

Pensar amb els peus: La dansa dels guardians del cap

Jordi Basora

«Sembla que penseu amb els peus!»; aquesta frase la feien servir alguns professors quan anava a l'escola per recriminar els alumnes menys dotats, aquells que no es mostraven a l'alçada d'un pensament lògic ortodox. Amb el temps, aquesta frase, més enllà d'un retret per no saber-se moure en el món de les idees, ha esdevingut per a mi el lema per provar de descodificar el món que m'envolta: «Pensar amb els peus!».

Un mite iorubà atribueix l'origen del món a les vigoroses potes d'una gallina; gratant la terra, d'esquenes a la seva obra, la «Gallina Primordial», anà escampant matèria d'un monticle originari envoltat de mar, i estengué el món que ara coneixem..

En terres brasileres quan provava de *sambar* (ballar samba) sense gaire èxit, descoratjat davant la meva incapacitat per accelerar el moviment dels meus malucs, tal com veia fer amb tota simplicitat als ballarins autòctons preguntava a un amic d'allà, què calia moure per sambar, els peus o els malucs? La pregunta sembla intranscendent, però a vegades es té la sensació que els malucs vibren graciosament com penjats de fils i que els peus es balancegen en conseqüència, com els d'un titella; o la sensació és la contrària, els peus són els protagonistes movent-se amb vehemència per alguna raó desconeguda i, per simpatia, el cos fimbria graciosament a l'alçada dels malucs. Els informadors no em treien de dubtes: uns, que primer eren els malucs, altres, que els peus; i, per tant, que calia concentrar-se en aquella part a l'hora de ballar; algú afirmava que les dues parts eren igualment importants, però per a mi en aquell moment aquella equanimitat no m'era de gran ajuda. La qüestió s'assemblava a aquella de «què va ser primer: l'ou, o la gallina?» Una de les opcions, però, es va imposar tan bon punt va ser sustentada per una història significativa i emotiva alhora.

Calia remuntar-se a l'època de l'esclavatge, del tràfec infame de negres africans, duts com a mà d'obra als camps i mines del Nou Món. Vaixells espanyols i portuguesos prenyats d'esclaus amuntegats en les bodegues pestilents creuaven l'Atlàntic: quan el ventre pútrid del vaixell s'obre i descarrega la vergonyosa mercaderia, els negres son llençats nus en una terra que desco-neix les seves deïtats. Resignats a les noves condicions d'existència proven de

refer la seva vida. En les pauses del treball, en les nits tropicals, africans de diferents tribus, abans rivals, units en la dissort, es congreguen per retrobar els seus orígens. Comencen a colpejar el terra per despertar els déus (els déus africans vénen de sota terra, al contrari dels nostres que davallen del cel). Hauran de picar més fort i més ràpid per fer vibrar la terra i fer-se sentir a l'altra banda de l'oceà, a l'Àfrica. En aquest colpejar el terra amb els peus nus —deia el meu amic— es troba l'origen de la samba. Amb la mateixa insistència i tenacitat que els blancs buscaven l'or i la plata a Amèrica, aquells negres van colpejar i colpejar fins que finalment els déus van brollar de la terra. «Nosaltres (el primer món) tenim l'or, ells tenen la dansa» —reflexionava jo enviejant com es movien. I és així com em va ajudar a aclarir l'enigma, el meu amic: *primer van ser els peus*, de la mateixa manera que primer van ser les potes de la gallina iorubà.

L'endemà mateix d'aquest descobriment vaig tenir la sort de trobar una caritativa professora de dansa que em va voler ajudar. Deia que la dansa brasilera era molt fàcil, es reduïa a tres passos: «el del mariner», «el de premsar la terra» i «el del pollet». El primer consisteix en una petita passa lateral, ara a la dreta ara a l'esquerra, tot passant el pes cada vegada. Em proposava la imatge d'un mariner mantenint l'equilibri sobre un vaixell en alta mar o la d'un home begut en terra ferma. Segons ella les danses del candomblé es poden reduir a variants d'aquest pas.

El segon tipus de pas consistia en aixecar el peu i colpejar-lo amb tota la planta contra el terra, el relacionava amb el moviment d'afermar la terra per fer-se una casa. Calia però trencar el ritme binari, la qual cosa no era tan fàcil. Jo havia vist aquest pas característic en un grup que ballaven maracatú (una dansa del nord-est del Brasil).

El tercer tipus de pas consistia en imaginar que les puntes dels nostres peus s'havien convertit en afamats pollets que picotejaven el terra (com sortits de polleguera). També era important trencar el ritme binari i donar vida als dos peus. La samba pertanyia a aquest tercer tipus de pas. Va resultar ser un bon mètode pensar en els pollets afamats per millorar la meua forma de sambar: vaig deixar de pensar en l'ou i la gallina i finalment vaig aconseguir deixar-me anar concentrat en els pollets. Era aquest un primer pas en el camí que m'havia proposat seguir per arribar a «pensar amb els peus»?

El projecte

Un any abans de començar aquest projecte de recerca, el ric univers de les danses i cants afroamericans del candomblé a Brasil m'era totalment desconegut. Tampoc hauria sospitat quina relació podia tenir la meva professió en el teatre amb aquestes manifestacions tribals. Em sembla important resseguir breument el camí que em va dur a interessar-me per aquest món i a anar de celebració en celebració, d'un *terreiro* de candomblé a un altre per les barriades de Salvador de Bahia o a gaudir de les sessions de cants en iorubà amb el meu amic Pere Sais.

Un punt de partida clau va ser l'entrevista a l'Institut del Teatre, com a cap del Departament de Tècniques del Moviment, amb Sergio Oliveira, un ballarí brasiler. La trobada ens va dur a llocs comuns, i fins a presentar-lo als companys amb què estava treballant en aquell moment. Aleshores havia iniciat un grup de treball amb dos exalumnes als quals havia fet la tutoria d'un treball de final de carrera sobre «l'entrenament de l'actor». El treball de recerca es basava en diversos elements del treball de J. Grotowski, a qui havien pogut conèixer en diferents estades amb col·laboradors del mestre (Jairo Cuesta, Thomas Richards, Jymmi Slowaki, etc.). Presentada la tesina, vam continuar la relació més enllà de l'estrictament acadèmic, un d'aquests alumnes, Pere Sais, estava especialment interessat i alhora dotat per treballar antics cants vibratoris. Grotowski s'havia centrat els darrers anys de la seva vida en el treball sobre aquests cants vibratoris, i concretament en cants afroamericans, essencialment d'Haití, i en una dansa de les cerimònies vudú, el iambalo. Al nostre petit grup de treball, on practicàvem algunes estructures d'entrenament i cants, vam afegir-hi un treball incipient sobre les danses del candomblé amb la col·laboració de Sergio Oliveira.

Aleshores va néixer la idea de completar la recerca amb un treball de camp al Brasil: aquelles danses ens semblaven oferir una base sòlida per construir un «entrenament per a l'actor». Hi he d'afegir també que, així com ben aviat em va atrapar el món del candomblé amb tota la seva força humana, quant a bellesa i coneixement, per la seva teatralitat; ben aviat vaig descobrir també que era totalment inútil i inservible la idea quimèrica de trobar o crear *l'entrenament de l'actor*.

El projecte fou avalat pels ajuts a la recerca de l'Entitat Autònoma de Difusió Cultural de la Generalitat de Catalunya, i jo personalment vaig ser comissionat per aquest treball per l'Institut del Teatre de Barcelona, gràcies al recolzament de Raimon Àvila, aleshores director de l'ESAD i de Magda Puyo, coordinadora acadèmica, que van voler donar un primer impuls

al que haurà de ser en un futur proper la recerca artística en un centre com l'ITB.

Simultàniament l'altre membre del grup, Pere Sais, era admès al Work Center of Jerzy Grotowski i Thomas Richards de Pontedera, amb la qual cosa, com diu Nasrudin, trencàvem dos testos d'una sola pedrada.

Vaig descobrir el plaer de ballar; les meves arrels estaven en el treball del mim corporal de Decroux, coneixia altres disciplines de moviment, el tai-txi, el ioga..., però mai havia volgut ballar, tenia fins i tot una certa tírria als ballarins, que considerava superficials. Amb les danses del candomblé, en canvi, vaig descobrir un lligam entre dramaturgia i dansa que abans no havia sabut veure o que no m'havia interessat prou: les diferents deïtats del candomblé, els Orixà, ballen i es comporten com personatges o tipus diferents, amb energies i dinàmiques específiques...

Graziela Rodrigues

A São Paulo em vaig entrevistar amb Graziela Rodrigues, ballarina i mestra de dansa i una investigadora tenaç.

La primera trobada amb Graziela Rodrigues va ser quan vaig llegir el seu estudi, convertit en llibre, titulat *Bailarino-Pesquisador-Interprete* (Ballarí-Investigador-Intèrpret). Em va sobtar el grau d'implicació personal i alhora l'objectivitat amb què Graziela analitzava els elements estudiats. Jo havia estat un gran admirador de l'antropologia teatral de Barba i el seu equip, però vaig anar apartant-me'n a mesura que trobava que tot plegat era com una cortina de fum de sabers diversos que només aconseguien despistar la gent honesta. Vaig quedar en canvi atrapat pel treball de Graziela que bevia també d'aquestes fonts però que en brollava com aigua clara. Val la pena escoltar-la quan explica l'origen del seu treball, fruit d'una típica crisi personal i artística; a la qual va trobar una sortida no tan típica:

Una necessitat que podria dir vital, m'empenyia a posar a prova la meva efectiva resposta com a intèrpret. Què li restava encara, a aquest cos —(el meu) després de tantes voltes i giravoltes— per ser consumit amb organicitat en la creació artística? Jo deixava de banda tot el que ja havia construït per tal d'obtenir una resposta. La recerca *d'un personatge* es presentava com un camí possible.

Graziela es barreja amb les dones humils, la majoria dones de fer feines, que agafen l'autobús des de Plano Piloto (Brasília) cap a les ciutats satèl·lit; s'asseu al seu costat i les observa en les agències de col·locació. L'única premissa és observar, sense cap prejudici, «amb els sentits oberts i un referencial intern de neutralitat i concentració absolutes»; i, després, prendre notes. Aquest primer estudi de camp, o millor dit, de simpatia amb el medi estudiat, acaba quan la mateixa Graziela passa a formar-ne part i s'hi confon:

Foren tres mesos d'intensa convivència diària, fins el dia que una Madam, com qui escull una roba, repassà la filera de dones observant-les de cap a peus i em va assenyalar: «Vull aquesta!». Acabava la principal etapa de la recerca de camp.

La segona trobada amb Graziela, aquesta vegada amb la de carn i ossos, va ser a Campinas (São Paulo), al campus de la Universitat, asseguts en una taula de formigó sota un gran arbre. Amb un cert aire de diva, i alhora amb molta senzillesa i interès, va estar per nosaltres tota la tarda sense mirar el rellotge. Després de *Bailarino-Pesquisador-Interprete*, publicat el 1997, les recerques per al qual van començar el 1980, Graziela havia fet una nova tesi, i ens en donà una còpia: es tractava d'un estudi crític dels més de quinze anys d'aplicació de la seva tècnica de formació de ballarins, el BPT (*Bailarino-Pesquisador-Interprete*). Ens explicava que per fer aquest estudi, companys de la universitat li recriminaven que entrava en temes de l'àmbit de la psicologia per als quals ella no estava capacitada. No s'ho va fer dir dos cops, Graziela va fer la carrera de Psicologia per sustentar la tesi i encara li va quedar temps per fer una altra recerca de camp, aquesta vegada a l'Amazònia, estudiant les danses d'una tribu indígena. En lloc d'una idíl·lica descripció dels indígenes i de la seva aventura romàntica, el contacte de Graziela amb aquella gent no va ser tot flors i violes, però tampoc no els jutjava, ni es jutjava ella mateixa. Havia estat una trobada entre éssers humans, amb tot el que això comporta de contradictori, enriquidor i frustrant alhora. Recordo un consell que ens va donar després d'explicar-li el nostre projecte d'estudiar les danses i cants del candomblé: «Vosaltres no heu vingut a investigar el candomblé, heu vingut a trobar-vos vosaltres mateixos. Vas a buscar els altres però qui trobes és a tu mateix». (No hi calen comentaris).

Tornem al llibre que tant m'havia impressionat, i a Graziela convivint entre les dones humils d'una societat especialment dura amb elles: «Un món de dolor, de lluites, de desencants al costat d'una força de vida i d'una forta creença mística s'estava revelant en aquella experiència de camp». Graziela des-

cobreix allò que dóna força a aquelles dones, i el que serà el centre de la seva recerca d'ara endavant: «S'obria un 'nou espai': els terreiros d'umbanda i altres espais diferents freqüentats per aquestes dones».

La umbanda es una religió marginal mescla de candomblé (d'arrels africanes), kardecisme (espiritisme), i un fons de creences autòctones indígenes. Es caracteritza pel culte als Caboclos, esperits d'indis morts, remarcables per algun fet de la seva vida. La dansa, el cant i la percussió, estan presents en la Umbanda i també els ritus de possessió. Graziela s'interessa especialment per una entitat femenina que es presenta en els *terreiros* d'umbanda: la Pompa-Gira, una dona marginal, descarada i forta; i encara més per una altra entitat que alguns *umbandistes* relacionen amb aquesta primera, la temuda i reverenciada Maria Padilla, relacionada amb la màgia i els filtres d'amor. Ambdues són un exemple de força i coratge per les dones treballadores mal pagades i poc estimades que Graziela vol representar. «Gràcia ballarina de Jesús o Set línies d'umbanda, Salve Brasil» és l'espectacle resultat i síntesi d'aquest primer treball de camp. Les conclusions del mateix les resumeix en allò que serà la base de la seva tècnica de treball amb els ballarins d'ara endavant:

El seu principal significat (del treball) està en la diferenciació de la manera com actua el ballarí-intèrpret: hi ha una donació del subjecte, ell està sencer en cada fragment de l'escena, el contingut de l'espectacle forma part d'ell. En l'entrellaçament subjecte-personatge el ballarí no interpreta, sinó que viu en el seu cos la vida dimensionada per l'espectacle, sense restriccions.

De tota l'experiència, Graziela remarca, com a fase principal del procés, la incorporació del personatge:

El personatge és fruit de la investigació de camp, de cohabitar amb la font i del que aquesta vivència desperta en el mateix intèrpret. En el treball de laboratori, el cos del ballarí-intèrpret passa a assumir el cos imaginari, «com si no fos el seu», generant una llibertat d'expressió i una permissivitat en la dansa d'experimentar la parla i el cant, sense la preocupació de respondre a patrons convencionals.

Jo duia un regal per a ella. Un ventall vermell, una mica a l'estil Carmen, en homenatge a les Pompa-Gira i les Maria Padilla que jo havia descobert en el seu llibre. Encara no havia de donar-l'hi, vam continuar parlant. Ella havia passat un temps a Madrid, l'any 1978 treballava, precisament, amb un cata-

là, Antoni Llopis, actor, director i coreògraf, coneixedor del mètode de Stanislowski i col·laborador de William Layton. Amb ell es va embranchar en un gran projecte: muntar l'*Heliogàbalo*, d'A. Artaud, amb artistes del Brasil i de l'Estat espanyol, actors, músics, ballarins, etc. Un projecte ambiciós que, per motius personals, «com sovint passa» —explicava Graziela—, no va arribar a bon port. Ella, però, a partir d'aquell projecte estroncat va continuar, ara sola, amb el projecte personal de recerca. La seva estada amb els indígenes de l'Amazònia, anys després, havia estat una manera de seguir lligada a l'Artaud dels Tarahumara?

A la resta del llibre, Graziela ens farà fer un viatge per dues vies paral·leles, i, alhora que descobrirem el món de la umbanda, els seus ritus, personatges, símbols, danses, cants, màgia, relacions interpersonals, etc., seguirem el procés de creació d'una tècnica en què el ballarí és alhora investigador, intèrpret i partícip de la construcció del seu *estar* escènic:

L'essència del mètode rau en la interacció dels registres emocionals que emergeixen de la vivència en la recerca de camp amb la memòria afectiva del propi intèrpret.

Al darrer capítol del llibre resumeix el procés de construcció del *Ballarí-Investigador-Intèrpret*:

En aquest espai es treballen la por a equivocar-se, els prejudicis, l'enfrontament amb la pròpia impotència, sense que el ballarí pari de moure's [...] Hi ha un moment preciós en aquesta etapa, quan el ballarí comença a despullar-se de la seva armadura. [...] es torna fràgil, com si ja no sabés ballar.

S'estava fent fosc i vam entrar al seu despatx a l'Instituto das Artes. L'Instituto és una construcció bastant senzilla, formada per diverses naus, i que alberga l'escola de dansa i de teatre. Graziela ens va donar els darrers consells, deia que l'actitud correcta en la recerca és buscar el contacte personal amb la gent, no l'observació o l'enregistrament d'imatges. Afegia que l'important en la recerca no és la recerca en ella mateixa, sinó les *vostres* sensacions davant d'allò. Quan li dono el ventall que duia de regal, ens agraeix el gest amb la senzillesa i classe d'una autèntica diva. Ens acomiadem. Nosaltres aviat ens en anem cap a Salvador. «*Obrigado Graziela*», i fins aviat.

El candomblé

La segona etapa, i base principal del projecte, es desenvolupa a Salvador de Bahia, bressol del candomblé i probablement el lloc on les tradicions africanes han estat més ben conservades.

El candomblé, com la santeria cubana i el vudú haitià, són la forma que han adoptat les creences africanes en el nou món. L'animisme africà s'ha mesclat amb elements autòctons procedents de les creences indígenes i, paradoxalment, amb influències de la religió dels seus patrons europeus (el catolicisme).

En les caloroses nits bahianes, persones de totes les classes socials, però essencialment d'origen humil, s'arreglen en *barracãos* construïts exprés i a vegades aprofitats, sempre ben guarnits amb flors i banderoles per esperar la baixada dels seus guardians, els Orixas, en el cos de les seves, i seus, sacerdots. Alguns dies abans, ja n'han començat els preparatius, els sacrificis, les cerimònies a porta tancada, la preparació dels vestits, dels plats que se serviran durant les cerimònies, un munt de tasques que constitueixen l'essència de la vida en un *terreiro* de candomblé.

La cerimònia pública comença amb el Xiré, una introducció llarga on les sacerdotesses deambulen al ritme dels tambors al voltant d'una columna central que aguanta el sostre del *barracão*. La gent omple de gom a gom l'interior i la part de fora tapant les finestres de manera que no hi passa gota d'aire i la calor és sufocant. Aquest preàmbul durant el qual s'entonen un mínim de tres cants per cada Orixas, és llarg i es fa pesat, si més no per a l'espectador, però sovint també per a les *iawos* (oficiants) que s'eixuguen la suor, rebufen i semblen avorrir-se més que la resta de participants; tranquil·les, semblen no donar gaire importància al que ha de succeir instants després.

Els tambors porten més d'una hora tocant, les olors són fortes i fa calor; quan arriba el moment en què les *iawos* comencen a entrar en trànsit i a incorporar el seu corresponent Orixas, es té la sensació de ser en un lloc molt estrany, en un temps i un espai alterats. A diferència d'altres ritus de possessió, el candomblé està altament estructurat, i no hi ha espai per a manifestacions desordenades o histèriques. La possessió es materialitza en unes actituds i uns moviments determinats, qualsevol alteració la reprendrà durament la *Mai de Santo* (guia espiritual del *terreiro*).

Els oficiants incorporats anomenats «cavalls», perquè han estat cavalcats pel seu Orixas, es retiren de la sala i, passada una estona més o menys llarga, la nostra paciència serà recompensada per l'entrada amb aire digne, i carnavalesc alhora, dels Orixas, ara amb tot el seu esplendor, amb els seus vestits

de trets característics, amb armadures brillants daurades i platejades, amb corones i espases, més o menys ostentoses segons es tracti d'una casa de candoble més o menys puixant; *Oxossi* amb arc i fletxa i barret d'ala ampla; les *Oxum*, *Iemanjà* i *Iansà* com reines o princeses amb corones i braçalets; *Ogún* vestit amb senzillesa, *Xangó* amb luxe... Cadascun tindrà el seu moment de glòria per mostrar el seu poder ballant al ritme dels tres *atabaques* (tambors iorubà), autèntics mitjans de comunicació entre les dues esferes.

Orixa: El guardià del cap

Per entendre'ns, els Orixas del panteó africà poden comparar-se amb els signes del zodíac. La creença que persones del mateix signe —balança, escorpió, etc.— comparteixen trets de caràcter és comparable al que passa al Brasil amb els Orixas del candoble, quan es diu que les devotes d'*Oxum* acostumen a ser boniques, seductores i amants del luxe; els seguidors d'*Ogún*, violents i impetuosos; els d'*Obaluaié*, pessimistes i amb tendència al masoquisme; els de *Iansà*, impetuosos, etc.

En arribar a Bahia, poc o molt tothom s'arrisca tot mirant-te de cap a peus a endevinar el teu Orixà; algun tret del teu caràcter, impetuós o reflexiu; el pentinat, o el color de la roba que dus, delaten, segons ells, la teva afinitat amb un Orixà o altre. Dins del culte, però, és mitjançant el *jogo de búzios*, la mà experimentada d'un servidor d'*Ifà* (Orixa de l'endevinació), llança setze cargolins per arribar a saber amb seguretat l'Orixa que et regeix el cap (Orixa significa «guardià del cap»).

A les primeres sessions pràctiques que vaig fer a l'Institut del Teatre sobre el moviment dels Orixas, vaig desplegar al terra de l'aula una col·lecció de postals dels Orixas que havia comprat a les botigues de records de Salvador. En primer lloc posava *Exú*, amb el seu trident i el vestit de ratlles negres i vermelles, una imatge que recorda al nostre dimoni cristià; tot seguit la postal d'*Ogún*, deïtat de la guerra, que branda enlaire dos grans espasots; després, *Oxossi*, senyor dels boscos, amb el seu emblema d'arc i fletxa; la seductora *Oxum*, amb un vestit llarg daurat; al seu costat el fatxenda *Xangó*, déu dels trons, amb les destrals de doble tall, símbol del seu poder; tot seguit la seva esposa, la fogosa *Iansà*, deessa de les tempestes; després, *Obaluaié*, d'aire sinistre, amb aspecte de fantasma, que porta el cos i el rostre coberts amb un caputxó de ràfia; *Oxumaré*, simbolitzat per l'arc de sant Martí; *Iemanjà*, la mare dels Orixas, deessa del mar; i finalment el blanc i impolut *Oxalà*, el gran Orixà creador. Després de resumir les característiques de cadascun i al-

guna de les seves llegendes més significatives, els demanava que escollissin una postal, un Orixà: per la raó que fos. Em va sorprendre veure com els meus alumnes ràpidament amb una informació molt essencial eren capaços d'establir un vincle personal amb el que ja consideraven el seu Orixà, i fins i tot especular sobre els Orixà d'altres persones. Vaig proposar-los de treballar l'Orixà que havien escollit, buscant informació i material divers sobre «el seu Orixà». M'entusiasmava la idea d'aconseguir un grup amb almenys un representant de cada Orixà.

A diferència del nostre joc, en el candomblé, és l'Orixà qui tria la persona, o si es vol, és la persona que, des del seu naixement, pertany a aquell Orixà. Tothom té el seu Orixà, però només en algunes persones es manifesta, són persones que han estat preparades físicament i mentalment per rebre la deïtat en el seu cos, persones que han passat un procés d'iniciació llarg i sacrificat, fins i tot massa car per a molts d'ells. Segons m'explicava una amiga, i com vaig poder comprovar més tard, una gran part de les persones que decideixen iniciar-se ho fan per *doença*, empesos per la necessitat de guarir-se d'alguna malaltia física o d'un desequilibri psicològic. Si els tractaments convencionals —el metge i, ocasionalment, el psicòleg— no donen resultats satisfactoris, per al *bahiano*, i per als brasilers en general, això és una raó suficient per pensar que la causa del mal és d'origen espiritual i, per tant, hi cal un altre tipus de tractament o, si més no, una acció combinada (les mateixes *Mai de Santo* segueixen el tractament de metges convencionals, però fan servir alhora les pròpies herbes curatives i màgiques). És una creença general, que els desequilibris i les malalties, així com les desgràcies de la vida són un càstig o un avís de l'Orixà que se sent desatès pel seu fill o directament ofès per alguna acció d'aquest o pel trencament d'algun tabú. Fer ofrenes al teu Orixà, dur un collaret amb els seus colors, «posar seny» o, finalment, «iniciar-se» poden ser maneres de calmar el furor d'un Orixà contrariat. Vist des de la psicologia convencional, tenir cura del teu Orixà és sinònim d'actuar en conseqüència amb tu mateix, de viure en consonància amb la teva naturalesa. Contrariar-lo només pot provocar a la llarga desequilibris, que acaben somatitzant en el cos, en el caràcter, i fins i tot en la *mala sort* que persegueix al *doente*.

Sabem que és possible viure contra la natura, en desacord amb els impulsos més íntims, que poden estar reprimits per l'educació o l'autoeducació (afiliació voluntària a prohibicions mal enteses en la infància). Sense voler anar més lluny en el camí de la psicologia i centrant-nos en el moviment i en les danses, la hipòtesi de treball se centra en l'ús d'aquestes per tal de despertar en l'alumne aquells impulsos i dinàmiques que potser estiguin adormides o

reprimides per tal d'augmentar la seva ...expressivitat? ...presència? I cal esperar que, en un procés de retroalimentació, es reforçarà la seva vitalitat i augmentarà la capacitat d'acció (és només una hipòtesi).

Orí

Els homes estem fets de diferent «pasta». Segons la creença del poble iorubà en el moment de néixer ja es pertany a un Orixà determinat. Cada Orí —Orí és el cap de les persones i, per extensió, la persona entera— és modelat al cel. La matèria mítica progenitora de la qual està fet varia: si l'Orixà creador agafa un tros de pedra, quan neixin les persones d'aquesta espècie, hauran de venerar *Ogún*, fins al punt que *Ogún* serà el seu Senyor al món. Si, en canvi, agafa una porció d'aigua, crearà llavors un altre tipus de persones que veneraran *Oxum*, *Iemanjá* o *Iansà*. Si agafa un fragment de brisa, això voldrà dir que *Xangó*, *Oià*, *Oranfè* constitueixen la matèria mítica de què és feta aquesta espècie de gent. Adquirir Orí (cap) significa néixer, desprendre's de la matèria-massa originària.

La porció retirada amb què cada Orí ha esta modelat és l'*Egún Ipori* (matèria ancestral). Cadascú hauria de venerar la seva matèria ancestral per prosperar en el món i perquè així aquesta esdevingui el seu guardià. «Per extensió el terme *Ipori* s'aplica a tots els avantpassats directes d'una persona, particularment al pare i a la mare morts. Els peus estan en contacte amb la terra, són les parts del cos a través de les quals els avantpassats *pugen*» (Dos Santos, 1986).

El paper d'Orí (simbolitzat per una carabassa buida) ultrapassa la funció de servir de mer receptacle de l'Orixà. Diu Juana Elbein dos Santos a l'extraordinari assaig *Os Nagô e a Morte*:

Orí és allò que individualitza, serà el primer a néixer i el darrer a expirar. Orí també serà el primer que haurà de ser venerat per un individu, abans mateix que el seu Orixà.

El lligam entre l'Orixà, representant d'un caràcter col·lectiu, i l'Orí, que té cura de l'interès individual, obre un camp interessantíssim en la psicologia africana pel que fa a la relació individu-comunitat. El fet de servir d'altar viu a una divinitat com és el cas d'un Orixà, no anul·la per complet la personalitat del cavall o persona muntada o posseïda per aquella. El producte resultant és una combinació d'ambdós, la persona i l'Orixà, i del grau de proximitat

que s'hi hagi aconseguit entre els dos a mesura que se succeeixin més i més contactes de manera que la possessió sigui cada vegada més simpàtica, i menys traumàtica. Aquest fet indicarà una afinitat cada vegada més gran entre l'individu i l'Orixa.

Vaig fer el *jogo de búzios* amb una *Mai de Santo* per tal de saber el meu Orixa amb seguretat. Fins llavors tothom em suposava d'*Oxallà*, l'Orixa creador, un Orixa blanc, reflexiu i benvolent. El resultat em va sorprendre, els *búzios* donaven *Ogún* com el Senyor del meu Cap, l'Orixa de la guerra, impulsiu i sanguinari, l'Orixa que obre camins amb les seves espases. Persones del candomblé a qui vaig confiar el resultat van fer cara d'incredulitat, em trobaven massa tou per ser del bel·licós *Ogún*. Em van fer entendre que l'oracle de les *Mais* no és infal·lible, que és contingent, que se'n poden influenciar i falsejar els resultats degut a «interferències»: «potser els *búzios* captin l'orixa del teu fill, o del teu pare, en comptes del teu». *Jogar* els *búzios* diferents vegades per confirmar l'Orixa és una pràctica habitual. Jo no hi vaig voler tornar a *jogar* i, malgrat el que em deia la gent, em vaig conformar amb el resultat obtingut: amb *Ogún*.

Ser d'*Oxallà* em resultava massa còmode: *Oxallà* és un Orixa reflexiu, calmat, aeri, massa com jo. Des de feia anys havia perdut el caràcter emprendedor, lluitador, fins i tot busca-raons que tenia d'adolescent; em trobava excessivament pusillànime i amb tendència fàcil al desencís i a donar-me per vençut. Que *Ogún* fos el meu senyor, si més no creure-ho, em permetia recuperar un aspecte perdut de la meva personalitat. Em va costar molt d'esforç entrar en el ritme fogós de les danses d'*Ogún*, però quan vaig aconseguir acostar-m'hi, encara que només fos una mica, alguna cosa es va obrir a l'alçada del pit, una capacitat perduda d'acció impulsiva i intuïtiva. La capacitat d'obrir camins, de tirar endavant sense pensar-s'hi gaire... sense deixar que el cap aturi l'acció.

Referències bibliogràfiques

- RODRIGUES, Graziela: *Bailarino-pesquisador-interprete*. Rio de Janeiro: Ministerio de Cultura FUNARTE, 1997.
- DOS SANTOS, Juana Elbein: *Os Nago e a morte*. Editora Vozes, 1986.

