaca a movimentação dos pés, em constante ritmo de batidas percussivas, como das mãos, realizando os gestos da dança. Conectores de *akash* e *bhumi*, céu e terra, ambos são assim ornamentados.



Figura 36. Mudra em destaque (katakhamukha): dedos pintados de vermelho (alta). Foto: Laura Aidar, 2013.



Figura 37. Pintura nos dedos das mãos e dos pés, para realçar os movimentos. Apresentação de Andrea Albergaria no Sesc Ipiranga, SP. Foto: Boarin, 2010.

Nos olhos é aplicado o *kajal* ou *khol*, delineador negro, num desenho em formato de peixe, com um risco repuxado nas laterais externas oculares, simbolizando sua cauda. O peixe, associado à fortuna, à vida, à manutenção, é símbolo presente na cultura de Orissa e na dança Odissi. Destacando os olhos com o grosso traçado preto, a movimentação dos olhos é evidenciada e ainda mais hipnótica à audiência.



Figura 38: Maquiada tradicionalmente. Destaque para os olhos e coroa Pushpachuda, chamada de Tahya. Foto: Boarin, 2010.

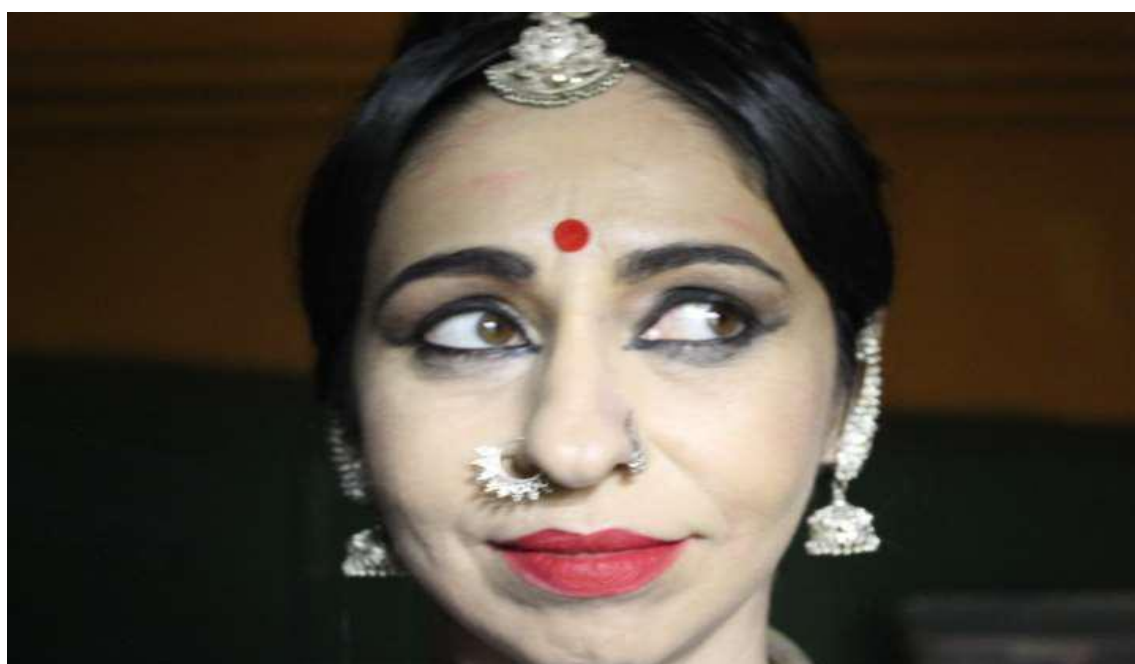


Figura 39. Olhos em posição lateral (*pralokitam*), realçados pelo kajal, delineador preto. Cenas do nanometragem “co Néctar”, de 45”, selecionado para o Festival Nacional de Nanometragem 2017. Co Néctar, o filme, é relacionado ao tema da pesquisa. <https://vimeo.com/198381800> Direção: Cecilia Miglorancia. Experimentos: Andrea Albergaria.



Figura 40. Olhos em direção ao alto (*alokitam*) durante processo investigativo do corpo da dança Odissi em uso no contemporâneo. Foto: Cecilia Miglorancia, 2017.

Ornamentos

Três tipos de coroas para os cabelos eram populares entre as *maharis* – *Pushpachuda* (buquê de flores) ³¹, *Ashtavakra* (oito triângulos) e *Katibeni* ³² (muitas pontas). Usavam de acordo com o festival, combinando com o rito a ser apresentado. A coroa ou *Mukuta*, composta de duas partes e utilizada atualmente, é formada por uma guirlanda de flores (*ghoba*) e de uma torre com apenas uma ponta (*tahyia*). A guirlanda que circunda o coque dos cabelos representa a flor de lótus de mil pétalas, situada acima da cabeça, no *chakra* ou centro de energia, e a torre representa o pináculo do templo de *Jagannath*, divindade cultuada no estado de Odisha, ou ainda a flauta de Krishna, divindade de culto bastante popular em toda a Índia. A coroa é moldada a partir dos juncos secos da planta *Sola*, numa técnica específica de modelagem conhecida como *Sola Kama*, sendo este ofício transmitido de pai para filho, principalmente na cidade de Puri, onde fica o templo principal de *Jagannath*.

³¹Ver figura 38.

³² Ver figura 34.

O junco é esculpido por uma série de cortes na haste de bastonete e forma vários tipos de flores, e quando uma linha é amarrada no meio da haste, bem apertada, vão se formando diferentes botões de flores. Modelam-se assim jasmins e *champas* (dedicados à divindade Krishna) e flores *kadamba* (flores da árvore sob a qual Radha esperaria por ela amado Krishna).



Figura 41. Coroa de flores característica da dança Odissi. Foto Laura Aidar, 2012.

Guizos

Os *ghungurs* ou guizos de cobre são atados em fios de barbante numa trama trançada em macramê. Em número mínimo de cinquenta, podendo chegar a uma centena ou mais na dança Odissi, os *ghungroos* são utilizados como instrumento percussivo de uso do intérprete. Durante as aulas não é permitido seu uso, e somente após anos de treinamento, antes do Manch Pravesch (estreia do aluno como intérprete), há a cerimônia de entrega dos *ghungroos* pelo mestre ao seu discípulo. Estes devem ser, segundo a tradição da dança, com um guizo a mais em um dos pés. Simbolizando o próprio mestre, este guizo sobressalente deve ser atado pelo próprio guru, tornando o seu uso ainda mais comprometido com a tradição.



Figura 42. Os guizos (*ghungroos*) como percussão pessoal do intérprete da dança Odissi. Foto Ale Marques, 2013.

2.4 Dinâmicas e elementos aurais: música e talas

O sistema de contagem do tempo da música clássica indiana, em especial a música clássica utilizada especificamente para a dança clássica da Índia, é realizado através de um sistema de contagens silábicas, inseridos num ciclo que se fecha nele mesmo. Dentro deste círculo de tempo, as sílabas se repetem, se aceleram, se silenciam, e dentro desta partitura, o intérprete, que previamente as memorizou, em infinitas repetições do seu canto, situa sua coreografia no universo mágico deste sistema de contagem, chamado *tala*.

Tala literalmente significa palma. Bater palmas, marcar a contagem. Sonorizar. Mas a palavra *tala* também é a junção de dois conceitos utilizados na arte clássica da Índia, através das suas sílabas iniciais *ta* e *la*: *tândava* (a dança cósmica de Shiva; dança forte, rápida, máscula e marcada) com *lascya* (a dança cósmica da deusa Parvati: suave, envolvente, sinuosa e lenta). *Tala* então é também a junção do masculino e feminino, das diferentes velocidades, da terra e do céu, da matéria e do etéreo.

As sílabas mais usadas como contagem são *ta*, *dhin*, *na*, *ka*, *dhei*, *kadataka* (*karataka*), *jham*, *tom*, *dhigane*, *dha*. São chamadas *bhols*, e juntas constroem frases, que formarão as *talas*.

Um exemplo de *tala*, sua contagem e como a dança se insere neste ciclo de tempo é a *tala* do Namami (Mangalacharan para Ganesh), item de repertório inicial para o intérprete da dança Odissi. O tempo será simples, dividido em 4. Para cada coluna uma palma. Este sistema simples é chamado Eka Tala (Tala Um).

1	2	3	4
dhe ta	dhedhe	ta	dhe dhe ta
dhe ta	tinterekete	taka	terekete ta tom
ta dha dhigana	kadatakadhadhigana	dha	kadatakad dh adhiganadha
kadatakadhadhigana dha		—	—

Os *bhols* em negrito são a sílaba marcada com a palma. Os traços são os tempos sem palma.

O tempo mais importante que marca o início do ciclo denomina-se Sam, temor que provém do sânscrito Junção, pois, por meio dele, cada período vincula-se a outro no ciclo. O Sam é como a conta mestra de um colar. Os demais tempos são chamados Tali e os intervalos de silêncio Khali. Um vocalista ou instrumentista deverá sempre formular suas frases musicais de maneira que retornem sempre ao Sam (MARSICANO, 2006. p. 61).

Diferentes *talas* são compostas para cada item coreográfico e a contagem do tempo é de acordo com o número de *bhols* fortes por linha. Existem *talas* em 4, 6, 7, 10, 12, 14, 15 ou 16 *bhols* fortes por linha. Além disso, outra variante interfere na contagem: a velocidade do tempo. O tempo lento é chamado *vilambit*, o médio é *madhya laya*, e *druta* é o tempo rápido. *Laya* significa tempo.

Numa contagem simples, utilizada, por exemplo, para os exercícios básicos da técnica Odissi, a *tala* mais utilizada é feita em quatro linhas, e a velocidade se altera conforme a prática de repetição dos exercícios em cada tempo.

Tala para a prática:

As sílabas fortes são as destadas em negrito. Então, as palmas ocorrerão nessas sílabas.

1	2	3	4
ta	thathi	naka	dhini
ta	thathi	naka	dhini

ta thathi naka dhini
dheidhei na thina kadatakadhinakita

Na prática de um exercício, um salto simples, por exemplo, a repetição do mesmo se dará em três tempos (*vilambit*, *madhya* e *druta*). A *tala* e seu ritmo serão os mesmos, o que altera é onde o salto ocorrerá.

Para exemplificar, o salto ocorre na sílaba sublinhada, em tempo lento, descrito abaixo:

1	2	3	4
<u>ta</u>	thathi	naka	dhini
<u>ta</u>	thathi	naka	dhini
<u>ta</u>	thathi	naka	dhini
<u>dheidhei</u>	na	thina	kadatakadhinakita

Serão quatro saltos neste tempo, dentro deste ciclo rítmico, dentro desta *tala*. Ao finalizar esta prática, automaticamente o praticante dobra a contagem, como estão marcadas a seguir, novamente sublinhadas, as sílabas nas quais ele ocorre, em tempo médio (*madhya*):

1	2	3	4
<u>ta</u>	thathi	<u>naka</u>	dhini
<u>ta</u>	thathi	<u>naka</u>	dhini
<u>ta</u>	thathi	<u>naka</u>	dhini
<u>dheidhei</u>	na	th <u>ina</u>	kadatakadhinakita

Oito saltos ocorrerão na *tala*, ao dobrar o tempo. Passamos agora para o tempo rápido (*druta*), e os saltos sublinhados novamente:

1	2	3	4
<u>ta</u>	<u>thathi</u>	<u>naka</u>	<u>dhini</u>
<u>ta</u>	<u>thathi</u>	<u>naka</u>	<u>dhini</u>
<u>ta</u>	<u>thathi</u>	<u>naka</u>	<u>dhini</u>
<u>dheidhei</u>	<u>na</u>	th <u>ina</u>	kadatakad <u>hi</u> nakita

Dezesseis saltos ocorrerão dentro da mesma *tala*, que por nenhum momento alterou sua velocidade. Essas sílabas cantadas são marcadas também por sininhos de percussão chamados *manjiras*. Elas podem ser tocadas num instrumento de percussão chamado *mardala* ou *pakhawaj*, e ainda assim são vocalizadas por quem toca a percussão. A *tala* é a principal marcação para o dançarino de Odissi e seu sistema riquíssimo de contagem silábica é encontrado também nas outras danças clássicas indianas, com variações das sílabas e tempo de contagem. É importante destacar que a primeira e última sílaba de uma *tala* são iguais, o que confere à mesma uma noção cíclica, de modo que ela se encerra no ponto de partida, formando um círculo sonoro que envolve o praticante da dança na execução de exercícios em *chowk* ou *tribhang*, por exemplo.

As *talas* estão sempre presentes pois guiam o dançarino quanto aos seus passos. Uma vez memorizada a *tala* para cada coreografia, dificilmente a mesma é esquecida. Cria-se um contexto de vocalização e corporeidade inseparáveis e inesquecíveis.



Figura 43. *Talas* cantadas e marcadas pelas *manjiras* (címbalos) e executadas simultaneamente no *pakhawaj*. 2014. Foto: Geovani Leite.



Figura 44: Na aula de *pakhawaj* no Nrutya Naivedya, Bhubaneswar, Odissa, Índia, com professor Harekrishna Behera. Estudo de *talas*. Foto: Lúcia Minozzo, 2017.

2.5 Relacionamentos: Abhinaya - interpretação de poesia e *slokas*

O tratado *Natya Shastra* de Bharat Muni, dividido em trinta e seis capítulos, é apresentado em forma de diálogo entre deuses e sábios, sob a forma de versos, com questões e respostas acerca da arte performática da Índia, percorre desde o preparo do palco, uso das diversas partes do corpo em detalhes (como os gestos, os movimentos do rosto, do tronco, dos pés, dos olhos, pulsos), dos estados emocionais (*bhavas*) e os sabores por eles provocados (*rasas*) para a audiência (figura 44) , até mesmo sobre a própria audiência (diversos tipos, sendo que o público conhecedor do tratado é chamado de *rasika* ³³ . Essa arte clássica, estruturada nesses versos é considerada sagrada, comparando-a ritos religiosos, com os mesmos efeitos provocados pelas cerimônias ritualísticas dos templos, percorre para quem assiste e para quem interpreta.

³³ Aquele que é preparado para receber, sorver o sabor da *rasa* (sabor estético).

Em outro tratado sobre a dança clássica da Índia, chamado *Abhinaya Darpanan*, de Nandikeswara, século II, um dos pontos máximo de referência e reflexão acerca dessa arte está no verso 37, que em uma tradução livre diz: “Onde as mãos vão, os olhos as seguem, onde os olhos vão, a mente os segue, e assim, nesta confluência o *bhava* é criado e a *rasa* surge”.

Os mudras ora possuem significado, na dança expressiva ou *nrtya* (na técnica *abhinaya* de interpretação), ora são simplesmente finalizações do movimento, como ornamentações - ausentes de significância na dança pura, denominada de *nrtta*. Além desta geometria e gestual, outra característica marcante da dança Odissi em sua composição é *lascya*, ou suavidade. Esta se dá principalmente através da forma de movimentação dos olhos e expressão facial de uma certa alegria ou amorosidade. Os olhos, descritos no capítulo VIII do *Natya Shastra*, são de extrema importância para a provocação deste sabor na audiência.

Através desta máxima, destaco a importância do olhar na técnica da dança Odissi: em dança pura, *nrtta*, eles expressam através de sua movimentação incessante, a *rasa sringara*, ou amorosa, lírica, agindo de forma hipnotizadora, e assim criando um contato ininterrupto com a plateia. Uma piscada entre as laterais, tão bem destacadas na movimentação ocular, na técnica *dristhi* (técnica de movimentação ocular), como na figura 39, pode ocasionar uma quebra de contato e, assim, reduzir ou diluir o sabor estético pretendido.

Na dança expressiva ou *nrtya*, na técnica *abhinaya*, de interpretação de poemas ou de *slokas*, os olhos têm diversas movimentações, mas ainda assim são eles o ponto máximo de criação da *rasa*, o sabor estético.

São descritos no *Natya Shastra* os diversos tipos de olhares e suas funções nos estados emocionais, mas também em dança pura. Além do olhar, são descritas as posições do globo ocular (frente, lateral, superior, inferior e em movimentação circular, horizontal, vertical ou diagonal), e das pálpebras (semicerradas, abertas, totalmente abertas e cerradas), de acordo com o estado emocional e a *rasa* que se pretende provocar.

***Bhava* e *rasas*: intenção e sabor estético**

A *rasa* segue *bhava*. A *bhava* é gerada na mente, enquanto a *rasa* é a expressão orientada. Nenhum significado pode ser transmitido sem *rasa*. (Natyashastra VI). Tradução da autora

RASA	BHAVA
SRINGARA (romântico)	RATI amor
HASYA (cômico)	HASYA riso
KARUNA (o patético)	SOKA tristeza
RAUDRA (o furioso)	KRODHA raiva
VIRA (heroico)	UTSHAHA energia
BHAYANAK (terrível)	BHAYA medo
ADVUTA ADBHUTA (maravilhoso)	VISMAYA Assombro, susto
VIBHATSA (odioso)	JUGUPTSA desgosto
SHANTA (tranquilidade)	SHAMA Paz ou conhecimento da verdade

Figura 45: Tabela de estados emocionais e seus resultados em sabores. *Navabhava e navarasa*.
<https://sapientia.pucsp.br/handle/handle/5173>

Slokas são versos cantados da literatura sânscrita clássica. Através deles são contados os feitos dos deuses, modos de agir dos homens corretos e cumprimento dos deveres dentro da estrutura organizada de seu sistema, ritos, mitos e cosmogonia. A

literatura clássica indiana, assim, é contada através de *slokas* que, por sua métrica e sua recitação, tornam-se uma espécie de canto. No repertório da dança Odissi muitos itens coreográficos possuem, às vezes, como abertura, meio ou final um *sloka*, que é interpretado pelos *mudras* e dançado com todo o corpo, numa espécie de tradução corpórea verso a verso.

Sloka para Ganesh, o removedor de obstáculos:

*Namami vignaraj ton Kalpavraksham talashtintan
Uma Putraya Mahakayan Dantikan Nrittarupinam
Tandava Pryaputraya Tandava Pryarupinam
Namohchintahmani Shudhabhudhi Pradayakam*

Eu te saúdo, ó senhor Ganesh, removedor de todos os obstáculos, que está sentado sob a árvore dos desejos. Tanto te procurei e te achei bem aqui, ó filho querido de Parvati, que carrega teu corpo docemente. Tua presa, tua dança, movem o mundo. Ó filho querido de Shiva, senhor da dança cósmica do universo. Abençoe minha mente, clareia meus pensamentos, senhor, juntamente com suas esposas, a inteligência e sabedoria, para que ambas permitam com que eu adquira e beba o néctar da imortalidade.

(Caderno de anotações de viagem feita em 1996. Sloka da dança odissi, transmitido de mestre para discípulo, por Guru Kelucharan Mopatra em Srjan, Bhubaneswar, Odissa, Índia).



Figura 46. Interpretação do *sloka* Namami, em postura de Ganesha, o removedor de obstáculos. Mudras Hamsasya, que se movem para cima e para baixo, denotando a tromba de elefante, destruindo os impedimentos. *Bhava*: *utshaha* (energia), *rasa*: *veera* (o heroico). Foto: Revista Cotidiana, Atibaia - SP, 2011.

Na coreografia Moksha, item de repertório que encerra um espetáculo e é dedicado à grande deusa, o *sloka* utilizado é muito conhecido como oração diária dos hinduístas e traz em seus versos o sentido da entrega e da união com o todo, como se

fosse um caminho de volta à centelha divina: “*Sarva Mangalam Mangalyie Shive Sarvata Sadhike Shayane Tryambake Gauri Narayani Namostute Om Om Om*” – “Eu te reverencio, ó grande mãe divina, consorte de Shiva, que cuida dos três mundos (mente, corpo e espírito), cujo brilho é dourado, cuja beleza resplandesce e que está sempre onipresente” (tradução livre).



Figura 47. Conclusão de espetáculo de Odissi, coreografia Moksha: entrega e reverência na interpretação do *sloka* Sarva Mangalam. Foto: Arquivo Pessoal, 2009.

CAPÍTULO 3

Mergulho no Rio

Ele carregava ali, naquele gesto, todas as pessoas do mundo.
Ele conduzia todo mundo ao seu destino.
Ele era o barqueiro, o motorista. O anjo azul, talvez.
Ele estava lá, inerte, com sua mão semiaberta, carregando o invisível que somos nós.
Poeiras de tempo, de espaço.
Fui caminhando e olhando para ele, que sustentou o gesto por toda a eternidade de
alguns segundos. Carros passaram, pessoas.
Ele desapareceu, não vi mais o condutor do rio.
O gesto do rio é o padmakosha. O lótus semiaberto.
É o barco, é o meio. É o caos.
Não é o começo mushti, nem o fim alapadma.
É padmakosha que me leva, de uma margem à outra.
De lados diferentes, de polos diferentes, do védico ao contemporâneo, do passado e do
futuro.
Do que fui e do que vou ser.
É no padmakosha que estou contida. E todos estão também.

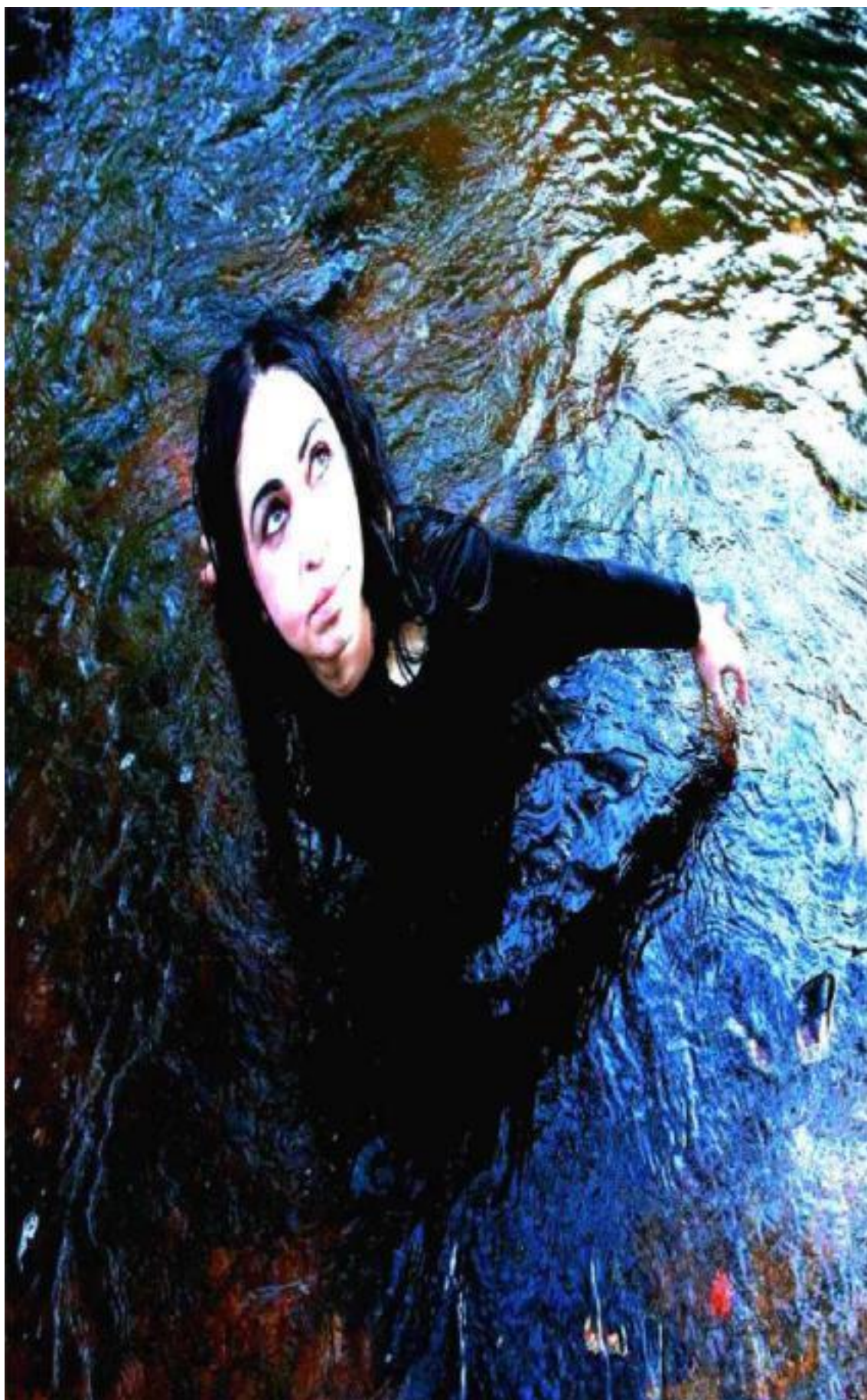


Figura 48: Mergulho no rio. Foto Yaakov Ossietinsky, 2016.

3.1 Sulukule

Começam a brotar criações distintas de todas aquelas para as quais o conhecimento acumulado de vinte anos de treinamento tradicional havia me levado até então. A primeira delas, Sulukule.

Fragmentos e inspirações para o gesto caligrafado.

Quando iniciamos o processo da pesquisa prática do gesto caligrafado no corpo, minha orientadora perguntou sobre o que eu gostaria de falar com este corpo, ou melhor o que este corpo, tão estruturado dentro da técnica da dança indiana, seria capaz de caligrafar. Naquele momento lembrei-me de uma história que me acompanha durante pelo menos uma década, o livro Dicionário Kazar. Por falar de oriente e de uma eterna busca de identidade, simultaneamente num eterno dissolver-se, dissipar-se na multidão, penso nesta obra como um reflexo do meu momento como artista pesquisadora que necessita se perder para ser, a quebra do paradigma. Fui buscar minhas anotações sobre o livro, já que o mesmo sempre me despertou o interesse em montar um espetáculo. São elas (que também foram gravadas em áudio, e fragmentadas numa paisagem sonora), da artista Cecilia Miglorancia.



Figura 49. Experimentações: gesto virando corpo, corpo virando gesto. Foto Cecilia Miglorancia. 2016. <https://soundcloud.com/cecilia-miglorancia/sulukule1mp3>

“Sulukule – paragem sonora”, para explorar o caos, ponto interlocutor entre o começo e o fim. Entre o embarque e a chegada.

Inspirado na personagem Ateh, do livro *O Dicionário Kazar*, de Milorad Pavitch, “Sulukule – paragem sonora” é lugar de encontro dos caçadores de sonhos. Dispersos em si próprios, surge a ideia da diáspora. Muito além da óbvia divisão entre oriente ocidente, no entanto, sugere uma diáspora interna, de dissolução íntima dos sonhadores no caos do mundo contemporâneo. É um lugar para ecoar, para correr, escoar: seja físico, ou o coração de si ou de alguém utilizado como porto seguro. Um rio correndo pro mar. Mesmo que temporariamente. Ateh, presente no livro como uma mulher que se comunica com os pássaros e guarda os segredos do povo Kazar, é atemporal e não tem origem certa. Ora judia, ora cristã, ora islâmica, ora tupi, ela, Ateh, não dorme, pois pela noite os sonhos todos criam asas, e assim mais facilmente são capturados. Mas a questão aqui não é a religião, e sim a dispersão, a diáspora dos sonhadores. Dos caçadores, dos guardiões. Dos ciganos, dos nômades, dos que guardam segredos, dos que sabem sortilégios para se manterem no caos. E do ponto de encontro. Que é ponto de saída. E o rio correndo para o mar. Os barcos e seus barqueiros, pescando os sonhos. Ou por eles pescados.

Sulukule, originalmente, é o nome do bairro cigano de Istambul, Turquia. Estrategicamente pensado aqui como ponto divisor ou catalisador do oriente e ocidente, passado e futuro, antigo e contemporâneo, assim como as linguagens da dança e teatro estudados ao longo da vida e das próprias histórias pessoais com o tema: a dança clássica indiana e o gestual; a dança oriental dos povos desérticos, as danças ciganas, vídeo, instalação, paisagem sonora, literatura, fotografia e rádio dança.

Explorando ainda o presente, como o momento do caos, “Sulukule – paragem sonora” tem a intenção de levar o público numa viagem aos sentidos: visual, sonoro, cinestésico, olfativo, tátil. As percepções do mundo imagético, onírico, representados pela dança de Ateh, a personagem inspirada na literatura de Milorad Pavitch. Ateh individual, ou duplicada em si própria, capturando os sonhos alheios, e ainda por eles sendo reverberadas em sons, imagens (projeções) e movimentação cênicas (rede da pesca como cenário e fio condutor; como o rio, ou o próprio barco; como os cabelos, etc.).

“Sulukule – paragem sonora” é feito de sonhos e sonhadores. Sendo assim, muitos objetos de cena já são dos arquivos pessoais da integrante, e durante o processo criativo, sob orientação da Prof. Mariana Baruco, novos encontros, novas aquisições, de objetos, ideias e movimentações acontecem para o desenvolvimento e estudo crescente da composição da cena em si, como o próprio sonho capturado.



Figura 50. Frames do videodança Sulukule. Imagens: Lucia Minozzo.

“Sulukule - paragem sonora”. Segue o link do vídeo, para que o leitor possa assisti-lo antes de prosseguir com a leitura: <https://www.youtube.com/watch?v=ielczt5mcN0>

3.1.1 Da obra artística à reflexão teórica: frames do artigo “Sulukule: corpo-caligrafando o caos.” (Movimento, vol.7, 2016)

Sulukule foi criado para ser um pequeno videodança, um experimento em que pude começar a testar o mergulho na desconstrução do arcabouço tradicional, em busca de uma linguagem híbrida, na qual eu pudesse começar a integrar elementos de ruptura. Ao desenvolvê-lo pude perceber o potencial de traduzir em arte o conceito de orientalismo postulado por Said (2007) no livro “Orientalismo: o Oriente como Invenção do Ocidente”. De fato, minhas viagens à Índia consistem em prova empírica de que a experiência de lá estar não se resume a mantras e cítaras.

Decidimos, a orientadora e eu, que este videodança já era, em si, uma obra artística, e não aquela que estávamos procurando aprofundar e desenvolver como

resultado final da pesquisa. Pusemos o vídeo no ar, e escrevi um pequeno texto sobre o processo, publicado na revista Movimento (ALBERGARIA, 2016).

Sulukule: corpo-caligrafando o caos³⁴

Resumo:

O objetivo deste artigo é demonstrar processos investigativos pessoais em construção na dança contemporânea e poética audiovisual. Através de linguagens conjuntas para criação e composição da cena, unindo paisagens sonoras, videodança e estudo do corpo, em especial os gestos, *mudras*, na pesquisa de mestrado em andamento intitulada "Mudras: o gesto como caligrafia corporal para uma criação em dança contemporânea", orientada pela prof. Dra. Mariana Baruco Machado Andraus, no Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena do Instituto de Artes da Unicamp, surge Sulukule, trabalho em andamento.

Palavras-chave: dança contemporânea, dança odissi, gesto, caligrafia corporal, paisagem sonora, videodança, cena expandida, poética audiovisual.

A dança indiana clássica traz os *mudras*, gestos e movimentos seculares codificados no corpo de seu intérprete, que repete as sequências tradicionais transmitidas ao longo do tempo. O corpo da dança indiana é o corpo pronto para atravessar o tempo sem sofrer danos. Escultura de templo.

Este corpo, modelado com cinzel, permanece dentro de um invólucro estrutural, cuja verticalidade e definição de linhas, ângulos e movimentação são herméticas numa pseudocápsula, que o mantém preso a uma tridimensionalidade mesurada em si mesmo, no seu próprio eixo. Ainda que ocorram movimentações, serão sempre levadas dentro deste corpo encapsulado, numa geometria ontológica. Os giros voltam para seu ponto inicial, rapidamente, nunca perdendo a estrutura rígida de sua base flexionada. Os giros não são para cima. Não ultrapassam a cápsula imaginária compressora do corpo flexionado. As locomoções, laterais ou diagonais, voltam para seu ponto de partida, numa liberdade vigiada. O chão não é sentido, salvo pelo pé espalhado e sua forte batida contra ele. O corpo, o resto do corpo, se recusa ir ao chão. O chão não parece confortável, amistoso. É lugar do homem comum, não do divino, que está no espaço. No máximo alguns contatos com o joelho. Evitar o chão, mas também não subir. O

³⁴Para acesso ao artigo completo, com todas as fotos e referências, consultar a publicação original na revista (ALBERGARIA, 2016).

corpo da dança indiana é o corpo pronto para se proteger do novo. Para ser interlocutor do céu e da terra.

Ainda assim este mesmo corpo é capaz de conter em sua expansão todas as movimentações do mundo, numa riqueza de linhas, ângulos, intenções, ilusões de ótica, geometria infinita, olhares ininterruptos, gestos inigualáveis, tempo parado, tempo contínuo. Tempo sem tempo. Deuses que dançam. Deuses que destroem. Deuses humanos. Homens virando deuses. Diluição do profano no corpo de deus.

Para compor a cena, para criar, para que o gesto flua em sua composição e caligrafe o corpo, fui questionada por minha orientadora de mestrado: –“o que te inspira? ”. Lembrei-me de um texto cheio de imagens, contido num universo que é conforto, abraço quente, memória boa: o oriente (ainda que seja o meu oriente particular, criado nos anos adolescentes vividos às margens do Rio Eufrates, Iraque) descrito na obra de Milorad Pavitch, em Dicionário Kazar.

Recordo-me que este dicionário foi uma das inúmeras leituras sugeridas para a montagem final da turma de graduação das Artes Cênicas de 1995, da Unicamp, que sob a direção do professor Renato Cohen, apresentaram a peça “Ka”. Durante a montagem alguns atores me procuraram para coleta de informações sobre deserto, Índia e gesto na dança Odissi. Informalmente preparei uma importante cena da atriz Rita Wirtti para “Ka”, no que diz respeito à técnica da dança odissi e em específico ao gesto, cuja travessia realizada com o corpo em movimentações geométricas encontrava-se totalmente nu, tendo somente as mãos e pés pintados de vermelho (pintura tradicional das danças da Índia), carregando um peixe morto e executando um item do repertório coreográfico chamado Mangalacharan - era um dos pontos altos da montagem, em 1998. O universo de “Ka” fascinava-me e, em especial, a referida cena causava em mim certa rebeldia, transgressão, auge – na época –da minha busca do corpo ancestral, com sede da tradição. “Ka” é sobre a alma humana, alma que percorre, atravessa. Sobre o ponto inicial de tudo. Sobre o homem que procura por este ponto e caminha incansavelmente durante a sua existência, à procura de algo, que, mesmo sem consciência, seja o próprio Ka. E agora, lembrando de Ka, lembro de mim. Cartografia. Meu mapa de intenções. Não levei o peixe, mas ensinei como era a pescaria. De certo modo eu estive lá em Ka – Poética Zaum de Vélimir Khlébnikov.

Numa atitude niilista, pergunto agora o que fazer com este corpo após vinte anos de investigação na dança odissi, quando já não há sentido em apenas contar através dos gestos a vida do deus Krishna que outrora se encontrava com sua amante Radha às margens do cintilante rio Yamuna. Este corpo, o meu, que hoje passa por cima deste tão poluído curso fluvial, dentro de um vagão de metrô cor de rosa, intitulado “*only woman*” e cuja parada é anunciada em inglês: “*next station - yamuna bank*” perde-se e encontra-se na babilônica Nova Déli do século XXI. O que fazer com este corpo encapsulado que não quer permanecer ileso ao novo? O corpo que quer, precisa se contaminar, trocar, experimentar, sair do casulo ancestral, protetor secular, e ir para o

chão, para a lama, para o caos. Expandir suas linhas. Ser o que não deve ser: ser humano, animal, ser nada e não ser somente deus. Ser sujo, ser finito. Esticar o joelho e andar. Pular para cima e cair. Correr sem direção. E a mão, cujo gesto desenha, escreve, cria, caligrafa o corpo todo. Numa dança sem restrições. Num *mudra* libertador. Com a orientação começo a perceber o gesto, *mudra* preso ao sistema hermético da dança indiana, como uma possibilidade de expansão. Não o fim, mas talvez o início. Infinito em sua mensurabilidade mínima, expandido além da mão. O corpo todo virou gesto. E desta forma, não se conteve. Expansão que não dava para represar.

Foi assim que uma colega do programa de pós graduação e eu criamos o coletivo Kala (tempo, em sânscrito) e, unidas por paixões, indagações e movimentos, trocamos práticas de odissi e dança contemporânea em nossos corpos sedentos de mestranda e doutoranda do Instituto de Artes da Unicamp. Exiladas de nossos lugares afetivos ou utópicos realizamos uma deriva investigativa em São Paulo, no bairro Bom Retiro. Nossa sensação de eterna diáspora revelou-se numa tarde de quarta feira, em maio de 2015, no antigo bairro judeu, hoje também coabitado por chineses e latino americanos. Um bairro de encontro. E fuga.

E neste momento de pesquisa surge além do gesto, o som. Tudo ao mesmo tempo agora. A onipresença do som, da expressão Nada Brahma do hinduísmo (tudo no Universo é som) se deu no encontro com Cecilia Miglorancia, especialista em design sonoro que apareceu no caminho como minha aluna de dança indiana, num projeto de oficinas de comunidade em Atibaia-SP, onde resido. De aluna a parceira de trabalho foi um salto. Ou uma queda. Em conversas intensas e capturadas por ela, o gesto, o som do gesto, a pesquisa em si ganhava audição, o sentido. O início, o meio, o fim. No meio sim, lá está o caos. Onde é o meio? Meio do mundo, divisa de oriente com ocidente. Ponto de chegada, ponto de partida. Meio de mim, divisa de Andreas. A que foi, e a que será, no eixo presente. Meio do tempo, tradição e contemporaneidade. Nem na Índia, nem aqui. Penso em Istambul, dividido no meio pelas águas do Bósforo, lembro de Sulukule, bairro cigano não só de turcos, de vários lugares do mundo. E de lá, novos rumos. Sulukule, paragem sonora. Sulukule é som, é gesto, é vídeo. Dança. Numa diáspora interna, em busca do meu objeto de desejo: uma paragem caligrafada através dos *mudras* dilatados.

E numa coleta informal sobre minhas investigações artísticas, Cecília Miglorancia, cuja inspiração maior vem de Suba (1961-1999), ou Mitar Subotić, sérvio radicado no Brasil que revolucionou a produção musical, criou paisagem sonoras, com cacos das minhas falas, sons, ruídos, latidos e ventanias, chamados de Sulukule 1 e 2. Essas paisagens encontram-se disponíveis para audição: <https://soundcloud.com/cecilia-miglorancia/sulukule1mp3> .

Sulukule 2 foi a paisagem sonora para o trabalho em pesquisa em vídeo Sulukule, com direção de Mariana Andraus.

O processo investigativo trouxe ainda em mim a diluição. Os exercícios de

expansão do *mudra* chegaram enfim no próprio repertório. Dissolva agora então um item coreográfico tradicional, sugere a orientadora. Caminho de volta ao centro, e do centro retornar. Entropia líquida. Assim escolho para o início da dissolução a coreografia Moksha, criada por Guru Kelucharan Mohapatra (Índia, 1926 -2004) e destinada a encerrar espetáculos de Odissi. O começo será o fim. E no meio o caos. Neste processo solvente, onde o Moksha, tão memorizado no corpo por anos de prática, transforma-se em fragmentos móveis e amorfos, como partículas de mercúrio de um termômetro ao se quebrar. Assim, nestas experimentações quase que químicas, laboratoriais, volto ao dicionário Kazar:

Sonhei que caminhava, mergulhado na água até a cintura, lendo um livro. A água, a do rio Kura, é turva e cheia de algas, como a que bebemos através dos nossos cabelos ou da nossa barba. Quando chegava uma onda, eu levantava o livro mais alto, para protegê-lo, e continuava lendo. Mas a profundidade aumenta, e preciso terminar minha leitura para ir mais adiante. De repente, vejo um anjo (azul?), com um pássaro na mão que me diz. (Pavitch, M., 1984)





Cena do videodança - investigação em processo líquido - “Mudras – o gesto como caligrafia corporal na dança contemporânea”, dirigido por Mariana Andraus. Imagens de Yaakov Ossietinsky e captura sonora de Cecília Miglorancia. Setembro 2016. Cachoeira dos Pretos, Joanópolis, SP.

Como toda molécula de água corre para o mar, o rio Kura do dicionário Kazar, que atravessa a Ásia, também. Assim, o meu gesto sai do liquefato Sulukule e vira oceano. Atlântico. Em experimento. Em caligrafia num corpo molhado, capaz de absorver.

Através das redes sociais e grupos internacionais de pesquisa em dança indiana, Eurica Magan, multiartista portuguesa, demonstra grande interesse pelo vídeo Sulukule. Pesquisadora e intérprete da dança Odissi e coordenadora do EKA (em sânscrito, unidade), localizado em Lisboa, Portugal, convida para uma apresentação, um trabalho a ser experimentado conjuntamente. Tradição e contemporaneidade em informações trocadas por meios de gravações sonoras, visuais e comunicação virtual transformam-se em Sambandh (do sânscrito, ligação, encontro), título da performance.

3.2 Carta aberta aos pássaros miméticos

Visitei seu ninho por duas vezes.

Na primeira, queria aprender a voar, guiada por aquele que já tantas vezes voara e tornara-se mestre, adquirindo plumagem exótica e olhos tão abertos como o horizonte. Descobri naquela manhã que para alçar voo, primeiramente se faz necessário ter chão, raiz profunda, nutrida por água e terra, que dá força às menores veias que formam a grande trama. Assim, não com a asa quebrada, mas com a raiz fraca, por constante mudança e por estar em terreno novo, percebi que ainda não era hora de me lançar ao vento. Mas no ar foi minha voz com palavras de Tagore: "... hoje coloquei um vestido novo porque meu corpo sente-se como a cantar..."

No ninho, um a um, todos os filhotes mostraram ainda sem jeito seu plano de voo. Uns queriam a metrópole, sem trajeto certo. Outros vinham de muito longe e, cansados, pareciam assustados com uma nova língua, com o pic quase inteligível dos outros pássaros. Outros se mostravam sedentos e bebiam tudo: as paredes e seus cantos, as grades da janela, as formigas que caminhavam na madeira do chão, sem temer a morte. Outros ainda comiam suas próprias gotas de suor, que brotavam da fonte da eterna movimentação. Serviam-se do próprio prazer. Alguns não sabiam como dividir as sementes que trouxeram de suas aldeias, em saquinho de papel: faziam questão de não engoli-las em público, num medo da gula alheia, da fome do amanhã ou da vergonha descabida da simplicidade da comida de casa.

Meu pé raiz inchou, meus dedos estralavam. Sim, eles estavam vivos e queriam viver. Era um bom sinal, mas faltavam-lhes água e terra, depois da grande e longa viagem. A terra que ficou para trás não pode mais os alimentar; a água que trouxe num pote grande, do rio que sai dos cabelos de Shiva, também acabou. Mas ainda assim, eles, os pés, estão vivos e querem viver. Estão a reconhecer o novo solo, o novo gosto da água e pouco a pouco renascem, tornando-se raízes de um pé de pássaro, de planta que voa, de espécie única que não é de lá e nem de cá.

Não importa quando, porque tempo é tempo, e um dia pode ser mil anos e a via, então, já foi. Estive no ninho pela segunda vez. Era o dia do voo. Dia que era noite. E coloquei um vestido novo, mesmo que o meu cantar fosse aparente silêncio. Com lágrimas invisíveis vi os filhotes em círculo, saltando da copa da árvore mais frondosa e indo em direção ao cume da montanha de nuvem, ultrapassando brumas da estratosfera, rasgando o céu, num infinito pulo que continha todo o voar do mundo. Foi tão lindo. Foi eterno.

A memória fica gravada, grudada, mesmo que à deriva, mesmo que na piada, mesmo que no som gutural, no canto, na violinha, na vassoura, na escada, no pão de queijo, no corpo que não é só corpo, no mantra, no para-choque do carro, na corrida na rua, na casamba do lixo, no braço estendido, na diagonal, no amarelo vestido, na moça zelosa da cordilheira, no índio saci, na cigana parideira, no pé contorcionista, nos bancos-sapatos saltitantes, no saltador, no saqueador, no cantar, no silêncio, no lumiar, no lusco fúscio, na fina chuva da noite fria. Nos risos, nos entorpecentes aromas de manacás. Na cantoria lá fora. Nas crianças brincando, nas despedidas, nos convidados de honra do povo Banto: seu rei Antônio e o príncipe Abel, o sorridente. E os pássaros miméticos, com seus cantos, seus voos, seus planos e suas plumas a se formar. Inigualáveis e infinitas.

Um a um saíram do círculo e traçaram sua rota própria, ainda que em suas asas tivessem partículas grudadas do ninho, e provavelmente terão para sempre algum resquício do que foi o salto, o voo, o aprendizado. A marca do mestre fica: olhos de águia, os mais profundos e penetrantes. Inesquecíveis. Que recebeu de outro Mestre, em tempos atrás. Contínuo fluxo: para voar é necessário além de ter, também regar as raízes.

E no meu silêncio, entrego um canto mudo para vocês, pássaros miméticos, por me levarem no salto voo:

Coloquei ontem um vestido novo porque meu coração sentia-se como a cantar.

*Com amor,
Andrea Albergaria*

3.3 O sonho de Poti

Acabo de tomar um café e observo os desenhos formados na xícara branca. Desde sempre tenho este costume, herdado das tias árabes. Uma inesperada viagem à França e o desenho feito pela borra da óbvia Torre Eiffel; a gravidez da minha filha e a imagem de um bebê no colo; estradas e minhas viagens e outras tantas ocorrências corriqueiras pré-anunciadas na porcelana branca.

Lembro-me agora de Poti, a feiticeira que me habitou por horas ou dias, ou ainda, aquela que sempre esteve em mim. Ao perguntar se Poti cantava, ela – faceira – respondeu que não, mas logo depois me deu este canto:

- “Três pedrinhas na areia eu peguei, todas elas pra você eu entreguei...”



Figura 51. Investigações. Foto: Cecilia Miglorancia. 2016.

Sem mesmo fechar os olhos vejo a praia, o igarapé, o fogo que não pode ser apagado, a mata, o riacho que chega manso depois de deslizar nas pedras, o vento bom que suaviza o calor, o bicho em forma de uma grande cobra negra em repouso no canto escondido da choupana aberta. As panelinhas feitas de argila branca, secando perto da fogueira e as pedrinhas azuis, vermelhas e douradas, enfeitando as cumbucas:

- “Tem vermelha, azul e cor do ouro, pra você entrego meu tesouro...” Poti continua a cantar.

O dia alegre, a espera da gente que vinha buscar seus mágicos potes, vestida honradamente com a roupa de festa. O prazer de estar lá e ser a dona do lugar, ou dele ser meu dono. Herança da avó. Poti assim me dava tanta coisa, tanto cheiro de alfazema, tanta dança (a dança das panelas era a mais animada!), tanto amor, tudo que é vida Poti me dava:

- “A vermelha é o seu amor; a azul, seu anjo protetor...”

Terra e céu unidos em mim, o estar conectado a dois mundos que se completam; sentir-se como fio condutor, interligar-se simultaneamente, sentindo assim a plenitude do viver:

- “A pepita é para você derreter e moldar a argola do viver...”, Poti cantarolava sorrindo.

Recebi o ouro dela. Eram pepitas não tão pequenas, mas reluzentes e maleáveis. Como uma massinha de modelar eu fiz brinco, fiz dente, fiz anel e cunhei moeda. Enchi um saquinho delas para comprar fazenda estampada de flor amarela. Para dar de presente também fiz saquinhos menores, porque não sei guardar tudo pra mim. Tem areia de sobra em todo canto deste mundo, em todo lugar tem pedrinha. Tem que procurar, não é fácil assim, como no igarapé encantado, mas com vontade se acha sim.

Peço mais um café, e além de Poti vejo também a menina acuada, com vergonha de chegar, de se mexer, de se mostrar, de conversar, com medo de falar bobagem. Não sei se é Poti menina, ou se é Pitu, sei que ela está pronta para começar, mas não tem força para atravessar o mar. Sentada no tempo que faz o dia ser infinito, ela é acolhida pela mão da grande mestra. Daquela que transmite a confiança e sorri. Pitu vai, de braço dado com ela, para dançar com alguém desconhecido. Era um convite que não aceitaria recusa. Assim Poti vai, tímida, desconfiada, tentando ser gentil para disfarçar a fraqueza. A dança começa tensa, com uma mulher de fogo. A salamandra não queria ninguém nas suas centelhas, queria queimar sozinha no seu espaço. Não queria concorrente, não queria outras formas; mandava todo mundo embora do seu terreiro em chamas, feito do suor, da raiva, da desilusão. A mulher de fogo pergunta a Pitu:

- “Você é moça ou velha?”

“- Sou moça, sim.” – diz Pitu, sem hesitar.

- “Eu sou velha, mas quando moça era mais bonita que você” – retruca em palavras flamejantes.

- “Não era mesmo. Duvido.” – aceita, assim, o convite para o duelo.

A dança se torna tensa, agressiva. A dança da picuinha fica mais forte. Mulher e moça brigam numa batalha envolvente de corpos que reagem e se aproximam num misto de ódio e admiração. Uma não quer, a outra quer e tem medo. Uma viu a vida passar e com ela sua alegria; outra vê a vida chamar, e tem medo de se atirar ao desconhecido. Uma tem a beleza, outra a amargura. Uma tem a força, outra a fragilidade. Uma quer, a outra não. Duas em uma, caídas no chão. Os segundos são congelados no meio da labareda. Uma sobre a outra, separadas por uma tênue linha invisível entre os corpos. A dança da picuinha poderia continuar horas, mas ela terminou ali. Sem vencedora, somente com a mistura da moça e da mulher. Derretidas no fogo.



Figura 52. Investigações. Foto: Cecilia Miglorancia, 2016.

Quando cheguei, quem me esperava para dar boas vindas eram minhas duas avós. A materna, que sempre me incentivou a buscar meus sonhos, a laço, como quem doma um boi, mas com alegria de quem dança o fluxo da vida, respeitando as mudanças de estação, juntando-se a elas. A sua alegria contagiante, sua casa sempre em festa, o cuidado com os pedintes, os convidados, os que apareciam aos montes sem avisar, a

meia dúzia de filhos, as dezenas de netos, sendo eu a primogênita, cujo nascimento foi regado a champanhe secreta na maternidade, a música alta, os cartazes de cantores favoritos, colados na parede do quarto dos fundos, mantendo viva a sua alma adolescente, que casou aos catorze anos com um homem de trinta, assumindo responsabilidades, e nos intervalos brincava de boneca. A vontade de aprender a dirigir e fazer ioga aos sessenta anos, as viagens, a busca espiritual com grupos nipônicos de filosofia e néctar da sabedoria. Seu sorriso, seus saltos altos para disfarçar a pequenez de seu corpo. Minha avó querida, que fazia tudo ser leve e doce, como seus bolos cheios de cobertura de claras batidas com muito açúcar. A paterna, sempre quieta, comedida, costurando dia e noite, no capricho de suas mãos, nos pés movendo o motor da máquina de costura, que era o motor de sua vida, junto a paixão pelo meu avô, misto de sina, fardo e desejo. Ao se deitar, ela sempre se perfumava, costume que só deixou quando ficou viúva. Ela me contava histórias da sua vida, da sua meninice, dos pais italianos, apaixonados ainda no navio, vizinhos de fazenda de café, fugitivos para consumir o amor proibido. Do casamento forçado, dos muitos irmãos, do pai bêbado de vinho, da mãe submissa, aceitando a violência desmedida de seu homem, do seu emprego na casa da família árabe, das receitas de charuto, de quibe, da comida sempre quente no fogão. Tanto da mãe, quanto dela própria. Histórias repetidas com o amor étlico, com a força calada de manter a família unida a qualquer preço. O ofício da costura, como ganha pão, como sustento, como fuga, com o tecer de tudo e de todos que amava. Nas horas vagas, sem descanso, ainda fazia enxovais de crochê para bebês que nada tinham: os pobres, os órfãos, os sem nome, sem história. Retalhos, linhas, motor da máquina, agulhas de todos os números. Mãos incansáveis que davam repouso para seu coração sofrido.

As duas mulheres estavam lá, minhas amadas avós, segurando um estandarte com sobrenomes de seus maridos bordados em vermelho sobre o tecido amarelo. Uma leve, expansiva, sem pensar no caos de sua vida. Outra quieta, turbilhão introspectivo de amor. Polos complementares de força que equilibraram minha construção de menina, nos seus quintais floridos, perfumados, sonoros, com roupas e borboletas nos varais. Uma dança de abraço, rendição, colo, saudade e chão.

A partir de então uma sucessão de encontros aconteceram no solo. O corpo contorcionista na areia quente, como o escorpião que se envenena com a própria cauda ao sinal de perigo eminente, assim me assassinei mediante a impotência frente aos inimigos. A espiral que fez meu mastro crescer, subir no alto da torre do templo, rodeado pelo mar. O giro contínuo do mastro, ostentando a bandeira cor de ouro,

rodopio panorâmico da vista da praia, dos transeuntes, dos peregrinos, dos leprosos, dos trabalhadores, dos pássaros e seus voos rasantes em busca dos peixes dourados do Índico. O giro incessante que terminou na brincadeira infantil do caracol, pintado no chão, e os pulos em um pé só para chegar ao centro de tudo e depois assim, retornar ao começo. Eterno retorno. Rodopio do devir.

Queimar depois a bandeira, o estandarte amarelo no fogão a lenha, mesmo fogo que cozinhou Poti nos seus potes de argila.

Na praia quase deserta de Poti, a feiticeira, tinha um cruzeiro fincado em forma de rosa dos ventos, e não de cruz simples. O noroeste era tão importante quanto o sul ou o leste, e assim as diagonais também eram pontos de fuga, pontos de partida, ou pontos riscados no espaço e no tempo. Este marco, que era um cruzeiro dos ventos, era o mesmo que segurava a vela do barco, pronto para partir. Tirava de lá, e fincava no barco, e assim outra ilha, outro porto. A vela, feita de rede de pesca, toda furada, de algodão, capturava sonhos e canções trazidas pelo vento. À tardinha, pacientemente, Poti ia tirando sonho a sonho, cantiga por cantiga, suspiro por suspiro dos fios da rede e guardava tudo na pequena maleta de couro batido, surrado, em forma de bauzinho. Em rumo a outra paragem, Poti empurra o barco na areia molhada em direção às ondas aparentemente fracas, quebradas na beira da praia. É hora de partir”.

CAPÍTULO 4

Caligrafando a dança contemporânea com tracejados de Odissi

Laboratórios de caligrafia corporal

Iniciamos os laboratórios de pesquisa dos gestos, *mudras*, codificados na dança clássica indiana, ornamentos do movimento, que também é sua voz, sua palavra, sua fala, sua letra.

Assim, do Natya Shastra extraímos o conceito de Vachikam: “*Vachikam sarva vangmayam*/ sua voz é todo o universo” (Natya Shastra, sobre o corpo de Shiva Nataraj, o deus dançarino cósmico), que resumidamente é o som da fala, a palavra oralizada, mas que em sua amplitude não é a palavra final, mas sim todo o caminho pelo qual percorre o ar, dos pulmões ao aparelho fonético, até sair como a ideia testemunhada pela boca:

[...] se os abecedários ocidentais são meras enumerações de letras, o alfabeto sânscrito é memorizado levando-se em considerações grupos de fonemas organizados sucessivamente conforme o local de articulação, a começar pela garganta (guturais), finalizando pelo lábio (labiais) Tal estudo do alfabeto e do aparelho fonador não é nada trivial. No âmbito especulativo, a centralidade da linguagem se relaciona a dois conceitos centrais no pensamento védico: palavra-originária (*vac*) e testemunho (*sábdha*) (PEREZ, 2015, p. 31).

O *mudra*, seja ele um simples *pataka* (do sânscrito bandeira, feito com a mão espalmada, sem flexões dos dedos, exibidos em união) ou um estranho *shukatunda* (do sânscrito bico de papagaio, executado com a flexão dos dedos indicador e anelar) é a caligrafia do corpo condensada, resumida, o núcleo do movimento como um todo, a síntese de uma expansão. É a letra final. Palavra escrita pelo corpo.

Façamos então o caminho contrário: estudar o *mudra* e deixá-lo ser não só as mãos e usos codificados, mas percebê-lo em todo o aparelho, em todo o caderno, folha em branco que é o corpo. *Mudra* é o final, podendo ser também assim o princípio norteador nesta fase de busca da essência, do núcleo. O “contém”, e o “está contido”. O ponto e sua expansão. Ou seu inverso.

Fechamos os olhos. Eu, Andrea, que chego até aqui inserida numa técnica clássica da Índia chamada Odissi. Andrea estratificada, amarrada na tradição, replicante de uma antiga e linda ideia, em sua imersão e preservação. Eu, também Andrea, em busca da liberdade na criação, do novo, da próxima fala, da futura letra, da língua ainda desconhecida, do gesto não dito, ainda por caligrafar.

Assim, nós, passado e futuro, acordamos um cessar fogo e começamos o diálogo. O ponto vira infinito, o corpo se faz inteiro mudra. *Mudra*, do sânscrito selo. Selamos assim a pesquisa.

Nós, Andreas, que serão uma só quando houver acordo de paz, estamos ali, em território neutro, seguindo a voz que conduz a orientação e possui a visão de que este é o ponto de partida para talvez o surgimento da terceira Andrea. Síntese das outras duas, talvez para caligrafar o corpo caderno, sem exclusão das marcas, manchas, dobras e rasgos que ele traz.

Antes do esboço, um adendo: nota de rodapé, ou rodamão. Nota de rodamudra:

Nossas cabeças estão presas, duras, rígidas. Ombros, pescoço e cabeça tensos, não maleáveis. Estado de alerta máximo para não perder a sentinela verticalizada da dança indiana. Estátua milenar atravessando o tempo espaço. As ideias soltas, livres e criativas presas no cinzel do escultor. Dicotomia presente no primeiro momento. Inquietude que imobiliza novas palavras, novas letras (Trecho de diário de bordo, laboratórios de caligrafia corporal, 2016).

Soltar a musculatura, girar para centrar, torcer, moer, espremer o sumo na movimentação circular e não marcada do tempo, do contratempo. Hora de soltar, largar a tensão, tirar a proteção, escudo, brinco, *piercing*, maquiagem. Liberar espaço, tornar o campo neutro. Batalha do novo. Cartografia sentimental. Ou, o que restará de mim?

4.1 Estudos dos *Mudras*

Os *mudras*, gestos da dança indiana, por si só já trazem seu significado literal em seus nomes. As suas variantes de uso, com o tempo de prática e estudo são memorizadas e contextualizadas a cada nova interpretação textual ou sonora de algum *sloka*. Dentro deste universo que é a dança clássica indiana, mais especificamente o universo Odissi, os *mudras* são o que são. Estandartes de uma estética em movimento. Mas o que fazer então, com eles, tão cheios de si, numa criação contemporânea? Desconectá-los totalmente de sua raiz, e simplesmente usá-los como gestos soltos e espontâneos? Ressignificá-los? Ou ainda encontrar um caminho desconhecido para as mãos na cena?

As questões foram surgindo à medida que as experimentações ocorriam, tanto nas orientações, quanto nos exercícios praticados diariamente, não só corporalmente, mas mentalmente, ou melhor, numa amplitude dos sentidos, onde meus olhos, meu faro,

meu sentir, meu gosto, minhas próprias mãos tateavam o universo delas mesmas, mãos. As minhas, as dos outros, as dos deuses. E dos demônios. E neste processo, surgindo juntamente o espetáculo “Muyrakytan, as três pedras”, definiam-se três momentos. Como a tríade hindu: o começo, o meio, o fim. Brahma, Vishnu, Shiva. O criar, o manter, o transformar. Então, atendo-me aqui para o aprofundamento do estudo de três gestos: *mukula*, *padmakosha* e *alapadma*, que representam, no momento, as três ideias básicas ou três atos do “Muyrakytan, as três pedras”: a diluição do Odissi, a travessia no rio e o encontro com o próprio Odissi na outra margem. Nesta travessia encontro as próprias pedras verdes, amuletos de sorte, que são os *mudras* todos, todos eles, simples, compostos, desenhando meu corpo numa passagem de mim para mim mesma. E a cada passo dentro do rio, um *mudra* se faz presente. Quando sofri meu corpo inteiro virou *mushti* e quando encontrei as pedras verdes, fui *kapitha*.

A margem primeira será o *alapadma*. Decido que farei o caminho inverso. Da totalidade ao princípio. E assim, entrego-me aberta aos experimentos, às sugestões. Ao novo. Os *mudras* vão surgindo e seu estudo no corpo, na cena, são matéria-prima para “Muyrakytan, as três pedras”. Assim os descrevo, em sensações na construção do espetáculo.

a) Alapadma

Alapadma, o *mudra*, literalmente é a flor de lótus totalmente aberta. No *vinyoga mudra*, segmento de estudo estritamente sobre o gestual da dança indiana, ele é uma expansão de outros dois gestos, na sequência: *mukula* (botão de lótus fechado) e *padmakosha* (botão de lótus semiaberto). De um gesto fechado, lentamente ele se expande, num tônus adquirido pelo total estiramento dos cinco dedos das mãos. Nessa máxima abertura cada um deles atinge direções diversas: o polegar e o indicador permanecem horizontalmente esticados, o dedo médio em leve movimentação em procura de uma suposta verticalidade, permanece como linha divisória dos pares separados dos dedos. O segundo par, formado pelo dedo anelar e mínimo, se aproxima do centro da mão e, esticados, vão em direção oposta ao primeiro par. O centro da mão é ponto imóvel, central deste *mudra*. Não são os dedos. É o centro da mão que comanda o *alapadma*. O restante é expansão, torsão. A busca da infinitude.



Mukula, padmakosha e alapadma: abertura do lótus. Botão, botão semi-aberto e a flor totalmente expandida. Foto: Ale Marques, 2013.

Figura 53. Evolução *mukula* – *padmakosha* – *alapadma*. Foto: Ale Marques, 2013.

Num primeiro momento fizemos o *mudra* com as mãos, desenhando o espaço com ele mesmo. Os olhos abertos, elemento *sine qua non* da dança indiana, permanecem atentos no início, mas experimentemos então, o gesto feito com os olhos cerrados. Ele cresce desta forma, imensamente, a olhos não vistos. O *mudra* então é sentido, é desenhado no espaço, nos planos, no tempo.

Sob orientação, somos conduzidas (as duas Andreas) a experimentar o *mudra* sem as mãos. E assim o corpo torna-se o próprio, ampliando o gesto em dimensões gigantescas. O *alapadma* como corpo, sua expansão, torsão, divisão. O centro como o dedo médio que separa membros, direções, terra e céu.

De sua forma contrária, do seu ponto de partida, seu oposto é o gesto fechado, o *mukula*, o botão da flor de lótus que ainda não se abriu.

b) Padmakosha: o lótus semiaberto

E no meio do caminho, depois desta expansão, começo a um certo recolhimento das ações. O que parecia tão importante, não se mostra desta forma: as mãos viraram o corpo todo, e para atravessar o rio elas começam a se fechar, como um

padmakosha. Meu corpo era um próprio *padmakosha*, porque sem ser tão aberto, nem tão fechado, como num propósito de conter, de receber e de não deixar escapar o que havia em mim, começo a travessia. Nesta travessia de águas profundas mergulho, congelo-me, volto à tona, reinvento-me e continuo aos tropeços, mas não desisto. Minha curiosidade nata sempre me faz ir adiante. Eu, que havia diluído meu saber numa primeira instância, sinto-me um pouco mais leve (leveza se faz necessária pra atravessar o tempo, o espaço, as linhas divisórias entre ocidente e oriente, entre o ancestral e o atual) e numa pesquisa de contrução cênica, para dar sentido a mim mesma e não me afogar nos porquês e senões, vejo a mão de Graham (Figura 25), que me toca de um jeito familiar, carinhoso, como uma boia, uma prancha ou mesmo uma canoa no rio. A mão que é a superfície do oriente, apropriada por ela. Eu vi esta mão quando atravessei uma rua. A mão não era de Graham, era de um desconhecido. A mão, o *mudra*, que não é meu, não é da Índia, não é de nenhum lugar, mas que é ao mesmo tempo de tudo isso também, falou comigo, durante a travessia (detalhes descritos deste encontro no capítulo 4.2, página 127). O *padmakosha* aparece para mim, neste caminho, não como o óbvio lótus entreaberto, expansão do que um dia foi sua semente, mas como um barco, um corpo, um receptáculo de coisas e gentes. Histórias e sentimentos. Ele flui, mesmo contendo tanta informação. Ninguém o pode deter, só ele mesmo, se assim o quiser. Ele pode murchar, morrer, naufragar. Ou pode simplesmente florir. Zingrar os mares. Seguir. O *padmakosha* indica para mim o sinal de ir em frente na apropriação do *mudra*, do gesto, do Odissi e o que ele traz à tona em mim.



Figura 54: A mão de Graham. Padmakosha na superfície. *Primitive Mysteries* (1931) e *Dark Meadow* (ALIXKIRSTA, 2016).

Uma comparação de uma seleção de posições corporais dentro dos exercícios da técnica Graham e o repertório dos vários estilos de danças e esculturas indianas revelam a apropriação da superfície do Oriente por Graham [...] o mudra padmakosha é extremamente parecido com sua mão estilizada, frequentemente acompanhada da contração, que recebeu o termo “a mão de Graham” e surgiu em 1931, no trabalho *Primitive Mysteries* (WHEELER, 1984, p. 144, tradução livre da autora).

c) Mukula: o botão de lótus totalmente fechado

Chego do outro lado, depois da travessia. Momentos eu parei, respirei, pensei em voltar para trás, na margem conhecida. Mas não deu. Mesmo em momentos nos quais me desesperei, e a dor das pedras nos pés, fincando como espetos, arrancaram-me lágrimas que se misturavam às águas do rio, eu não desisti. Só parei, respirei. Quando cheguei, na outra margem, numa prainha fina, estreita, e o resto era a imensidão de floresta, mata fechada, verde, cheia de sons e seres, eu me encontrei comigo mesma. Neste momento de reencontro, vejo quem sou – lá, parada, sorrindo, esperando por minha chegada. Não houve abraços, nem beijos. Houve um sorriso sincero, um bem

querer. Um alívio. Quando encontrei comigo, na outra margem, carregando pedras verdes, eu encontrei novamente a dança Odissi. A dança Odissi que diluí estava lá, assim como esteve imperceptível para mim durante a travessia. E aí me fundi a mim mesma. E senti novamente prazer. O *mukula*, o botão totalmente fechado, só o é porque contém nele todo o material que vai ser exibido. No caso da flor, toda sua cor, seu aroma, sua forma, seu material genético. Todas as informações estão lá contidas. E não é fechado porque assim o quer. O *mukula* abre-se quando tem que abrir. E começar de novo o caminho inverso, a travessia como *padmakosha*, e o seu abrir e resplandecer como *alapadma*.

d) Mushti: o punho fechado

Nos dias sôfregos da travessia:

Se hoje eu tivesse que nos caligrafar (as duas Andreas) desenharia um *mushti* com meu corpo. O gesto que significa botão fechado serve aqui para dizer que tudo está hermético, preso, amarrado, com nós que se sobrepõem uns aos outros, que nem mesmo a faca mais afiada, a lâmina mais potente, poderia cortar. Assim, meu corpo externo, cujos braços, pernas, cabelos, dedos e olhos estão contraídos, retorcidos e tensos, e o interno, feito das vísceras, dos órgãos, dos músculos e ar (ah, o ar!) também estão imóveis, rígidos, sem força para se abrirem e atuarem em seus ofícios. O *mushti*, o punho fechado, é a vida retida, tolhida, excluída de sua essência. O *mushti*, que é ódio aprisionado, é sentimento de impotência, é sinônimo de prisão, de uma gaiola pequena, jaula apertada que nos faz debater nos reflexos da pouca luz que entra pelas frestas. O *mushti*, que parece um soco, uma agressão, nada mais que o autoflagelo, e a agressividade que é resultante da impotência em se abrir para o novo, para possibilidades diversas. Se hoje eu, porque hoje de tão amargurada na minha própria cápsula material chamada corpo, não sou nem plural, apresento-me como singular. Hoje não sou as muitas, sou o resultado da peneira dura, da esmagadura, do espremido, do último caco de vidro que a vassoura não pode varrer e ficou lá, num canto escondido debaixo da pia escura. Este gesto, que é meu corpo, minha fala muda – não minha fala *mudra* –, a letra que não se abre, não ilumina, é o fim de uma tensão imensa. Mas necessária para a explosão final, transcendente, que virá e transformará. O *mushti*, que é

ódio, é treva e dor, é a semente, o gene do seu oposto: expansão em luz, cor, sorriso. É tudo contido nele, à espera do plantar para renascer de outra forma.



Figura 55: Mushti: o punho fechado. Foto: Ale Marques, 2013.

4.2 Processo de criação do espetáculo “Muyrakytan, as três pedras”

Em um determinado laboratório, a orientadora, em tom de provocação, disse: “Quero ver a outra Andrea, a Itacarambi – que é do rio, que é das pedrinhas, que é indígena. Quem é? Quero ver”. Um estalo em mim se deu, e me lembrei dos sapinhos muiraquitãs, amuletos verdes, sobre os quais se diz que são esculpidos em pedra jade (embora não exista jade na Amazônia), ou moldados com barro do fundo do rio. Nas pesquisas encontro referências sobre o muiraquitã (WIKIPEDIA, 2016), na qual se diz que são feitos de algas do fundo do rio, num molde fixo, e por isso a coloração verde – vinda das algas espremidas e secas na forma. Gosto disso, e lembro das algas do rio

Kura, e das barbas e cabelos molhados na travessia do rio. Rio este que é um só. É oriente e ocidente. É o divisor, mas também o conector de todas que sou.

Numa lenda amazônica, às margens do rio, que poderia ser qualquer rio, qualquer lugar do mundo, qualquer tribo, encontro inspiração para o gesto, para a cena. Num clã composto por mulheres apenas, elas, em noite de lua cheia, mergulham nas águas de um lago ou rio e de lá extraem pedrinhas verdes para esculpirem amuletos que serão entregues aos seus amantes, para lhes protegerem vida afora, para fertilidade, para a sorte.



Figura 56: Muiraquitã. <http://maisquadrinhos.blogspot.com.br/2009/11/muiraquita-aventuras-misterios-lendas.html>

O Muiraquitã, pedra verde esculpida em forma de sapo, era usado pelas mulheres tapajós como amuleto. O sapo é a forma estilizada dos pingentes do cinturão para dançar Odissi – daí o nome deste ornamento ser Bengha Patia³⁵ (cara de sapo) –, utilizado como protetor do corpo material e portador de auspiciosidade.

³⁵ Cara de sapo.



Figura 57. Bengha Patia, cinturão de Odissi. Foto: Laura Aida, 2012.

Segundo a lenda mais comum, os verdadeiros Muiraquitãs são filhos da Lua retirados do fundo de um imaginário lago denominado Espelho da Lua, Iaci-uaruá, na proximidade das nascentes do rio Nhamundá, perto do qual habitavam as índias Icamíabas, nação das legendárias mulheres guerreiras que os europeus chamaram de Amazonas (mulheres sem marido). Lembro assim das Maharis, que eram as dançarinas de Orissa, Índia, que não se casavam, e viviam entre elas, distantes da sociedade, com a função de dançar ritualisticamente nos templos.

O lago era consagrado à Lua, pelas Icamíabas, que anualmente realizavam a Festa de Iaci, divindade mãe do Muiraquitã, que lhe oferecia o precioso amuleto retirado do leito lacustre. A festa durava vários dias, durante os quais as mulheres recebiam índios da aldeia dos Guacaris, tribo mais próxima das Icamíabas, com os quais mantinham relações sexuais e procriavam. A lenda também diz que, se dessa união nascessem filhos masculinos, estes seriam sacrificados, deixando sobreviver somente os de sexo feminino. Depois do acasalamento, pouco antes da meia-noite, com as águas serenas e a Lua refletida no lago, as índias nele mergulhavam até o fundo para receber de Iaci os preciosos talismãs, com a configuração que desejavam, recebendo-os ainda

moles, petrificando-se em contato com o ar, logo após saírem d'água. Então presenteavam os Guacaris com os quais se acasalavam, o que os fazia serem bem recebidos onde exibissem os talismãs, além de dotar outros poderes mágicos ao amuleto.

O amuleto é a mais evidente prova da origem asiática das antigas civilizações amazônicas, pois acreditava que até então, na Região, como no restante do continente americano, não havia ocorrência de jazidas de jade, ou que ele aqui tenha sido trabalhado, o que faz acreditar que os artefatos do mineral pertencem à mesma civilização e origem (RODRIGUES, 1889).

As traduções do nome variam (mira-ki-tá, botão ou nó de gente, muira-kitá, nó de pau), assim como a própria lenda do Muiraquitã pode ser contada de outras maneiras. Muyrakitan ou Murayitan se decompõe assim: de *mura*, mar, água; *yara*, senhora, deusa; e *kitan*, botão de flor. Portanto, pode ser interpretado corretamente assim: *“Deusa que floriu das águas, Senhora que nasceu do mar, Deusa ou Senhora do mar”*.

Assim, enquanto algumas dessas Icamiabas mergulhavam, as outras ficavam cantando certas melopeias rítmicas, espécie de *slokas* ribeirinhos. Quando uma ou outra emergia com a substância maleável – a argila verde – as outras colocavam-na em pequenas formas, já com o formato de um disco, com um orifício no centro. Recolhida a quantia necessária para cada amuleto, ficavam assim à beira das águas, numa espécie de encantamento, dedicado às forças aquáticas.

Então, nesse rastro de inspirações, na curva dos rios, nas pedras verdes, nas caras de sapo, nas algas, nas barbas, no meio do rio que corre para o mar, que é imensidão, que é salgado de lágrima também, começo agora minha própria cartografia, porque na ânsia de criar, de expressar meus afetos, os perdidos e os que virão, amplio os sentidos.

Percebo agora o quão importante é a travessia deste rio para mim. Quão fundamental é ir de margem a outra, enroscando-se em algas, furando os pés com as pedras, e peixes de um olho ou dois que passam por mim tão rapidamente. E como, na travessia do rio, que é água tempo que não para, eu me perco e me encontro comigo mesma, e carrego no colo, mas também deixo cair, e a correnteza leva pra longe, até perder de vista, ou afundar para nunca mais voltar. E de como a água é gelada, e de como também ela é quente. E de como as luzes criam novas águas, e de como as trevas as criam também.

4.3 Águas de qualquer lugar

A trimurti ou as três formas do princípio do pensamento hinduísta é formada pela criação (Brahma), manutenção (Vishnu) e transformação ou destruição (Shiva). Dessas três formas do criador, são extraídos os conceitos que formam a base do pensamento do povo hindu até os dias de hoje. São milhares de deuses, semideuses, demônios. São diversos nomes para um mesmo deus, dependendo até de como estiver vestido no momento, num constante movimento que é representação do universo e sua infundável coreografia. Se Brahma cria, ao lado de sua consorte, a deusa das artes Sarasvati, numa margem, do outro lado Shiva destrói ao lado de Parvati, a grande mãe, sua companheira. No meio, para manter o equilíbrio encontra-se Vishnu, como Narayana (condutor das águas), num eterno sonho, dormindo sobre uma serpente aquática gigante, Sessa Naga. Sua consorte, Lakshimi, a deusa da Fortuna, está ao seu lado, ou ainda, massageando-lhe os pés, para que seu sono dure e o universo continue a existir. Neste sono estão contidos todos os mundos, galáxias, sistemas, tanto gigantescos quanto ínfimos. E Vishnu só sai deste sono quando vem de tempos em tempos restaurar o equilíbrio perdido pela insanidade dos homens. No meio do rio, ou de águas cósmicas, ou de mares de leite, a vida se cria e se recria, se extingue e se recompõe, em guerras entre o bem e o mal, ou de princípios opostos, como passado e futuro. Entre o que é estruturado e o que não tem estrutura. O que é determinado e o que não é. Assim é o meio, o que mantém. E no fundo dessas águas, estão as pedras. Que podem ser amuletos muiraquitãs amazônicos ou joias preciosas, as ratnas do oceano cósmico hindu, presentes para os homens.



Figura 58: Dashavatar, as dez encarnações de Vishnu, em pintura *pattachitra*. Tema recorrente da cultura de Odissa. http://cdn.exoticindia.com/madhuban/dashavatara_panel_pk60.jpg

Um dos maiores mitos relacionados à criação do mundo, sua manutenção e dissolução é o Dashavatar. Dash significa dez e avatar, encarnação. Assim, o Dashavatar, contido no Vishnu Purana (tratado sobre Vishnu, em número de seis livros) conta dez histórias de como o deus Vishnu encarna em diversas formas e vem à Terra para manter a humanidade em seu dharma, ou conjunto de ações corretas, e trazer assim o equilíbrio entre os homens. Dentro de cada um de seus avatares, existem outros mitos; assim, apenas resumo cada uma das dez encarnações, aprofundando-me apenas na segunda, na forma de tartaruga, chamada Kurma e o batimento do oceano, Samudra Manthan, mito que me inspira na criação de Muyrakitan, as três pedras, o espetáculo.

Somente para contextualização, seguem os dez avatares, suas formas e sua principal função dentro do Dashavatar (nome também dado a uma coreografia interpretativa tradicional do repertório da dança Odissi). Os avatares estão ligados às eras, ou yugas. Tendo os primeiros nove avatares já encarnado, acredita-se que o décimo, Kalki, virá na Kali Yuga (a era atual, de acordo com a cronologia hindu). São eles:

1 – Matsya – encarnação em forma de peixe. Após um grande dilúvio, o conhecimento (contido nos *Vedas*, textos que formam o pensamento hinduista) foi escondido por demônios (asuras) no fundo do oceano. Assim, Vishnu, como peixe vasculha o fundo dos mares e traz à tona os livros, que são guias para o comportamento da humanidade e sua manutenção em equilíbrio.

2 – Kurma – Encarnação em forma de tartaruga. No batimento do oceano, vários tesouros foram escondidos, inclusive o néctar da imortalidade. Deuses e demônios lutavam para consegui-lo, e resolveram se unir e agitar as águas do oceano para que todas as joias, chamadas de pedras raras (ratna), emergissem, inclusive o néctar da vida. Usando uma montanha como base, uma serpente como corda, de um lado os devas (deuses) , do outro os demônios (asuras) puxavam a corda, tornando a montanha uma espécie de espátula, que de tanto ser movida, acaba por perfurar o fundo do oceano.

3 — Varaha - Encarnação de Vishnu como javali. A Terra havia saído da órbita correta no Sistema Solar, por ações maléficas da humanidade. Com suas presas, Varaha a coloca novamente em sua órbita correta, mostrando assim conceitos de micro e macrocosmos, das ações e reações.

4 – Nrisimhadeva – Encarnação em forma híbrida, metade leão, metade homem. Vem para aniquilar o demônio Hiranya Kashipur, que governava o planeta como

soberano e somente uma forma não humana, nem de dia, nem à noite, nem dentro, nem fora, nem no alto, nem embaixo, conseguiria o aniquilar. Assim, Nrisimhadeva, meio homem, meio leão, sob o batente de uma porta no palácio, durante o crepúsculo, destrói Hiranya Kashipur.

5 – Vamana – Encarnação como sacerdote brâmane anão. De pequena estatura, Vamana dirige-se ao rei Bali e pede um pedaço de terra para instalar um templo. O rei que queria se livrar de todo tipo de sacerdócio e conhecimento, que pudesse desviar o povo de seu subjugo, concede a Vamana a propriedade que ele quisesse. Vamana pede três passos de terra como medida, e com seus pequenos passos ele divinamente cobre primeiro a Terra, depois o Céu e por último, pisa sobre a cabeça do rei, que é assim destruído.

6 – Parasurama – Encarnação como homem, pertencente à casta dos sacerdotes (brâmanes). Vem para vingar a morte de seus pais realizada por guerreiros Kshatryas. A morte estava assolando o planeta, e o conhecimento diminuído. Parasurama converte-se à casta guerreira e mata os próprios companheiros, para assim diminuir o número de Kshatryas e restaurar o equilíbrio entre as castas.

7- Rama – encarnação de Vishnu como rei de Ayodhya, modelo exemplar do legislador. Ele é o herói do Ramayana, um dos épicos do hinduísmo onde se narram as mil aventuras que viveu para resgatar a sua esposa Sítá das mãos do demônio Rávana, seu sequestrador. Traz assim os moldes exemplares de conduta ao ser humano, através de suas ações e caminho correto.

8- Balarama (podendo ser, de acordo com a autoria ou vertente filosófica Krishna, Jagannath, entre outros) – encarnação como o irmão mais velho de Krishna (muito conhecido no Ocidente devido ao grande número de templos conhecidos como Hare Krishna), vem com o arado, e com a força do trabalho, trazendo questões de comportamento como a integridade, vida simples e força. Desvia o curso do rio Yamuna, um dos rios mais sagrados da Índia, mostrando sua força e modificações na natureza.

9 – Budha – Vishnu encarna como o príncipe Sidharta, posteriormente à sua iluminação, e recebe o nome de Buddha (o iluminado). Vem para acabar com o derramamento de sangue nas guerras e no sacrifício dos animais. Também é uma tentativa de integrar a heterodoxia budista no hinduísmo.

10 – Kalki – Vishnu como homem, vem montado em um cavalo, em meio à guerra e sofrimento, no final dos tempos, como um desfecho apocalíptico. Este avatar,

segundo o hinduísmo, não veio ainda, e quando o fizer, virá para trazer justiça, empunhando uma espada e reestabelecendo a ordem do planeta.

Na segunda encarnação, Vishnu aparece como Kurma, em forma de tartaruga. Sua função neste mito é apoiar a montanha Mandara, utilizada pelos devas e asuras, como base do batimento de oceano, enrolada na serpente Vasuki. Kurma vai até o fundo do oceano e coloca a montanha Mandara em seu casco e evita assim que o planeta seja perfurado, o que ocasionaria um desvio de eixo da Terra e sua saída da órbita do sistema solar. Assim, de um lado, os devas, segurando a cauda da serpente, e do outro, os asuras, segurando sua boca. Puxando a serpente enrolada na montanha, como se fosse uma grande corda, o movimento repetitivo e giratório provocou um movimento nas águas, e assim, as joias da humanidade, presentes dos deuses aos homens, que estavam submersas, começam a se mover e ir em direção à superfície. Este batimento tinha como objetivo resgatar a *amrita*, néctar da imortalidade, objeto de desejo tanto do bem, quanto do mal. Deste batimento do oceano cósmico começam a emergir as *ratnas* (pedras preciosas) que são variantes em número de acordo com as escrituras, mas geralmente aparecem em número de nove. São elas: Lakshimi, a deusa da Fortuna, e consorte do próprio Vishnu; as apsaras (dançarinas celestiais) e Varuni, de forma horripilante e consorte dos demônios; animais também surgiram do batimento, como Surabhi , a vaca sagrada (vaca do desejo, início da sacralidade do animal no hinduísmo); Airavatha (o elefante de Indra, deus dos céus) e Uchairasva (cavalo de sete cabeças entregue aos demônios); Kaustubh, a joia de brilho incomparável usada por Vishnu, Sharanga, o arco invencível , feito por Vishwakarma, o arquiteto universal e objeto de herança através dos próprios avatares de Vishnu, passando o de uma encarnação a outra, como símbolo de força e poder, e Parijat, a árvore dos desejos, do jardim celestial. Todos os objetos preciosos, considerados ratnas ou joias, são de posse de Vishnu, e através deles o universo é mantido em equilíbrio. A joia mais rara é a *amrita* ou néctar da imortalidade. Adicionalmente foram produzidos como pedras preciosas Chandra, a lua que ornamenta a cabeça do deus Shiva; Dhavatari, o médico cósmico que carrega a própria *amrita*. e Halahala, o veneno mortal (engolido por Shiva e retido em sua garganta, afim de que não se espalhasse nas águas e envenenasse todos os seres vivos). Desta forma um mito adentra o universo do outro formando um emaranhado de histórias cujos personagens tem suas características fixas e seus deveres,

independente dos conceitos de bem e mal, são cumpridos, trazendo assim a noção de cumprimento do dever através do *dharma*³⁶ individual para o equilíbrio de algo maior.

Estar em uma margem, que para mim é a própria tradição que construiu meu caminho, sendo portanto um lugar de conforto, de até mesmo uma inação e depois atravessar às águas do campo poético que é meu próprio caminho, chegar à outra margem, cuja contemporaneidade se faz presente na criação, no pensamento e movimento, resignificá-la e voltar, recolher as três pedras, ou tantas mais, joias da sorte, multicolores, e saber assim, que meu batimento do oceano pessoal é o que mais faz tensionar as minhas próprias questões artísticas, e neste eterno ir e vir, saber que não há uma delimitação fixa e sim algo fluido, que se mistura, que se envolve, se dilui sem perder sua essência, e traz não o novo, mas o indeterminado, o que não se pode qualificar, simplesmente sentir, e nesse sabor, nessa rasa sem definição, encontro –me completamente à vontade, entre a estrutura milenar e o vasto campo de possibilidades que vivencio no processo e no meu tempo. Numa margem estão meus *devas*³⁷, como no mito do Samudra Manthan, e na outra os meus próprios *asuras*³⁸, e ambos os grupos me puxando para a travessia. Eu, enrolada numa corda invisível, numa rede de pesca azul, sou tensionada pelas minhas certezas e meus questionamentos. Ora volto ao que fui, ora deixo me levar ao que quero ser, e no meio disso, neste batimento das águas pessoal, neste chacoalhar surgem minhas joias, minhas pedras, meu conhecimento, minha sede pelo novo e pelo estar no espaço que é entre os dois. No vazio que é solo fértil, porque é indeterminado, porque é capaz de ser tudo e de ser nada. De ser e acolher o tudo. De ser e acolher o nada. De me trazer à tona, e de me submerger. De me afogar na dúvida. De me afogar na certeza. E com as duas sensações, fazer a subida em direção ao ar, para respirar. Vazia de mim. E ainda assim mais plena do que antes.

³⁶ Conjunto de ações éticas.

³⁷ Anjos, deuses.

³⁸ Seres demoníacos.



Figura 59. Samudra Manthan: o mito do batimento do oceano por deuses e demônios, e o resgate das joias, entre elas o conhecimento. https://en.wikipedia.org/wiki/Samudra_manthan

Não foi na água que eu vi o gesto da travessia: foi numa esquina em Bhubaneswar, Orissa. Era um mercado a céu aberto, no meio da rua, como se fosse uma de nossas feiras livres. Mas era um mercado e era entardecer, já era começo da noite. Numa esquina, onde havia lonas estendidas no chão, e barraquinhas sem muito equilíbrio em cavaletes improvisados, e no meio das motos, e carros, e no meio das buzinas, e no meio de tudo aquilo, de tantos olhos, um homem parado na esquina. Ele olhava para o nada. Parado simplesmente. Ele estava na encruzilhada de duas ruas. E tudo em volta era o mercado “*market building*”, como é assim chamado todo este complexo emaranhado de ruas e tendinhas. Ele estava lá. Não dava para ver seu rosto muito bem, a luz do dia já havia ido embora. Eu caminhava em direção a ele sem querer, quando o vi na esquina. Eu carregava algumas sacolas, e estava sozinha, eu acho. Sim, naquele momento eu me vi tão sozinha, eu estava sozinha. Ele segurava em uma das mãos – a esquerda, acho –, alguns objetos, como uma agenda, e uma carteira. Na verdade, não sei ao certo o que ele segurava. Mas a mão direita eu tenho certeza, porque foi isso que me fez não esquecer deste homem, parado, em pé, com o eixo do seu corpo somente sobre a perna direita, ficando assim meio torto até. Sua mão direita fazia o gesto *padmakosha*. O lótus semiaberto. Ele carregava ali, naquele gesto, todas as pessoas do mundo. Ele conduzia todo mundo ao seu destino. Ele era o barqueiro, o motorista. O anjo azul, talvez. Ele estava lá, inerte, com sua mão semiaberta, carregando o invisível que somos nós. Poeiras de tempo, de espaço. Fui caminhando e olhando para ele, que sustentou o gesto por toda a eternidade de alguns segundos. Carros passaram, pessoas. Ele desapareceu, não vi mais o condutor do rio. O gesto do rio é o *padmakosha*. O lótus semiaberto. É o barco, é o meio. É o caos. Não é o começo *mushti*, nem o fim *alapadma*. É o *padmakosha* que me leva, de uma margem à outra. De uma Andrea à outra. De lados diferentes, de polos diferentes, do védico ao contemporâneo, do passado e do futuro. Do que fui para o que vou ser. É no *padmakosha* que estou contida. E todos estão também.

Percorri, de forma consciente, as margens deste rio, infinito, serpentino, que ora apresentava-se caudaloso, ora seco, por diversas vezes durante a construção do espetáculo. Em um lado eu, Andrea Albergaria, do outro Andrea Itacarambi. Em ambas a dança Odissi. De formas diferentes, porém ali estava ela, forte, visceral, ancestral, hipnótica, e ao contrário do que pensava, não estratificada pelo tempo, mas uma dança viva, sinuosa como o meu rio, atravessando o tempo, fronteira, etnias. Ela era mais que

isso, que um nome, que uma técnica. Depois de vinte e um anos do meu primeiro encontro com o Guru Kelucharan Mohapatra, em sua casa em Orissa, eu me via completamente encantada como antes, ou melhor, muito mais do que na primeira vez, pois agora percebia sua força vital, sua não paralização no tempo, sua contemporaneidade e sua onipresença no meu ser.

No primeiro momento, o gesto expandido, o corpo sendo caligrafado através dos *mudras*, a própria dissolução da técnica em novas possibilidades de movimento, de velocidade, de direções. Eu, sendo caligrafada por mim, saindo do Odissi, e deixando-me levar ao experimento guiado por minha orientadora. A princípio causando dor da separação, medo do novo, dor da perda. Diluir, dissolver, espalhar. Foi assim que atravessei o rio.

Na travessia, pisando em pedras, às vezes pontiagudas, sob pressão de chegar à outra margem, ou ainda em pedras roliças, confortáveis para uma parada de respiro, continuei. Não houve momento de recuo. Travessia que parecia interminável. Algumas vezes parecia mesmo sem propósito. Mas por todos os meus antepassados, por todos os mestres, por todos os meus descendentes, eu sabia que teria que chegar ao outro lado. E assim fui. Faminta, engolindo algas que colavam nos meus cabelos. E os cabelos, que eram parte de minha construção antiga, foram cortados por mim mesma, e deixados no rio. As águas levaram meus cabelos como num ritual de despedida de mim mesma. Deixei para trás o que pesava e segui atravessando. Como assim também o fazem as mulheres indianas que perdem seus maridos ou entes muito próximos, cortando suas longas madeixas, num sinal de dor, de desprendimento e de construção de alguém que surgirá sem aquele que se foi. No caso, a morte foi minha. A morte de conceitos, de estruturas, de regras e de limitações no pensar e no criar. Deixei meus cabelos e, mais leve, continuei a caminhar.

Um dia, a margem chegou. Não fui eu. Foi ela que revelou-se para mim. Abri os olhos e lá estava ela. Meus pés estavam nela. Meu corpo todo vibrava pela chegada neste lugar. Quando entendi que eu já ali estava, mesmo antes de chegar, percebi naquele encontro comigo, que dentro de mim estava a dança Odissi. E foi assim, que chorando, com emoção de um recomeço, eterno, voltei para casa. Que não é margem direita, nem esquerda, nem o rio. A casa sou eu, onde quer que eu esteja. Assim nasceu “Muyrakitan, as três pedras” – no outro lado do rio. Passei pelo oriente, me inspirei no povo kazar, nos pescadores de sonhos, nos amuletos amazônicos, na diluição do movimento, caligrafei meu corpo, mergulhei no gesto, ouvi minha própria voz, meu

canto, meu lamento. E cheguei tão Itacarambi quanto Albergaria. Mas liberta das duas, e ainda assim as contendo sempre. Caligrafadas em mim, como um mudra, um gesto, talvez o *kartarimukha*, que indica a tesoura, feito por dois dedos, que ora cortam, ora se juntam. *Kartarimukha*. O *mudra* que é meu. O *mudra* que é nosso. Das tantas de que sou feita.



Figura 60. *Mudra kartarimukha*. A tesoura ou o símbolo da duplicidade. Foto: Cecilia Miglorancia, 2017.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Hoje, tantos anos depois do início de minha investigação no campo da dança indiana, eu poderia descrever sobre a experiência estética da arte indiana através dos conceitos de *bhava*, *rasa*, da poética indiana, do estilo interpretativo de Madhavi Mudgal, da cena como um todo. Mas, naquela época, eu, como audiência, fui atingida pela tal arte Odissi e saboreei diversos gostos durante a interpretação refinada da artista. Talvez de todas as *rasas*, a que em mim ainda se faz presente, ao lembrar esse momento, é a *sringara*, a *rasa* do amor, um amor que é além do humano, é o amor poético, ora junto, ora separado, e claro, isso foi conseguido principalmente pela tradução da poesia que nos foi oferecida. Poderia sim, ter um sentido amplo, mas não detalhado, senão tivesse essa linguagem escrita em conjunto com a cena. O *mudra*, somente como um gesto, às vezes fica distante de um significado claro para nós. A construção deste gesto, como uma letra que forma a palavra como um todo (não necessariamente uma palavra escrita, ou a traduzida, ou a falada, mas a intenção do que se quer dizer, do que se quer levar, conduzir: esta é a palavra que o *mudra* escreve, como letra, como a caligrafia do gesto).

A princípio havia pensado em duas margens; um rio no meio. Mas agora vejo dois mundos, o céu e a terra, e a humanidade entre eles. Passar por entre as nuvens, numa fina camada branca, descendo para uma densidade que é o ar que respiramos e da gravidade que prende nossos pés. Estar no meio das nuvens é sensação de deleite, é estar flutuando literalmente, longe do que conhecemos, de tão humanos que somos. A queda, travessia rápida, para o solo, é dolorida, mas logo adaptável. Não há opção a não ser ter que sobreviver num mundo criado por deuses e habitado por humanos.

Quando iniciei o trajeto, foi como se houvessem me empurrado estratosfera abaixo. Caí, respirando sofregamente e falando uma língua que ninguém entendia, e aos poucos ensinei meu idioma aos outros. Quando comecei a ser compreendida, tive que retornar. E assim, sucessivamente. Era um misto de queda e sobrevivência à duras penas, e eternos retornos à nuvem. Sempre a volta para lá era alegre. Era um bálsamo me afastar da densidade do chão quente, feito de asfalto, palavras incompreendidas, de aspereza, de dureza. Dos afetos escondidos nas linhas retas das coisas do mundo. Eu me escondia na nuvem, que é efêmera e quase transparente. Quando me dava conta que não era possível se esconder na fina camada feita de quase nada, voltava a existir de repente,

a cair. E sobreviver. Descobri que deveria atravessar o caminho o observando. Foi então que vi o rio. De águas não reais, de águas feitas de tempo, de espaço e de sonhos.

O rio tem águas diversas: às vezes congelantes, outras mornas, confortáveis. Como os amores. Mas ele não para. E se paro eu, morro afogada, pela resistência inútil da imobilidade do agir, do pensar, do cruzar fronteiras. As águas, que guardam os amuletos em seus leitos, sabem ser cruéis também. Então, sejamos como elas, camaleões da luz, da cor das pedras, das folhas verdes das margens, das areias coloridas e da luz da lua. E sigamos em frente, guardando em alforjes os tesouros que ela traz à tona, vez ou outra.

Do outro lado, quando eu voltei agora, não mais me escondi na nuvem gigante, branca, preenchendo o infinito de plenitude. Minha alegria não foi por estar lá, entregue, confortável, acolhida. Minha alegria foi por ter visto o chão duro do asfalto quente, foi por ter pisado em areia fina, foi por ter estado à mercê das linhas duras dos afetos escondidos nas linhas retas das coisas todas e ter saudades disso tudo e saber que iria voltar. Saber que nuvem não esconde ninguém, não acalenta, não sustenta. Porque é fina camada, feita por deuses, e para eles. Nós, humanos que somos, respiramos outro ar. Minha alegria foi por ter aprendido a língua dos outros. Foi por ter falado nessa língua com os outros. Foi por ter estado presente lá. E de ter gostado de estar.

Dar rumo à poética, mostrar por onde o caminho de volta para casa possa acontecer, e principalmente, tornar a travessia neste rio caudaloso, com infinitas possibilidades, estimulante e desbravadora sobre o que já havia e do que agora há em mim é mérito dela. De quem soube desde o primeiro dia que meu mapa de navegação escrito em sânscrito, era às vezes emocional, ou às vezes inexistente, mas sempre entregue a uma verdade que é minha e me faz vibrar, mesmo duas décadas depois: a dança Odissi. Sinto-me assim com o corpo caligrafado de gestos visíveis e invisíveis. De palavras não ditas, mas de sensações tão profundas e verdes quanto as pedrinhas do rio. Um corpo caligrafado sentado agora numa pedra, tomando fôlego para o próximo mergulho.

REFERÊNCIAS

AKRAM DANCE COMPANY. Disponível em <http://www.akramkhancompany.net/> > Acesso em: 20 ago. 2015

ANANYA DANCE THEATRE. Disponível em <<http://www.ananyadancetheatre.org/>> . Acesso em: 19 jun 2017

AMBROSE, Kay – **Classical Dances and Costumes of India**. Adam & Charles Black, London, England, 1970, 96pg.

ANDRADE, Joachim. **Dança Clássica Indiana** – história – evolução- estilos. Curitiba: edição do autor, 2008. 166pg.

ANDRADE, Rita. A performance ritual nos espetáculos contemporâneos de Odissi In: SOARES, M. V., ANDRAUS, M. B. M., WILDHAGEN, J. (Orgs.). **Mitos e símbolos na cena contemporânea: interlocuções oriente-ocidente**. Jundiaí: Paco Editorial, 2014.

ANDRAUS, M. B. M. **Kungfu/Wushu: Luta e Arte**. 1. ed. São Paulo: Annablume, 2010. v. 1. 185p.

ANDRAUS, M. B. M. **Kungfu/Wushu: Luta e Arte**. 2. ed. Curitiba: Prismas, 2015. v. 1. 265p.

ANDRAUS, M. B. M, SOARES, M. V., SANTOS, I. F. dos. Gestualidade da dança clássica Odissi e dança contemporânea ocidental: interfaces. **Sala Preta** (São Paulo), vol. 13, n. 1, pp. 71-82, jun. 2013.

BAYAK, Miriam L. Reflexões sobre a dança clássica indiana Bharatanatyam e o ballet clássico europeu. In: SOARES, M. V., ANDRAUS, M. B. M., WILDHAGEN, J. (Orgs.). **Mitos e símbolos na cena contemporânea: interlocuções oriente-ocidente**. Jundiaí: Paco Editorial, 2014

BEDI, Protima (with Pooja Bedi Ebrahim) **Time Pass** – the memoirs of Protima Bedi. Penguin Books, Delhi, Índia, 2000. 332pg.

BERTAZZO, Ivaldo. Disponível em < <http://www.metodobertazzo.com>. Acesso em 21 ago 2015.

BHARATAMUNI, **The Natya Shastra**. Translated into English by a board of scholars. New Delhi: Sri Satguru Publications, 1986.

BISWAS, Sharmila, in **Maharis of Orissa**, (research developed during 1995-96 Department of Culture Government of India Research)

BONDÍA, Jorge Larrosa. **Notas sobre a experiência e o saber a experiência**. São Paulo: Revista Brasileira de Educação, n. 19, 2001. pp. 20 a 28.

BONFITTO, M., ANDRAUS, M. B. M. A pregnancy do vazio: a simbolização do gesto como espaço para a criação. In: SOARES, M. V., ANDRAUS, M. B. M., WILDHAGEN, J. (Orgs.). **Mitos e símbolos na cena contemporânea: interlocuções oriente-ocidente**. Jundiaí: Paco Editorial, 2014.

CALIGRAFIA. In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2014. Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Caligrafia&oldid=39799126>>. Acesso em: 21 ago. 2015.

CHATERJJI, Usha **La Danse Hindue** Paris, França. L'asiatheque, 1982. 145 pg.

CHOWDURY, Bidut Kumari. **Odissi Dance** – Part I Bhubaneswar , India , Sri Chandra Sekhar Mohapatra Publisher, 1999.164 pg.

CIPPICIANI, Irani da Cruz **Abhinaya** : a construção de um corpo narrativo : o elemento expressivo do teatro e da dança na Índia Editora Prismas. 2016. 237 pg;

CIPPICIANI, I. , IBÁÑEZ, A. P. Considerações sobre o ritual na cena contemporânea In: SOARES, M. V., ANDRAUS, M. B. M., WILDHAGEN, J. (Orgs.). **Mitos e símbolos na cena contemporânea: interlocuções oriente- ocidente**. Jundiaí: Paco Editorial, 2014.

COOMARASWAMY, Ananda **The Dance of Shiva** Kessinger Publishing,London, England, 2006. 192pg.

COSTA, Marcondes Lima da; SILVA, Anna Cristina Resque Lopes; ANGÉLICA, Rômulo Simões. Muiraquitã ou Muyrakytan, um talismã arqueológico em jade procedente da Amazônia: uma revisão histórica e considerações antropogeológicas. Universidade Federal do Pará, 2002.

DUARTE, Priscila “Em busca do segredo da flor: meu aprendizado de Orissi entre Brasil, Itália e Índia”, Revista **Conceição/Conception**, vol. 4, n. 1,2015. pp. 41 a 54.

GAUHAR, Ranjana **ODISSI** – the dance divine Niyogi Books, Delhi, India. 2007. 142 pg.

GATTI, Daniela. **Medeia: Um Experimento Coreográfico**. Dissertação (Mestrado em Artes), Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2005

GHOSH, Manomohan, **Nandikesvara's abhinaya darpanam– a manual of gesture and posture used in hindu dance and drama** – Calcuta, Índia, Firma K. L. Mukhopadhyay, 1957. 2nd edition, 176 pg.

GONÇALVES, João. **Celebração do mio no Gitagovinda de Jayadeva** – apresentação e tradução do poema sânscrito segundo sua relação com as narrativas épicas. 2004. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

KAKTIKAR, Aadya **ODISSI YATRA** – the journey of guru Mayadhar Raut Delhi, Índia. B.R.Rhythms, 2010. 151 pg.

KHOKAR, Ashish and Mohan - **The Dance Orissi** Abhinav Publication, Delhi, Índia, 2010. 339 pg.

LOWEN, Sharon- **Dances of India** - Odissi, New Delhi, Índia, Wisdon Tree, 2004. 100pg.

MANSINGH, Sonal **Classical Dances** Delhi, Índia, Wisdom Tree Academic, 2007. 100 pg.

MARSICANO, Alberto **A música clássica da Índia** Perspectiva, 2006. 115 p.

MOHANTY, Kshirod Prosad - **Abhinaya Darpanam** - Cuttack, Índia, 2012.KalaVikash Kendra Publisher, 235 pg.

MOHANTY, Kshirod Prosad – **Compilation of Odissi Dance Theory** Cuttack, Índia, Trust Board, 2006. 108pg.

MOHANTY, Kshirod Prosad - **Guide to Odissi Dance**, KalaVikash Kendra Publisher, Cuttack, Índia, 2011. 100 pg.

MOHAPATRA, Maheswar - **Abhinaya Chandrika**, Cuttack, Índia. Kala Vikash Kendra Trust Board. 1999. 102 pg.

NARAYAN, Shovan. - **ODISSI** ,Shubhi Publication Gurgaon , Índia. 2012. 116 pg.

PATNAIK, D.N. – **Odissi Dance**, Orissa, Índia, Orissa Sangeet Natak Akademi, 1971, 147pg.

PEREZ, J.A. **Estados Emocionais (bhava) e Experiência Estética (rasa)**: os conceitos centrais da filosofia da arte indiana e alguns de seus desdobramentos Universidade Federal de Juiz de Fora, MG, 2015. 360 pg.

PRESTON-DUNLOP, Valerie. **Dance is a language, isn't it?** 3. ed. London: Laban Centre for Movement and Dance, 1987.

QUILICI, Cassiano Sydow **O Ator-performer e as poéticas da transformação de si** AnnaBlume, 2015.

RAUT, Madhumita – **ODISSI, WHAT, WHY & HOW** – Evolution, Revival & Technique, Delhi, India, B.R.Rhythms, 2007.124pg.

RAMM-BONWITT, Ingrid. **Mudras**: as mãos como símbolo do Cosmos. Tradução: Dante Pignatari. São Paulo: Editora Pensamento, 1987.

RODRIGUES, João Barbosa. **Muirakitã, Estudo da Origem Asiática da Civilização Amazônica**. Arquivo da Biblioteca Nacional. 1889.

RUPINI, Kamalaksi Dança indiana: mito e símbolo. In: SOARES, M. V., ANDRAUS, M. B. M., WILDHAGEN, J. (Orgs.). **Mitos e símbolos na cena contemporânea: interlocuções oriente-ocidente**. Jundiaí: Paco Editorial, 2014.

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

SANTOS, Inaicyra Falcão dos. Apresentação. In: SANTOS, Inaicyra Falcão dos; CÔRTEZ, Gustavo; ANDRAUS, Mariana Baruco Machado. **Rituais e linguagens da cena**: trajetórias e pesquisas sobre Corpo e Ancestralidade. Curitiba, PR: Editora CRV, 2012.

SCHOSSLER, Melissa Recepção da dança clássica indiana no Brasil e o problema da tradução Melissa In: SOARES, M. V., ANDRAUS, M. B. M., WILDHAGEN, J. (Orgs.). **Mitos e símbolos na cena contemporânea: interlocuções oriente-ocidente**. Jundiaí: Paco Editorial, 2014.

SHANTA Serbeej Singh, **Indian Dance** – The ultimate metaphor – New Delhi, India, Ravi Kumar Publisher, 2000. 260pg.

SOARES, M. V., ANDRAUS, M. B. M., WILDHAGEN, J. (Orgs.). **Mitos e símbolos na cena contemporânea: interlocuções oriente-ocidente**. Jundiaí: Paco Editorial, 2014.

SRIVASTAVA, Ranjana. **Tantra, Mantra, Yantra in Dance**, an exposition of Kathaka –Delhi, India, 2004. DK Printworld Ltd 134 pg.

VAIDYANATHAN, Kalaimamani Saroja **Classical Dances of India**, Ganesa Natyalaya, Delhi, India, 2004. 156 pg.

VARLEY, Julia. “Uma carta para recordar”. eRevista Performatus, Inhumas, ano 2, n. 7, nov. 2013. ISSN: 2316-8102.

VENKATARAMAN, Leela **Indian Classical Dance** – tradition in transition, Lustri Press, Roli Books, Delhi, India. 2002.144 pg.

WHEELER, Mark Frederick. **Surface to essence**: appropriation of the oriente by modern dance, The Ohio State University, 1984. 306 pg.

Asamyuta e samyuta hasta

<http://indianartz.com/2008/images-indian-art/mudras-samyuta-hastas/>

Clark, Lygia <http://grupocontoconto.blogspot.com.br/2010/05/carta-de-lygia-clark-para-seu-filho.html>

Gatibheda Pallavi, intérprete Ellora Pattnaik e grupo
<https://www.youtube.com/watch?v=A0Q0RPnIanc>

Graham, Martha <http://www.alixkirsta.com/articles/martha/>

Grotowski, Jerzy https://pt.wikipedia.org/wiki/Jerzy_Grotowski

Muiraquitãs

<https://pt.wikipedia.org/wiki/Muiraquit%C3%A3>

Mukhari Pallavi, intérprete Sanjukta Panigrahi
<https://www.youtube.com/watch?v=pTjhEdJcrfw>

Sanjukta Panigrahi

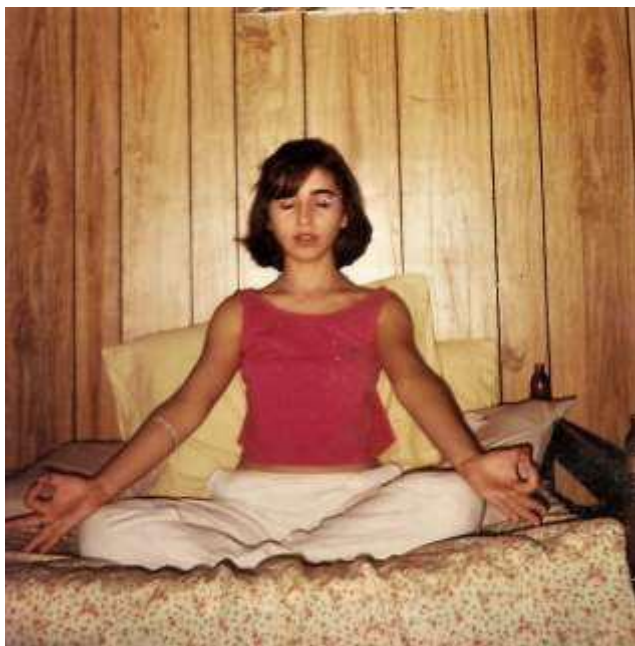
https://en.wikipedia.org/wiki/Sanjukta_Panigrahi visto por último em 16.06.2017
<https://performatus.net/traducoes/augusto-omolu/> ultimo acesso em 16.06.2017

Singhendra Pallavi, intérprete Rina Jana:
<https://www.youtube.com/watch?v=knY3t6vgQz8>

Dashavatar <http://www.yoga.pro.br/artigos/47/3016/as-dez-encarnacoes-de-vishnu>

ANEXO – Percurso na dança indiana.

1983



Primórdios. *Mudra hamsasya* aos treze anos. Al Baghdadhi, Iraque. Arquivo Pessoal.

2005



Aprendendo mais sobre os gestos com Parvati Dutta, 2005, SP. Espaço Rasa. Arquivo pessoal.

2007



Alunas e integrantes da Cia Mahari, em Templo de Konark, Odissa. – Região de Puri – 2007



Guru Sharad Pandya, diretor do Purva International Festival, Baroda, Gujarat, e a representante do Parlamento Indiano entregando premiações para Cia Mahari. 2007. Arquivo pessoal.



Performance na TV Gujarat. Arquivo pessoal. 2007. Apresentação do item Mangalacharan, no Purva International Festival, Baroda, Gujarate, Índia, 2007. Arquivo pessoal.



Sandhyadipa Kar, guru da dança Odissi, seu irmão Mahaprasad Kar(tabla) e o pai(vocal) Sri Prafula Kar (prêmio máximo da música clássica da Índia). Família dedicada à tradição Odissi após workshop de repertório, em 2008. SP.Arquivo Pessoal.

2009

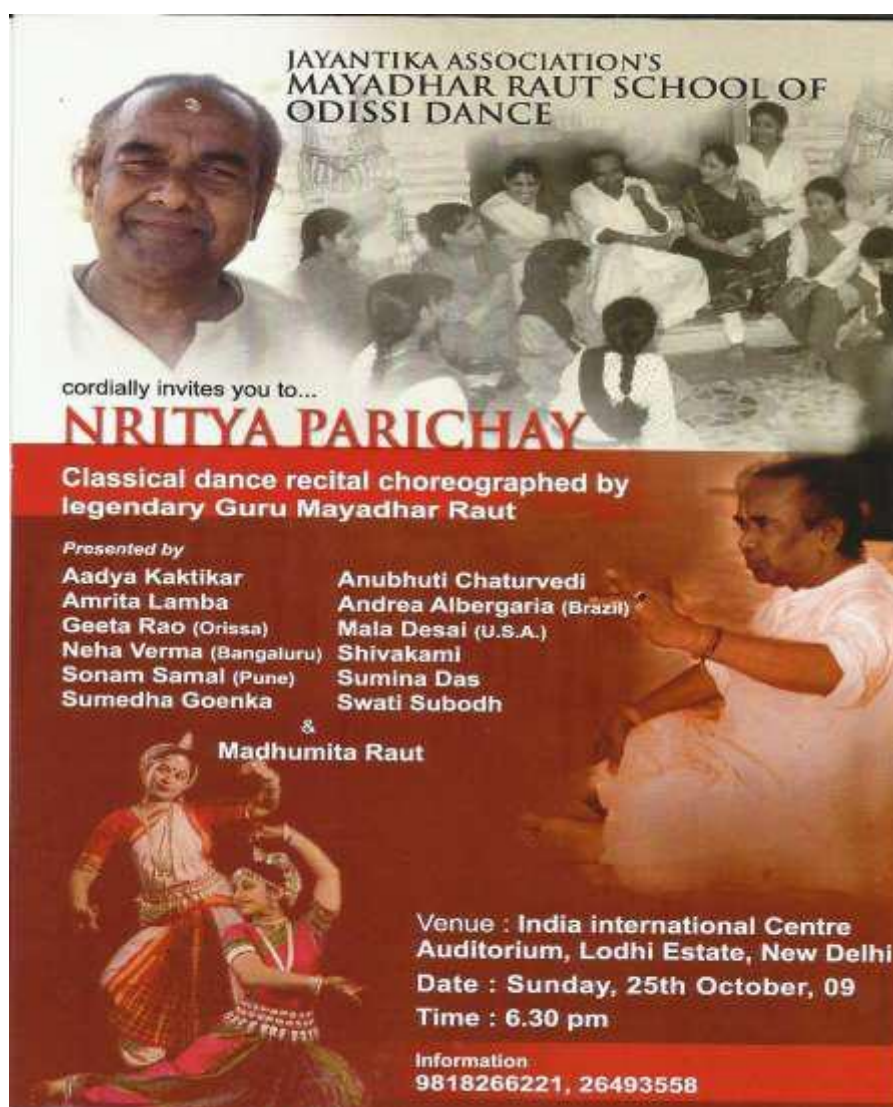
Abaixo: Bijay, meu amigo condutor, e toda sua família, em Bhubaneswar, Orissa. Foto tirada anos depois do nosso primeiro encontro. Nos meus braços Gayatri Harichandan, sua filha caçula, dançarina de Odissi, estudante do Srjan. 2009. Arquivo pessoal.





Tocando os pés do Guru Mayadhar Raut nos ensaios de Nritya Parichai. Espetáculo em Déli, Índia . 2009. Arquivo pessoal.





JAYANTIKA ASSOCIATION'S
MAYADHAR RAUT SCHOOL OF
ODISSI DANCE

cordially invites you to...

NRITYA PARICHAY

Classical dance recital choreographed by
legendary Guru Mayadhar Raut

Presented by

Aadya Kaktikar	Anubhuti Chaturvedi
Amrita Lamba	Andrea Albergaria (Brazil)
Geeta Rao (Orissa)	Mala Desai (U.S.A.)
Neha Verma (Bangaluru)	Shivakami
Sonam Samal (Pune)	Sumina Das
Sumedha Goenka	Swati Subodh

&
Madhumita Raut

Venue : India international Centre
Auditorium, Lodhi Estate, New Delhi
Date : Sunday, 25th October, 09
Time : 6.30 pm

Information:
9818266221, 26493558

Cartaz do recital, com música Odissi ao vivo, em um dos teatros mais conhecidos de Nova Déli, Índia. 2009.

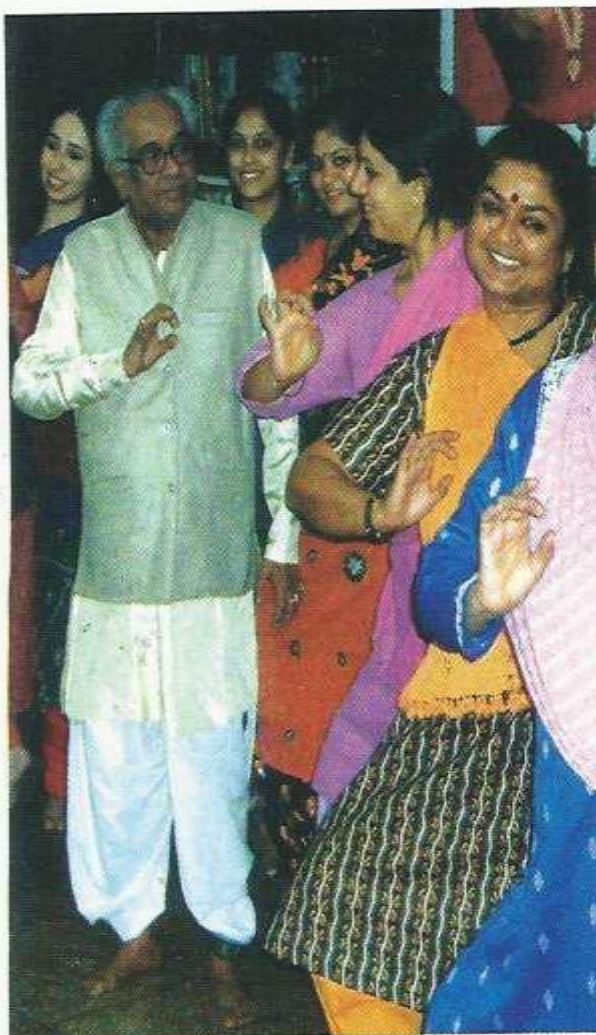
TO SIR... WITH LO

GURU MAYADHAR RAUT

iksh banna hai - lata
a chahiye"

ruji's small, tree-like
reeper that always

Behen" and Guruji's
ls to me in 2009. Now,
each time I am faced
on. I ask myself, "How
his situation?" A few
nd the answer comes
lked into a class with
the winter of 1977 at
n Green Park, New
sson, I knew this was
omised to be a long
iv. mv Odissi remains



Página do livro de Aadya Kartikar ,Odissi Journey. 2010. No fundo , à esquerda, eu , atrás do Guru Mayadhar Raut.

2011



Em 2011, na escola de Guru Manoranjan Pradhan, Minati Pradhan e meu professor de pakhawaj Tuku, Bhubaneswar, Orissa. Arquivo Pessoal.



Entrevista para a TV Odia, estatal de Orissa, Índia. Pesquisa que desperta curiosidade. 2011. Arquivo pessoal.

2012



Cartaz de O Sonho, espetáculo premiado no Festival de Inverno de Atibaia - 2012



Em cena Ana Paula Ibañez, minha parceira de cena desde a graduação em artes cênicas, e agora no programa de Pós Graduação do IA, na Unicamp, em *O Sonho*, espetáculo baseado em obra homônima de August Strindberg. Arquivo Pessoal. 2012.



2013



Na frente da Maison du Cambodge, esperando a aula começar com a professora Srinwanti Chakrabarti: aula de *abhinaya* em Paris, França, 2013. Arquivo Pessoal.



Cia mahari – do ponto inicial à expansão – ensaio fotográfico em campo de lótus para o espetáculo Shakti. Foto: Laura Aidar.2012.



Espectáculo Shakti, encontro das danças clássicas indianas Bharat Natyam e Odissi, com Paula Ibañez e Andrea Albergaria. Foto: Cindia, 2013.

2014



Espectáculo Tridevi – 3D, uma referência a três fases distintas do universo feminino. Festival de Londrina, 2014.Arquivo pessoal.



Tridevi – 3D – Como a deusa Durga e sua lança em punho. 2014, Festival de Londrina. Arquivo Pessoal.



Pushkar, Rajastão, Índia: sala de prática de odissi da escola Omkar, sob orientação do Guru Padma Charan Dehury. Arquivo Pessoal. 2014.

2016



SESC Jundiaí. Lamparinas Poéticas. Foto Max Carniel. 2016



Palestra demonstrativa no Seminário Brasil Índia. ABCZ. 2016. MG. Arquivo Pessoal.



Canto de *talas* ao som de Gunendra Sankari e demonstração de Odissi em sarau cultural na Casa do Folclore, Uberaba, MG. Arquivo Pessoal, 2016.

2017



Em Hirapur, Odissa. Casa ateliê. Estudando a técnica Pattachitra. Foto: Lúcia Minozzo. 2017





Prática de chowkas com os alunos da Nrutya Naivedya. Bhubaneswar, Odissa. Foto: Guru Pravat Kumar Swain. 2017.



Em busca da rede de pesca. Adereços de cena para “Muyraquitã, as três pedras”. Market Building, Odissa. Foto: Lucia Minozzo. 2017



Com guru Pravat Kumar Swain, na sala de aula da escola Nrutya Naivedya. Índia. Convite para ministrar aulas no Brasil sob sua supervisão. Foto: Monique Bourganos. 2017

Docências

2009



CCSP, 2009. Foto: Geovani Leite



Conclusão de oficina de dança odissi no CCSP, 2009. Arquivo Pessoal.

2014



Sesc Vila Mariana – quadrados em expansão – 2014, SP. Foto Geovani Leite



Festival de Dança de Londrina. PR. Oficina de Odissi. 2014. Arquivo Pessoal.

2016



ATA – Associação Teatral de Atibaia – oficina de repertório. Foto: Jacques Mesquita, 2016.



Oficina de criação. Foto: Maximiliano Santinelli, 2016.



Linguagens da Dança – Corpo Municipal de Dança de Atibaia – a contemporaneidade da dança indiana Odissi em cena. Foto: Marcio Zago, 2016.

2017



PED - Programa Estágio Docente - Artes Corporais do Oriente I - Instituto de Artes - DACO - UNICAMP - Experimentações dos *mudras*. 2017. Foto: Andrea Albergaria.



Processos investigativos em atividades orientadas, de “ Mudra: o gesto da dança indiana odissi como caligrafia corporal na cena contemporânea”, construção do espetáculo Muyrakytan. 2016. DACO.IA. UNICAMP.2016. Fotos: arquivo pessoal.



