

GESTO NARRATIVO, EXPRESSIVO E SIMBÓLICO: O QUE AS MÃOS NOS DIZEM EM CENA?

Narrative, expressive and symbolic gestures: what do hands tell us in the scene?

Irani Cippiciani

Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP

Resumo: Este artigo investiga o uso das mãos em cena como elemento narrativo, expressivo e simbólico, tomando como ponto de partida a tradição indiana de contar histórias através dos gestos de mão codificados, conhecida como *Abhinaya*, e de seu arcabouço gestual, conhecido no ocidente por duas terminologias distintas: *Hastas* e *Mudras*. O artigo pretende esmiuçar o uso desse alfabeto gestual dentro das tradições performativas da Índia nas diferentes formas em que se apresenta, apurar as terminologias utilizadas, esclarecendo as especificidades e contextos onde operam, consolidando uma base teórica sólida sobre o assunto para os artistas da cena não familiarizados com o universo performativo indiano.

Palavras-chave: Hasta; Mudra; Teatro indiano; Pedagogia teatral; Cena contemporânea.

Abstract: This article investigates the use of hands on stage as a narrative, expressive and symbolic element, taking as a starting point the Indian tradition of storytelling through coded hand gestures, known as *Abhinaya*, and its gestural framework, known in the West by two distinct terminologies: *Hastas* and *Mudras*. The article intends to examine the use of this gestural alphabet within the performative traditions of India in the different ways in which it is presented, ascertaining the terminologies used, clarifying the specificities and contexts in which they operate, consolidating a solid theoretical basis on the subject for the artists of the scene unfamiliar with the Indian performative universe.

Keywords: Hasta, Mudra; Indian theatre; Theatrical pedagogy; Contemporary scene.

Abhinaya Darpana: o espelho do gesto

Todas as formas dramáticas da Índia guardam, a despeito de sua imensa multiplicidade, uma característica comum: seu caráter híbrido, não sendo possível delimitar o que seja teatro ou dança, segundo a taxonomia ocidental. Desse modo, uma mesma palavra é usada para definir esse tipo de performance: *Natya*. Esse conceito, que não pode ser traduzido fielmente nem pela palavra teatro e nem pela palavra dança, é, por isso mesmo, algo que se situa no espaço limiar entre uma possibilidade e outra, um atravessamento que pode pender mais para um lado ou para outro, a depender de cada forma dramática ou mesmo do modo como elas se organizam internamente, em termos de estrutura cênica (prólogos, danças invocatórias ou laudatórias, danças de êxtase, narrativas rituais, poemas narrativos, episódios mitológicos ou épicos, etc.), e em sua íntima relação com aspectos rituais.

Na tentativa de criar uma taxonomia própria e equacionar essa problemática, as formas dramáticas indianas criaram dois outros conceitos que se desdobram do conceito principal: *Nritta* e *Nritya*. O primeiro refere-se às danças abstratas, que podem ser executadas individualmente ou em grupo, onde não há nenhuma história sendo contada, valorizando a movimentação corporal e o uso ritmado dos pés; e o segundo, geralmente, uma performance solo, refere-se às danças dramáticas ou expressivas, onde se pode ver um uso refinado da expressividade corporal e gestual para narrar histórias, ainda sem o uso de palavras. Neste caso, o discurso verbal está contido dentro da música, que se encarrega de levar a narrativa adiante. A palavra *Natya* assume, então, uma outra significação e passa a ser usada para definir um terceiro tipo de manifestação dramática, de caráter coletivo, onde os artistas assumem personagens definidos e muito bem caracterizados por maquiagens e figurinos, podendo contar com o amplo uso de pantomima gestual, mas também com falas, diálogos, etc. Uma performance *Natya*, por seu caráter operístico, pode durar a noite inteira e, certamente, contará com momentos de dança abstrata e de dança expressiva, como *intermezzos* que

enriquecem a narrativa central, o que se vê no *Kathakali*, por exemplo, e em muitas outras formas de *Yakshaganas* (teatros folclóricos).

É importante frisar que essas nomenclaturas foram registradas no grande tratado das artes hindus, chamado *Natyasastra*, escrito entre os séculos 2 a.C. e 2 d.C. Credita-se sua escrita a um sábio, chamado Bharatamuni, mas é certo que foi escrito por diferentes mãos ao longo do tempo, sofrendo ajustes significativos até assumir sua forma final. Sua função é registrar a grandiosidade do Teatro Sânscrito, cujo período áureo vai de 300 a.C. a 100 a.C., como grande expoente da cultura clássica da Índia, consolidando o projeto de dominação da cultura invasora ariano-védica, sobre a cultura nativa dravidiana-anímica. Ele acaba por se transformar num grande manual regulador das artes performativas, a definir os parâmetros que tornariam, desse modo, uma performance “clássica” e, portanto, legítima, elevada e digna de patronagem. O que permitiu, por exemplo, que algumas delas chegassem até os dias de hoje com muitas de suas características originais preservadas, através de um rigoroso sistema de transmissão de conhecimento chamado *Guru-Shishya Parampara*, o sistema um-a-um que define a relação mestre-discípulo.

Historicamente, tal feito acabou por gerar um efeito colateral bastante problemático, o apagamento de diversas formas dramáticas folclóricas que, tendo sobrevivido por pura urgência poética de seus fazedores e apreciadores, ainda hoje não gozam do mesmo respeito e não recebem o mesmo apoio financeiro que suas irmãs clássicas. Sua qualidade é tida como “questionável”, sua técnica “pouco apurada” e seus artistas “de reputação duvidosa”. Tal polarização é o que explica, por exemplo, porque sabemos tanto da cultura clássica da Índia no Ocidente e tão pouco sobre suas tradições folclóricas, que a excedem em número e variedade, e cuja transmissão, ainda hoje, é essencialmente oral. Para eles, o *Natyasastra* pouco tem a dizer, de fato, ainda que certas terminologias sejam utilizadas também pelos artistas folclóricos em contextos bem diversos do clássico.

Portanto, quando falamos do *Natyasastra*, escrito no final de um período histórico áureo, o período *Cankam* que vai de 600 a.C. a 100. a.C., falamos da tentativa de eternizar seu *ethos*, de modo a preservar sua pujança estética às

futuras gerações e toda problemática que a acompanha. Apesar de seu caráter fortemente elitista que, na Índia, está vinculado ao sistema de castas, o *Natyasastra* nos permite compreender a importância que as artes performativas tiveram para o estabelecimento, florescimento e perpetuação deste *ethos*, entendido como modo de vida que abarca as dimensões materiais e imateriais da experiência humana, na construção de uma sociedade indiana unificada, atravessando o período medieval e chegando à pós-modernidade.

Feita essa regressão histórica, é preciso retomar o fio da meada para tentar precisar que histórias essas mãos contam e como. Como foi dito anteriormente, nas formas clássicas de *Natya*, existem três possibilidades de performance dramática: *Nritta* (abstrata), *Nritya* (expressiva) e *Natya* (dramática). Passo a falar agora, com mais profundidade, sobre como cada uma dessas performances elabora o uso expressivo das mãos (*Hastas*), me detendo com mais atenção nas performances *Nritya*, aquelas que usam o corpo todo como elemento discursivo-simbólico-póético, valorizando formas de comunicação não verbal e, por isso mesmo, abrindo um vasto campo de elaboração para o gesto codificado como linguagem.

As performances *Nritta* são aquelas que valorizam uma construção corporal refinada, altamente estilizada, com elevados graus de segmentação e controle corporal, visando à construção de uma segunda natureza corporal, um uso codificado das mãos, com um profundo apuro rítmico, que faz do intérprete também um percussionista, já que leva guizos presos aos tornozelos. Nesse caso, o vocabulário gestual, conhecido como *Hasta Bheda*, é utilizado tão somente como finalização dos movimentos dos braços, criando desenhos, formas e geometrias espaciais intrincadas cujo propósito é sempre conectar a experiência humana ao divino. Eles não querem dizer nada, não configuram uma linguagem, são adornos, floreios para produzir prazer estético. Estão lá para serem contemplados, para fazer emergir o ideal de beleza estética, que permeia todas as performances clássicas da Índia e está brilhantemente registrado nos 36 capítulos do *Natyasastra*. É interessante notar que não se trata de uma gestualidade diferenciada, especificamente produzida para a dança abstrata, mas do mesmo repertório

gestual que, em outro contexto, ganhará *status* de linguagem e um uso bem diverso deste. Tal prática nos permite compreender o processo de transformação que o gesto vai sofrendo em cada tipo de performance, o espaço e importância que ganha em cada uma delas e os conhecimentos e habilidades que são exigidos dos intérpretes em cada contexto de utilização.

Já nas performances *Nritya*, os gestos codificados assumem um papel central, ao lado do uso das expressões faciais e do trabalho sobre as emoções e sentimentos, de onde emerge a Teoria Estética de *Bhava*, explicada detalhadamente no *Natyasastra*. Nesse tipo de performance, a música assume o elemento discursivo, tomando para si a responsabilidade de apresentar a narrativa, ao intérprete cabe dar vida a esse lampejo de história que não está preso a regras de linearidade, cronologia ou realismo cênico. O único compromisso é com a verdade da cena, o instante compartilhado entre o *Nartakam* (intérprete) e o *Rasika* (aquele que saboreia, o espectador). Por esse prisma, abre-se um vasto campo expressivo-simbólico para ser explorado, fazendo com que tudo, absolutamente tudo expresso em cena, signifique alguma coisa em relação à narrativa apresentada. Nesse contexto, o gesto se torna expressivo, vira linguagem e começa a descrever situações, espaços, tempos, objetos, imagens, paisagens, sentimentos, pensamentos, personagens, etc. O intérprete pode usar todas as faculdades corporais desenvolvidas pelas performances *Nritya*, mas não pode usar a palavra. Resulta desse desafio um refinamento das potencialidades corporais já adquiridas e um trabalho árduo sobre as emoções (*Bhava*) e os sentimentos (*Rasa*), que configuram o que poderíamos chamar de uma técnica de interpretação, centrada no estabelecimento de uma corporeidade não cotidiana, altamente técnica e especializada, associada à elaboração consciente de estados emocionais, um processo profundo de decupagem e racionalização do trabalho do intérprete.

Na performance *Nritya*, o intérprete precisa representar mais de um personagem em cena, em mudanças que são feitas, muitas vezes, em poucos segundos porque são definidas pelo tempo da música, a guiar o desenvolvimento emocional em cena. O intérprete precisa fazer sua interpretação caber exatamente na métrica da narrativa musicada, com precisão e acuidade expressiva, fazendo

com que, após o processo de criação, não haja espaço para a improvisação na cena. Por privilegiar a construção efêmera dos personagens, a performance *Nrittya* investe no poder da sugestão e joga toda a sua energia no estabelecimento de estados emocionais, experiências subjetivas, imagens poéticas e altamente espirituais, relacionando-se, portanto, ao campo do simbólico, do poético, do lírico, mais do que do dramático. Na performance *Nrittya*, o gesto cumpre o papel da palavra na performance dramática. Compreendendo essa importância, percebe-se claramente que é neste gênero performativo onde o uso gestual ganha maior relevância, profundidade técnica, e onde vamos nos deter por mais tempo.

Em todas as modalidades consideradas clássicas de *Natya* (*Bharatanatyam*, *Kuchipudi*, *Mohiniyattam*, *Odissi*, *Kathak*, *Kathakali*, *Manipuri* e *Satriya*), a performance *Nrittya* se faz presente, resguardadas as muitas diferenças estilísticas entre elas. A teoria que sustenta tais performances é a mesma, aquela contida no *Natyasastra*, mas o modo de execução é sempre singular, porque nasceu em diferentes regiões da Índia, com diferentes construções culturais, línguas, preferências estéticas, narrativas e espirituais. Ainda que guardem muitos aspectos em comum, cada estilo tem uma existência própria e independente, e uma forma de aplicar os saberes técnicos descritos no *Natyasastra*, em seus treinamentos e performances, de modo absolutamente único.

Neste artigo, me debruço especialmente sobre o uso do gestual expressivo no estilo *Bharatanatyam*, originário no estado de Tamil Nadu, no sul da Índia, que se conecta, numa linha do tempo de aproximadamente 3.000 anos, à cultura dravidiana anímica, ao período clássico *Cankam* e à tradição das *Devadasis* ou dançarinas dos templos, das *Rajadasis* ou dançarinas de corte, sendo conhecido como *Sadir Attam* ou *Dasi Attam*, sofrendo posterior influência da cultura védico-ariana, vindo a quase desaparecer durante a colonização britânica, que proibiu a prática ritual-performativa das *Devadasis* e sendo, finalmente, reestabelecido após a independência da Índia, em 1947, quando recebe o nome moderno de *Bharatanatyam*, que quer dizer *Bharata*, o nome original da Índia, e *Natyam*, variação fonética da palavra *Natya*, amalgamando uma série de tradições, técnicas,

repertórios, estruturas dramáticas e de problemáticas que atravessam seus 3.000 anos de história.

Nessa tradição, as performances *Nrittya* compreendem uma parte muito importante de seu repertório, abarcando (1) narrativas-danças mistas, que mesclam dança expressiva e dança abstrata, e (2) narrativas-danças puras, geralmente solo, onde o intérprete assume para si a responsabilidade de contar uma história, aos moldes das antigas tradições de contadores da Índia. No *Bharatanatyam*, as performances do segundo tipo recebem o nome de *Keerthanas* (devocionais e sem conflito), *Vrittams* e *Padyams* (invocatórias e laudatórias, sem conflito), *Javalis* e *Ashtapadis* (eróticas, líricas, com conflito apenas delineado) ou *Padams* (problematizando a relação herói-heroína, ou seja, românticas, com a presença de proeminente conflito amoroso), um terreno absolutamente fértil para o desenvolvimento de uma gestualidade codificada. Seja como for, essas narrativas serão musicadas dentro de um determinado *Raga*, padrão modal, cuja função é despertar nuances emocionais ou ambiências que sustentem a narrativa; dentro de uma determinada *Tala*, padrão rítmico, a garantir o desenvolvimento espaço-temporal da narrativa e suas curvas ascendentes e descendentes. A resultante é uma performance híbrida que amalgama teatro, dança, música e literatura de modo indissociável, por isso não pode ser chamada nem de teatro e nem de dança, apenas de *Natya*.

No *Bharatanatyam*, essas diferentes formas de narrar histórias podem ser traduzidas pelo conceito de *Abhinaya*, palavra que remonta ao *Yajur Veda* e que se referia à recitação de hinos védicos com gesticulação codificada (CIPPICIANI, 2016, p. 65). Nas artes performativas, seu significado se desdobra em: (1) palavra para definir história narrada por gesticulação codificada e uso de expressão facial; (2) nome dado ao repertório expressivo dos diferentes estilos performativos clássicos; (3) conjunto técnico de formação do intérprete que compreende aspectos corporais, discursivos, expressivos e visuais; e (4) capacidade do intérprete de expressar sentimentos e delinear personagens, através de uma técnica de interpretação refinada. Seu conceito é extremamente amplo, compreendendo

aspectos técnicos e expressivos do treinamento, aspectos dramaturgicos estruturantes e a própria habilidade artística do intérprete.

Os artistas precisam conhecer profundamente cada uma dessas possibilidades, necessárias à construção do evento cênico, e saber relacioná-las, acioná-las adequadamente, de acordo com cada tipo de performance. Tudo isso está no *Natyastra*, mas, verdade seja dita, seu conteúdo hermético e quase cifrado não é de fácil acesso nem mesmo para seus estudiosos, que seguem decifrando seu conteúdo à exaustão. Resulta desse fato, que foi preciso criar um material mais acessível, mais didático, um recorte desse todo hermético e rebuscado, chamado de *Abhinaya Darpana*, finalizado, provavelmente, em 3 d.C. por Nandikeswara. Como tudo na Índia, o processo de sedimentação de um saber é sempre intergeracional, um processo de colaboração coletiva, feito a muitas mãos, no tempo-espço. Desse modo, Nandikeswara pode ser compreendido como aquele que deu ao compêndio a forma que ele tem hoje, mas a dimensão de sua real autoria permanece inalcançável para nós.

Este compêndio trata, especificamente, dos aspectos técnicos que pautam a formação corporal do intérprete. Tipos de movimentos corporais, posturas, posições de pés, pernas, movimentos de cabeças, olhos, pescoço, etc., seus nomes, tipos, subtipos, agrupamentos para formar células de movimentos mais complexas, padrões rítmicos, gestos de mão, além de aspectos bem questionáveis, como, por exemplo, os atributos físicos necessários ao intérprete. Entretanto, é através dele que chegamos ao *Hasta Bheda*, o alfabeto básico que define os tipos de gestos existentes, suas significações e multiplicidade de usos.

Hasta Bheda: a sintaxe do gesto

Antes de continuarmos, considero importante pontuar uma diferença entre dois conceitos que, geralmente, são tratados como sinônimos, mas que guardam sutis diferenças entre si, em especial, com relação aos contextos onde operam: *Hastas* e *Mudras*. Ambas são palavras sânscritas, a primeira significa literalmente “mãos”, e a segunda “gesto simbólico, selo ou mesmo posicionamento místico das

mãos” (RAMM-BONWITT, 1987, p. 7). Não é incomum ouvir artistas de diferentes tradições usando uma palavra ou outra para representar a mesma coisa em termos performativos, a configuração de uma linguagem gestual codificada, com valor simbólico. Entretanto, é importante ressaltar que a palavra *Mudra* aparece em outros contextos, como o do *Yoga*, por exemplo, onde a concepção de linguagem expressiva não se aplica, e mesmo na execução de alguns tipos de rituais védicos hindus, como já foi explicado, conectados à tradição do *Yajur Veda*, enquanto o termo *Hasta* parece ser utilizado, exclusivamente, pelas artes performativas e é a terminologia que aparece tanto no *Natyasastra*, quanto no *Abhinaya Darpana*.

A palavra *Mudra*, como conceito, engloba uma gestualidade simbólica cuja finalidade é espiritual, energética ou holística, porque visa criar “gestos de poder” que possam propiciar o equilíbrio corpo-mente, a ativação ou contenção de determinadas qualidades ou fluxos energéticos pelo corpo, associada a processos respiratórios dirigidos, e a conexão do humano com o divino, a supraconsciência. A grande maioria desses gestos é idêntica aos que vimos nas artes performativas, outros são bem característicos e aparecem, por exemplo, no *Yoga*, mas não estão descritos nem no *Natyasastra*, nem no *Abhinaya Darpana*, reforçando a tese de que, embora habitem um espaço comum, são diversos em suas finalidades. Exceção à regra são os *Mudras* iconográficos tanto hindus, quanto budistas, que não sofrem alteração em qualquer contexto. A representação das divindades e de suas qualidades ou poderes raramente é modificada, ela atravessa eras, gerações, e guarda um poder místico profundo que palavra nenhuma daria conta de explicar.

Por essa razão, como pesquisadora e artista implicada nessas tradições, opto pelo uso da terminologia *Hasta*, assumindo que, embora tal escolha não descarte a experiência mística através do gesto, este não é o seu objetivo central no campo das artes performativas. Desse modo, podemos dizer que o *Hasta* é uma linguagem gestual codificada, um alfabeto de gestos de mão que, aos poucos, vai configurando uma sintaxe própria, cujo objetivo maior é a comunicação artística. E, se é linguagem, possui gramática, ou seja, regras que a unificam. A primeira delas é a configuração de dois alfabetos complementares: *Asamyiuta Hastas* (gestos simples) e *Samyiuta Hastas* (gestos compostos), de onde outros conjuntos gestuais

vão surgir. O primeiro refere-se aos gestos que precisam de apenas uma das mãos para ter seu significado completo. O segundo refere-se aos gestos que precisam, necessariamente, das duas mãos para adquirirem sentido. Os dois juntos totalizam 52 gestos básicos que precisam ser memorizados (cada um tem um nome e um conjunto delimitado de significações), primeiro em termos de destreza manual, profunda consciência anatômica das mãos (a expressividade de cada falange, cada dedo, da palma e do dorso da mão como entes expressivos e comunicativos *per si*), a aquisição de uma coordenação motora fina que, por fim, vai se tornar um conjunto de vocábulos que, colocados juntos por diferentes processos gestuais-linguísticos, vão formar palavras, frases, ideias, descrever imagens, sensações, etc.

Tendo assimilado esse primeiro alfabeto, ainda será necessário avançar em muitos outros, mais específicos. Um de especial relevância é o *Hasta Vinayoga* que descreve, detalhadamente, as possibilidades de significação de cada um dos 52 gestos básicos, elevando esse número a surpreendentes 326 possibilidades. E isso ainda não é tudo: há gestos para representar as divindades, os seres demoníacos, as relações de parentesco, os planetas, os mundos superiores e inferiores, as estrelas e constelações, os sabores, os números, as cores, os elementos naturais, pássaros e plantas, somando mais 220 possibilidades (CIPPICIANI, 2016, p. 75). Tudo isso, obviamente, não exclui a possibilidade da criação de novas combinações pelo intérprete, fazendo com que, como em qualquer linguagem, neologismos possam surgir pela combinação inusitada desse alfabeto gestual, em relação direta a um contexto dramático bem delimitado. Fica claro que um compêndio gestual dessa magnitude só pode ter sido elaborado numa linha do tempo muito estendida, até que pudesse ser, finalmente, registrado no *Natyasastra*.

Todas as formas de *Natya*, consideradas clássicas, trabalham com esse alfabeto, mas não necessariamente da mesma forma, o que acrescenta outro complicador ao processo de aprendizado e entendimento dos *Hastas*. Cada estilo clássico é um universo artístico em si, tem regras e sensibilidades próprias para além do uso gestual. Isso aparece em certa tendência corporal, em alguns estilos, a geometrização dos movimentos em oposição a outros onde a sinuosidade

prevalece, o mesmo pode ser dito com relação a uma certa preferência por repertórios executados em tempo lento ou rápido e a prevalência de determinadas histórias nos repertórios de dança-dramática que podem aparecer de modo recorrente em um estilo e não em outro. Cada uma dessas manifestações nasce em uma região da Índia, onde se falam línguas diferentes, com preferência por uma ou outra divindade hindu, fazendo com que tudo isso também apareça em suas manifestações artísticas. Ou seja, seria como dizer que cada uma das oito formas clássicas de *Natya* tem um sotaque distinto, um acento regional e, portanto, alguns usos particulares dessa gestualidade, apenas para nos ater ao assunto deste artigo.

O que elas parecem ter em comum, após vinte anos de observação dessas tradições, é o uso do *Hasta* em cinco diferentes contextos, guardando para si um modo sempre singular de lhes dar expressão e significação:

1. PARA ADORNAR: trata-se do uso dos gestos de mão apenas para dar um acabamento refinado aos movimentos dos braços, sem nenhuma significação, ou seja, um gesto-adorno. Aparecem nas danças *Nritta*, conhecidas como danças abstratas com destaque para movimentação corporal não realista e intrincado trabalho rítmico dos pés.
2. PARA DIZER: nesse caso, o *Hasta* é utilizado para expressar frases curtas, como, por exemplo: “Ele disse isso?”, “Vá, amiga, não me perturbe mais”. Nesse contexto, o uso gestual mantém uma relação direta com o mundo real, a gestualidade da vida cotidiana. Gestos simples, diretos, como, por exemplo, colocar as mãos nos ouvidos enquanto diz “não diga isso!” ou fazer um gesto de “afastar de si” com as mãos, virando o rosto, enquanto manda alguém embora. A esse tipo de gestualidade desnuda de simbolismos, o *Natyastra* caracteriza como um gesto *Lokadharmi*, ou seja, um gesto vinculado ao comportamento cotidiano, em termos semióticos, um gesto-sinal.

3. PARA DESCRERER: Aqui começa o processo de transição de um gestosinal para um gesto-metafórico. Nessa categoria, aparecem gestualidades mais elaboradas e não realistas utilizadas para descrever imagens, como, por exemplo, o nascer do sol, longos cabelos encaracolados, olhos em formato de peixe, arbustos subindo nos galhos das árvores, etc. Essa qualidade gestual é representada no *Natyasastra* pelo conceito de *Natyadharmi*, o que significa dizer gesto vinculado à realidade da cena, sem conexão com a gestualidade cotidiana, por isso mesmo, um gesto convencionado, um gesto-código. O *Hasta Vinayoga* é um compêndio excelente para se familiarizar com essa categoria gestual. Daqui para frente, todas as categorias gestuais serão *Natyadharmi*.

4. PARA REPRESENTAR IMAGENS, SENTIMENTOS E EMOÇÕES: essa é a categoria gestual mais complexa que há, porque se encarrega de expressar gestualmente imagens interiores, estados emocionais (causa) e sua expressão no mundo através dos sentimentos (efeito), que são, por natureza, aspectos subjetivos e abstratos. Trata-se de dar vida, através do gesto, ao que se passa no interior do personagem, seus conflitos, seus pensamentos, sua natureza mais íntima. Não há um compêndio para isso. Não basta ao intérprete ter um domínio grande das diferentes categorias gestuais. É preciso conectá-las com as emoções, com sua paisagem interior e ir construindo essa gestualidade como uma verdadeira poesia no espaço. A esse tipo de gestualidade, dou o nome de gesto-poético ou gesto-lírico, porque contém grandes doses de subjetividade e de exposição emocional e permitem um grau elevado de autonomia criativa do intérprete no modo de utilizá-los em cena.

5. PARA SIMBOLIZAR: Nessa categoria, o gesto é um signo, um gesto-símbolo, que canaliza um universo filosófico, espiritual ou mitológico vasto. É o caso dos gestos iconográficos, os gestos rituais e os gestos de poder. Eles guardam milhares de anos de história, segredos, e mobilizam

poderosas forças do inconsciente ou da tradição hindu e das religiões primitivas que a ela se amalgamaram. É, portanto, uma gestualidade menos maleável, quase fixa, que remete a iconografia presente nos afrescos, pinturas e esculturas dos templos hindus. Essa é a única categoria, no meu entender, em que o *Hasta* poderia ser chamado de *Mudra*.

O que é importante saber sobre o processo de aprender a colocar em prática essas diferentes categorias gestuais é que ele é, ainda hoje, um processo oral e prático. Os intérpretes aprendem fazendo e, enquanto fazem, vão entendendo as diferenças, memorizando, assimilando conteúdos teóricos, refinando e sedimentando uma técnica gestual, sempre a partir da prática e da relação direta com o professor.

Por tudo quanto foi apresentado é possível concluir que a função do *Hasta* nas tradições performativas da Índia é comunicar. Não se excluem ou ignoram os aspectos ritualísticos e energéticos das posturas gestuais, mas elas ocupam, na cena, um papel secundário. E se a função é comunicação, então, há todo um estudo de pensar como tornar essa comunicação mais apurada e eficiente. Aqui, retornaremos aos conceitos de *Lokadharmi* e *Natyadharmi* (BARBA, 1995, p. 21), respectivamente, comportamento cotidiano restaurado e comportamento cênico.

Observando as cinco categorias de uso dos *Hastas* apresentadas (gesto-adorno, gesto-sinal, gesto metáfora, gesto-signo e gesto símbolo), fica evidente que há um trânsito entre gestos mais realistas e de fácil compreensão e gestos estilizados e codificados, cuja compreensão é mais hermética e depende de todo o contexto da encenação para ser apreendido, em especial da narrativa musicada. Os diferentes tipos de *Natya* da Índia, percebendo essa variação, procuram equilibrar seu uso, garantindo a acessibilidade da performance a todos. Afinal, ao contrário do que muitos pensam, nem todos os indianos entendem esse conjunto gestual e dominam seus significados. Se a gestualidade for muito cotidiana, ela se tornará banal e desinteressante, por outro lado, se for muito estilizada, se tornará hermética e, da mesma forma, desinteressante para a maioria das pessoas.

A acuidade da comunicação acontece, portanto, apenas quando os aspectos *Lokadharmi* e *Natyadharmi* se equilibram em termos de discursividade gestual, assim como acontece com a sedimentação da técnica no corpo dos intérpretes, através do equilíbrio de aspectos força ou *Tandava* e graciosidade ou *Lasya* (BARBA, 1995, p. 88). Mas isso ainda não é o suficiente para que a comunicação se efetive. Todo esse arcabouço gestual, em toda a sua complexidade, não dá conta de sustentar a narrativa. Para que ela se complete é preciso unir o trabalho gestual ao trabalho das expressões faciais e, num nível mais profundo, das emoções e sentimentos que lhes dão forma. Sem isso, o gesto é uma casca oca, quase sempre bela e sedutora, mas incapaz de sustentar narrativas complexas, conflitos, toda vida interior dos personagens representados.

Por isso, o treinamento dos *Hastas* é associado ao treinamento das expressões faciais, em especial os movimentos de olhos, pescoço e cabeça e, por fim, ao treinamento expressivo, que também pode ser chamado de *Abhinaya* e que se debruça sobre o estudo dos estados emocionais perenes e sua influência sobre a produção de sentimentos transitórios e causais, que são o suporte interior de toda essa refinada construção corporal exterior. O treinamento mecânico das expressões faciais dá domínio e consciência do potencial de expressivo da face, em conexão direta com uma proposta de construção corporal global não realista, já o treinamento expressivo constrói a sua espinha dorsal.

Esse treinamento é ainda mais complexo que o aprendizado dos *Hastas*, suas categorias, usos e codificações, porque demanda um estudo que é, ao mesmo tempo, técnico-codificado e subjetivo-investigativo, demandando um grau elevado de maturidade técnica e emocional. Não à toa, é o último portal a ser cruzado pelo intérprete antes que possa ser considerado um artista completo, apto a levar adiante os segredos da sua tradição. Quando penso no longo caminho que um artista percorre até esse momento e em toda dedicação, persistência e resiliência necessárias, lembro-me dessa preciosa fala de Oida: “Posso ensinar-lhe o padrão gestual que indica *olhar para a lua*. Posso ensinar-lhe como fazer o movimento da ponta do dedo que mostra a lua lá no céu. Mas da ponta do seu dedo até a lua, a responsabilidade é inteiramente sua” (OIDA, 2001, p. 174).

É nesse espaço abstrato, impalpável, impossível de ser mensurado, mas tão concreto para nós, intérpretes, como uma parede, que reside o centro da experiência profunda com uma técnica, um estilo, uma forma de arte milenar. Um artista conectado a essas tradições se faz, exatamente, nesse espaço simbólico, que lhe propiciará não apenas uma ferramenta altamente especializada de trabalho, mas um sentido de pertencimento a uma coisa maior que sua existência individual e que o atravessa, algo que, em hipótese nenhuma, se encerra nele. A isso, a tradição indiana dá o nome de *Parampara*, ou Linhagem, que nada mais é do que a ação colaborativa entre artistas através do tempo, uma estratégia pedagógica de preservação dos segredos da tradição e de vinculação afetiva entre seus artistas.

Recebido em 15/01/2021

Aceito em 24/03/2021

Referências

BARBA, E.; SAVARESE, N. (Orgs.). **A arte secreta do ator: Dicionário de Antropologia Teatral**. São Paulo: Hucitec; Campinas: Unicamp, 1995.

BEHERA, Manoj Ku. **Mudra Biniyoga Prakriya**. Cuttack: Jugal Debata, 2008.

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

CIPPICIANI, I. **Abhinaya: a construção de um corpo narrativo**. O Elemento expressivo do teatro e da dança na Índia. Curitiba: Ed. Prismas, 2016.

COOMARASWAMY. **The mirror of gesture: being the Abhinaya Darpana**. New Delhi: Munshiram Manoharlal Publishers, 1970.

OIDA, Yoshi. **O ator invisível**. Tradução Marcelo Gomes. São Paulo: Beca, 2001.

RAMM-BONWITT, Ingrid. **Mudras: as mãos como símbolo do cosmo**. São Paulo: Editora Pensamento, 1987.