



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ARTES

ADRIANA SUELY QUEIROZ RIBEIRO

POÉTICAS DA DEUSA DURGA/KALI NA ARTE KATHAK
E NA CENA CONTEMPORÂNEA

*POETICS OF GODDESS DURGA/KALI IN KATHAK ART
AND IN THE CONTEMPORARY SCENE*

CAMPINAS

2023

ADRIANA SUELY QUEIROZ RIBEIRO

POÉTICAS DA DEUSA DURGA/KALI NA ARTE KATHAK E NA CENA
CONTEMPORÂNEA

*POETICS OF GODDESS DURGA/KALI IN KATHAK ART
AND IN THE CONTEMPORARY SCENE*

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Mestra em Artes da Cena, na área de Teatro, Dança e Performance.

Dissertation presented to the Arts Institute of the University of Campinas in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master in Scene Arts in the área of Theater, Dance and Performance.

ORIENTADORA: PROFA. DRA. MARIANA BARUCO MACHADO ANDRAUS

ESTE TRABALHO CORRESPONDE À VERSÃO FINAL
DA DISSERTAÇÃO DEFENDIDA PELA ALUNA
ADRIANA SUELY QUEIROZ RIBEIRO E ORIENTADA
PELA PROFA. DRA. MARIANA BARUCO MACHADO
ANDRAUS.

CAMPINAS

2023

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

Ribeiro, Adriana Suely Queiroz, 1975-
R354p Poéticas da deusa Durga/Kali na arte kathak e na cena contemporânea /
Adriana Suely Queiroz Ribeiro. – Campinas, SP : [s.n.], 2023.

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

1. Deusas hindus. 2. Performance (Arte). 3. Sonhos. 4. Contadores de
histórias. I. Andraus, Mariana Baruco Machado, 1977-. II. Universidade
Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações Complementares

Título em outro idioma: Poetics of Goddess Durga/Kali in kathak art and in the
contemporary scene

Palavras-chave em inglês:

Goddesses, Hindu

Performance art

Dreams

Storytellers

Área de concentração: Teatro, Dança e Performance

Titulação: Mestra em Artes da Cena

Banca examinadora:

Mariana Baruco Machado Andraus [Orientador]

Adilson Nascimento Jesus

Elisabeth Bauch Zimmermann

Data de defesa: 11-04-2023

Programa de Pós-Graduação: Artes da Cena

Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0000-0002-6672-8796>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/4959235338483384>

COMISSÃO EXAMINADORA DA DEFESA DE MESTRADO

ADRIANA SUELY QUEIROZ RIBEIRO

ORIENTADORA: PROFA. DRA. MARIANA BARUCO MACHADO
ANDRAUS

MEMBROS:

1. PROFA. DRA. MARIANA BARUCO MACHADO ANDRAUS
2. PROF. DR. ADILSON NASCIMENTO DE JESUS
3. PROFA. DRA. ELISABETH BAUCH ZIMMERMANN

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

A ata de defesa com as respectivas assinaturas dos membros da comissão examinadora encontra-se no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria do Programa da Unidade.

DATA DA DEFESA: 11.04.2023

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Inteligência Divina por me permitir traduzir tantos pensamentos em palavras, vindos de reflexões profundas e algumas experiências vividas durante quase 30 anos.

Minha gratidão aos meus ancestrais das comunidades indígenas, ribeirinhas e quilombolas do Pacajá no Pará e no baixo Tocantins, local sagrado que abriga minhas origens.

Gratidão aos meus pais, que são a raiz e a origem do meu amor pela natureza e, que através de seu exemplo, ensinaram-me o dom de estar a serviço da Terra e de todas as suas criaturas.

Dedico esta dissertação a todas as mulheres que incorporam o arquétipo de Durga/ Kali e aos povos tradicionais do Brasil (aos povos indígenas, ribeirinhos, quilombolas e caiçaras) para que tenham a força para sustentar as suas lutas e manter a força de raiz, sua memória ancestral e identidade cultural.

Minha gratidão à professora Dra. Mariana Baruco Machado Andraus por seu apoio e paciência em me orientar com tanta firmeza e maestria.

Meu agradecimento a Ailton Krenak e por algumas conversas que me despertaram uma consciência cada vez mais profunda de minha missão como guardiã da terra, através de sua amorosa e forte presença que ecoa nos seus escritos e sábios ensinamentos.

RESUMO

A palavra Kathak deriva do termo em sânscrito “katha”, que carrega o sentido de ser “a arte de contar histórias”. Os contadores de histórias encenavam contos folclóricos por meio do teatro, da dança e da música. O mito, os sonhos e os rituais entrelaçam-se às minhas imagens poéticas. Os sonhos aliados à reconstrução da mitologia pessoal incorporam, em si, as poéticas da deusa Durga/ Kali que revelam tanto os aspectos amorosos quanto terríveis da grande deusa, considerada a senhora da dança-teatro. Essa pesquisa propõe uma reflexão sobre processos criativos no campo da ecoperformance à luz de todos esses elementos.

Palavras-chave: Mito de Kali. Ecoperformance. Sonhos. Kathak. Cena contemporânea.

ABSTRACT

The word Kathak derives from the Sanskrit term “katha”, which carries the meaning of being “the art of storytelling”. Storytellers staged folk tales through theatre, dance and music. Myth, dreams and rituals intertwine with my poetic images. Dreams combined with the reconstruction of personal mythology incorporate, in themselves, the poetics of the goddess Durga/Kali that reveal both the loving and terrible aspects of the great goddess, considered the lady of dance-theatre. This research proposes a reflection on creative processes in the field of ecoperformance in the light of all these elements.

Keynotes: Myth of Durga/ Kali. Ecoperformance. Dreams. Kathak. Contemporary scene.

SUMÁRIO

Introdução	9
1. A arte Kathak	9
1.1 Um ensaio sobre as origens do Kathak: a arte de contar histórias	9
1.2 A tradição dos Kathakars: atores dançarinos, contadores de histórias	22
2. Práticas e treinamento psicofísico	29
2.1 Descrição dos movimentos do Bhumi Pranam	29
2.2 Sonhos, alquimias e rituais	30
2.3 Narrativas e sonhos como sustentação da memória ancestral	44
2.4 Dança Kathak em campo ampliado e a performance como ritual	53
3. As narrativas tradicionais e o arquétipo da Grande Mãe	62
3.1 Mito da deusa Durga/Kali: o shaktismo na Índia	62
3.2 Navadurgas: as nove formas de Durga	73
3.3 Rasas: as nove emoções e o ator dançarino	74
3.4 Kali Ma, a senhora da dança-teatro	78
4. Ecoperformance	80
4.1 Mahakali: uma experiência simbólica do arquétipo da grande Mãe e o feminismo decolonial	80
4.2 Conceito e imagens de corpo-sangue-território	87
4.2.1 Conceito de corpo-território	87
4.2.2 Imagens de corpo-sangue-território	90
4.3 Ecoperformance em campo expandido e criação contemporânea	97
4.3.1 Ecoperformance	97
4.3.2 Poéticas ecofeministas	97
4.3.3 Mulher onça: corpo, animal em extinção	98
5. Comentários sobre a ecoperformance Mahakali	105
Bibliografia	116

INTRODUÇÃO

1. A arte Kathak

1.1. Um ensaio sobre as origens do Kathak: a arte de contar histórias

Kathak é uma dança originária do norte da Índia e segundo Daran e Kendra (2019). Tem suas origens em tradições que remontam a mais de dois mil anos como uma forma de contar histórias. A palavra kathak deriva do termo em sânscrito katha e carrega em sua etimologia o sentido de ser “a arte de contar histórias”. A origem da arte kathak vem dos *kathakars* da região Norte de onde hoje se situa a Índia nos tempos antigos, que eram contadores de histórias viajantes.

Naquela época, os contadores de histórias encenavam espetáculos de contos folclóricos e mitológicos por meio da dança, teatro e da música. E, o Natya Shastra, um antigo tratado de artes dramáticas hindu, escrito por um sábio chamado Bharata Muni, inspirou muitos aspectos significativos do kathak (RAMYA, 2019).

Nesse sentido, o kathak evoluiu junto a uma comunidade de artistas que carregavam a missão de contar histórias através do seu corpo, gestos e movimentos. Sua origem primordial é tribal e o conhecimento ancestral viajou por meio desses artistas nômades, de geração a geração. Na arte de contar histórias, a noção do corpo como um arquivo, um repositório vivo de memórias pertencentes a uma tradição, trouxe essa arte para um patamar muito alto quanto à técnica e à alta performance.

Ao longo dos séculos e com o avanço do tempo a Índia sofreu muitos reveses, e obstáculos sociais, políticos e econômicos como resultado de invasões e ocupações estrangeiras. Mas, a cadeia férrea das artes indianas permaneceu ininterrupta, porque as artes da Índia graciosamente convidaram outros a testemunhar sua beleza e verdade com sua ilimitada capacidade de aceitação. As artes indianas tornaram-se o refúgio para todos que estavam cansados da invasão e destruição. (RAMYA, 2019, p.5).

A arte indiana kathak, devido à confluência com outras culturas, tornou-se uma das oito formas de dança clássica indiana com uma forte tradição real. Tais artistas atuavam como “arquivos vivos” do saber transmitido pelos antigos sábios da Índia que exploravam a verdade

fundamental da vida contemplando a natureza última do Ser Supremo (RAMYA, 2019).

Antigamente, a dança kathak, por ser de origem hindu, esteve impregnada de práticas religiosas. Seu maior objetivo era servir como um veículo para a transmissão oral e gestual de inúmeras histórias que mantinham, em sua maioria, o seu conteúdo religioso.

No conhecimento ancestral hindu contam-se histórias imensas de épicos como o Mahabharata, Ramayana e os Puranas da literatura indiana, cuja língua matriz é o sânscrito.

O kathak sobreviveu e prosperou como uma tradição oral, e, segundo Shaikh (2014) a partir dos séculos XVI e XVII, quando o império Mughal invadiu a região norte da Índia e manteve seu poderio, por mais de 300 anos, a cultura mughal-persa passou a permear a estrutura social da Índia desempenhando um importante papel na música e na dança indiana. Para que esta forma de arte pudesse manter-se viva, os dançarinos de kathak tiveram que fazer transições e adaptações para se adequarem ao gosto das cortes Mughal. A realeza costumava contratar dançarinas, cortesãs que tinham, desde muito cedo, habilidades de narrar histórias e, simultaneamente, proporcionar entretenimento.

Apesar das origens do Kathak serem mais antigas e oriundas da tradição hinduísta durante o tempo do império Mughal, o kathak e as danças realizadas por dançarinas e cortesãs reemergiu. De sua antiga forma, em que as performances eram dedicadas aos deuses hindus e realizadas por esses artistas itinerantes, foi posteriormente levada aos *lavish dabars* (cortes) dos imperadores Mughal como uma forma de entretenimento. Desse modo, carregou em si novos significados pertencentes à tradição da música e poesia persa aliadas a gestos e movimentos que fossem unicamente indicativos da cultura Mughal. Quando a Índia finalmente tornou-se independente, procurou redescobrir suas raízes antigas e um senso de identidade através das artes.

O termo kathak está enraizado no termo védico *katha* que significa história, conversa e conto tradicional. O kathak é único por ter como elementos que evocam influências hindus e muçulmanas. Este ainda tem *gharanas*¹, que se referem ao lugar onde a ideologia musical se originou; por exemplo, as quatro principais gharanas mais conhecidas são: Lucknow, Jaipur, Benares e Raigarh. O século XIX foi a era de ouro do kathak, sob o patrocínio de Wajid Alih Shah, o último Nawab de Oudh. Ele estabeleceu o *lucknow gharana* com forte acento em bhava, que tem o significado de expressão de humores e emoções. O bhava não é somente expresso

¹ Na música hindustan (música clássica do Norte da Índia), um gharana é um sistema de organização social no subcontinente indiano, ligando músicos e dançarinos por linhagem ou aprendizagem e, mais importante, a um estilo musical específico. A palavra gharana vem da palavra hindi ghar, que é derivada da palavra sânscrita griha, que significa “casa”.

pelo artista, mas esses humores, sabores e emoções são compartilhados com o público que assiste à performance de dança e que se deleita no prazer das emoções que o artista oferece através de gestos narrativos, aliados à música e aos movimentos da dança. A gharana de Jaipur é conhecida pelo seu virtuosismo rítmico e a técnica de movimento do kathak é única.

É fundamental compreender as raízes do pensamento e do contexto cultural específico dos atravessamentos que essa forma de arte experimentou, bem como apesar de não se conhecer exatamente e fielmente as suas origens. As origens do Kathak são mais antigas ainda que o tempo do império Mughal, porém, nesta pesquisa evoca-se apresentar um ensaio sobre as transformações ocorridas em sua transmissão, ao longo do tempo, no passado e presente. Além disso, é necessário ter os olhos atentos para suas mudanças, no futuro, onde incorporam-se novas formas de comunicação da arte e entrecruzamentos com outros campos do conhecimento.

Baseada na evolução cultural do kathak pode-se dizer que é a única forma de dança clássica indiana proveniente de duas culturas distintas: a hindu e a muçulmana. O kathak em sua origem manifesta, assim, desde o seu início, uma forte raiz intercultural.

No livro *A Dança Kathak da Índia na Perspectiva Histórica*, a autora Margareth E. Walker (2014) fez uma profunda pesquisa sobre essa dança, analisando-a de modo provocativo. O estudo é uma contribuição para o entendimento de uma historiografia da dança indiana, especialmente para o Kathak, que é uma arte mais associada às cidades de Lucknow, Jaipur, Benaras e Calcutá. Ela relata que uma história crítica do Kathak é particularmente difícil de se escrever devido a ser a única dança clássica da Índia a ter origens islâmicas e, por isso, não cabe na “jaqueta apertada” das antigas raízes hindus. No segundo capítulo, chamado *Colonialismo e Nacionalismo*, ela vai ao centro do problema e diz que está escrevendo não só sobre o kathak, mas sobre, por extensão, a história da música e dança do Norte da Índia, em que ambas foram associadas a um passado hindu glorioso.² (CHAKRAVORTI, 2014).

Embora a dança Kathak seja um gênero que tem seus fãs, estudantes e especialistas em todo o globo, ela permanece um mistério para os seus praticantes centrais. Parece que a história coloca como as origens do Kathak as atividades dos contadores de histórias védicos e tal forma de pensar tornaram-se tão disseminadas que dispensam qualquer necessidade de referências ou provas. Além disso, essa narrativa imensamente incorporada funciona para minar o pensamento crítico sobre as estruturas de poder do Kathak, questões de gênero, presença transnacional e uma série

² Reconstruções históricas no modo de orientalismo da historiografia da Índia têm dado ao Kathak uma origem mítica existente nos templos hindus.

de outros tópicos. E, com isso, pretende-se estimular pesquisas adicionais sobre a multiplicidade de áreas temáticas ligadas a esta prática performativa (WALKER, 2014, p.12).

Houve um momento historicamente significativo em que a arte e a cultura, amúsica, a poesia e a dança da Índia antiga e da “Idade de Ouro” floresceram nos reinos hindus do Sul e nas cortes Mughal, especialmente durante o tempo do imperador Akbar, “o Grande” (1542-1605). Ele era um verdadeiro construtor de coalizões e conta-se que tomou uma princesa hindu por esposa. A influência das cortes mongóis sobre o kathak com as suas dançarinas rodopiantes (algumas importadas da Pérsia e da Europa Central), permitiu que esta forma de arte se tornasse mundialmente conhecida. Segundo Shaikh (2014) o kathak tornou-se uma dança de corte por excelência, elegante, ereta, secularizada e sofisticada porém, mais livre de padrões que antes. No passado, os que eram transmissores deste conhecimento, estavam focados em anunciar esta dança que é tão mixada com outras influências, apenas como uma arte originária de templos hindus com o intuito de contar histórias religiosas.

Em meados do ano de 1800, o Kathak teve um renascimento, ganhando destaque entre os reis e zamindars (senhores feudais) não apenas como uma forma de entretenimento, mas assumiu um alto patamar de nível técnico, estético e artístico, sendo considerado, portanto, como uma arte clássica. Além de manter suas raízes originais na tradição hindu, manifestou em seus costumes e movimentos a sua forte influência da cultura islâmica.

A intrincada dinâmica do movimento percussivo dos pés que rege esta arte e suas especificidades faz com que o dançarino tenha que tirar uma gama variada de sons não somente dos cem guizos que leva consigo em cada pé, mas de cada guizo individualmente. Os guizos são como uma multidão, uma comunidade de vozes contando sua história; cada um tem a sua própria voz e seu tom. Porque os guizos ou *ghungroo*³, tal como são conhecidos na Índia, representam mais um elemento percussivo na orquestra da dança cósmica da vida.

O exercício primordial é converter o som dos guizos em uma única voz. Katha tem o significado em sânscrito da palavra história e o ato de contar histórias exige um conhecimento específico, transmitido por gurus e professores, através da oralidade. Ao mesmo tempo, pode configurar-se como uma arte que tem relação com a vida, uma vez que se propõe a transmitir histórias que existiram de fato e que trazem mensagens sobre os acontecimentos que permearam, no passado, o imaginário e o cotidiano de sociedades, comunidades e culturas.

Com o avanço rápido de formas ancestrais de arte para a contemporaneidade nos

³ Ghungroo ou no plural ghungroos é denominado por qualquer um dos pequenos sinos metálicos amarrados nas tornozeleiras utilizadas pelos dançarinos clássicos indianos.

dias atuais, como uma dança clássica da Índia antiga pode apenas manter-se em templos e cortes e não ser executada em teatros com iluminação dramática, públicos e críticos?

Pela forte influência hindu e de histórias religiosas na tradição do Kathak existe um apelo de apresentadores e patrocinadores para transmitir a arte Kathak apenas como arte mítica e restrita a templos. Porém, especialmente no caso da arte kathak, e por ser de origem até onde se conhece nômade, isto não se aplica à realidade. Muitas formas de dança indianas evoluíram, ao longo do tempo, assim como outras formas de arte ancestral. Neste contexto, evidencia-se um movimento de aproximação e diálogo da dança indiana com outras formas de movimento cinestésico até surgir o conceito de dança indiana contemporânea⁴. Tal conceito foi trazido por alguns dos expoentes da dança indiana que, tendo sido submetidos ao treinamento em dança, através de métodos tradicionais, questionaram suas formas e decidiram engajar-se em outras produções criativas e artísticas que atuam para além dos modelos ditos tradicionais. Esses artistas de vanguarda propõem uma arte transgressora que efetua a intersecção do kathak, com diferentes formas de arte e movimento no intuito de expandirem a produção cultural transnacional para que esta atue para além das fronteiras de territórios e de tradições específicas ou exclusivas.

A dança indiana contemporânea explora uma dança dinâmica, evolutiva e global em uma linguagem com vários idiomas desde 1980 (com pioneiros anteriores). Eu exploro essa forma inovadora de movimento cinestésico com vocabulários que se desdobram na intersecção da dança clássica indiana e artes como Kalarayapattu de Kerala, Thang Cha de Manipur e Chhau de Orissa e Norte de Bengala, yoga, bem como ferramentas de teatro (voz, música e roteiro), formas pan-asiáticas (tai chi e wu shu) e formas de movimento ocidentais (dança moderna, jazz, multimídias e novas mídias). Na explosão de coreografias criativas dos dançarinos indianos contemporâneos tanto na Índia como na diáspora, os artistas se envolvem e transformam a dança tradicional indiana em uma avenida múltipla (DEBOO, 2011, p. 59).

Quando se trata de dança e performance em campo expandido é importante o cultivo de um espírito intercultural expansivo que abrace tanto as energias espirituais do Cosmos quanto às realidades da cidadania (BHARUCHA, 2017).

Segundo Bharucha (2017) a interculturalidade não é apenas um conceito acadêmico, porém é antes um princípio de vida que nos guia e nos molda a encontrar percepções mais profundas sobre outras culturas e a partir das quais podemos ampliar as nossas

⁴ A dança indiana contemporânea, embora diferente da dança contemporânea no ocidente, que tem sua própria história emergindo da dança moderna, compartilha ressonâncias comuns em ser multidisciplinar em sua inclusão de artes visuais, som global eclético e ferramentas multimídia disponíveis da contemporaneidade.

próprias percepções a respeito destas culturas. Muitos choques e colisões acontecem nesse interstício, e para mim, não foi diferente ao me deparar pela primeira vez, com a cultura indígena. Para Bharucha, até o termo intercultural sofreu um monopólio por parte de interesses e desejos de minorias que aproximaram-se do conhecimento ancestral e não-ocidental violando grande parte das éticas da representação e recepção intercultural.⁵ Para Bharucha (2017) não existe reciprocidade nessa relação entre o ocidente e o não-ocidente e este último, foi praticamente reduzido a um repositório de materiais e recursos que poderiam ser transportados, adaptados, reinventados e recontextualizados em produções que foram consumidas na Europa e em outras partes do lado ocidental do mundo⁶ no entanto, no caso deste estudo em questão, acredito tratar-se mais de uma prática intracultural⁷ que aproxima a cultura da Índia à cultura brasileira. No caso das danças indígenas do Brasil, estas, na maioria das vezes, comunicam os saberes e fazeres que recordam os valores da terra e em cujos cantos e danças são transmitidas muitas memórias culturais. Da mesma forma, no território da Índia e, de acordo com cada região, existem performances de danças indígenas tradicionais, de base solidamente rural. Como exemplo, pode-se citar a dança Chhau⁸ que é realizada na região oriental da Índia. No Brasil existem cantos e danças, de origem indígena, para celebrar os ciclos cósmicos da vida e suas diferentes fases: como o nascimento, a puberdade, a morte, as caçadas, as colheitas, a guerra.

Muitas destas manifestações culturais servem para celebrar a vida que existe em cada tradição e, no meu entendimento, essas expressões, que ocorrem em diferentes regiões do planeta, tem a sua base em uma memória cultural de raízes indígenas e origens rurais.

No Chhau existe a dança do caçador que acontece nos espaços compartilhados entre as comunidades que se apoiam, e que são culturas de escolha.

Recentemente, assisti a uma série de danças e performances realizadas por uma tribo existente no estado indiano de Gujarat⁹ e que veio se apresentar na cidade de São Paulo.

⁵ Para Bharucha o termo interculturalismo tornou-se como uma espécie de chavão utilizado pelo departamento de estudos da performance da Universidade Nova York, principalmente através dos escritos de Richard Schechener e sem a menor alusão aos detentores reais dos conhecimentos ancestrais que sofreram apropriações culturais por parte dos ditos “interculturalistas”.

⁶ Como, por exemplo, o Mahabhatara de Peter Brook que foi produzido em 1986, mas o público indiano nunca chegou a ver a produção real porque era considerada muito cara.

⁷ Bharucha entendeu que o termo interculturalismo não funcionava mais e que a palavra intracultural era mais adequada para destacar as diferenças internas que animam diferentes contextos regionais.

⁸ A dança Chhau, também conhecida como Chhou, é uma dança semi clássica indiana com tradições marciais, tribais e folclóricas. É encontrada em três estilos que representam os locais onde são realizadas. O Purulia Chhau de Bengala Ocidental, o Seraikella Chhau de Jharkhand e o Mayurbhanj Chhau de Odissa.

⁹ Na Índia como no Brasil existe uma imensa diversidade cultural, que vai desde os primórdios da gastronomia até a arte e cultura. No estado de Gujarat, as danças folclóricas mais conhecidas são a Garba, Ghoomar e a Raas

Nesta cultura, localizada no extremo oeste da Índia, eles também possuem a dança do caçador. Uma pessoa no grupo veste-se com trajes de caçador, com o arco e flecha na mão e ao final da apresentação, finaliza subindo em uma pirâmide humana (feita pelos integrantes do grupo) e, o último integrante, que compõe o ápice da pirâmide, aponta seu arco e flecha para cima revelando a potência da raiz ancestral evocada nessas manifestações. Flautas e tambores de todos os tipos compõem a parte musical, com melodias vibrantes que despertam a vontade de saltar e dançar. Observei que a maior parte dos movimentos que presenciei representam essa profunda e inesgotável circularidade espiralada que reforça as nossas conexões com a mãe Terra. A sequência de movimentos evoca memórias antigas e até esquecidas pelos habitantes das grandes cidades, sugerindo movimentos como: arar, semear e cultivar a terra, carregar cestos de colheita e jarros de água na cabeça. Também se evidenciam movimentos ligados à mitologia da deusa guerreira Durga, na qual palmas, bastões e espadas compõem o arcabouço de expressões ancestrais que representam o ciclo do tempo, da vida e da morte, e onde as tradições ritualizadas dialogam com o universo contemporâneo. Tais gestos performativos contam-nos histórias que geram a reflexão sobre como podemos viver na Terra com suas tecnologias, porém, honrar e respeitar as nossas origens primitivas, matriarcais e agrárias. Celebrar as memórias da Terra. O interculturalismo não deve ser apenas um chavão a serviço de demonstrações de poder, tecnologia e privilégios e sim, deve valorizar as bases fundamentais do conhecimento que são as memórias da própria Terra e dos povos da floresta, reconhecendo a autoria e o pertencimento dessas comunidades.

Segundo Bharucha (2017) as práticas interculturais devem reconhecer o protagonismo das comunidades que sempre viveram da terra e, com ela, cultivaram seus afetos ao invés de se apropriarem inadvertidamente de seus modos de fazer e viver para obter lucro material ou poder intelectual.

Com o advento das novas tecnologias midiáticas o diálogo com outras formas de arte e estilos modernos de dança expandiu-se para abarcar novas linguagens que, ao mesmo tempo, que preservam alguns elementos tradicionais, por outro lado os refutam. Devido a isto, artes clássicas como o kathak estão, pouco a pouco, evoluindo em direção a um propósito maior de conceber novos trabalhos, configurações e performances que expandem seus horizontes disciplinares para além de fronteiras nacionais, culturais, sociais e políticas. Um exemplo disso pode ser evidenciado pelo dançarino de Kathak e coreógrafo Akram Khan, de Bangladesh

Dandiya e durante o festival à deusa-mãe Shakti, essas danças são muito executadas.

(MITRA, 2015).

No artigo “Akram Khan: dançando o novo interculturalismo” (MITRA, 2015) a pesquisadora demonstra que este reformulou a implantação de abhinaya e rasa para a paisagem da contemporaneidade. O artista Akram Khan, segundo a autora, não abandonou seu treinamento como tradicional contador de histórias, mas, ao entrar em contato com a dança contemporânea¹⁰, trouxe para o seu estudo a proposta de dialogar com outras formas de dança moderna. Ele mesmo, no episódio cinco da série “*Move*”, deixou clara a contribuição que a dança contemporânea trouxe para sua carreira ao dizer que, através desta, pôde acessar a sua “voz que fala”.

Quando Akram Khan dançava somente o kathak da forma tradicional, ele relata que, nas performances, somente o seu corpo era capaz de falar sobre as dores sofridas e vividas por seu povo. Na sua dança, não havia uma voz que falasse sobre isto. Porém, através do estudo contemporâneo, ele pôde revisitar a sua história de vida e ressignificá-la, trazendo a sua “voz que fala” como uma contribuição para a cena. Através da dança contemporânea, ele vislumbrou a possibilidade de decodificar movimentos como se fossem falas e escritas do corpo e que poderiam surgir a partir de frases políticas e mensagens verbalizadas nas músicas expressando-se sob a forma de falas do corpo.

O estudo contemporâneo permitiu a ele retratar de uma forma mais autêntica e fidedigna sobre a sua história de vida e as dores que o seu povo, de uma origem humilde em Bangladesh, enfrentou naquele momento histórico que o seu país vivenciava. Tais desafios culminaram na migração dele e de toda a sua família definitivamente para a Inglaterra. Ele desejava, através de sua arte e de uma grande performance coletiva realizada sob a sua direção, contar aquela história assim como ele a sentiu e percebeu naquele momento de uma forte importância política. Khan queria expressar de forma performativa como uma vivência marcante e histórica impactou vidas, definindo o destino de todo um país e também, o de sua família.

Todas essas questões apontam para um novo movimento em direção à reinvenção de saberes e diálogos, com outras linguagens artísticas no conhecimento das artes e expandindo cosmovisões a partir de uma perspectiva intercultural. Ainda assim, a compreensão do que seja

¹⁰ A dança contemporânea surgiu em meados da década de 50 a 60, nos EUA. Este estilo de dança nasce do segmento da dança moderna, mas não possui uma técnica única estabelecida, pois todos os tipos de pessoas podem praticá-la. Ela surgiu por uma necessidade de rompimento com a cultura clássica e como uma forma de protesto. Depois de um período de intensas inovações e experimentações, que beiravam a uma total desconstrução da arte, finalmente na década de 1980, a dança contemporânea começou a se definir desenvolvendo uma linguagem própria.

o termo interculturalidade em níveis mais matizados se faz necessária. Segundo Bharucha (2017) o termo interculturalidade não é apenas um conceito acadêmico e sim, abarca a ideia de um princípio de vida que dialoga profundamente com as nossas raízes ancestrais. Raízes estas, muitas vezes invisibilizadas, não reconhecidas e esquecidas no turbilhão dos inúmeros choques e colisões de cultura atravessados ao longo dos tempos.

O cultivo do espírito universal a partir de um modelo intercultural expansivo é a alma da construção de uma diversidade no pensamento e sentimento dos artistas da cena e uma maneira de nos tornar mais sensíveis e humanos aos afetos que envolvem a beleza da dança cósmica da vida. Como dançarinos pesquisadores, é imprescindível que os nossos experimentos e projetos multiculturais incorporem protocolos de reconhecimento comunitário em que as comunidades envolvidas, nestes saberes, tenham sua autoria reconhecida.

É imprescindível que junto aos povos minoritários do planeta (como os povos tribais, indígenas, ribeirinhos, caiçaras e quilombolas) trabalhemos em união para a reconstrução da ecologia dos saberes, reconhecendo a autoria destes povos em seus campos de saber, dialogando com eles e ressignificando formas de se fazer pesquisa no campo das artes performativas. O encontro nacional de saberes, realizado na Universidade de Brasília em 2010, propõe o movimento de inclusão étnica e racial para a descolonização das bases eurocêntricas dos currículos nas nossas universidades. O foco central deste encontro de mestres e mestras dos saberes das comunidades tradicionais (indígenas, afro-brasileiras, quilombola, entre outras) é que estes atuem como docentes nas universidades, mesmo quando não possuem escolaridade alguma.

Na medida que os mestres e as mestras são também pessoas negras e indígenas, sua presença no lugar de autoridade acadêmica, porém com uma formação intelectual com base em epistemes não eurocêntricas, contribui para o enfrentamento da dupla face do racismo constitutivo das nossas instituições de ensino superior e pesquisa desde sua fundação: o racismo étnico e fenotípico e o racismo epistêmico (ALBERNAZ; CARVALHO, 2022, p.2).

As práticas históricas de genocídio, etnocídio, roubos de terras ancestrais, racismo e epistemicídio contra os povos indígenas e negros são reproduzidas pela lógica de um racismo estrutural, que é institucionalizado pela formação universitária. Se é na academia que são formados os profissionais que irão ocupar os espaços de poder na sociedade, é fundamental que o ensino universitário possibilite a formação pluriépistêmica aos jovens brancos e aos cotistas, visto que o racismo enquanto processo histórico e político constrói subjetividades e molda práticas sociais. A luta antirracista dos acadêmicos deve começar no ambiente acadêmico, assim como a luta descolonizadora deve começar na academia colonizada (CARVALHO, 2006, 2020 apud ALBERNAZ; CARVALHO, 2022, p.3-4).

Novos paradigmas de pesquisa em artes estão se configurando, uma vez que,

fazendo a transposição desse pensamento para a realidade indiana, os atores dançarinos de hoje em dia não vivem mais em templos, como viviam antigamente, para adorar as deidades hindus. Porém, o saber tradicional não pode ser desprezado e, através de um diálogo fértil que reconheça tais saberes, o ancestral possa constantemente dialogar com as tecnologias modernas instigando a criação de novas configurações performativas. As performances podem revelar, de diferentes maneiras, percepções dos diferentes aspectos simbólicos de cada deus ou deusa e não somente transmitir saberes baseados em modelos exclusivamente tradicionais sobre os aspectos anímicos dos deuses ou deidades hindus.

Os artistas da cena na atualidade podem permitir-se serem guiados pela sua intuição na construção de seus saberes permanecendo firmes em seu propósito de manter seu foco em uma pesquisa guiada pela prática ao expressarem aquilo que é sentido e percebido por eles a respeito das formas tradicionais traduzidas sob a forma de novas criações contemporâneas.

O objeto desta dissertação relaciona-se a escavar fósseis em meio às narrativas já existentes e encontrar novos espaços de cosmo percepções para construir uma ecoperformance narrativa que inspire imagens poéticas para contar a história mítica da deusa Durga/Kali. O feminino em cena reivindicando sua presença.

Busco, em meu trabalho como artista pesquisadora, evocar também a minha própria mitologia pessoal baseada em um misto de raízes ancestrais como carimbó, lundu (e todas as danças e músicas de matriz afro indígena do Norte do Brasil, com as quais tive contato desde pequena) em harmonia com todas as outras fontes asiáticas e marciais das quais bebi, tais como: o tai chi chuan, o kung fu, os katis de espada, o jiu jitsu e o yoga, além de outras influências modernas da dança contemporânea.

Evoco nas movimentações os aspectos de força, sabedoria e movimento contando a história do mito da deusa Durga, através dos elementos básicos da dança clássica indiana Kathak aliada à criação em dança contemporânea. Neste estudo, de uma forma muito mais clara, proponho-me a cultivar um repertório de movimento, gestualidade e expressões que me permita me aproximar do mito coletivo da deusa guerreira e, ao mesmo tempo, estar envolvida com o meus mitos e rituais pessoais, que a partir de uma plena consciência da ancestralidade cultivada desde a infância, estiveram presentes, me possibilitando dançar meus sonhos.

A mitologia pessoal é o caminho de aproximação dos mitos pessoais que nos ajudam a tocar os limites com os mitos coletivos, e que com eles se confundem. As fronteiras são um tanto imprecisas. Nos perdemos e nos encontramos no individual e no coletivo. Assim, encontramos nosso lugar no mundo. como todos, vivendo a nossa mitologia. Cada partícula no vasto universo conhecido e desconhecido (JESUS, 2014, p. 41).

A proposta deste trabalho, além de uma ecoperformance através do link https://drive.google.com/file/d/1hLH8x0kVIBjB6TEDKx620efbdOlfhbO6/view?usp=share_link aliada à escrita performativa, está em recriar imaginários ofertando possibilidades para estabelecer diálogos interculturais a partir do mito de uma figura extremamente forte e simbólica, como a deusa Kali, sob uma perspectiva decolonial e ecofeminista que perpassa a ideia de corpo-território e sangue. Devo muito à pandemia de covid 19, ocorrida no período de isolamento em 2020 e 2021, a ideia de trazer para a pesquisa meus desenhos feitos com meu sangue a partir de meus ciclos mensais e, coletados como um material artístico-criativo, a fim de trazer essa reflexão sobre como nossos modos de vida que tem agredido a terra e aos corpos femininos. A ideia deste trabalho também tem como objetivo despertar a reflexão sobre como todas as questões de gênero e violência contra as mulheres e a nossa mãe terra, a natureza, atravessam-se e entrelaçam-se na sociedade de hoje.

Aprender a honrar a nossa própria força, sem entrar em depressão e não adoecer é uma arte das mais difíceis e raras. A partir dos desenhos com sangue iniciados com mais intensidade, durante a pandemia, pude vislumbrar a luz e a sombra de meus processos internos e que saíam propriamente ali de minhas entranhas. Uma espécie de rito de passagem, uma experiência xamânica de sentir-me parte da própria terra e reconhecer o meu sangue como um ouro. Durga é uma deusa que traz uma forma diferente de enfrentar os demônios, introduzindo em sua luta uma espécie de contato pessoal com os demônios que matava, colocava-os nas suas mãos e, ao contrário dos deuses se dispunha a estabelecer contato, tocar, lidar com o oponente dentro de um campo de maior proximidade e envolvimento.¹¹ Depois transmutada em Kali, sorveu o sangue destes: “Cheia de ódio, de sua sobancelha surge Kali, e esta vence o demônio ao sorver osangue que brotava de suas feridas” (KINSLEY, 1987, p.118).

Assim Kali representa a capacidade de abrir-se a nossa própria ferida primeva e também abrir-se para a ferida do outro, para a essência, que é representada pelo sangue, e assim, ultrapassa a simples polarização e exclusão do inimigo ao incorporá-lo em si própria, através de sua absorção. Uma deusa tão paradoxal como Durga que se transmuta na terrível deusa Kali suscita elementos paradoxais e um dinamismo que fazem com que essa deusa seja

¹¹ Disponível em: <https://www.jungnapratica.com.br/deusa-durga-uma-imagem-arquetipica-do-desenvolvimento-pleno-da-mulher/>

extremamente popular e reverenciada nos vilarejos da Índia, especialmente em regiões periféricas e também por pessoas originárias de origens tribais, que a reverenciam como a deusa suprema que tem a função mitológica e básica de combater os demônios que desafiam a estabilidade do Cosmos. Transpondo este pensamento a realidade brasileira, a ganância do agronegócio que destrói florestas e povos inteiros. Durga, por isso, é considerada a rainha das batalhas.

Tal enfoque visa, através da arte performativa, elaborar uma crítica sociocultural e política sobre como o corpo feminino deve, constantemente, negociar o seu caminho de autonomia em um mundo que ainda vive sob o peso de valores hegemônicos e opressivos centrados no poder social atribuído a homens em diferentes sociedades. A vida humana e, especialmente, a vida das mulheres, tanto em modelos orientais como em muitas regiões das Américas, no ocidente, não tem valor algum. Em alguns locais do mundo, ainda vigora a ideia de que a mulher não pode estudar, não pode trabalhar fora, que deve casar-se com idade prematura, e os homens ainda acreditam poder dispor dos corpos e vidas femininas a seu bel-prazer, assim como se dispõe de um mero objeto.

Uma análise crítica das performances convencionais em dança indiana, já existentes há milênios em modelos tradicionais antigos, baseia-se no pensamento errôneo de que a mulher deve revelar em suas danças e movimentos ser pura, intocável, esvoaçante, casta e etérea. No entanto, com o movimento pelas mulheres e novos movimentos socioculturais e políticos que vêm surgindo, outras formas de se perceber as mesmas realidades têm coabitado no âmbito dos palcos e da cena contemporânea podendo indicar uma necessidade de reformulação de tradições.

Em uma dinâmica identificada por Hobsbawm e Ranger (1984), a tradição deve ser nitidamente diferenciada¹² dos costumes, vigentes nas sociedades ditas tradicionais. O objetivo e a característica das tradições, inclusive das inventadas, é a invariabilidade e, por isso, estão sujeitas a mudanças e reformulações.

No passado, vigoravam modelos de dança e formas de movimento exclusivamente baseados no pensamento patriarcal. Hoje em dia, podemos entender que tais modelos não mais se sustentam, pois a arte evolui em direção a propostas performativas que apontem novas possibilidades de reconceitualizar as bases do movimento tradicional. A arte de contar histórias e a dança indiana, por si só, buscam novos espaços de ventilação para reformular histórias e

¹² Entre tradição e costume existe uma linha tênue que deve ser diferenciada (são conceitos separados e diferentes).

memórias de corpo, assim como buscam inspiração para um desenvolvimento mais criativo e orgânico, focado em um saber decolonial. Consta-se que muitas histórias do passado inclusive sobre a sexualidade, não foram devidamente contadas porque foram apagadas, ocultadas ou invisibilizadas no âmbito da cena contemporânea.

Em notas de seu programa que culmina na coreografia Angika, a coreógrafa e artista da dança Chandralekha (1985) faz uma crítica mordaz, denunciando sobre o desenvolvimento da dança clássica indiana, onde as culturas tradicionais e de escolha são transformadas em culturas de entretenimento. Não que o entretenimento, em si, seja algo negativo, porém as danças tradicionais foram reformuladas como um comércio para atender aos caprichos de uma sociedade patriarcal e em que o corpo das mulheres foi comercializado, silenciado e invisibilizado. Chandralekha revela, neste discurso, que o potencial dos corpos femininos foi subvertido, fragmentado e, posteriormente, negado. Primeiro, a transformação do corpo como um veículo para servir exclusivamente aos deuses, à religião e aos sacerdotes; depois, o corpo se prestou a servir aos reis e homens. A mudança da dança dos templos para as cortes, e também de seu conteúdo de *bhakti* (devoção) para *sringara* (erotismo), passando do foco da divindade abstrata dos deuses ao concreto manifesto através da divindade dos reis, levou à transformação do corpo como veículo e vítima de uma sociedade moralista.¹³

Em seu ensaio “Ninguém nasce mulher”, a autora Monique Wittig (1981), traz à luz um entendimento sobre a relação entre como a opressão e o reconhecimento da presença da mulher é incorporado e dramatizado na sociedade. Ela argumenta:

Quando descobrimos que as mulheres são objetos de opressão e apropriação, no momento em que nos tornamos capazes de perceber isso, tornamo-nos sujeitos cognitivos, por meio de uma operação de abstração. A consciência da opressão não é apenas uma reação à opressão. É também toda a reavaliação do mundo social, toda a sua reorganização, com novos conceitos. Desde o ponto de vista da opressão, chamá-lo de uma prática cognitiva subjetiva (WITTIG, 1981, p.6).

Nossa primeira tarefa, ao que parece, é desassociar completamente “mulheres” (a classe dentro da qual lutamos) de “mulher”, o mito. Pois, “mulher” não existe paranoicamente, é apenas uma formação imaginária, enquanto “mulheres” é o produto de uma relação social (WITTIG, 1981, p. 1).

Segundo Wittig (1981), as mulheres terão que se abstrair da definição “mulher” que lhe é imposta. Um enfoque feminista e materialista mostra que o que tomamos como a causa do abuso e a origem da opressão é de fato, apenas a marca do opressor, o “mito de mulher”, porém

¹³ Notas do programa Angika de Chandralekha (1985).

esses efeitos permanecem indelévels nos corpos capturados e na consciência das mulheres como se fossem marcas de ferro em brasa. Por isso, Durga/ Kali desconstrói e subverte o sentido do “mito-mulher”. Em meu trabalho não foco somente a dança clássica indiana em seus modelos tradicionais. Busco formas de dialogar com outras artes corporais, um pouco de tudo com tudo onde trago influências das diversas artes corporais asiáticas que tive contato como o Yoga, o Tai Chi Chuan e o Kalaripayattu, uma arte marcial do Sul da Índia, além do diálogo com minhas próprias tradições cujas referências são indígenas, caboclas e ribeirinhas. Nesse contexto de interdisciplinaridade, Durga/ Kali são uma e a mesma deusa, em diferentes formas, e representam a própria natureza, o próprio tempo que engole tudo e de cujo poder transformador nada pode fugir.

1.2. A tradição dos *Kathakars*: atores dançarinos, contadores de histórias

Conta-se que as origens do kathak vieram dos *kathakars*, uma trupe de artistas nômades, atores dançarinos e contadores de histórias. Estes faziam suas performances em forma de contação de histórias, dando continuidade aos saberes originários de seu povo e transmitindo o conhecimento de suas memórias culturais sob a forma de atos performativos.

A partir do século XVI e XVII, esses viajantes tiveram encontros e atravessamentos com outros povos, especialmente com a cultura persa e muçulmana, devido à invasão dos mongóis no Norte da Índia e, a partir de então, foram ocorrendo confluências no corpo, nas artes performativas e, conseqüentemente, nas formas de transmissão desse conhecimento. Em tempos remotos, o conhecimento viajava somente por transmissão oral; porém, hoje em dia, é possível encontrá-lo, em algum grau, por escrito.

Segundo Dharan e Kendra (2021) com o advento da colonização inglesa muitas manifestações artísticas indianas foram reprimidas e proibidas e a partir de sua independência, as artes indianas começaram um movimento cultural de resgate de suas danças. Mas, é impossível na história da Índia, precisar as datas da origem ou de locais precisos onde se iniciaram as danças indianas, nem tampouco os períodos exatos que identifiquem seus movimentos em direção a uma autonomia. No caso do kathak, diz-se apenas que sua origem é atribuída aos contadores de histórias e bardos viajantes do norte da Índia. O termo *kathakar* é atribuído ao significado daquele que conta uma história e, refere-se aos *kathakars* itinerantes que comunicavam histórias baseadas em épicos e mitologia antiga através da dança.

Deste lado do globo, uma situação semelhante aconteceu com muitos povos indígenas, no Brasil, que passaram pelo mesmo processo civilizatório e colonizatório. Com o avanço da colonização portuguesa, nossos povos tradicionais sofreram e ainda sofrem o desrespeito aos seus modos de ser e viver, às suas expressões, formas de arte e costumes, pelos seus colonizadores. Os povos ancestrais da América Latina, os ameríndios de todo o mundo, narram histórias através de seus corpos, seus cantos e danças que contêm uma gama ampla de imaginários, lendas e mitos e todo esse conhecimento ancestral é o que compõe o arcabouço dessas narrativas. Algumas destas, ainda nem sequer foram escritas, apenas foram transmitidas oralmente dentro das florestas. A existência dessas populações foi posta em questão, por haver somente o conhecimento oral e não escrito. Elas fazem parte de uma memória impressa existente nos corpos de outros contadores de histórias como impressões digitais, superando o “arquivo escrito” e perpetuam-se, nas comunidades, sendo contadas em diferentes tempos, contextos e em múltiplas formas de atos corporificados.

Nenhum povo vive sem uma teoria de si mesmo (RIBEIRO, 1995). Um povo que conhece a sua história sabe o que realmente é. E, conhecendo de onde veio, sabe para onde vai. Em tempos de crise, as narrativas e a escrita assumem um caráter performativo como uma forma de comunicar mundos de vivências e possibilidades outras, que são compartilhados no fazer cotidiano dos povos ancestrais e nas suas diferentes artes e expressões artísticas.

Há muitas maneiras de preservar e transmitir a memória que vai dos “arquivos” aos “corpos”, ou ao que chamo de “repertório” do pensamento/memória do corpo, com todos os tipos de modos, mistos e midiáticos entre eles. A memória do “arquivo” mantém um núcleo material, registros, documentos, resíduos arqueológicos e ossos que resistem à mudança. O arquivo preserva o que Freud denominou de “traço permanente da memória”, um pedaço de papel escrito para aqueles que desconfiam de suas memórias e querem suplementar e garantir seu trabalho por meio de uma notação escrita (TAYLOR, 2002, p. 14).

Kopenawa, em seu relato, ao escrever sobre o homem branco, elabora uma crítica reflexiva sobre essa desconfiança que o homem tem de si mesmo, precisando, para garantir a existência de suas memórias, escrevê-las sempre em “peles de papel”, ou seja, escrever em papel escrito. Por outro lado, para que o seu conhecimento e suas palavras pudessem viajar para longe da floresta, o xamã pediu a Bruce Albert que, utilizando a mesma estratégia do colonizador, este pudesse desenhar suas palavras nestas mesmas “peles de papel”.

Esse trecho revela sua intenção de revelar às gerações futuras o seu pensamento e obter algum apoio em proteger a floresta através do arquivo em papel escrito.

Não sou um ancião e ainda sei pouco. Entretanto, para que minhas palavras sejam ouvidas longe da floresta, fiz com que fossem desenhadas na língua dos brancos. Talvez assim eles afinal as entendam, e depois deles seus filhos, e mais tarde ainda, os filhos de seus filhos. Desse modo, suas ideias a nosso respeito deixarão de ser tão sombrias e distorcidas e talvez até percam a vontade de nos destruir (KOPENAWA; ALBERT, 2015. p. 76).

A memória do corpo tem uma posição fundamental em meu trabalho com a dança e a performance, uma vez que sempre vivi e fui criada, desde a infância, entre dois mundos: o mundo das cidades em que impera a potência de suas construções, os prédios imensos e imponentes que se espalham no ritmo frenético e louco dos espaços urbanos, e o mundo da floresta, com sua gente simples, sorridente e tranquila que, sem tanta pressa, percorre rios imensos, como o sangue que percorre livre as veias da floresta. O povo amazônico, de cuja fonte brotam as minhas origens primordiais, foi quem me ensinou a dançar honrando os seres cósmicos que somos, aprendendo a ser humilde para adentrar o território do sagrado, com as suas danças tradicionais e cultivando o mesmo sentimento no ato da dança como quando pisamos suavemente na terra e nas folhas que caem humildes no chão das florestas.

O projeto colonizador consistiu em desacreditar dos meios autóctones de preservação e de comunicação do conhecimento histórico. Como resultado disso, a própria existência dessas populações foi colocada em questão. A memória do corpo, por ser “viva” e incapturável, excede o arquivo. Mas isso não significa que a performance como uma ação ritualizada, formalizada ou reiterativa desapareça. Múltiplas formas de atos corporificados estão sempre presentes, apesar de estarem em estado de um constante refazer-se[...]. As danças tradicionais e as performances podem comunicar sentidos e relevâncias fixas mesmo através de movimentos modificados. Há uma antiga tradição nas Américas que nos remete à conquista e sustenta a ideia de pensar o conhecimento corporificado como aquilo que desaparece por não poder ser estocado ou recuperado pelo arquivo (TAYLOR, 2002, p. 15 e 16).

O meu corpo, ao retornar das férias à grande cidade, sempre guardou esses laços afetivos ligados às mesmas memórias ancestrais conectadas ao cotidiano vivenciado pelos antepassados da Amazônia. Senti essa mesma sensação visitando a Índia. O ritmo, as tablas, o clima quente e a alegria intensa, porém muito mais singela e recatada presente nos trajes dos indianos, conquistou-me. A experiência na Índia foi, para mim, uma imersão cultural sem precedentes em minha história como artista e pesquisadora. Percebo semelhanças sensíveis na diversidade de formas e expressões culturais compartilhadas na cultura brasileira e indiana, o que permite, em certo sentido, que esta pesquisa assuma um caráter intercultural. Os indianos, utilizam instrumentos percussivos como as tablas¹⁴ que podem ser comparadas aos atabaques

¹⁴ As tablas são o instrumento de percussão mais utilizado na música erudita indiana. Normalmente, em músicas

na Bahia ou aos tambores brasileiros chamados de curimbó na cultura tradicional brasileira do carimbó¹⁵, muito popular no norte do país, local de onde faço parte.

Como se comportou esse corpo em seus trânsitos, atravessamentos e desafios? Por um lado, sentia-me acolhida e segura pelo calor da floresta, pelos lindos pores-do-sol na natureza que vivenciei na companhia de pessoas simples, ribeirinhos que possuem em seu DNA tanto as origens indígenas como quilombolas. O povo amazônico é uma mistura de raças, e ao estabelecer contatos, desde criança, no encontro com essas comunidades, aprendi muitas histórias, revisitei afetos e memórias corporais há muito esquecidas. Memórias do contato coma terra e a natureza oriundas de um tempo sem tempo, advindas do espaço-tempo do presente; memórias que marcam o corpo de uma forma indelével e inexplicável.

Ao mesmo tempo, sempre acabava retornando novamente à cidade, com sua velocidade, seu espírito competitivo, prédios, barulhos, medos, anseios do que poderia vir a se realizar e a constante insegurança vivida em meio aos atravessamentos deste corpo por esse trânsito cidade-floresta. Retornava à grande cidade carregando as marcas corporais impressas em mim, da natureza amazônica em cada célula e fibra de meu corpo, e sentia minha pele acariciada pelo ardor do sol, da vibração alegre das pessoas e do calor amazônico. Nestes retornos, ano após ano, de minhas andanças desde as minhas origens primordiais de volta a grande metrópole de São Paulo, tinha a nítida sensação de, logo após minha chegada à cidade, sentir-me perdida e sem um norte, novamente. Como se tivesse entrado em um sonho lindo e solar e depois caísse da cama, despertando em um céu nublado e de volta à realidade. Porém, aquelas lembranças e memórias corporais gravadas em meu corpo me confortaram e me fizeram, muitas vezes, esperar pelas férias para novamente poder retornar ao calor e vibração alegre do Pará.

Toda vez que viajei ao Marajó, mesorregião do Pará na Amazônia, estava em busca de uma parte importante de mim mesma, de conhecer quem realmente sou, cultivar o espírito de pesquisadora e investigar partes de mim mesma na própria experiência de campo. Compreender um pouco melhor o que sou e de onde vim.

Entretanto, pude sentir essa mesma qualidade de presença na Índia, onde a música, o ritmo e os odores almiscarados preenchem os sentidos da alma, onde dança e a alegria manifestam-se naturalmente. Muitas melodias e letras de composições musicais de minha

devocionais ou meditativas, sendo tão comum na Índia, quanto o pandeiro no Brasil.

¹⁵ O carimbó é uma dança cultural da região Norte e tem sua origem no estado do Pará, durante o século XVII e a partir de costumes indígenas e africanos. O nome carimbó deriva da palavra curimbó, um tambor muito utilizado em rituais afro-indígenas e em apresentações e rituais espirituais e religiosos.

autoria surgiram em momentos de contemplação na Índia, além de muitas criações em danças motivadas pelo ritmo das minhas andanças por diferentes regiões no Oriente-Occidente também.

Ver o Mundo num grão de areia.
E o paraíso em uma flor silvestre
Ter o infinito na palma das mãos.
E toda a Eternidade numa hora.¹⁶ (BLAKE apud SOGYAL RINPOCHE, p.456)

Segundo Rinpoche (2013), já disse o Buda que o carma cria tudo, como um artista, o carma compõe, como um dançarino.¹⁷

Meu primeiro contato com a diversidade e profunda sonoridade das *talas*¹⁸ e das *tablas* da música indiana surgiu em 2011, em um ashram¹⁹. O som das tablas microfonadas que saíam de caixas de som imensas, instaladas no ashram, em que eu estive por alguns meses, era ensurdecedor e reverberava por todo o salão onde estávamos mais de cinco mil pessoas sentadas no chão. Algumas, como eu, não se continham e queriam dançar. As pessoas de lá mediziam que aquele horário, na parte da tarde, era a hora dos *bhajans*²⁰. Todos podiam desfrutar das músicas devocionais e havia telões com as letras em hindi, malayalam, tamil e diversos outros troncos linguísticos falados na Índia; acompanhados das traduções em inglês das músicas devocionais para que nós, os ocidentais, pudéssemos ser capazes de acompanhar. Cada tala produzia diferentes ritmos e partes da Índia; o ritmo é variado e diverso, como os ritmos brasileiros que são diferentes em cada região do Brasil.

Neste contexto, a dança fluía naturalmente a princípio. O desejo de dançar, mesmo que internamente, era inevitável. Houve um dia em que eu escutei uma *tabla* ou *mridanga*²¹ queera tocada de um jeito muito diferente, com um ritmo mais intenso e tribal. A potência daquela forma de tambor tão estranha e ao mesmo tempo tão familiar a mim era imensa, e sentia que as batidas reverberavam em cada célula de meu corpo, como se este dançasse, mesmo estando

¹⁶ “Auguries of Innocence”, em Blake: Complete Writings (Oxford e Nova York: Oxford University Press, 1972), p.431.

¹⁷ Saddharma Pundarika sutra, citado por Tulku Thondup, em Buddha Mind (Ithaca, Nova York: Snow Lion, 1989), p. 215.

¹⁸ A música carnática faz parte do que seria a música clássica indiana. A música é composta por dois elementos principais: os ragas que são variações melódicas com ornamentações e as talas que determinam o tempo e a rítmica. Um dos objetivos de um raga e de seu artista é criar rasa (essência, sentimento e atmosfera) com a música. ¹⁹ Ashram é um local onde mora um guru ou *acharya* (professor) e em que a comunidade recebe ensinamentos espirituais.

²⁰ Cântico com uma função devocional, terapêutica e energética. O termo em sânscrito bhaj tem uma raiz etimológica que atribui o significado de um “estado” que tem a mesma origem da palavra bhakti, que significa devoção. Assim, bhajan é uma música devocional em forma de hinos.

²¹ É um instrumento de percussão de madeira do Sul da Índia. É um instrumento rítmico que é base dos conjuntos da música carnática. É dito que a mridanga é a flauta do Senhor Krishna encarnada.

parado. Nas artes corporais asiáticas que tive a oportunidade de praticar por mais de vinte anos, como a arte do Tai Ji Quan, sempre me senti cultivando esta mesma qualidade de presença que é conquistada através da Postura do Universo. Uma postura em que o praticante fica imóvel e, ao mesmo tempo, cultiva uma postura dinamicamente ativa. O próprio nome em si diz que ao abraçar o Universo não se abraça somente todos os espaços, os ambientes internos e externos da criação como alcança-se, através de sua prática constante, percepções cada vez mais sutis em um campo ampliado do movimento de seus nervos, músculos e também de cada célula e átomo de seu corpo girando, vibrando e dançando ritmicamente em expansões concêntricas de luz e consciência.

Vem,
Te direi em segredo
aonde leva esta dança,
Vê como as partículas do ar
e os grãos de areia do deserto
giram desnorteados...
Cada átomo do céu,
feliz ou miserável,
gira apaixonado
em torno do Sol. (JALAL al-DIN, RUMI, 2013).²²

O escopo dessa pesquisa teve um enfoque qualitativo, uma vez que se propôs a formular metodologias sensíveis para assumir o caráter de uma pesquisa “guiada pela prática”, o que vai ao encontro de minhas crenças e também a crenças sustentadas por alguns dançarinos e performers que questionam a prática e a transmissão das artes tradicionais no que diz respeito à sua natureza e o valor da investigação no campo da artes.

O Kathak é identificado hoje como uma “dança clássica”. Composto por uma multiplicidade de itens de repertório, não é incomum apresentar-se em fusão com outras danças e pode prestar-se facilmente a coreografias que explorem temas atuais acompanhados de música contemporânea. O Kathak combina cálculos matemáticos complicados com trabalho de pés e giros extremamente rápidos, explorando padrões complicados como ritmos cruzados e finais surpreendentes. Características como a graciosidade de seus movimentos aliadas ao uso expressivo dos olhos e sequências miméticas dá a essa arte um caráter único. Assim como outras formas de dança clássica indiana o Kathak reivindica suas raízes e uma gênese como dança de templos ou método religioso de contar histórias. Muitos dançarinos, tanto na Índia como na diáspora, explicarão sua forma de arte em seu estado mais puro como uma forma de *sadhana* ou prática espiritual. Ainda existe uma dicotomia entre a ciência (matemática) e a meditação, que são parte central do Kathak e que se manifestam de várias maneiras. Claramente, é uma dança que pode se prestar a fusões e experimentos e isso, parece que tem criado e alimentado crises de identidade entre seus expoentes (WALKER, 2014, p. 10).

²² Tradução de Jorge José de Carvalho, poema de contracapa.

Mesmo sendo uma dança considerada clássica, o kathak, por ter intrincadas equações matemáticas em seu repertório, permite a flexibilidade de fusões com outras práticas corporais na criação e em experimentações em dança. A partir da ideia de cultivar o espírito de pesquisadora em minhas performances e trazer a prática para o papel, acredito que se desenhou um caminho de transformação da experiência em conhecimento e do conhecimento em experiência em circularidade aberta ao tempo que passa; sujeito e objeto se fizeram juntos emergindo em um plano afetivo (BARROS; KASTRUP, 2015).

Assim como sugere o pensamento do manifesto pela pesquisa performativa de Brad Haseman (2015), a pesquisa guiada pela prática emergiu como uma estratégia potente para os pesquisadores que desejam iniciar e depois prosseguir a sua investigação através da prática. Esta mudança nos paradigmas sobre pesquisa performativa pode ter aplicações para além do campo da criação em artes e adquirir uma imensa importância no campo acadêmico.

Através deste tipo de pesquisa podem-se elaborar novos processos, metodologias e imagens poéticas em que os estudos interculturais, as ações, comportamentos humanos esociopolíticos, bem como suas respostas, podem ser construídos além de performances também como textos qualitativos.

Abrir espaço para essas compreensões revela-se tão trabalhoso como materializar uma grande pintura abstrata ou uma escultura em grande relevo. Os pesquisadores de hoje são convidados a perceber toda a gama de possibilidades existentes como a dança, a música, o teatro, a performance, em união com as artes gráficas, audiovisuais e todos esses novos elementos que surgiram, em nosso tempo, como potenciais dispositivos performativos, estabelecendo pontes e diálogos com estas artes e abrindo campos potentes de investigação.

As artes performativas asiáticas e contemplativas, como a dança Kathak, fazem o papel de funcionar como mais uma gota caindo em um oceano de percepções. De uma forma gravitacional, neste campo forças em oposição, elas sustentam os valores de honra à Terra, aos mestres e professores que nos precederam no caminho e aos espíritos da natureza, nossa transgeracionalidade da família terrena, evocando a força dos ancestrais humanos e animais.

Os *mudras*²³, que são os gestos das mãos na dança indiana, sugerem, em suas formas, muitos animais como a cobra, o veado, o búfalo, as andorinhas e outros animais que ganham vida nas histórias contadas através do corpo do dançarino e seus gestos. Colocar as mãos na Terra e

²³ Mudras, que é pronunciado mudrás, são gestos feitos com os dedos das mãos em equilíbrio conjunto com a respiração para ampliar o fluxo de prana ou energia no corpo. Conforme as antigas escrituras indianas, o prana é a energia vital que permeia o cosmos e que absorvemos através do ar.

bater os pés no chão é um ato antigo, mas que, nos dias atuais, mostra-se fundamental ao reconfigurar a nossa conexão primordial com as nossas origens e raízes terrenas. Tais atos corporificados enumeram, em si, múltiplos significados.

Este conhecimento, que está além de registros escritos ainda não se perdeu totalmente ou foi completamente soterrado, devido a uns poucos *kathakars*, antigos contadores de histórias que se mantiveram ativos, seja transmitindo suas histórias através da oralidade ou em suas incursões e viagens através do saber impresso em seus corpos, mentes e corações.

2. Práticas e treinamento psicofísico

2.1. Descrição dos movimentos do Bhumi Pranam

Antes de dançar, os dançarinos de Kathak, como de muitas outras formas de dança indiana, realizam os primeiros gestos de sua prática introdutória denominada *Bhumi pranam* (uma sequência de gestos de cumprimento para a Terra). Tais gestos indicam a direção ao centro da Terra, reverenciando-a como nossa mãe e, conseqüentemente, evocam em nós o sentido de alcançar, neste movimento cheio de beleza e intenção, o centro de nós mesmos. O ser humano consciente que segue o caminho buscando todas as respostas para as questões da existência, dentro de si mesmo, através da autorreflexão e da meditação, torna-se senhor de si mesmo como se estivesse no centro do mundo. Estando no centro de seu mundo interno e em equilíbrio com este, o dançarino irradia, conseqüentemente, esse estado de graça, beleza para a sua dança e expressão exterior.

Em um primeiro gesto, abrimos as nossas mãos em direção ao céu e a todos os pássaros e seres alados que ali vivem, reverenciando as alturas do pensamento que reconhecem outras cosmovisões, modos de pensar, sentir e perceber essa realidade.

No segundo gesto, honramos e tocamos as mãos sobre a mãe terra que, em língua sânscrita, chamamos de Bhumi. Esse é um ato extremamente político, pois revela que, neste simples gesto do toque com as mãos no chão da terra, estamos honrando as nossas raízes primordiais esquecidas, histórias que foram apagadas e invisibilizadas, nossos cantos e danças e todos os atos performativos feitos pelos nossos ancestrais indígenas, ribeirinhos, quilombolas. Além de todos os povos tribais e minoritários do planeta (fazendo também um paralelo com os povos indígenas e tribais da cultura indiana) que vieram, antes de nós, cultivando como agricultores uma relação afetuosa e respeitosa com Gaia na forma de animais, pedras, rios,

oceanos, árvores e minerais. Segundo Pabongka (2006) no gesto de tocar o solo reverenciam-se todas as teias de relações de cuidado, afeto e interdependência dos que aqui viveram e existiram antes de nós. Segundo a corrente do pensamento ancestral, todos estes seres foram nossas mães, um dia. Quantos seres vivos do planeta antes de nosso nascimento, foram tão maternais conosco, como verdadeiras mães e sacrificaram suas vidas para que pudéssemos estar aqui hoje?

Ao tocar o solo e reverenciar a terra, estamos prestando nosso respeito sincero a todos os outros seres do planeta, seja uma pedra, um rio, um animal ou uma planta que foram como nossas mães e cuidaram de nós? O quanto desse gesto pode ser performativo e transgressor, uma vez que contraria completamente as bases do capitalismo? O ato de tocar o solo reverenciando a terra, como nossa mãe, vai contra todo o pensamento e a lógica capitalista que reafirma, diariamente, que a vida humana ou qualquer outra vida na terra não tem valor algum, que o valor da vida está no lucro, em detrimento de tudo que vive, move-se e respira. A partir desta visão expande-se uma compreensão profunda do significado simbólico de cada gesto performativo que abraça e abarca a todos os seres e coisas do Universo como uma e, também a mesma, manifestação da consciência cósmica.

Finalizamos a reverência denominada Bhumi pranam (cumprimento à Terra) girando uma mão sobre a outra com os punhos unidos, para expressar a consciência perfeita do espaço que nos circunda, bem como todas as teias de relações que possuímos com todos os seres da terra ou nos encontramos com outros corpos e que são importantes para a nossa realização e felicidade.

A sequência finaliza-se com um *pranam* de agradecimento: Namaskaram!²⁴

2.2. Sonhos, alquimias e rituais

Os sonhos são a memória da natureza. Me recordo de um sonho que sempre tive na infância. Aos cinco anos de idade. Uma onda gigante, como um tsunami vinha em minha direção e me deixava arfante e paralisada. Não me movia na cama e sentia uma falta de ar imensa. O medo e o pânico que sentia causado ao despertar deste sonho me acompanhou, por anos seguidos, até os meus onze anos de idade aproximadamente. Não era uma cena agradável

²⁴ Namastê carrega o sentido de ser uma saudação individual com múltiplos significados. Dentre eles de ser uma saudação em que se unem as palmas das mãos (anjali mudra) na altura do coração. Em seguida, abaixa-se a cabeça, em sinal de humildade, para expressar que eu te saúdo e honro o lugar em que você é de amor, verdade, luz e paz. Já o termo Namaskara carrega o mesmo significado, sendo utilizado para saudar um maior número de pessoas. No caso desta ecoperformance, para honrar a minha relação guru-discípula preferi o termo Namaskaram, que é comumente utilizado na língua malayalam, de Kerala, no Sul da Índia.

e nela, eu me confrontava com o maior medo que assola a humanidade: o medo do momento derradeiro causado pela certeza da própria morte. Onde sentimos que não há escapatória ou uma saída disponível e que vamos simplesmente desaparecer engolidos por uma onda gigante. Mesmo assim, naquele instante, sentia uma espécie de “presença”, algo como um campo mórfico²⁵ que me recordava que eu era essa onda. Essa onda violenta e que se insurgiu contra mim (onda de emoções desordenadas como medos, inseguranças e incertezas que, mesmo sendo uma criança, eu já vivenciava) e, que se preparava para quebrar em minha cabeça me atingindo com toda a força e intensidade possíveis, esmigalhando cada osso e membro de meu corpo. Essa onda era como se fosse uma espécie de memória da natureza, uma memória sabida e, conhecida pelas fibras dos meus nervos, dos antigos dilúvios universais onde a própria força da terra se manifesta com o intuito de retaliar aos malfeitos dos seres humanos.

Os sonhos são as manifestações mais puras e límpidas dos conteúdos não só do inconsciente, mas da força da natureza. Segundo Jung (1986), o sonho é valorizado pelo que ele é e não pela ideia de que vai-se encontrar uma linguagem por detrás. O sonho assim, como a dança pode ser compreendido como uma experiência direta que nos atravessa, para nos trazer novamente para a terra, para os sentidos e experiência de nosso corpo e da alma através do inconsciente. E, em alguns sonhos de amigos que já ouvi e, que continuam a desdobrar-se com o passar do tempo, os cães se transubstanciam²⁶ em felinos (leões e leoas). A força criativa, inevitável e irreversível que transborda das imagens e símbolos gerados pelos desdobramentos do sonhar permitem que, ao bater os meus pés no chão, dispositivos criativos que se insurgem do profundo das entranhas da mãe terra levantem as placas tectônicas e tragam para fora com ela, a força e violência do feminino selvagem.

A partir de uma perspectiva fenomenológica, fruto de um profundo trabalho de autoinvestigação, feita nos trânsitos Brasil-Índia, propus-me a estudar esta forma de dança- teatro chamada Kathak. Os meus sonhos de fato, me guiaram para esta viagem exterior, mas pela qual recebi muitos *insights* e inspirações interiores para realizar este estudo aprofundado de minhas próprias experiências como contadora de histórias.

A síntese do trabalho, além da tese escrita, consiste de uma ecoperformance que está disponível no link abaixo:

²⁵ A teoria do campo mórfico criada pelo controverso biólogo Rupert Sheldrake, propõe a ideia dos campos morfogenéticos, os quais ajudam a compreender como os organismos adotam as suas formas e comportamentos característicos.

²⁶ Transubstanciar é um verbo transitivo e pronominal que significa mudar ou alterar-se a substância de algo. Como os indígenas javaneses e bordéus que utilizam o látex venenoso de uma determinada planta para envenenar flechas. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/transubstanciar>

(<https://drive.google.com/file/d/1hLH8x0kVIBjB6TEDKx620efbdOlfhbO6/view?usp=sharing>)

para contar a história e o mito da deusa Durga, expressando em movimentos, gestos e expressões as experiências peculiares vividas por mim através da incorporação de novos saberes gerados pela confluência de culturas em viagens pelo Brasil/ Índia realizadas no período de 2011 a 2017. Segundo Jung (2016), o símbolo é um termo, um nome ou mesmo uma imagem que nos é familiar na vida diária, embora possua conotações especiais além de seu significado evidente e convencional. Pode implicar ainda, alguma coisa vaga, desconhecida e oculta para nós. O mito de Durga/ Kali, apesar de ser meu objeto de estudo, nesta dissertação, jamais poderia ser em sua totalidade, compreendido. Pois, está permeado não só por imagens simbólicas existentes, mas sonhadas.

Uma palavra ou uma imagem é simbólica quando implica em alguma coisa além de seu significado manifesto e imediato. Esta palavra ou esta imagem têm um aspecto “inconsciente” mais amplo que nunca é precisamente definido e de todo explicado. E nem devemos ter esperanças de defini-la ou explicá-la. Quando a mente explora um símbolo é conduzida a ideias que estão fora do alcance da nossa razão. Esta é uma das razões por que todas as religiões empregam uma imagem simbólica e se exprimem através de imagens. Mas, este uso consciente que fazemos de símbolos é apenas um aspecto de um fato psicológico de grande importância: o homem também produz símbolos, inconsciente e espontaneamente, na forma de sonhos (JUNG, 2016, p.16- 17).

O intuito da pesquisa foi promover um diálogo intercultural estabelecido a partir de minha própria visão e experiências do sonhar impressas no “corpo-carne” e, posteriormente, transcritas em “corpo-verbo” na forma de escrita performativa.

Como podemos “ver este corpo” para além de um corpo carne? Considerando a dança não somente como um trabalho que atua no físico, mas na energia do dançarino e que atinge o público? Como podemos compreender e potencializar a *energia* que percorre o corpo daquele que dança, no ato de sua dança? Trazendo um conceito da física, a energia cinética em um objeto é a energia que ele possui devido ao seu movimento. O termo cinética teve sua origem na palavra grega *kinesis*, cujo significado é movimento. O termo energia cinética foi cunhado pelo físico e engenheiro irlandês William Thomson.

Segundo Soares (2000), a técnica energética faz parte dos fundamentos corporais da expressão e do movimento criativo. A técnica energética consiste em um trabalho corporal que utiliza a energia vital em um produto cênico, assumindo o caráter de uma técnica corporal de performance e procurando entender o corpo como uma *gestalt* onde corpo-mente e espírito atuam conjuntamente (SOARES, 2000).

Como compreender o significado dessa energia que se expressa em nossos corpos durante, e para além, do ato performativo? Como internalizar e, posteriormente, externalizar no corpo todas as questões que meu trabalho pretende propor? Como denunciar as questões de abusos, as violências contra a energia do feminino que se manifesta na própria Terra e também em todas as mulheres? Como revelar em gestos e movimentos a fúria de Durga/Kali em sua luta contra os demônios nos olhos, na espinha, no corpo, nos poros?

Minhas imagens simbólicas e psicológicas surgem de memórias primeiras advindas dos ancestrais animais, que com seus aspectos tanto amorosos quanto terríveis despertam os sentidos do corpo e da mente. Nos acordam e dizem que está na hora de sair da inércia e agir. Especialmente os leões e tigres que já sonhei e estive perto deles, em ocasiões inusitadas, quando fui caminhar na Índia em um santuário de tigres, desconhecendo que eles andavam ali, completamente soltos por aquele território. Ao ser informada finalmente, por uma placa, que aquela era uma “terra de tigres”, só me restou subir no tigre que habitava a minha mente e me dizia para sair correndo dali imediatamente.

Para conseguir, no meio desses recortes de vivências reais e sonhos, onde a realidade de situações vividas encontrar o mundo dos espíritos animais, encontrar um ponto vital é necessário. Um autoestudo em como eu reagi em determinadas situações. A auto-observação e o autoconhecimento ampliam o campo de percepção e entendimento de como posso me aprofundar em minhas experiências somáticas na arte e, com uma certa perspicácia identificar onde existe um trabalho a ser feito para internalizar e expressar todas essas questões do mundo das imagens e do sentimento, a fim de traduzi-las sob formas variadas e abstratas com graça, beleza e sabedoria.

No corpo não existe começo nem fim, nem separação entre sexualidade, sensualidade e espiritualidade. Tudo se mistura e se entrelaça em uma dança tântrica sem fim (CHANDRALEKHA, 2003).

Assim, imagens criam realidades, modos de perceber, interagir e viver. Sua constituição não verbal conecta movimento e palavra, experiência e linguagem, real e simbólico, inconsciente e consciente, lados direito e esquerdo do cérebro. Mais especificamente, no caso de mitos e símbolos hindus, com a sua origem remota e reverberação coletiva, a imagem conecta também passado e futuro na experiência performativa de uma cena expandida (palco e vida) (FERNANDES, 2014, p. 173).

Para responder a esses questionamentos internos e profundos, usei como referência

as meditações e exercícios de contemplação da natureza, os sonhos que foram descritos meus diários de bordo e os desenhos, que foram uma boa parte da matéria-prima de meu estudo, guiadas por imagens advindas através de meus sonhos. Procurando encontrar apoios que pudessem me ajudar a compor essa rede intrincada de eventos e situações disparadas nas aulas e na vida em si, vividas em quatro paredes dentro de um contexto pandêmico em que pude perceber que encontramos nosso lugar no mundo, como todos, vivendo a nossa mitologia (JESUS, 2014). Os sonhos que tive neste período foram muito vívidos e intensos, a ponto de eu me perguntar se estava mesmo no caminho certo de trazer tamanha intensidade onírica ao meu processo de pesquisa. Porém, pouco a pouco e com atenção cuidadosa ao que brotava nos meus sonhos, pude permitir que os conteúdos de meu inconsciente pudessem emergir e percebi no processo que, muitas vezes, os mitos coletivos se confundem e se interligam à nossa mitologia pessoal (JESUS, 2014). Muitos dos produtos dos desenhos surgiram a partir dos exercícios de imaginação ativa conduzidos em aulas de uma disciplina conduzida pela professora Elisabeth Bauch Zimmermann e que, posteriormente, ativaram dispositivos criativos em processos realizados nos estudos interculturais que aconteceram também na universidade.

Em meu processo de pesquisa propus-me a relatar a minha experiência com o mito da deusa Kali através das experiências vividas e sentidas em um templo de Kali, em Kerala, Índia, e tendo os sonhos, os escritos e os desenhos advindos deste sonhar como matéria-prima no desenvolvimento de meu processo de criação em dança e performance. Quando me sentava em silêncio para meditar ou para cantar os nomes da Mãe Divina Kali²⁷, os sentidos e as dores do corpo se aquietaram por um instante (ou, em algumas ocasiões, até se ampliaram) e podia sentir uma fração da bem-aventurança e alegria sem causa, que os mestres dizem ser uma explosão de êxtase e alegria infinitas pelo encontro com a partícula divina em nós.

Nestes profundos momentos de meditação no mar arábico e sensibilização dos cinco sentidos do corpo para ativar os sentidos da alma, pude mobilizar conteúdos de meu universo imagético para dar formas a metáforas que pudessem registrar a minha mitologia pessoal ao contar a história do mito de Kali a partir de minha visão. Contar histórias através da dança permite-nos habitar o território em que o sagrado e o profano encontram expressão e ressonância disparando as profundas verdades existentes na beleza das manifestações da alma.

Uma história pode nos trazer o regozijo do entendimento de um cosmo, ou mesmo

²⁷ Esta é uma prática espiritual védica e muito ancestral e conhecida pelo nome de Sri Lalita Sahasranama Archana, onde se repetem mantras na língua sânscrita, os nomes ou qualidades da Mãe Divina na forma de Sri Lalita, que é mais conhecida como uma mãe brincalhona que se diverte fazendo brincadeiras divinas com seus filhos.

a profunda confusão do caos (JESUS, 2014).

Se as histórias são boas é porque nos dizem algo que é perturbador e estimulante ao mesmo tempo. As histórias contam dramas que se assemelham aos nossos: participar de sua narrativa, mesmo que apenas lendo-as, já é uma forma de participação mística com elas (JESUS, 2014, p.43).

Obviamente este caminho não se deu sem conflitos internos e buscas que medeixavam como um peixe sufocando sem ar. Sentia-me explodindo, tamanha a profusão de sonhos, visões e imagens reais que a viagem à Índia desencadeou em meu sistema.

Conflitos internos apontam para a necessidade de revisões em nosso modo de ser. Mostram-nos que algo não vai bem, e existir pede ajustes para que possamos nos manter saudáveis para suportar as colisões com as coisas do dia a dia (JESUS, 2014, p.44).

Cito aqui um poema escrito em 2011, logo que cheguei à Índia e visualizei dentro de um barco a luz do pôr do sol que irradiava do mar arábico pela primeira vez. Foi meu primeiro momento com Kali, a Mãe Divina, que se manifestava da forma mais pura e límpida como a própria beleza da natureza. Este momento único de presença, silêncio e contemplação me marcou tão profundamente que, posteriormente, transformou-se em uma canção:

Oceano de compaixão
 Oceano de compaixão
 Espelho de Consciência
 Luz e plenitude
 No horizonte vermelho
 Ó Mãe Divina Kali
 Como uma bola de fogo
 Aqueça meu coração
 Choro contemplando
 Tua Visão
 Om, Sat, Chit, Ananda
 Ananda Samsara.
 (Poema-canção de Drica Ribeiro, Kerala, Índia, 2011)

Situando a narrativa sobre o poema anterior escrito em 2011, na linha do tempo, após o meu retorno ao Brasil, segui morando em São Paulo, com novas idas e vindas entre Brasil- Índia (2014, 2016) e somente após três tentativas de entrar no Programa de Pós- Graduação em Artes da Cena da Unicamp, iniciei o mestrado em 2021.

Isto aconteceu dez anos depois dessa primeira e mística experiência com o mundo de meus sonhos que culminaram em uma vasta produção de desenhos, escrita performativa, músicas

e poemas. Iniciei a pesquisa em um contexto de estudos atípico, para as artes presenciais e muito mais virtual que presencial. Porém, acredito que cultivar a qualidade da presença interna, da capacidade de manter-me autoconfiante diante das adversidades, resistindo em manter sempre o espírito da artista pesquisadora, mesmo no ambiente fechado de quatro paredes, foi fundamental para que a pesquisa se desenrolasse sem maiores contratempos.

As aulas da pós-graduação penetravam nos espaços cotidianos que eu habitava, em meu quarto, na sala e, desconstruir a minha forma de ver e me relacionar com estes mesmos espaços conhecidos proporcionou uma grande abertura e disposição de espírito em pesquisar cada gesto e movimento do dia a dia como algo importante e relevante para a pesquisa. Em 2020, estive isolada por três meses, dentro de um quarto, com meus pensamentos e no auge de uma fúria que irrompeu dentro de mim, pude refletir sobre as manifestações menos amorosas de Kali a partir do conceito de corpo-território relacionando-o a meu sangue e às poéticas feministas.

Após dançar os meus sonhos por quase duas décadas decidi ir mais além. Um estudo foi feito com meu próprio sangue como material dos desenhos, para representar todas as mulheres do planeta que sofreram feminicídios e também as que são discriminadas e excluídas de entrar nos espaços sagrados na Índia e em outros locais sagrados em diversas partes do mundo. Mulheres que são excluídas apenas por sangrarem. O corpo das mulheres, seu sangue e sua voz ofendem. Só por si mesmo, trazer a força dessas manifestações da deusa Kali em forma de gesto performativo e transgressor pôde conduzir-me a considerar trazer para a pesquisa os desenhos feitos com o sangue coletado em meus ciclos de fertilidade. O sangue, por mim entendido como espírito materializado²⁸, conduz a uma profunda ideia sobre como ressignificar nossos modos de vida relacionados à mãe terra e as violências de gênero para com as mulheres.

Na Índia, é muito comum acontecer de mulheres não poderem frequentar certos templos e rituais sagrados que são conduzidos exclusivamente por homens, assim como no Ocidente os padres católicos são os únicos que podem celebrar missas. Em nossos tempos, muitas ações artístico- performativas e intervenções vêm acontecendo ao longo do globo para estimular reflexões que elaborem um diálogo intercultural e inter-religioso para discutir essas questões de forma aberta. Nos tempos atuais, formas hegemônicas de pensamento e atitudes ainda vêm se perpetuando como tabus tanto na Índia como no ocidente.

²⁸ Originariamente, o sangue do corpo humano é a materialização do espírito; ao contrário, o espírito é a espiritualização do sangue. Em outras palavras, espírito e matéria estão integrados. Trecho contido no livro *Alicerce do Paraíso*, V.1 escrito por Meishu Sama (O Senhor da Luz) em 1951 e publicado pela Igreja Messiânica Mundial do Brasil em março de 2022. Disponível em <https://www.messianica.org.br/escrito-divino?d=09/03/2022>.

Em virtude do alto índice de violência, espancamentos e estupros nos vilarejos da Índia, surgiu um movimento ativista de mulheres hindus denominado “Gulabi Gang”. Elas representam uma manifestação viva da ideia de lutar contra o machismo e a violência de gênero presente na sociedade indiana. Essas ativistas organizaram-se em uma numerosa quantia de duzentos e setenta mil mulheres vestidas com saris rosa e armadas com *lathis* (bastões de madeira de um metro e meio de largura). O principal objetivo dessas mulheres indianas foi se unirem para lutar contra a subjugação feminina e se defenderem de seus agressores que, em sua maioria, estão dentro de casa. Esse movimento foi criado por uma mulher indiana que também sofreu abusos com o intuito de mediar conflitos domésticos, denunciar a corrupção de burocratas e violências institucionalizadas de gênero que têm se perpetuado na Índia, há milênios.



Figura 1 - Desenhos e escrita poética produzidos com o sangue da pesquisadora no período de fevereiro de 2020 a fevereiro de 2022. Acervo pessoal.

Vetar a entrada das mulheres nos templos e tentar bloquear o sangue de fluir por seus corpos e veias é impedir a entrada do divino²⁹.

Os antigos sábios da Índia exploraram a verdade fundamental da vida através da contemplação da natureza última do Ser Supremo. Eles adquiriram o conhecimento intuitivo e a sabedoria para aprofundar a comunhão deles com o Divino através da meditação, o yoga e muitas artes a fim de trazer essas questões para construir uma espiritualidade no corpo, do corpo e para o corpo (RAMYA, 2019, p.5).

Kathak é a arte de contar a história que trazemos e carregamos dentro de nós mesmos, despertando a potência de diferenciação de um corpo ativo, um corpo transformacional. A viagem-intervenção com o espírito de uma pesquisadora atenta e observadora pela Índia permitiu-me definir novos modos de viver, pensar e ver as mesmas coisas a partir de outras perspectivas de fazer e sentir a experiência de si. Ao mesmo tempo, pude perceber que em uma cultura tão diversa, a mesma sociedade indiana que exalta a força da deusa guerreira nega a mulher e a Índia é responsável por um dos maiores números de violência sexual, o assédio tido como parte integrante das práticas culturais e tradicionais, tráfico humano e feminicídios, sendo considerado o país menos seguro do mundo para as mulheres.

Fazendo a transposição dessas realidades para a nossa cultura, o mesmo acontece com a violência contra as mulheres e às terras indígenas no Brasil e em muitos outros países e culturas, como no Oriente Médio e outros locais do globo terrestre. A estimativa global de mulheres assassinadas por seus parceiros íntimos ou pessoas da família próximas é de 47.000 mulheres no ano de 2020³⁰. Durga/Kali representa aquela que destrói as ilusões do ego, trazendo-nos a vitória do bem sobre o mal que existe dentro de cada um de nós, na forma de orgulho, egoísmo e más tendências.

Intento através do corpo, da performance e da dança baseada em um diálogo intercultural trazer reflexões potentes sobre as bases do capitalismo e do patriarcado que sustentam modelos hegemônicos que perduram até hoje, de que a mulher seria um ser inferior e fraco e que deveria estar em casa para procriar sem direito a estudar, a ler ou a ter um pensamento crítico.

²⁹ O divino, neste sentido, tem como premissa a filosofia tântrica que é tida como dimensão fundamental do hinduísmo e que enfatiza o cultivo do “divino poder” (shakti) como um caminho para a felicidade suprema. Os ensinamentos tântricos não fazem somente parte do hinduísmo, mas do jainismo e do budismo Vajrayana (FEUERSTEIN, 1998).

³⁰ No caso na Índia, os assim chamados “crimes de honra” foram relatados nas regiões do Norte da Índia, principalmente nos estados indianos de Punjab, Rajastão, Haryana e Uttar Pradesh, como resultado da menina se casar sem a aceitação da família, e às vezes, por se casar fora de sua casta e religião. Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Mulheres_na_%C3%8Dndia#:~:text=Os%20assim%20chamados%20%22crimes%20de,%20sua%20casta%20ou%20religi%C3%A3o.

Tal mentalidade ainda existe em muitos locais do planeta e o fato de a mulher virar Durga/ Kali para manifestar a sombra desse masculino, que, ao mesmo tempo em que exalta a sua capacidade guerreira, subestima e nega o poder da mulher. Eu mesma, durante a minha última viagem à Índia em 2017, fui vítima de assédio pelo manager do hotel em que ia me hospedar na cidade de Tiruvannamalai, no Sul da Índia, cidade onde viveu um grande santo e à qual peregrinei sozinha. Neste momento, virei Durga/ Kali e, felizmente, utilizei meus conhecimentos em artes marciais e tai chi chuan para me autodefender.

A arte e a performance podem revelar questões do imaginário e da sensibilidade humana que trazem à luz essas energias ígneas e, muitas vezes, invisibilizadas do que acontece na Índia, para o campo da cena contemporânea. Por exemplo, a problemática de gênero dentro das performances tradicionais do Sul da Índia e as complexas ações ritualísticas que envolvem “manter sob controle” as energias eruptivas das divindades femininas, que inclui diversas modalidades de dança dramática.

O que se vê é um conjunto ambíguo de sinalizações que oscilam entre a exaltação do poder mítico feminino e a supressão de sua existência no plano social e político (CIPPICIANI, 2021).

Entender como as questões micropolíticas, como a violência doméstica e familiar contra a mulher, podem ampliar-se para o plano macrocósmico envolve uma disposição para recriar-se e lançar-se em busca de uma reconfiguração de novos modelos humanos, ecológicos, sociais e políticos. A ecoperformance pode contribuir com a pesquisa em artes, uma vez que reaviva a compreensão da arte enquanto ativismo.

Refletir artisticamente e politicamente que a violência contra a terra, os rios e o solo estão também relacionadas à negação do arquétipo do feminino e da grande Mãe é necessário para que a sociedade evolua no sentido de uma cura definitiva ao trabalharmos juntos pela regeneração da energia feminina no planeta. Tal consciência e percepção pode nos abrir campos expandidos de entendimento para cultivarmos a ecologia dos saberes, além de mais gentileza e paciência em nossas relações conosco mesmos, com os outros seres e com a terra.

Vandana Shiva e Maria Mies (1993) defendem que uma perspectiva ecofeminista sustenta a ideia de desenvolver uma nova cosmologia que reconheça diferentes formas de vida como dependentes da cooperação e de relações de cuidado mútuas. Com a destruição da natureza e a desertificação da terra, esta passa por um processo de colapso em todos os níveis, e os artistas que se sintam chamados a trazer narrativas, performances e escrita performativa para problematizar tais questões podem colaborar no movimento de cura e transformação do planeta, colaborando

com uma massa de artistas críticos. Artistas não somente criativos, mas, acima de tudo, criadores ao fazerem parte do movimento para, através da performance e de suas escritas performativas, criarem novos entendimentos e formas de viver na terra.

Chandralekha é uma artista indiana da dança clássica Bharatanatyam que revolucionou o campo da arte indiana ao trazer à tona performances que revelam as estruturas patriarcais de sua época e de tempos anteriores, onde as mulheres se movem com as costas quebradas e curvadas criando a imagem do que acontece com as mulheres que vivem sob o peso de sustentar discursos e posturas hegemônicas baseadas no regime patriarcal.

Mulheres que não têm voz, e nem mesmo o direito sobre seus corpos, as suas espinhas quebradas na base e sua vontade de protestar reduzida a zero; mulheres que vivem em submissão total. Mas, em um movimento de força coletiva, elas levantam suas cabeças e olhares unidos para, gradualmente, superarem juntas o estado de degradação e humilhação em que se encontram. Esse tipo de performance revela o imaginário da Deusa Durga que, montada em um tigre, representa aquela que luta contra os demônios e injustiças vivenciadas na Terra. Já Kali, que é a forma mais feroz de Durga, representa a natureza selvagem da mulher, simboliza o princípio materno, fonte e protetora da vida. Ao mesmo tempo, é aquela que dá a vida e encarna a função de destruidora que retoma e faz desaparecer as criaturas geradas em um ciclo sempre repetido. Ela une a criação à destruição que se expressam, em um mesmo princípio indivisível.



Figura 2. Imagem da deusa Durga no templo principal da cidade de Arunachala- Tiruvannamalai- Kerala (2017).
Acervo pessoal.

Chandralekha e outros artistas como Rachna Ramya, uma renomada artista da dança indiana Kathak e que carregam desde cedo o conhecimento dessas formas tradicionais de arte indiana, abriram com suas performances e coreografias espaços para reflexões nas quais a dança experimental passou a mesclar-se com a dança indiana, além de outras formas de arte,

como as artes marciais, o Yoga, e outras artes corporais asiáticas em diálogo fértil com técnicas ocidentais.

Neste grande espaço de reinvenção de saberes que foram transmitidos há eras, sempre da mesma maneira, sem o mínimo de pensamento crítico, novas formas de se fazer e pensar arte surgiram. Isto não significa rechaçar todas as formas de transmissão do saber tradicional, mas cultivar percepções novas que dialogam com a cena, de igual para igual, revelando outras maneiras de se fazer e performar artes tradicionais para além de discursos hegemônicos. Na antiguidade, com as invasões britânicas na Índia, as formas tradicionais de arte sofreram um ataque por parte das potências colonizadoras e a fim de protegerem o conhecimento das artes performativas e a dança indiana ficou restrita a poucos grupos, concentrada apenas nas mãos de famílias brâmanes.

A reverência pelo Kathak diminuiu durante o *Raj* (império) britânico, e esta forma de dança sofreu muito por ser rotulada como uma dança *nautch*, um estilo de dança puramente para prazeres sensuais (RAMYA, 2019).



Figura 3. Ecoperformance inspirada em movimentos marciais que evocam a força guerreira da deusa Durga/ Kali. Trivandrum – Kerala – Índia – 2012. Acervo pessoal.

Todas as formas artísticas e tradicionais de dança foram proibidas nos templos e impedidas de serem executadas publicamente. O fato desta estar concentrada nas mãos de poucos possibilitou, por um lado, que este conhecimento não se perdesse completamente. Em

contrapartida, com a independência da Índia, as artes estando nas mãos dos mais ricos e pertencentes às castas superiores permitiram que discursos patriarcais nas formas de transmissão da arte e do conhecimento se estabelecessem. Por isso, alguns artistas conscientes dessa apropriação cultural do saber por parte das classes altas que sustentam seus discursos hegemônicos passaram a denunciar essas injustiças, outras formas de discriminação e abusos existentes na sociedade indiana.

Com a crise nas formas hegemônicas de pensamento é fundamental que os saberes, histórias e escritos produzidos a partir das artes performativas, como campos de experiências, possam redimensionar suas visões expandindo os encontros de redes, além de estimularem a polinização de textos performativos. A escrita como arte pode contribuir para ampliar diálogos e reflexões que gerem um campo de resistências, para adiar o fim do mundo (KRENAK, 2019), estendendo as possibilidades na cena contemporânea em tempos de emergência.

Através da palavra poética e escrita a arte assume o seu caráter cosmopolítico, um saber corporificado que viaja em “peles de papel”. Neste sentido, muitas questões sociopolíticas e coletivas podem ser ampliadas, seja pelo contar de histórias, transmitidas pela oralidade, através da própria performance ou pela escrita performativa. Tais atos revelam esboços do dispositivo poético performativo como mais um recurso de criatividade para trabalhar a favor da reconfiguração de corpos, mentes e na teia das inter-relações com a terra e os homens. Segundo Ramya (2019), todas as artes indianas nos conduzem para dentro, onde as expressões divinas podem ser sentidas e experimentadas através do princípio da unidade. O propósito integrado torna-se maior que a soma de suas partes. Todos os paradoxos e contradições das emoções humanas estão expostos à gloriosa luz das artes que nos permitem acessar a nossa fonte autêntica.

Se observarmos como os indianos sempre têm uma visão integrada das artes e das outras facetas da vida. Para os indianos antigos a dança, drama, canto e contação de histórias e outras formas de arte estão interconectadas. Não existe separação entre elas e todas as formas de arte compartilham da mesma filosofia como um meio de alcançar alturas espirituais. (RAMYA, 2019, p. 54).

Compreender a essência do feminino manifesta no arquétipo de Durga/ Kali que represente essencialmente o desenvolvimento pleno da mulher, pode nos auxiliar no tempo e espaço presente na vinculação de afetos e ações potentes no processo de trazer à luz imagens simbólicas e poéticas que possibilitem a ressignificação de memórias e saberes que sustentam a

ideia do que é pensar e viver focado tanto na reconstrução da ecologia humana como na regeneração do planeta.

2.3. Narrativas e sonhos como sustentação da memória ancestral

As narrativas são as palavras que saem do corpo da terra para construir imaginários. O corpo-carne toma a forma de um corpo-verbo expressando a conexão profunda entre o corpo animal, primitivo e conectado à Terra e a palavra escrita. Tal ligação estimula o pensamento selvagem que desemboca na narrativa. Uma pergunta que ecoa ofertando possibilidades de entendimento e compreensão é: o que somos? E não devemos apenas questionar-nos quem nós somos.

Um povo deve conhecer sua história e as narrativas que constroem a ideia e os imaginários que permeiam a sua identidade. Conhecer através de contos, narrativas e histórias as origens e raízes de um povo ajuda-o na sustentação de sua memória ancestral reafirmando a força dessa coletividade. A narrativa submetida ao texto, presa à palavra, induz a caracterizações e explicações psicológicas que acabam por moldar a ideia de um indivíduo centrado em uma identidade de eu, que se revela no trabalho de representação.

Coletar histórias é uma atividade paleontológica contínua. Quanto maior o número de ossos do esqueleto de histórias que tivermos, maior a probabilidade de descoberta da história inteira. Quanto mais inteiras forem as histórias, maior será o número de mudanças e desenvolvimentos da psique a nós apresentados, e melhor será nossa oportunidade de captar e evocar o trabalho da alma. (ESTÉS, 1999, p.17).

O objetivo das artes e da escrita como arte performativa é sempre expandir o campo de atuação para um entendimento coletivo. As mídias ajudam a formar e circular saberes e memórias que internalizamos como nossas.

Nas mais letradas sociedades, certas práticas requerem tanto a formação arquivística como a performática. Neste caso, a maioria dos casamentos demandam não só a ação performativa do “eu aceito” quanto o contrato assinado. Assim como as sociedades iletradas ou semiletradas que há muito validaram a legitimidade do ato performado (os mexicanos casam-se literalmente ao enlaçar as pontas dos robes da noiva e do noivo), a força emotiva do ato continua também a ter poder nas sociedades letradas (TAYLOR, 2002, p.16).

Desde a ação performativa até a escrita como ato performativo, muitas dessas pontes de comunicação são construídas pelos desdobramentos do sonhar, onde o sonho não é separado da vida, mas um acontecimento que norteia os caminhos da vida de uma artista que vive em contato

com os sonhos de comunidades. O sonho como uma extensão da vida é um processo criativo que nos evoca uma matéria sensível que não é oferecida à vista, ao ouvido, ao tato, mas é algo que oferta possibilidades de expansão na ecologia dos saberes.

Para algumas pessoas, que têm uma maior sensibilidade e uma certa abertura para perceber o que acontece quando se fecham os olhos e os outros sentidos despertam, o sonho não necessariamente exige interpretações, mas faz parte da própria experiência da pulsação da vida, em si, servindo como ponte que conecta mundos à nossa consciência. Segundo Zimmermann (2021) os contos de fadas, as lendas, assim como os mitos, representam uma expressão universal de processos psíquicos inconscientes do ser humano. Expressam as suas necessidades instintivas, seus valores básicos e as possibilidades criativas que podem ser atualizadas. Do mesmo modo, muitos sonhos, fantasias, visões ou delírios também se originam dessa dimensão criativa e profunda do inconsciente humano.³¹

Posso citar como exemplo, a minha primeira experiência ao viajar para a Índia no ano de 2011. Não conseguia naquela época discernir se o que estava vivenciando seria uma fantasia, um delírio ou uma visão que se manifestou em sonhos através de aspectos profundos de meu inconsciente. Porém, no fundo, sabia que aqueles recados em sonhos brotavam de uma fonte mais profunda que os processos de pensamento cotidianos.

Assim que fiz minha primeira viagem-intervenção como artista-pesquisadora eu sonhei, ainda em São Paulo, que uma voz me dizia que eu deveria viajar até a Índia e lá procurar por uma mulher chamada Amma. Como os povos indígenas, que fazem parte de minha origem e que sonham para onde devem ir, decidi seguir essa voz interna que me indicou, através de sonhos, o local para onde deveria ir. Este local era um ashram no sul da Índia.

Assim que aterrissei na Índia pela primeira vez, tive dúvidas se estava fazendo a coisa certa e fui dominada por uma forte crise de pânico, me sentindo muito assustada. Sentia-me perdida no meio de um tsunami de pessoas, *rickshaws* (pequenos carros que transportam pessoas) e em um momento crítico, ao atravessar a rua, senti-me paralisada de medo.

Por um momento, fiquei ali no meio da rua sem poder me mexer em meio ao ruído ensurdecedor de inúmeras buzinas e pessoas indo e vindo. Decidi, após alguns segundos de medo intenso, finalmente me mover e sair daquele estado letárgico e momentâneo de pânico para finalmente atravessar a rua.

³¹ Descrição do Curso Contos de Fadas: segundo a Psicologia Analítica Junguiana que foi ministrado no ano de 2021, pela Profa. Dra. Elisabeth Bauch Zimmermann e disponível através do link: <https://www.sympla.com.br/evento-online/curso-de-contos-de-fadas-segundo-a-psicologia-analitica-junguiana/1286909>. Acesso em 22/01/2023.

Neste mesmo dia, já na Índia, durante a minha terceira noite ali, tive um sonho comminha atual guru³² que, na época da minha viagem, não a conhecia pessoalmente e nem a considerava como minha professora espiritual. Na verdade, eu nem sequer a conhecia por fotos. Apenas sabia seu nome, que se chamava Amma e que vivia um ashram no sul da Índia.

A referida mulher acima citada que, segundo os indianos, é reverenciada como a própria encarnação viva de Kali, a Mãe Divina, apareceu em meus sonhos. Durante o começo dessa aventura, eu me sentia uma pessoa que estava completamente fora de meu centro e não tinha a completa certeza de que estava indo em busca de alguém em um país distante e estranho a mim, como a Índia, sem nem sequer antes ter visto uma foto da referida mulher. No entanto, pelos dispositivos do sonhar, ela mesma, se manifestou em sua atual forma física, tranquilizou-me trazendo de volta a autoconfiança perdida e, dando-me sinais claros de que eu estava fazendo a coisa certa ao procurá-la na Índia, mesmo em meio a um turbilhão de emoções desordenadas, como medo, pânico e uma forte crise de ansiedade. Essa guru (professora) mulher apareceu-me claramente, naquele sonho que aconteceu no terceiro dia em que pisei na Índia, exatamente com a forma física que ela possui atualmente.

Era uma mulher e vestia, no sonho, um sari (roupa típica indiana) branca, tinha cabelos metade pretos e a outra metade, grisalhos e, apesar de um tsunami que vinha em direção a nós de uma forma muito nítida e presente neste sonho, ela caminhava confiante em um caminho em que atravessava uma espécie de ponte de cor rosa. O detalhe é que, naquela época, nunca havia visto sequer uma foto sua ou uma foto do local onde ela vive, desde a infância, em uma vila de Kerala, no sul da Índia. Mas, quando finalmente a conheci, após percorrer o sul da Índia em alguns dias de viagem, fiquei perplexa, pois, vendo-a assim que cheguei ao seu *ashram*, comecei imediatamente a chorar por perceber que se tratava exatamente da mesma descrição física da mulher que havia aparecido em meus sonhos. Até a ponte que ligava o seu templo com a cidade vizinha era idêntica a de meus sonhos, sendo realmente de uma cor rosa.

A descrição destes sonhos encontra-se em um caderno que guardo comigo, desde 2011. Neste caso, o sonho funcionou perfeitamente como um dispositivo de pesquisa de meu mundo interno e serviu imensamente para dissipar minhas dúvidas e medos do desconhecido na experiência de habitar territórios existenciais e desconhecidos. Através da escrita e do desenho pude acompanhar perfeitamente os processos que essa viagem produziu em mim, bem como

³² Guru, na língua sânscrito, significa professor(a) e, que pode ou não ser um mestre espiritual. Neste caso, falo da Guru indiana Mata Amritanandamayi, uma mestre espiritual que vive no Sul da Índia, no estado de Kerala e que também é reconhecida mundialmente, como uma das maiores líderes humanitárias do planeta.

seus efeitos. O intento ao escrever e desenhar sobre minhas experiências e desdobramentos do sonhar que culminaram em processos artísticos que contribuíram para desestabilizar eixos cartesianos de pensamento e desterritorializar modos dominantes de subjetivação. Falar sobre modos de viver e descrever o desterritorializado, encontrar novos contornos e referências para descrever a experiência de estar sem nenhuma base em um país estranho, tudo isso são movimentos de transformação-produção que permitem a criação de territórios existenciais e movimento-função que aciona processos de produção de subjetividade (KASTRUP; BARROS, 2015).

Revelei imagens de sonhos, escritos e desenhos que foram disparadores no sentido de me fazer querer pesquisar sobre a produção de poéticas e sentidos dentro da arte da dança e performance em campo ampliado, para revelar a força e o arquétipo da deusa Durga/Kali. Na verdade, o templo da referida professora e mestre espiritual do sonho que tive em novembro de 2011 é um templo dedicado à deusa Kali. Neste campo de forças, tive muitas experiências artísticas com o canto ancestral, a música, os instrumentos indianos e a dança e performance como ritual. Inclusive performei uma dança dentro do templo de Kali, em 2017 para minha professora e aproximadamente 1000 pessoas presentes na ocasião. A dança Kathak conta histórias e produz múltiplos sentidos com o objetivo de revelar um pouco mais deste mundo que vivenciei através de minha pesquisa com as poéticas da deusa Durga/Kali.

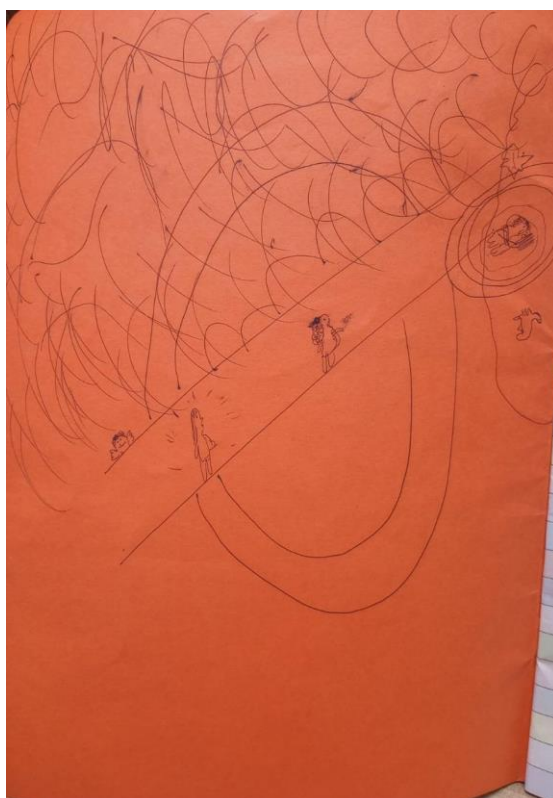


Figura 4. Desenho de sonho de 24/11/2011 – Valickavu – Kerala – Índia. Acervo pessoal.

Um outro sonho significativo foi quando cheguei ao *ashram* e tive um sonho com um tigre fêmea que dava patadas violentas e ruidosas na porta do meu quarto. Sua força e agressividade eram tão grandes que, em sonho, me deixou paralisada de medo. Mesmo sentindo imenso medo, lutei para me defender e parti para a ação. Em minha visão, neste sonho ao confrontar-me com a morte, na figura de um embate com uma tigresa pude reconhecer o profundo medo da minha própria força desconhecida que se revelou proporcional à minha capacidade de enfrentar e vencer o medo que sentia ao atravessar aquele território desconhecido. No sonho relatei como tigre, mas era uma tigresa.

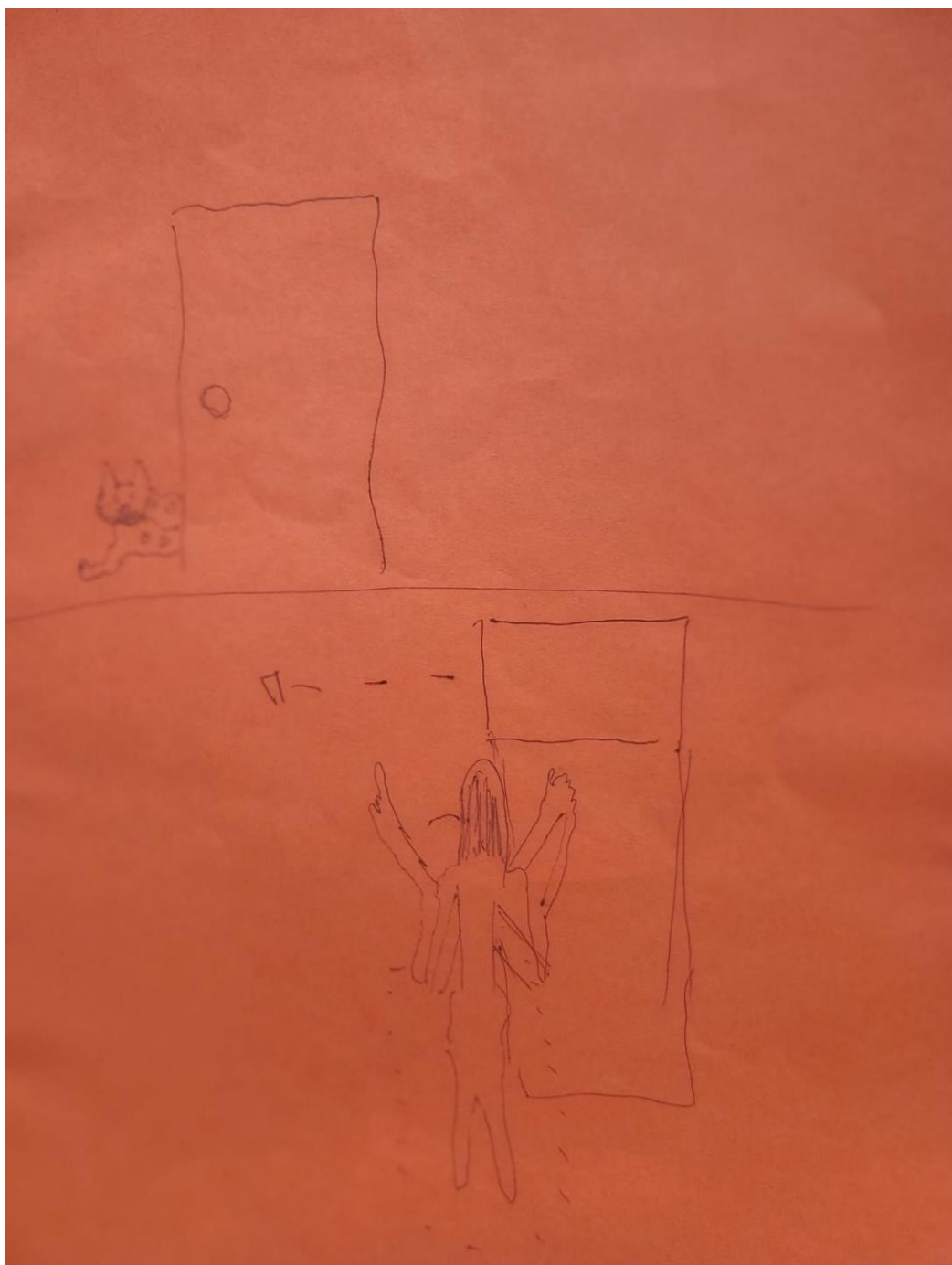


Figura 5. Desenho de sonho de 29/01/2012 – Valickavu – Kerala – Índia. Acervo pessoal.

Os sonhos exercem um papel fundamental na reafirmação de uma identidade coletiva; não são sonhos que se sonha sozinho, mas que fazem parte de toda uma coletividade, guiando percursos e caminhos de seus partícipes na direção correta. Muitos xamãs, pajés ou líderes de comunidades ameríndias apenas viajam ou mudam a comunidade local se sonharem com o novo local para o qual devem se mudar. Tais povos têm uma conexão muito profunda

com os sonhos e só vão em uma viagem para determinado local após terem uma confirmação exata, precisa e direta de que devem mesmo viajar, e essa confirmação vem em seus sonhos.³³

Os sonhos são vividos como mensagens que refletem o contato do sonhador com o substrato da vida em si, e com camadas profundas de seres radicalmente vivos e que não negociam a sua sobrevivência no planeta (KRENAK, 2020).

Em que lugar vivemos a maior parte do tempo? Dentro ou fora? Se refletirmos sobre esta questão com atenção, provavelmente chegaremos à conclusão de que não vivemos nem dentro e nem fora, mas vivemos no entre a realidade interna e a externa. E fazendo um paralelo com o pensamento de Winnicott, é no espaço intermediário e potencial entre o si mesmo e o mundo que toda a cultura se dá (WINNICOTT, 1971).

Winnicott (1971) revela o conceito que denominou de espaço potencial.

Espaço potencial [...] é a área hipotética que existe (mas não pode existir) entre o bebê e o objeto (mãe ou parte da mãe) durante a fase do repúdio do objeto como não eu, isto é, ao final do estar fundido com o objeto. (WINNICOTT, 1971, p. 41).

É nesses espaços de experimentação e trânsito entre as realidades externas e internas que o sonhador pode utilizar fenômenos da realidade exterior a serviço de um diálogo interno que lhe permita realizar seu potencial onírico, onde o sonhar é uma atividade criativa e necessária para adiar fins de mundos, parafraseando, mais uma vez, Ailton Krenak (2020).

Para além das experiências trazidas por Winnicott é importante pensar sobre a questão das narratividades pensadas por Walter Benjamin, que fala sobre uma experiência que pode ser narrada e transmitida através de histórias contadas pelos sujeitos (LOPES, 2016).

Pelas narrativas orais, contamos e recontamos nossas histórias e temos a chance de manter/criar a consciência de nós mesmos, bem como de nossa comunidade. O contar é dinâmico, e sua força se restitui cada vez que se retoma a contação. A visão integrativa da narrativa está presente em Benjamim (1994), quando este afirma que o narrador, das histórias que conta, recorre ao acervo de experiências de vida, tanto as suas, como as experiências relatadas por outros. Ao narrar, ele as transforma em produto sólido e único, tornando-as experiências daqueles que estão ouvindo. Assim, ocorre a transmissão de conselhos e conhecimentos, o que afirma o papel constitutivo do discurso na vida social, em uma concepção de “literatura como prática social” (LOPES, 2016 apud Bauman, 1986, p. 3).

Nos sonhos, é possível estar neste espaço de permeabilidade em que o sonhar faz parte da construção de uma realidade que vincula mundos e uma disposição interna para a abertura a novas possibilidades criativas. Somos parte desse mistério cósmico que é a existência de todas

³³ Antes de fazer a minha primeira viagem-intervenção em 2011 à Índia tive uma confirmação, através de um sonho.

as coisas. Não sabemos porque há galáxias e estrelas, não sabemos mesmo porque há um Universo, mas a cultura indiana nos diz que existe uma centelha divina, um centro, uma vida psíquica interior, um Atman (na língua sânscrita podemos chamar de alma) ouum Self, na visão junguiana, e uma força diretriz que guia nossas ações.

O sonhador tem experiências profundas com o símbolo, indicando às pessoas que ouçam sua própria voz interior e a sigam com o auxílio de seus sonhos. A chave para a abertura das portas da psique humana inconsciente reside, segundo Jung (1986), no conhecimento da mitologia, e os sonhos são a matéria sensível que despertam profundas compreensões que vão para além do campo de nossa mente consciente. Os sonhos são as chaves do inconsciente.

Segundo escutei em uma palestra proferida pelo autor Ailton Krenak (2020) o sonho, em diferentes culturas indígenas, serve para ser compartilhado entre a comunidade. Você acorda e conta seu sonho para todos e, após essa partilha, cada um vai dar continuidade a seus afazeres; uns vão pescar, outros caçar e outros, simplesmente, não vão fazer nada.³⁴ Porém, o sonho oferece a possibilidade de seguir vivenciando experiências internas e profundas em um outro patamar de atenção plena, de presença e de percepções ampliadas que expandem campos de experiências que vão muito além do sonhar. Nessa forma de experienciar as narrativas do sonhar, o sonho não se encontra separado da vida: ele tem sua própria luminescência. Os sonhos situam as próprias experiências singulares, primitivas e reguladoras tanto da energia física como da psique do sonhador, indicando todos os potenciais de vida latentes, conservando a natureza de uma infinidade sublime de experiências estéticas vividas e sentidas por este como belas e integradoras. Assim como escrever é uma tarefa de saúde, sonhar também é um indicador da saúde geral de um indivíduo ou de uma comunidade. A base dos sonhos é a própria natureza (FRANZ, 1988).

Colocando em diálogo a natureza com as experiências do sonhar e adiar os fins de mundo, o pensamento indígena representado pelas palavras do autor nos traz uma resposta que proporciona o entendimento dessa dinâmica dos sonhos como sendo natureza. Nas palavras do autor: “não consigo ver a natureza como algo diferente daquilo que nós somos: somos natureza. Somos o sonho da Terra” (KRENAK, 2020).

³⁴ Debate sobre o livro “O amanhã não está à venda” proferida pelo autor indígena Ailton Krenak. Organizada pela pró-reitoria de cultura da Ufopa (Universidade Federal do Oeste do Pará) em um projeto de extensão “Luz e Ação na Amazônia”, do qual participei como ouvinte e recebi a certificação. Link de comunicação disponível em <http://www.ufopa.edu.br/comunicacao/comunica/jornalismo/ufopa-na-midia-2/2020/maio/pro-reitoria-de-cultura-da-ufopa-e-projeto-de-extensao-luz-e-acao-da-amazonia-promovem-debate-com-autor-indigena-ailton-krenak/>. Acesso em 22/01/23.

Na visão do autor Emanuele Coccia (2020) somos organismos feitos de pequenas e grandes metamorfoses. E, outras narrativas e formas de entendimento podem se somar ao darwinismo a respeito da nossa evolução no planeta terra e que tragam diferentes compreensões de que o mundo foi criado apenas como um condomínio para o ser humano o pregar.

Através dos sonhos existem as narrativas de outros povos que podem sugerir que nós tivemos outras origens e evoluções, que viemos do sonho da Terra. O sonho desse organismo vivo que é a Terra, o sonho vivo da Terra (KRENAK, 2020).

Os sonhos podem ser ainda setas que indicam formas de lidar com a vida no sentido de ser guiado por uma força natural, seguindo emanções próprias e o guia interior que reside no interior da alma. Os sonhos e a escrita performativa podem nos conduzir a adotar uma atitude adaptada e madura frente à vida, realizando, assim, o potencial de vida que há em cada um de nós. O sonho se torna uma cena, que tem sua própria narrativa, estética e poética. E abre pontes de diálogo com a vida real, mas sem abandoná-la de fato e os seus deveres.

Entrar em contato mais profundo com uma cosmologia e com visões de mundo que envolvem outros mundos, ampliando nossas percepções, não significa seguir cegamente um caminho de espiritualidade, iniciações, religiões ou ascese, mas envolve uma relação com uma pluralidade de mundos e com aspectos do inconsciente que revelam formas, imaginários e imagens metafóricas por meio das quais o sonho traz imagens simbólicas, altamente subjetivas e pessoais. O símbolo no sonho nos conduz a uma linguagem associada à arte. São como peças teatrais, poemas e pinturas, e trazem o poder e a sutileza através da linguagem dos sonhos, tanto do mundo dos sentimentos quanto do pensamento racional (FRANZ, 1988, p.16).

Encontros com realidades simbólicas e míticas aconteceram em relatos de experiência com o mito, o símbolo e o rito vividos na dança butoh, tendo o sonho como matéria-prima no desenvolvimento no processo de criação (JESUS, 2014). No meu caso, as minhas experiências foram no solo indiano e vividas intensamente, com a música hindustani e carnática, com o bharatanatyam, o kuchipudi, o mohiniyattam, o kathakali e o próprio kathak, porém, todos esses saberes aprofundaram muito a minha relação com o meu mundo interno, simbólico e mítico.

Meu encontro com a dança butoh inaugurou a minha relação mais profunda e inconsciente com o mundo mítico e simbólico, que vem se aprofundando e se ampliando, à medida que eu danço meus sonhos (JESUS, 2014, p.37).

Muito de minha pesquisa foi vivida a partir de imagens geradas pela experiência do sonhar. Sonhar como experiência de habitar territórios sensíveis e desconhecidos, para tornar-se cada vez mais como uma caçadora de mim e aprendiz da vida. Neste caminho, pouco a

pouco, fui me permitindo ser guiada em meus processos criativos, dançando meus sonhos e ampliando percepções plurais no cultivo de si, desdobrando-as em experiências singulares, em campo ampliado.

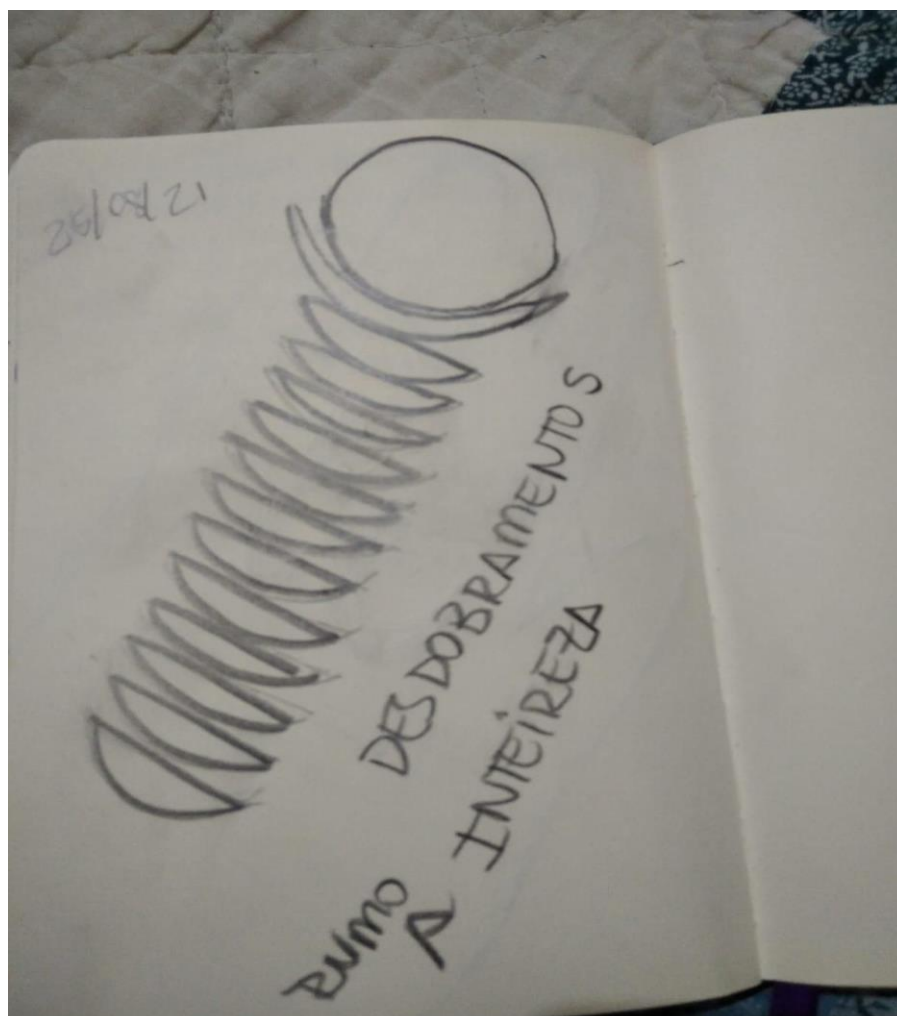


Figura 6. Imagem simbólica acessada através de meu sonho que ocorreu no início das aulas com a professora Elisabeth Zimmermann. Com a ajuda da professora, denominei-a: Desdobramentos rumo à inteireza. Acervo pessoal.

2.4. Dança Kathak em campo ampliado e a performance como ritual

Conforme expliquei acima, a pesquisa com a dança-teatro iniciou-se em minha primeira viagem à Índia em 2011, e o intuito da pesquisa com Kathak é ocupar territórios existenciais que não estabeleçam dualidades entre teoria e prática, pesquisa e intervenção, produção de conhecimento e realidade (PASSOS, 2015). O que me guiou na condução desta

pesquisa foi o espírito de aventura em cultivar uma certa receptividade afetiva para chegar em um território desconhecido, como a Índia, mesmo não sabendo de antemão o que iria encontrar. O meu caminho na pesquisa com as políticas de narratividade na arte Kathak foi se fazendo durante o próprio processo.

Meu espírito de pesquisadora surgiu nesta primeira viagem, seguido de outras viagens-intervenções. Neste percurso, pude obter um acesso direto às experiências que gostaria de experimentar. No cultivo da experiência, incluí tudo e todos que passaram pelo meu caminho em um mesmo plano, buscando estar afetivamente engajada e receptivamente aberta, com algumas intuições, advindas através de sonhos e pouquíssimas certezas. Lancei-me na pesquisa aproximando-me do campo de estudos, como uma estrangeira visitante de um território que até então, a mim, era completamente desconhecido. No processo, coloquei-me receptiva a aprender cultivando, pouco a pouco, uma postura semelhante à de uma aprendiz- cartógrafa.

Como cartógrafos, nos aproximamos do campo como estrangeiros visitantes de um território, que não habitamos. O território vai sendo explorado por olhares, escutas, pela sensibilidade aos odores, gostos e ritmos (KASTRUP; BARROS, 2015, p.61).

Recordo-me do dia seguinte, após a primeira noite na Índia, o excesso de pessoas transitando por todos os lados, o barulho das buzinas, o cheiro forte de curry que me causava náuseas, uma atmosfera alegre e pulsante de vida que contrastava, ao mesmo tempo, com a visão meditativa e silenciosa que eu tinha da Índia. As palavras não eram muito necessárias na comunicação com as pessoas; os olhares, sabores e cores revelavam-se, pouco a pouco e, por si mesmos. Neste contexto, deixei-me permear pela possibilidade de habitar uma rede à qual não necessariamente deveria me inserir ou me adaptar, e sim, simplesmente, permitir-me sentir o sabor da experiência. Acredito também poder identificar essa pesquisa sob um caráter muito etnográfico pois esta envolveu a observação participante como acontece na pesquisa cartográfica. Como pesquisadora, me mantive em campo, em um contato direto com as pessoas da comunidade da Índia e habitando um território existencial. Segundo a visão de Aaron Cicourel (1980), o etnógrafo participa da vida das pessoas, modificando e sendo modificado pela experiência etnográfica. No meu caso, participei da vida daquela comunidade observando a mim mesma, à luz dos sonhos e percebendo como insights criativos brotaram dessas experiências produzindo um efeito permanente que até hoje alimentam minhas performances e processos criativos.

Mais do que ser uma especialista na arte Kathak e realizadora de habilidades, o meu intuito foi me deixar permear pela experiência, me expor à novidade, cultivando um envolvimento de laços afetivos que pudessem me incluir de forma não só corporal, mas anímica, em minha pesquisa de campo. Associado a isto sentia um certo estranhamento por habitar esse território existencial. Lá em contato com os cantos, a sonoridade, os aromas, as cores e a vida que pulsa nesse território específico da Índia, pude ampliar a minha capacidade de perceber-me como uma criança aprendendo a caminhar pela primeira vez.

Foi no processo e ao longo de inúmeras viagens de campo que fui desenvolvendo as habilidades necessárias para tornar-me uma dançarina e performer de dança indiana. E, além disso, pude também dar aulas de yoga, thai yoga massagem e tai chi chuan na Índia, tanto para público estrangeiro como indiano. A experiência de lecionar tudo que aprendi em um território existencial permitiu modificar-me e ser modificada, por aquele ambiente e as inúmeras pessoas que entrei em contato e conheci, além de trazer comigo em diálogo intercultural, todas as outras influências de artes corporais que permeiam minha arte, como as danças brasileiras, especialmente o carimbó, a dança contemporânea e a capoeira. Inseri em meu trabalho um ritmo que acessa dispositivos internos de estar em um constante movimento de aprendizado, trocas frutíferas com outras culturas e transformações, como em um mosaico, repleto de mudanças e variações.

Dessa forma, conforme o apontado por Rolnik (2007), mergulhada nas intensidades do presente e “dando a língua para os afetos que pedem passagem”, pude expandir o leque de possibilidades de conhecimento de mim mesma, aliados aos estudos em artes e pesquisa vinculados a todos os processos que envolvem a construção de uma subjetividade.

Entender, para o cartógrafo, não tem nada a ver com explicar e muito menos com revelar. Para ele não há nada em cima, céus de transcendência, nem embaixo, brumas da essência. O que há em cima, embaixo e por todos os lados são intensidades buscando expressão (ROLNIK, 2007, p.66).

Minha aproximação com a Índia e a arte Kathak deu-se como uma viagem desconhecida e bem diferente das expectativas que temos a respeito de um lugar. Ao mesmo tempo, foi importante para mim vivenciar o estranhamento inicial que me possibilitou acessar a minha capacidade de adaptação à profunda dimensão coletiva de forças. Logo em seguida, senti que pude cultivar uma abertura receptiva e afetiva para lá penetrar. Após a habitação da primeira cidade em que aterrissei, chamada Cochin, situada em Kerala, Índia, os modelos

foram se esvaindo e experiências concretas foram se encarnando em novas ideias e conceitos corporificados (VARELA, 1995; THOMPSON & ROSCH, 1993).

Há uma prática muito preciosa para a cartografia que é a escrita e o desenho em um diário de campo ou caderno de anotações. Para a cartografia essas anotações colaboram na produção de dados de uma pesquisa e tem a função de transformar observações e frases captadas na experiência de campo em conhecimento e modos de fazer (BARROS; KASTRUP, 2015, p. 69).

Os diários de bordo escritos durante a viagem e os desenhos dos sonhos foram essenciais para colaborar com a produção de materiais no intuito de futuramente transformar observações, imagens em sonhos, desenhos e frases captadas na experiência de campo em conhecimentos e modos de fazer, algo que ora realizo. Os aspectos da arte Kathak permeiam a dimensão da experiência. Experiências sentidas e vividas tanto no campo físico quanto no simbólico.

Como é importante para aqueles que contam histórias terem o espaço, entre uma respiração e a outra, para viverem suas próprias histórias... A importância de fazer amizade com os próprios medos e convidar as nossas dúvidas e dores para passear conosco e poder conhecê-las de perto, observá-las e, quem sabe, até fazer amizade com elas. Quantas vezes, nessas inúmeras viagens, vivenciei momentos de medos, dúvidas e crises internas. Ao mesmo tempo sentia a graça e a coragem sendo joradas em cada passo de meu caminhar pelas estradasperigosas desta vida, pelos becos escuros, os mares bravios, as ondas violentas que quase me arrastaram, nas poucas vezes que tentei mergulhar no mar arábico e uma série de outros acontecimentos curiosos e cujo efeito surpresa me levava do espanto ao encantamento em um segundo e do choro profundo a uma gargalhada espontânea. Acima de tudo, neste percurso, pude ver a face da morte, algumas vezes, e assim aprendi a valorizar cada segundo de vida e cada respiração.

A deusa Kali que habita cemitérios e crematórios segundo a cultura hindu nos ensina a ter a presença e atenção plena em cada passo. E, também, aprendi a rir de mim mesma e fazer amizade com todos os meus aspectos interiores que fossem, assim como a deusa Kali, positivos e amorosos ou negativos e terríveis.

As viagens que fiz foram um espaço de respiro e de ventilação na minha vida estressante e corrida na cidade. Ao mesmo tempo, me proporcionaram um imensoautoconhecimento. Trouxe essas impressões fortes das inúmeras experiências vividas nas viagens para o meu cotidiano e dia a dia no retorno à cidade de São Paulo. E o brilho da

*awareness*³⁵ que fui obrigada a cultivar para conseguir sobreviver e, estar mentalmente bem e relaxada nos momentos atravessados na Índia, trouxe para cada passo, pensamento e ação de minha vida como uma grande lição.

Recordo-me bem que após o período de sucessivas viagens à Índia, um dia retornando das aulas de Kathak, em São Paulo, na volta para casa ia caminhando pelas ruas e cantando os *taal*³⁶ com os dedos das mãos, para expressar as diferentes atitudes rítmico-expressivas da arte Kathak.

Nos espaços livres da cidade de São Paulo, com suas luzes, prédios e o movimento, eu sentia essa capacidade de trazer em um piscar de olhos, e em apenas um segundo, a Índia imediatamente para dentro de mim. Neste percurso, cultivei espaços afetivos para “saber com”, saber com todos os que me atravessaram na Índia (fossem pessoas, *rickshaws*, vacas ou elefantes) e todos a mim eram preciosos me trazendo algum ensinamento. Aprendi muito nessa jornada, na volta a São Paulo, também com meus colegas de turma de dança Kathak, que junto a mim, praticam essa arte no Centro Cultural Vivekananda (local em que fiz uma imersão no estudo da dança Kathak, por cerca de cinco anos). Na visão de Deleuze e Guattari (1997), o território existencial é ocupado a partir do momento em que existe expressividade do ritmo.

Na dança Kathak tudo é valorizado: os *ghungroos* (guizos) para marcar o ritmo com os pés, o som das tablas, os olhares, os gestos das mãos, que nos recordam o caminho de retornar sempre ao centro de nós mesmos, através de posturas e gestos, que sugerem o caminho da meditação, a pinturas nos olhos, no corpo e nas mãos tudo tem um sentido ritualístico profundo carregado de simbolismos. A dança Kathak também engloba, em seu trabalho, um forte elemento associado ao canto, em que se faz absolutamente necessário cantar e contar com os dedos na palma da mão (*taal*) as batidas, as divisões rítmicas, bem como conhecer os diferentes desdobramentos de novas combinações, os tempos, espaços de silêncio e atitudes rítmicas referentes a uma determinada composição que será executada naquele momento. As variações desse trabalho, assim como as posturas de Yoga, são infinitas. A dança e a arte de contar histórias como Yoga podem ser compreendidas como formas de meditação, com a finalidade de atingir a presença no coração e a autoconsciência, explorando o corpo e a arte em campos expandidos.

³⁵ *Awareness* é uma palavra muito comum utilizada na Índia que contém o significado de atenção plena e consciência a cada uma de nossas ações, palavras e pensamentos.

³⁶ *Taal* é um ciclo rítmico de 16 batidas. Ele é o primeiro e mais estudado ciclo rítmico que todo estudante de Kathak aprende a cantar e dançar quando inicia seu treinamento nesta arte.

A dança indiana e o yoga podem ser considerados formas de manifestação do divino, na forma humana. Nesse ponto, o artista resgata sua conexão não somente com seu corpo, que narra uma história, mas com a sua própria natureza interna, onde encontra o espaço para se expressar, tornando-se agente e observador da cena em si mesmo. O artista que se expande internamente e explora a teia dos sentidos em sua arte, encontrando subtextos, releva-se como uma espécie de orientador do povo e um agente transformador, em uma sociedade marcada pelo materialismo e mecanicismo.

Os movimentos do Kathak sugerem que devemos sempre retornar ao centro de nosso ser, mantendo a nossa “axis mundi”, nossa raiz axial, seguindo a intuição interna e o instinto criativo que provém dos nossos próprios diálogos e lutas internas conquistadas, com esforço heróico, a partir do caminho da concentração e da meditação.

Sinto que as viagens à Índia e o contato com a natureza tanto indiana como amazônica dispararam muitas habilidades escondidas e empoeiradas pelo tempo e, ativaram dispositivos artísticos criativos em mim, tudo ao mesmo tempo. Fiz a minha primeira viagem ao território indiano, em novembro de 2011 e retornei, praticamente, 6 meses depois. 2012 foi um ano de reorganização diante da força da experiência de viajar e habitar territórios existenciais muito distintos de minha cultura original. Em 2013, comecei a cantar mantras indianos em um grupo de Satsang³⁷ e me matriculei no curso de dança Kathak.

Mircea Eliade trouxe o conceito da frase latina “axis mundi” para retratar o tema da conexão entre o céu e a terra, um caminho de comunicação entre deuses e homens, um lugar onde o sagrado entra no profano enquanto mantém a sua qualidade transcendente (STOLTENBERG, 2019, p. 23).

No seu livro que retrata os padrões das religiões comparadas, Eliade delineia essa ideia pela primeira vez em um discurso, sobre as divindades do céu. Segundo Stoltenberg (2019) nesse discurso ele observa que as montanhas são uma das primeiras formas conhecidas de “axis mundi”.

O primeiro local que procurei no sul da Índia para visitar antes de chegar ao *ashram* foram as montanhas de chá na região de Kerala. Buscar as montanhas carrega o sentido simbólico, neste contexto específico, como se estivesse buscando, em meio a um turbilhão de medo, ansiedade e emoções desordenadas (estado em que me encontrava na época, já desde o Brasil) encontrar a estabilidade de meu centro e a raiz axial, além de formas de me comunicar

³⁷ Satsang significa encontro com a verdade. E acontece quando uma comunidade se reúne com o objetivo de fazer práticas espirituais e conviver juntas para seu aperfeiçoamento espiritual, tanto individual como coletivo.

com os deuses e os homens que naquela região habitavam, realizando a união do céu e terra, do cima e abaixo, dentro de mim.

Citando o discurso de Eliade sobre a conexão primordial entre homens e deuses:

As montanhas são a coisa mais próxima do céu e, por isso, são dotadas de dupla santidade: por um lado, compartilham o simbolismo especial da transcendência. São “alto”, “vertical”, “supremo”, e assim por diante. E por outro, eles são o domínio especial de todas as hierofanias da atmosfera e, portanto, a morada dos deuses...Montanhas são muitas vezes vistos como o lugar onde o céu e a terra se encontram, um “ponto central”, portanto o ponto por onde se passa o Axis Mundi, região impregnada de sagrado, local onde se pode passar de uma zona cósmica para outra (STOLTENBERG apud ELIADE, 1958:99-11, p.4).



Figura 7. Montanhas de Munnar - 2011 - Kerala - Índia. Acervo pessoal.

A busca da solidão e do silêncio das montanhas carregava um ato muito simbólico e fruto de minha necessidade legítima de despertar uma conversa profunda comigo mesma que me permitisse redescobrir o que eu era. Essa primeira incursão e viagem de conhecimento ao território desconhecido da Índia, que se descortinava ali, na minha frente, possibilitou um maior contato com a minha natureza primordial, selvagem e profunda, ativando talentos até então ocultos e não ainda despertados em minha alma. Espaços potenciais, criativos e criadores.

Se fixarmos uma prática regular de solidão voluntária, estaremos propiciando uma conversa entre nós mesmas e a alma selvagem que se aproxima da terra firme. Agimos assim não só para "estar perto" da nossa natureza selvagem e profunda, mas, como na tradição mística desde tempos imemoriais, o objetivo dessa união é o de que nós façamos perguntas e de que a alma dê conselhos. Como se pode invocar a alma? Há

muitas formas: pela meditação, pelos ritmos da corrida, do toque de tambor, do canto, do ato de escrever, da pintura, da composição musical, de visões de grande beleza, da oração, da contemplação, dos ritos e rituais, de ficar parada e até mesmo de idéias [sic] e disposições de ânimo arrebatadoras. Todos eles são convocações psíquicas que chamam a alma da sua morada até a superfície (ESTÊS, 1999, p. 220).

A dança e a arte de contar histórias, assim como o Yoga, podem ser compreendidos como formas de meditação, com a finalidade de atingir não somente aspectos expansivos da consciência, bem como formas expandidas de ser e perceber a si mesmo e seu meio, situando-nos entre mundos tanto de memórias revisitadas como as que experimentamos no presente.

É preciso ainda contextualizar sobre os Puranas, que são textos sagrados da Índia Antiga pertencentes a tempos imemoriais e, para compreendê-los, é necessário estudar e compreender a linguagem presente nos símbolos e a linguagem ritualística dos deuses que personificam os mitos, transmitindo-nos mensagens de grande profundidade e sabedoria.

A dança em campo ampliado surge a partir de meu trabalho teórico-prático que envolve a da linguagem do ritual e do êxtase a partir de um corpo cênico, um corpo mitológico. A dança indiana em diálogo com a dança contemporânea também dispara dispositivos de criação a partir da experiência yóguica configurando-se como uma arte em campo ampliado, uma vez que nos permite entrar em contato com as infinitas possibilidades de decomposição e criação coreográfica, graças aos estudos do corpo, no corpo pude dar vazão às falas do corpo. Pelo cultivo de pesquisas de movimento, disparadas em sonhos, associadas aos estudos sobre as temáticas do inconsciente de Jung, inúmeros dispositivos de pesquisa e criação se entrelaçam.

Cultivar um estado de superconsciência, palavra extensamente citada por Stanislavski, em ressonância com os mitos pessoais e coletivos a fim de abrir múltiplas possibilidades de criação no corpo e na cena. Um dos pilares dessa pesquisa é despertar aspectos da divindade inerente que nos habita e, que habita todos os lugares e seres do planeta para além de outros mundos possíveis.

[...] a essência da arte e a fonte principal da criatividade se ocultam nas profundezas da alma do homem. Aí, no centro de nosso ser espiritual, no reino de nossa inacessível supraconsciência, existem o nosso misterioso “Eu” e a própria inspiração. É esse o armazém do nosso material espiritual mais importante. É intangível, e não está sujeito ao nosso consciente. As palavras não podem defini-lo, e tampouco é possível ouvi-lo, vê-lo ou conhecê-lo por meio de qualquer dos sentidos (MAHFUZ apud STANISLAVSKI, 2007, p. 103).

A prática ancestral de Yoga tem como um de seus objetivos libertar o ser humano de seus condicionamentos, e Stanislavski objetiva algo semelhante no teatro: libertar o

ator de suas travas criativas por meio do acesso ao seu superconsciente (MAHFUZ, 2003, p 104).

Observa-se nos escritos de Stanislavski que este empresta muitos dos conceitos filosóficos presentes no Yoga para definir “superconsciente”, além disso, considera o subconsciente como um “amigo” do processo criativo (CARNICKE, 2009, p. 225).

Essas leis naturais da criação, perceptíveis pela consciência, são necessárias a todo artista, pois só por meio delas ele pode libertar seu dispositivo criador superconsciente, cuja essência permanecerá sempre secreta ao homem. Quanto mais talentoso é o artista, maior e mais misterioso é esse segredo e mais necessários são, para ele, os métodos técnicos da criação, perceptíveis à consciência, para reagir diretamente sobre os esconderijos da superconsciência, a fonte da inspiração.

[...] O ofício do ator ensina como entrar em cena e representar. Mas a verdadeira arte deve ensiná-lo a despertar conscientemente seu “eu” criativo subconsciente, para acionar a sua criatividade orgânica superconsciente (TCHERKASSKI, apud STANISLAVSKI, 2012, p. 168).

Intento realizar em minha pesquisa: tentativas de aproximação entre dança e Yoga que culminam na meditação, ou a percepção da própria dança como uma forma de Yoga. Yoga no sentido de uma união interna com experiências que despertam nossa essência divina, vinculam afetos e habitam em planos de amor, sabedoria, compaixão e poder.

O Yoga é a união da psique individual com o Si mesmo transcendental. (Yoga-Yājñavalkya (1.44, apud FEUERSTEIN, 1998, p. 18).

O artista através do autoconhecimento e da prática yóguica pode resgatar, em si mesmo, a linguagem da perplexidade e do êxtase. O artista que está em contato profundo com seu mundo interno e com todos os níveis internos do seu ser desenvolverá uma vasta gama de expressões e sua arte se tornará: “satyam, sivam, sundaram” verdadeira, auspiciosa, bela e qualificada como uma “arte divina onde o artista se une a sua arte e obtém o estado de Yoga ou “Yug”, união da intuição criativa, do instinto artístico e do sentimento superconsciente criando o estado de união com Deus ou a divindade inerente.

3. As narrativas tradicionais e o arquétipo da Grande Mãe

3.1. Mito da deusa Durga/ Kali: o shaktismo na Índia

Os mitos são transmitidos por meio de narrativas arquetípicas e que podem ser transmitidas tanto pela oralidade quanto pela escrita, na visão do autor Mircea Eliade (2011).

O mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do “princípio”. Em outros termos, ele narra as façanhas dos entes sobrenaturais, uma realidade passou a existir, seja uma realidade total, o Cosmo, ou apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição. É sempre, portanto, a narrativa de uma “criação”: ele relata de que modo algo foi produzido e começou a ser (ELIADE, 2011, p. 11).

Uma definição mitológica contemporânea é baseada na visão de Campbell e Keleman:

A mitologia é uma função biológica [...] um produto da imaginação da soma. O que os nossos corpos dizem? E o que eles estão contando? A imaginação humana está enraizada nas energias do corpo. E os órgãos do corpo são sistemas de impulso dos órgãos e a harmonização desses conflitos. Esses são os assuntos de que tratam os mitos. (SANTINHO, apud Campbell, 1980 apud Keleman, 2001, p. 25).

No trabalho com a dança indiana contemporânea, em minha experiência direta, evidencia-se a importância de entender o mito, a partir do corpo reavivando, o conceito de um corpo mitológico apresentado por Santinho.

O conceito do corpo mitológico como uma proposta de preparação e de trabalho cênico para o dançarino contemporâneo que se inspira na mitologia para suas composições. Desde a Pré-História até a chamada dança moderna, podemos observar a presença significativa dessa temática nas composições coreográficas, afinal, considera-se que a linguagem artística da dança nasceu no período pré-histórico, em rituais realizados para os deuses mitológicos (SANTINHO, 2014, p. 23).

O mito como temática na dança não é uma novidade. No entanto, mais do que um trabalho de demonstração de virtuosismo do dançarino é uma forma de aproximar o movimento expressivo do conteúdo humano contido na mitologia, e estar apto a trabalhar expressivamente tais conteúdos mitológicos que já estão presentes no ser humano, em sua totalidade física e psíquica (SANTINHO, 2014, p. 24)

O que chamamos aqui de corpo mitológico é o resultado de um trabalho teórico- prático da autora, que o entende como um tipo específico de corpo cênico que interpreta o mito na dança de maneira a aproximar forma e conteúdo, ou seja, usando

³⁸ Na visão junguiana o animus e a anima constituem aspectos psicologicamente autônomos dentro de todos nós, porque a raiz de ambos está em nosso inconsciente. A anima é tida como o aspecto feminino presente em todo o homem e que pode tanto atuar como uma mulher primitiva tomada por fúria e ciúmes quanto como uma sabedoria feminina capaz de intuir sobre o funcionamento da vida. A animus é correspondente ao aspecto masculino presente na mulher que pode atuar como um homem frio e violento ou apresentar a determinação masculina de se levar algo até o fim. Disponível em: <https://www.palasathena.org.br/2015/07/13/o-que-e-anima-e-animus-na-visao-de-jung/>

os movimentos mitológicos presentes no inconsciente do artista e transformando-os em movimentos expressivos (SANTINHO, 2014, p. 24-25).

A fim de ampliarmos a compreensão do mito à Deusa Durga/ Kali é necessário compreender que o shaktismo é uma corrente filosófica e espiritual que considera a grande deusa Maha Devi ou Shakti como a divindade suprema.

Na literatura mais antiga as deusas tinham um papel secundário em relação aos deuses indianos. Essa situação começa a mudar a partir da antiga escritura indiana denominada Purana. O período purânico iniciou-se na era cristã, onde apesar de existir há longo tempo atrás, um culto independente de adoração a deusa, que considerava o aspecto feminino como a última e suprema realidade, como uma filosofia distinta e também como um movimento autônomo, este ressurgiu para ser revelado à luz (BIANCHINI, 2014, p.1).

A restauração do culto ao feminino e o culto à deusa são como a restauração de um tempo mítico. Nas palavras de Mircea Eliade (1992), o mito do eterno retorno do tempo em que todas as atividades essenciais à vida humana como a caça, a pesca, a colheita de frutos e a agricultura, que eram atividades sagradas e que se tornaram depois, ainda que incompletamente, atividades profanas, os ritos foram revelados pelos deuses ou pelos antepassados. Sempre que se repete um rito ou ato significativo, como por exemplo a caça, imita-se o gesto arquetípico do deus ou do antepassado, um gesto que teve lugar na origem dos tempos, quer dizer, um gesto evocado em um tempo mítico.

As atividades femininas ligadas às plantações, a fertilidade, as colheitas e aos cantos e danças para celebrar os aspectos e elementos da natureza perderam-se nos tempos e o patriarcado tomou conta do território indiano com as invasões dos ingleses, portugueses e outros povos. O mito de Durga/ Kali é uma forma de reverenciar o aspecto feminino da criação a fim de revelar movimentos de insurgência contra o modelo vigente na Índia da época.

Segundo a oral tradição védica³⁹ o Devi Mahatmyam ou Chandi é uma antiga escritura muito importante surgida no século doze que está contida no Markandeya Purana. É um texto de 13 capítulos que faz parte da tradição de adoração ao feminino e à deusa Durga exaltando seus inumeráveis feitos e glórias. A história do Mahishasura Mardini está preservada dentro das escrituras do Devi Mahatmyam, como um texto devocional que exalta a forma feminina Shakti, também conhecida como Mahadevi. Esse episódio que narra os feitos da deusa Chandika (mais tarde conhecida como Durga) e retrata a deusa como uma guerreira feroz, foi esculpido, em um requintado painel de baixo relevo, dentro um templo que foi escavado na rocha de uma

³⁹ Recebi uma aula de um swami no Amritapuri Ashram em Kerala a respeito da escritura do Devi Mahatmyam contando os feitos da deusa Durga em sua batalha contra o mal e o demônio búfalo Mahishasura.

caverna conhecido como Mahishasuramardini mandapa (salão) na cidade de Mamallapuram, em Tamil Nadu, na Índia.



Figura 8. Durga mata o demônio búfalo Mahishasura. Escultura em baixo relevo (norte). Mahishasuramardini mandapa, Mamallapuram, Tamil Nadu, Índia, século VII aproximadamente, granito: 2,4mx4,6m. Foto de Arathi Menon). Fonte: <https://smarthistory.org/durga-mahisha-mamallapuram/>

Segundo Leelamma (1998) o Devimahatmyam que é também conhecido como Durgasaptasathi (os setecentos versos da deusa Durga) é um livro sagrado que é utilizado pelos devotos da Deusa. Entoados diariamente por aqueles que adoram a deus como uma forma feminina em que se evidencia a adoração e reverência a este sob a forma de uma mãe. Estes versos são cantados especialmente em períodos auspiciosos do ano, como durante o Navaratri, que são nove noites em que se celebra as nove formas de Durga e finalmente a vitória da Mãe Divina sobre os demônios e os maus espíritos. De uma forma simplificada, o Devi Mahatmyam simboliza a luta entre o bem e o mal. Nessa batalha, a majestade da Mãe Deusa não pode ser subestimada, pois a mãe concede o seu amor a seus filhos, porém, também os disciplina. Chamar a deusa como a Mãe de todo o Universo evoca imagens poéticas que, muitas vezes, transcendem o domínio da linguagem.

Em uma região da Índia conhecida como Benares os rituais védicos realizados para honrar e reverenciar a deusa Durga, em uma observação mais atenta do ritual, percebe-se várias imagens da Deusa sendo reverenciadas com inúmeros nomes e formas de Devi, que não são percebidos pela maioria dos devotos. Em uma observação mais atenta do ritual, revelam-se várias

imagens explícitas da Deusa sendo reverenciada como uma jarra de barro ou um conglomerado de plantas (RODRIGUES, apud MCGILL, 1953, p.11).

Essas antigas histórias são contadas por meio de explicações sobre a natureza de Mahamaya, o poder misterioso que causa nossa ignorância, apego e aversão, mas esse mesmo poder, no entanto, quando reconhecido e adorado como a própria mãe divina, faz com que a nossa iluminação e liberação final aconteçam. Essas histórias são carregadas com camadas de significado espiritual, simbólico e místico. Elas registram eventos cósmicos e míticos ao mesmo tempo em que evocam dentro de nós as transformações internas correspondentes. O arquétipo da grande Mãe permeia o pensamento de muitas culturas além da cultura indiana, na qual a mesma mãe que dá e gera a vida reúne em si mesma aspectos devoradores e terríveis. É à mãe que a criança dirige sua demanda da remoção do medo, e quando o medo não é removido, a mãe é percebida como a mãe terrível (NEUMANN, 2000).

Para Neumann, a mãe revelar-se terrível faz parte do processo de evolução em maturidade psicológica do ser humano e, por isso, muitas histórias sobre os aspectos arquetípicos terríveis da grande mãe são contados, em diferentes culturas, no mundo inteiro. Passar pela experiência de se defrontar com os aspectos terríveis da mãe devoradora faz parte do processo de individuação de todos os seres.

Neste antigo texto indiano, os Devas (deuses), sendo incapazes de destruir os demônios, entregam todas as suas armas à grande Deusa e pedem-lhe que ela os ajude. Shiva lhe entrega seu tridente, Vishnu e todos os outros deuses ofereceram as suas armas a Durga. Armada com as armas de todos os deuses, Durga montada em um leão solta um rugido terrível e vai em direção ao demônio Mahisha para matá-lo.

A história inicia-se com o diálogo entre o rei Suratha e um rishi (sábio) que ele encontra na floresta. O rei cheio de pesar se refugia na floresta após seu reino ter sido invadido e dividido por outros reis ciumentos. O rei sofre por seu apego a sua opulenta e pregressa vida como rei. Então, este passa a ter um diálogo com o sábio, recebendo ensinamentos deste sobre a existência dessa deusa que se manifesta primeiramente como Mahamaya, o poder da grande ilusão cósmica.

Posteriormente, o próprio deus Brahma, o criador do Universo, reverenciou Devi, recitando as suas glórias da deusa na forma de Mahamaya, que representa o poder ilusório do mundo que nos conduz a acreditar que esta vida é permanente. A própria deusa colocou o deus Vishnu, o senhor do Universo, em estado de *Yoga nidra* (o sono consciente da divina união).

Segundo essa escritura, através dela, a grande Deusa, todo o Universo foi criado. Sea deusa está satisfeita, ela abençoa a todos os seres vivos, conduzindo-os à emancipação final. Se não se sente satisfeita ela manifesta sua forma terrível. Ela é o conhecimento supremo, a causa última da liberação eterna e também a causa da escravidão dessa existência mundana. Na forma de Mahamaya ela foi tida como a causa principal do estado de sono de Vishnu e, nos versos quatro e cinco, o deus Brahma a invoca como a própria consorte de Vishnu, pedindo que a deusa o desperte de seu sono. O deus Brahma diz:

Ó você que é as invocações de *svaha*, *svadha* e *vashatkara*. Você é a verdadeira encarnação do próprio sacrifício.
 Você é o imperecível néctar que sustenta os deuses.
 Sua forma é eternamente de três medidas e meia medida, contínua, ininterrupta e imutável.
 Você é o antigo hino Savitri e a suprema Mãe dos Devas.
 Por você esse mundo é sustentado. Por você é protegido.
 Por você, é arremessado na destruição e ao final, consumido por você.
 Você criou tudo o que existe. Você reside em tudo que existe.
 Você protege tudo o que trouxe à existência.
 E a existência inteira é sua: é seu capricho.
 Você é o supremo conhecimento e também a grande ilusão.
 Você também é a altíssima compreensão e a completa lembrança.
 Você é o horrível terror e a suprema benção.
 Você é a grande Devi bem como o grande Asura (demônio).
 Ó você que é a força primordial: criando todas as coisas, você manifesta a si mesma nos três *gunas*.
 Você é a noite escura do período de dissolução, você é a grande noite da dissolução final e você é a noite da terrível ilusão.
 Você é a deusa da auspiciosidade.
 Você é a governante. Você é a felicidade e a alegria.
 Você é a inteligência e altíssima consciência.
 Você é a timidez, a prosperidade, contentamento, tranquilidade e o perdão.
 Você maneja a espada, o porrete, o disco, a concha, o arco e envia flechas de aço. Você é extremamente bonita e uma terrível conquistadora.
 Você é gentil e parecida com a lua como também uma aniquiladora precisa.
 Terrível e bonita, fresca e úmida, transcendendo o mais alto e o mais baixo, você é, na verdade, a suprema *Ishwari*.
 Ó Devi como posso te elogiar?
 Tudo que existe como parte inseparável de sua alma é o que empodera.
 Por você, na verdade, até ele que criou e protege os três mundos, até ele que é soberano sobre todas as coisas que se movem.
 Até ele, que é a altíssima nobreza, por você foi colocado para dormir. Mesmo as próprias formas que Shiva, Vishnu e eu mesmo assumimos, até isso é uma criação sua.
 Quem pode te louvar, que é o poder de todos nós?
 (DEVIMAHATMYAM, cap.1, verso 4-5).

Segundo alguns textos antigos da tradição tântrica, todo deus masculino tem a sua contraparte feminina e, assim como Parvati e Kali, Durga é a contraparte feminina do deus Shiva. Durga é considerada uma deusa especial, por ter sido criada por três deuses do panteão

hindu: Brahma, Vishnu e Shiva. Durga representa toda a natureza cósmica feminina, ou seja, o começo do feminino. Ela também é conhecida como a “incomensurável”, e vista por seus inimigos como terrível ameaçadora; é a deusa guerreira que combate os demônios do ego e emoções negativas. Durga é a deusa dos três olhos, pois cada um deles representa o desejo, a ação e a sabedoria. Não o desejo mundano, mas um desejo por deus; não uma ação sem reflexão, mas a ação suprema, capaz de revelar a sabedoria da espiritualidade.

A deusa Durga, ao ser invocada pelos deuses como a própria representação de nossa consciência e poder, lançou-se em uma batalha feroz para matar os demônios chefes como Mahishasura e Raktabija e os outros demônios que obedeciam a Mahishasura. Ela transforma-se, ao fim dessa batalha épica, na forma feroz da deusa Kali. Sua ação correta e irada inspira a ética e a luta para preservar a ordem moral do mundo, restabelecendo a consciência no homem. Tal luta, apesar de ser relatada de uma forma sanguinolenta e marcial, representa a luta diária travada por cada um de nós contra nossas negatividades e na busca de um caminho de *sadhana* (práticas espirituais) e retidão.

Conta-se a história de que existia um demônio chamado Mahisha que era muito devoto de Brahma, o criador em sua forma mais luminosa, e após muitas práticas ascéticas, o deus Brahma concedeu-lhe um pedido. Esse demônio pediu a Brahma que pudesse tornar-se invencível, não podendo ser derrotado nem pelas mãos dos homens ou dos deuses e, se acaso fosse morto, que pudesse ser pelas mãos de uma mulher. Munido do poder divino dado por Brahma, o demônio começou a lutar contra os deuses, inclusive o próprio Brahma, e sendo invencível contra qualquer homem ou deus, ele acreditava ser merecedor desse espaço divino. Expulsou todos os deuses e sentou-se no trono de Indra, um dos deuses. Todos os devotos de Brahma, Shiva, Vishnu ou Indra eram perseguidos por este demônio que começou a criar o caos e a desordem no mundo. Os deuses, após serem expulsos de seu próprio reino e perceberem a invencibilidade de Mahisha - representado pelo ego, orgulho e emoções inferiores - reuniram-se em fúria, concentrando suas puras energias para vencer o demônio.

E eis que os deuses Brahma, Vishnu e Shiva, sabendo que nenhuma mulher comungaria derrotar o demônio, e que este havia combinado com Brahma que só poderia ser morto pelas mãos de uma mulher, decidiram reunir-se para criar uma “super mulher” que pudesse ser capaz de deter o demônio. Concentrados em criar uma única mulher que fosse capaz de tal tarefa, eis que uma única massa de luz começou a surgir do terceiro olho de cada um dos três deuses que, juntos, manifestaram a partir de suas qualidades divinas um jato de fogo na forma de uma mulher.

Durga teria surgido, então, sendo criada pelos três deuses como uma mulher repleta de braços e armas em suas mãos, montada em um leão. Ela é geralmente representada com até 18 braços, segurando várias armas e objetos que representam seus poderes. Todas essas armas foram dadas a ela pelos deuses. Ela está sempre sentada sobre um leão ou tigre, mostrando ser a dominadora de todas as emoções inferiores, como raiva, ciúmes, medo e inveja. Além disso, o fato de ela estar sentada em um leão representa o domínio da mente perturbada por todos os sentimentos negativos que causam confusão neste mundo e em todos os mundos, como o orgulho e o ego humanos.

O demônio, ao fazer o pedido a Brahma para que pudesse tornar-se invencível contra qualquer deus ou homem (podendo apenas ser morto pelas mãos de uma mulher) não acreditava realmente que isto fosse possível. O demônio, nessa história, subestima completamente o poder das mulheres. Ele disse que poderia ser morto apenas pelas mãos de uma mulher por não realmente acreditar que isto fosse possível. Então, ele começa a sua incursão pelos três mundos batendo, roubando os viajantes na terra, perturbando os devotos de Shiva, Brahma e Vishnu e atormentando os deuses nos reinos celestes que nada poderiam fazer contra ele. Finalmente, o demônio Mahisha, sabendo de seu poder e invencibilidade, chamou os generais de sua guarda Shumba e Nishumba e expulsou os deuses de sua moradia divina (*devaloka*).

Os Devas, desesperados por serem expulsos de seu reino, louvaram a Devi e a invocaram para que viesse em seu socorro e libertasse sua morada dos terríveis demônios. Devi, que estava se banhando no rio Ganga sob a forma de Parvati, ouviu o louvor dos deuses e perguntou a quem eles estavam louvando. Quando ela perguntou isso, brotou dela própria uma forma feminina – uma beleza encantadora que tinha um brilho único, envolta em juventude, ricamente adornada por joias e com roupas brilhantes. Eles responderam que era ela que eles louvavam. Decidida a libertar os deuses do domínio das forças infernais, ela foi para a região que estava infestada pelo exército de Shumbha e, se assentou sozinha sob uma árvore. Ouvindo um mensageiro falar sobre sua aparência, Shumbha desejou intensamente se casar com ela e lhe mandou sua proposta. No entanto, a jovem divina enviou de volta seu mensageiro dizendo que ela somente se casaria com alguém que a vencesse em uma batalha. Tal batalha depois tornou-se o centro da história contada no Devi Mahatmya, na qual a deusa vence os demônios e o culto da Mãe Divina é estabelecido novamente.

Pensando que uma jovem sem armas nas mãos não era um desafio significativo, Shumbha mandou um pequeno contingente para lutar com ela e capturá-la. A Deusa o derrotou

e destruiu, e também um após outro, todos os contingentes que vieram depois. Finalmente, com um enorme exército de demônios comandados pelos generais Chanda e Munda, os próprios Shumbha e Nishumbha vieram lutar contra a Deusa. Vendo o demônio Shumba avançando contra ela, a Deusa se incendiou de fúria. Como o Devi Bhagavatam descreve:

Das sobrelanceiras de sua testa brotou imediatamente Kali, com sua face assustadora, carregando espada e laço. Ela portava um estranho bastão coroado por um crânio e tinha uma guirlanda de cabeças humanas, estava envolta em uma pele de tigre, e parecia horrorosa com sua pele macilenta, sua boca escancarada, aterrorizando com sua língua para fora, com olhos afundados e vermelhos, e uma boca que enchia os quatro cantos com rugidos. (Maha Purana Sri Devi Bhagavatam, cap. 5 dos 18.000 versos de Maharshi Deva Vyasa).

Kali infligiu grande destruição à sua volta, dançou sobre os cadáveres, matou Chanda e Munda e, como troféus de guerra, trouxe suas cabeças decepadas. A Deusa atribuiu a Kali o epíteto de Chamunda – destruidora de Chanda e Munda. As mortes de Chanda e Munda enfureceram fortemente Shumbha e Nishumbha e eles, com os demônios sob seu comando, incluindo Raktabija e outros de seu clã, atacaram a Deusa Kali.

De acordo com a versão original do Devi Mahatmyam é dito que a deusa Matrika foi criada pelos deuses homens para somar forças na luta junto com Mahadevi contra os demônios Shumba e Nishumbha. A deusa Matrika invocou as Sete Mães (Sapta Matrikas) Brahmi, Maheshwari, Kaumari, Vaishnavi, Vahari, Indrani e Chamunda e os poderes de todos os grandes Devas- Brahma, Shiva, Skanda, Vishnu e Indra. As matrikas surgiram como manifestações femininas dos deuses homens e emergiram como *Shaktis* (energia primordial) surgidas do corpo dos deuses masculinos. Brahmi surgiu de Brahma; Vaishnavi de Vishnu; Maheshwari de Shiva; Kaumari de Skanda; Varahi de Varada e Indrani de Indra. Elas estão armadas com as mesmas armas e utilizando os mesmos ornamentos dos deuses e dirigindo os mesmos carros e animais que eles. As *Sapta Matrikas* são a contraparte feminina dos deuses e indicam a transformação dos deuses em deusas. As sete mães são a manifestação do princípio feminino de *prakriti*⁴⁰ em contraparte a *purusha*⁴¹, o princípio masculino.

Seguiu-se uma batalha feroz, porém o que mais perturbou a Deusa foi a multiplicação de Raktabija, pois este tinha um dom pelo qual surgia um novo demônio

⁴⁰ Prakriti é um termo em sânscrito compreendido como a natureza objetiva que é entendida como ilusória. Significa literalmente “natureza” sendo um conceito central do hinduísmo formulado pela escola sankhya.

⁴¹ O purusha em sânscrito significa o princípio universal, a essência vital, a consciência universal que conecta todos os seres. Um conceito milenar que evoluiu durante o período dos Vedas e dos Upanishads, utilizado especialmente no Samkhya e no Yoga Darshana de Patanjali.

Raktabija de todos os lugares onde caísse uma gota de seu sangue. Finalmente, a Deusa chamou Kali para beber o sangue de Raktabija antes que caísse sobre o solo. Com uma boca escancarada, devorando multidões de demônios, e com uma língua que se estendia em todas as direções e que se movia mais depressa do que o demônio, Kali consumiu cada gota de sangue que saía das feridas de Raktabija. Kali é venerada como a Deusa que garante sucesso na guerra e elimina os inimigos – não apenas no Devi Mahatmya, mas em quase todos os Puranas, particularmente no Agni Purana e no Garuda Purana.

Kali, após a batalha e a vitória contra o mal, mesmo tendo os seus olhos injetados de sangue por estarem cheios de sua fúria avassaladora, mostra, ao mesmo tempo, um olhar compassivo. Tal gesto revela-nos que a verdadeira coragem e valor surgem da prática da compaixão. Na tradição hindu, Kali começa a ser reverenciada como a grande Mãe do Universo, aquela que é o princípio e o fim de todos os mundos e seres vivos.

Se em um esforço de consciência buscarmos refletir sobre a história do mito de Durga/ Kali, o demônio multiplicava-se em dois demônios a cada gota de sangue caída no chão, e isto pode ser representativo do eterno ciclo de violência e morte do qual a nossa humanidade ainda se alimenta. Os demônios multiplicam-se com o sangue da violência gerada contra os demais eras atrás, através dos inúmeros conflitos e guerras travadas contra nossos semelhantes em todos os cantos do planeta. Também é importante observar que o demônio subestima o poder da mulher, apregoando a todos que, por a vida de uma simples mulher não ter valor algum, ela estaria apta a se casar com ele, mas jamais seria capaz de destruí-lo.

Através de um exercício de transposição para os dias atuais, quantas mulheres no mundo não são tratadas como seres humanos? Dignas de valor? Quantas mulheres no mundo são tratadas como posses e como objetos de prazer e satisfação dos homens? E sabemos que, em muitos locais da Terra, elas não têm sequer o direito de se manifestar, pensar criticamente, votar ou de frequentar uma escola, uma universidade. Neste campo mórfico de experiências de dualidade, o bem e o mal duelam e se contrapõem, e individualmente cada ser humano deve escolher qual destas forças vai prevalecer. Cada ser humano travando a sua batalha pessoal e expandindo toda a sombra e luz que se revelam no interior de cada um para o campo ampliado da consciência coletiva, é onde vemos guerras, dor e sofrimento acontecendo no planeta.

Durga/Kali são a mesma deusa, pois Kali surgiu, em sua forma mais feroz, do terceiro olho de Durga. Durante a batalha, ambas as deusas fundidas em uma única são consideradas manifestação da natureza cósmica universal, mães de toda a criação. A fúria de Kali não é uma fúria violenta e vingativa como a dos demônios com quem se defrontava, mas é uma ira

concentrada. O sangue que ela mesma provoca através do corte das cabeças dos demônios é reabsorvido e reintegrado nela mesma, que o bebe. Os muitos braços da deusa segurando diferentes objetos significam sua capacidade mental hiperdesenvolvida. Todas as lâminas presentes em suas mãos representam seu “intelecto afiado” e capaz de destruir todos os conceitos errôneos que levam à violência, aos crimes, ao derramamento de sangue e que querem se multiplicar em nosso planeta. O mito da deusa Durga/Kali é a luta que todos nós travamos dentro de nós.



Figura 9. Performance de dança fusion tribal para a deusa Durga – 2012 - Chiang Mai - Tailândia. Acervo pessoal.

Esta luta de Durga/Kali representa a luta de todas as mulheres do planeta que sofrem a opressão patriarcal e a exclusão de gênero. Em muitos templos da Índia, por exemplo, mulheres não podem pisar, como ocorre no templo de Ayyappa (uma divindade que é adorada no sul da Índia e em cujo templo somente os homens podem entrar). As mulheres na Índia não podem frequentar alguns templos devido a serem consideradas impuras por terem sangue menstrual. E, devido a esse motivo, a pesquisadora resolveu fazer os desenhos relacionados à sua pesquisa performativa com o sangue de seus próprios ciclos. Realizava laboratórios de pesquisa e, após as danças, desenhava com o próprio sangue, como um manifesto surgido do pensamento selvagem que diz que o corpo, o sangue e os territórios do planeta têm sido manchados de sangue por não se aceitar a pluralidade existente nos corpos, na natureza e a diversidade ter sido atacada pelo pensamento e atitudes patriarcais.

Além disso, o sangue representa a luta de todas as mulheres do mundo contra a opressão masculina e os feminicídios que acontecem em diversas partes do globo. Somente no

Brasil no ano de 2021 o número de casos de feminicídio triplicou, passando de 271.392 registros para 823.127. Em 2019, mulheres indianas deram as mãos e fizeram um cordão humano em protesto à exclusão das mulheres no espaço sagrado. Essa é a força de Durga/Kali quando mulheres que não têm voz na sociedade decidem se unir para protestar. E, neste contexto, procuro estabelecer a conexão entre a arte e o ativismo.



Figura 10 - Protesto de mulheres indianas contra a ordem da Suprema Corte derrubando a restrição de entrada de mulheres no templo de Sabarimala - Kerala. Créditos da foto: PTI. Fonte: <https://thewire.in/women/sabarimala-women-entry-pilgrimage-protest>

A história da luta de Durga contra o demônio Mahisha, que era um demônio que se manifestava na forma de um búfalo, é contada através de um *stotram* (que é uma palavra em sânscrito que significa uma “ode, elogio um hino de louvor”).

Neste hino de louvor de 21 estrofes denominado Mahishasura Mardini, cantam-seas glórias e feitos da Divina Mãe durante sua batalha e vitória contra os demônios e o mal. Este hino, “ode de louvor” citando as glórias da Divina Mãe, é atribuído a Sri Adi Shankaracharya.

3.2. Navadurgas: as nove formas de Durga

Um festival que acontece na Índia anualmente refere-se ao Navaratri, que são nove noites que representam os nove dias em que a deusa Durga derrotou em batalha o demônio Mahisha, restabelecendo o Dharma na terra. Toda esta celebração é dedicada ao culto e adoração da deusa Durga. Nava significa nove e ratri tem o significado de noite. O Navaratri é uma época para desenvolver votos, austeridades e adorações aos diferentes aspectos de Devi que são trabalhados a cada dia. Nas três primeiras noites reverenciam-se os aspectos de Kali ou Durga, Lakshmi nos três dias seguintes e, por fim, nas três últimas noites conclui-se o festival, com a adoração da deusa Saraswati. Ao longo dessas nove noites, os nove aspectos da deusa, com seus atributos de força, coragem, desapego e outras qualidades são reverenciados. As preces e votos desenvolvidos neste período proporcionam ao devoto aumentar a sua força e poder interno para superar suas negatividades e ganhar autocontrole. O Vijayadashami é dia da vitória, quando se narra a vitória de Durga sobre o mal e marca o final deste período auspicioso. O Navaratri é uma ocasião especial para adorar Parashakti, a deusa onipotente, que é a origem e a causa de todo o Universo (DEVI, 2016).

Essas nove noites dedicadas a reverenciar as diferentes manifestações de Shakti, Devi ou energia cósmica são um período auspicioso e de muitas austeridades (práticas espirituais) feitas com o objetivo de invocar as qualidades divinas e as diferentes manifestações de Durga para superar a preguiça, o orgulho, as obsessões e os inúmeros desejos da mente. Especialmente, superar a nossa ignorância que é um dos maiores inimigos do progresso do buscador espiritual. É um período de preces e práticas de renúncia dos prazeres mundanos para remover as impurezas da mente, destruindo o ego do buscador que fez da realização divina sua meta de vida.

Na primeira forma de Durga, e no primeiro dia no Navratri, inspira-se em Shailaputri Devi para nos recordar da necessidade de ler as escrituras védicas. Em seguida, em Brahmacharini, que evoca a necessidade de se praticar *sadhana* (práticas espirituais). No dia três, Chandragantha Devi, ensina-nos a como colocar esforço para purificar nossas mentes e que todas as nossas ações possam tornar-se uma forma de austeridade na forma de Kushmanda Devi.

Após existir a aplicação na prática de austeridade, Skandamata Devi nos apoia a nutrir a divindade que nos habita. Dessa forma, somos capazes de experienciar a pureza de nossa verdadeira natureza na sexta forma de Durga denominada Katyayani Devi.

Na sua sétima forma, e no tempo certo de nossa jornada espiritual, se estamos amadurecidos e prontos, nosso ego egoísta é destruído na forma de Kalaratri Devi e é reposto com a luz radiante de Mahagauri Devi. Finalmente, quando nossas mentes estão completamente maduras e estamos prontos para carregar responsabilidades adicionais, podemos experimentar a perfeição na forma de Siddhidatri Devi.

Vidyadashami é o dia da vitória que representa todo este percurso de autossuperação de nossas negatividades internas e a culminação dos prévios nove dias de adoração a Shakti, ou à deusa Durga e, quando chegamos ao nono passo, as nossas responsabilidades naturalmente aumentam. E, dessa forma, o único tópico importante é dedicar-se à elevação espiritual e desenvolver poder, auspiciosidade e conhecimento, removendo as tendências negativas do ego como a preguiça, a luxúria, o orgulho, a inveja, a raiva, o medo, a impaciência e a falta de fé e, em lugar disso, adquirir qualidades positivas como compaixão e humildade (DEVI, 2016).

No contexto da dança Kathak e dos escritos em que ela e outras danças clássicas indianas se baseiam, Deus é considerado Sat Chit Ananda (verdade, conhecimento e bem-aventurança) e tem cinco karmas (ações): Srishti (criação), Sthiti (preservação), Samhara (destruição), Anugraha (benção) e Tirodhana (disfarce). Ele está em todo lugar, ainda que não seja visível, assim como o ar está em todo lugar, mas não conseguimos percebê-lo. A forma como a divindade se revela, para os hinduístas, é denominada de várias maneiras e diversos nomes como Brahma (criador), Vishnu (mantenedor) e Mahesh (destruidor). A força da deusa Durga, no entanto, é inominável. No culto do Shaktismo, a deusa mesma cria, sustenta e destrói tudo que não esteja em concordância com Satya, a verdade.

3.3. *Rasas*: as nove emoções e o ator dançarino

O *Natya Shastra* é um texto indiano, clássico e antigo, originalmente escrito em sânscrito, fala sobre o teatro, o trabalho do ator, a produção de espetáculo e a dramaturgia clássica da Índia. Este texto também propõe, essencialmente, exercícios de performance que estimulam e consideram parte da formação do ator dançarino uma relação circular entre a emoção e o corpo. O corpo e as emoções estão intimamente interligados, uma vez que o ator dançarino pode atuar em campos expandidos de percepção, sendo considerado por Artaud como um verdadeiro atleta das emoções (MINNICK, COLE, 2002).

É preciso admitir, no ator, uma espécie de musculatura afetiva, que corresponde a localizações físicas dos sentimentos. O ator é como um verdadeiro atleta físico, mas com a ressalva surpreendente de que o organismo do atleta corresponde a um organismo afetivo análogo, e que é paralelo ao outro, que é como duplo do outro embora não aja no mesmo plano. O ator é como um atleta do coração (ARTAUD, 2006, p.146).

Rasa é uma palavra em sânscrito que representa, essencialmente, a ideia de essência, suco ou sabor, podendo ser utilizada na literatura da antiga medicina ayurvédica da Índia para expressar a qualidade dos sabores dos alimentos que podem variar de acordo com aquilo que é percebido pelos sentidos daquele que desfruta de um certo alimento. Os sabores podem ser: salgado, doce, amargo, ácido, acre ou adstringente.

O *Natya Shastra* tem um capítulo dedicado a *rasa* que é descrita como uma experiência que pode ser transmitida através da performance. As formas clássicas indianas, como o Kathak e outras danças clássicas da Índia, não são apenas dança, mas são danças-teatro nas quais os elementos do drama, da dança, da música e do teatro estão combinados em perfeitaunião.

Não existe *natya* sem *rasa*. A *rasa* é o resultado cumulativo de *vibhava* (estímulo), *anubhava* (reação involuntária) e *vyabhicari bhava* (reação voluntária). Assim, como por exemplo, quando vários condimentos e molhos, ervas e outros materiais são misturados, experimenta-se um sabor, ou quando uma mistura de melaço com outros materiais produz seis tipos de sabores, juntos com os diferentes *bhavas* (emoções), os *sthayi bhava* (emoções permanentes experimentadas “internamente”) tornam-se uma *Rasa*. Mas, o que é essa tal de *Rasa*? Eis a resposta. Como ela é prazerosamente saboreada, chama-se *Rasa*. Como acontece esse prazer? As pessoas que ingerem alimentos preparados com diferentes condimentos e molhos e são sensíveis, desfrutam dos diferentes sabores e sentem prazer; do mesmo modo espectadores sensíveis após apreciarem as várias emoções expressadas pelos autores através de palavras, gestos e sentimentos, sentem prazer. Esse sentimento dos espectadores é explicado aqui como sendo as *Rasas* de *natya* (BHARATA MUNI, 1996, p. 54-55).

A experiência de *rasa* é gerada pela representação das nove emoções básicas e muitas combinações entre elas são possíveis. As nove *rasas* e suas emoções correspondentes são:

Sringara (o amor, erótico), *raudra* (raiva), *karuna* (tristeza, mas também compaixão), *bhayanaka* (medo), *bibhatsa* (repugnância, nojo), *vira* (coragem, virilidade), *hasya* (riso, o cômico), *abhuta* (maravilha, surpresa) e *santa* (graça, paz). A experiência dessas emoções tem lugar entre o performer e o espectador no momento da performance ao vivo. Este espaço localizado *entre* é a localização de *rasa*. O conceito de prazer é essencial tanto para o performer quanto para o espectador, pois ambos, de alguma maneira, podem experimentar o sabor da

emoção que é representada ali no instante da performance. Embora alguns praticantes de dança clássica indiana digam não vivenciar as emoções que estão retratando, o que é importante é que eles vivem a dimensão da experiência⁴² e a representam de tal modo, que a rasa de uma emoção específica é usufruída ou degustada como uma boa refeição pela audiência (MINNICK, COLE, 2002). Nos dias atuais, perdeu-se o contato com essa experiência direta⁴³ e por isso, a dança indiana é tão incompreensível e difícil de se estudar.

Os estudos orientalistas foram as fontes primárias da literatura dramática indiana a ser apresentada ao público moderno indiano, que em si era eurocêntrico. A percepção inquestionável das peças sânscritas tornou-se inquestionável pelas práticas de louvor orientalista e tradicionalista (SHARMA, 2019).

A literatura indiana não foi questionada em relação aos seus modos de atuação na sociedade indiana, e um ideal de inteligibilidade foi imposto sem, de fato, haver questionamentos e críticas à literatura sânscrita, e qualquer tipo de análise de diferentes perspectivas do “*Natya Shastra*” foi bloqueado desde a década passada.

O Natyashastra não tem sido visto a partir de novas perspectivas teóricas, especialmente na perspectiva dos oprimidos e subalternos, o que é uma necessidade do tempo presente. Aqui o estudo traz o Natyashastra dentro da perspectiva do espectro do feminismo. O feminismo emergiu como um movimento altamente influente durante a década de 1960. Começou principalmente por traçar como as mulheres são subjugadas por meio de condicionamento e socialização; desenvolveu-se como uma abordagem e uma posição política e finalmente tentou chegar à afirmação do “eu” feminino, e nos últimos anos começou a explorar as ideias de masculinidade, sua cultura e contradições dentro dela (SHARMA, 2019, p.2).

Recordo-me de uma experiência vivenciada ao assistir sozinha a um artista de Kathakali no Sul da Índia. Sua face e seus movimentos expressavam, com o máximo de consciência, cada *rasa* (emoção), e cada uma das nove emoções era experimentada por mim, que naquele momento era a única pessoa no público, com uma enorme perplexidade e contentamento, pois não havia estrangeiros. Apreciar aquela cena em que o completo autodomínio do artista era manifesto através do controle de seus olhos, testa, sobrancelhas e boca era evidente. E o dançarino conseguia ter um domínio suficiente para separar, em partes, cada um de todos os músculos responsáveis pelos movimentos de sua face. Seu imenso

⁴² A dança clássica indiana permeia a dimensão da experiência. Primeiro ela precisa ser sentida em cada respiração, fibra do corpo e dos poros do dançarino e, somente depois de atravessar seus cinco sentidos, pode ser traduzida aos espectadores sob a forma de emoções (rasa).

⁴³ Nos dias de hoje, as pessoas perderam o contato com seus corpos e sensações e os seres humanos estão mais conectados a consciência coletiva, por isso, são levados como boiadas inconscientes que caminham para o abate sem ao menos refletirem e tomarem consciência de que o ser humano é movido pela experiência direta.

controle corporal e serenidade ao demonstrar as *rasas* e o sentimento que cada uma daquelas emoções despertava, causou-me uma forte impressão. Sinto, visto ter sido minha primeira ida à Índia que aquela experiência me nutriu imensamente, sendo experimentada com prazer e jamais esquecida, como quando experimentamos um alimento na infância de cujo sabor jamais perdemos a memória, os odores e sentidos abrem aquela sensação de felicidade ao degustar aquele prato especial. Sinto que aquele ator-bailarino me causou este tipo de impressão: algo que marca profundamente a nossa experiência e vivência o que me trouxe imensa felicidade e satisfação.

Faz-se extremamente necessário nos estudos universitários, contemplar as experiências diretas e explorar as polaridades entre o tradicional e o contemporâneo, entre as forças do feminino e o masculino dentro e fora de nós. Apesar das dualidades serem importantes para o crescimento e a expansão de nossas possibilidades na dança e na ampliação de diálogos entre práticas clássicas e contemporâneas, elas não necessitam duelar entre si, o tempo todo. Podem, em alguns momentos, conviver harmoniosamente se complementarem fundindo-se em um todo de experiências unificadas e gratificantes. Nesse campo de experiências, o casamento alquímico entre o masculino e o feminino dentro de mim, realizou-se.



Figura 11. Pesquisadora em viagem-intervenção encontra-se com a imagem de Shiva Nataraj – Cochin - Sul da Índia – 2011. Acervo pessoal.

3.4. Kali Ma, a senhora da dança-teatro

O amor entre a Mãe Divina e seus filhos humanos é um relacionamento único que transcende qualquer entendimento. Kali é a manifestação feroz da deusa com a qual os seus devotos podem ter um relacionamento amoroso como a uma mãe ou de completo assombro quando esta manifesta a sua aparência terrível. O tantrismo é um movimento que reconhece a adoração a Shakti ou à deusa Mãe como o princípio feminino primordial da Terra e que deu origem a todas as coisas. De todas as formas de Devi, Kali é a mais compassiva pois ela fornece *moksha* (liberação) do eterno ciclo de renascimento e morte. Os ascetas⁴⁴ adoram a Kalipróximos aos locais de cremação, para lembrarem-se constantemente da impermanência da vida e do local onde *pancha mahabhuta* (os cinco elementos) se juntam e se dissolvem, e o ego e todos os apegos humanos são absolvidos. Kali vem da raiz sânscrita da palavra *kal* que significa tempo. No budismo tibetano que pratica também o tantrismo, ela assume um aspecto em parte também masculino cujo nome é *kala*.

O ego vê a Mãe Kali e treme de medo porque vê nela a sua morte e a aniquilação final. Para uma alma madura e que se envolve em práticas espirituais, assim como para um dançarino que pratica a sua dança como *yoga* (união com Deus), a ilusão do ego dissolve-se e este pode ver a Kali como uma mãe muito doce, afetuosa e transbordando um amor incondicional pelos seus filhos. Nesta citação, pode-se ver a relação de um adorador de Kali que se torna como uma criança que se entrega aos braços amorosos e gentis da Mãe.

Ó mãe, até um idiota se torna um poeta que medita sobre ti, vestida com o espaço, com três olhos, criadora dos três mundos, cuja cintura é bela com um cinto feito de inúmeros braços de homens mortos (Hino Karpuradi strotra)⁴⁵.

Kali é citada na escritura hindu Devi Mahatmya, onde ela surge do terceiro olho de Durga em uma feroz batalha contra o mal. Conforme conta-se, o mito de Kali é relatado como atemorosa e feroz forma da deusa mãe e, quando em batalha com os demônios é implacável. Se Kali começa a sua dança de destruição é praticamente impossível detê-la. Conta-se a história que, para detê-la, o deus Shiva se jogou sob seus pés. Chocada com esta visão, Kali pôs a sua

⁴⁴ Ascetas são pessoas que se entregam às práticas espirituais levando uma vida contemplativa e meditativa com a mortificação dos cinco sentidos do corpo.

⁴⁵ Traduzido do sânscrito por Sir John Woodroffe).

língua para fora, refreando o seu instinto de destruição dos demônios, com a língua projetada para fora, os olhos injetados de sangue e o pé direito no peito de Shiva.

Kali é uma das manifestações da contraparte feminina do deus Shiva, que também é conhecido como Sankara ou Mahadeva. O significado da palavra Shiva pode ser bondoso, benigno ou auspicioso. Shiva tem dois aspectos, pois embora sendo pai de família e tendo casado com a deusa Parvati, que Kali é uma das suas manifestações, ele também é o senhor dos ascetas, sendo a personificação da auspiciosidade. De um lado, vê-se Shiva em profunda meditação e pura permanência em samadhi. Do outro lado, vemos a dança ativa de destruição do Senhor Shiva, o tandava que também pode ser manifestado na forma aterrorizante de Kali.

Assim, mitos e símbolos hindus lidam com o transcorrer e transcender dos eventos, com o rumo da humanidade e da vida no espaço-tempo simultâneo (não linear), numa dança entre transitoriedade e permanência, destruição e reconstrução- Siva Nataraja. Essa progressão-regressão em des-reconstrução espaço-temporal é simultaneamente atômica, celular, ambiental e cósmica, acessada na e através da cena (compreendida como performance não apenas no palco), isso porque a cena mitológica e simbólica tem exatamente a mesma natureza construtiva da dinâmica da vida, ou seja, da evolução dos seres e da consciência (FERNANDES, 2014, p.173).

Shiva Nataraja é o rei dos atores dançarinos, e nessa forma em que se manifesta como o deus dançarino, Nataraja é representado em uma postura de dança yóguica. Desta forma, ele evoca a dança cósmica do Universo em um eterno ciclo de destruição, transformação e renovação. Ele tem quatro braços e em uma das mãos carrega o *Damaru*, um tambor que ecoa Om, o som primordial e a força rítmica de seu movimento, de onde tudo se desdobra. Recorda-nos sobre a insistência em continuar trilhando nosso caminho em direção ao fluxo, ao movimento da vida. A palma de sua outra mão direita está em um mudra ou gesto denominado *abhaya mudra*, que tem o significado de “não temas”. Na outra mão esquerda carrega uma chama que significa o fogo da consciência que arde e brilha em nossas mentes e corações. A chama também tem o significado de purificação, transformação e renovação. A mão esquerda para baixo significa a tromba do Deus Ganesha, aquele que remove os obstáculos. Um dos pés de Shiva pisa no demônio da ignorância. Ele cria, mantém e destrói mundos. O outro pé levantado para cima significa que ele concede a liberação do ciclo de nascimento e morte. Shiva evoca o equilíbrio simétrico entre as duas partes, a masculina e a feminina. Da vida espiritual com a vida na matéria. Ele possui dois brincos nas orelhas, sendo um um brinco masculino e outro um brinco feminino. A deusa Ganga repousa em seus cabelos sendo o néctar que molha a terra. Ele está envolto em najas enroladas ao seu pescoço pois ao dominar os sentidos e a mente transforma todos os venenos mentais em puro néctar.

Observa-se que ele está sentado em cima de uma pele de tigre que tem o significado do domínio sobre a mente e os instintos animais. Ele domina as najas com o poder de sua inteligência e de sua meditação tornando-as suas aliadas, e as enrola em seu pescoço e estas lhe dão força e poder não lhe fazendo mal algum. Executa com perfeição e beleza a sua dança tandava, a dança de destruição em cima dos demônios do ego, orgulho e presunção. Muitas representações de Shiva estão com metade do corpo em forma masculina e a outra metade feminina. Conta-se a lenda de que Kali, durante a sua luta contra a destruição do mal e dos demônios, estava tão furiosa que começou a destruir tudo ao seu redor. E, nesse momento, o Senhor Shiva joga-se sob seus pés a fim de detê-la. Kali pisa no peito do senhor Shiva, que é seu marido e o único que pode refrear a força da deusa. Não existe Shiva sem Kali.

Mahakali ou Maakali é a deusa suprema que representa o poder da energia feminina primordial (Shakti) da natureza e do próprio tempo (Kala), sendo considerada a senhora da dança-teatro. Seu mito personifica os três aspectos do ato cósmico, que se revelam da criação, preservação e aniquilação do mundo. É uma deusa guerreira associada ao poder universal, à vida, à morte, à roda do tempo e à liberação final dos ciclos de vida-morte e renascimento. Ela faz gestos que asseguram a ausência de medo (abhaya) e benevolência (varada), definindo perpetuamente sua disposição mental mais profunda. A deusa Kali é a manifestação pura do cosmos e, por isso, é reverenciada por tribos primitivas e grupos étnicos espalhados em áreas rurais remotas, pelo seu poder de transformação e por revelar à luz a partir das trevas. Na sua forma de Mahakali, ela é a consorte de Mahakala – Shiva, o senhor do tempo transcendental, que devora o tempo e o dissolve.

4. Ecoperformance

4.1. Mahakali: uma experiência simbólica do arquétipo da grande Mãe e o feminismo decolonial

Kali é a transformação feminina de Mahakala. Mahakali representa o arquétipo da grande mãe do Universo, o aspecto dinâmico e ativo do senhor Shiva. Ela encerra em si mesma a manifestação da grande dança cósmica do Universo.

Kali é representada com as características das mais ferozes entre as divindades do mundo hindu. Ela possui quatro braços, em um braço tem um facão na mão, outro braço ela segura a cabeça cortada de um demônio, com os outros dois braços ela abençoa e diz: não

temais! Ela porta uma guirlanda com cento e cinquenta cabeças humanas cortadas que correspondem às cento e cinquenta letras do alfabeto sânscrito, representando o conhecimento infinito.

Olha com um olhar expressivo, porém, injetado de sangue; tem um sorriso radiante em sua face e a língua vermelha colocada para fora. Porta muitas jóias e ornamentos. Tem quatro braços como o senhor Shiva e em um dos seus braços direitos faz o mudra do destemor, *abhaya mudra*, com o outro braço direito ela abençoa. Com o braço esquerdo segura uma arma que é uma faca curva em forma de foice e com a outra mão esquerda segura a cabeça cortada do demônio. Ela está de pé sobre o peito do marido Shiva e a forma feroz de Kali está repleta de um simbolismo impressionante. Sua pele negra simboliza sua natureza abrangente e transcendental. Negra como a noite. Diz o Mahanirvana Tantra que “assim como todas as coisas desaparecem em preto, todos os nomes e formas desaparecem nela”. Sua nudez representa a mulher selvagem, a força primordial do Universo, pura e transparente como a natureza, a terra, o céu e o mar. Kali é uma deusa viva e que está além de toda a dualidade dos opostos, do ego e da ilusão. Kali é a força criativa do Universo.

Segundo a tradição védica oral, uma pergunta habitual que os ocidentais fazem ao ver a Mãe Kali pela primeira vez é: Quem é Kali? Ou Kali, Vishnu, Shiva ou qualquer outro deus hindu não só representam determinadas verdades espirituais como verdadeiramente existem. Não foram simplesmente inventadas por alguém para dar uma expressão concreta ao deus sem forma. Os antigos sábios ou *rishis*, visualizaram essas divindades em suas visões místicas. Depois de vê-las, os sábios as descreveram em suas escrituras revelando seu significado profundo. Essas formas não são usuais, sendo apenas humanas em parte. Um ocidental pode ficar bastante desconcertado ao ver um ser com quatro braços e seis cabeças. Porém, quando se começa a compreender o significado mais profundo dessas fortes imagens o sentimento inicial de estranheza torna-se em assombro e reverência.

Kali é a mulher mais poderosa do Universo, uma vez que subjugou os mais terríveis demônios e tem Shiva deitado embaixo de seus pés. Existem imagens na Índia com essa representação onde Kali pisa no peito de Shiva. No chão, pode-se ver uma lamparina que ilumina a cabeça deitada do senhor Shiva em um estado de admiração e êxtase, inebriado pela presença e visão de Kali. Já estive diante da escultura de Kali e Shiva que se encontra situada em Amritapuri, um ashram na região de Kerala.

A imagem brilha radiante e gloriosa com o pé direito apoiado no peito de Shiva, e é realmente uma imagem muito forte e impressionante. No campo da performance, também já

tive a oportunidade de dançar Kathak para minha guru e professora espiritual neste mesmo templo de Kali na Índia e a força magnética que emana dessa imagem é extremamente poderosa.

O meu trabalho de pesquisa com a deusa Kali, assim como a da pesquisadora Rakini Devi (2018) expressa em atos simbólicos e performativos e o conceito de tradição comotransgressão, explorando as tensões entre o sagrado e o secular, podendo ser descrito como uma atuação intercultural feminista contemporânea.

A iconografia tradicional de Kali pode transcender e subverter o significado cultural para expressar e incorporar a identidade feminina abrangendo assuntos além do ritual sagrado e da tradição a fim de desafiar atitudes de estereótipos raciais, identidade, cultura e predominantemente, como protesto às atitudes de vergonha feminina. Porque o impulso de minha prática aborda teorias feministas e interculturais (DEVI, 2018, p. 2).

Minha intenção ao realizar performances que contêm detalhes do mito de Kali propõe um debate entre a tradição e a modernidade, contribuindo para revelar aspectos de domesticação e subjugação dos corpos femininos tanto na Índia como em meu país, o Brasil, desvelando através da escrita performativa e performances interculturais alguns pontos que considero críticos, estando relacionados às características de uma sociedade patriarcal e machista que culmina em violências contra a terra, os territórios e os corpos femininos.

Kali personifica os três aspectos no ato cósmico que se revelam na criação, na preservação e na aniquilação. Ela aniquila os demônios inimigos e também faz gestos claros que representam o destemor que as mulheres devem possuir. Através de *mudras* como o *Abhaya Mudra* e benevolência (*Varada*), revela que pode ser, além de aniquiladora dos demônios, também uma mãe protetora que concede bençãos aos seus filhos. Porém, em contraste, a deusa inspira à primeira impressão sentimentos como assombro, espanto e terror.

Espalha a morte com a espada nua que carrega em uma de suas mãos e alimentando-se do sangue que jorra dos corpos dos demônios que mata, os olhos abertos e brilhantes, injetados de sangue. Os instrumentos de destruição são, para ela, meios de preservação. Seu caminho de passagem pela vida é através da moradia que ela escolheu, o terreno de cremação com suas piras de fogo queimando, cheios de ecos dos gritos dos chacais e fantasmas que pairam sobre os cadáveres desmembrados. À primeira vista, isso parece uma dramaturgia de horror.

Kali, a deusa mais sagrada, partilha sua moradia com terríveis monstros que comem carne humana (*sachas*) e é representada de pé sobre um cadáver. Ela ama Shiva, mas somente se une com o seu cadáver (*shava*), que está deitado na postura yóguica do cadáver (*shavasana*). Shiva no templo dedicado à deusa Kali no ashram de Amritapuri onde estive por muitas vezes, encontra-se deitado e com os olhos semicerrados, como se estivesse morto. Kali está completamente ornada com diferentes joias e encontra-se radiante e ativa com o pé direito apoiado no peito de Shiva, em uma postura ativa como se estivesse dançando em seu peito.. O corpo passivo e inerte de Shiva contrasta com o aspecto ativo de Kali. Shiva, nesta posição, representa a consciência e Kali, a energia cósmica.



Figura 12. Escultura de Kali e Shiva - Kerala- Índia – 2017. Acervo pessoal.

Ela se alegra com a destruição e ri, mas apenas para fazer com que os quatro cantos do céu e da terra tremam de terror. Sendo uma mulher, Kali gosta de se enfeitar e seus ornamentos são uma guirlanda ou um colar de cabeças decepadas, um cinto com braços humanos cortados, brincos com cadáveres de crianças, braceletes de serpentes. Tudo nessa presença é assombroso e causa perplexidade, sendo de uma forma ou outra contraditório. Com essa fusão de contradições, o misticismo em torno de Kali foi construído e criado. Nessa fusão de contrários, Kali manifesta em sua dança cósmica aspectos de uma mesma realidade que revela a unidade. Do útero que é o local mais escuro que os recessos profundos do oceano, onde nenhum raio de luz existe, brota a vida. A árvore nasce quando a semente explode na terra e a forma da semente é destruída. A vida surge da morte e a morte gera a vida. A unidade inter-relacionada dos contrários pode descrever o cosmos e Kali.

Nua, vestida apenas de espaço, a deusa é resplandecente. Sua língua se estende. Ela usa uma guirlanda de cabeças. Tal é a forma digna de meditação do Poder do Tempo, Kali, que habita em piras funerárias (DANIELOU, apud KALI TANTRA (496), 1991, p. 271).

A deusa de pele e tonalidade escura representa nela as próprias trevas, a morte, as piras funerárias, sendo ao mesmo tempo a fonte de toda a vida, luz, brilho, alegria e beleza, o aspecto positivo da criação. Ela destrói para recriar, produz um momentâneo sofrimento para que a alegria se revele melhor e sua forma assustadora nos recorda que devemos ultrapassar todos os medos, não fugindo ou os negando, mas indo além deles, aceitando-os como bem-vindos.

Na invocação a Kali, o devoto se confronta com as trevas que agregam a morte, a destruição, o sofrimento e o medo e todos os aspectos negativos do universo. Não sendo sua presa, mas um guerreiro valioso, o devoto procura superar as trevas e descobrir tudo que elas ocultam. Luz, vida, alegria e até mesmo a liberação do ciclo de nascimentos e mortes. Kali dá aos seus devotos assistência em suas batalhas, concedendo sua graça àqueles que obtêm o domínio sobre todas as trevas cósmicas, acessíveis ou inacessíveis, conhecidas ou desconhecidas ou impossíveis de conhecer que ela própria encerra em si.

Na profunda escuridão, Ó Mãe, Tua beleza sem forma resplandece;
Por isso os yogis meditam numa caverna escura da montanha. ...
Ó língua, repete sempre o nome da Mãe Durga!
Quem a não ser Sua Mãe Durga o salvará na infelicidade? ...

Ó Mãe Shyama, plena das ondas de embriaguez divina!
 Quem sabe como Tu brincas no mundo?
 Teus jogos e travessuras e Teus olhares envergonham o deus do amor!
 Aquela que embainha a espada! Ó Tu de rosto terrível!
 A própria terra é sacudida sob Teus saltos e passadas!
 Ó Tu, Morada dos três gunas! Ó Redentora! Terrível!
 Tu, que és a Consorte de Shiva!
 Muitas formas assumes, atendendo as orações de Teus bhaktas.
 Tu danças no Lótus do Coração.
 Ó Mãe, Consorte Eterna de Brahma!
 (Narendra, narrado em o Evangelho de Sri Ramakrishna, 2000, p.595-597).

Kali é a divindade suprema dos tântricos, pois nela descobrem o instrumento que lhes permite comandar diversas forças cósmicas de uma única vez. A antiga popularidade entre as tribos antigas primitivas foi inspirada por seu poder de revelar a luz a partir das trevas. Kali, por sua vez, assegura a luz perpetuamente. Invocar e associar-se ao terrível, o aspecto negativo da criação, afastando assim os males e sua influência, é um culto primitivo que ainda permanece em vários grupos étnicos e mesmo no Budismo, que tem divindades que inspiram o terror. Vemos algo semelhante na tradição grega de *Nemesis*, as mulheres cheias de ira que infligiram castigos pelos erros e realizaram a purificação através de um azar vingativo (JAIN, DALJEET, 2009).

Uma das origens de Kali citada nos Vedas manifesta-se na forma de Ratridevi, a deusa da noite profunda. Também é conhecida como Maharatri, a noite transcendental e a Nirrti, a dançarina cósmica. Por isso, Kali assim como Shiva abençoa todos aqueles que dançam para eles com amor e devoção. Alega-se, nestes escritos antigos, que o aspecto mais sombrio de Kali desenvolveu-se a partir de Ratridevi, e sua dança que ela realiza para destruir teria se originado da dança cósmica de Nirrti, que também pisava sobre tudo o que caía sob seus pés.

Kali é representada como a suprema noite, que engole tudo que existe. Ela, portanto, se posiciona sobre a inexistência, sobre o cadáver do universo arruinado. Enquanto o poder que dá a vida para o universo permanece predominante é favorável (siva), mas quando é desprovido de força torna-se um cadáver (sava). Consequentemente, é dito que sem o *i* símbolo do seu poder, o senhor da vida (Siva) é um cadáver (sava). O corpo sem vida é, de fato, tudo o que resta do universo manifestado quando reverte-se ao controle exclusivo do tempo eterno. Na hora da destruição universal, o Poder do Tempo, o poder da destruição, é tudo que resta. Pode ser bem representado como estando sobre os escombros de um universo em ruínas, que jaz impotente como um cadáver (DANIELOU, 1991, p. 271).

Os Puranas percebem Kali como a deusa, Devi, o arquétipo da grande Mãe, que evoca em si tanto a benevolência quanto aspectos terríveis. Kali, segundo esses escritos, parece

ser uma divindade muito antiga que perdura desde a era pré-védica, sendo cultuada por tribos e grupos étnicos espalhados em áreas rurais remotas.

Segundo Jain; Daljeet (2009) como seu nome sugere, ela é o aspecto feminino de Kala que pode ser traduzido como o tempo. Um ser invencível, imensurável e infinito que tem sido venerado como Mahakala, o tempo transcendental, representado na tradição indiana metafísica e religiosa como Shiva. O esposo de Kali na terminologia religiosa pode também ser conhecido como Mahakala. Alguns ícones do vale do Indus, muito antigos e existentes da era anterior aos Vedas cultuavam uma divindade feminina feroz, que poderia ser Kali ou uma forma que a precedeu.

No entanto, não se pode atribuir a origem de Kali somente como uma deusa primitiva antiga e de origem tribal e indígena, pois esta deusa tem um poder maior, pois Ela surgiu na tradição antiga com uma reverência e um impulso muito maior do que se atribui aos demais deuses. Ela foi concebida como o poder (Shakti) do tempo (Kala). Como Kala, o tempo, ela permeia todas as coisas que são manifestas e ocultas. Sua glória brilha mais que mil sóis nascentes.

Segundo Leelamma (1998) Kali é aquela que remove todas as obstruções de nosso ego que são causadas pelas impurezas da mente e as perturbações das inúmeras emoções negativas como: desejo, raiva, ego, inveja. Para que a mente se torne pura e cristalina todos esses *vasanas*⁴⁶ precisam ser eliminados e Kali é a divindade que remove os *samskaras*⁴⁷ da nossa mente a fim de que ela se torne pura.

Os Puranas percebem Kali como a cólera personificada de Durga, a incorporação da fúria, porém, de qualquer forma, todas as formas da deusa são uma e a mesma Shakti.⁴⁸

⁴⁶ Vasana é um termo em sânscrito que se refere a uma impressão passada na mente que influencia o comportamento. Os vasanas podem ser bons ou ruins. Por exemplo, responder com amor quando alguém está em necessidade ou, ao contrário, responder defensivamente porque uma determinada situação desencadeou uma memória negativa. Em outras palavras, um vasana é a resposta habitual e automática às situações. Disponível em: <https://www.yogapedia.com/definition/5779/vasana>. Acesso em 24/01/23

⁴⁷ Samskara, de acordo com várias escolas de filosofia indiana, são impressões mentais sutis deixadas por todos os pensamentos, intenções e ações que um indivíduo já experimentou. Muitas vezes, comparados a sulcos na mente deixados por impressões psicológicas ou emocionais que contribuem para a formação de padrões comportamentais. Samskaras estão na parte inconsciente e são considerados a raiz de todos os impulsos, traços de caráter e disposições inatas. É um termo derivado da raiz sânscrita sam que significa: “bem planejado” ou “bem pensado” e kara significa “a ação realizada”. Assim acredita-se que as ações executadas com plena consciência têm o maior impacto, deixando impressões que são mais facilmente rastreadas e repetidas. Disponível em: <https://www.yogapedia.com/definition/5748/samskara>. Acesso em 24/01/23.

⁴⁸ Poder divino ou energia adorada na pessoa da consorte de Shiva ou outro deus. Disponível em: <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/shakti>. Acesso em 24/01/23.

Durga invoca Kali e esta não é meramente o poder de Durga, ela também foi concebida através do aspecto dinâmico do senhor Shiva. Shava⁴⁹ é o corpo sem vida, aquilo que sobra no universo quando o tempo o toma sob seu controle e Kala é o tempo que se revela sob o aspecto manifesto do universo e ambos são limitados. Mas, quando o “i” simbólico da energia feminina, que se manifesta como Kali, se une a eles e transforma Shava em Shiva e Kala em Kali, ambos emergem como ilimitados, atemporais.

Esse é o objetivo da performance em diversas artes do Oriente; ser uma experiência atemporal, onde perde-se a noção de eu e encontra-se aspectos da divindade naquele que performa.

4.2. Conceito e imagens de corpo-sangue- território

4.2.1. Conceito de corpo território

A concepção de corpo território ressurgiu com toda a força nos tempos atuais, como uma epistemologia, reavivada no seio dos movimentos feministas dos povos originários da América Latina. O conceito de corpo território originou-se em meio a movimentos comunitários e indígenas antiextrativistas e ressurgiu à luz novamente, pela socióloga argentina Verônica Gago, em seu livro “A potência feminista, ou o desejo de transformar tudo” (GAGO, 2020).

Corpo-território é um conceito político que evidencia como a exploração dos territórios comuns e comunitários (urbanos, suburbanos, camponeses e indígenas, implica violentar o corpo de cada um e o corpo coletivo por meio da espoliação. A conjunção das palavras corpo- território fala por si mesma: diz que é impossível recortar e isolar o corpo individual do corpo coletivo, o corpo humano do território e da paisagem. Corpo e território compactados como única palavra desliberaliza a noção do corpo como propriedade individual e especifica uma continuidade política, produtiva e epistêmica do corpo enquanto território. O corpo se revela, assim, composição de afetos, recursos e possibilidades que não são “individuais”, mas se singularizam, porque passam pelo corpo de cada um na medida em que cada corpo nunca é só “um”, mas o é sempre com outros, e com outras forças também não humanas (FONTES apud GAGO, 2017, p.107).

Na atualidade, movimentos feministas se insurgiram em vários pontos das Américas, em que as mulheres se adonaram de seus papéis como atuantes nos movimentos pelas lutas sociais e a favor do meio ambiente, devido à invasão indiscriminada aos seus corpos

⁴⁹ Shava é um termo sânscrito que significa cadáver. Em algumas tradições tântricas na Índia, uma das práticas espirituais é que o praticante se sente em frente a um cadáver para realizar meditação.

e territórios aliada à crescente e exponencial, degradação ambiental. Elas se posicionam a partir de uma visão cosmológica e ancestral comum aos povos originários de que a terra não pertence a indivíduos e, sim, que é um território “comum” e coletivo a todos os seres. Nesse sentido, elas defendem o corpo de Gaia que está sendo profundamente ferido a favor do interesse de minorias poderosas e ricas a quem só interessa o lucro, explorando e violando primeiramente os corpos desses povos e comunidades que vivem da terra, seguidos de seus territórios.

Segundo Vandana Shiva e Maria Mies (1993), a violência contra as mulheres e contra o corpo da terra (os territórios) são dois processos que acontecem quase que simultaneamente. Nas últimas décadas, as mulheres passaram a desempenhar um papel protagonista nas lutas ecológicas, em função de serem as mais afetadas pela degradação ambiental, engajando-se em intensas lutas para defender o “bem comum” – as águas, as florestas e as terras – e, assim, defender o mundo das identidades sociais, sistemas de conhecimento e valores culturais que são destruídos quando a terra é envenenada e as comunidades deslocadas (FEDERICI; VALIO, 2020).

Nesse contexto, é fundamental refletir sobre as lutas de mulheres na América Latina em defesa de suas comunidades contra as corporações transnacionais do agronegócio, energia eólica, hidrelétricas e de mineração que invadem áreas rurais e envenenam o meio ambiente. Abordar as questões do corpo, do território e da decolonialidade é o foco de um dos autores com quem dialogo neste ensaio. Um jogo de palavras foi estabelecido pelo geógrafo Haesbaert que estabelece espaços para refletir sobre o conceito de corpo-território associando-o à palavra território-corpo. Tal conceito passa a transitar por várias escalas de compreensão onde entende-se, a partir daí, o território como um eixo existencial, um eixo de defesa da própria vida e, que perpetua modos de ser e existir.

Os modelos capitalistas desconsideram que o território tenha essa dimensão e o consideram como desvinculado do corpo das comunidades que o habitam e o protegem. Tal modelo extrativista de genocídio e devastação tem se perpetuado por empresas e governos colocando em cheque a existência de povos minoritários, especialmente os povos tribais e originários da terra.

Desdobram-se assim desde os territórios do/no corpo, íntimo (a começar pelo ventre materno), até o que podemos denominar de territórios-mundo, a Terra como pluriverso cultural-natural ou conjunto de mundos e, conseqüentemente, de territorialidades aos quais estamos inexoravelmente atrelados (HAESBAERT, 2020, p. 2).

A ênfase dada por muitos grupos sociais latino-americanos, especialmente os povos originários e movimentos de mulheres- principalmente indígenas, ao corpo-terra-território como categoria da prática, é reveladora, antes de tudo, da importância do território de vida, aqui denominado de território de r-existência, contra as tantas ameaças e violências que esses grupos vêm sistematicamente sofrendo (FONTES, apud HAESBAERT, 2020, p. 87)

Daí, a importância dos povos ancestrais e dos artistas que possuem bagagem de sua própria ancestralidade para corporificar memórias culturais através de seus corpos, sejam eles povos tribais na Índia, Indonésia ou povos originários do Brasil ou, mesmo nós, artistas dacena, que carregamos em nossos corpos memórias culturais, como no meu caso uma artista de origem amazônica. Tais artistas transmitem conhecimentos ancestrais através de suas performances narradas através de seus corpos, de seus cantos e danças. O corpo, neste contexto, é um território de saberes e fazeres, pois a memória do corpo é viva e incapturável.

A memória do corpo, por ser “viva” e incapturável, excede o arquivo. Ainda que a relação “arquivo” e “repertório” não seja antagonística ou de oposição, o documento escrito tem contribuído para o desaparecimento de práticas performáticas contidas na transmissão mnemônica (TAYLOR, 2002, p.17, aspas no original).

Nas danças tradicionais dos povos antigos que vão desde os kathakars, na Índia, até os Yanomami nas florestas da América do Sul, por exemplo, as performances podem comunicar sentidos, memórias e histórias vividas e sentidas, mesmo que com o diálogo das práticas ancestrais com influências modernas de canto, dança e movimento.

O repertório, por outro lado, preserva a memória do corpo na forma de performances, gestos, oratura, movimentos, dança, canto e, ainda, lembranças traumáticas, repetições e alucinações, ou seja, todos os atos que normalmente são concebidos como conhecimento efêmero e não reproduzível (TAYLOR, 2002, p.16, aspas no original).

Nesse sentido, o corpo é a própria manifestação da memória viva da terra. Neste entendimento, o território pode ser visto a partir de pluralidades e multiplicidade de manifestações como um espaço de vinculação de afetos e completamente inseparável dos povos da floresta que os habitam. Essas comunidades têm um outro entendimento e forma de caminhar na terra, e como diz Krenak, estão como que em uma simbiótica relação, coladas ao corpo da terra (KRENAK, 2020).

É uma necessidade urgente para os povos ancestrais de todas as culturas do mundo, se querem realmente continuar reexistindo, sustentarem seus vínculos profundos com sua

memória ancestral a fim de se manterem coesos e unidos, alimentando suas raízes primordiais e a força do coletivo que sustenta sua identidade (KRENAK, 2021).

4.2.2. Imagens de corpo-sangue-território

Intento através de imagens, desenhos e dançando meus sonhos refletir sobre como a Terra encontra-se neste momento planetário, em que sofre como em dores de parto.

Os povos originários têm sido exterminados, as mulheres que representam a energia feminina do planeta têm sofrido extrema violência e, com o aumento do aquecimento global, os que possuem certa sensibilidade para perceber constataam que o organismo da terra está à beira de um colapso.



Figura 13. Desenho feito com sangue do ciclo durante o isolamento social - 2020. Acervo pessoal



Figura 14. Só Amor. Ecoperformance realizada associando o canto da canção “Only Love” com o maraká e a dança com o intuito de ser oferecida como performance on-line para a sua Guru Amma na Índia - 2020. Acervo pessoal. Link: [ONLY LOVE; Dedicated to Amma, Sri Mata Amritanandamayi Devi](#)



Figura 15. Vijayadasami - Navaratri. Ecoperformance realizada em Santos e veiculada nas redes sociais - 2021. Acervo pessoal.

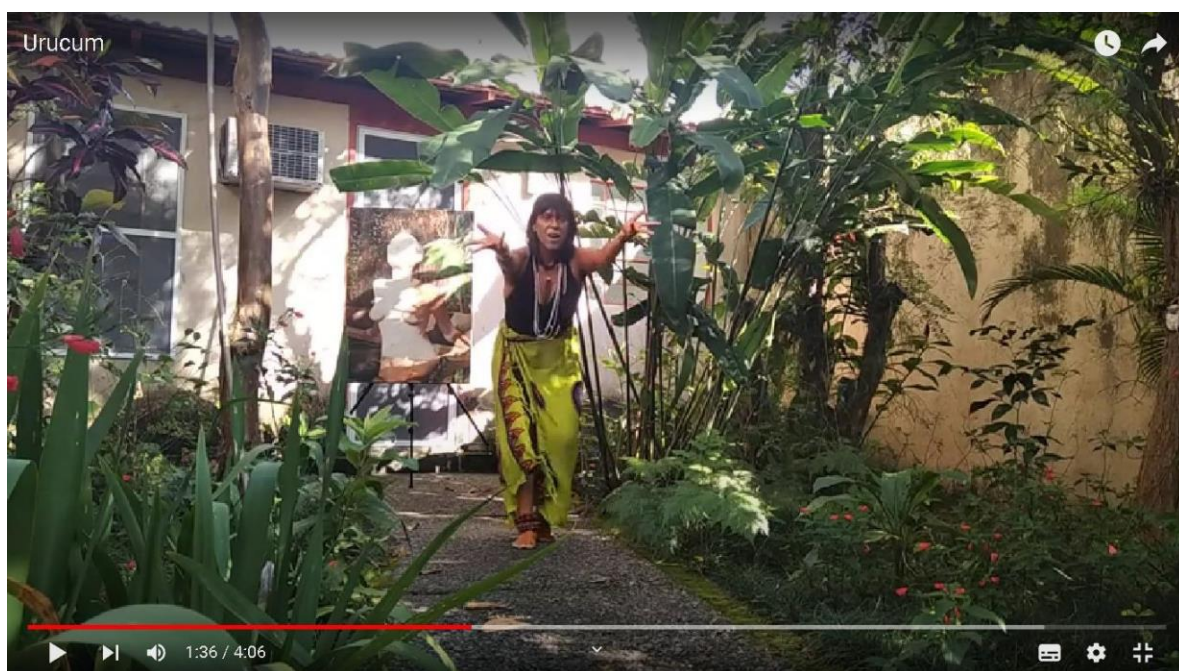


Figura 16. Urucum. Ecoperformance. Santos - 2021. Acervo pessoal.



Figura 17. Dança indiana kathak contemporânea com sitar e tambor xamânico. Performance intercultural realizada para Lama Gangchen Rinpoche (In memoriam) - Itália - 2018. Acervo pessoal.



Figura 18. “Meu sangue é ouro: corpo, sangue e território”. Selfie realizada com o sangue do ciclo. São Paulo - 2020. Acervo pessoal.

Pretendo através desses atos performativos refletir sobre o entendimento de que a violência contra as mulheres e contra a terra não é somente realizada em âmbitos políticos relacionados aos estados nacionais, mas ela perpassa múltiplas alteridades, tais como os seus corpos, seus espíritos e os sonhos dessas mulheres que, muitas vezes, se veem soterrados em meio a esses confrontos. Especialmente, no pensamento indígena, as mulheres e a terra são como se fossem um único e o mesmo organismo, cuja pulsação e respiração da terra vibra em ressonância com esses corpos que sofrem quando a terra é furada e violentada. Muitas vezes, já me senti assim quando vejo em São Paulo construções megalomaniacas que agredem o corpo da terra de uma forma tão intensa que sinto aquilo reverberar em meu próprio organismo. Dialogando com o pensamento de uma autora que pesquisou sobre os povos indígenas wayuu⁵⁰ que habitam a península da Guajira⁵¹.

Os wayuu constroem, experimentam e significam dinâmicas culturais atreladas à violência de genocídio, mas que são ressemantizadas por eles através do protagonismo de entidades espirituais ativas que perpassam, tanto a vida como a morte enquanto planos contíguos, embora diferenciados, de existência social. Meu argumento é que wounmaikat (a mãe terra) dos wayuu é uma territorialidade física e social que tem como significante o espaço feminino no qual se vinculam às práticas sociais desse povo indígena. As mulheres wayuu constroem e mobilizam simbolicamente os sentidos da violência narrando e ressemantizando seus desdobramentos nos seus corpos e suas ações no palco das suas vidas cotidianas e no espaço público (ROMERO, 2010, resumo da tese).

Para mim, como uma pessoa em busca da retomada do que sou, enquanto uma mulher artista de origens indígenas e habitando um grande centro urbano, a ideia de narrar (contar histórias) para ressignificar os sentidos da violência sofrida e os inúmeros desdobramentos dela em meu corpo e ações faz todo o sentido dentro do que entendo como arte e performance, em campo ampliado. Neste contexto, no palco da vida cotidiana e do espaço público busco entender a terra (chamada de wounmaikat pelos wayuu) como algo que envolve não somente a territorialidade física e social, mas como algo profundamente vinculado ao espaço feminino simbólico.

⁵⁰ Os wayuu são povos indígenas da família linguística arawak (arahuaca) e falam essa mesma língua que é falada por alguns dos povos do norte do Brasil. Eles habitam a península da Guajira.

⁵¹ Localizada sobre o mar do Caribe, no extremo nordeste da Colômbia e na porção norte do extremo ocidental da Venezuela.

4.3. Ecoperformance em campo expandido e criação contemporânea

4.3.1. Ecoperformance

O conceito ecoperformance das artes performativas foi criado entre 2009 a 2010 pela artista e coreógrafa brasileira Maura Baiocchi como parte da inauguração de um ciclo de trabalhos dela relacionados à investigação das tensões entre corpo, ancestralidade e meio ambiente. A ecoperformance entende o meio ambiente e o corpo como inseparáveis da dimensão performativa. O artista não é o foco principal, mas constela no conjunto de forças em jogo interativo do revelar e esconder de organismos vivos, presenças elementais e suas âlmas.

A ecoperformance pode acontecer em paisagens virtuais, urbanas ou virtuais e promover uma nova consciência dos impactos da ação humana na natureza.

Na ecoperformance, o artista insere-se no meio ambiente não como algo separado deste. O artista torna-se a própria manifestação da terra com suas imensas multiplicidades e atua em um giro multiterritorial/decolonial. Este existe quase que como uma presença anímica e mimética, desvelando nuances da consciência que impera em cada ser vivo, animal, plantas, rios, lagos, florestas e oceanos, coabitando com esses seres que constelam na cena em uma completa intimidade, tranquilidade interna e espontaneidade.

4.3.2. Poéticas ecofeministas

Outro dia, assistindo a um documentário, vi uma indígena falando que a Terra é como uma mãe. Ela levava um facão em sua mão abrindo caminhos na floresta e levando as pessoas que a entrevistavam. Fazia parte de um povo da Amazônia peruana e dizia que os brancos acham que podem cortar a terra como se corta as partes do corpo de sua mãe para dividir os pedaços. Ela fazia movimentos de corte e dizia. “Uma perna para você, um braço para você”, e apontava para as direções das pessoas que a estavam gravando. Então, finalizou. “Para nós, não é assim. Não podemos dividir e cortar os pedaços de nossa mãe. Assim, não o fazemos com a terra.” Achei aquela imagem muito significativa e que ilustra o quanto o patriarcado cegou os olhos da compaixão que existe até mesmo pela nossa própria mãe. A Terra é nossa mãe e a natureza é uma mãe, no sentido de sempre nos oferecer abrigo, alimento e uma doação incondicional constante, mas o vigente patriarcado explora a terra sem dedicar-

lhe o menor cuidado, despejando dejetos de garimpo nos rios como podemos verificar através das notícias o que vem acontecendo atualmente nas terras Yanomami.

Em 2019, no Brasil, houve um forte movimento das mulheres indígenas que forama Brasília fazer uma marcha para proclamar a defesa de seus “corpos e territórios”. Esta foi a primeira vez em que se reuniram 2500 mulheres de 130 povos indígenas distintos, como uma representação das cinco grandes regiões do país. Este ato revela a importância do ato político performativo. Em seu documento final redigiram

[...] queremos dizer ao mundo que estamos em permanente processo de luta em defesa do “Território: nosso corpo, nosso espírito”. [...] Enquanto mulheres, lideranças e guerreiras, geradoras e protetoras da vida, iremos nos posicionar e lutar contra as questões e as violações que afrontam nossos corpos, nossos espíritos, nossos territórios. Difundindo nossas sementes, nossos rituais, nossa língua, nós iremos garantir a nossa existência. (...) Precisamos dialogar e fortalecer a potência das mulheres indígenas, retomando nossos valores e memórias matriarcais para podermos avançar nos nossos pleitos sociais relacionados aos nossos territórios.⁵²

Venho buscando, em meu trabalho, com dança, teatro e performance trazer à tona as questões da corporeidade em conexão com a Terra, em interconexão com a arte política e a ancestralidade. As mulheres artistas são grandes ativistas e ajudam na transformação do presente pensamento, em nossa sociedade, focado apenas em ganhos pessoais e lucro. Através de seus gestos performativos e sua arte cosmopolítica podem despertar as consciências para revelar o sentido maior da existência. Procuro em meus trabalhos contribuir não só para revelar o mito de Kali, mas trago a minha mitologia pessoal para a cena, com o entendimento de que a tomada de consciência revela uma dinâmica muito mais aprofundada daquilo que somos, para além de nossos corpos, nossas histórias, pais, família, ancestrais e atravessamentos que viemos tendo na vida e na arte. Viver o nosso mito pessoal também é cultivar uma relação cada vez mais profunda com o universo e seus grandes mistérios (JESUS, 2014).

4.3.3. Mulher onça: corpo, animal em extinção

Mulher onça: corpo, animal em extinção. É uma ecoperformance que surgiu como resultado de uma residência artística que a autora participou em 2021, na cidade de Santarém, Pará. A terra paraense é a origem ancestral de onde a própria artista provém. Na fluidez dinâmica dos rios e

⁵²Documento: <https://cimi.org.br/2019/08/marcha-mulheresindigenas-documento-final-lutar-pelos-nossos-territorios-lutar-pelo-nossodireito-vida/> (acessado em outubro de 2022).

da natureza, despertada pelo mesmo local onde as suas ancestrais habitavam, as imagens poéticas e os sonhos a orientaram a fim de reconstruir a sua mitologia pessoal. O poema e a música, citados na ecoperformance, são da própria autora e revelam as falas do corpo-carne traduzidas em corpo-verbo. Muitos artefatos, no rio Tapajós, foram encontrados com imagens de mulheres montadas ou como parte dos corpos de onças, jacarés e outros animais selvagens sugerindo a ideia de que estes corpos anímicos sempre existiram como uma extensão de nossos próprios corpos. Porém, com o tempo, essas memórias primitivas foram sendo esquecidas e transformadas em corpos em extinção.

Como uma filha da Amazônia, artista, pesquisadora e ativista das questões ambientais, e tendo vivido experiências anímicas e fortes em contato com as comunidades e a natureza amazônica, sinto-me convidada a refletir sobre as questões da decolonização da arte entendendo-a como uma forma de arte cosmopolítica. Sinto a necessidade de aquisição e transposição na arte de uma consciência política sobre o momento atual que estamos atravessando, bem como a importância de nós, como artistas pesquisadores, na construção de um pensamento decolonial que conduza as manifestações na arte a uma autonomia sociocultural. Nunca se problematizou tanto sobre as poéticas e políticas do corpo e da cena, como nos dias atuais.

Em 2021, após um cenário pandêmico em que o isolamento, o aumento das dificuldades pessoais, coletivas e mundiais e a crise sanitária que afetou todos os nossos modos de vida na terra tivemos que fazer uma pausa obrigatória para reavaliar o nosso cotidiano, nossas relações humanas e familiares, e a conceber novas formas de ser, pensar e estar no mundo. Diante disso, tomei a decisão de, ao final do ano de 2021, mesmo com um grande receio de viajar, reativar uma passagem que já estava comprada antes do contexto pandêmico para Belém do Pará, a terra de meus ancestrais.

A decisão de me lançar em mais uma jornada desconhecida foi motivada por eu ter sido selecionada como bolsista e participante de uma residência artística cujo nome foi: “Corpo, animal em extinção”, realizada em dezembro de 2011, na cidade de Santarém, Pará, Brasil.

Mesmo sendo de origem amazônica, nunca vivi de fato por muito tempo neste território. Desde criança, tive encontros, passagens e reentrâncias, espaços de respiro nessas comunidades e à beira dos rios amazônicos. Estar ali, mesmo que por dez dias, era como

escavar fósseis (e de fato em Santarém tem muitos artefatos antigos e indígenas como o Muiraquitã⁵³), colando pedaços de mim mesma e reconstruindo a minha mitologia pessoal.

Feinstein e Krippner (1988, p. 15), em sua obra *A Mitologia Pessoal*, dizem que perceber que estamos vivendo de forma mítica equivale a compreender nossa vida como um drama em evolução. Segundo Jesus (2014) nessa dinâmica, buscamos orientação em nossos sonhos, em nossa imaginação e outras reflexões de nosso ser interior.

O intuito da residência artística era refletir sobre a questão de como nosso corpo está tão alienado de si mesmo e do contato com a terra como se fosse um animal em extinção. O final da residência culminou, após diversos laboratórios de campo, em que tivemos um imenso contato com a natureza amazônica, com a escrita coletiva, junto a outros participantes, sobre o tema. O objetivo era que estes escritos fossem compilados em um livro de poemas e desenhos, em construção coletiva, como resultado dessa experimentação.

Neste percurso, pude repensar sobre como nossos corpos perderam o seu contato com a sua natureza íntima e primordial e como viemos seguindo alienados de nós mesmos, de nosso corpo-verbo ao corpo-carne. Perdemos a conexão com as raízes profundas que sustentam a nossa identidade como seres humanos, em vez de considerarmos os nossos corpos como organismos que, como todos os animais, possuem em sua biologia o lado primitivo profundamente arraigado e conectados à terra e a natureza. Pude repensar através desse meu ire vir, em constantes viagens, desde 2011 realizando incursões em inúmeros territórios como a Amazônia, o Marajó e o Tapajós e até nos mais distantes como o mar arábico na Índia, Tailândia, o quanto este tempo todo estive reexistindo e transitando entre transterritorialidades.

Especialmente por ser de origem amazônica, porém, nascida como uma habitante de uma grande e opressora cidade como São Paulo, a residência de 2021 foi de grande valia como um espaço de reflexão, para mim, enquanto artista e pesquisadora. Mesmo tendo contato, desde a infância, com minhas as origens amazônicas (e por sempre estar viajando para lá) sinto que é como se sempre eu tivesse transitado entre dois mundos e neste percurso e parafraseando Rolnik (2011) procurei “dar língua aos afetos que pedem passagem”. Foram muitas letras de músicas inspiradas nestes afetos da natureza amazônica e também performances surgiram como

⁵³ Muiraquitãs ou muyrakytãs (do tupi) são artefatos talhados em pedra, chamada de amazonita, representando animais (especialmente sapos, mas também tartarugas ou serpentes. Teriam sido usados pelos povos indígenas do Tapajós e Konduri, que habitavam o Baixo Amazonas até a chegada do colonizador europeu, como amuletos, símbolos de poder, e ainda como material para compra e troca de objetos valiosos. Há muitas lendas e mitos sobre eles, sempre envolvidos com as índias Amazonas, extintas ou lendárias. O amuleto também foi visto pelas icamiabas que atacaram a esquadra de Orellana em 1542, quando os espanhóis passavam pelo Espelho da Lua, região da atual cidade de Nhamundá, no Amazonas.

resultado deste contato. Vivi sempre na busca de construir, dentro de mim, alguma ponte que pudesse conectar mundos tão diferentes, como o mundo presente na calma e tranquilidade dos rios, no sorriso aberto e na tranquilidade dos povos ribeirinhos que vivem às margens do pouco que nos restou de nossas florestas tropicais e o mundo das cidades, competitivo, cheio de barulho e poluição, a síndrome da grande pressão da metrópole e com pouco tempo para dar ausculta aos nossos corpos.

Portanto, sinto que a viagem me fez refletir sobre como meu corpo tem resistido e sobrevivido a estes constantes choques interculturais e, mesmo tendo origens indígenas e ribeirinhas e me nutrido desde cedo com o cheiro das frutas, elementos e forças encantadas da floresta, sempre tinha que retomar a minha vida em São Paulo novamente e prosseguir meu caminho como mais uma habitante desconhecida e invisibilizada. Caminhava por aqui como mais uma estrangeira nesta grande selva de pedra e centro urbano.

Trago aqui o pensamento de Suely Rolnik como contribuição à reflexão sobre o pensamento decolonial.

Em sua nova versão, é da própria vida que o capital se apropria; mais precisamente de sua potência de criação e transformação na emergência mesma do seu impulso, ou seja, em sua essência germinativa, bem como da cooperação da qual tal potência depende para que se efetue em sua singularidade. (ROLNIK, 2018, p. 4).

Nas grandes e opressoras cidades, que são a expressão máxima do capitalismo selvagem, nosso corpo tem sido, mais do que tudo, um animal em extinção. Com a mercantilização da vida e da natureza, tudo e todos viraram mercadoria, os corpos não estão sendo respeitados em seus direitos primordiais. Temos percebido até o ponto máximo, adesconexão profunda do ser humano com o organismo da terra e, com as raízes profundas que sustentam uma identidade. No mundo mercantilista, a potência de um corpo ativo, um corpo transformacional, tem sido sufocada em sua raiz, e no impulso mesmo de sua essência germinativa bem como os mecanismos de cooperação que são a base de sustentação de uma circularidade criativa e criadora que se manifesta na potência do território-corpo.

Ainda sim, alguns indivíduos ainda existem nas grandes cidades com a consciência profunda de que carregam em si um corpo coletivo. Em suas performances podem comunicar sentidos e relevâncias que trazem a memória da terra e a importância de trazer as narrativas e histórias de povos minoritários que foram invisibilizadas e caladas devido ao capitalismo e opressão aos corpos e seus territórios.

Baseada na motivação de compartilhar algumas de minhas experiências neste percurso, trago aqui um dos poemas frutos de minha experiência na residência artística em Santarém e a performance que denominei de mulher onça: corpo animal em extinção.

Tapajós
 Caiapós
 Borari
 Marajó
 Tracajá
 Pacajá
 Carimbó
 Curimbó
 Curipê
 Urinambê
 Tucumaí
 Piraoca
 Icamiaaba
 Somos corpos animais
 Em extinção
 Gente bicho
 Mulher onça
 Seres floresta
 Corpo de terra
 Sonho de rio
 No encontro das águas. (RIBEIRO, 2021)

A performance se desdobrou a partir dessa experiência feita à beira de um mangue perto do rio Tapajós, um dos maiores rios do planeta e que vem sofrendo um ataque por partede empresas e garimpeiros que o têm contaminado com grandes quantidades de mercúrio. Nesta ecoperformance intento trazer essas questões do território-corpo ou corpo-território para constelar na cena a fim de problematizar e reafirmar as interconexões entre o corpo e o meio ambiente.

Recito o poema que foi feito em Santarém mesmo, após um laboratório vivo feito na própria natureza, por cerca de 10 dias. Viajando de voadeira⁵⁴ pelo rio Tapajós, conhecendoa floresta nacional do Tapajós, passando a noite ali e entrando em contato com uma samaúma gigante, uma das maiores árvores do planeta, pude sentir as vibrações de cura e regeneração da floresta. Visitei a comunidade de Jamaraquá, situada bem próxima da Flona do Tapajós, e tive contato com essas pessoas que vivem em profundo contato e intimidade com seu território e o protegem.

⁵⁴ A voadeira é uma embarcação muito utilizada pelos habitantes da floresta, sendo conhecida pelos povos dos rios do Pará com esse nome. É uma embarcação movida a motor com estrutura e casco de metal, geralmente de alumínio, a maioria delas tendo um motor de popa.

Refleti o quanto estamos desconectados de nossos corpos e do corpo da terra. Canto, ao som do maracá⁵⁵, uma música que fiz, em 2021, chamada Jurema, que me foi inspirada através de um sonho. Seu refrão apareceu em minha mente após os desdobramentos do sonhar. A ecoperformance pode, em minha visão, ser entendida como arte cosmopolítica, uma vez que, através dela, aumenta-se a consciência sobre os impactos ambientais decorrentes das ações humanas nocivas e onde pode-se refletir sobre estas questões que comprometem a vida de todos nós, politicamente.

Link da performance “Mulher onça: corpo animal em extinção”:

<https://drive.google.com/file/d/1d-9UYVH1BcYC1265B6ts7ZMgJcCrIPoR/view?usp=sharing>

⁵⁵ O maracá, assim chamado na língua tupi guarani é o instrumento musical e percussivo mais difundido entre as comunidades indígenas do Brasil. Muito simples, esse chocalho é feito por uma cabaça que é preenchida por dentro com pedrinhas ou sementes.



Figura 19. Residência artística “Corpo: animal em extinção”
Performance: Mulher onça: corpo animal em extinção-Santarém- Pará- 2021. Acervo pessoal.

5. Comentários sobre a ecoperformance Mahakali

A cena da ecoperformance configura-se em um espaço delimitado pelo *yantra*⁵⁶ de Kali. Alguns objetos cênicos estão dispostos na cena como uma planta, uma cuia⁵⁷ com água, uma vela acesa, charuto tarumã⁵⁸ e outros que representam os cinco elementos da natureza que são: a terra, a água, o fogo, o ar e o éter. Todos os elementos da natureza tanto internos como externos constelam na cena compondo os nossos corpos e também, a natureza⁵⁹. Em uma observação mais atenta da ecoperformance realizada como um ritual, revelam-se várias imagens explícitas da Deusa Durga/ Kali sendo reverenciada como uma jarra de barro ou um conglomerado de plantas (RODRIGUES, apud MCGILL, 1953, p.11).

Escolhi o vestido de cor bordô para esta performance porque tanto Durga quanto Kali, em muitas ocasiões são retratadas como uma bela mulher de vestes vermelhas. A cuia, neste contexto, representa as várias atividades essenciais à vida, como o apoio e o suporte dos alimentos e da bebida. Também pode ter a representação da bacia da mulher atuando como um importante elemento de sonoridade por ter uma parte oca que permite que tudo que é colocado dentro dela se transforme em algo a ser experimentado e saboreado, evocando a temática de rasa. A dançarina performa, na foto abaixo, a dança com as plantas, o maracá e a cuia para honrar a Mãe Kali aliando a dança indiana kathak contemporânea às poéticas ecofeministas.

⁵⁶ Yantra é um desenho geométrico que age como uma ferramenta altamente eficiente para a concentração, contemplação e meditação. Os yantras carregam um significado espiritual e ao mesmo tempo, um ponto focal que representa janelas para o absoluto.

⁵⁷ Cuia também chamada de cabaça, coité, cuieté ou cuité é o fruto da Cuieira, um tipo de árvore muito comum nas regiões Norte e Nordeste do Brasil. O nome vem do termo tupi ku'ya que provém da expressão em tupi kuya e'tê que significa cuia verdadeira. Essa performance sendo intercultural propõe-se a trazer elementos da cultura indígena de onde fazem parte as origens da pesquisadora.

⁵⁸ Os indígenas tupinambá utilizam o tarumã para defumar ambientes e pessoas e assim afastar os maus espíritos e más influências.

⁵⁹ No início é tocada a música do CD Mehinaku fusion, que possui direitos autorais, e foi autorizada pela Dialeto Produções.



Figura 20. Ecoperformance Mahakali. Kali sendo reverenciada com o som do apito indígena e com os elementos cênicos que representam a natureza. Unicamp, 2023. Foto: Mariana Andraus. Acervo pessoal.



Figura 21. Ecoperformance Mahakali. Performer segurando o apito com o mudra Khataka mukha.
Foto: Mariana Andraus. Acervo pessoal.

O mudra khataka mukha é um mudra (gesto) em que se unem o polegar, o dedo indicador e o médio. Os dedos anelar e mínimo expressam-se para o alto, como antenas, conectadas ao céu. Através desse gesto podem-se colher flores, segurar um colar de pérolas, uma guirlanda de flores, desenhar um arco lentamente, distribuir flores ou folhas de betel, aplicar perfume ou almíscar, falar e olhar.

Na foto acima, a performer segura um apito indígena como se estivesse se comunicando com os pássaros e os espíritos animais ancestrais.



Figura 22. Ecoperformance Mahakali. Elementos da natureza como uma planta, um maracá e uma cuia. Foto: Mariana Andraus. Acervo pessoal.

Na foto acima, a performer segura os elementos cênicos que são a planta, o maracá e a cuia, saudando Kali como a própria manifestação da natureza.



Figura 23. Ecoperformance Mahakali. A performer faz o mudra kathamukha a fim de demonstrar a comunicação com as forças naturais do céu, as árvores do ambiente, os pássaros e espíritos animais ancestrais executando o gesto com o apito indígena na mão. Foto: Mariana Andraus. Acervo pessoal.



Figura 24. Ecoperformance Mahakali. A performer faz gestos com o apito indígena a fim de ecoar o som da floresta e estabelecer a comunicação performativa com as forças naturais. Foto: Mariana Andraus. Acervo pessoal.



Figura 25. Ecoperformance Mahakali. O apito indígena representa o som universal da natureza e dos pássaros do céu. O colar amarelo representa o colar de cabeças humanas utilizado por Kali. Foto: Mariana Andraus. Acervo pessoal.



Figura 26. A pesquisadora no dia de sua defesa com um colar indígena representando a guirlanda de cabeças de Kali. Foto: Mariana Andraus. Acervo pessoal.

Kali, em algumas de suas imagens, têm em seu pescoço uma guirlanda ou um colar de cabeças decepadas (símbolo da reencarnação). O colar da foto acima evoca esse significado.



Figura 27. Expressões no diálogo com a banca examinadora. Foto: Mariana Andraus. Acervo pessoal.



Figura 28. A fúria do feminino selvagem reivindicando sua presença na defesa. Foto: Mariana Andraus. Acervo pessoal.



Figura 29. Kali com a língua para fora e simbolizando a manifestação pura da força da deusa das regiões tribais e periféricas. Foto: Mariana Andraus. Acervo pessoal.

Finaliza-se a performance recordando a cultura brasileira não só através de elementos indígenas como também, evocando suas raízes afro-indígenas através da música Iansã, cantada por Maria Bethânia. Traz-se a música Iansã para a performance por esta ser uma orixá africana extremamente presente e conhecida nos rituais da cultura de umbanda e candomblé no Brasil. Por ser uma orixá mulher com temperamento forte e personalidade marcante, além de ser a guerreira mais valente das Yabás⁶⁰, ela representa a divindade que manifesta o poder da força, da transformação e do movimento sob a forma dos ventos e tempestades que ela domina como uma emanção de sua divindade. Iansã, assim como Kali, também faz do medo de morrer o seu alimento. E transmuta em nós e em si mesma os sentimentos de medo, falta de coragem pela ação irada em agir sempre com o coração, que também é uma característica marcante da própria deusa Kali, que, conforme já exposto, muitas vezes é adorada e reverenciada em crematórios e cemitérios.

⁶⁰ O termo Yabás refere-se ao dialeto africano que significa mãe rainha, senhora ou aquela que alimenta seus filhos. É um termo usado para denominar as orixás femininas. Na África, o termo era atribuído apenas aos orixás Yemanjá e Oxum. Entretanto, no Brasil se estendeu a todos os orixás femininos.

Iansã é vista quando há o vento em grande vaga. Ela faz o ninho no colar da fúria evoa firme e certa feito bala. As suas asas emprestam à tempestade, ela faz da insegurança a sua força e do risco de morrer seu alimento. Por isso, me parece a imagem justa para quem vive e canta! No mal tempo.⁶¹

A letra da canção de Maria Bethânia revela a força da deusa guerreira Iansã:

Iansã

Senhora das nuvens de chumbo, senhora do mundo
 Dentro de mim
 Rainha dos raios, rainha dos raios
 Rainha dos raios, tempo bom, tempo ruim.
 Senhora das chuvas de junho, senhora de tudo
 Dentro de mim
 Rainha dos raios, rainha dos raios
 Rainha dos raios, tempo bom, tempo ruim
 Eu sou o céu para as tuas
 tempestades Seu partido ao meio no meio
 da tarde Deusa pagã dos relâmpagos
 Das chuvas de todo ano, dentro de mim.
 Rainha dos raios, rainha dos raios
 Rainha dos raios, tempo bom, tempo ruim.
 (BETHÂNIA, DRAMA, 1972)

Finalizo a escrita desta dissertação de mestrado invocando como uma prece este poema a deusa Kali.

Desperta, Mãe! Desperta!
 Há quanto tempo Você está dormindo no lótus do Muladhara!
 Cumpra Tua função secreta, ó Mãe!
 Suba ao lótus de mil pétalas dentro da cabeça.
 Onde o Poderoso Siva tem sua morada.
 Perfure rapidamente os seis lótus.
 E, leve embora minha dor, ó Essência da Consciência!⁶²

61 Palavras de Maria Bethânia em seu show: A dona do Raio e do Vento (ao vivo). Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=wR05zNR5GCc>. Acesso em 19/12/2022.

62 Trecho extraído do Evangelho de Sri Ramakrishna, p. 182.

BIBLIOGRAFIA

ARTAUD, A. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ALBERNAZ, P.C., CARVALHO, J. J. Encontro de saberes por uma universidade antirracista e pluriepistêmica. **Horizonte antropológico**, ano 28, n.63, p.333-358, 2022.

BHARUCHA, R. **Chandralekha**: Woman, dance, resistance. New Delhi: Indus, 1995.

BHARUCHA, R. Viajando através do interculturalismo: do pós-colonial ao presente global. **OuvirOuvir**, v.13, n.1. p.12-23, 2017. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/ouvirouvir/article/view/37801/0>. Acesso em 10/11/22.

BIANCHINI, F. O culto à Deusa na Índia: uma breve história do desenvolvimento do Saktismo nos Purana. São Paulo. **Rever**, n. 1, 2014.

CARNICKE, Sharon M. **Stanislavsky in focus**: an acting master for the twenty-first century. 2. Ed. New York: Routledge, 2009.

CIPPICIANI, Irani. **O feminino ambivalente**: da força da deusa à negação da mulher. **Conception**, v.10, p.1-10, 2021

CHAKRAVORTI, Pallabi. Dancing into modernity: multiples narratives in India's Kathak Dance. **Dance Research Journal**, volume 38 (1-2). Cambridge University, 2014

CHANDRALEKHA, M. **Sharira**: Chandralekha's explorations in dance. 2003. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=vyXh_5dT0zw. Acesso em 12/05/22.

COCCIA, E. **Metamorfoses**. Rio de Janeiro: Dantes, 2020.

DANIÉLOU, A. **The Myths and gods of India**: the classic work on hindu polytheism from the Princeton Bollingen Series. Inner Traditions/ Bear & Co. New Mexico, 1991.

DHARAN, N; KENDRA, P. K. Kathak: the art of storytelling through dance. **International Journal of Research**, v. 8, p.1-11, 2021.

JESUS, Adilson Nascimento de. **O mito, o símbolo e o rito na cena**: uma experiência com o Butoh. In: SOARES, Marília Vieira, ANDRAUS, Mariana Baruco Machado, WILDHAGEN,

Joana (Org). Mitos e símbolos na cena contemporânea: interlocução oriente-ocidente. Jundiaí: Paco Editorial, 2014.

DEVI MAHATMYAM - The Glory of the Goddess. Do Markandeya Purana, século 12. Traduzido por Lindal Vercoe (2010), Divine Cool Breeze Books, 2 edição, 2019.

DEVI, Mata Amritanandamayi. **The meaning and importance of Navaratri worship**. 2016. Disponível em: <https://www.amritapuri.org/66146/16-navaratri.aum/>. Acesso em 01/06/22.

DEVI, R. **Urban Kali**: from sacred dance to secular performance. Tese de doutorado (Faculdade de Lei, humanidades e arte). University of Wollongong, Austrália, 2018.

ELIADE, M. **Mito e realidade**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

ESTÉS, C.P. **Mulheres que correm com os lobos**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

FEDERICI, S; VALIO, L.B.M. Na luta para mudar o mundo: mulheres, reprodução e resistência na América Latina. **Revista de Estudos Feministas**, v. 28, n. 2, 2020.

FEUERSTEIN, Georg. **A Tradição do Yoga**. 4. Ed. São Paulo: Pensamento, 2005.

FEUERSTEIN, Georg. **Tantra**: path of ecstasy. Boston: Shambhala Publications. 1998.

GAGO, V. **A potência feminista**: ou o desejo de transformar tudo. Rio de Janeiro: Editora Elefante, 2020.

GUPTA, M. **O Evangelho de Sri Ramakrishna**. Traduzido do Evangelho de Sri Ramakrishna (1942) para o inglês por Swami Nikhilananda. New York. Publicado por Ramakrishna-Vivekananda Center of New York, 2000.

HAESBAERT, R. **O mito da desterritorialização**: do “fim dos territórios” à multiterritorialidade. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

HAESBAERT, R. Do corpo-território ao território-corpo (da terra): contribuições decoloniais. **GEOgraphia**, vol. 22, n. 48, 2020.

HASEMAN, B. **Manifesto pela pesquisa performativa**. Resumo do Seminário em andamento do PPGAC/USP. São Paulo: v. 3, n. 1, 2015.

HOBSBAWM, E; RANGER, T. **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984, p. 09-23.

JUNG, Carl G. **Memórias, sonhos e reflexões**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

JUNG, C. G. **O homem e seus símbolos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

KATRAK, K. H. **Studies in international performance**. England: Published in association with the International Federation of Theatre Research, 2011.

Kali, the most powerful cosmic female. Escrito por P.C. Jain; Dr. Daljeet. Delhi, Exotic India, 2009. Disponível em: <https://www.exoticindiaart.com/article/goddess-kali/>. Acesso em 03/03/2022.

KINSLEY, D. **Hindu Goddesses: Vision of the Feminine in the Hindu Religions Tradition**. Delhi: Motilal Banarsidass, 1987.

KRENAK, A. **A vida não é útil**. São Paulo: Editora Schwarcz S.A., 2020.

KOPENAWA, D; ALBERT, B. **A queda do céu: palavras de um xamã yanomami**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

LEELAMMA, K.P. **Devimahatmyam**. Thrissur: Sri Ramakrishna Math, 1998.

LOPES, M.T.S. Espaço potencial: o lugar do grupo de imaginação e suas narratividades. **Revista de Estudos Psicoanalíticos**, v. 34 (1-2), 2016.

MAHFUZ, Vicente. **O Yoga no Sistema de Konstantin Stanislavski**: comunhão entre o espírito humano da personagem e o corpo humano do ator. 259p. Dissertação (Mestrado em Teatro). Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Programa de Pós- Graduação em Teatro, Florianópolis, 2014.

MINNICK, Michele; COLE, Paula Murray. **O ator como atleta das emoções: o rasaboxes**. O percevejo online. PPGAC/Unirio, Rio de Janeiro, v. 3, n. 1, 2011. Disponível em <http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/1797/1460>. Acesso em 03/03/2022.

MITRA, Royonna. Decolonizing imersion. **Performance research**, v. 21, n. 5. Taylor & Francis Group, 2016.

PAGBONGKA, Rinpoche. **The liberation in the palm of your hand**: a concise discourse on the path to enlightenment. Boston: Wisdom Publications, 2006.

PASSOS, E; KASTRUP, V; ESCÓSSIA, L. **Pistas do método de cartografia**: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2015.

RAMYA, R. **Kathak**: the dance of Storytellers. New Delhi: Niyogi, 2019.

RIBEIRO, Darcy. Os Brasis na história. In: **O povo brasileiro**: a formação e o sentido do Brasil. 2. ed. São Paulo: Companhia das letras, 1995.

ROLNIK, S. **Cartografia sentimental**: transformações contemporâneas do desejo. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2011.

ROLNIK, S. **As esferas da insurreição**: notas para uma vida não cafetinada. 2. ed. São Paulo: N-1edições, 2019.

RUMI, Jalal al- Din. **Poemas místicos**: Divan de Sham de Tabriz. Seleção, tradução e introdução de José Jorge de Carvalho. São Paulo: Attar editorial, 2013.

SANTINHO, Gabriela Di Donato Salvador. **O corpo mitológico**: a dança e o mito em cena. In: SOARES, Marília Vieira, ANDRAUS, Mariana Baruco Machado, WILDHAGEN, Joana (Org). Mitos e símbolos na cena contemporânea: interlocução oriente-ocidente. Jundiaí: Paco Editorial, 2014.

SHAIKH, F.Y. **The art of storytelling**: Kathak's Evolving Connection to Religion. Disponível em: <https://dancersgroup.org/2014/04/the-art-of-storytelling-kathaks-evolving-connection-to-religion/>. Acesso em 29/04/22.

SHARMA, P. **Actor and charater of Natyashastra**: a study of nayaka-nayika(s) from feminist perspective. Tese de PHD (Estudos sociológicos das artes performativas), Pondicherry University, Pondicherry, 2019.

SHIVA, V; MIES, M. **Ecofeminismo**. Lisboa: Piaget, 1993.

SOARES, Giovana Fontes. **Corpo-território**: a luta extrativista das mulheres latino- americanas. Disponível em: [Corpo-Território: a luta anti-extrativista das mulheres latino- americanas](#). Acesso em 1/12/2022.

STOLTENBERG, H. **Sacred movement**: connecting with Divine Kathak as Axis Mundi. Journal of Dharma Studies, volume 1, 303-312, 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.1007/s42240-019-00025-2>. Acesso em: 13/ 02/ 23

TAYLOR, D. **Performance, exílio e fronteiras**: errâncias territoriais e textuais. Belo Horizonte: Departamento de letras românicas, Faculdade de letras/ UFMG: Poslit, 2002, p.11 a 43.

TCHERKASSKI, Sergei. “Fundamentals of the Stanislavsky System and Yoga Philosophy and Practice”. **Stanislavsky Studies**. Vol.1, fevereiro de 2012, p.18 Disponível em: <http://www.stanislavskistudies.com>. Acesso em: 13/ 02/ 23

The Natyasastra. Translated and edited by Adya Rangacharya. New Delhi: Munshiram Manoharlal Publishers Pvt. Ltd., 1996.

FRANZ, Marie Von. **O caminho dos sonhos**. São Paulo: Cultrix, 1988.

WALKER, E. Margareth. **India's Kathak Dance in a Historical Perspective**. England: Ashgate, 2014.

WITTIG, Monique. **One is not born a woman**. Madrid: Femist issues1, n. 2, 1981.

WOODROFF, John. **Mahanirvana tantra**. Traduzido por Arthur Avalon. Withefish:Kessinger Publications, 2004.