

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
SISTEMA DE BIBLIOTECAS DA UNICAMP
REPOSITÓRIO DA PRODUÇÃO CIENTÍFICA E INTELLECTUAL DA UNICAMP

Versão do arquivo anexado / Version of attached file:

Versão do Editor / Published Version

Mais informações no site da editora / Further information on publisher's website:

<https://proceedings.science/anda/anda-2021/trabalhos/re-cria-acao-poeticas-do-corpo-na-relacao-entre-a-danca-indiana-e-a-umbanda?lang=pt-br>

DOI: 0

Direitos autorais / Publisher's copyright statement:

©2021 by ANDA. All rights reserved.

DIRETORIA DE TRATAMENTO DA INFORMAÇÃO

Cidade Universitária Zeferino Vaz Barão Geraldo

CEP 13083-970 – Campinas SP

Fone: (19) 3521-6493

<http://www.repositorio.unicamp.br>

Para citar esse documento:

SANTANA, Cassiana Rodrigues; SOARES, Marília Vieira. Re-cri-ação: poéticas do corpo na relação entre a dança indiana e a Umbanda. *Anais do 6º Congresso Científico Nacional de Pesquisadores em Dança – 2ª Edição Virtual*. Salvador: Associação Nacional de Pesquisadores em Dança – Editora ANDA, 2021. p. 3234-3248.

Anda associação nacional de
pesquisadores em dança
www.portalanda.org.br

Re-criação: poéticas do corpo na relação entre a dança indiana e a Umbanda

Cassiana Rodrigues Santana (Unicamp)

Marília Vieira Soares (Unicamp)

Dança e(m) Cultura poéticas populares, tradicionais, folclóricas, étnicas e
outros atravessamentos

Resumo: Este projeto visa dar continuidade ao processo iniciado no mestrado, onde foram estabelecidas conexões entre a dança clássica indiana e a Umbanda por meio do atravessamento de culturas. A pesquisa anterior mostrou-se extremamente frutífera, levando à cena, o desenvolvimento prático dessas relações. Agora, elas são ainda mais aprofundadas por meio do estudo dos conceitos de *bhava* e *rasa*¹ na relação com personagens-tipo da cultura afro-brasileira. Para tal, foram escolhidas algumas entidades de Umbanda como objeto de pesquisa, a partir de um minucioso estudo de suas características simbólicas. Dessa forma, se pretende investigar como o desenvolvimento de cada *rasa* pode contribuir para o movimento expressivo do corpo dos intérpretes, transformando-o num “contador de histórias”. A proposta é transpor os conceitos da dança clássica indiana para a cena contemporânea, usando, como suporte, elementos que figuram num cenário genuinamente brasileiro, são elas: exús, pombas-giras, pretos-velhos, caboclos, malandros e crianças.

Palavras-chave: DANÇA INDIANA. UMBANDA. PERFORMANCE.

Abstract: This project aims to continue the process initiated in the master's degree, where connections were established between indian classical dance and Umbanda through the crossing of cultures. The previous research proved to be extremely fruitful, leading to the practical development of these relations. Now, they are further deepened by studying the concepts of *bhava* and *rasa* in the relationship with type characters of afro-brazilian culture. To this end, some entities of Umbanda were chosen as a research object, based on a thorough study of their symbolic characteristics. Thus, it is intended to investigate how the development of each *rasa* can contribute to the expressive movement of the body of interpreters, transforming it into a "storyteller". The proposal is to transpose the concepts of Indian classical dance into the contemporary scene, using, as support, elements that figure in a genuinely Brazilian setting. They are: exús, pombas-giras, pretos-velhos, caboclos, malandros and children.

Keywords: INDIAN DANCE. UMBANDA. PERFORMANCE.

¹ *Bhava* e *rasa* são dois dos principais elementos de construção dramática no teatro-dança clássico indiano definidos pelo *Natyasastra*, o grande tratado das artes dramáticas hindu.

1. Saudando os deuses e orixás

A proposta desse trabalho é discutir as relações entre a dança indiana e a Umbanda no processo investigativo de formação do artista da cena. Esse estudo foi iniciado no projeto de mestrado intitulado “Entre deuses e orixás: o treinamento do ator na travessia entre a dança clássica indiana e as entidades de Umbanda”, defendido em fevereiro de 2020 no Programa de Pós-graduação em Artes da Cena da Universidade Estadual de Campinas. Este projeto associava dois estilos de dança indiana a duas entidades de Umbanda por meio da investigação de qualidades de movimento que demonstravam pontos em comum: *kuchipudi*² e *mohiniyattam*³; caboclos e pretos-velhos, respectivamente. Essa pesquisa se mostrou extremamente frutífera, levando à cena, o desenvolvimento prático dessas relações. De início, a busca era por pontos de contato entre ambas as manifestações. No entanto, esse processo também revelou atritos culturais e associações que desafiavam as metodologias aplicadas, redefinindo o caminho da pesquisa, as técnicas trabalhadas e os resultados da investigação.

A partir do envolvimento com saberes tão distintos foram revelados diversos processos que não poderiam se apoiar apenas em habilidades técnicas, ou formalidades teóricas. Esses caminhos propunham trabalhar com o “acaso”, com o silêncio e com a nossa ancestralidade, desenvolvendo o autoconhecimento através do “olhar para si”. Assumindo, inclusive, o risco desse olhar, que se desloca da preocupação do “produzir”, do “para ser visto”, para voltar-se a si mesmo e descobrir outras maneiras de se expressar e de se comunicar com o outro. O desdobramento dessas descobertas foi delimitado pelo tempo do mestrado, mas despertaram essa pesquisa de doutorado, que busca o aprofundamento do estudo de dois pilares de construção expressiva da dança clássica indiana, *bhava* e *rasa*, conforme descritos

² O *Kuchipudi* é um dos oito principais estilos de dança clássica indiana e é originário do estado de Andra Pradesh, a sudeste da Índia. Essa dança se destaca por sua movimentação ágil, vibrante e vigorosa. Normalmente esse estilo é dançado por homens e mulheres e tem a qualidade de transitar entre a sensualidade e a virilidade com a mesma destreza. Por essa razão, este estilo foi escolhido para trabalhar em parceria com a pesquisa de movimento sobre os caboclos.

³ *Mohiniyattam* significa, literalmente, “dança do encantamento” e toda a sua movimentação é voltada para este objetivo: encantar, conquistar. “A palavra *Mohini* significa, literalmente, uma donzela que excita o desejo ou rouba o coração de quem a vê.” (VENU; PANIKER, 1995, p.33). Sendo dançada exclusivamente por mulheres, esse estilo é delicado e sinuoso, com grande ênfase aos movimentos de tronco, geralmente, circulares e ondulatórios. Outro fator que a destaca é o seu ritmo. Com passos lentos e graciosos, a bailarina se move pelo palco construindo e desconstruindo imagens como no vai e vem das ondas do mar. Essa relação com o tempo, associada a um intenso trabalho de tronco, foi fundamental na compreensão do jeito de se movimentar tão comum aos pretos-velhos.

no *Natyasastra*⁴. Esses conceitos estão sendo pesquisados por meio de relações com entidades da cultura afro-brasileira.

Naquele momento, a proposta era desenvolver personagens que partiriam dessas entidades, cujo trabalho corporal encontrava apoio nos estilos citados em função das características predominantes de cada um. A dança clássica foi fundamental para ancorar o treinamento físico da pesquisa, assim como, o desenvolvimento das qualidades de movimento de cada entidade pesquisada. No decorrer dos ensaios, quando os personagens começavam a ser delineados, foi possível perceber que eles começavam a demonstrar um *rasa* que os simbolizava. Para que se compreenda o que é *rasa*, é importante esclarecer sua origem, pois toda a base expressiva e interpretativa do teatro-dança clássico indiano está contida nas noções de *bhava*, *rasa* e *abhinaya*, explicitadas no *Natyasastra*. *Rasa* é a forma dada ao sentimento que se pretende demonstrar; é a estrutura estética das emoções, que poderiam ser traduzidas por *bhava*. *Rasa* significa, literalmente, sabor. Segundo Bharatamuni, os *rasas* são assim chamados, pois eles devem ser saboreados pelo espectador. Quando um intérprete está preenchido por *bhava* (emoção), ele produz um *rasa* (a expressão dessa emoção) que é então, “oferecida” ao espectador. Ao “receber” esse *rasa*, o espectador pode apreciar o seu “sabor”, completando o ciclo ação-recepção-reação. A maneira como um *rasa* é apreciado tem a ver não apenas com a forma com a qual o ator o representa, mas também com a maneira pela qual ele é degustado pelo espectador, tornando-o parte ativa da representação. No entanto, ao dizer que um ator está preenchido por *bhava*, não significa que ele esteja acessando uma espécie de memória afetiva no intuito de expressar determinada emoção. Quando o intérprete realmente compreende e se conecta com a história que ele dramatiza, ele consegue encontrar em si, o *bhava* daquilo que está representando e, conseqüentemente, expressá-lo através de *rasa*.

[...] Porque é saborosa (a expressão), ela é chamada de *rasa*. Como o prazer chega? Pessoas que comem comida preparada com a mistura de diferentes condimentos, molhos etc, se forem sensíveis, apreciam os diferentes gostos e sentem prazer com isso (ou satisfação); da mesma forma, espectadores sensíveis, após apreciarem as várias emoções expressadas pelos atores através de palavras, gestos e sentimentos,

⁴ O *Natyasastra* é considerado um dos tratados mais antigos das artes dramáticas e sua origem é envolta em muitos mitos. Ele contém elementos que vão desde a origem do drama à sua contribuição para a elevação dos deuses e dos homens, abarcando questões que vão da estética à filosofia. Sua autoria é atribuída ao sábio Bharatamuni. Calcula-se que o texto tenha sido compilado entre os séculos II A.E.C a séc II E.C.

sentem prazer etc. Este sentimento (final) dos espectadores é aqui explicado como *rasas* de *Natya*. (BHARATAMUNI, 1986, p.55, tradução livre).⁵

Durante o processo prático da pesquisa de mestrado, permitimos que os *rasas* envolvessem todo o nosso corpo, pois eles modificavam não apenas o nosso rosto, mas nossas posturas, ritmo, tônus muscular, olhar. Deixar que eles invadissem a cena tornou-se uma forma de compreender melhor a história e a personalidade das figuras (pré-personagens) que eram desenvolvidas. Naquele momento, os *rasas* variavam de acordo com as situações propostas, pois pretendiam desenhar a trajetória daqueles personagens, mas não, necessariamente, defini-los. A partir dos *bhavas*, ou seja, das emoções e experiências de cada um, os *rasas* apareciam e desapareciam contribuindo para as nuances de cada papel. No entanto, ao analisarmos o processo de construção da cena, percebemos o quanto ele se assemelhava à estrutura de composição coreográfica da dança clássica indiana. Tornou-se clara a conexão com a maneira com a qual os intérpretes costumam assumir diversos personagens a partir da modulação de sua expressão facial (*rasa*), do preenchimento dessa expressão (*bhava*) e da interpretação pessoal do artista da cena (*abhinaya*)⁶. Os gestos também encontraram grande correspondência na codificação de personagens, por meio dos *mudras*⁷, com os gestos das entidades que se manifestam nos terreiros de Umbanda, indicando a origem ou característica do guia incorporado.

O código gestual na dança indiana traz muitos pontos de contato com os das manifestações de Umbanda, pois os *mudras* têm a mesma função de representação simbólica dos gestos vistos nos médiuns. O desenho das mãos, geralmente, tenta se aproximar da imagem que representa seja em *mudras* de uma mão ou na combinação delas, porém essas combinações podem variar entre a semelhança com o “real” e com o “ideal”. [...] Então, da mesma maneira que os gestos têm a sua independência de significações, eles abrem a possibilidade para diversos desdobramentos a partir de sua

⁵ No original: “Because it is enjoyable tasted, it is called *rasa*. How does the enjoyment come? Persons who eat prepared food mixed with different condiments and sauces, etc, if they are sensitive, enjoy the different tastes and feel pleasure (or satisfaction): likewise, sensitive spectators, after enjoying the various emotions expressed by the actors through words, gestures and feelings feel pleasure, etc. This (final) feeling by the spectators is here explained as (various) *rasa-s* of *natya*.” (BHARATAMUNI, 1986, p.55).

⁶ Segundo o *Natyasastra*, o grande tratado das artes dramáticas hindu, a raiz *ni* significa “carregar” e o prefixo *abhi*, significa “em direção a”. Ou seja, o objetivo de *Abhinaya* é levar a emoção ou sentimento em direção à audiência; ele é o veículo usado pelo intérprete para o despertar de *rasa* e *bhava*. No *Natyasastra* estão descritos os quatro principais grupos de *Abhinaya*. São eles: *Angika* (corporal); *Vachika* (verbal); *Aharya* (visual: maquiagem e figurinos); *Sattvika* (emocional). Assim, cada um deles desenvolverá um aspecto do trabalho do bailarino fazendo uso de outros elementos (subcategorias) para tal.

⁷ Gestos codificados das mãos. Também chamados de *hastas*.

simbologia. (RODRIGUES, 2020, p.91-92).

2. O corpo da emoção

A experiência vivida no trabalho teórico-prático do mestrado foi fundamental para sedimentar esta proposta de pesquisa que, mesmo que já viesse sendo elaborada há alguns anos, ainda não encontrava o embasamento necessário para tomar forma. Ao nos debruçarmos sobre os fundamentos da dança clássica indiana e sobre a história e estrutura de formação da religião Umbanda, as conexões entre ambas foram ficando cada vez mais claras. Os pontos de contato entre as duas manifestações foram descritos na dissertação supracitada, sendo concretizadas por meio da elaboração de um treinamento físico e de um trabalho prático, apresentado na defesa da mesma. Ao perceber que a pesquisa poderia (e deveria) ter continuidade, em função da riqueza de caminhos apontados, voltamos ao antigo interesse de trabalhar com os princípios de *bhava* e *rasa* na construção de personagens arquetípicos. No entanto, no decorrer deste percurso acadêmico, percebemos que não poderiam ser quaisquer personagens, mas que deveriam ser figuras que tivessem conexão com a nossa realidade pessoal, que fizessem parte da raiz cultural brasileira, o que justifica a escolha das entidades de Umbanda.

A primeira razão que nos conduziu a esta pesquisa foi o desejo de colocar em prática uma forma de trabalhar a expressividade do corpo do intérprete de um lugar pouco comum. Ao menos, no Ocidente. Não pretendemos estabelecer diferenças nas relações Ocidente-Oriente partindo de comparações de qualidade ou eficiência de propósito no teatro-dança. São apenas vertentes e apontamentos que visam enriquecer o repertório do artista da cena que, munido de um vocabulário corporal e pessoal, pode fazer as escolhas que melhor lhe aprouver. O estudo sobre os conceitos de *rasa* e *bhava* vem contribuir com essa ideia. Apesar do treino dos *rasas* estar muito vinculado à expressão facial do bailarino, ele está intimamente ligado à compreensão dos sentimentos e emoções que estes representam. Para que um intérprete seja capaz de produzir um *rasa* genuinamente, ele precisa estar absolutamente preenchido por *bhava* (emoção), o que não significa “sentir” a emoção que ele representa, mas sim, compreendê-la em sua totalidade. Por isso, o treinamento dos *rasas*, conhecido como *navarasa* (nove sabores), é longo e

3238

delicado, pois exige um aprofundamento e dedicação do intérprete que vai muito além do virtuosismo técnico.

Rasa é o resultado cumulativo de *Vibhava* (estímulo), *Anubhava* (reação involuntária) e *Vyabhicari bhava* (reação voluntária). Por exemplo, quando vários condimentos e molhos e ervas e outros ingredientes são misturados, um sabor (diferente do sabor individual de cada componente) é sentido, [...] da mesma forma com diferentes *bhavas* (emoções), o *Sthayi bhava*⁸ torna-se um “gosto” (*rasa*, sabor, sentimento). (BHARATAMUNI, 1986, p.55, tradução livre).⁹

Essa ideia, fundamentada no *Natyasastra*, é pesquisada por muitos artistas em todo o mundo. Apesar de seu fundamento estar vinculado à cultura hindu, seus princípios ultrapassam fronteiras, pois reforçam o quão profunda é a relação do intérprete com aquilo que ele expressa e com o espectador, elemento fundamental para que se complete o ciclo de representação. Trabalhar sobre esses conceitos não significa apropriar-se deles para colocá-los a serviço de um interesse pessoal. É importante compreender e aceitar que existe algo que faz parte de uma realidade única, da vivência e crença de um povo que não é transmitida pelos livros ou pelos mestres, está em sua raiz e ancestralidade. Porém, podemos nos propor a estudar e entender seus fundamentos e razões de ser. Nosso conhecimento pode enfrentar limites, mas isso não nos impede de sempre tentar ampliá-lo, desde que isso seja feito com o devido respeito. Esses princípios não são meras ferramentas para o desenvolvimento artístico do intérprete, eles são caminhos de aprendizado. Por isso, este projeto se propõe a aprofundar o estudo sobre *bhava* e *rasa*, e não a produzir fórmulas a partir delas. O treino prático desses conceitos exige compromisso e dedicação por estar inteiramente associado à compreensão dos sentimentos e emoções representadas. Segundo a “Teoria de Rasa”, descrita no *Natyasastra*, nós teríamos oito *rasas* principais (já que a nona, *shanta*, foi acrescentada mais tarde a esse grupo), sendo algumas derivadas das outras: *sringara* (amor), *vira* (heroísmo), *raudra* (ira), *bibhatsa* (nojo), *hasya* (ironia), *karuna* (tristeza, compaixão) *adbhuta* (encantamento) e *bhayanaka* (pavor). Essa derivação é definida pelo tratado justificando que a ironia acontece quando o amor é imitado; a compaixão resulta de

⁸ O *Natyasastra* define o termo *Sthayibhava* como “durable psychological states”, estados psicológicos duráveis. A pesquisadora e atriz Irani Cippiciani traduz o termo como “estado perene” (p.45).

⁹ No original: “Rasa is the cumulative result of Vibhava (stimulus), Anubhava (involuntary reaction) and Vyabhicari bhava (voluntary reaction). For example, just as when various condiments and sauces and herbs and other materials are mixed, a taste (different from the individual tastes of the components) is felt, [...] so also along with the different bhava-s (emotions) the Sthayi bhava becomes a “taste” (*rasa*, flavour, feeling).” (BHARATAMUNI, 1986, p.55).

uma situação terrível; um feito heroico produz encantamento e tudo que é nojento e repulsivo, provocará desavença. (BHARATAMUNI, 1986, p.54). A seguir podemos ver a representação dos nove *rasas* principais, porém, é importante destacarmos que os *rasas* são expressões em movimento e, portanto, a fotografia é apenas uma tentativa de capturar a essência de cada um. Na Índia, inclusive, é comum encontrarmos cartões postais com imagens dos nove *rasas* sendo representados por bailarinos ou pinturas.



Fig.1: Sringara (amor)¹⁰.



Fig.2: Vira (heroísmo).



Fig.3: Raudra (ira).



Fig.4: Bibhatsa (nojo).



Fig.5: Hasya (ironia).

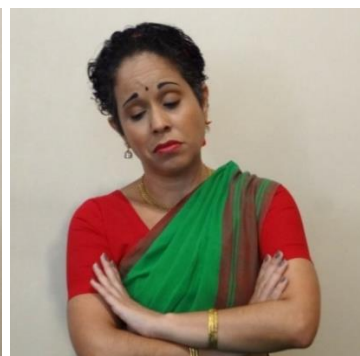


Fig.6: Karuna (tristeza).



Fig.7: Adbhuta (encantamento).



Fig.8: Bhayanaka (pavor).



Fig.9: Shanta (paz).

Muitas vezes, o treinamento se inicia de maneira absolutamente mecânica, sem muita explicação do mestre, nem muito envolvimento pessoal do

¹⁰ Todas as imagens são representadas pela intérprete Cassiana Rodrigues. Fotos: Domenica Santana.

discípulo com as expressões faciais que tenta repetir. O professor não diz ao aluno o que ele deve sentir, ou expressar, apenas ensina um *rasa* de cada vez, explicando o seu significado e conduzindo o aluno à forma que ele deve encontrar. O mestre entende que ele não pode ensinar o discípulo a sentir, mas apenas conduzi-lo ao encontro daquelas emoções e sentimentos. Normalmente passam-se anos e muitas coreografias até que um bailarino comece efetivamente a “vivenciar” os *rasas*. Somente quando a técnica está realmente introjetada, e a coreografia bem compreendida, é que *bhava* e *rasa* entram, finalmente, em comunhão. Quando isso acontece, o aluno pode deixar-se preencher pelas intenções daquilo que “diz”, ou melhor, dança.

A dança deve ter outra razão além de simples técnica e perícia. A técnica é importante, mas é só um fundamento. Certas coisas se podem dizer com palavras, e outras, com movimentos. [...] É aí que tem início a dança, e por razões inteiramente outras, não por razões de vaidade. [...] É preciso encontrar uma linguagem com palavras, com imagens, movimentos, estados de ânimo, que faça pressentir algo que está sempre presente. Esse é um saber bastante preciso. Nossos sentimentos, todos eles, são muito precisos, mas é um processo muito, muito difícil torná-los visíveis. (CYPRIANO, 2005, p.27).

Vale ressaltar que, uma das principais características da dança clássica indiana, é a sua conexão com o drama. As coreografias (ou *items*) são divididas em *Nritta*, *Nritya* e *Natya*. *Nritta* é o que chamamos de dança pura ou abstrata. Seu objetivo é levar beleza à *performance*. (BHARATAMUNI, 1986, p.36). *Nritya* é a dança expressiva. Nela, a expressão facial e gestual começa a gerar significados, com o objetivo de provocar estados emocionais. *Natya* corresponde à representação propriamente dita. Em *Natya*, dança e drama ocupam o mesmo lugar: a dança é dramatizada e o teatro, dançado. No entanto, a proposta deste estudo não é criar coreografias para levar o intérprete à experiência de *rasa*, mas promover essa experiência por meio da relação com as figuras representadas pelas entidades selecionadas. O trabalho sobre *bhava* e *rasa* se dá pelo corpo e suas poéticas e, por isso, a importância de aproximar esses conceitos de referências brasileiras, do “corpo brasileiro”. A conexão com figuras como os pretos-velhos, caboclos ou malandros vai muito além do viés religioso¹¹, pois estão conectadas à história do

¹¹ Vale ressaltar que esta é uma pesquisa de cunho artístico e não religioso. As entidades pesquisadas foram selecionadas por sua riqueza de representação e pela associação que encontrei com a cultura brasileira. Em respeito à religião Umbanda, fazemos esse esclarecimento, para que seja possível separar a leitura simbólica dessas entidades de crenças pessoais, que estão vinculadas às manifestações ritualísticas.

próprio país. Em alguns casos, essas entidades podem ser associadas a pessoas ou personagens locais, como no caso dos malandros, muito vinculados à boemia carioca. Mas em outros, falam da formação do povo brasileiro, fundamentada, essencialmente, na tríade: brancos, negros e índios.

3. “Pisa na linha de Umbanda”¹²

Ao entrarmos em contato com a Umbanda começamos a pesquisar as conexões que percebíamos entre as manifestações de terreiro e a construção simbólica de personagens na dança indiana. Ambas usam o apoio da emoção, da expressão facial e do gesto na identificação das entidades e na construção de personagens. É claro que o caminho percorrido por cada manifestação é bem diferente e essa diferença foi particularmente pesquisada durante o mestrado. No entanto, é possível perceber que, da mesma maneira que os *rasas* são associados a determinadas deidades na dança indiana, eles também podem ser associados a algumas entidades de Umbanda a partir de suas características predominantes. É comum que alguns mestres de dança indiana associem um *rasa* ao seu discípulo, pois eles entendem que o *rasa* é a síntese da essência de cada um e se manifesta por meio de nosso comportamento e expressão. Seguindo a ideia de que “cada pessoa possui um *rasa*”, podemos pensar que cada entidade também pode ter, sendo representada em sua essência simbólica. Especialmente se considerarmos que as entidades se manifestam de maneira arquetípica, assim como os *rasas* durante o treinamento.

Há diversas formas teatrais que usam máscaras como símbolos das particularidades dos personagens que as carregam (como é o caso da *Commedia dell'arte*, por exemplo). De forma similar, a Umbanda traz na expressão facial do médium, alguns atributos da entidade “incorporada”. Outro fator que pode ser observado é que, geralmente, quando um ator usa máscara, todo o seu corpo se torna uma extensão dela. Não é apenas a máscara que indicará as qualidades daquele personagem, mas sua postura, seu andar, seu gestual. Todo o corpo do ator torna-se o símbolo da personalidade que ele representa. O mesmo se pode perceber nas entidades manifestadas no terreiro. Quando uma criança se manifesta,

¹² Referência ao ponto cantado “Pisa na linha de Umbanda”, ponto de louvação ao orixá Ogum. Autor desconhecido.

todo corpo do médium, muda. O encantamento que uma criança tem com o mundo aparece no seu olhar, no sorriso, em sua movimentação enérgica e alegre. Nesse caso, como seria construir a figura de uma criança investindo na pesquisa sobre o *rasa* que melhor a representa? Quais são as implicações no corpo do artista da cena, em sua expressão facial? Que máscara o corpo desse intérprete carrega quando ele delinea um personagem infantil a partir de *adbudha* (surpresa, encantamento)?

Para essa investigação, o foco da pesquisa é voltado aos tipos encontrados na Umbanda e sua fonte de riqueza cultural. Reais ou míticos, os guias da Umbanda são representações simbólicas da mistura do povo brasileiro, unindo raças, gêneros e classes sociais. Se a arte é para todos e se a cultura, junto à educação, é um pilar fundamental para a construção da identidade de um povo, nada mais justo do que verter essa pesquisa aos representantes da história de nosso país: negros, índios, malandros, crianças, exús e pombas-giras. Essas entidades são organizadas dentro de signos e suas representações pertencem, essencialmente, à história e ao imaginário da cultura nacional como bem exemplifica a antropóloga Maria Helena Villas Bôas Concone, referindo-se aos caboclos e pretos-velhos:

De onde vêm esses grandes tipos? São evidentemente retirados da realidade nacional. Do nosso ponto de vista, é exatamente aqui que está o grande interesse da religião umbandista: o fato de mergulhar tão profundamente na realidade brasileira, de buscar aí sua fonte de inspiração, transformando em símbolos figuras do cotidiano popular e buscando a seu modo o seu significado mais profundo. (CONCONE, 2004, p.282).

Outro princípio que contribuiu para a escolha dessas entidades foi o fato de elas encontrarem correspondências em grande parte dos terreiros espalhados pelo país. A Umbanda não possui uma unidade de crença ou filosofia. Quanto mais terreiros forem revelados, tantas serão as diferenças entre eles, pois seus fundamentos estão ancorados na regionalidade, ancestralidade e conduta espiritual dos dirigentes de cada casa. “A Umbanda é uma religião em processo, autoconstruindo-se a partir da sua própria prática religiosa dentro da dinâmica de uma tradição oral multicultural.” (LIGIÉRO; DANDARA, 2013, p.14). A partir do estudo sobre os nove *rasas* e sobre as entidades mais conhecidas nos terreiros de Umbanda, foram feitas as seguintes correspondências:

Rasa	Correspondência	Entidades
<i>Sringara</i>	Amor, felicidade, contentamento	Malandros
<i>Karuna</i>	Tristeza, melancolia, compaixão	Pretos-velhos
<i>Hasya</i>	Humor, desprezo, ironia	Pombas-giras
<i>Roudra</i>	Raiva, ira	Exús
<i>Bibhetsa</i>	Nojo, repulsa	-
<i>Bhayanaka</i>	Medo, susto	-
<i>Vira</i>	Heroísmo, poder	Caboclos
<i>Adbhuta</i>	Surpresa, encantamento	Crianças
<i>Shanta</i>	Paz, serenidade	-

Tab.1: Quadro de correspondência entre os *rasas* e entidades de Umbanda pesquisadas.

Essas associações foram feitas por uma perspectiva pessoal, a partir da observação e experiência dentro e fora dos terreiros de Umbanda. Porém, é absolutamente plausível que outras correspondências sejam feitas. Inclusive, aproveitamos para esclarecer a razão de não associar os *rasas bibhetsa, bhayanaka* ou *shanta* a nenhuma entidade. Em função de essas correspondências estarem associadas a entidades que se apresentam como guias espirituais, não foi possível encontrar entre as mesmas, um comportamento ligado ao medo ou a repulsa. No entanto, são sentimentos que, transportados à cena, podem aparecer em qualquer personagem, de acordo com a situação na qual se encontram. Já *shanta* possui algumas particularidades. Em primeiro lugar, esse *rasa* foi adicionado aos oito anteriores tardiamente. Mesmo dentro da dança clássica, há pessoas que não admitem *shanta* como uma das nove expressões, pois consideram que ele não é uma *rasa* em si, mas sim, a união de todos os outros. Sob esse ponto de vista, acredita-se que só após a compreensão e sublimação de todos os outros sentimentos e emoções é que a pessoa poderia finalmente encontrar essa paz e, portanto, compreender *shanta* em toda a sua amplitude. Ou seja, partindo desse princípio, entende-se que cada um possui um *rasa* que lhe representa, que sintetiza as suas principais características. Porém, quando compreendemos que *rasa* pode simbolizar diversos *bhavas* (emoções), percebemos que esse olhar não é uma forma

de “rotular” uma pessoa, mas, ao contrário, de entender quais são os símbolos que revelam a sua essência, desvendando diversas camadas que compõem cada um, inclusive, socioculturais. É justamente desse ponto que parte essa pesquisa, da revelação dessas camadas que são despertadas pelo exercício de *rasa* em contato com o estudo simbólico dos arquétipos de Umbanda.

É importante reforçar que a ideia aqui não é deslocar *bhava* e *rasa* de seu contexto original para colocar a serviço de uma outra coisa, até porque, isso não seria possível. A partir do momento em que se retira esses conceitos da sua construção e propósitos originais, eles se tornam outra coisa e, compreendê-los, implica não apenas uma profunda experiência dentro da estrutura de construção dramática da dança indiana como, também, uma forma de olhar a vida. Em outras palavras, esses conceitos passam por atravessamentos filosóficos e espirituais que nascem em um determinado contexto, de uma determinada cultura, que já é, por si mesma, bastante extensa e complexa. Nós podemos tentar nos aproximar ao máximo desses conceitos como artistas, estudantes, pesquisadores, mas sempre reconhecendo que há limites. *Bhava* e *rasa* nos livros são conceitos muito precisos, mas na prática, eles são uma experiência, uma forma de experimentar o mundo, de olhar “para dentro” enquanto olhamos “para fora”. Não é à toa que a tradução literal de *rasa* é “sabor”, pois é algo que se deve saborear, experimentar. Então a pergunta dessa pesquisa não é “como eu posso usar *bhava* e *rasa* no meu trabalho como intérprete?”, até porque, atualmente, já temos condições de perceber o quanto isso pode resvalar numa forma de apropriação cultural. Quando nós simplesmente arrancamos uma coisa do seu contexto original para colocar “a serviço de”, começamos a transitar num lugar, no mínimo, nebuloso. Ao longo desta pesquisa entendemos que a pergunta é outra: “o que eu posso aprender com esses princípios? Quais os saberes que eles contêm dos quais eu posso, respeitosamente, me aproximar?”. Reconhecendo, inclusive, as fronteiras culturais que nos separam. E é nesse lugar que mora a grande beleza do caminho expressivo da dança indiana, pois esses conceitos não são meramente artísticos, ainda que eles estejam absolutamente fundamentados no *Natyasastra*. Mas eles trazem “algo a mais”, que é essa outra maneira de olhar a vida, de refletir o mundo. E no caso do *Natyasastra*, também, de construir um novo pensamento, uma nova cultura, uma nova Índia. Inclusive, essa é uma questão intracultural sobre a qual muitos artistas indianos (e estrangeiros) vêm se debruçando, por estar relacionada aos caminhos “formativos” e

“destrutivos” de sua própria história. Enquanto estrangeiros, nós podemos conceituar e teorizar muitas vezes essas ideias, mas existe um lugar que nós não conseguimos atravessar, esse lugar da cultura, que é algo que não se aprende, se vivencia.

Consideramos importante reconhecer que há infinitas maneiras de olhar e experimentar o mundo. Há muitas “cosmovisões” e “cosmo-percepções” da vida e a nossa perspectiva é apenas uma delas. Portanto, seguindo essa ideia, nos propomos a tentar entender o que nós podemos aprender com esses conceitos a partir da nossa corporalidade. Não apenas do ponto de vista artístico, mas sobre nós mesmos. *Bhava* e *rasa* também são caminhos de autoconhecimento e contemplação. Quando nós começamos a entender isso, passamos a observar as pessoas, as situações, as manifestações nos rituais de Umbanda de uma maneira completamente diferente. Pudemos ver que eles não são conceitos num pedaço de papel, mas são uma maneira de estar e de ver o mundo: é como você se manifesta, é como você se expressa, é o seu caminho. Essa outra forma de pensar/sentir nos ajudou muito a ver as entidades que pesquisamos por um prisma muito mais generoso, porque ao invés de restringi-los a determinados rótulos e clichês, pudemos começar a observá-los em muitas camadas. Até porque, muitas vezes, esses *bhavas* (emoções) são despertados por uma memória muscular, que é acessada no movimento, mas é independente do sentimento expresso. Eles podem, inclusive, ser acessados por memórias que talvez nem sejam individuais, mas coletivas, ancestrais, e que, de alguma maneira, permeiam a nossa história corporal. O acesso pelo movimento também pode promover o contato com essas emoções, mas por essa memória física, não afetiva, pois são coisas diferentes. Elas podem, ou não, se atravessar, mas são diferentes. No entanto, na dança indiana, não buscamos uma memória afetiva. Primeiro porque isso significaria a exaustão emocional do intérprete e, segundo, porque seria cenicamente inviável. Às vezes, temos uma contagem em 8 tempos e precisamos abarcar quatro ou cinco expressões diferentes em apenas uma frase rítmica e isso precisa ser feito de forma bastante precisa. Para que a comunicação seja feita, para que a história seja contada, todos esses *rasas* têm que ser muito bem delineados e devem ser expressos com a mesma verdade. No entanto, falamos aqui de uma verdade “cênica” e não emocional. O intérprete deve ter liberdade para usufruir da história que ele está contando, porque é assim que ele vai encontrar as suas nuances. Se o bailarino ficar fechado numa forma, ele corre o risco de enrijecer a sua performance

e, em alguns momentos, não se comunicar mais com aquele que assiste. Quando isso acontece os *rasas* perdem o seu propósito, pois o “sabor” se dá e se completa na recepção do espectador, que será preenchido por *bhava* e devolverá esse sentimento/emoção para o bailarino. É um movimento cíclico de retroalimentação. Se houver um corte em um dos lados desse processo, a expressão morre. E a comunicação também.

4. A travessia entre culturas

Esta é uma pesquisa *intra* e *intercultural* e, por isso, propomos as seguintes hipóteses: a relação entre culturas pode ser um caminho de cruzamentos sem que uma seja, necessariamente, subjugada a outra; os ritos religiosos contribuem na formação de uma identidade cultural, tendo em vista que, tanto a dança indiana, quanto a Umbanda, possuem sua origem numa tradição devocional; a pesquisa sobre entidades de Umbanda pode reforçar a identificação de tipos genuinamente brasileiros, mas que podem, de alguma maneira, dialogar com outros povos; os conceitos de *bhava* e *rasa* podem ser confrontados com outras culturas sem, necessariamente, perder sua essência.

Para dar suporte à teoria e prática desta pesquisa, o material bibliográfico será dividido em três partes: uma dedicada aos estudos sobre a dança clássica indiana, tanto no aspecto cultural quanto técnico; outra dirigida à história e fundamentos da Umbanda; e, a última, voltada a autores que investiram sobre a pesquisa de treinamento técnico do intérprete em relações interculturais.

5. Metodologia

Esta é uma pesquisa aplicada, com contornos etnográficos e que se baseia num olhar fenomenológico (FORTIN; GOSSELIN, 2014) sobre duas culturas distintas. Ela visa investigar dois princípios considerados, neste projeto, complementares: a estrutura de construção dramática encontrada nos fundamentos da dança clássica indiana e a representação arquetípica de entidades de Umbanda em seu contexto ritual. A partir da observação, análise e estudo dessas duas manifestações, artística e religiosa, pretende-se promover o diálogo entre ambas com o intuito de investigar seus pontos de contato, troca e conflito na criação artística. Para tal, foram selecionados os seguintes procedimentos metodológicos:

3247

pesquisa bibliográfica; pesquisa de campo; treino prático e registro escrito e áudio visual. A análise dos resultados será feita a partir dos dados coletados ao longo da pesquisa.

Autor: Cassiana Rodrigues Santana
Unicamp
c211378@dac.unicamp.br

Bacharel em Artes Cênicas pela Unirio (2005), Mestra em Artes da Cena pela Unicamp (2020) e doutoranda na mesma Universidade. Desde 2000 dedica-se a estudar formas de teatro-dança através de pesquisas voltadas ao corpo e seus caminhos de expressão tendo iniciado, em 2002, a prática da dança indiana. Atua como atriz, bailarina, professora, coreógrafa e pesquisadora.

Co-autora e orientadora: Marília Vieira Soares
Unicamp
mvbaiana@gmail.com

Dra. em Educação FE-Unicamp (2000), Mestre em Artes Cênicas Eca-USP (1996) e professora colaboradora do Programa em Artes da Cena do Instituto de Artes da Unicamp. Especialista em dança Indiana no estilo Odissi - Konark Natya Mandap (1999). Criadora do núcleo de pesquisa Cia Pallavi e do Enapedin (Encontro nacional de pesquisadores em dança indiana).

Referências

- BHARATAMUNI, **The Natya Sastra**. Translated into English by a board of scholars. New Delhi: Sri Satguru Publications, 1986.
- CIPPICIANI, Irani. **Abhinaya: a construção de um corpo narrativo**. Curitiba: Editora Prismas, 2016.
- CONCONE, Maria Helena Villas Bôas. Caboclos e pretos-velhos na Umbanda. In: PRANDI, Reginaldo (org.) **Encantaria brasileira: o livro dos mestres, caboclos e encantados**. Rio de Janeiro: Pallas, 2011, cap. 9, p.281-303.
- CYPRIANO, Fabio. **Pina Baush**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- FORTIN, Sylvie; Gosselin, Pierre. Considerações metodológicas para a pesquisa em arte no meio acadêmico. **Art Research Journal**. Brasil, vol.1, nº1, p. 1-17, Jan./Jun. 2014.
- RODRIGUES, Cassiana. **Entre deuses e orixás: O treinamento do ator na travessia entre a dança clássica indiana e as entidades de Umbanda**. Campinas, 2020. 148f. Mestrado em Artes da Cena. Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2020.
- VENU, G; PANIKER, Nirmala. **Mohiniyattam: The Lasya Dance**. Kerala: Natana Kairali, 1983.