



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLAS DE DANÇA E TEATRO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS (PPGAC)
LINHA IV – DRAMATURGIA, HISTÓRIA E RECEPÇÃO

ADELICE DOS SANTOS SOUZA

**KĀLĪ, A SENHORA DA DANÇA — Uma construção dramática a
partir dos elementos do Yoga**

Salvador

2010

ADELICE DOS SANTOS SOUZA

KĀLĪ, A SENHORA DA DANÇA

Uma construção dramatúrgica a partir dos elementos do Yoga

Dissertação com Encenação (Linha IV — Dramaturgia, História e Recepção) apresentada ao Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas, Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, como requisito para obtenção do grau de Mestra em Teatro.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Cleise Furtado Mendes

Salvador

2010

Escola de Teatro - UFBA

Souza, Adelice dos Santos.

Kālī, a senhora da dança: uma construção dramatúrgica a partir dos elementos do Yoga / Adelice dos Santos Souza. - 2010.

271 f. il.

Orientadora: Prof. Dr^a. Cleise Furtado Mendes.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, 2010.

1. Dramaturgia. 2. Teatro. 3. Dança. 4. Ioga. I. Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro. II. Mendes, Cleise Furtado. III. Título.

CDD 792

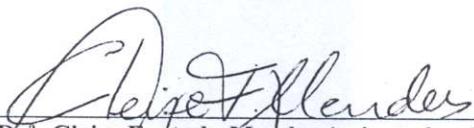


Serviço Público Federal
Escola de Teatro/ Escola de Dança
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas

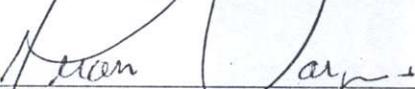
ADELICE DOS SANTOS SOUZA

**“KĀLĪ, A SENHORA DA DANÇA – UMA CONSTRUÇÃO DRAMATÚRGICA A PARTIR
DO YOGA”**

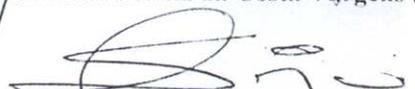
Dissertação aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas,
Universidade Federal da Bahia, pela seguinte Banca Examinadora:



Prof. Dr.^a. Cleise Furtado Mendes (orientadora)



Prof. Dr. Meran Muniz da Costa Vargens (PPGAC/UFBA)



Prof. Dr. José Antônio Saja Ramos Neves dos Santos (FFCH)

Salvador, 19 de novembro de 2010.

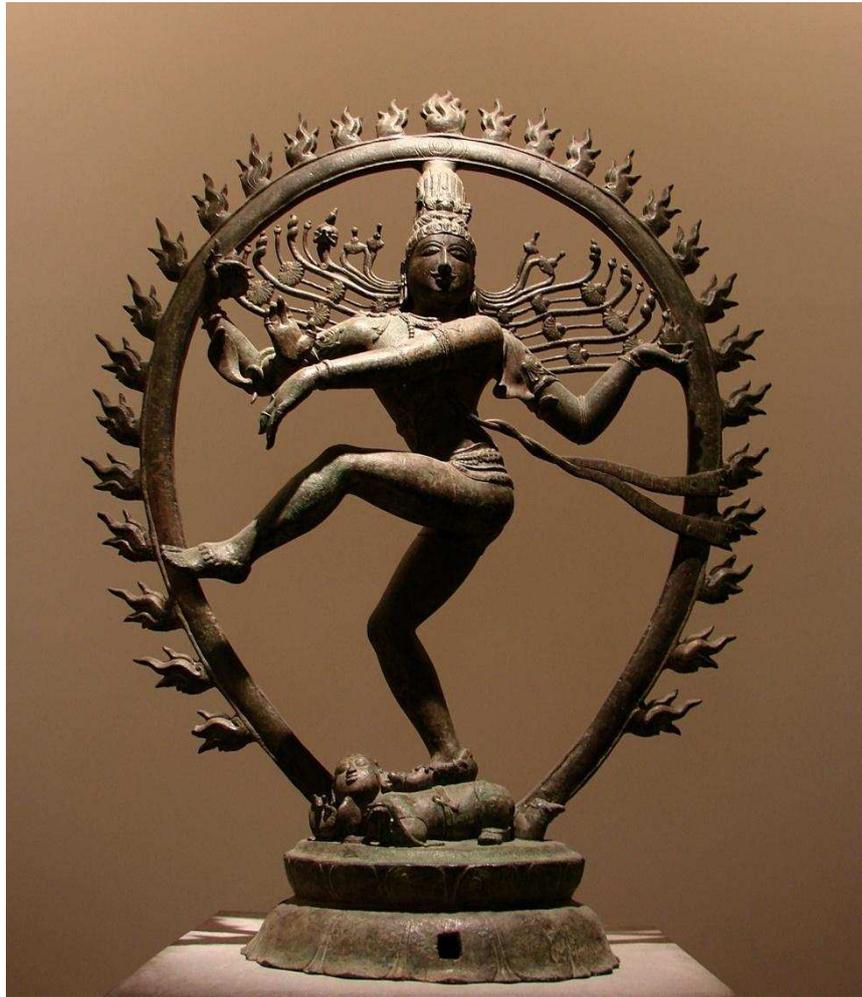


Ilustração 01 — *Śiva-Natarāja*. Bronze. Dinastia Chola, séc. XI, Musée Guimet, Paris.

“O pai do dramaturgo foi o dançarino”
Edward Gordon Craig (1872-1966)

Dedico este estudo a

Tom Oliveira

— que não é dramaturgo nem dançarino —

é o meu mestre de *Yoga*, o meu consorte, o meu Śiva.

AGRADECIMENTOS ESPECIAIS

A **Aderaldo e Valdelice**, meus pais, por tudo e sempre, peço a bênção.

A **Cleise Mendes**, minha querida orientadora, que, com poesia, teatro, delicadeza, generosidade e sabedoria, conduziu-me neste rito acadêmico.

A **Tom Oliveira**, que, diariamente, na prática, revela o Yoga pra mim.

* * *

A **Abel Neves**, por suas belas palavras poéticas, em todo o instante.

Aos **Amigos Claudius Portugal, Fabíola Aquino, Victor Mascarenhas e Vivina Machado**, que sempre estão por perto das boas aventuras.

Aos **Amigos do teatro Amanda Maia, Bira Freitas, Maicon Alisson, Marcos Machado e Ney Wendell** pelo olhar cuidadoso neste terreno que começo a explorar.

Aos **Amigos do Yoga, Andrea Gallo, Karina Rabinovitz e Vanessa Buffone**, que sopraram no meu ouvido o endereço da casa.

A **Antônia Pereira** e toda equipe do PPGAC-UFBA, sempre gentis perante as minhas mais variadas e freqüentes solicitações.

A **Armindo Bião**, que esteve comigo, lá no princípio, iniciando-me cientificamente.

A **Carlos Eduardo G. Barbosa**, pela aproximação com o sânscrito, através do mito.

Ao **CNPq**, com uma bolsa de estudos que me permitiu estudar minha pesquisa com o conforto do seu auxílio.

Aos meus **Colegas do Curso Ātman de Formação em Yoga (Ananias, Anunciação, Conceição, Fabiana, Fernanda, Elza, Hildebrando, Israel, Jorge, Jussara, Leinad, Leda, Marcos, Matias, Natalie, Nadja, Paulo, Roberto, Shima, Telma e Vilma)**, que dividiram e dividem comigo o alimento do Yoga e os outros deliciosos pães que compartilhamos em meio às descobertas, angústias e alegrias.

Aos meus **Colegas** do Mestrado de 2009.1 e 2010.1, por todas as virtuosas contribuições nesta trajetória de subjetividades.

A **David Glat**, pelas belíssimas fotografias e a companhia de sempre nas aventuras da arte.

A **Hebe Alves**, querida professora fada madrinha do mestrado.

Às minhas **Irmãs** mulheres Dene, Myrna, Carla, e Thay, primeiras convidadas a trazer suas energias para a KālīSalinha, meu lugar de prática e culto à Kālī.

A **João Carlos Barbosa Gonçalves**, pelas generosas trocas em outra língua, o sânscrito.

A **Lucas Silveira**, meu cunhado, que acompanhou os passos e as mãos de Kālī.

A **Luiz Marfuz**, meu grande amigo nas artes cênicas, incentivador deste mestrado.

Aos queridos **Professores Antônio Saja e Meran Vargens**, que compartilharam afetuosamente desta flor.

Aos queridos **Professores e Professoras** que me acompanharam ao longo dessa jornada:
Evelina Hoisel, Ciane Fernandes, Cássia Lopes, Catarina Santana, Jacyan Castilho, Suzana Martins, Ângela Reis, Érico Oliveira, Eloísa Domenici, Beth Glebler, Mirella Márcia, Antônia Herrera e Lígia Telles.

A **Simone Brault**, querida e linda atriz, que tenho sempre a honra de dirigir.

A **Valdomiro Santana**, fiel amigo, que me emprestou sua sabedoria da língua, revisando este estudo.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES E TABELAS

| | |
|--|-----|
| Ilustração 01 — <i>Śiva-Natarāja</i> . | II |
| Ilustração 02 — <i>Casal Maithuna (Śiva e Śakti), o abraço cósmico</i> . | 70 |
| Ilustração 03 — <i>Liṅga e yoni</i> . | 70 |
| Ilustração 04 — <i>Kālī</i> . | 72 |
| Ilustração 05 — <i>Três dos 108 Karanas que ilustram a dança de Śiva</i> . | 77 |
| Ilustração 06 — <i>Einstein, em 14 de março de 1951</i> . | 84 |
| Ilustração 07 — <i>Logotipo da banda inglesa Rolling Stones</i> . | 84 |
| Ilustração 08 — <i>Kālī</i> . | 84 |
| Ilustração 09 — <i>Deusa Vāk</i> . | 92 |
| Ilustração 10 — <i>Durgā com seu leão</i> . | 95 |
| Ilustração 11 — <i>Durgā matando o demônio Mahiṣa</i> . | 95 |
| Ilustração 12 — <i>Durgā no Rāmāyaṇa</i> . | 97 |
| Ilustração 13 — <i>Kālī, em combate</i> . | 103 |
| Ilustração 14 — <i>Pārvatī</i> . | 104 |
| Ilustração 15 — <i>Cāmūṇḍā</i> . | 104 |
| Ilustração 16 — <i>Chinnamastā</i> . | 106 |
| Ilustração 17 — <i>Selo com figura de Śiva- Pāśupati, encontrado em Mohenjo-Daro</i> . | 126 |
| Ilustração 18 — <i>Anel de Moebius</i> . | 156 |
| Ilustração 19 — <i>A espiral formada pela kuṇḍalinī em ascensão</i> . | 158 |
| Ilustração 20 — <i>Tagore (esq.) e Einstein</i> . | 165 |
| Ilustração 21 — <i>Kazuo Ohno</i> . | 171 |
| Ilustração 22 — <i>Kazuo Ohno</i> . | 171 |
| Tabela 1 — <i>Quadro de personagens/āsanas/ bhūta / cakras / bīja-mantras</i> . | 191 |
| Ilustração 23 — <i>Mūlādhāra-cakra</i> . | 198 |
| Ilustração 24 — <i>Svādhiṣṭhāna-cakra</i> . | 198 |

| | |
|---|-----|
| Ilustração 25 — <i>Maṇipūra-cakra</i> | 199 |
| Ilustração 26 — <i>Anāhata-cakra</i> | 199 |
| Ilustração 27 — <i>Viśuddha-cakra</i> . | 200 |
| Ilustração 28 — <i>Ājñā-cakra</i> | 200 |
| Ilustração 29 — <i>Sahasrāra-cakra</i> | 202 |
| Ilustração 30 — <i>Sahasrāra-cakra</i> | 202 |
| Ilustração 31 — <i>Matsya-mudrā</i> ou gesto do peixe. | 207 |
| Ilustração 32 — <i>Ganadhanta-mudrā</i> ou gesto do dente do elefante. | 207 |
| Ilustração 33 — <i>Durgā-mudrā</i> ou gesto de <i>Durgā</i> na batalha | 207 |
| Ilustração 34 — <i>Ātman-mudrā</i> ou gesto do poder supremo. | 207 |
| Ilustração 35 — <i>Trimurti-mudrā</i> ou gesto triangular, gesto da tríade. | 207 |
| Ilustração 36 — <i>Pāśupata-mudrā</i> ou gesto da proteção de <i>Śiva-Pāśupati</i> . | 207 |
| Ilustração 37 — <i>Mukula-mudrā</i> ou gesto do botão. | 208 |
| Ilustração 38 — <i>Kapota-mudrā</i> ou gesto do pombo. | 208 |
| Ilustração 39 — <i>Candrakala-mudrā</i> ou gesto da lua. | 208 |
| Ilustração 40 — <i>Nagabhanda-mudrā</i> ou gesto do laço de serpentes. | 208 |
| Ilustração 41 — <i>Arala-mudrā</i> ou gesto do ganho. | 208 |
| Ilustração 42 — <i>Garuda-mudrā</i> ou gesto do pássaro místico, gesto do pássaro livre. | 208 |
| Ilustração 43 — <i>Padmakōśa-mudrā</i> ou gesto do botão de lótus. | 208 |
| Ilustração 44 — <i>Mayūrā-mudrā</i> ou gesto do pavão. | 208 |
| Ilustração 45 — <i>Śiva-liṅga-mudrā</i> ou gesto do falo de <i>Śiva</i> . | 208 |
| Ilustração 46 — <i>Kālī-yantra</i> ou símbolo de <i>Kālī</i> . | 210 |
| Ilustração 47 — <i>Trātaka</i> . | 219 |
| Ilustração 48 — <i>Neti</i> . | 219 |
| Ilustração 49 — <i>Post “Filhote de Ganesh” no www.adelicesouza.blogspot.com</i> | 222 |
| Ilustração 50 — <i>Ardhanārīśvara</i> ou o Senhor, Senhora, metade mulher metade homem. | 225 |
| Ilustração 51 — <i>Patañjali</i> . | 226 |
| Ilustração 52 — <i>Devī</i> na forma de <i>Kālī</i> . | 227 |

| | |
|---|-----|
| Ilustração 53 — <i>Kālī</i> . | 227 |
| Ilustração 54 — <i>Kālī</i> . | 228 |
| Ilustração 55 — <i>Mkha'Sgroma, a Kālī do Tibet</i> . | 228 |
| Ilustração 56 — <i>Śiva e Umā</i> . | 229 |
| Ilustração 57 — <i>Śiva carregando Umā</i> . | 229 |
| Ilustração 58 — <i>Umā e Śiva em Haridwar</i> . | 230 |
| Ilustração 59 — <i>Pārvatī</i> . | 231 |
| Ilustração 60 — <i>Śiva e Pārvatī</i> | 231 |
| Ilustração 61 — <i>Pārvatī com Ganeśa e Kārttikeya</i> . | 232 |
| Ilustração 62 — <i>Rainha como Durgā</i> . | 232 |
| Ilustração 63 — <i>Durgā na batalha contra Mahiṣa</i> . | 233 |
| Ilustração 64 — <i>Durgā e Kālī combatem ao demônio Raktabīja</i> . | 233 |
| Ilustração 65 — <i>Durgā</i> . | 234 |
| Ilustração 66 — <i>Durgā dourada combatendo o demônio</i> . | 235 |
| Ilustração 68 — <i>Annapūrṇā</i> . | 235 |
| Ilustração 69 — <i>Dhūmāvātī</i> | 236 |
| Ilustração 70 — <i>Dhūmāvātī</i> . | 236 |
| Ilustração 71 — <i>Dhūmāvātī</i> . | 237 |
| Ilustração 72 — <i>Dhūmāvātī (como Jumadi)</i> . | 237 |
| Ilustração 73 — <i>Cāmuṇḍā</i> . | 238 |
| Ilustração 74 — <i>Cāmuṇḍā</i> . | 238 |
| Ilustração 75 — <i>Śiva-Natarājāsana ou postura de Śiva-Natarāja</i> . | 240 |
| Ilustração 76 — <i>Meus objetos sagrados: altar, śruti-box e japamala</i> . | 241 |
| Ilustração 77 — <i>Sūrya-Namaskār ou Saudação ao sol</i> . | 242 |
| Ilustração 78 — <i>Upaviṣṭakonāsana ou postura sentada em triângulo</i> . | 243 |
| Ilustração 79 — <i>Añjali-mudrā em vajrāsana ou gesto de reverência em postura diamantina</i> . | 243 |
| Ilustração 80 — <i>Padma-mudrā em padmāsana ou gesto de lótus em postura de lótus</i> . | 243 |
| Ilustração 81 — <i>Hastināsanas ou posturas do elefante</i> . | 244 |

| | |
|--|-----|
| Ilustração 82 — <i>Samanāsana</i> ou postura da energia que circula no baixo ventre. | 244 |
| Ilustração 83 — <i>Natarājāsana</i> ou postura do rei dos dançarinos, da rainha das dançarinas. | 245 |
| Ilustração 84 — <i>Padāsana</i> ou postura sobre os pés. | 245 |
| Ilustração 85 — <i>Paksāsana</i> ou postura da asa para o lado. | 245 |
| Ilustração 86 — <i>Dhanurāsana</i> ou postura do arco. | 245 |
| Ilustração 87 — <i>Virabhadrāsana</i> ou postura do guerreiro, da guerreira. | 246 |
| Ilustração 88 — <i>Trikonāsana</i> ou postura do triângulo (variação). | 246 |
| Ilustração 89 — <i>Trikonāsana</i> ou postura do triângulo (variação mahā) | 246 |
| Ilustração 90 — <i>Vrikśāsana</i> ou postura da árvore (variação). | 247 |
| Ilustração 91 — <i>Vrikśāsana</i> ou postura da árvore (variação). | 247 |
| Ilustração 92 — <i>Vrikśāsana</i> ou postura da árvore (variação mahā). | 247 |
| Ilustração 93 — <i>Alapadma-mudrā</i> ou gesto da flor do lótus completamente aberta. | 248 |
| Ilustração 94 — <i>Vayutkāsana</i> ou postura do vento/ <i>anghustāsana</i> ou postura do dedão do pé. | 248 |
| Ilustração 95 — <i>Utkāsana</i> ou postura agachada (variação <i>ūrddva</i> — para cima) | 248 |
| Ilustração 96 — <i>Nādī-sodhana-prānāyāma</i> ou controle do <i>prāṇā</i> nas <i>nādīs</i> <i>idā</i> e <i>pingalā</i> . | 249 |
| Ilustração 97 — <i>Svastica-mudrā</i> ou gesto da cruz, gesto de proteção contra o inimigo. | 249 |
| Ilustração 98 — <i>Parvatāsana</i> ou <i>Adho-Mukha</i> ou postura de <i>Pārvatī</i> , postura da montanha. | 249 |
| Ilustração 99 — <i>Bhadrāsana</i> ou postura virtuosa. | 250 |
| Ilustração 100 — <i>Candrāsana</i> ou postura da lua. | 250 |
| Ilustração 101 — <i>Himalaia-mudrā</i> ou gesto da montanha | 250 |
| Ilustração 102 — <i>Dolāsana</i> ou postura do balanço | 251 |
| Ilustração 103 — <i>Makarāsana</i> ou postura do animal marinho. | 251 |
| Ilustração 104 — <i>Katikāsana</i> ou postura do quadril | 251 |
| Ilustração 105 — <i>Merudandāsana</i> ou postura da coluna vertebral. | 252 |
| Ilustração 106 — <i>Matsyāsana</i> ou postura do peixe (variação mahā) | 252 |
| Ilustração 107 — <i>Paschimotanāsana</i> ou postura da distensão posterior. | 253 |
| Ilustração 108 — <i>Ardha-cakrāsana</i> ou postura de preparação para o <i>cakrāsana</i> | 253 |
| Ilustração 109 — <i>Padmāsana</i> ou postura do lótus (variação <i>utthita</i> — para o alto) | 253 |

| | |
|--|-----|
| Ilustração 110 — <i>Matsyendrāsana</i> ou postura de torção de Matsyendra. | 254 |
| Ilustração 111 — <i>Matsyendrāsana</i> (variação <i>baddha</i> — ligado). | 254 |
| Ilustração 112 — <i>Matsyendrāsana</i> (variação). | 254 |
| Ilustração 113 — <i>Virāsana</i> ou postura do herói, da heroína. | 254 |
| Ilustração 114 — <i>Virayogāsana</i> ou postura do yoga em posição de herói. | 255 |
| Ilustração 115 — <i>Vajrayogāsana</i> ou postura do yoga em posição diamantina. | 255 |
| Ilustração 116 — <i>Vakrāsana</i> ou postura tortuosa, retorcida. | 256 |
| Ilustração 117 — <i>Kakāsana</i> ou postura do corvo. | 256 |
| Ilustração 118 — <i>Kapotāsana</i> ou postura do pombo. | 256 |
| Ilustração 119 — <i>Utkāsana</i> ou postura de cócoras, agachada. | 257 |
| Ilustração 120 — <i>Paschimotanāsana</i> ou postura da distensão posterior (variação <i>urdhva</i> , p/ cima) | 257 |
| Ilustração 121 — <i>Mayūrāsana</i> ou postura do pavão. | 257 |
| Ilustração 122 — <i>Kurmanāsana</i> ou postura da tartaruga. | 258 |
| Ilustração 123 — <i>Kurmanāsana</i> ou postura da tartaruga (variação <i>mahā</i>) | 258 |
| Ilustração 124 — <i>Sirśāsana</i> ou postura sobre a cabeça. | 259 |
| Ilustração 125 — <i>Sarvangāsana</i> ou postura com o corpo inteiro voltado para cima. | 259 |
| Ilustração 126 — <i>Bhujanghāsana</i> ou postura da serpente. | 259 |
| Ilustração 127 — <i>Halāsana</i> ou postura da foice, do arado. | 260 |
| Ilustração 128 — <i>Simhāsana</i> ou postura do leão (variação). | 260 |
| Ilustração 129 — <i>Simhāsana</i> ou postura do leão. | 260 |
| Ilustração 130 — <i>Cakrāsana</i> ou postura de ativação dos cakras. | 261 |
| Ilustração 131 — <i>Candrakala-mudrā</i> em <i>samanāsana</i> ou gesto da lua crescente em <i>samanāsana</i> . | 261 |
| Ilustração 132 — <i>Śiva-Natarājāsana</i> ou postura de Śiva, o rei dos dançarinos. | 262 |
| Ilustração 133 — <i>Matsyāsana</i> ou postura do peixe (variação). | 262 |

NOÇÕES PARA LEITURA DAS PALAVRAS EM SÂNSCRITO

Todas as palavras e termos de origem sânscrita utilizados neste trabalho aparecem grafados em itálico e de acordo com a convenção estabelecida no Congresso de Orientalistas de Genebra, em 1894, transliteradas em IAST (International Alphabet of Sanskrit Transliteration).

ALFABETO E PRONÚNCIA

O alfabeto *devanāgarī*, que grafa o sânscrito e línguas como o nepalês, o hindi, o marathi, entre outras, é composto de 50 letras, que são as seguintes:

Vogais: a, ā, i, ī, u, ū, ṛ, ṝ, ḷ, ḹ

1ª LETRA: a — Igual ao português, como em “casa”.

2ª LETRA: ā — Igual ao português, só que duplicando o tempo do som, alongando a letra, como em “ático”.

3ª LETRA: i — Igual ao português, como em “irmão”.

4ª LETRA: ī — Igual ao português, só que duplicando o tempo do som, alongando a letra, como em “ítaca”.

5ª LETRA: u — Igual ao português, como em “rua”.

6ª LETRA: ū — Igual ao português, só que duplicando o tempo do som, alongando a letra, como em “único”.

7ª LETRA: ṛ — Tem o som aproximado de “carta”, como é pronunciado no interior de São Paulo.

8ª LETRA: ṝ — Igual ao anterior, só que duplicando o tempo do som.

9ª LETRA: ḷ — Tem o som aproximado de “mal”, como é pronunciado no Rio Grande do Sul.

10ª LETRA: ḹ — Igual ao anterior, só que duplicando o tempo do som.

Ditongos: e, ai, o, au

11ª LETRA: e — Igual ao português, com o som fechado, como em “preto”.

12ª LETRA: ai — Igual ao português, como em “pai”.

13ª LETRA: o — Igual ao português, com o som fechado, como em “bolo”.

14ª LETRA: au — Igual ao português, com em “pau”.

Modificadores: (Aspirados) — ṁ, ḥ

15ª LETRA: ṁ (*anusvārah*) — Som anasalado, como em “mão”.

16ª LETRA: ḥ (*visargaḥ*) — Tem um som aspirado, no fim das palavras, seguido por um curto eco da vogal precedente. Som aproximado de “mar”, como é pronunciado no Rio de Janeiro.

Consoantes:

(Guturais/laringe) — **ka, kha, ga, gha, na**

17ª LETRA: ka — Tem o som aproximado de “ca”, como em “casa”.

18ª LETRA kha — Pronunciado como no inglês, com “h” aspirado, como em “rank-high”.

19ª LETRA ga — Tem o som aproximado do “g” gutural, como em “goma”.

20ª LETRA: gha — Pronunciado como no inglês, com “h” aspirado e o “g” gutural, como o anterior.

21ª LETRA: na — Tem o som de “n” gutural, como em “canga”.

(Palatais/base da língua contra o palato mole) — **ca, cha, ja, jha, ña**

22ª LETRA: ca — Tem o som aproximado de “tch”, com em “tchau”.

23ª LETRA: cha — Pronunciado como no inglês, com “h” aspirado.

24ª LETRA: ja — Tem o som aproximado de “dja”, como em “djamba”.

25ª LETRA: jha — Pronunciado como no inglês, com “h” aspirado.

26ª LETRA: ña — Tem o som aproximado de “nh”, como em “ninho”.

(Retroflexas/ponta da língua no céu da boca) — **ṭa, ṭha, ḍa, ḍha, ṇa**

27ª LETRA: ṭa — Deve ser pronunciada colocando a ponta da língua no céu da boca.

28ª LETRA: ṭha — Deve ser pronunciada colocando a ponta da língua no céu da boca.

29ª LETRA: ḍa — Deve ser pronunciada colocando a ponta da língua no céu da boca.

30ª LETRA: dha — Deve ser pronunciada colocando a ponta da língua no céu da boca.

31ª LETRA: ña — Deve ser pronunciada colocando a ponta da língua no céu da boca.

(Dentais) — **ta, tha, da, dha, na**

32ª LETRA: ta — Igual ao português, como em “tapa”.

33ª LETRA: tha — Pronunciado como no inglês, com “h” aspirado.

34ª LETRA: da — Igual ao português, como em “dado”.

35ª LETRA: dha — Pronunciado como no inglês, com “h” aspirado.

36ª LETRA: na — Igual ao português, como em “nada”.

(Labiais) — **pa, pha, ba, bha, ma**

37ª LETRA: pa — Igual ao português, como em “pato”.

38ª LETRA: pha — Pronunciado como no inglês, com “h” aspirado.

39ª LETRA: ba — Igual ao português, como em “bala”.

40ª LETRA: bha — Pronunciado como no inglês, com “h” aspirado.

41ª LETRA: ma — Igual ao português, como em “mala”.

(Sibilantes) — **śa, śa, sa**

42ª LETRA: śa — Tem o som de “ch” ou “x”, como em “chá”.

43ª LETRA: śa — Igual o anterior, porém com a língua tocando o céu da boca.

44ª LETRA: sa — Tem o som de “ss” ou “ç”, como em “sapato”.

Semivogais: ya, ra, la, va

45ª LETRA: ya — Tem o som de “i”, como em “Iago”.

46ª LETRA: ra — Tem o som de “r”, como em “laranja”.

47ª LETRA: la — Igual ao português, como em “lama”.

48ª LETRA: va — Igual ao português, com em “vau”.

Modificador: (Aspirado) — ha

49ª LETRA: ha — Tem o som aspirado, como no inglês “house”.

50ª LETRA: Ksa — Letra composta fora do alfabeto simples.

As consoantes já trazem implícitas na letra a vogal “a”, exceto a letra/modificador “ṁ” (*anusvārah*) que traz o som anasalado, como em “também” e a letra/modificador “ḥ” (*visargaḥ*) que é aspirada, como na palavra amar, pronunciada no português do Rio de Janeiro.

Não há som sânscrito equivalente ao nosso “z” ou ao nosso “j”.

TRANSCRIÇÃO, GRAFIA E PLURAL DOS VOCÁBULOS SÂNSCRITOS

Os vocábulos em sânscrito neste trabalho serão sempre grafados em itálico, excetuando-se os nomes próprios.

A nomenclatura dos títulos das obras sânscritas aparecerá sempre em letras maiúsculas. Ex.: Atharva-Veda.

As palavras compostas serão desmembradas e receberão o hífen. Ex.: padma-*mudrā*. Com exceção das palavras onde o segundo termo começa pela letra “a”. Ex.: *bhadrāsana*, *Paramātmān*. Nestes casos, a letra é grafada com o diacrítico “ā”, que alonga o seu som, duplicando-a.

Formar os plurais de termos estrangeiros geralmente segue sua morfologia original (Ex.: campus/campi), o que é praxe no vernáculo. Porém, para facilitar a leitura e visando à objetividade, optei neste trabalho por não adotar as desinências do plural em sânscrito, mas em utilizar o “s” como plural em algumas palavras. Ex.: o Veda, os Vedas; o *Purāṇa*, os *Purāṇas*.

Optei também por utilizar palavras derivadas do sânscrito e já incorporadas ao português, como “shivaísta”, que vem de Śiva, ou “védico”, que vem dos Vedas, embora algumas destas palavras ainda não constem em nossos dicionários de língua vernácula. E, no caso desta última, é importante lembrar que a letra “e”, originalmente no sânscrito, tem som fechado, ao invés da palavra “védico”, de som aberto, alterando a raiz sonora da palavra. Outras derivações utilizadas: upanishádica, purânica, shaktista, vedantina etc. A variação “yóguico”, comumente grafada, não foi utilizada por uma questão de preferência da pesquisadora em não perpetuar a pronúncia incorreta com o som do “o” aberto, uma vez que não existe este som no sânscrito. No entanto, as variações “yoguin” e “yogue”, “yoguinī”, que podem ser facilmente pronunciadas com o som “o” fechado, foram incorporadas no discurso.

No corpo da dissertação, os nomes das divindades sempre serão grafados com letra maiúscula e fonte regular. Quando o texto se referir às personagens criadas no monólogo, elas serão grafadas em itálico, por se tratar de uma criação fictícia a partir do nome das divindades. Ex.: a personagem *Gaurī* e a deusa *Gaurī*.

SOUZA, ADELICE. *Kālī, a senhora da dança* — Uma construção dramaturgica a partir do Yoga. 271 f., 2010. Dissertação com Encenação (Mestrado) — Escola de Teatro e Dança, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2010.

RESUMO

Kālī, a senhora da dança — Uma construção dramaturgica a partir do Yoga tem como resultado um monólogo teatral que utiliza elementos psicofísicos e míticos da cultura hindu — e mais especificamente do Yoga — como componentes disparadores da criação literária no processo de uma construção dramaturgica. Kālī é uma das principais divindades do Hinduísmo, uma das consortes de Śiva, que dentre suas diversas manifestações, apresenta-se como Śiva-Natarāja, o Senhor dos dançarinos e dos atores. Ele também representa o Senhor arqui-yoguin, remetendo-o, na tradição mítica, à origem do Yoga. Na linhagem do Tantra-Yoga, Śiva é a consciência e Kālī é a energia. Juntos, em perfeita harmonia, são os responsáveis pela dança cósmica do homem no mundo. O monólogo teatral, utilizando-se de várias vozes que expressam o “Si” da personagem Kālī, reconstrói o seu mito, tornando-a “Senhora da dança”, numa metáfora clara que alude diretamente aos elementos coreográficos executados em práticas arcaicas do Yoga e a todo referencial narrativo e iconográfico que envolve o mito. Fazendo uso do estilo dramaturgico do Drama Lírico; exercitando o laboratório prático e o estudo sistemático dos elementos do Yoga; e abordando o percurso das escrituras sagradas, a partir do exame das obras clássicas e de importantes indólogos como Mircea Eliade, Heinrich Zimmer e Jonh Woodroffe, a pesquisa traz como encenação, a feitura do texto dramaturgico *Kālī, a senhora da dança* e no decorrer da dissertação são apresentadas as fundamentações de todo processo criativo.

PALAVRAS-CHAVE: Dramaturgia; Drama Lírico; Yoga; Mito e Kālī.

SOUZA, Adeline. *Kālī, the lady of the dance* — A dramaturgical construction from Yoga. 271 f., 2010. Dissertation with Play (MS) — School of Theater and Dance, Post-graduate Program in Theatre, Federal University of Bahia, Salvador, 2010.

ABSTRACT

Kālī, the lady of the dance — A dramaturgical construction from Yoga has resulted in a dramatic monologue that uses psychophysical and mythical elements of Hindu culture — and more specifically of Yoga — how components triggers the process of literary creation of a dramaturgical construction. Kālī is one of the main deities of Hinduism, one of the consorts of Śiva, which in its various manifestations, is presented as *Śiva-Natarāja*, the Lord of dancers and actors. He also represents the Lord arch-yogin, leaving him in a mythic tradition, the origin of Yoga. Within the lineage of Tantra-Yoga, Śiva is the consciousness and Kālī is energy. Together in perfect harmony, are responsible for the cosmic dance of man in the world. The dramatic monologue, using multiple voices that express the “*Self*” character of Kālī, reconstructs its myth, making the “Lady of the dance”, a metaphor that alludes directly to clear choreographic ancient elements of the yoga and all referential narrative and iconography surrounding the myth. Making use of dramaturgical style of Lyrical Drama; exercising practical laboratory and systematic study of the elements of Yoga; and addressing the route of the sacred scriptures from the study of classic works and major indology as Mircea Eliade, Heinrich Zimmer and John Woodroffe, the directed research brings to the making of the theatrical text *Kālī, the lady of the dance* and during the project presents the foundations of the whole creative process.

KEYWORDS: Drama; Lyric Drama; Yoga; Myth and Kālī.

SUMÁRIO

| | |
|--|------------|
| INTRODUÇÃO | 20 |
| O TEXTO DRAMATÚRGICO — KĀLĪ, A SENHORA DA DANÇA | 25 |
| CAPÍTULO 1. KĀLĪ DANÇA O TEMPO QUE CONSTROI E DISSOLVE O UNIVERSO | 64 |
| FUNDAMENTAÇÃO DO MITO E O SEU ASPECTO MUTÁVEL | 67 |
| A ENERGIA PENSAnte E A CONSCIÊNCIA DANÇARINA | 73 |
| KĀLĪ NAS PRINCIPAIS ESCRITURAS HINDUS | 88 |
| A linguagem como revelação: os <i>Śrutis</i> , as narrativas primárias, 89 — A linguagem como memória: os <i>Smṛtis</i> , as narrativas secundárias, 93 — A ficção: os contos e as lendas dos <i>Purāṇas</i> , 95 — Os pontos de vista filosóficos: os seis <i>darśanas</i> , 106 — O rito: os Tantras, 109 — <i>Nāṭya-Śāstra</i> : o Quinto Veda, 114. | |
| CAPÍTULO 2. A DRAMATURGIA DO SI — UM PASSEIO PELO DRAMA LÍRICO | 117 |
| O SI-LÍRICO NA REPRESENTAÇÃO | 125 |
| A LINGUAGEM É UMA FORMA DE AÇÃO | 130 |
| AS SÍLABAS TAMBÉM SÃO NOTAS MUSICAIS | 133 |
| O TEMPO, A PAISAGEM, A ESTRUTURA E AS COISAS DA LUA | 141 |
| O SAHAJA-YOGA E A ESPONTANEIDADE DO SI | 153 |
| Uma dança serpentina: a espiral e o Anel de Moebius no drama, 156 — A luz e a sombra na dança Butoh, 161 | |
| A VISÃO DA FLOR | 165 |
| “A PEÇA DE TEATRO DEVE SER ANTES DE TUDO UM POEMA” | 172 |
| CAPÍTULO 3. A GUIRLANDA DE LETRAS DO YOGA | 174 |
| NOS ELEMENTOS PRÉ-VÉDICOS | 178 |
| O “mistério” das cordas, 179 — <i>Sūrya-Namaskār</i> : a saudação ao Sol, 180. | |
| NOS ELEMENTOS CLÁSSICOS | 183 |
| Os oito <i>aṅgas</i> ou elementos de Patañjali, 183 — Os elementos morais e sociais: <i>Yamas</i> e <i>niyamas</i> , 184 — Os elementos psicofísicos: <i>Āsanas</i> e <i>prāṇāyamas</i> , 186 — Os elementos meditativos: <i>Pratyāhāra</i> , <i>dhāraṇā</i> , <i>dhyāna</i> e <i>samādhi</i> , 187. | |
| NOS ELEMENTOS TÂNTRICOS | 189 |
| <i>Āsanas</i> ou posturas psicofísicas, 192 — <i>Prāṇāyamas</i> ou expansão e controle do <i>prāṇā</i> (energia vital), 193 — <i>Cakras</i> ou centros de energia do corpo físico e sutil, 195 — <i>Mantras</i> ou vibrações sonoras, 202 — <i>Mudrās</i> ou selos e gestos, 205 — <i>Yantras</i> ou instrumentos, símbolos de poder, 209 — <i>Sāṅkhya</i> ou os números, 209 — <i>Kryiās</i> ou purificações do corpo, 214 — <i>Sādhana</i> ou prática de rituais, 219. | |
| NOS ELEMENTOS ICONOGRÁFICOS | 224 |
| Kālī, a deusa-mãe escura que derrota os mil demônios, 227 — Umā, a princesa repartida, 229 — Pārvatī, a filha da montanha, 231 — Durgā, a dona do jardim branco, 233 — Gaurī, a rainha dourada, 235 — Dhūmāvātī, a amiga do corvo, da fumaça e do espelho, 236 — Cāmuṇḍā, a guerreira das cordas, 238 — Śakti, a dançarina-representante- <i>yoginī</i> , 239. | |
| CONCLUSÃO | 263 |
| REFERÊNCIAS | 266 |

INTRODUÇÃO

Primeiro, peço licença a Ganeśa, deus dos escribas, à Egrégora, aos deuses e às deusas para escrever sobre essa riqueza mítica, que teve a origem de sua tradição numa cultura paramparā — de boca para ouvido, de mestre para discípulo, de deus para os homens. À Vāk, deusa da criação e da palavra. E a todos aqueles que trouxeram o Yoga para os papiros, papéis e telas de computadores, e que estão agora comigo despindo os véus de Māyā¹ desta sabedoria milenar. Recebam-me para este encontro que reúne os elementos do Yoga e o mito de Kālī no estudo e construção de uma dramaturgia.

O monólogo *Kālī* — **a senhora da dança** delinea-se a partir de um caráter vivencial com as práticas e os elementos míticos e psicofísicos do Yoga. Kālī é uma das diversas manifestações da consorte de Śiva, o deus hindu, que, numa de suas mais belas representações iconográficas, apresenta-se como Śiva-Nataraja, o Senhor arqui-yoguin, o rei dos atores-dançarinos, em sua dança cósmica que equilibra a construção e a destruição no movimento dos mundos. Logo, aqui neste trabalho, Kālī — uma das mais representativas revelações do poder (Śakti) deste deus Śiva — será lida como a senhora do Yoga, a rainha dançarina, a deusa do teatro e da dança. As mitologias que se acercam de Kālī, encontram-se logo no primeiro capítulo deste trabalho, situando o leitor nas variantes dessa personagem mítica, a partir de diversas escrituras, sagradas e laicas.

A definição da palavra Yoga é muito vasta e abrangente. Etimologicamente, ela remete à raiz sânscrita “yug” (que traz os significados de “juntar, cangar”, relacionados com os bois, atrelados e cangados, carregando uma carga que os une, daí o Yoga tratar-se de uma disciplina, um exercício rigoroso do corpo e da mente). Há, porém, outro modo de entender a palavra: como a união de um “eu individual” com um “eu cósmico”. Todo trabalho com o Yoga, no entanto, pressupõe a expansão da consciência; por isso, uma das etapas do projeto se encarrega do estudo da consciência atuando no corpo e vice-versa, em seus princípios dualistas e monistas, a partir de olhares e representações ocidentais de alguns teóricos, tais como Schopenhauer, Eliade, Zimmer e Woodroffe.

O Tantra-Yoga — uma vertente do Yoga bastante relevante neste trabalho — entende esta união como a consciência e energia atuando juntas, sendo a consciência representada por

¹ A palavra também possui o sentido de “criação projetiva”, e não somente “ilusão”, como geralmente é definida.

Śiva; e a energia, o caráter mutável, reportada por Śakti, o poder que se apresenta em diversos aspectos: Kālī, Umā, Satī, Pārvatī, Durgā, Gaurī, Cāmuṇḍā, Dhumāvātī, entre centenas de outros nomes da deusa (*devī*). Elas veiculam discursos variados que, em última instância, é um único discurso, razão principal para a escolha de um monólogo com várias vozes, como forma dramatúrgica na releitura do mito. A tríade hindu é representada por Brahmā, Viṣṇu e Śiva. Sendo que, cada um destes deuses, destas consciências, possui o seu aspecto feminino, sua energia, sua Śakti. Kālī se encontra entre as Śaktis de Śiva. Na perspectiva tântrica, Śakti, a energia vital, repousa no *mūlādhāra-cakra* (“mula” significa “raiz, situado na base da coluna”) e, uma vez despertada, ela caminha ao encontro da consciência, representada pelo *sahasrāra-cakra* (lótus de mil pétalas no ponto central no alto da cabeça). Estes pontos de energia e consciência, chamados de cakras, correspondem aos nossos vocábulos “centros” ou “aros” ou “elos” e, ao ser despertados através do Yoga, ocasionam no corpo humano um casamento entre essas polaridades, mostrando como o corpo e a mente são elementos indissociáveis.

A origem do Yoga, por sua vez, remonta a diversas outras histórias. Uma das versões míticas segue o princípio que Śiva ensinava Yoga a Pārvatī na beira de um rio, e um homem presenciou esse ensinamento. Para não ser visto pelos deuses, o homem escondeu-se no mar, de onde saiu logo depois para ensinar Yoga aos homens (ELIADE, 1996, p.256). Esses ensinamentos constam no *Śiva-Saṁhitā* — tratado medieval do Yoga — e embora façam parte de um conteúdo proto-histórico, chegou à nossa era através do conhecimento oral, passado de mestre para discípulo, e foi sistematizado na Idade Média, assim como grande parte de outros tratados que serão abordados aqui.

No segundo capítulo, encontra-se o estudo do texto dramatúrgico a partir das características presentes no Drama Lírico, cujo perfil estilístico se emoldura perfeitamente na aplicação dos elementos da cultura do Yoga no texto, uma vez que o “lírico depende da capacidade de criar imagens concretas que traduzam a profundidade da experiência” (MENDES, 1981, p.50). Entre outras peculiaridades, a escrita de um monólogo proporciona uma narrativa íntima, a entrega dos estados da alma sem confrontação com outro discurso (RYNGAERT, 1998, p. 89). Assim, reafirmo uma busca da corporeidade do Yoga como signo linguístico, uma vez que ela é repleta de uma atitude criativa consciente e individual, fluindo através dos nossos elementos vitais, como a respiração e a energia muscular. A presença do corpo na criação dramatúrgica traz singularidades, qualidades não racionais da palavra. A dinâmica que o drama mantinha como forma de procedimento é transposta para o corpo,

fazendo surgir uma “autodramatização da *physis*” (LEHMANN, 2007, p. 338). A existência de uma presença intensificada (“epifanias”) do corpo humano aponta para a busca da antropofania. No sentido do Yoga, isso se revela porque a religião hindu acredita que a noção de deus, o brahman, o *Ātman*, o Criador, mora dentro do homem e dentro de tudo que existe. Ele é o sopro vital, o ar (*prāṇā-vāyu*) circundante. O deus não está fora, não existe para fora, como no conceito de outras religiões. Isso torna o particular absoluto, de um modo diferente, instituindo para a *physis* um equivalente da antiga teofania.

Há Yoga no teatro, se observarmos que cada *āsana* traz um conteúdo simbólico adjacente a um significado ritualístico e filosófico. Artaud já desejava uma linguagem unificada, que reconciliasse corpo e espírito, abstrato e concreto, homem e universo, um texto cuja gramática incluísse o corpo e sua respiração. E também há dança no Yoga, se pensarmos em seus movimentos sendo realizados de forma contínua e sequencial. O conceito de coreografia faz-se presente na realização sucessiva de algumas posturas físicas (*āsanas*) do Yoga arcaico, proto-histórico, que era utilizada como uma saudação ao sol, o *Sūrya-Namaskār* (BLAY, 1986, p. 159).

Existe uma infinidade de danças relacionadas com a figura do Śiva-Natarāja. Na tradição indiana, dança, mímica e música são inseparáveis e esta representação sincrética é plena de significações. O *Nāṭya-Śāstra*, o mais antigo tratado sobre dança-teatro oriental, descreve algumas manifestações dançadas de Śiva, entre elas, *Tāṇḍava*, a dança guerreira. Nele também há relatos sobre Lyasa, a dança de Pārvatī, com movimentos mais graciosos e suaves. Ambas, porém, complexamente sistematizadas, aproximam-se mais da tradicional dança indiana Bharatanatyam do que do Yoga, e trazem uma vasta simbologia de movimentos já decodificados. Este trabalho, no entanto, não focaliza a dança já codificada de Śiva-Nataraja e Pārvatī, mas estabelece uma sequência de movimentos da dança espontânea do Sahaja-Yoga auxiliada pelas luzes e trevas do Butoh e o conceito da Espiral, que também priorizam a junção dos opostos atuando no movimento. Assim, ao ser executada, esta dança contribui no processo de criação de um texto dramático, considerando a percepção, a reflexão e o estudo dos elementos envolvidos nestes movimentos, pois a dança de Śiva é vista como a manifestação física do ritmo cósmico; e o corpo humano é uma representação, um microcosmo. Como diz Cooramaswami (1918, p.56): “O cosmo é o teatro de Śiva, onde ele é ator e espectador ao mesmo tempo”.

Em pesquisas, identifiquei as coreografias do Natya-Yoga, do Dance-Yoga, do Trepsicore-Yoga e do Swasthya-Yoga, estilos que unem a dança ao Yoga, mas não há

presença de texto em nenhuma destas modalidades contemporâneas: não há drama, não se utiliza o verbo. Algumas delas elegem prioritariamente as técnicas oriundas das danças tradicionais hindus como o Bharatanatyam, Odissi ou o Kathakali. Outras optam apenas pelas técnicas do Yoga, e somente algumas se apropriam de fragmentos de textos cantados (Abhinaya) em forma de preces ou orações. Mas, até então, não há Yoga com presença de um texto dramático, não há drama, não se conta uma história através dele. O Yoga, tal qual o conhecemos hoje, traz códigos verbais e não-verbais em suas técnicas, mas, em seus primórdios, milênios atrás, muitos movimentos e posturas (*āsanas*) traziam apenas códigos não-verbais e reproduziam movimentos dos animais e de atividades agrícolas, como é o exemplo da postura do arado (*halāsana*) ou postura do pavão (*mayurāsana*). Estabelecer relação com esses códigos também é entrar em contato com a energia que estas posturas despertam e as histórias que elas trazem em seu âmago, deixando a criação literária brotar como resultado de tais estados.

O Yoga é um dos seis pontos de vista ortodoxos (*darśanas*) do Hinduísmo. Os outros cinco são o *Vedānta*, o *Sāṅkhya*, o *Mīmāṃsā*, o *Niyāya* e o *Vaiśeṣika*. Também se compreende *darśana* por “sistema filosófico”, embora o Yoga seja fundamentalmente prático e contemplativo. Se consideramos, por exemplo, as técnicas do Yoga Clássico, compiladas pelo sábio bengali Patañjali, presumidamente por volta do século II a.C., o Yoga compõe-se apenas de oito partes (*aṅgas*) ou membros tais como atitudes e posições físicas (*āsanas*), controle e expansão da energia vital da respiração (*prāṇāyāma*), meditação, concentração e êxtase (*saṁyama*), entre outros (Yoga-Sūtra, II, 29). Pretendo, porém, abordar diversos elementos das correntes diversas do Yoga, desde o pré-védico, de origem dravídica, até os dias atuais, dando maior relevância ao Tantra-Yoga (modalidade antiga revisitada na Idade Média e bastante popularizada através do Haṭha-Yoga) e que faz parte de minha formação como instrutora de *Yoga no Centro Ātman de Yoga e Psicologia*. Do Tantra-Yoga trago predominantemente os rituais (*sādhana*), os gestos ou selos físicos de ativação neurológica (*mudrās*), as vibrações sonoras (mantras), os símbolos místicos (yantras), experiências com os centros de energia presentes no corpo sutil (cakras) e alguns métodos de limpeza e purificação corporal (*kriyās*) do Haṭha-Yoga. O Yoga Clássico, com forte fundamentação da filosofia do *Sāṅkhya*, atribui maior importância aos elementos da meditação, ao passo que o método do Haṭha-Yoga, através da consciência corporal, tem contribuído bastante para as artes cênicas, já tendo sido utilizado por alguns importantes encenadores, como Grotowski, Barba e Artaud. No terceiro capítulo, serão descritas as etapas utilizadas na construção do

monólogo, a partir dos elementos do Yoga, e a maior parte da memória e registro do processo criativo.

No Yoga, o corpo expressa em seus gestos as emoções psíquicas. O contrário também é verdadeiro: os movimentos e posturas corporais exercem influência sobre nossa psique e podem agir conscientemente sobre esta. (RAMM-BOWITT, 1987, p.8). A ideia é buscar um corpo que escreve (RYNGAERT, 1998, p. 176), numa tentativa de encontrar a palavra atuando no corpo, já que nele também está a consciência. A teoria tântrica dos centros (cakras) também abre caminhos para outra forma de conhecimento, que será de fundamental importância neste projeto: o som semente (*bīja*-mantra) e as letras do alfabeto simbolicamente presentes em cada cakra. Nesses centros de energia, repousam as letras e as palavras e, desta maneira, as nossas expressões verbais e escritas, nada mais são que a manifestação do poder destes centros (WOODROFFE, 1995). Neste recorte de leitura, a criação literária — o poder poético — está intimamente relacionada com a ativação destes cakras. “Existe uma correspondência oculta entre as letras e as sílabas e os órgãos sutis do corpo humano, e entre esses órgãos e as forças divinas adormecidas ou manifestadas no cosmos. Trabalhando com um símbolo, despertam-se todas as forças que lhe correspondem em todos os níveis do ser” (ELIADE, 1972, p. 182). O corpo cênico, aquele que representa e interpreta um determinado objeto, pode advir ou não de um texto escrito. Mas um texto escrito sempre advém de um corpo. Através da percepção das respostas dadas por este corpo a partir das práticas destes elementos do Yoga, é que realizo a construção de *Kālī, a senhora da dança*.

No início deste trabalho, está o texto dramaturgico, o produto artístico que é a razão essencial deste trabalho e, por isso mesmo, está no princípio, afirmando o lugar e importância da obra artística no domínio que pesquisamos; no primeiro capítulo, o mito de Kālī é mostrado em diversas escrituras; no segundo, analiso a estrutura, o tempo e a paisagem na construção de uma dramaturgia, a partir dos encadeamentos do drama lírico; e, no terceiro capítulo, trato dos elementos do Yoga num diálogo com o processo da escrita e da futura encenação. Barba (1995, p. 68), ao identificar-se com um dos princípios do Tantra-Yoga, afirma que “a palavra ‘texto’, antes de se referir a um texto escrito ou falado, impresso ou manuscrito, significa ‘tecendo junto’”. Que possamos, então, construir juntos, essa teia, para que seja prazerosa a leitura do texto a seguir. E talvez seja boa, a ideia de uma nova leitura do texto dramaturgico, após ter lido a conclusão de todo o trabalho.

O TEXTO DRAMATÚRGICO

KĀLĪ, A SENHORA DA DANÇA

[Monólogo *aṣṭāṅga*¹, para oito vozes — texto dramático]

Personagens:

KĀLĪ/ŚAKTI, a mulher do tempo que dança

KĀLĪ/ŚAKTI como *UMĀ*, a princesa repartida

KĀLĪ/ŚAKTI como *PĀRVATĪ*, a filha da montanha

KĀLĪ/ŚAKTI como *DURGĀ*, a dona do jardim branco

KĀLĪ/ŚAKTI como *GAURĪ*, a rainha dourada

KĀLĪ/ŚAKTI como *DHŪMĀVATĪ*, a amiga do corvo, da fumaça e do espelho

KĀLĪ/ŚAKTI como *CĀMUṆḌĀ*, a guerreira das cordas

KĀLĪ/ŚAKTI como *KĀLĪ*, a deusa-mãe escura que derrota os mil demônios

[A paisagem: O espaço cênico é o *Kālī*-yantra² como planta baixa. O desenho de luz é realizado através de velas distribuídas no espaço. Alguns objetos compõem a cena: botas vermelhas, pulseiras vermelhas, rosas vermelhas e brancas, um instrumento harmônico (o *śruti*-box), um candelabro de três velas e sete cabides de chão feitos de ferro ou bronze, nos quais estão penduradas algumas peças de roupa que *KĀLĪ/ŚAKTI* usará ao transitar entre uma personagem e outra.]

[O tempo: caminha do dia para a noite.]

[A estrutura e as coisas da lua: Enquanto *KĀLĪ/ŚAKTI* — a dançarina-representante-*yoginī*³ — dança no palco, são ouvidas as vozes das outras sete personagens que são executadas por sete atrizes com textos em off. Todas as rubricas de indicações para as personagens estão direcionadas a *KĀLĪ/ŚAKTI*, já que esta será a única presente em cena.]

¹ Em oito partes, membros, elementos.

² O Símbolo de *Kālī* utilizado como ferramenta gráfica nos ritos do *Tantra-Yoga*. Ver também ilustração 46, na página 210.

³ Aquela que pratica o *Yoga*.

[A dança: livre, segue o Sahaja-Yoga (Yoga da Espontaneidade), enquanto uma partitura é revelada em oito partes, seguindo a orientação de uma prática de *āsanas* (posturas): Oferenda, equilíbrio, força, contemplação, alongamento, torção, inversão e relaxamento. As oito cenas seguem um plano ascendente, como o movimento do poder serpentino no corpo, numa espiral que sobe pelos sete *cakras*, que são centros de energia sutil e determinam características psicofísicas das personagens e suas relações com os *tattvas* e *bhūtas* (estados e elementos ligados ao Ser):

| PERSONAGENS | GRUPOS DE <i>ĀSANAS</i> (Posturas ou posições) | TATTVAS (Estados) DO <i>SĀṆKHYA</i> | <i>BŪTHAS</i> (Elementos) | CAKRAS (Centros, aros, roda ou lótus) | <i>BĪJA-MANTRA</i> (mantras-sementes dos <i>cakras</i>) |
|----------------------|--|-------------------------------------|--|---------------------------------------|--|
| 1. <i>KĀLĪ/ŚAKTI</i> | TODOS | ahamkara (eu, si) | SI-CONDICIONADO | Todos os <i>cakras</i> | <i>Kṛim</i> |
| 2. <i>UMĀ</i> | MEDITAÇÃO/ EQUILÍBRIO/ CONTEMPLAÇÃO | Indriyas (sentidos) | TERRA (<i>PṚTHIVĪ</i> ou <i>BHŪ</i>) | <i>mūlādhāra</i> | <i>Laṃ</i> |
| 3. <i>PĀRVATĪ</i> | ABERTURA/ ABDOMINAIS | Indriyas (sentidos) | ÁGUA (<i>APAS</i>) | <i>svādhiṣṭhāna</i> | <i>Vaṃ</i> |
| 4. <i>DURGĀ</i> | FORÇA | Indriyas (sentidos) | FOGO (TEJAS ou AGNI) | <i>maṇipūra</i> | <i>Raṃ</i> |
| 5. <i>GAURĪ</i> | CONTEMPLAÇÃO TORÇÃO | Indriyas (sentidos) | AR (<i>OJAS</i> ou <i>VĀYU</i>) | <i>anāhata</i> | <i>Yaṃ</i> |
| 6. <i>DHŪMĀVATĪ</i> | ALONGAMENTO/ FLEXÃO/ EXTENSÃO | Indriyas (sentidos) | ÉTER (<i>AKAŚA</i>) | viśuddha | <i>Haṃ</i> |
| 7. <i>CĀMUṆḌĀ</i> | INVERSÃO | Manas | MENTE | <i>ājñā</i> | <i>Om</i> |
| 8. <i>KĀLĪ</i> | TODOS | Buddhi | IDEIAS PURAS | <i>sahasrāra</i> | <i>Kṛim</i> |

Cena i. *KĀLĪ*/ŚAKTI como *UMĀ*, a princesa repartida

KĀLĪ/ŚAKTI (Vestida de longo branco, ela se movimenta pela parte externa do *Kālī*-yantra (símbolo de *Kālī*) pelas linhas do *bhūpura* ⁴, ritualizando o espaço com flores, incenso, sândalo, plantas e velas. Um som de harmônio. Revelando o *upaviṣṭakonāsana* ⁵, ela banha os pés numa bacia; faz abluções, desenha uma espiral e letras do alfabeto devanāgarī nas pernas, com um carvão, logo depois entra em cena, colocando uma flor no ponto central do palco. Revela o *padāsana* ⁶ com *Kālī*-mudrā ⁷, direcionando-o para os quatro pontos cardeais. Durante estas ações, a voz que se ouve é a da personagem *Kālī*, no texto a seguir:)

KĀLĪ — *Om*. Do leito eterno, do oceano de leite, observando toda forma e movimento, um som, uma voz, um canto, a palavra ecoa: Não tenha medo! Elas caminham: eu caminho. Eu sou todas elas. Brancas, pretas, azuis, vermelhas, amarelas. Todas elas sou eu: *Kālī*. Elas caminham: eu caminho. Vejo uma parede branca. Aparecem imagens. E a parede deixa de ser branca. Não, branco é o meu desejo. A parede parece um espelho. Um espelho sujo. Me aproximo, limpo o espelho. Limpo-o, limpo-o. Ele permanece sujo. Avanço. Recuo. Percorro tudo o que há no Universo e meus olhos pousam num homem quieto no meio de uma floresta. Parece um bicho. Parece um deus. Ele é uma consciência pura, sustentando o mundo, em seu constante equilíbrio, olhando para Si. Eu, eu só quero dançar, só quero que minha energia vibre no corpo inteiro e chegue até ele. Serei sua esposa, é o que ouço dizer, é o que a voz me diz. Umā, Umā. É isso o que ela diz: que serei Umā, a princesa que morre de amor e tem o seu corpo repartido em 50 pedaços. Cada parte de mim, ao cair na terra, se transformará num templo, meu amor. Meu corpo, um templo. O templo de Umā, a princesa repartida. Agora eu sigo. E porque sou feita de éter luminoso, apareço e desapareço.



⁴ O quadrado interno do *yantra*. Ver mais detalhes sobre o *bhūpura* no estudo sobre os *yantras* no terceiro capítulo desta dissertação.

⁵ Postura sentada em triângulo. Ver também ilustração 78, p.243.

⁶ Postura sobre os pés. Ver também ilustração 84, p. 245.

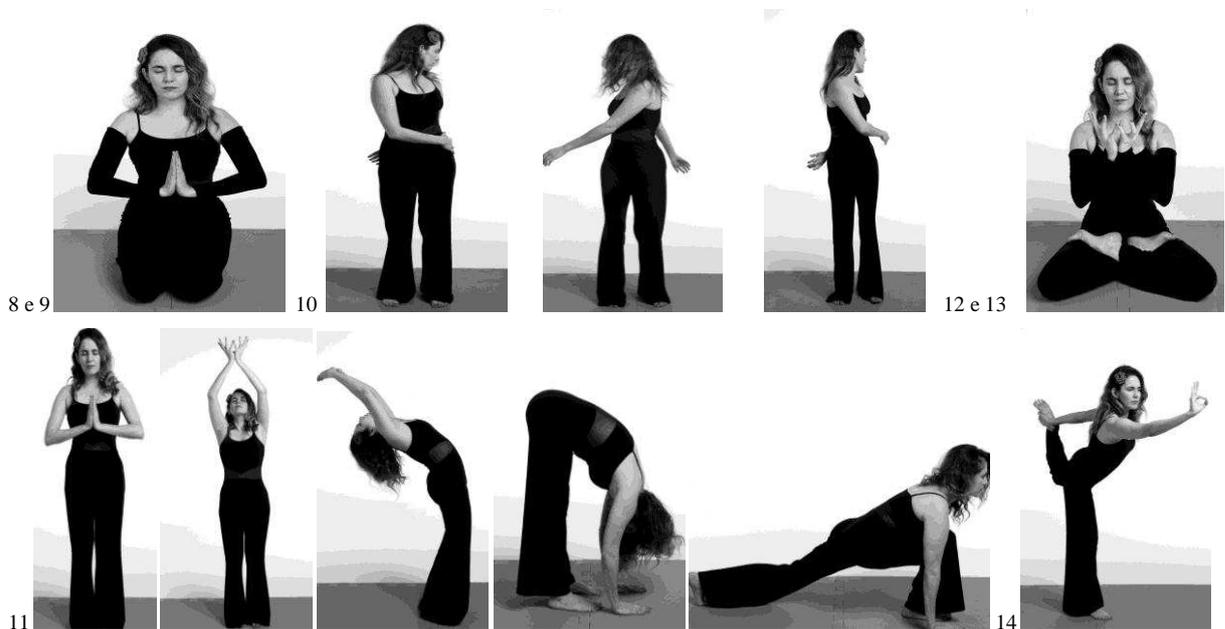
⁷ Gesto de *Kālī*. Ver também ilustração 84, p. 245.

KĀLĪŚAKTI (*Surge como Umā. No centro exato do palco, ou seja, no bindu do yantra, ela revela o vajrāsana* ⁸, em añjali-mudrā ⁹, pronunciando o mantra om e logo depois revela o hastināsana ¹⁰.)

UMĀ — Om. O melhor de mim te saúda, meu elefantinho. Quero essa força e sabedoria para eu entrar na floresta, para eu também jogar a minha tromba de um lado para outro e depois para o outro lado e mais uma vez e mais outra... E ficar calma. Acabo de sair da minha casa e o mundo está feio. Mostra o melhor caminho pra mim, minha mãe, para eu não me perder na floresta. Lá, me aguarda o meu amor. O meu amor, senhor dos animais, o meu amor, deus da calma que dança imóvel dentro de mim, o meu amor, deus das feras, deus das bestas. Vou mergulhar nele por todos os lugares aonde possa chegar o meu calor. Por dentro e também por fora: subir na montanha mais alta que há, para lhe encontrar.

KĀLĪŚAKTI (*Revela o Sūrya-Namaskār* ¹¹ em padmāsana ¹², com padma-mudrā ¹³.)

UMĀ — Da ponta dos meus dedos chamo o sol. Na raiz dos meus cabelos sinto meu crânio queimando de luz. Eu me submeto, eu mereço que o meu desejo seja o teu. Um dia, na terra marrom, uma serpente subiu, subiu, subiu e não mais desceu. Chegando na nuvem azul, guardou todas as suas lágrimas de saudade da terra e choveu.



⁸ Postura do diamante ou do bastão. Ver também ilustração 79, p. 243.

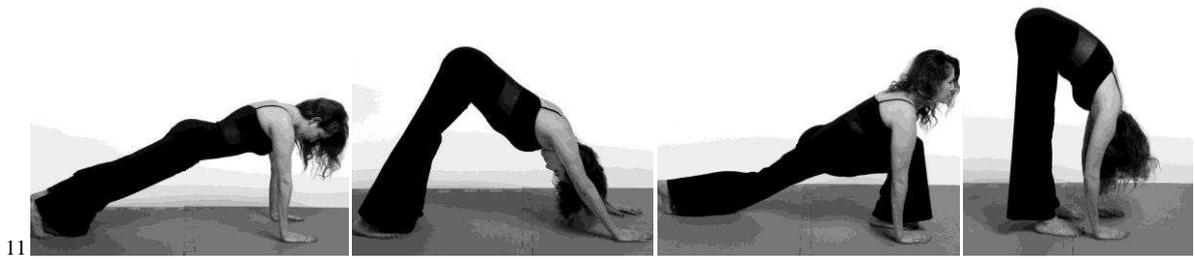
⁹ Gesto de reverência com mãos em concha que significa “o melhor de mim saúda o que há de melhor no outro”. Ver também ilustração 79, p. 243.

¹⁰ Postura do elefante. Ver também ilustração 81, p. 244.

¹¹ Saudação ao sol. Ver também ilustração 77, p. 242.

¹² Postura do lótus. Ver também ilustração 80, p. 243.

¹³ Gesto do lótus. Ver também ilustração 80, p. 243.



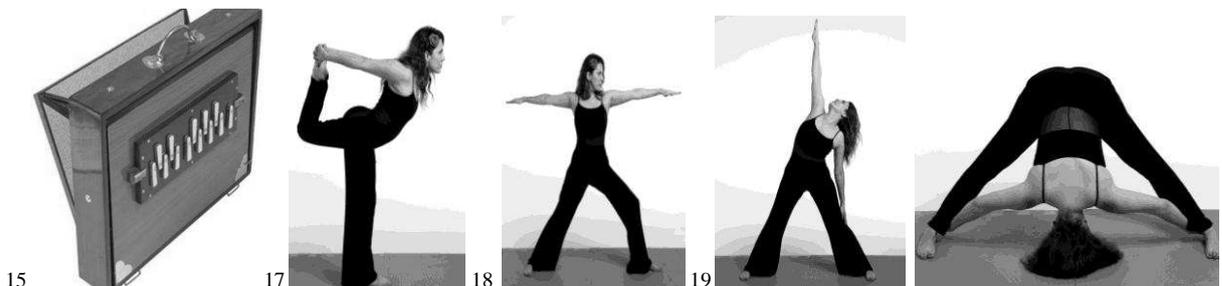
11

KĀLĪ/ŚAKTI (Revelando o *natarajāsana*¹⁴ e suas variações.)

UMĀ — Vim para ser tua mulher. Vim para ser o teu sol, para trazer luz para tua caverna escura, teu palheiro no meio do frio. E trazer movimento para você que sempre andou consigo mesmo, na solidão. Eu tinha tudo na casa do meu pai. Sou uma princesa. Mas eu não queria ficar lá, o mundo está feio e eu quero ficar aqui, com você, no meio da tua terra escura.

E comer da tua comida, para que o meu corpo seja saudável como o teu. Eu tenho as pernas tortas, eu nasci com as pernas tortas. Minha mãe me colocou em botas ortopédicas, com remédios, vícios e um vestido lindo de renda branca, para ninguém se esquecer que eu era uma linda menina, mesmo com as pernas tortas. E foi com as pernas tortas que eu senti a minha primeira paixão amorosa, torta, como é a paixão, uma coisa sem proporção de tamanho, de idade, coxa, fêmur, joelho, panturrilha. Meu amor, minha primeira paixão se parecia com você, mas não usava pele de tigre nem era um selvagem. Minha primeira paixão usava roupas apertadas e brilhantes e mangas bufantes. Calçava sapatos de salto alto, portava brincos, enfeitava-se de correntes como se fossem serpentes e tinha os cabelos emaranhados como os teus. Minha primeira paixão foi Sidney Magal. Ele não urrava como um dragão, era um cigano que cantava na televisão. E assim como você, meu deus do mato, ele dançava.

KĀLĪ/ŚAKTI (Revelando a nota *Si* através do instrumento *śruti*-box¹⁵.) — U-mā / “SANDRA/ RO-SA/ MA-DA/LE-NA”¹⁶/ Kā-lī/ deu-sa/ dan-ça/ vi-va/ Sa-tī/ mor-ta/ Que-ro/ vê-la/ sor-rir /dan-çar/ can-tar/ ne-gra/ Kā-lī/ SAN-DRA/ RO-SA/ MA-DA-LE-NA/ Kā-lī/ dan-ça.



15

17

18

19

¹⁴ Postura do rei dos dançarinos. Ver também ilustração 83, p. 245.

¹⁵ Caixa de revelação. Instrumento harmônico para acompanhamento de *mantras*.

¹⁶ Trecho da canção *Sandra Rosa Madalena* composta por Sidney Magal.

UMĀ — Dançava na televisão, pra mim. E eu corria para a frente da tela, com microfone de mentira em punho, cantava, dançava, morria mil vezes, mesmo sem conseguir imaginar nada do amor. E depois, dizia pra minha mãe que ai como eu queria me encontrar com ele, que ai como eu queria me encontrar com ele com minha bota sete léguas. Eu falo e não falo. Hoje eu tenho outras botas, vermelhas, que me afagam a glote, que tampam a glote e me impedem de falar. Quando eu não sei o que dizer, eu ando, eu corro, eu perambulo por aí. Hoje eu não mais canto, não tenho coragem de cantar, a lira se move e se perde em minha boca. Tudo está escuro aqui. Até o dia está escuro. A noite é uma dama escura com colares de cristal, gemas de água, brilhantes, turmalinas. A noite, a noite, a noite, na noite, na noite, eu vou, eu vou, na noite, na noite, eu vou, eu vou, a noite. Eu sou a guerreira da noite escura. Eu sou todas. Todas sou eu.

KĀLĪ /ŚAKTI (Em *dhanurāsana*¹⁷, numa variação *ūrddva* — para cima.)

UMĀ — Um guerreiro lançou sua flecha, abriu os braços e recebeu uma chuva no peito como se o maior rio do mundo desaguasse sobre sua cabeça. Tudo isso já aconteceu nesta floresta e você viu, meu amor. Eu chamo o sol para que eu possa perceber as coisas do seu mundo, compreendê-lo, para poder dançar em volta da sua célula, do seu núcleo de luz. Porque o mundo está feio. E viver é arriscado demais, a vida é um assalto, um susto contínuo.

KĀLĪ /ŚAKTI (Em *virabhadranāsana*¹⁸, calçando botas vermelhas, revelando, também, variações do *trikonāsana*¹⁹.)

UMĀ — Eu estou arrumando a minha mala cheia de sapatos para ir até aí; para conseguir andar até aí, é preciso que sejam muitos sapatos porque você está longe e eu irei atravessar toda a floresta. É preciso que sejam diferentes sapatos porque quando eu chegar eu nem sei se serei ainda eu quem chega. E como você está no ponto mais longe entre os pontos mais distantes, quando todos os meus sapatos se desgastarem, seguirei montada num leão ou num tigre, num centauro ou num elefante. Não, não cortarei o caminho indo pelos ares, não quero mais voar. Sonhei que você era minha semente de barro, meu Adão. E me sujava de argila, arrancava minha costela e eu aprendia a pisar no chão com todos os vinte dedos. É só isso que eu quero: aprender a pisar no chão. Pisar com os dez dedos que escrevem. Pisar com os dez dedos que são patas, até conseguir também ser um animal. Por que eu não consigo ser chão quando penso nas contas a pagar, nos remédios a tomar. Nos cálculos, nos números.

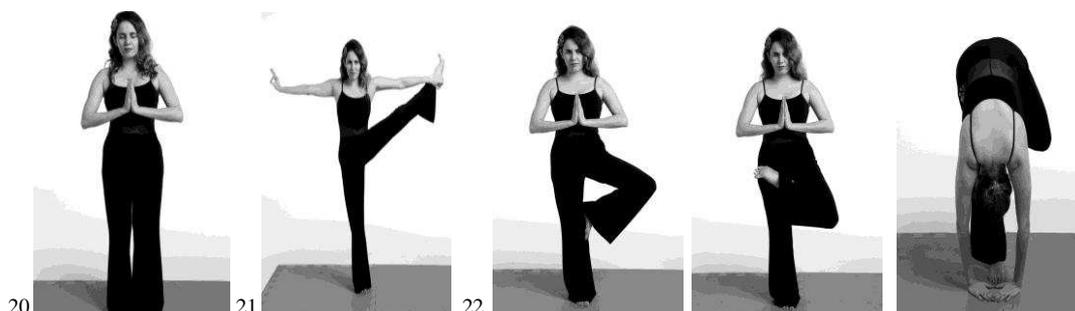
¹⁷ Postura do arco. Ver também ilustração 86, p.245.

¹⁸ Postura de Virabhadra, o guerreiro criado do fio de cabelo de Śiva. Ver também ilustração 87, p. 246.

¹⁹ Postura triangular. Ver também ilustrações 88 e 89, p.246.

Estar no chão é difícil. Por isso minhas botas. Por isso fecho os olhos e passeio num mundo encantado onde Sidney Magal ainda dança pra mim. E eu tenho medo, eu tenho medo! Foi por isso que eu vim. Minha mãe me dizia: “Não há que ter medo, minha filha, não há. Não há o que temer. Que tudo que for para ser seu, seu será. Todo céu. Toda terra. Tudo que estiver no meio do céu e da terra. O que houver para ser seu, seu será.” Digo isto para mim mesma como uma ladainha, todo dia, para que eu não tenha medo, digo isso como uma oração, um hino, um canto. Para orientar meus caminhos, minhas quatro direções. Para que eu não troque os pés pelas mãos, para que eu não troque as estações. Para que o meu riso vermelho seja meu e não seja outro riso que se colou em mim. VERMELHO-VIVO. Rouge Cremoso, Contém 1g, 16,50. Número 12, Duda Molino, 14,60. Ruby Star. Maybeline, 9,90. Invito Tracta, Farmaervas, 15,50. Dália, Natura, 26,70. Vermelho Ultra Shine, Di Larouffe, 19,20. Red Red Rose, Lancôme, 81,90. Rouge CanCan, Givenchy, 79,00. Penélope Red, L’real Paris, 29,90. VERMELHO ALARANJADO. Excès Rouge Kiss Kiss, Guerlain, 100,00. Plum Berry, Yes! 10,50. Tulipa Color Sense, Vitaderm, 17,90. Burgundy Double Impact, Avon, 15. Diva, O Boticário, 26,80. N. 4, ArtDeco, 42,00. Certainly Red, Revlon, 36,90. VERMELHO VINHO. Rouge Pur, Yves Saint Laurent, 105,10. Hibisco, Elke, 9,00. Russian Red, MAC, 68,00. P13, Shiseido, 85,00. Celebrity Red, Dior, 78,00. Camila Racco, 19,80. Vintage Red, Clinique, 49,00. Best Lovely Rouge, Borjois, 50,00. Eu tenho que me dividir em cinquenta pessoas e não dá tempo. Cinzas, cinzas, cinzas. Tanto objeto inútil em nossas bolsas, em nossos corpos, meu Deus. Cinzas, cinzas, cinzas. Jogar tudo nas cinzas.

KĀLĪŚAKTI (*Revelando o padāsana* ²⁰, utiliza, em algum momento da cena, um sapato vermelho, com salto alto e depois revela o paksāsana ²¹.)



UMĀ — Colocar-me de pé, com as pernas levemente afastadas, na mesma largura do quadril. Concentrar-me nos pés. Equilibrar-me na postura sobre os pés unidos e coluna totalmente ereta. Permanecer nesta posição por cinco minutos. O peso deve estar igualmente distribuído

²⁰ Postura sobre os pés. Ver também ilustração 84, p. 245.

²¹ Postura da asa lateral. Ver também ilustração 85, p. 245.

em toda planta do pé. O corpo deve estar reto e estável. Tão simples, meu amado, o teu equilíbrio. E, no entanto, cinco minutos é um infinito. E eu sofro. E então eu lembro, novamente, de quando a escuridão me guiava. A escuridão está em toda parte e eu tenho medo, meu amor. Eu nunca pensei que tivesse tanta tensão nos dedos dos pés. Eles são duros, tesos, dizem que os dedos dos atores também são assim. E mais ainda os dos dançarinos. Meus pés são de homem. Não combinam com saltos altos. Mas para aguentar saltos altos é preciso ter pés de homem. As bailarinas usam sapatilhas cor-de-rosa para esconder seus pés de homem. Estou sem chão e tenho os pés no chão.

KĀLĪŚAKTI (*Revelando o vrikśāsana*²² e suas variações.)

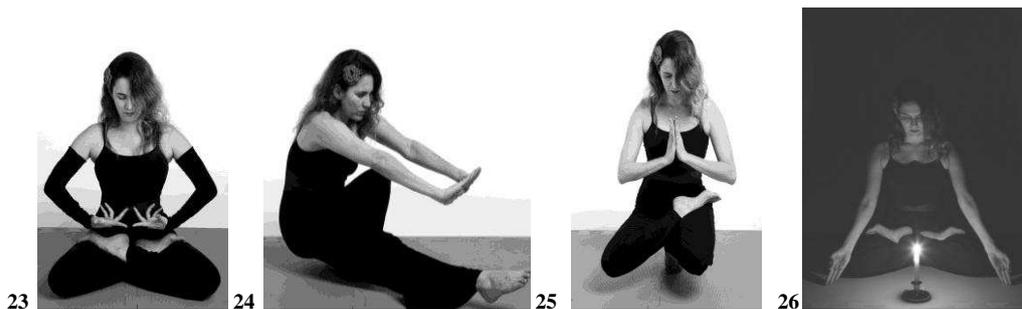
UMĀ — Consigo plantar-me nestes saltos de madeira, virar árvore, recolher-me semente e ainda dançar com minhas mãos como se fossem galhos, já que os pés ainda estão presos. E puxo o fogo do magma pastoso que repousa embaixo dos meus pés e trago o fogo adormecido do vulcão dos mortos, o vulcão que enterrou as rochas dos meus ancestrais, a casa de Yama, o deus que primeiro chegou no universo dos mortos e lá fez sua morada. E faço um corte bem no meio dos meus cabelos, como se fosse uma franciscana, como se faltasse cabelo como quem diz que também falta Deus ali. Não vão nascer cupins em mim, eu sei, mas minhas unhas de madeira-de-lei. Eu calço os pés com sandálias que deixam os pés nus como se eu fosse uma beneditina, ah, sou assim, quero também estar perto de Deus nos pés. Não sei usar saltos, não preciso dos saltos: tenho toda a altura do mundo, posso ser a mulher mais alta do mundo mesmo estando sentada. E quando tirava as botas, eu torcia os pés, porque eu também não sei ficar em pé. Acontece isso com as princesas. Ser princesa faz a gente pensar que não precisa do pé, que não precisa de mais nada, nem de ficar em pé. Quando eu usava, torcia o pé. A primeira vez foi dançando. Uma dança linda, louca e feliz que nem precisava do salto para ser linda, louca e feliz. Na segunda vez, eu corria pelo palácio e um deus brincalhão me empurrou para eu lembrar que precisava andar mais devagar, mais devagar. Deixar o pé repousar na terra como um beijo, deixar suavemente a terra lambar as unhas, salivar os esmaltes. Fogo, Desejo, Pimenta, 40 graus. Carmim, Escarlate, Gabriela, Tomate. Paixão, Coração, Verão.

KĀLĪŚAKTI (*Revelando o alapaḍma-mudrā*²³ em *Utkāsana*, com variação *ūrddva*²⁴.)

²² Postura da árvore. Ver também ilustrações 90, 91 e 92, p. 247.

²³ Gesto do botão de lótus. Ver também ilustração 93, p. 248.

²⁴ Postura agachada em variação para cima. Ver também ilustração 95, p.248.



UMĀ — Eu contemplo toda a criação que se dá em mim. Eu consigo até ser feliz com minhas pernas tortas. Mas não deixo de sofrer a dor do mundo. Não há lei, não há lei, não há nenhuma lei que me proteja. Como posso viver num mundo onde não há o que me defenda de um sofrimento? Eu não consigo. Por isso vou embora e nem o teu amor me salvará de saber que alguém tem fome. Não, não sou eu quem tem fome. Mas, ao mesmo tempo, sou eu também. Não esqueço que um dia um diabo quis entrar em minhas pernas. Gritei e lutei com tanta força, que os ossos das pernas não suportaram. E então, elas ficaram tortas. Algum mal ficou, mas eu não sei exatamente onde ele está. Ontem fiz torta de maçã para você. Com chá de violeta e canela. Uma despedida. Mas não chore, porque estou indo exatamente para poder voltar. E tudo passa, meu amor. A morte, a dor, tudo é um rio. Que este meu bem dirija minha mente, que eu alcance a ordem, a natureza, o desejo. E me liberte do mal de meu mundo, o mal que se instalou em mim. Digo para mim mesma: Não tenha medo, não tenha! Eu sei que eu posso voar, mas eu quero o solo. Onde? Não me movo, tenho medo. Porque não consigo me soltar do que estou presa. Estou presa, meu amor.

KĀLĪŚAKTI (Revelando o *anghustāsana*²⁵ em *trātaka*²⁶ com o candelabro de três velas posicionado na frente do palco.)

UMĀ — Meus olhos choram as lágrimas dos mil olhos. E é difícil olhar para o mundo e ver. Há um mal, não se para de criar o mal. Por amor a você vou morrer e você vai andar os quatro cantos do Universo com o meu cadáver pendurado nas costas. De um lado a outro, você me carregará morta nas costas. No dia que será o mais triste, você vai procurar minhas pernas tortas e elas estarão desmembradas, caídas pelo chão, fecundando de sangue a terra. Nunca se pensou que seriam tão lindas umas pernas tortas. Meus braços serão sugados pelas raízes. Meu coração retornará em alimento ou alento. Você irá comer o meu coração. A casa onde eu morava era um castelo, meu amor. Eu sou uma princesa e um rei me criou. Um rei com roupas muito limpas que escondiam sua sujeira. Um rei com uma coroa vistosa que escondia a

²⁵ Postura de equilíbrio na ponta do dedão do pé. Ver também ilustração 94, p. 248.

²⁶ Uma das técnicas de *Kriyā* — purificação dos canais lacrimais e fortalecimento dos músculos oculares com ou sem o auxílio de velas. Ver também ilustração 47, p. 219.

sua cabeça de cabra. O mal tem tantos disfarces, meu amor, tantos. O mundo perdido de onde eu vim está em mim e é insuportável carregar o seu peso. Por isso vou-me embora. Porque trago o mundo feio em mim. Não é por tua causa, meu amor. Sei que você tudo entende, então sabe que eu vou, então sabe que eu já vim para ir, para ir-me embora. Será viúvo. É estranho, não é, meu amor? Eu vou para que as cidades não mais se destruam, os rios não apodreçam, os pobres não saiam das praias. Não sei viver neste mundo que implode suas belas construções para criar outras tão feias. Eu preciso ir, meu amor. Não será suicídio, apenas deixarei que o meu corpo se dissolva no mundo.

KĀLĪŚAKTI — (Em *paschimotanāsana* ²⁷.)

E vou-me embora dentro da nuvem escura. Neste meu outro mundo, ninguém se importará se os teus cabelos são longos e despenteados, se você é rico, pobre, se anda vestido de vento, ninguém se importará se você segura um rato com as mãos. Tuas mãos transformam toda a matéria e o rato passa a ser o brinquedo do teu filho, do nosso filho, do nosso filho que virá. Você carregará o meu corpo nos ombros como um fardo triste. O meu cadáver pesará tanto em tuas costas que os deuses terão compaixão e desmembrarão os meus pedaços sem que você perceba. Vou permanecer pelos ares, meu amor. Onde meus pés tombarem, nascerão guerreiros velozes que correm mais rápido que um raio de sol. No lugar onde caírem minhas mãos, as colheitas serão fartas e haverá muitas bocas para mastigar o trigo. Minha pele será o solo sagrado. Meu coração será de toda a humanidade. Aqueles que contemplarem os meus olhos, verão o que não se vê. E do meu sexo brotarão árvores de todos os tipos, uma floresta inteira com cipós e bambus. Será, assim, muito bela a minha morte. Tudo por nossa causa, meu amor. Para que o mundo se torne melhor e eu possa retornar a ele.

KĀLĪŚAKTI — (Em *vayutkāsana* ²⁸.)



²⁷ Postura da distensão posterior em *variação ūrdhva, para cima*. Ver também ilustração 120, p. 257.

²⁸ Postura do vento. Ver também ilustração 94, p. 248.

UMĀ — Me sinto como um vento. O vento que arrebatava, pois quando o fogo se apaga, ele entra no vento e quando o Sol se põe, ele entra no vento, e quando a lua desaparece, ela entra no vento e quando as águas secam, elas entram no vento porque o vento arrebatava a tudo. Assim eu caminho.

KĀLĪŚAKTI (*Levantando-se do vāyutkāsana e ficando em estado completamente imóvel ao mesmo tempo em que revela, lentamente, a postura de Śiva-Nataraja*²⁹.)

UMĀ — Estou morta. Estou mesmo morta. Ainda ontem, quando eu vivia, eu era uma mulher pássaro, eu era uma mulher cisne. Ainda sou isso tudo agora, mas finalmente me unirei à terra. Assim caminharei. Mesmo estando morta, os meus pés seguem os rastros. Mesmo estando morta, minhas pernas são tortas e meus pés seguem o rastro. Assim caminharei.

KĀLĪŚAKTI (*Ainda na postura de Śiva-Nataraja, revela o svastika-mudrā*³⁰ e lança a flor na frente do palco, para além da linha do *bhūpura*, como se a jogasse num túmulo. Revela o *abhaya-mudrā*³¹.)

²⁹ Postura do Śiva-Nataraja, rei dos dançarinos. Ver também ilustração 75, p. 240.

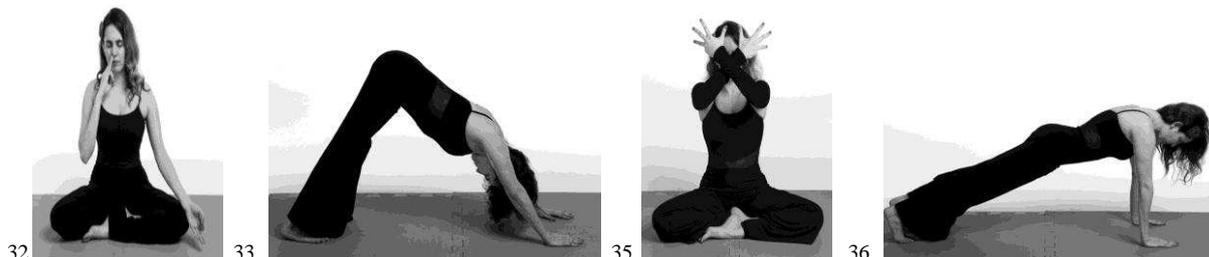
³⁰ Gesto de proteção. Ver também ilustração 97, p. 249.

³¹ Gesto que significa “Não tenha medo”. Ver ilustração 76, p. 240.

Cena ii. *KĀLĪŚAKTI* como *PĀRVATĪ*, a filha da montanha

KĀLĪŚAKTI (Revelando-se em *nādī-sodhana-prānāyāma* ³².)

KĀLĪ — Depois que eu morri como Umā, fiquei sem corpo, vagando pelo mundo, escolhendo o lugar certo de pousar. E novamente vi meu amado sentado no alto de uma montanha fria, nos Himalaias, e pensei: vou penetrar-lhe pelo ar. E voltei como Pārvatī, a filha da montanha, por dentro das suas narinas, nascendo do seu desejo, dentro da sua respiração. Todos os dias, eu me aproximava dele. Minha energia se aproximava da sua consciência, ficava rodeando-lhe o nariz, querendo entrar pela sua narina, querendo ser o ar que circula dentro dele, uma serpente que se enrosca na terra úmida das suas mucosas. E na medida em que ele respirava, eu ia entrando em seus músculos e firmando minha morada dentro dele, animando-o. Meu amado era uma consciência pura, sustentando o mundo, em seu constante equilíbrio, olhando para Si. Eu, eu só queria dançar, só queria que minha energia se perpetuasse no corpo inteiro e chegasse até ele. Do leito eterno, do oceano de leite, observando toda forma e movimento, um som, uma voz, um canto, a palavra ecoou: Não tenha medo!



KĀLĪŚAKTI (Em *parvatāsana* ou *adho-mukha-svanāsana* ³³.)

PĀRVATĪ — Meu amor, agora eu sou a filha da montanha que nada sabe para que você tudo ensine. Sou eu a filha da ninfa dos ares que finge que nada sabe para que você tudo ensine. E você vai me ensinar a respirar o ar frio e eu... Eu, que há tanto tempo não respiro. Eu, que nem sei mesmo respirar, e você entra em meu abdômen pelo lado esquerdo e vai para o direito e volta para o esquerdo e eu... Vou te bolinar, mas não com os meus dedos. Vou soprar um ar morno e mergulhar em teu sangue e nadar dentro dele, chegar à outra margem dos teus órgãos, passeando pelas vísceras e limpando todos os teus líquidos enferrujados. Vou entrar

³² Respiração polarizada que consiste em purificar as vias respiratórias e energéticas através da expiração e inspiração pelas narinas isoladas, num constante fluxo de troca. Ver também ilustração 96, p. 249.

³³ Mesma postura com nomes diferentes: Postura da montanha, de Pārvatī, ou do cachorro olhando para baixo. Ver também ilustração 98, p. 249. Este āsana faz parte do *Sūrya-Namaskār* (Saudação ao Sol).

na dor do teu músculo cansado de ficar sentado e, afagando-o, vou desfazendo os coágulos e resfriando a tua dor de cabeça. Vou te esquentar com o meu fogo e liquefazer a minha língua no céu da tua boca. E você vai me sugar através da tua língua, como se eu fosse um néctar. Você, uma ambrosia na minha boca. Vou fazer você esquecer-se de si, esquecer da mulher morta, esquecer até de mim, que estou aqui. E esquecendo-se de tudo, livre como o vento, fará um filho em mim.

KĀLĪŚAKTI (De olhos fechados, fazendo o *bhrūmadhya-dṛṣṭi*³⁴ e *Himalaia-mudrā*³⁵.)

PĀRVATĪ — Eu olho para o meio das minhas sobrancelhas e reviro os olhos, eu busco o que eu preciso em você. E é mesmo nada. Não preciso de nada e, no entanto, isto é precisar de tudo. Estou dividida entre dois montes. O esquerdo e o direito. Passo as coisas boas de um lado para o outro e assim me transformo em música e passarinho. Eu quero que você me deixe calma como uma brisa e eu vou deixar que você lamba os meus pés e coma os meus pés e os meus cinquenta anos tremerão quando essa brisa aportar em mim e fizer uma quietude dentro do meu coração.

KĀLĪŚAKTI — (Calçando os braços e mãos com as botas vermelhas, ela vai aos poucos assumindo a forma de Durgā e ficando em *catuspadāsana*³⁶. Logo depois faz os movimentos ora de tigre, ora de leão³⁷.).



PĀRVATĪ — Meu amor, meu deus, Patañjali foi nascido de um pedido fervoroso e fiel de sua mãe Gonikā, que já era velha para parir e, no entanto, pediu, pediu, pediu tanto e com tal fervor que veio o menino Patañjali num raio de sol. Ananta, a serpente de Viṣṇu, ao ver tua dança, quis dançar que nem você, Śiva. Mas dizem que as serpentes não dançam, que a dança é uma coisa de mulheres. Então, Ananta recebeu a mortalidade dos deuses e desceu dos céus

³⁴ Olhar para dentro, na região entre as sobrancelhas.

³⁵ Gesto da montanha. Ver também ilustração 101, p. 250.

³⁶ Postura de quatro apoios. Ver também figura 6 ilustração 77, p. 242.

³⁷ Os animais tigre e leão são os veículos de Pārvatī. Os veículos são animais, que por suas características, são associados aos deuses, que aparecem sempre acompanhados daqueles. “O felino geralmente representa o caráter sedutor e cruel do principio feminino” (DANIELOU, 1989, p. 102)

no rabo do raio do sol e foi ser filho de Gonikā. Temos nossos poderes. Eu fiz Ganeśa da minha vontade. Eu precisava de um cão de guarda, de um guardião. Sozinha, modelando barro com ouro nas águas do rio sagrado e cantando, dei luz a esse moço bonito, o meu primeiro filho.

KĀLĪŚAKTI (*Revelando a nota “Si” através do instrumento śruti-box.*) — Om, Ganeśa Om, Ganeśa Om.

PĀRVATĪ — Śiva, meu bem, ele não é filho de mais ninguém, ele é teu, é nosso. Não arranque a cabeça do teu filho, porque depois terá que recolocar no lugar a cabeça do primeiro ser vivo que encontrar. Śiva, meu bem, ele não é filho de mais ninguém, ele é teu, ele é nosso, ele apenas guardava minha porta e teve permissão para atacar quem quisesse entrar. Śiva, meu bem, ele não é filho de mais ninguém. Sim, aceito, fazer o quê? Uma mãe não deseja um filho torto, mas uma vez torto, ama o torto como se não fosse torto. Que ele tenha, então, a cabeça de um elefante. Mas que seja feito um deus e adorado com fervor, antes de todos nós. Quando estiver com medo, meu filho, quando se olhar no espelho da casa dos outros e pensar que tua figura é monstruosa, não, tua figura não é monstruosa. Você é um belo príncipe que apenas não tem nariz, somente isso. Quando tiver medo e ficar com raiva pelo medo ou ficar irado pelo medo ou qualquer coisa que dê medo, não tema! Descansa teus pés numa sombra e balance a tua tromba de um lado a outro até ficar bem calminho, meu santo. Age assim tudo vai se curar. E dentro desta cabeça há de brotar uma memória de elefante e por isso serás o escolhido para contar a minha história, serás o meu escrivão. Então escreve: tua mãe agora quer ter um filho.

KĀLĪŚAKTI (*Revelando bhadṛāsana*³⁸.)

PĀRVATĪ — Não, meu querido Ganeśa, você não mamou. Você brotou da minha voz e não do meu ventre. E já nasceu grande. Não, meu segundo e querido Kārttikeya, você também não amamentou, quer dizer: você não mamou, você também não foi parido. Quem cuidou de vocês foram as sete estrelas. Quem ensinou as primeiras letras a vocês, meus queridos Ganeśa e Kārttikeya, rapazes da sabedoria e da força, quem fez vocês aprenderem a soletrar as primeiras palavras, meus belos meninos de várias cabeças, foi Cāmuṇḍā. A que derrotava demônios, a dona do colar, das pedras, dos fios e das sementes, da constelação. Os deuses disseram que um filho meu seria por demais terrível para ser gerado. Minha barriga teria um peso que o mundo não poderia aguentar. Mas sigo. Sou forte como uma montanha, sou

³⁸ Postura virtuosa. Ver também ilustração 99, p. 250.

também a água mole que bate nela e fura. Mas sou uma mulher simples, meu amor, uma mulher que nem pariu. Eu te perguntei um dia: quer ter uma criança comigo? Você nada respondeu. Silenciei. Passou um tempo, um tempo muito pequeno que pareceu eterno e você chegou e disse: quero. E eu respondi que ainda não sabia se queria. E você me perguntou: quer algum dia ter uma criança comigo? E eu nada respondi. Você me disse: não tenha medo. Passou um tempo grande, muito grande, então eu cheguei e disse: quero! Demorei muito em dizer?

KĀLĪŚAKTI (*Em padmāsana*³⁹, *revelando o candrāsana*⁴⁰ em várias direções.)

PĀRVATĪ — Hoje é lua nova, é dia da lua escura que chora sangue. Mas este mês não vai sangrar: bebi as ervas, comi as sementes, haverá de nascer um pé de fruta ou uma roseira em minha barriga. E vejo que os meus peitos crescem, meu filho, para que eu venha colocar todo o meu leite dentro do teu corpo e te proteja. Quanto mais leite eu colocar, mais protegido estará. Em meu leite transbordam nata e carícia. Mas se você não vem, ele petrifica e fica frio como gelo. Seu irmão já nasceu grande, meu filho, o da cabeça de elefante, o que não foi gerado do meu ventre, o que não foi parido em minha carne. E o outro também. Meus peitos crescem e se não houver uma cria para beber meu leite, ele escorrerá pelas minhas pernas e se derramará na montanha. Se não houver uma cria, meu leite será o gelo que escorrerá na montanha e, lá embaixo, no vale, se transformará em rio. Se alguém bebe desta água, a água novamente vira leite. Se alguém suja essa água, ela é veneno. Meu leite, se não houver uma cria para bebê-lo, minha criança, meu leite será veneno. Então não deixa que meu leite seja veneno, porque eu posso ser tão boa quanto má, e as duas coisas igualmente me agradam, ambas estão dentro de mim. Então não deixa que o meu leite seja veneno, meu filho. E vem. Terá como irmãos, os deuses da guerra e da sabedoria. Vem. Um dia, quando teus irmãos eram bem meninos, eu disse: aquele que conseguir dar a mais rápida volta ao mundo, recebe um prêmio. Enquanto o teu irmão, menino da guerra, saiu desbravando continentes e mares, teu outro irmão, menino da sabedoria, deu uma volta passando por teu pai e eu, dizendo que nós éramos o seu mundo inteiro. Foi este seu irmão, com cabeça de elefante, que venceu a aposta e ganhou um beijo. Mas Kārttikeya também ganhou um beijo quando voltou vitorioso das guerras nos ares e nos vulcões. Teus irmãos te esperam e eles são lindos, minha criança, mas não saíram de dentro de mim. Então vem.

³⁹ Postura do lótus. Ver também ilustração 80, p. 243.

⁴⁰ Postura da lua. Ver também ilustração 100, p. 250.

KĀLĪŚAKTI (*Revelando a nota “Si” através do instrumento śruti-box.*) — “TU VENS/ TU VENS/ EU JÁ ESCUTO OS TEUS SINAIS” ⁴¹.

PĀRVATĪ — Estou explodindo, eu sinto as labaredas e uma língua de fogo que me rasga a carne por dentro. Há de ser agora, meu amado. Algo já se retorce em minha barriga e não é uma cicatriz. Sou a filha da Montanha, posso parir um vulcão. Deixarei de ser filha para ser mãe. Minha barriga está crescendo, crescendo, crescendo, é uma terra, é uma bola, é um mundo, a vida inteira. É menina? Aqui dentro, alguém mergulha em meu mar de sangue. A mulher devia a vida inteira ser grávida. E não deixar a criança nascer nunca, para sempre estar prenhe. Mas meus peitos já derramam. Vem. Eu provo: é doce. Vem, vem, vem. Vem ser a neta da montanha, para eu ser a mãe do vulcão.

KĀLĪŚAKTI — (Retira a roupa branca e começa a se sujar com barro, coloca argila nos seios e barriga.)

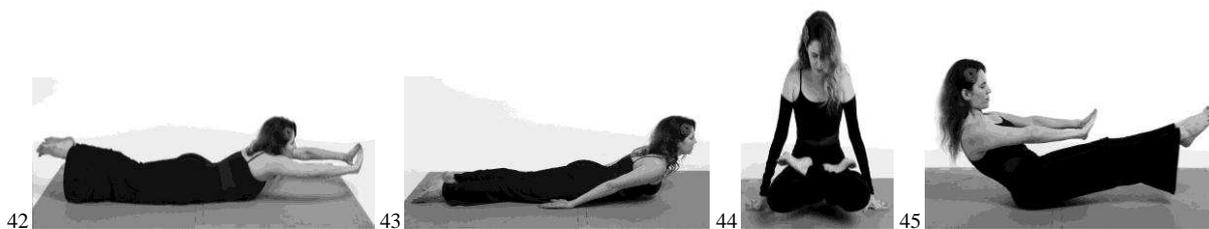
⁴¹ Trecho da canção *Anunciação*, composta por Alceu Valença.

Cena iii. *KĀLĪ/ŚAKTI* como *DURGĀ*, a dona do jardim branco

KĀLĪ/ŚAKTI (Finaliza a música de Pārvatī. Inicia-se outra voz, a voz de Durgā, tendo ao fundo a música instrumental *Perfidia* ao som de alguns instrumentos, inclusive o *śruti*-box. Em *upavistakonāsana*, *KĀLĪ/ŚAKTI*, de botas vermelhas, segue a dança.)

DURGĀ — Nasci no meio do mar de sangue. Por isso não gosto das flores vermelhas. Lembram a buceta morta da minha mãe. Prefiro as flores brancas porque me lembram o campo de lírios alvos de Salomão. E um oceano de leite. Eu falo alto para Deus ouvir. Eu aprendi a falar com Deus faz vinte anos. No dia de Santo Antônio. No dia em que coloquei flores brancas pro santo e fiz um pedido. E veio o meu marido. Passaram-se dez anos, fiz outro pedido e veio meu filho. Por isso eu digo que eu aprendi a falar com Deus via Santo Antônio. Naquela época eu ainda não tinha um jardim. Comecei a semear o jardim quando o meu filho nasceu. Todas as flores do meu jardim são brancas. Meu marido e meu filho gostam de flores brancas e eu cuido do meu jardim branco para que a frente da casa fique sempre bonita. Nesta cidade pequena onde eu moro não há muito que fazer e eu passo horas, dias e meses a cuidar do jardim. Quando vem alguém de fora para dar algum curso de alguma coisa, congelar alimentos, vender tupperware, Avon, bordar toalhas, pintar bonecas de porcelanas, eu me inscrevo. Frequento o curso, mas a vontade mesmo é voltar para o jardim.

KĀLĪ/ŚAKTI (Revelando o *dolāsana*⁴², em variações de balanço.)



DURGĀ — No meio do jardim tem um balanço. Eu me movimento nele para cima e para baixo. No mês passado, eu estava no balanço e um homem apareceu no portão. Pensei que era um vendedor de enciclopédias, mas era um professor de idiomas. Não era de inglês nem francês como se pode esperar. Era de um idioma antigo, estranho, que eu nunca tinha ouvido falar. Me inscrevi. O nome do professor era Mahiṣa, mas era complicado, era um nome de demônio e ele preferia outro nome qualquer, de santo, ou Salomão. Eu a Nina e ele o rei Salomão. Brinquei e ficamos combinados assim. Eu não vou me encontrar com você. Eu, eu

⁴² Postura do balanço. Ver também ilustração 102, p. 251.

tenho o meu marido. Eu plantei um jardim branco para ele. Ou plantei para você, eu não sei. Eu nasci das lavas de um vulcão, no meio do magma, no centro da terra vermelha. Não, eu não irei. O professor morava sozinho numa casa escura e no quintal tinha uma ovelha.

KĀLĪŚAKTI (*Praticando dhanurāsana com variação deitada.*)

DURGĀ — Deixarei tudo de pernas para o ar. Deixarei que o meu cu, virado pro alto, expulse tudo que há de ruim e faça correr nuvem pela minha coluna vertebral. E se uma criança passar ao largo, ela verá uma mulher virada ao contrário e a criança vai achar isso engraçado e eu serei, então, motivo de brincadeira. E assim, quando a criança brincar comigo, eu me transformarei em uma foice — só de brincadeira — para colocar abaixo todas as flores brancas, todos os belos lírios dos campos que têm mais flores que o jardim branco, no bosque de Salomão. Salomão, eu já havia pedido que você me batizasse em sua língua. Agora eu arranco estas flores e faço delas uma guirlanda de espinhos, flores brancas com espinhos. Irei embora com você, mas coroada de todas as flores mortas, todos os demônios mortos e expostos como troféu numa coroa em minha cabeça. Todos os que eu matei, expostos na cabeça. E até aqueles que eu não matei de verdade, que só matei em minha cabeça. Todos em minha cabeça. Dentro e fora da minha cabeça.

KĀLĪŚAKTI (*Revelando o makarāsana*⁴³.)

DURGĀ — Tudo é muito simples: eu procurei você e você veio até mim. Não havia uma classe, era eu a única aluna. E as aulas eram aqui em casa. Eu era a sua aluna imóvel, recebendo os ensinamentos, acatando, aceitando. Todos vão dizer, eu já ouço: ela matou o jardim para não matar o professor. Ontem você me disse: hoje é a última aula de alfabeto, amanhã aprenderemos as sílabas. Eu não queria aprender as sílabas. As sílabas são indestrutíveis e era preciso destruir. Então, somente o alfabeto, o alfabeto.

KĀLĪŚAKTI (*Revelando o padmāsana na variação utthita*⁴⁴ e vai, aos poucos, desfazendo e revelando o merudandāsana⁴⁵.)

DURGĀ — Du Carmo. Carmelita Dolores Socorro do Amparo. Du Carmo, Dasdô, Socorrinho, Amparito, Maria, Du Carmo. Pode me chamar de Du Carmo. Ou *Durgā*. Tenho telefone, sim. Documento também tenho. Tenho, hoje tenho. Hoje tenho tudo: matei meu jardim branco. Assassinato? Sim, assassinei. Vim me pronunciar. Sei que este lugar não é da

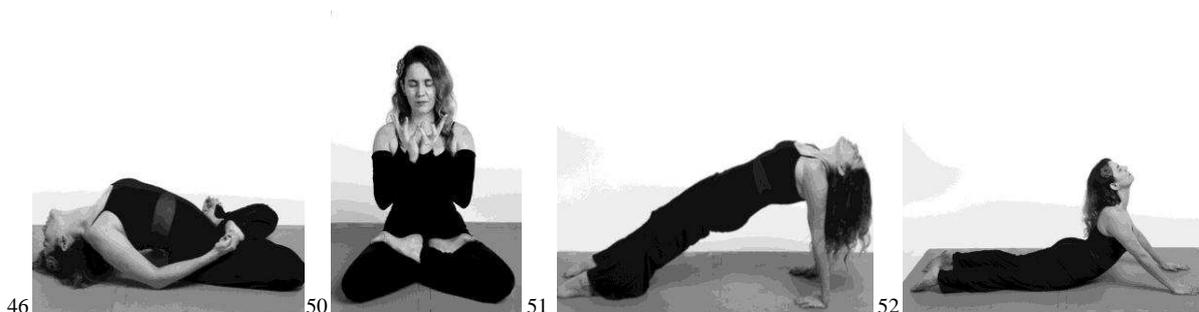
⁴³ Postura do animal mitológico marinho que representa o *svādhiṣṭhāna-cakra*. Ver também ilustração 103, p.

⁴⁴ Postura do lótus voltada para o alto. Ver também ilustração 109, p. 253.

⁴⁵ Postura da coluna vertebral. Ver também ilustração 105, p. 252.

justiça, nem da saúde. É um teatro, não é? QUIZÁS, QUIZÁS, QUIZÁS. Conto tudo o que se passou, desde quanto começou. É um lugar de diversão? Espero que não seja somente divertimento. É um teatro, não é? Um lugar aonde se vem? Porque minha história não diverte, nem mesmo sei se tenho uma história. São só algumas coisinhas que eu quero falar. Quase um dedinho de prosa, mas é mais um indicador de poesia. Cantaria se soubesse cantar, mas não sei. Eu moro numa pequena vila, quase no meio do mato. Conheci Salomão, que veio ensinar um alfabeto a quem quisesse aprender. Eu não sabia ler. Ele escrevia indecências nos guardanapos. Eu não vou dizer que palavras eram. Eram indecentes e não deviam estar nas paredes. Todos ali, olhando e sorrindo, sorrindo e olhando pra mim e eu não sabia o que aquelas palavras significavam. As pessoas foram embora. Eu não teria coragem jamais de perguntar para elas o que as palavras significavam. Foi quando veio pela primeira vez uma vontade enorme de matar Salomão, ou melhor, matar o meu jardim para não precisar matar Salomão. Eram cinquenta as letras do alfabeto que ele veio me ensinar. Morou no Oriente, estudou umas coisas nos *sūtras*. Dizia assim: *sūtras*. Mas não eram aqueles outros de que se ouve falar, o *Kama-Sūtra*. Era o *Yoga-Sūtra*. Os *sūtras* são fios, como os fios dourados do teu cabelo, lembra do teu cabelo e jamais esquecerá os *sūtras*, *Durgā*. *Yoga-Sūtra*. *Yoga*. Com o “o” fechado, meu amor.

KĀLĪŚAKTI (Revelando *matsyāsana* ⁴⁶.)



DURGĀ — Hummmmm! Na primeira vez que me chamou de “amor”, um arrepio na costela, parecia um zumbizar de mil abelhas zanzando em meu ouvido, e apareceu um clarão, uma lua, uma árvore... eu não posso, Salomão, professor, meu amor! E eu também disse. Naquela época eu ainda estudava as semivogais. Para entoar uma sílaba, eu ainda teria que passar pelas consoantes guturais, palatais, cerebrais, dentais, labiais e as sibilantes. As aspiradas ele já havia me ensinado. Mas as sibilantes... eu não via a hora de aprender as letras sibilantes que se moviam na língua como se fossem serpentes douradas de luz. É crime, meus senhores, matar o seu próprio jardim? Que culpa tenho eu se ele me disse:

⁴⁶ Postura do peixe. Ver ilustração 106, p. 252.

KĀLĪŚAKTI (*Revelando a nota “Si” através do instrumento śruti-box*) — *Duṛṇ, Duṛṇ Duṛṇ.*

⁴⁷. “MUJER, SE PUEDE TU COM DIOS HABLAR” ⁴⁸.

DURGĀ — Mas se não falares, vou encher o meu coração com o teu silêncio e suportar este silêncio. Ficarei quieta e esperarei, como a noite, pacata e paciente, acordada sob as estrelas. E rezarei para Santo Antônio e jogarei as minhas três pedras vermelhas dentro de um círculo de areia e terra, para que elas me digam o que fazer.

KĀLĪŚAKTI (*Levantando-se com as mãos presas dentro da roupa e fazendo espirais com o quadril. Logo depois, as mãos se soltam, os quadris ficam parados e o movimento se apresenta nas mãos, como mudrās. Sequência dos mudrās:* ⁴⁹)

DURGĀ — Por seres mais sedutor que o próprio amor, pisaste no meu chão, roubaste meu coração. E com cabelos encaracolados como o de João Batista, o santo menino do carneirinho, ele se aproximou de mim com um bichinho preto no colo. No dia da primeira aula, ele apareceu com a ovelha e perguntou se podia deixá-la amarrada na grade próxima ao jardim. Uma ovelhinha. Agora iria morar na terra de *Durgā*. Não tenha medo, *Durgā*, que a ovelhinha negra pise os seus pés de lama em seu jardim branco. Ela ficará presa com uma corda bem forte, enquanto o professor lhe ensina o que dizer em outra língua. São cinquenta letras, *Durgā*! Mas cinquenta são muitas... *Durgā* não quer criar tantas palavras. *Durgā* quer ter jardim branco. *Durgā* não quer ovelha pastando no jardim. *Durgā* quer matar o demônio que vai lhe ensinar as novas letras. *Durgā* tem medo de aprender. Não tenha medo, Du Carmo, não tenha medo!

KĀLĪŚAKTI (*Realizando padmāsana com padma-mudrā* ⁵⁰.)

DURGĀ — Eu olho para o alto e vejo que há um oceano que jorra leite pelos peitos da mãe, pelo gozo do pai. Eu levanto a mão e recebo todo néctar e regarei minhas plantas com este amor. A flor verá esse amor. Ela sairá do lodo em busca do sol. Ela será uma semente regada

⁴⁷ *Duṛṇ* — o *bīja-mantra* de *Durgā*.

⁴⁸ Trecho da canção *Perfidia*, composta por Alberto Dominguez.

⁴⁹ Gestos de poder:

Durgā-Mudrā — Gesto de *Durgā*. Ver ilustração 33, p. 207.

Trimurti-mudrā — Gesto do triângulo. Ver ilustração 35, p. 207.

Śiva-liṅga-mudrā — Gesto do falo de Śiva. Ver ilustração 45, p. 208.

Ātman-mudrā — Gesto do supremo. Ver ilustração 34, p. 207.

Garuda-mudrā — Gesto do pássaro místico. Ver ilustração 42, p. 208.

Matsya-mudrā — Gesto do peixe. Ver ilustração 31, p. 207.

Kālī-mudrā — Gesto de Kālī. Ver ilustração 84, p. 245.

Nagabhanda-mudrā — Gesto do laço das serpentes. Ver ilustração 40, p. 208.

Mukula-mudrā — Gesto do botão. Ver ilustração 37, p. 208.

⁵⁰ Postura de lótus com gesto de lótus. Ver também ilustração 80, p. 243.

de amor. Mas só plantarei flores brancas, imaculadas conceições, imaculadas marias. É do meu útero que sai a água pura que rega. Purinha, mais bela das plantinhas, vem beber em meu regaço! Passei meses a fio cuidando, regando, plantando, podando todas as malayerbas do meu jardim e agora vem você. Professor, meu amor! Não me roube o jardim branco, não me leve os lírios embora, não deixe minha casa vazia. Tenho um telhado e um acordeom. E o meu acordeom dorme protegido pelas telhas.

KĀLĪŚAKTI (*Revelando Katikāsana* ⁵¹.)

DURGĀ — Aprenderei todo o alfabeto, aprenderei até as orações para poder falar com Deus. Ele não sabe minha língua nem eu a dele. Esse homem, que chegou com sua ovelha sujando as flores do meu jardim, é um professor. Ele ensina a outras pessoas, será que somente a mim ensina o amor? Eu aqui e ele me ensina que o seu alfabeto ninguém destroi. Mas tudo se destroi. Eu aqui e ele me ensina que a primeira letra com a última forma a sílaba “eu”. Eu estou em todo alfabeto, em todo o seu alfabeto? Eu? *Durgā*? Eu aqui e ele me ensina que as letras são como as mães. E bem sei o que é isso. Será que somente a mim ele ensina o amor, o professor? Ah! Aquele professor era uma consciência pura, sustentando o mundo, em seu constante equilíbrio, olhando para Si. Eu? Eu só queria dançar, só queria que minha energia vibrasse no corpo inteiro e chegasse até ele. Do leito eterno, do oceano de leite, observando toda forma e movimento, me proteja, minha mãe!

KĀLĪŚAKTI (*Revelando o bhujangāsana* ⁵².)

DURGĀ — Não tenha medo, *Durgā*, não tenha medo. Aprende tudo: até as letras da serpente. Aceita tudo que este homem de tão longe veio te oferecer. Ele trouxe uma ovelha negra consigo. Não temas, *Durgā*, as coisas escuras. Na escuridão mora a semente da flor e, no entanto, ela é uma flor. Não temas, *Durgā*! Baila se precisar matar o seu jardim. Calça uma bota bonita, vermelha, para que, quando o sangue jorrar, não saiba dizer se quem sangra é a bota, a flor ou teu coração. Baila! Deixa os espinhos no coração do teu filho. Não temas! Ama estas letras que este homem veio te oferecer, esta palavra que é outra que não é a tua e é a tua. Teu coração é sagrado, *Durgā*: nele há somente flores. Não há culpa nem medo. Vai até os homens, e se não sabe cantar, dança para eles. Revela a dança da serpente para eles, a dança das letras, *Durgā*. Vai ao teatro, mostra, demonstra, faz acreditarem em ti. Vai para a praça, para o coreto, decora uma poesia, declama no microfone, vira uma palhaça turca, junina, uma cigana, lê nas mãos, mostra as letras nas mãos, no nariz, mas não deixa este amor. Vive! Vai

⁵¹ Postura do quadril. Ver também ilustração 104, p. 251.

⁵² Postura da serpente. Ver também ilustração 126, p. 259.

morar em outro lugar, na Colômbia, na Bolívia, numa cidade que tenha o teu nome. Há uma cidade chamada Kālī onde se dança salsa. Vai, *Durgā!* Faz qualquer coisa, grita ou silencia, mas vive! E depois mata o jardim e pronto! Tira as luvas, e é um outro dia.

KĀLĪŚAKTI (*Revelando o merudandāsana*⁵³)



DURGĀ — Essa é a história, senhores, que tenho para contar. Isso é um teatro? Tive a impressão de ver passar ali um cortejo ou uma procissão. Não, era uma pequena banda de sopros. Não sei, aprendi tudo que ele me ensinou: que *natarajāsana* é uma postura de equilíbrio, que podemos criar mundos só pensando neles; que, se fizermos um balanço em nosso corpo, ficaremos mais calmos, porque a pele embala tudo que há por dentro, as vísceras, meu sangue, o pulmão, meu coração. La paz no és sólo blanca. Minha paz era vermelha e tinha o calor do sol. Entrei no jardim como quem entra numa sala de cirurgia para cortar a barriga, peguei os espinhos das próprias flores brancas e fui, lentamente, espetando uma a uma até que jorrasse a seiva, até que se derramasse o sangue. Matei o jardim para não matar o professor. O professor agora era o meu amor. E se eu pensei que ele era um deus selvagem de cabelos desalinhados e os meus sentidos ficaram em festa e me entorpeceram sem a ajuda nem de um vinho, não deve ter sido em vão. Mas hoje se deu mesmo um fato muito curioso: reparando bem de perto, quando eu encontrei pela manhã meu marido reconstruindo meu jardim vermelho, sujo de terra, lama e sangue, vi que ele não era nenhum outro: o professor era o meu marido, o professor sempre fora o meu marido.

⁵³ Postura da coluna vertebral. Ver também ilustração 105, p. 252.

Cena iv. *KĀLĪ*/ŚAKTI como *GAURĪ*, a rainha dourada

KĀLĪ — Cansada de lutar com demônios na escuridão sem cor ou colorida demais, um dia eu quis eu ser feita de ouro, eu quis brilhar, reluzir, eu quis ser Gaurī, a rainha dourada, deusa das colheitas, a amante do Sol e de tudo o que tem fogo.

KĀLĪ/ŚAKTI (Revelando *virāsana*⁵⁴ em *trātaka*⁵⁵, com as velas que estão distribuídas na frente do palco. Está vestida em bronze. A música Asa Branca, em versão instrumental sinfônica, é ouvida ao fundo.)



GAURĪ — É noite de São João. Tudo brilha: fogos, fogueira, balão, estrelinho, meu coração. Sou a rainha do milho, vestida de pano dourado com lantejoulas cor-de-ouro e amarelo-sol. Estou repleta de jóias: pareço uma deusa brilhante. Estou cheia de graça: pareço a moça da medalha milagrosa. A boca: pinteí de vermelho. No rosto, um pó de cereal, arroz, milho e trigo: os três. Mesmo sem poder andar, meus olhos vagueiam e eu vejo tudo. Estou sentada aqui em cima, nessa linda cadeira antiga de jacarandá e ela é o trono que armaram para mim. Com meu pé torcido, não vou a lugar nenhum. E tenho que aceitar ser uma rainha do milho que não pode dançar. Ficarei aqui até ele chegar. Ah! Hoje também é dia do meu casamento. Eu espero o meu noivo, não sei se ele já chegou, não consigo ver se ele está no meio da multidão. Daqui, do alto deste sobrado, vejo tudo o que acontece, mas algumas pessoas escapam. Será fácil avistar quando ele chegar: ele vem de branco para se casar comigo. Eu nunca tinha reparado que havia tanta gente na vila: quanta gente na vila! Seu Solstício dança forró, Seu Equinócio dança baião, cada qual no seu tempo. Seu Empédocles pula fogueira e bebe quentão. Seu Pitágoras no acordeão canta na sanfona velha do fole furado. E conta que este ano São José nos deu 20 espigas em cada pé.

⁵⁴ Postura da heroína. Ver também ilustração 113, p. 254.

⁵⁵ Técnica de *Kryiā* que consta de uma purificação dos canais lacrimais e fortalecimento dos músculos oculares com ou sem o auxílio de velas. Ver ilustração 47, p.219.

KĀLĪŚAKTI (Revelando a nota “Si” através do instrumento sanfona.) —

Solstício no forró,

Equinócio no baião.

Empédocles na fogueira,

Pitágoras no acordeom. *Om, om, om, om, om, om.*

“É O SÃO JOÃO DO CARNERINHO, MEU AMOR ⁵⁶”. *Om, om, om, om, om, om.*



KĀLĪŚAKTI (Ainda em virāsana, revelando aos poucos o virayogāsana ⁵⁷)

GAURĪ — Policrates, o mendigo, a esta altura estava tão bêbado que parecia um cachorro morto. Aqui em cima onde estou, na porta aberta do sobrado, sentada em meu trono, parece que eu estou numa roda-gigante, de tudo se avista. E mais ainda quando eu olho para as lâmpadas pregadas nos postes. São luzes que estão no alto, mas como eu também estou no alto, a luz do meu trono é mais alta que a luz dos postes. Pronto, tenho uma ribalta de lâmpadas de postes. E eu sou como um inseto brilhante, com lantejoulas douradas enfeitando o pano de ouro, e querendo me aproximar da luz, de qualquer luz, da luz da fogueira, da luz dos postes, da luz dos olhos do meu bem, para, assim como o inseto brilhante, morrer de amor. Mais luz! Mais luz!

KĀLĪŚAKTI (Revelando, em virāsana, uma sequencia de mudrās ⁵⁸)

GAURĪ — Esta é a terceira vez que sou a rainha do milho. Nas outras duas, também não dancei. Na primeira, eu era bem pequena, e estava tudo marcado, passo, quadrilha, roupa, festa. Mas minha mãe cortou meu cabelo bem baixinho, modelo de menino. Eu era uma menina que queria ser mulher, mas não me foi dado o direito porque tiraram o meu cabelo. Emburrei, não dancei. Na segunda, um inseto me mordeu, fiquei prostrada. Tive que ser

⁵⁶ Trecho da canção *Fogaréu*, composta por Geraldinho Lins.

⁵⁷ Postura do Yoga em posição da heroína. Ver ilustração 114, p.255.

⁵⁸ Gestos de poder:

Pāśupata-mudrā — gesto de proteção de Śiva-Pāśupati. Ver ilustração 36, p. 207.

Padmakośa-mudrā — Gesto do botão de lótus, ver ilustração 43, p. 208.

Garuda-mudrā — Gesto do pássaro místico. Ver ilustração 42, p. 208.

carregada no colo e também foi do alto que vi a festa, dos ombros dos adultos, que me passavam de um braço a outro, como um troféu. Na terceira, é hoje. E torci o pé. Se não danço, parece que nada acontece. Não posso ser rainha sem dançar.

KĀLĪŚAKTI (Revelando matsyendrāsana ⁵⁹ e suas diversas variações para o lado direito e esquerdo)

GAURĪ — Torci o pé porque uma serpente morava em minhas pernas. Agora ela foi embora, está em outra parte do corpo, eu percebo. Depois veio um bicho pequeno que gosta de germinar em águas paradas, ele viu que eu era um vento parado e pousou em meu coração, se instaurou nas dobraduras dos meus joelhos e por isso não posso dançar. Então nada me restou não ser a cozinha: o lugar onde não se precisa das pernas. Fiz o bolo de milho, milho cozido, milho assado e canjica, talvez por isso esteja morta de cansada agora e nem nada. Nem me mexo. Fiz manteiga do leite, bati, bati, bati e virou uma manteiga clarificada. É saudável e boa porque se come sem culpa. A manteiga derrete no milho como a água do rio escorre da montanha quando o gelo derrete no verão. Também é tempo de estio no meu coração. Nas montanhas altas, diz a lenda, as geleiras são amantes do sol e a manteiga clarificada é mesmo tão saudável e boa que a gente come sem culpa. E se o vinho é o sangue de Cristo, licor de jenipapo é o de São João. Fiz licor de jenipapo, de tamarindo, de banana e de rosas. E cozinhei amendoim, descasquei tangerinas, laranjas e assei castanhas. É noite de São João. Tudo treme: fogos, fogueira, balão, estralinho, meu coração. Não tenha medo, Gaurī. Ele vem, ele já veio, ele virá. Não tenha medo. É dia do São João do carneirinho, meu amor. Não, não é o meu amado que é consciência pura; consciência pura sou eu, aqui, sustentando o mundo, me contorcendo, me revirando, olhando de costas para o meu próprio rosto, pra mim. Eu queria tanto que ele chegasse para dançar, o meu par... Mas daqui do alto, agora, já não vejo mais nada nem ninguém. Todo mundo já se foi. Só a fogueira ainda é viva e a fumaça se espalha pelo ar e vem toda pra cá. Quero descer para dançar com meu par. É tempo de invernagem em meu coração. É noite de São João. Tudo queima: fogos, fogueira, balão, estralinho, meu coração. E brilho e tremo para não ter medo. E o se meu bem não vem? Um som, uma voz, um canto, a palavra ecoa: Não tenha medo! Como não temer? Como não me assustar se tenho medo da minha alma queimar? Eu me reviro, me retorço, e a serpente se revira e se contorce. Uma voz me diz: deixa a serpente bailar dentro de você, Gaurī, deixa a serpente bailar! Então fecho os olhos, penso que estou a nadar num rio ou num mar, e vejo uma espiga de milho

⁵⁹ Postura de torção em homenagem a Matsyendranāth, tântrico medieval. Ver também ilustrações 110, 111 e 112, na p. 254.

crepitando no fogo: como eu, ela vai assar. Mergulho num oceano de leite, milho e manteiga. E nessa doçura, fartura, gordura, gostosura, me lanço no meio do fogo, para meu cabelo de milho brilhar, para a manteiga do meu corpo se dissolver, para o mundo não parar de queimar. Comigo, ele veio se casar, o meu par. Está aqui, agora, e somos consumidos pelo mesmo fogo. Sua roupa já não é mais branca, é cor de cinza e carvão. E ele queima comigo porque está dentro de mim. Ele brinca com o fogo, este é o jogo, ele é o fogo, minha joia de ouro. E é assim, feliz, que novamente morro.

KĀLĪŚAKTI (Levantas-se, tocando a nota “Si” no acordeom. Sai do bhūpura e desaparece, entrando no fosso do teatro.).

Cena v. *KĀLĪ/ŚAKTI* como *DHŪMĀVATĪ*, a amiga do corvo, da fumaça e do espelho

KĀLĪ — Das cinzas da fogueira e da nuvem de fumaça que restaram de Gaurī, renasço na escuridão como Dhūmāvati, entre os cadáveres e a putrefação. Moro no mundo dos mortos, eu já devorei todo o tempo e descobri que era uma deusa no dia em que tive fome e comi um rato cru.

KĀLĪ/ŚAKTI (Subindo os degraus do fosso e entrando no palco, nas linhas do *bhūpura*, revelando o *utkāšana*⁶⁰ na frente do espelho, posicionada ao fundo, na parte de trás do *Kālī-yantra*.)

DHŪMĀVATĪ — Se assente, minha neta, se assente! Enquanto me olho no espelho e rezo, a água ferve no caldeirão. Peça o que quiser, minha neta, peça! Em minha casa tem de tudo. Eu vim do mundo lá de baixo só pra realizar o teu desejo. Beba, minha neta, beba! Quer um chá de maçã com canela javanesa de pau, cravo da Índia, argila branca, melão de cana, ginseng, alfazema, ou quer uma torta de maçã com castanha, amêndoa, nozes, mascavo, trigo, manteiga clarificada? Coma, minha neta, coma! Não tenha medo porque já estou morta, minha neta. Assim é a vida e, em breve, você estará morta também. Não há o que temer. Quando a água ferve no caldeirão, a alma mergulha e Dhūm⁶¹! É tão simples assim. Ponho violeta dentro da água e limpo tudo que está ruim em mim. Tomo o meu banho com as flores da violeta. Hoje vou preparar a poção para limpar o espelho que está coberto de fumaça. Não há nada mais difícil que limpar o espelho. Na mesma hora em que se tira uma impressão, a poeira da rua entra por uma fresta e suja novamente. Às vezes não é nem uma poeira. É uma buzina que soa lá fora e Dhūm! O espelho suja. Quer o quê, minha neta? Glória ou joias? Quer não nascer de novo? Quer saber como se morre? Quer uma cortina de fumaça para entrar na casa do teu inimigo, para saber seus planos e ele não te derrotar?

KĀLĪ/ŚAKTI (Ainda mantendo-se em *utkāšana*, mexendo os braços em (∞), como se mexesse uma grande panela, um caldeirão fervente. Revela o *kapota-mudrā*⁶²) —

Om, bhūr bhuvan svar

tat savitur varenyam

bhargo devasya dhīmahi

*dhiyo yo nah prachodayāt*⁶³

⁶⁰ Postura agachada, de cócoras. Ver também ilustração 119, p. 257.

⁶¹ *Bija-mantra* (*mantra-semente*) de Dhūmāvati.

⁶² Gesto do pombo. Ver ilustração 38, p. 208.

DHŪMĀVATĪ — Mercúrio! Mercúrio! Mercúrio! Zircônio! Fênix! Ônix! Prix! Exu! Ouro! Hermes! Ganeśa! Menino, sai pra lá com esse rato, senão joga você e o rato e tudo cá dentro. Vai estudar, menino! Vez ou outra os meninos passam por aqui. Eles gostam de brincar com o corvo. Eles almoçam em casa, eles comem doces em casa e aqui comem doces novamente. Gostam da minha torta de maçã porque ela é escura e a maçã é vermelha e eles acham engraçado que a torta de maçã seja escura com a pele da maçã tão vermelha e a carne tão alva.

KĀLĪŚAKTI (Revelando o *kurmanāsana* ⁶⁴)



DHŪMĀVATĪ — Eles tiram um cochilo e eu gosto. Só o rato de Ganeśa não dorme, aquele Exu sem osso. Gosto de morar nesta casa com mofo, a casa é escura e eu gosto assim. E as tábuas do assoalho são soltas, o rato sobe e desce nas tábuas, vejo suas pegadas da lama, seus passos sujos de esterco da vaca, sua senda, seu caminho. Sabe que o dono está dormindo e é aí que faz sua festa. Ele gosta de queijo azedo. Aqui, em casa, o queijo é azedo. Se um dia eu perder meu corvo, até que me daria bem com esse rato.

KĀLĪŚAKTI - (Revelando *kapotāsana* ⁶⁵.)

DHŪMĀVATĪ — Eu era pálida, pálida, tão pálida que ninguém enxergava a cor em mim e pensava que eu era negra. E de tanto eu achar que eu era negra, fui escurecendo, escurecendo, escurecendo tanto que até que me tornei a própria escuridão. Ando por onde anda minha vontade. Um dia fui branca e límpida. E pura. E morava no céu. Era alva que nem a nata do leite era tão clara... Branca que nem a neve... Era mesmo pura. Para cair na terra, precisei que um deus selvagem me aparasse pelos cabelos e deixasse em mim um pouco da sujeira dos grãos de poeira que morava em seus fios. Eu era como um tapete azul e limpo, até que foram depositando em mim as impurezas e eu fui ficando suja e imunda e porca e a água limpa foi

⁶³ O *Gāyatrī-mantra*: “Om, O Eterno inunda a Terra, o Céu e tudo que se encontra no meio. Meditemos sobre sua radiação adorável e divina. Possa Ele inspirar nossas mentes!”. Tradução de Sarma (1967).

⁶⁴ Postura da tartaruga. Ver também ilustrações 122 e 123, p. 258.

⁶⁵ Postura do pombo. Ver também ilustração 118, p. 256.

sumindo e evaporando, até que eu fiquei seca. Eu tinha um pombo e agora tenho um corvo. Um pombo é mais bonito que um corvo? Um pavão é mais bonito que um pombo?

KĀLĪŚAKTI (Em *kakāsana* ⁶⁶.)

66



67



68



DHŪMĀVATĪ — Estou aguardando o dia da lua. No dia da lua, não serei mais escura. Poderei assumir a forma que eu quiser, poderei ser pombo, corvo ou pavão. Alimento um porco para o dia da lua. Tudo o que tenho agora é para o porco. O porco está gordo e feliz. E eu nem me importo de estar seca. Porco é um bicho tão bonito, tem tanta fartura de gordura. Só comerei a carne de porco no dia de lua. Eu como a carne porque nada me faz mal se eu não quero que me faça mal. O cheiro ruim, que se sente aqui, não vem do meu porco: este cheiro ruim é meu. É que todas as minhas roupas são sujas. Se somente eu suportar o meu cheiro e ninguém mais, posso andar como eu quiser. Só quem me acompanha é meu corvo, e ele gosta do meu cheiro. E também os porcos, que não se importam com nada.

KĀLĪŚAKTI (Abrindo demasiadamente a boca)

DHŪMĀVATĪ — Quando meus dentes eram fortes, eu e o meu corvo triturávamos todos os ossos dos mortos que vinham aqui se hospedar. Hoje já não tenho os dentes. Olhando assim não se percebe, mas perdi todos eles. Quando se perde os dentes, pode se perder qualquer coisa. Perdi os meus dentes, minhas gengivas se inflamaram, incharam; meus dentes começaram a apodrecer e caíram. Coloquei uns dentes postiços e isso não se vê. Mas não consigo mais triturar os ossos e a casa vai ficando cheia, e eu coloco os ossos mais antigos no fogo e sentamos eu e o meu corvo e assistimos à queimança. Quer ter dentes de aço? Então que beije com a língua minha boca desdentada. Teve um dia que veio um guerreiro aqui, um moço jovem, filho do eremita da floresta. Ele me pediu que fizesse um pó, um unguento, um chá, um preparatório pra que ninguém o vencesse. Dei um beijo de língua em sua boca e ele nunca perdeu nenhuma de suas cabeças. Sou um rio sujo e seco, e só resta no solo onde eu

⁶⁶ Postura do corvo. Ver também ilustração 117, p. 256.

piso, o pó dos cadáveres que se afogaram. Sou tão velha, feia, suja, escura, que ninguém pode imaginar o quanto sou perigosa. Pensam que eu sou fezes, nojenta, fedorenta, podre. Eu me coloco na frente das pessoas como se estivesse sentada numa latrina de chão, uma fossa, e fazendo os meus níqueis escuros. Às vezes ouço o espelho dizer: Você é escura e eu sou o corvo, teu amigo, Dhūmāvātī, teu espelho sujo, teu espelho de sombra, para você não ver. Para nem sentir seu aroma de enxofre, para não assistir às guerras e à flor de fumaça que a tudo empesta. Sou sua avó morta, meu anjo, a sua avó, mas não aquela que lhe beijava com cheiro de colônia de alfazema. Mas a avó morta, em decomposição, com os dentes despregados na gengiva, com os peitos secos, encostados no chão.

KĀLĪŚAKTI (Utilizando o trisula — tridente — como vassoura e pá)

DHŪMĀVĀTĪ — A vassoura é porque a casa está cheia do pó dos mortos. Vou tirando a sujeira de um lado para outro. Olha a casa, repara a casa! Tem lugar que é limpo, tem lugar que é sujo. É para ser assim mesmo. Tudo que está perto de mim cheira a mofo, minhas roupas, meus cabelos, estou seca, mas cheia da água do mofo, a umidade do mofo. Dizem que sou uma velha suja, porque saio catando os corpos mortos e podres, com restos de carne já devoradas pelas aves carniceiras e arrumo todos em meu porão. Meu espelho tem fumaça, porque a morte é coisa que não se vê o rosto, não se sabe como é. Mas mesmo a morte, minha neta, é vencida pelo amor, mesmo a morte. Ontem fui buscar uma mulher para viver em minha casa. Vi a hora em que ela teve um sopro no coração. O marido a pegou nos braços e a aqueceu no peito, chamando-a de “minha florzinha”. Voltei para a casa só, não trouxe a velha comigo. Mesmo a morte é vencida pelo amor, mesmo a morte.

KĀLĪŚAKTI (Revelando *mayūrāsana* ⁶⁷)

DHŪMĀVĀTĪ — Me pavoneio, abro minhas plumas sujas, sou um pavão no meio de uma feira. Chamo a atenção, mas tudo é sujo ao meu redor, a podridão das galinhas. O cheiro delas, uma octanagem.

KĀLĪŚAKTI (Em *kurmānāsana* ⁶⁸)

DHŪMĀVĀTĪ — Depois me recolho feito tartaruga, fico quieta em meu casco sujo, minha casa cheia de mofo e poeira, tão escura, tão escura como uma água com sal que passou raspando as paredes do intestino. Tem umas palavras escritas na parede. Não sei o que elas dizem. Não sei nada das letras. Mas posso sentir tudo. Menos os cheiros. Tenho esse buraco no lugar do nariz para não sentir meu próprio cheiro de enxofre. Tenho esse buraco no nariz e

⁶⁷ Postura do pavão. Ver também ilustração 121, p. 257.

⁶⁸ Postura da tartaruga. Ver também ilustração 122 e 123, p. 258.

o único cheiro de que me lembro é o cheiro do éter. Um éter luminoso. O meu caldeirão, um hospital, um caixão.

KĀLĪŚAKTI (Relevando o *paschimotanāsana*⁶⁹ e logo depois o *ardha-cakrāsana* ou *postura de preparação para o cakrāsana*⁷⁰)



69



70

DHŪMĀVATĪ — Sim, fui eu, minha neta, que lhe ensinei a dançar. Não lembro mais o cheiro que tinha a dança, agora só sinto o éter. Suas pernas eram tortas, mas a dança era linda. Dance novamente para mim, agora, aqui, na frente do espelho! Dance, minha neta, o passo que eu já não posso mais dançar, porque estou velha, porque estou feia, porque já não tenho nariz, porque já não tenho mais imagem no espelho, porque estou morta. Sim, tenho minha dança dos mortos. Mas esta não posso lhe mostrar e mesmo que eu mostrasse, você não conseguiria ver, porque ela se esconde atrás do véu de fumaça. Dance, minha neta, dance, para acordar os vivos, para ressuscitar os mortos! Para fazer ferver o caldeirão, para espalhar o cheiro do éter, para espantar os demônios da lua cheia. Para ser imortal. É isso que você quer, não é, minha neta? Ser imortal? Dançar acima do manto da morte? Do véu eterno? Então escreva a dança no seu corpo e vá... Não sei ler, mas lhe dou qualquer coisa porque sei mexer este caldeirão de vida e morte. Que o cavalo de sete rédeas, sete raios e sete naves, que marcha para o infinito com milhares de olhos, rico em semente, lhe proteja! Dhūm! Dhūm! Dhūm! Rocha! Pedra! Poeira! A terra que tudo suporta! As quatro regiões do espaço! Eu a retiro da morte! Eu a retiro de mim! Você não vai morrer! Você não vai morrer! Não tema! Pelo brilho do ouro que nasceu no fogo: Mercúrio! Mercúrio! Mercúrio! Zircônio! Fênix! Ônix! Prix! Dhūm!

Om, bhūr bhuvan svah

tat savitur varenyam bhargo devasya

*dhī mahi dhiyo yo nah prachodayāt*⁷¹

KĀLĪŚAKTI (Sai do *bhūpura*, sai do palco, desce para o fosso do teatro, o seu porão.)

⁶⁹ Postura da distensão posterior. Ver ilustração 107, p. 253.

⁷⁰ Postura de preparação para o *cakrāsana*. Ver também ilustração 108, p. 253.

⁷¹ *Gāyatrī-mantra*: “Eu saúdo o céu, a terra e tudo que há no meio. Que a preciosa luz do Sol possa inspirar nossas vidas”

Cena vi. *KĀLĪŚAKTI* como *CĀMUṄḌĀ*, a guerreira das cordas

KĀLĪ — Da fumaça da morte, do espelho nublado, apareço como Cāmuṅḍā, a guerreira que revira tudo de cabeça para baixo, como se o mundo fosse um livro. Ela derrota o tempo com suas cordas invisíveis.

KĀLĪŚAKTI (Revelando *sarvangāsana*⁷² e diversas variações.)



CĀMUṄḌĀ — Eu sou a costureira, a fiadeira, a tecelã. Costuro, alinhavo e bordo. Faço vestidos, toalhas, saias. Mas gosto mesmo do meu manto sagrado e das flores. Eu faço flores de crochê. Eu faço flores de tricô. Eu sei fazer flores de todos os tipos. Eu faço flores de pano. Eu faço flores de papel. Eu faço flores de tecido. Eu faço flores das cordas. De todas as cores, mas eu prefiro as pretas, porque elas não existem na natureza e eu penso então que eu sou uma deusa que cria as flores pretas. Saio com o meu cesto pelas ruas, mas ninguém mais compra flores. Sou a tecelã de um mundo invisível. Sou a fiadeira do nada. Mas nunca paro de bordar porque quero construir uma teia infinita, um manto eterno que me deixe atada a todas as coisas do mundo. Eu me preparo todos os dias e noites, bordando o manto que será tão leve, tão leve, que poderei me pendurar em seus fios de seda e me prender numa nuvem, e, então, desaparecer no meio dos cordões. Eu descí do céu pendurada num raio da Lua, no meio da poeira luminosa. O manto abraçará todo o Universo, e eu serei a mãezinha do mundo. E vou dançar pelos ares, sem peso, sem gravidade, dançar no tempo do pensamento e me unir ao todo, ser a esposa do Cosmos. Eu, eu só quero dançar, só quero que minha energia vibre no corpo inteiro e chegue até ele. Do leito eterno, do oceano de leite, observando toda forma e movimento, um som, uma voz, um canto, a palavra ecoou: Não tenha medo, Cāmuṅḍā, pelas cinquenta cicatrizes espalhadas em seu corpo inteiro, pelo rosto, barriga e cabeça. Aparecerá alguém para transformar estas cicatrizes em flores bordadas por fios tão bonitos quanto os teus.

⁷² Postura do corpo inteiro voltado para cima. Ver ilustração 125, p. 259.

KĀLĪŚAKTI (Revelando *halāsana*⁷³ em diversas variações.)

CĀMUNḌĀ — Meninos, onde estão vocês? Um fica brincando com o rato-mouse e escrevendo sem parar. O outro pega minha foice e só quer saber de guerra. Viram a minha casa de cabeça pra baixo. Fiquem prontos, meus queridos. Cresçam! Cresçam! Um para escrever a minha história, o outro para me ensinar as artimanhas da guerra, quando meus demônios chegarem. Cresçam, meus queridos, cresçam! Kārttikeya e Ganeśa, eu sou a loba e amamento um em cada peito. Para não faltar proteína na letra que sair do seu punho, Ganeśa. Para não faltar adrenalina na letra que soar de sua espada, Kārttikeya. Cresçam, meus queridos, up! Não, Kārttikeya, war também é guerra, mas se escreve com “w”, não com “g”. Ganeśa, Kārttikeya, deixem meus chacais em paz! Vocês já têm com quem brincar. Brinquem com o rato e o pássaro, deixem meus chacais em paz! Sagitário, Centauro, Plêiade, Fofinho, Chulinha e Pepita, passa, passa, passa. Já pra dentro!

KĀLĪŚAKTI (Revelando *sirśāsana*⁷⁴ e diversas variações.)

CĀMUNḌĀ — Quando você era pequeno, Kārttikeya, era mais bem comportado. Chegou aqui com suas seis cabeças, mas estranhou os meus três olhos. E eu disse para você não ter medo dos meus três olhos, para não ter medo. Que eles existiam para que eu te visse melhor e, enquanto os dois descansassem, um permaneceria sempre aberto, para te ensinar, meu menino, o que se precisa aprender. Que a letra “A” é uma alegria: por isso ela está no fim da palavra guerra e no início da palavra amor. “A” é alegria, Kārttikeya, e é preciso aprender o começo para entender tudo. O “A” tem duas pernas, Kārttikeya, porque, no princípio, as duas pernas precisam estar bem firmes no chão. E o “A” tem um triângulo, Ganeśa, porque o triângulo é a cona, a buceta, a vulva, onde tudo começa. É a travessia do Mar Vermelho, meus queridos. Só atravessa o mar quem traz a lei consigo, as palavras. É preciso aprender as palavras para dominar o tempo, para ser imortal. Estava ensinando isso a Kārttikeya e sangrei. Foi a última vez que sangrei. Ele é um menino curioso, perguntou o que era aquilo. Não devia ter respondido que era sangue. Sedento por guerra, Kārttikeya me pediu para mamar o sangue e eu consenti. Todo o meu sangue secou na língua de fogo de Kārttikeya. Todo o meu sangue voltou-se para dentro, se recolheu. Desde então, deixei de ter a visita das regras e Kārttikeya, meu menino, nunca perdeu uma guerra. Não tenha medo, Kārttikeya, você vencerá todas as guerras. Eu sou as sete estrelas. As

⁷³ Postura da foice ou do arado. Ver também ilustração 127, p. 260.

⁷⁴ Postura sobre a cabeça. Ver também ilustração 124, p. 259.

mãezinhas. Olha pro céu e se oriente, rapaz! Vamos, Kārttikeya e Ganeśa, dar um banho no bichinho com a primeira pérola do rio biwa, com a primeira letra da palavra amor: A rata *nā* lava a pá, *nā* lava parqua *nā* quar, na casa dala já tam *ágā*, *nā* lava pá, *nā* lava pá, parqua *nā* quar. Vamos, Kārttikeya, você vencerá a guerra se aprender o amor. Vamos, Ganeśa, você escreverá bons livros se cuidar bem do seu animalzinho: O rato não lava o pé, não lava porque não quer, na casa dele já tem água, não lava o pé, não lava o pé porque não quer. Já deram de comer aos chacais? Eles comem sangue, fezes e sândalo. Kārttikeya, Ganeśa! Se vocês aprenderem a usar o tempo, eu ensinarei a vocês a bordar flores, fiar, tecer e até o milagre das cordas. Como desmembrar tudo e unir de novo. Os olhos dos dois brilharam, crianças adoram quebrar os brinquedos para ver o que tem dentro. Mas, logo em seguida, completei: Primeiro, vêm as letras. São 23. Com o w, y e o k de Kārttikeya, são 26. No sânscrito são 50, não reclamem! Vamos lá, estamos na letra “E”? Qual é a coisa mais importante da letra “E”? Ganeśa respondeu elefante. Kārttikeya respondeu “Eu”. Duas respostas diferentes e iguais. E para a letra “F”, Ganeśa respondeu “fio, fama, fábula”; e Kārttikeya, “facão, faca, foice”. E eu disse: firmamento. Não aprendiam apenas as letras, já começavam a aprender a ser. Mas, enquanto Ganeśa, que nem cabeça de gente tinha, ouvia com paciência todas as minhas aulas, Kārttikeya corria para o canavial com a minha foice. E em segundos, trazia a água doce da cana porque descascou a raiz com o facão e espremeu o bagaço com os dentes. Kārttikeya, você é meu menino dos dentes de aço.

KĀLĪŚAKTI (Revelando a nota “Si” através do instrumento *śruti*-box.) — “AMARRA O TEU ARADO A UMA ESTRELA”⁷⁵

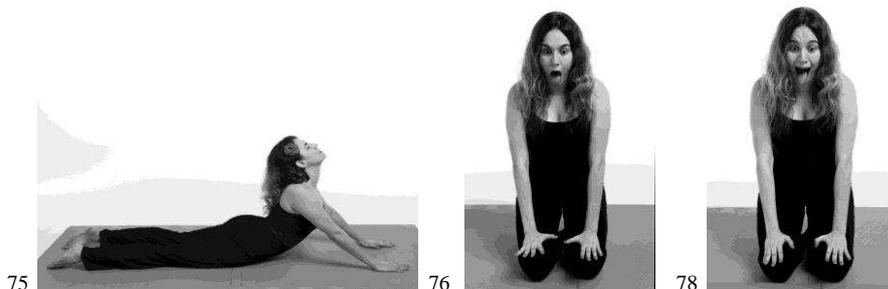
CĀMUNḌĀ — Para uma criança, a letra “m” é uma festa. Tem o macaco, a Madame Min e o Mickey Mouse. Perguntaram se a Madame Min era a velha Dhūmāvātī mais colorida, com seu vestido púrpura. Eu disse que sim, que as duas eram bruxas, mas as bruxarias eram diferentes. E quando Ganeśa e Kārttikeya disseram que queriam aprender feitiçarias, eu pensei: sim, estava na hora de ensinar a eles o mistério da corda. Então eu disse que ensinaria o milagre das cordas àquele que primeiro desse a volta ao mundo e conseguisse destruir todos os obstáculos. Kārttikeya pegou sua espada e foi se aventurar pelo Universo. Até hoje ouço as histórias das suas batalhas. Nunca voltou, os obstáculos do mundo são eternos e talvez ele já tenha até esquecido de querer aprender o milagre das cordas. Ganeśa, o menino mais sabido, foi para casa, deu uma volta em torno de seu pai e sua mãe, chegou aqui, deu uma volta em torno de mim e respondeu: já removi todos os obstáculos, já dei a volta em tudo aquilo que

⁷⁵ Trecho da canção *Amarra o teu arado a uma estrela*, composta por Gilberto Gil.

existe em meu mundo. Ele aprendera toda a lição: sabia que eu era a letra e que, dominando a palavra, domina-se o mundo inteiro. Ensinei a ele o milagre da corda, como unir a terra e o céu, os bichos e as plantas, os deuses e os homens. Como fazer das cordas uma escada e subir até o lugar mais alto que houver, o mundo do sonho. Ganeśa é o escrivão e não sei se sou eu ou ele quem conta esta história. Ganeśa, meu querido, este é o meu manto de seda. Vou jogá-lo para o alto e ele é tão fino que flutuará nos céus. Segurarei numa das pontas, e daqui de baixo, você verá uma luz, como se toda a montanha estivesse ardendo. Esse é o milagre da corda: o que você escrever, acontecerá. Agora eu sumo pelos ares. (A voz da atriz assume outro tom, como se tivesse lendo o que vai narrar). Uma luz como nunca se viu antes, nascida do corpo de todos os seres vivos, permeou os três mundos e então se tornou uma mulher. Da luz que veio de Śiva nasceu a cabeça dela. Da luz da deusa dos mortos vieram seus cabelos. Da luz da deusa da força, os braços. Da Lua, o par de seios. Da deusa dos sentidos, surgiu a cintura. Da deusa do Oceano, as pernas. Da luz da deusa da Terra, os pés. Da luz da deusa do Sol, o brilho dos seus cabelos. Da deusa do éter, as mãos. Da deusa da riqueza, todas as joias e gemas preciosas. Os dentes dela nasceram da luz da Criação. Os três olhos se originaram da luz da deusa do Fogo. Da luz da deusa do Ar, os ouvidos. E da união das luzes de todas as outras deusas, o seu coração. Então os deuses varões se uniram para lhe oferecer todas as armas para que ela combatesse os demônios. Śiva lhe deu o seu próprio tridente. Kṛṣṇa tirou do seu próprio disco um disco e lhe ofertou. Varuna lhe deu a concha. O comedor de oblações, Agni, lhe deu a lança. O Vento lhe entregou o arco e as flechas. Indra, o senhor dos imortais, que tem mil olhos, tirou do seu raio um raio e um sino do elefante Airāvata, e foi o seu presente. Yama, deus dos mortos, lhe deu o bastão do tempo. O senhor das águas, um laço. Brahmā lhe deu um rosário feito de sementes e um pote cheio de água. O criador do dia, o Sol, os próprios raios em todos os seus poros, enquanto Kāla lhe deu a espada e um escudo. O Oceano de leite, um colar imaculado. E também a meia-lua reluzente. O rio sagrado deu uma flor de lótus. Himavat deu a ela um leão e um tigre, para sua montaria. O Senhor dos Tesouros, Kubera, um copo de vinho cheio de rubis. E Śeṣa, o senhor que suporta essa terra, lhe presenteou com um rosário de serpentes. Assim, honrada por todos os deuses e deusas, com ornamentos e armas, a deusa bradou forte, numa risada intensa, com um som assustador que estremeceu o céu, a terra e tudo o que há no meio.

Cena vii. *KĀLĪ*/ŚAKTI como *KĀLĪ*, a deusa-mãe escura que derrota os mil demônios

KĀLĪ/ŚAKTI (Surge, enfim, como *Kālī*, no centro do yantra, vestida de negro, cabelos desalinhados e quatro braços. Com a foice e uma taça de bronze. Ouve-se o estrondo do seu riso e ela se arrasta pelo chão, como uma serpente, revelando o *bhujangāsana* ⁷⁶.)



KĀLĪ — *Kṛim̄*. Uma voz me chamou: *Kṛim̄*, *Kṛim̄*, *Kṛim̄*. Uma voz me chamou: Vem, *Kālī*, vem destruir aquilo que está destruindo o teu mundo. Só você pode acalmar o tempo, você é a senhora. Vesti minha pele de negro, fervei o sangue que mora dentro da minha boca, me armei com a foice, toquei o tambor e entrei na guerra. O inimigo tem mil olhos, às vezes até se parece comigo. O inimigo também sou eu, também está dentro de mim: meu medo, meu medo, meu medo. *Kṛim̄*. *Kṛim̄*. *Kṛim̄*. Eu bebo o sangue do meu inimigo antes que o seu sangue se espalhe na terra e se multiplique. Com meus chacais e os espíritos dos meus mortos, vou dançando, dançando, dançando como um átomo em erupção, como partículas envenenadas. E venço qualquer batalha. Estou vestida de noite, vestida de vento, vestida de tempestade, vestida de serpente, vestida de mar, vestida de sangue, vestida de barro, vestida de flores, vestida de pérolas, vestida de ouro, vestida de lua, vestida de sol, vestida de letras. Vestida e nua. Eu danço na fogueira, no fogo, na cama, no chão, no solo assolado pela guerra. Eu sou a filha, a amante, a avó, a tia. A irmã, a amiga, a inimiga, a mãe. A noite e lua do dia.

KĀLĪ/ŚAKTI (Com a foice numa mão e uma taça cheia de sangue na outra, ela realiza a dança dos quatro braços, passando a foice de uma mão à outra.)

KĀLĪ — Eram mil os inimigos. O tempo apertado, o tempo comprimido, o tempo consumado. O tempo que nunca dá tempo de fazer o que se deve: contas, depilação, trabalho, filhos, dissertação. Unha, cabelo, política, espelho. Celulite, estria, dieta, mania. Salário, menstruação, talento, motivação. Fazer o almoço, correr, andar, trocar de roupa, preparar o jantar. Nunca dá tempo e, no entanto, o tempo tem sempre que dar.

⁷⁶ Postura da serpente. Ver também ilustração 126, p. 259.

KĀLĪŚAKTI (*Revelando a dança de Kālī, a dança de Śiva-Nataraja, com vários objetos nas mãos, como se quisesse multiplicar as mãos.*)

KĀLĪ — Eram mil as inimigas. Mil mulheres. Os inimigos apareceram em forma de mulher porque eu era uma mulher também. Eu lutava com minhas armas, eu arrancava cabeças, eu matava, eu era mãe das minhas inimigas. E elas vinham de todos os lados. Quando uma se escondia, outras novas surgiam, brotavam como ervas daninhas, uma nascendo da dor da outra, da lágrima da outra, do sangue da outra que se escondeu, que se foi, que morreu. Eram brancas, mulatas, amarelas, grandes, pequenas, altas, magras, lindas, feias, velhas, burras, lisas, limpas, santas, mães, putas, vacas. Cozinhavam, costuravam, eram líderes de uma tribo inferior à minha. Eram vampiras, gatas, leoas, tigresas, feiticeiras, víboras, porcas, zebras, eram todas folhas secas que se esmagavam contra as paredes a um sopro meu. Eram mulheres que vinham me assombrar, queriam tirar o que me pertencia. No meio do meu medo, no meio do meu desespero, minha própria voz, que eu já não escutava há muito tempo, gritou: Não tenha medo! Então só me restava dançar, dançar e dançar. E esperar que minha dança fosse algo tão estranho, tão terrível, tão belo, que iria calar a todas, não por admiração, mas por perplexidade. E dancei. Dancei o que nem eu mesma sabia que dançaria. A dança do dilúvio, do incêndio, do terremoto, do fogo. A dança dos mortos e dos vivos. A dança que é feia e bonita, ao mesmo tempo. A dança que saía da memória que estava presa em minhas entranhas. Eu não era dançarina, então eu podia dançar tudo, as pernas tortas, as carnes mortas, tudo. Tudo me era permitido por não ser.

KĀLĪŚAKTI (*Executa o simhāsana* ⁷⁷, deixando a língua pender para fora até o momento final da cena.)

KĀLĪ — E a língua fervia na boca. Era vermelha, era maçã. Era vermelha, era pimenta. Era vermelha, era doce e ardia. Como o açafrão, como o meu coração. Dancei a dança das cidades. A dança do teatro. A dança do automóvel. Eu, que só dançava nos pastos, na relva, na nuvem, na cama. Agora dançava o barulho que perturbava os meus ouvidos. Dançava o caos. E não podia mais parar de dançar, senão tudo se destruiria e eu me destruiria também. E as inimigas avançavam. Meu baile se espalhava pelos ares, pelas copas das árvores, pelo céu, pelo inferno, pela Terra, pela galáxia inteira. E eu dançava com os astros, com os planetas, eu dançava nos lugares que existiam e nos lugares que eu nunca tinha ouvido falar. Eu dançava no buraco negro.

⁷⁷ Postura do leão. Ver também ilustrações 128 e 129, p.260.

KĀLĪŚAKTI (*praticando vriśkāśana*⁷⁸.)

KĀLĪ — Derroto uma a uma, destrono até as rainhas e as supostas princesas, retiro o seu veneno. Aqui não pode ter outra deusa além de mim. Em meu umbigo mando eu e eu sei que as minhas inimigas só existem dentro da minha cabeça. Porque eu sou o centro do Universo inteiro: meu palácio resplandece no meio do mau cheiro da lama que vem delas, do mau-hálito de suas bocas, de suas partes íntimas mal-cheirosas, umas ratas de esgoto que vão sendo dizimadas junto com a peste que elas mesmas trazem. Meu brilho reluz do lodo, do pântano. Meu sol nasce de dentro da sujeira delas. Só em mim tem perfume. Minha cama, minha roupa, minha rede, minhas cinzas são feitas do mais nobre aroma do jardim. Nesta loucura, eu danço. Vejo numa sombra um homem que chega, e ele parece o meu amor. Minha dança não pode parar. Minha dança é uma loucura que não se controla. É como o desejo de beijar a boca de um santo. É um orgasmo de deus. Se for meu amor este que chega, eu já nem sei, porque danço e a minha dança não para. Meu amado é uma consciência pura, sustentando o mundo, em seu constante equilíbrio, olhando para Si. Eu, eu só quero dançar, só quero que minha energia vibre no corpo inteiro e chegue até ele. Do leito eterno, do oceano de leite, observando toda forma e movimento, um som, uma voz, um canto, a palavra ecoa: Não tenha medo! É a minha própria voz que me diz para não ter medo. E não tenho. Escuta, meu amor, por que estou tão inquieta? Escuta a música soar, meus pés produzem música, meu louco coração e meu corpo dançam no compasso. Eu sou a própria dança do mundo, meu amor. Eu sou tua senhora, meu senhor. Eu sou tua amada, meu amor, eu sou a senhora que dança o amor!

KĀLĪŚAKTI (*Novamente em śimhāsana*⁷⁹, pondo aos poucos a língua para fora da boca, totalmente ensanguentada.)

KĀLĪ — Mato, arranco a cabeça, decepto, trituro, misturo osso com sangue e bebo o sangue e chupo o sangue até nada restar. Vou caçar em cima dos meus próprios pés ou em cima da minha própria cabeça, caso eu não tenha o leão ou o tigre para me carregar nas costas. E esfrego a minha cabeça na terra e faço e desfazo meus rastros com os meus cabelos desalinhados. Como o fígado dos meus demônios se for preciso. Viro um abutre, um corvo, uma cobra, um urubu e como tudo o que oferecerem a mim: um galo morto, um carneiro, um boi, um coração. Eu sou Kālī, Kālī sou eu.

⁷⁸ Postura do escorpião, posição invertida, que é uma variação mais complexa do *śirśāsana*, postura sobre a cabeça.

⁷⁹ Postura do leão. Ver também lustrações 128 e 129, p. 260.

KĀLĪŚAKTI (Revelando o cakrāsana ⁸⁰.)

KĀLĪ — Quando vi que era o meu amor que estava embaixo dos meus pés, inconsciente diante da vibração das batidas intensas do meu coração, acalmei minha dança, revirei os meus olhos, deitei ao seu lado, fui me largando no chão.

KĀLĪŚAKTI (Revelando o matsyāsana ⁸¹.)



KĀLĪ — Não, ele não é um cadáver, ele só está deitado, controlando a respiração. Não, eu não sou cega, minha dança não é apenas destruição. Deito ao seu lado.

KĀLĪŚAKTI (Aos poucos, vai se dirigindo para o chão, revelando o bhujangāsana ⁸², ao mesmo tempo que faz soar a nota “Si” através do instrumento śruti-box): “Kālī, Kālī, mahāmata, namoh Kālīke namoh namah” ⁸³/ “TUDO O QUE MOVE É SAGRADO” ⁸⁴

KĀLĪ — Vou do irreal para o real. Vou das trevas para a luz. Vou da morte para a imortalidade ⁸⁵. “Tudo o que move é sagrado”. Deito ao seu lado, meu amor. Om.

ESCURO

⁸⁰ Postura de ativação dos cakras, dos centros. Ver também ilustração 130, p. 261

⁸¹ Postura do peixe. Ver também ilustração 133, p. 262.

⁸² Postura da serpente. Ver também ilustração 126, p. 259.

⁸³ Tradução nossa: “Kālī, Kālī, grande mãe, eu a saúdo, Kālī, eu a saúdo.”

⁸⁴ Trecho da canção *Amor de índio*, composta por Ronaldo Bastos e Beto Guedes.

⁸⁵ O mantra *Asato Ma*, tradução (aqui modificado o “leva-me” para “vou”) de João Carlos Barbosa Gonçalves.

CAPÍTULO 1. *KĀLĪ* DANÇA O TEMPO QUE CONSTRÓI E DISSOLVE O UNIVERSO

Na noite de Brahman¹, a Natureza acha-se inerte e não pode dançar até que Śiva o determine: Ele se ergue de seu êxtase, e dançando, envia através da matéria inerte ondas vibratórias do som que desperta e, vede! , a matéria também dança, aparecendo como uma glória que o circunda. Dançando, Ele sustenta seus fenômenos multiformes. Na plenitude do tempo, dançando ainda, Ele destrói todas as formas e nomes pelo fogo e lhes concede novo repouso. Isto é poesia e, contudo, também é ciência.

ANANDA COORAMASWAMI, filósofo indiano

A bela iconografia em bronze de Śiva-Natarāja, o rei dos artistas da cena — dançarinos e atores — e também o senhor arqui-yogin, foi o elemento que possibilitou, há algum tempo, o meu encontro com o Yoga. Alguns queridos amigos, ao longo dos anos, foram presenteados, por mim, com uma réplica dessa escultura da Dinastia Chola, uma das mais significativas manifestações do deus hindu. Sem maiores aproximações com assuntos relacionados à espiritualidade oriental, eu intuitivamente, naquelas épocas, talvez comungasse com Nietzsche, quando, numa das passagens de seu taumaturgo Zaratustra, dizia que não podia acreditar num deus que não soubesse dançar (NIETZSCHE, 1999). Tempos depois, já praticando Yoga, a imagem dessa deidade, que celebra continuamente a vida, através de sua dança dentro de um círculo de fogo de criação e destruição, levou-me à percepção de que também há um mundo sagrado dentro da manifestação artística, e que eu poderia acioná-lo para impulsionar processos na criação, mais especificamente na criação literária e, mais especificamente ainda, na letra dramática. “Sendo a criação do mundo a criação por excelência, a cosmogonia torna-se o modelo exemplar para toda espécie de criação” (ELIADE, 2007, p. 25). Por se tratar de um processo criativo, fiz uma apropriação desse aspecto cosmológico da personagem *Kālī*, que se desdobra em várias outras, em processos constantes de criação e dissolução.

Sendo Śiva-Natarāja o rei e senhor dos dançarinos, faço a tentativa de construir um texto dramático que represente a dança de *Kālī* — uma das manifestações de sua rainha consorte — lida nesse contexto como a “*senhora da dança*”, a *senhora arqui-yoginī*. A

¹ Não confundir o substantivo neutro “*Brahman*” (o Absoluto transcendente e imanente) com “*Brahmā*”, substantivo masculino que é nome da personificação do Deus Criador da Tríade do Hinduísmo. O primeiro é um termo metafísico, o segundo, uma designação mitológica. As grafias e a pronúncia também se modificam pelo “a” alongado (*ā*), que prolonga a última sílaba nesse último. (ZIMMER, 1989).

escolha de Kālī, em lugar de diversas outras Śaktis² de Śiva, dá-se pelo fato de que a maioria das ilustrações e imagens, que constituem a sua iconografia, traduz o momento mitológico em que ela está executando uma dança cósmica em combate aos asuras (demônios inimigos). Formando um todo, a figura de Śiva, de olhos fechados, dançando o equilíbrio dos mundos, une-se a Kālī, que é a expressão de uma dança cheia de êxtase e poder.

Todas as civilizações possuem os seus deuses. Em algumas delas, o deus é apenas um, em toda sua magnificência. Nas mais remotas, como as do Vale do Indo, a deidade traz uma personificação feminina, muitas vezes identificada com a fertilidade da terra: era sabido que o sangramento de uma pessoa poderia levá-la à morte e depois se percebeu que a mulher, ao parar de sangrar, de menstruar, dava vida a uma criança que nascia através de sua yoni (vulva). Isso estabeleceu uma estreita associação entre o sangue e o princípio da vida, gerando sacrifícios de animais para oferendas aos deuses e deusas. Entretanto, nos primórdios da cultura indiana, essa descoberta também instaurou, nos povos, tipos de cultos ao órgão sexual feminino que, para eles, era “um portal mágico capaz de trazer uma vida do mundo dos espíritos para o dos humanos” (MARMO, 2006, p.36). É importante salientar que toda a mitologia de Kālī apresenta uma relação peculiar com o sangue (a língua ensanguentada que bebe o líquido dos demônios derrotados; a vulva avermelhada do germen da fertilidade; a pasta de sândalo utilizada para representá-lo nos rituais, entre outros.), simbolizando, ao mesmo tempo, a vida e a morte. A mulher passa, então, a ser uma representação da deusa-mãe, aquela que trouxe o Cosmos à vida e o seu corpo se transmuta no templo vivo da deusa. Essa concepção do corpo como lugar sagrado se manteve na tradição do Tantra.

Na cosmologia hindu, uma deusa, Vāk, criou o mundo. Nos tempos primevos dessa civilização, o domínio social e religioso era de origem matriarcal. Logo depois, com a supremacia ariana, os deuses do panteão védico começaram a imperar em todas as escrituras, embora vários hinos dedicados à deusa ainda tenham se mantido na literatura védica. O culto à deusa prosseguiu sua existência de forma oculta no interior das casas, nos ritos domésticos,

² A palavra “Śakti” significa um estado de poder, embora também possa significar a personificação deste poder numa deusa (Ex.: a Śakti-Kālī, a Śakti-Pārvatī, entre diversas outras); assim como Śiva é o nome do deus da tríade, Śiva também pode significar um estado de consciência. Aqui, utilizarei sempre letras maiúsculas e em fonte regular para grafar essas palavras — por se tratarem, sempre, de uma forma ou de outra, de representações do Divino. Śiva e Śakti representam aspectos opostos de uma mesma essência, como os dois lados de uma moeda, que trazem simbologias antagônicas e, no entanto, ambos são partes inseparáveis da mesma moeda. Não existe uma moeda com apenas um dos lados, como não deve existir a consciência de Śiva sem energia de Śakti ou vice-versa.

mantendo a tradição³ dos povos dravídicos e também dos povos aborígenes. Quando o período védico cedeu espaço ao período bramânico⁴, também conhecido como Hinduísmo, alguns deuses populares (a tríade Brahmā, Viṣṇu e Śiva: o Criador, o Preservador e o Destruidor) ganharam visibilidade. Junto a eles também ressurgiram, nos cultos, as suas respectivas Śaktis, ou seja, a materialização feminina do poder desses deuses, a energia vital que sustenta a consciência representada pelo deus, além de projetar e criar formas diversas no mundo. Daí que cada uma dessas criaturas ou projeções recebe um determinado nome e expressão: Sarasvatī é uma das Śaktis de Brahmā; Lakṣmī é uma das Śaktis de Viṣṇu; e Kālī é uma das Śaktis de Śiva, assim como também o são Pārvatī, Gaurī, Umā, Satī e centenas de outras. Como não é somente a “energia” que se mostra de diferentes formas, a “consciência” também opera diferentes estados e, assim, igualmente, Śiva se apresenta em variadas formas. Eis algumas delas: Śiva-Pāśupati, o senhor dos rebanhos (da raiz verbal “*pāśu*”, animais, bestas); o Śiva-Ardhanārīśvara, o andrógino (das raízes “*ardha*”, que é metade, incompleto; e “*īśvara*” que é Senhor; significando assim “a metade feminina junto à metade masculina ou o Senhor que é metade mulher”); Śiva-Rudra, o uivador; e o Śiva-Natarāja, rei dos dançarinos (das raízes verbais “*nata*”, que significa dança, e “*rāja*”, rei), no qual o seu estado de consciência está voltado para a criação e a destruição dos mundos através de uma dança cósmica. É vasta a profusão dos mitos e símbolos na cultura hindu, e um mesmo deus pode desdobrar-se em aspectos distintos, cada um representando uma faceta da divindade.

³ O *Tantra* é uma dessas tradições primitivas, que, na Idade Média, foi revisitada por grandes mestres como Matsyendranāth, Goraksanāth, Abhinavagupta, entre alguns outros.

⁴ A historiografia hindu, de acordo com Feuerstein (2006), é dividida em nove fases. Não farei aqui um mergulho histórico. Para o entendimento da questão que se trata nesta pesquisa é o bastante compreender que houve um período no qual prevaleceram os deuses védicos e, logo depois, a tríade hindu e as deusas se tornaram as principais referências religiosas na Índia. Outro fator relevante é que os deuses védicos eram diretamente relacionados com os fenômenos naturais, o que imprimia neles um forte caráter cosmológico. Os deuses da tríade já manifestam uma ligação mais estreita com as potencialidades humanas. E assim, obviamente, a religião se aproximou mais das camadas populares, que se identificaram e foram incluídas nos ritos e cerimônias. Outro fator importante abordado por Zimmer (1989) é que os deuses védicos eram associados a um determinado setor da natureza (a exemplos de Agni, deus do fogo, ou Varuna, deus do mar) e assim, associados a apenas um elemento, não podendo servir, portanto, de corporificação do Absoluto (*Brahman*) personificado.

A FUNDAMENTAÇÃO DO MITO E O SEU ASPECTO MUTÁVEL

Utilizo, neste presente escrito, a palavra “mito” tal como ela é empregada pelos etnólogos e historiadores das religiões: com o sentido de uma revelação. Dado esse contexto, será possível entender a escolha da discussão do mito feita pelos teóricos dessas áreas e não por outros estudiosos dos campos linguístico e/ou literário que dão ao mito um caráter significativo de fábula ou ficção. Assim, Mircea Eliade e Heinrich Zimmer⁵ serão meus dois principais interlocutores nesse desvendar de Kālī, pois assim como John Woodroffe⁶, indólogo inglês, eles retomam o mito a partir das escrituras sagradas e esse último, inclusive, fornecendo informações preciosas para o entendimento do pensamento tântrico, pois, além de grande teórico, realizou-se como *sādhaka* (praticante). A partir desse sentido revelador do mito, é que extraí os elementos para a elaboração de *Kālī, a senhora da dança* (agora sim, a ficção), que é norteadada pelos princípios que logo abaixo serão discutidos.

“Mito” é uma palavra de origem grega e foi Homero o responsável por afastar o conceito de *mythos* dos seus aspectos religiosos e metafísicos, conferindo-lhe o status de literatura, ao contrário do que aconteceu no mundo hindu, no qual os brâmanes, que difundiram o pensamento mítico, não possuíam pretensões literárias. Os sacerdotes eram poetas por veicularem um conceito poético de revelação, mas suas técnicas literárias necessariamente não se assemelhavam à primazia verbal dos nossos conhecidos helênicos, em suas grandes narrativas ou em suas peças dramáticas da Antiguidade. Nas tradições populares hindus, o mito sempre expressou o seu sacro sentido, priorizando os meios para uma correta conduta humana. A tragédia grega também possuía um especial caráter educativo, contudo “o estilo e a visão artística dos gregos surgem, em primeiro lugar, como talento estético” (JAEGER, 1995, p.11) e, assim, situam-se acima do solo social ou político, mesmo que a educação seja uma constante parceira das artes no processo de autoformação do homem grego.

Sobrevivendo de forma arcaica e primitiva — pois mantêm os seus traços originais — os mitos hindus ainda são de difícil assimilação no contexto ocidental, já que muitas vezes

⁵ E isso também graças aos seus minuciosos e delicados estudos dos elementos míticos hindus. Eliade, um romeno historiador das religiões, que defendeu sua tese de doutorado na Universidade de Calcutá sobre *yoga* e para a sua pesquisa utilizou-se do aprendizado do sânscrito para ter acesso a muitas obras que ainda permanecem nessa língua arcaica. Zimmer é um indólogo alemão.

⁶ Estudioso que atuou como juiz do Supremo Tribunal de Calcutá e que se iniciou nos *Tantras* com os sábios de Bengali. Assina também com o pseudônimo de Arthur Avalon.

fogem ao conceito platônico e clássico de beleza nos seus mais variados aspectos. Tematicamente, os assuntos abordados também são estranhos aos princípios cristãos ocidentais. O fato de Kālī ser celebrada em crematórios ou carregar um colar com crânios decepados é de difícil aceitação entre nós, ao passo que adotamos com facilidade o símbolo do filho de um deus pregado numa cruz ou de um cordeiro sacrificado. Um dado muito importante para se compreender a evolução do pensamento mítico, segundo Zimmer (1988, p. 206), é o anonimato das escrituras míticas hindus: ele diz que “não há um indivíduo particular falando, mas sim um povo”, numa generalidade válida e reconhecida, um consenso de sábios que se reuniam nos lares, templos ou grutas, durante horas, dias, anos, para condensar um determinado conhecimento. Portanto, o mito é um alimento sagrado, colhido como as mais refinadas uvas, temperado com as mais preciosas especiarias, e sempre servirá como uma espécie de reintegração entre o homem e o seu momento primevo. É um néctar, uma ambrosia dos tempos modernos ou o soma (bebida sagrada) dos deuses védicos.

Em especial, o mito da deusa-mãe é encontrado em várias culturas primitivas. Ela é Kālī, Cibele, Pachamama, Diana, a Magna Mater, a matriz material que tudo originou e que se modifica a cada momento, numa criação e destruição contínuas. Quando uma mulher gera um ser, ela revive o princípio cosmogônico da Criação primeira. Afirma Zimmer:

A criação se faz possível através da submissão dos atores divinos e humanos a papéis que lhe são estranhos, porém impostos por situações sempre novas e surpreendentes. (...) Essa progressão revela a totalidade da forma sublime do estado do Imperecível, que transcende, sobrevive e, além disso, manifesta-se perenemente nos ganhos e perdas da nossa existência fenomenal. (1988, p.209).

O mito, segundo Eliade, é uma realidade que deve ser compreendida pelo seu caráter exemplar, significativo e principalmente sagrado. O mito de Kālī, como outros oriundos de sociedades arcaicas e tradicionais, é reatualizado, a cada dia, nos ritos e cerimônias à deusa e continua sendo uma realidade cultural complexa, abordada e reinterpretada através de muitas perspectivas, todas elas relacionadas entre si, contando uma “história sagrada, relatando um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do princípio” (ELIADE, 2007, p. 10). O mito revela, portanto, o sagrado contido no seu cerne e que irrompe no mundo, tomando diversas formas, expondo-se através de ritos como o trabalho, o amor, a sabedoria e principalmente o nascimento e a morte. Para o homem arcaico, o que aconteceu

antes da origem (ab origine) pode ser repetido através do poder dos ritos, pois, ao rememorar, reatualizando e ritualizando os mitos, os indivíduos seriam capazes de repetir o que os deuses ou os ancestrais fizeram ab origine. Isso geralmente se dava através de uma celebração e é importante lembrar que o ato teatral não prescindiu do sagrado em sua origem, seja na dança de Śiva ou nos ditirambos de Dioniso⁷.

Conhecer o mito é, pois, entender como se dá a origem das coisas⁸ e poder reencantá-las quando elas, por ventura, se esquivarem ou desaparecerem. Quando o mito é celebrado, ele é ao mesmo tempo reatualizado, porque ao narrar, recitar ou encenar o mito de origem de um determinado objeto ou deus, o sujeito deixa-se impregnar pela atmosfera sagrada na qual se sucederam aqueles eventos e se reintegra, dessa forma, àquele tempo fabuloso, sai de um tempo profano, cronológico, para ingressar num tempo qualitativamente diferente, um tempo sagrado, primordial e indefinidamente recuperável. A compreensão do sagrado, aqui, nesta pesquisa, está em total acordo com a perspectiva tântrica do encontro criativo da energia com a consciência, divino par que dança e atua o tempo inteiro dentro de nós.

A proposta de abordagem dramatúrgica do mito de Kālī através do Yoga segue aqui um caminho que não consiste apenas em delinear um conhecimento teórico, exterior ou abstrato, mas fazê-lo ser vivido ritualmente, tratando o mito de forma artística e cerimonial, efetuando os rituais e práticas aos quais ele serve de justificação, como será esclarecido no terceiro capítulo deste estudo. Sabe-se que a arte teatral já nos posiciona num lugar de destaque ao se aproximar do mito, pois nos palcos ou na escrita ficcional, o que experimentamos é num mundo transfigurado. Aqui, essa transfiguração se soma ao caráter sagrado, que o mito introduz e o teatro aceita, porque também é da natureza de sua origem. Deixa-se o tempo cronológico e passa-se ao tempo primordial, onde o evento teve lugar pela primeira vez. No teatro, também se busca fazer com que o fenômeno cênico seja único e que o público o sinta como se ele se originasse naquele instante. Essa ligação do mito com a origem através da reiteração dos rituais é o que possibilita reviver esse outro tempo significativo e exemplar na revelação do homem e do mundo. Toda história mítica remonta à origem de alguma coisa.

⁷Alain Danielou, em seu livro *Shiva e Dioniso — a religião da natureza e do Eros*, traça um paralelo entre os dois deuses hindu e grego. São os patronos do teatro oriental e ocidental, respectivamente. Aqui, neste projeto, não entrarei nesse mérito. Vale, portanto, consultar a fonte, para um maior detalhamento no assunto.

⁸ Um aparte para a lembrança de uma bela frase de uma canção da música popular brasileira *Amor de índio*, composta por Ronaldo Bastos e Beto Guedes: “Tudo que move é sagrado”, que, assim como algumas outras frases de canções populares, farão parte do texto dramatúrgico. Este dado será discutido no trecho sobre *mantras* no terceiro capítulo.

Dessa forma, ela recria um propósito cosmogônico e assim retorna à própria cosmogonia. Cada ato mítico é, portanto, uma tentativa de um microcosmo vivificar o macrocosmo, o momento maior, o da Origem do Mundo.

Os mitos que envolvem Śiva e Kālī sempre estão inseridos num contexto cosmogônico. Alguns textos relacionados com a cultura tântrica consideram Kālī como a fundadora do mundo e como idêntica a Brahman, o Ser Supremo, a realidade primeira e última. As diversas escrituras atribuem-lhe múltiplos e antagônicos aspectos, atitudes e atividades, ora conferindo-lhe características de Criadora dos Mundos — dotada de peculiaridades maternais e benévolas — ora de Destruidora, como a deusa terrível, com rudimentos hediondos. Do mesmo modo acontece com Śiva, cuja etimologia remete ao conceito do ser “benigno” e, assim como Kālī, se transfigura numa deidade da destruição e da morte. Essa ambivalência do sagrado é subjacente a muitas outras tradições religiosas.

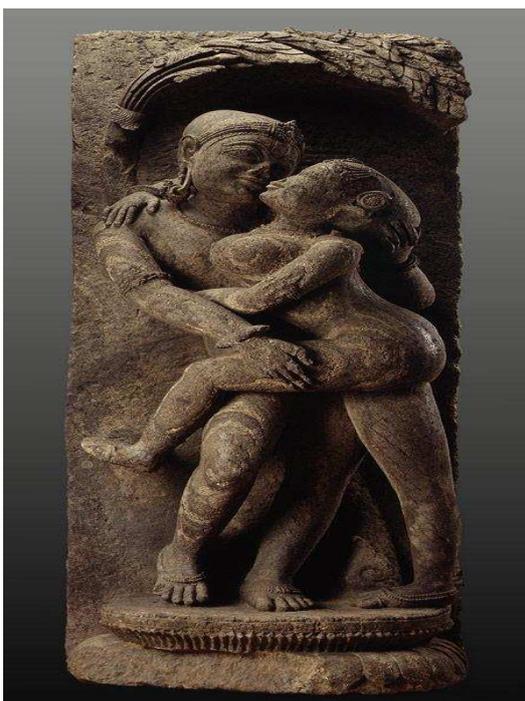


Ilustração 02 — Casal Maithuna (Śiva e Śakti), num abraço cósmico. Pedra. Dinastia Gangā, séc. 13, (Índia). The Metropolitan Museum of Art, EUA.



Ilustração 03 — Linga e yoni. Templo de Angkor Vat, Camboja. Foto: National Geographic.

O deus Śiva também é adorado como *liṅga* (o falo, o princípio criador masculino) e Kālī como *yoni* (a vagina, o princípio criador feminino). No *Kālīka-Purāṇa*, vemos Śiva se

metamorfosar no *liṅga* e é dessa forma que ele é cultuado nos antigos símbolos de pedra do período neolítico, ancorados numa base, a *yoni*, que representava o receptáculo e no qual os adoradores enfeitavam com leite (ou leite e mel ou ainda com fluidos seminais). A origem etimológica do *yang* e do *yin* chineses pertencem à mesma raiz, de procedência sânscrita, só que, ampliando a leitura simbólica chinesa, aqui ambos os elementos são aspectos criadores, porque procriam e mantêm a vida no Universo, o que remete à primeira bifurcação da origem cosmogônica, o mundo nascido dessa energia sexual, como uma espécie de orgasmo divino. Nesse contexto, o *Śiva-Purāṇa* diz que o *liṅga* de Śiva foi amaldiçoado por sábios, e iria cair sobre a terra, queimando-a como fogo. Kālī toma a forma de *yoni* e acalma-o, segurando o *liṅga* com sua *yoni*, harmonizando o mundo e evitando, nesse momento, a sua destruição. O *liṅga* é pétreo, imutável, e a *yoni* é o recipiente aquoso e mutável. Na filosofia do *Sāṅkhya*, que também ajudou a fundamentar o Yoga, há uma divisão entre *Puruṣa*, princípio espiritual masculino inativo, que apenas testemunha, e *Prakṛti*, princípio ativo feminino que origina a matéria e todas as manifestações.

Portanto, Kālī possui essa natureza que transcende e abarca todas as polaridades presentes no Universo, ao evidenciar o seu aspecto mutável e remover o conceito deísta de uma divindade estática ou permanente; mas apreende a ideia de que o fluxo é a ordem na qual tudo se origina, expande e logo se decompõe e desaparece ou é destruído e reabsorvido, numa visão dinâmica da vida e da morte — essas “irmãs gêmeas, dançando juntas pelo mundo imenso”⁹ — que vai além de uma suposta negatividade ou positividade. Desta forma, quando a personagem *Umā* se dissolve, surge a personagem *Pārvatī*, que, por sua vez, é a responsável pelo aparecimento da personagem *Durgā*, e assim por diante. A morte é o princípio de outra vida e não um fim, pensamento também compreendido à luz dos conceitos norteadores do Hinduísmo¹⁰. Apesar dessa vasta e prolífica mitologia que desdobra o deus em variados componentes e ramificações, “a filosofia e a ortodoxia hindus são fundamentalmente monistas e monoteístas” (ZIMMER, 1989, p. 113). Os aspectos que, na visão ocidental, parecem tão contraditórios e opostos como Criação e Destruição, são variantes do fenômeno divino, que deve compreender um todo, incluindo aí o início e o fim. Daí, os recorrentes cultos a Kālī nos

⁹ Verso do poema 58 do *Gitañjali* de Tagore (São Paulo: Martin Claret, 2006.)

¹⁰ A saber: os conceitos de *karma* e *dharma*. Eliade (2007, p. 60) esclarece que os próprios deuses não parecem ser criadores; eles são instrumentos através dos quais se opera o processo cósmico onde o Universo não tem um Fim, mas intervalos entre a destruição de um Universo e o surgimento de outro. O “Fim”, dessa forma, só se apresenta com sentido, no que diz respeito à condição humana, já que o homem tem o poder (através da iluminação pelo Yoga que leva à libertação, por exemplo) de parar o processo de transmigração.

crematórios, onde se cultua o fim de uma jornada e o começo de outra, movimento gerador também da vida. A compreensão dessa unidade — e não de sua separação — é o princípio norteador da mais fina sabedoria hindu: a morte faz parte da dança da vida que nunca cessa, pois sempre há algo manifestado e algo não manifestado atuando num só corpo, duas naturezas de essência única.



Ilustração 04 — *Kālī*, reproduzida em bronze. Escultura pertencente à autora.

A ENERGIA PENSAnte E A CONSCIÊNCIA DANÇARINA¹¹

Ao dançar, Śiva torna manifesto o não-manifestado, transfigura-se em energia: ele se transforma em Śakti (Kālī), uma consciência corporizada, que é uma somente, mas no seu aspecto dual — imanente e transcendente — é consciência que tem forma. Os shivaístas (adeptos do culto a Śiva) percebem a sua dança cósmica brotando da consciência. Para os shaktistas ou tântricos (adeptos do culto a Śakti), a dança cósmica é movida por Kula-Kuṇḍalinī (o poder serpentino que se encontra no cakra¹², o qual sustenta a base, o mūlādhāra-cakra, situado no períneo) de cada um de nós, representando a energia da Mahā-Devī (Grande-Deusa) que possibilita a dança. Seguindo esses rastros, esta pesquisa propõe a escrita da *dança de Kālī*, sustentada pela energia e consciência e gerando a letra e a dança através de seu movimento:

Para a metafísica tântrica, a realidade absoluta contém em si todas as dualidades e polaridades reunidas, reintegradas, em estado de absoluta Unidade (advaya). A criação, e o futuro que dela se desenrola, representa a separação da Unidade Primordial e o nascimento dos dois princípios, Śiva e Śakti; em consequência, experimenta-se um estado de dualidade (sujeito/objeto) — então vêm a dor, a ilusão, a escravidão. A finalidade do sādhana (prática) é a reunião dos dois princípios polares na alma e no corpo do discípulo. (ELIADE, 1996, p. 174)

Śiva é o deus asceta, o senhor arquiyoguin que passa grande parte de seu tempo a meditar nos Himalaias:

Ele é o divino em estado de absoluta e distante imobilidade, com o olhar voltado para o seu interior, absorto no perfeito vazio de seu próprio ser, mantendo sua consciência afastada da perpétua confusão do espetáculo do mundo, recusando-se a dirigir o olhar para essa ronda de prazeres e angústias que gera a si mesma, até que chegue o momento de dissolvê-la.” (WOODROFFE, 1979, p. 47).

¹¹ Título inspirado no capítulo “A consciência corporizada” do livro *Śakti-Śakta* (WOODROFFE, 1978). A propósito, quando o então ministro da Cultura Gilberto Gil visitou o Liceu de Artes e Ofícios da Bahia, em 2004, ele disse que o jovem Maicon Alisson possuía uma “consciência bailarina”, em agradecimento às belas palavrinhas proferidas por Maicon, que fazia parte do programa Arte, Talento e Cidadania, do Liceu de Artes e Ofícios da Bahia (instituição onde trabalhei com teatro, educação e juventude durante dez anos) e que hoje é diretor de teatro formado pela Escola de Teatro da UFBA.

¹² Centros da Fisiologia Sutil que têm correspondentes pontos na medula espinhal e nos plexos nervosos do corpo físico.

Alguns fragmentos da literatura purânica apresentam Śiva meditando durante milhares de anos e, quando é solicitado por Brahmā para participar de alguma batalha contra demônios que estão subvertendo o dharma (a ordem natural das coisas), o deus asceta, impregnado em sua consciência dançarina, solicita à sua consorte que combata o inimigo em seu lugar, e para derrotá-lo, utilize sua energia pensante, imbuída de armas e estratagemas. Ou seja, Śiva aciona o seu poder, Śakti, para ser vitorioso na luta e restabelecer o ritmo do Universo.

Todavia, Śiva, em sua representatividade enquanto Natarāja — muito mais presente na iconografia hindu que na literatura — apresenta-se como um deus dançarino. A dança de Śiva aparece como fonte de narrativa primária em obras como o *Nāṭya-Śāstra*, o *Kūrma-Purāṇa*, o *Liṅga-Purāṇa*, *Koyil-Purāṇa*, *Śiva-Pradosa-Stotra*, entre algumas outras. Mas é um número muito pequeno de obras, a contar pela popularidade da imagem em bronze. A origem da dança remonta à lenda de dois devotos que ofereceram tapas (práticas austeras com uma fervorosa disciplina no intuito de alcançar benefícios¹³ físicos e espirituais; sacrifícios), cultos e muitos louvores a Brahmā para que este lhes concedesse o poder de serem tais como os deuses. Brahmā se sensibilizou com tamanha dedicação e concedeu-lhes muito poder. Contudo, os dois se rebelaram contra as divindades e começaram a perturbar a estrutura do mundo. Brahmā, então, recorreu a Śiva para que este destruísse os inimigos e uma nova ordem fosse estabelecida. A dança guerreira de Śiva, a *Tāṇḍava*, aparece no meio da vitória dessa contenda¹⁴.

A história que envolve o momento de Śiva em Chidambaram realizando a dança Nadanta está no *Koyil-Purāṇa* e narra mais ou menos o seguinte: na floresta de Taragam estavam alguns ṛṣis (sábios) estudiosos do *Mīmāṃsā* (que tratarei adiante neste capítulo). Śiva apareceu com Viṣṇu — que estava acompanhado de uma bela mulher¹⁵ e Ati-Seṣa, sua

¹³ O jejum pode ser considerado um *tapa*. Ele está vinculado a práticas litúrgicas de diversas religiões e geralmente relacionado com uma abstinência para se alcançar um determinado estado de elevação espiritual.

¹⁴ O fato de a dança aparecer num campo de batalha faz com que eu acolha a interpretação de Ananda Cooramaswami (1918, p.57), ao sustentar que a dança de Śiva, representada por Natarāja, é a dança *Nadanta* e não a dança *Tāṇḍava*, como se encontra denominada na maioria da literatura sobre o assunto. Nesse ensaio — um dos mais relevantes e poéticos sobre o tema — Cooramaswami (1918, p. 57) afirma que existiram várias danças de Śiva e discorre sobre três delas: a primeira, descrita no *Śiva-Pradosha-Stotra*, coloca Śiva dançando enquanto todos os outros deuses participam tocando instrumentos e a deusa Kālī assiste ao espetáculo em seu trono dourado; na segunda, Śiva aparece em seu aspecto Bhairava ou Virabhadra dançando de forma selvagem junto a Kālī (Bhairavī) a dança *Tāṇḍava*, de origem dravídica, em terrenos de cemitérios e crematórios — como mostram as esculturas antigas de Elura e Elephanta; a terceira dança, *Nadanta*, a dança de Natarāja, é demonstrada no centro dourado do templo Chidambaram ou Tillai, considerado o centro do Universo. E foi essa dança que gerou a imagem tão conhecida de Śiva-Natarāja.

¹⁵ Algumas versões a nomeiam como Lakṣmī, consorte de Viṣṇu e outras afirmam ser Pārvatī.

serpente. Os ṛṣis disputavam saberes entre si e, ao ignorar a identidade daqueles que chegaram, todas as disputas se voltaram para Śiva, que passou a ser combatido com todas as espécies de encantamentos. Do fogo sacrificial, os ṛṣis fizeram sair um tigre feroz que avançou sobre Śiva. Este, sorrindo amavelmente, com a unha de seu dedo midinho arrancou a pele do animal e fez dela um traje, como se fosse um pano de seda. Ainda cegos em sua ilusão, os ṛṣis lançaram-lhe uma serpente monstruosa. Śiva pega a serpente e a enrola em seu pescoço, como se fosse um adereço, mostrando os seus siddhis (poderes) do Yoga — assim, provando que este é superior ao *Mīmāṃsā*. Finalmente os eremitas fazem surgir contra Śiva um anão demoníaco, o Muyalaka, que é derrubado e subjugado com o pé direito do deus. Para Feurstein (2006b, p. 55), o anão representa as energias kármicas, que devem ser subjugadas para alcançar à libertação. Autores como Campbell, Capra e Feurstein nomeiam o anão de Apasmara¹⁶, o demônio da ignorância. Nesta leitura, se a dança de Śiva não mantiver o equilíbrio, o anão acorda e devorará a tudo. O equilíbrio é o que sustenta a sabedoria.

A seguir, logo após o episódio com o anão, Śiva inicia sua dança cósmica, atraindo todas as divindades para assistir a seu espetáculo. Enquanto dançava, fazia soar o damaru (o seu tambor, o som de todo Universo, originário do éter, o primeiro dos cinco elementos). A energia ao seu redor fez surgir um círculo de fogo que a tudo dissolvia, enquanto sua dança novamente reconstruía o mundo a partir do nada. Sua dança cria e destrói a matéria. Śiva quis conceder sua dança aos sábios da floresta: por esse motivo, dançou. Para Cooramaswami, foi este o momento eternizado pela imagem em bronze. A famosa escultura medieval da Dinastia Chola (ver Ilustração 01, p. II), representando Śiva-Natarāja, revela, no entanto, uma exposição pictórica muito mais abrangente, de maneira que compreende fragmentos de vários elementos do discurso mitológico que envolve a figura de Śiva em diversas passagens das escrituras sagradas e não somente àquelas referentes à Natarāja. O detalhe do adorno de águas descendo da cabeça do deus equivale a uma passagem da literatura purânica onde a dança nem sequer é citada: Gaṅgā¹⁷ desce dos universos celestiais em direção a Terra e é Śiva que detém as águas torrenciais para que, na descida, elas não desabem no mundo, inundando-o. Brahmā, o criador, pede que Śiva, com sua infinita força, receba toda a água em seus cabelos e depois a espalhe em pequenos córregos. Há sim, sem dúvida, uma dança cósmica dos elementos, que faz Śiva manter o equilíbrio do Universo, evitando sua destruição pelas águas

¹⁶ A palavra “Apasmara” é a nomenclatura híndi para “Muyakala”, que é uma palavra tâmil. Ambas significam imprudência e/ou esquecimento.

¹⁷ O rio Ganges. “Rio”, em sânscrito, é um substantivo feminino.

torrenciais de Gaṅgā. Ao abordar esta passagem, no entanto, a literatura mítica não atribui o fato à Natarāja. Zimmer (1989, p. 94) denomina esse fenômeno artístico de “natureza ininterrupta”, uma convenção da História da Arte, na qual o que está representado não é apenas um momento decisivo do mito, o clímax dramático ou uma conclusão de eventos; são descritos, no mesmo cenário, diferentes instantes temporais. A genialidade icônica trouxe este elemento para a figura em bronze que, de tão perfeita na alusão a todo movimento que remeta a uma dança dinâmica do Universo, é a figura-símbolo da cultura hindu que mais reverbera no imaginário ocidental. Vê-se Śiva-Natarāja e, de imediato, associa-se a algo da sabedoria milenar da Índia. Assim como, em outros sistemas de representação religiosa, isso também acontece com o Tao, o I Ching, o Cristo crucificado, o menorah, a pedra do Sol etc.

Inclino-me a pensar que o epíteto “Natarāja” se deve ao fato de ter sido Śiva (também chamado de Adinātha ou Adināth) o primeiro yoguin da linhagem dos *nathās*, que peregrinavam nus e sempre dançando. Assim, Śiva seria o rei dos *nāthas*. Zimmer (1989, p. 133) acha curioso que o mesmo deus asceta seja um dançarino, mas conclui a questão ao afirmar que ambos são aspectos duais de uma realidade maior de consciência que é não-dual. Ora, é importante perceber que toda a essência do Universo atua a partir da comunhão de um princípio estático com um princípio dinâmico, em todas as suas manifestações: desde o átomo, quando o núcleo permanece estável, enquanto os elétrons dançam a seu redor.

Segundo o *Nāṭya-Śāstra*¹⁸ (Cap. 1), os 108 Karanas (causa das ações físicas, já que posturas ou posições são *āsanas*) compõem a *Tāṇḍava*, a dança guerreira que Śiva executou, na primeira representação teatral, num tempo bem antigo (quando a “idade de ouro foi substituída pela idade de prata”¹⁹ (BORIE, p. 32)) e que Brahmā, a pedido de muitos outros deuses, ofertou a todos. Portanto, à luz dessa escritura, a dança de Śiva também está presente no surgimento das artes cênicas.

¹⁸ O mais antigo tratado sobre as artes cênicas. Versarei sobre ela ainda neste capítulo.

¹⁹ De acordo com a divisão do mundo hindu em eras, como veremos logo a seguir, a “idade do ouro” é a primeira *yuga*, a era da verdade ou *satya-yuga*. Numa visão oposta à de Platão, em sua obra *A República*, quando afirma que os artistas deveriam ser banidos da República ideal, no *Nāṭya-Śāstra*, o teatro nasce para livrar os homens dos males da “idade de prata”, a segunda Era, a *tetrā-yuga*, quando já se perdeu parte do *dharma* (lei). Assim, é o teatro que vem reunir “sabedoria, arte, ciência, ofício, procedimento, ação” e ensinar “o dever àqueles que o ignoram, o amor àqueles que a ele aspiram” (BORIE, ROUGEMONT e SCHERER, 2004, p. 37), numa representação do mundo inteiro.



Ilustração 05 — Três dos 108 Karanas que ilustram a dança de Śiva no Templo Chidambaram, Índia.

Na cultura ocidental, fruto da civilização helênica, o deus do teatro é Dioniso, que também aparece nos cultos como uma consciência que dança. Alain Daniélou (1988), que fez um laborioso estudo comparativo dos princípios shivaístas e dionisíacos, encontrou uma série de semelhanças etimológicas e estruturais entre os deuses, a saber: a palavra bhakta, a devoção ao deus Śiva, possivelmente nomeou Baco — as raízes desta palavra não são encontradas na cultura europeia, o que pode indicar também que o mito grego tenha se originado na Índia. Além disso, ambos estão vinculados a uma religiosidade natural, em comunhão com uma vida selvagem, intimamente ligada aos animais e aos elementos da floresta, como o touro ou a videira. O culto aos dois, que envolve uma forte relação com o corpo, ressalta as formas de êxtase que possibilitam um contato direto com o mundo espiritual.

Um dos princípios do Tantra-Yoga diz que para se chegar à verdade é preciso passar pela matéria. Os tântricos da tradição śakta (que cultuam a Śakti) atribuem à dança de Kālī a responsabilidade pelo movimento cósmico de criação e reabsorção. Segundo uma das visões do mito, Brahmā pede auxílio a Śiva na luta contra o demônio Raktabīja (“semente sangue”, em sânscrito: *bīja*, “semente”, e *rakta*, “sangue”) e este pede que Pārvatī, sua consorte, vá lutar em seu lugar, pois ele precisa permanecer em sua imobilidade meditativa no alto dos Himalaias, para sustentar a estrutura do Universo. A versão mais completa será tratada logo adiante, ao longo deste capítulo, quando especificarei cada vertente do mito. Por agora, farei

uma síntese da narrativa: Pārvatī transfigura-se em Durgā e, montada em seu leão (em algumas versões é um tigre), portando joias e armas, ela entra em combate. Durante a furiosa batalha, cada gota de sangue de Raktabīja, que se encontra com a terra, faz reproduzir outros demônios. No auge da fúria, do centro da testa²⁰ de Durgā, surge Kālī e seu exército de feras e chacais, que bebem o sangue de Raktabīja antes que este chegue ao solo e se multiplique. Após vencer o demônio, Kālī executa a sua dança em pleno êxtase, por cima dos cadáveres destroçados, comemorando o triunfo. Seus movimentos fazem tremer o solo e Brahmā teme que o mundo desmorone; por isso pede a Śiva que a faça parar. No auge de sua dança frenética, em estado de pura energia, ela nem percebe a presença de Śiva, e, num movimento brusco, dança sobre ele como se fosse um dos mortos no solo. Ao perceber que era o seu companheiro, ela controla a sua energia, cessando o movimento que destrói as eras. Por outro lado, Kālī subjuga Śiva, pois, naquele momento da dança, é a energia que permitirá que ela derrote os demônios. Na versão do *Mahānirvana-Tantra* (Cap. IV. 32), esta passagem retrata a deusa como Mahā-Kālī (Grande Kālī), que, no final de sua dança — a representação do fim dos tempos —, ela também subjuga Mahā-Kāla (Śiva-Mahā-Kāla, o Grande Tempo), destruindo-o. Tantras shivaístas e shaktistas, às vezes, oferecem diferentes visões do mito, os primeiros dedicando toda a supremacia a Śiva e os últimos, à Śakti, inclusive desenvolvendo algumas contendas entre os dois em algumas passagens. Transpondo a questão para a imanência, é compreensível que nossas ações sejam movidas ora pela consciência, ora pela energia e que, algumas vezes, elas entrem em evidentes conflitos. Mas há um Tantra bastante respeitado que resume a questão com a seguinte afirmação: “Śiva sem Śakti é śava (cadáver)” e a iconografia de Kālī dançando sobre Śiva — que se mantém em *savāsana* (na postura do cadáver), mas se levanta logo depois que Kālī toma consciência de Si — indica que, naquele momento, Śiva surge para equilibrar sua Śakti, mostrando também que Śakti sem Śiva é cega, uma energia destruidora, que não pode criar. Assim, eles precisam atuar sempre juntos, em equilíbrio e harmonia, em maithuna, num abraço cósmico.

Apesar da iconografia de Kālī revelar mais explicitamente a reconstituição da passagem mítica de uma determinada escritura hindu, há a presença de alguns elementos que resumem toda a vasta representação acerca do mito. Assim como Śiva-Natarāja traz significações externas ao instante exato da dança, a imagem de Kālī também traduz sentidos mais profundos que vão além da batalha contra os asuras (demônios). Na maioria das

²⁰ O centro da testa é onde se localiza o *Ājñā-cakra*, o centro do poder do pensamento e que também representa a Consciência, o Vedor, o terceiro olho de Śiva.

representações iconográficas da dança de Kālī, ela está com a língua vermelha, cheia de sangue, pendendo para fora. Numa das mãos da figura de Śiva-Natarāja, também se encontra a língua de fogo. A ‘língua de Kālī’ simboliza toda a energia manifestada em alto grau de intensidade. Com a língua cheia de sangue, ela flui, realiza a dança que é puro êxtase.

Como uma espécie de metonímia serpentina, essa “língua de Kālī” se apresenta a mim em alguns importantes acontecimentos de nossa cultura. O primeiro traz um dos mais importantes fenômenos musicais de todos os tempos, um mito, um ícone da música inglesa, o roqueiro Mick Jagger e sua banda Rolling Stones, que traz como logomarca uma grande língua vermelha que acompanha o trabalho dos artistas desde 1970, e que foi capa do álbum *Sticky Fingers*, de 1971. Criada pelo jovem artista plástico Jonh Pasche, a obra foi recentemente acolhida no acervo do Museu Nacional de Arte e Desenho de Londres, pela “bagatela” de 64 mil euros, quase mil vezes o valor que Pasche cobrou, na época de sua realização, inspirada nos lábios e nos gestos do vocalista Mick Jagger durante os shows, lugar onde até hoje ele sempre expõe sua língua em suas performances inspiradas bem sabe Deus no quê. E porque tão bem se aplica à Mick Jagger, tomo emprestado um trecho da epígrafe deste capítulo, quando Cooramaswami, ao tratar da dança de Śiva - a dança de fogo que também é a dança de Kālī - diz: “Matéria também dança, aparecendo como uma glória que o circunda. Dançando, Ele sustenta seus fenômenos multiformes. “ (1917, p. 66). E são muitos os fenômenos multiformes que a dança do pop-star inglês ainda fazem rolar.

Convido, para uma breve discussão, a língua-símbolo dos Rolling Stones, para mostrar como os atributos de Kālī se tornam presentes nos elementos explorados por Mick Jagger em suas diversas canções. Aqui, farei um rápido levantamento de apenas algumas passagens, pois não é de meu interesse — nem mérito — deter-me em sua vasta obra musical e performática. Isso posto, sigo pequenos rastros: Jagger revela, explicitamente, o lado negro da deusa quando diz em *Simpathy for the devil*: “É um mistério pra você a natureza do meu jogo”. Ora, a deusa também personifica este lado escuro que denominamos “devil, demônio”. Porém, a canção trata o tema como um jogo, já que não revela sua identidade, apenas diz: “Prazer em conhecer, espero que saiba o meu nome”²¹, num jogo misterioso, no qual os nomes podem assumir várias formas. A ideia de jogo na cultura hindu remete ao conceito de *lilā*, que também é visto como uma libertação do peso cósmico, uma espontaneidade pura, uma atividade criativa divina, uma “peça” de Deus, o mundo visto como palco para sua criação.

²¹ No original: “*Please to meet you, hope to guess my name*”.

No saber védico, *lilā* é o poder criativo mágico de *Māyā*, que se manifesta em todas as coisas: seres, construções, canções. A música foi regravada por muitos grupos e cantores e a maioria deles utiliza, na construção da visualidade da obra, imagens escuras de destruição, morte, cemitérios, caveiras etc. Um caminho para se chegar a *Kālī*.

Em *Paint in Black*, o tema se repete e a letra da música deseja transformar tudo em negro: “Nenhuma cor: eu quero que elas virem preto”. É uma canção de Jagger em parceria com Keith Richards, de 1966, mesmo ano em que afirmava, sem nenhum pudor: “Toda dança é uma substituição do sexo”, atribuindo à arte de *Śiva* e *Kālī* um pulsar da energia do corpo que vibra no *svādhiṣṭhāna*-cakra, centro energético que habita nas cercanias do baixo ventre. Um ano antes, toda esta inquietação, resulta numa infinita insatisfação que se torna aparente numa de suas canções mais representativas, *Satisfaction*: “Eu não consigo me satisfazer, e eu tento, e eu tento”, enquanto diz que o rapaz do rádio de seu carro “quer pôr fogo em sua imaginação”. Analisando este material à luz desta pesquisa, verifico a obstinada busca de Jagger por *Kālī*, cujo poder se manifesta em sua língua vermelha de fogo, em sua energia pulsante que faz rolar pedras no mundo inteiro. O mito hindu de *lilā* — a peça divina — mostra que *Brahman* (que é *Kālī*, que é *Śiva*, que é *Māyā*, que é *Ātman*) transforma-se no próprio mundo, sua compreensão inclina-se tanto para o bem quanto para o mal, pois ambos são um e fazem parte da criação. Abro parênteses para me referir ao conceito de *Māyā*, presente nesse grande artista criador, esse ícone pop que é Mick Jagger. *Māyā* deriva da raiz sânscrita “*ma*”, que significa traçar, no sentido de como pode se esboçar um desenho. E não traz o significado de ilusão, como superficialmente costumam atribuir. A *Māyā* dos deuses é o poder que eles têm de assumir diversas formas, exibindo sua vontade, vários aspectos de sua essência sutil. Foram esses atributos, explorados juntamente com os elementos do Yoga, que desenvolvi na construção dos caracteres imanentes das personagens que são personificações divinas. *Māyā* é também conhecida como *Śakti*, energia cósmica que inclui pensamento, intelecto, sensações, vibrações. Desta maneira, é compreendida como poder, habilidade, capacidade, faculdade, força, perícia, poder régio, poder de criação literária, poética, gênio. O seu caráter como deusa (*devī*), como *Śakti*, é ambíguo:

Tendo dado à luz o universo e o indivíduo (macro e microcosmo), manifestações correlatas do divino, *Māyā* logo enlanguesce a consciência no interior dos invólucros de sua produção perecível. (...) *Māyā* — o mundo, a vida, o ego, aos quais nos agarramos — é fugaz e evanescente como a nuvem e a névoa. (...) O objetivo do pensamento indiano sempre foi o de desvendar o mistério da confusão e, se possível, penetrar na realidade oculta

pelos meandros emocionais e intelectuais que enredam nosso ser consciente. (ZIMMER, 1989, p. 31).

Tentarei esboçar uma pequena conclusão desse assunto com um comentário baseado num tema a ser discutido no terceiro capítulo do presente estudo, os cakras. Mas é que não resisti a antecipá-los, diante da força dos objetos que aqui se apresentam: na linguagem da fisiologia sutil, “a vontade” (esta mesma supracitada ao trazer o conceito de que Māyā é poder dos deuses em assumir diversas formas, exibindo sua “vontade”) é compreendida pelo elemento fogo que rege o *maṇipūra*-cakra. Contudo, para que este elemento se manifeste, a *kuṇḍalinī* — o poder vital em forma de serpente — precisa despertar no *mūlādhāra*-cakra, realizar o seu movimento serpentino ascendente, atingindo o *svādhiṣṭhāna*-cakra, que rege os impulsos sexuais, e alcançar o fogo do centro que comanda a vontade visceral, o *maṇipūra*-cakra. Sim, a vontade do fogo da dança substitui os impulsos sexuais no palco, até que, seguindo o seu percurso, o poder serpentino atue nas emoções do *anāhata*-cakra (situado na mesma esfera do músculo cardíaco), produza a letra que canta no *viśuddha*-cakra (que domina a expressão, no centro da garganta) e faça com que a *Kuṇḍalinī* encontre-se com Śiva, no *ājñā*-cakra, na caixa de controle situada entre as duas sobrancelhas, para promover o abraço cósmico Śiva-Śakti no *sahasrāra*-cakra, no encontro da energia e da consciência, que a canção tão bem traduz — e, pelo fato de pertencer ao universo pop, nos chega, obviamente, pelo moço do rádio, o qual: “quer pôr fogo em sua imaginação”. Nestes princípios por onde passeio, arrisco-me a fazer uma analogia (pensar é sempre um risco) e, desta forma, não há como negar a presença do sagrado em Mick Jagger, assim como nunca se negaria esse sagrado na travessia de Grande sertão: veredas, de Guimarães Rosa, entre tantos outros exemplos em nossa cultura, só que cada um deles apresentando uma faceta apenas da vastidão do brilho da “língua de fogo de Kālī”, que incendeia as imaginações.

O segundo exemplo de uma relação metonímica da “língua de Kālī” se dá no campo da física moderna, que passou por transformações radicais que norteiam, até hoje, toda a forma de se pensar o mundo. A palavra “física” deriva da palavra grega “*physis*”, que é a natureza essencial ou a constituição real das coisas. Não há distinção, porém, entre espírito e matéria, pois tudo é uma manifestação da *physis* e é dotado de vida e espiritualidade. O Universo é percebido como uma realidade inseparável num eterno movimento vivo, orgânico, espiritual e material. O Tantra mostra que o Absoluto, o Ser Supremo, a Śakti, contém a relatividade. É exatamente a Teoria da Relatividade, aliada a seu principal autor e personagem, Albert Einstein, que agora insiro nessa breve abordagem. Einstein, pai da física moderna, teve sua

imagem consagrada em todos os meios científicos ao revolucionar a forma de pensar o movimento do Cosmos, ao demonstrar que, energia é igual a matéria multiplicada pela velocidade da luz ($E=mc^2$). Curiosamente, esse homem que deteve tal poder da ciência, aparece na maioria de suas representações iconográficas como um cientista de cabelos desalinhados (tal Śiva), olhos atentos e vibrantes e uma língua pendida para fora da boca (tal Kālī). Tanto em Einstein quanto em Mick Jagger, a língua vem denotar uma atitude subversiva frente a uma ordem estabelecida, como se eles quisessem “dar a língua” a um modelo vigente (seja artístico ou científico) e propor outros paradigmas. A atitude de “dar a língua” denota, dentro de certo padrão de comportamento, uma recusa ao que está estabelecido, evidenciando fisicamente que aquele atual modelo não interessa. Assim, irreverentes, Mick Jagger instaura uma nova tendência musical e Einstein revoluciona o mundo da física.

A Teoria da Relatividade veio demonstrar que massa é uma forma de energia, provou que matéria é energia condensada. A totalidade do Universo é uma teia dinâmica de padrões diferentes e inseparáveis de energia. Neste sentido, o Tantra, como outras fontes de pensamento hindu, já compartilhava há milhares de anos dessa visão do mundo que veio se afirmar na física moderna. A Teoria da Relatividade e a Teoria Quântica alteraram nossa concepção das partículas. O Universo agora é experimentado como um todo dinâmico. O Tantra é um termo sânscrito que significa “teia” ou “urdidura” e deriva do radical “*tan*”, que traz o sentido de expansão.

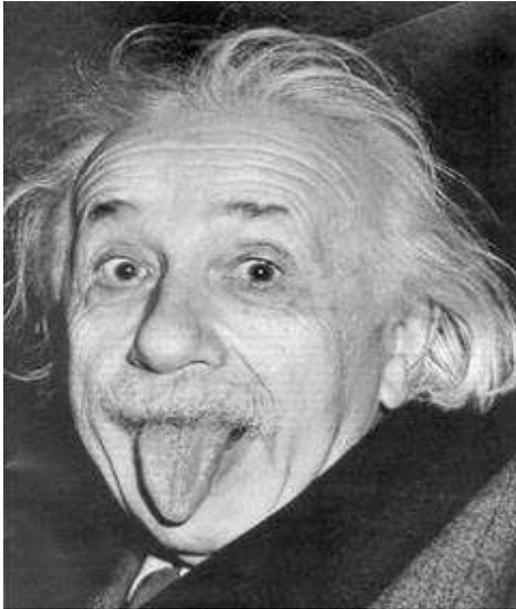
A Teoria Quântica demonstra o Universo como uma complexa teia de relações entre as diferentes partes de um todo unificado e não mais uma coleção de objetos físicos. Na perspectiva hinduísta, Brahman é o fio unificador dessa teia cósmica, sendo que, para o Tantra, *Brahman é Mahā-Kālī*, a realidade última, o princípio original. O mundo externo e seu interior são apenas dois lados do mesmo tecido. A unificação desses conceitos opostos, na física moderna, “podem ser encontrados no nível subatômico, onde as partículas são igualmente destrutíveis e indestrutíveis, onde a matéria é igualmente contínua e descontínua e a força e a matéria não passam de aspectos diferentes de um mesmo fenômeno” (CAPRA, 1999, p. 116). Assim, Śiva é Śakti, que é Śiva. Quando Śiva dança, é Kālī que se manifesta nele. Quando Kālī dança, a consciência de Śiva está presente nessa dança. Essa essência última, Brahman (*Mahā-Kālī*, *Paramaśiva* ou *Paramātmān* para as linhagens tântricas), não pode ser separada de suas múltiplas manifestações. A palavra “*brahman*” deriva da raiz sânscrita “*brih*”, que significa “crescer, expandir”, sugerindo sempre um dinamismo. Através

da dança, eles sustentam os múltiplos fenômenos do mundo, unificando todas as coisas ao abrangê-las em seu ritmo e ao torná-las participantes de sua dança. Assim, todo o mundo é concebido em termos de movimento, fluxo e mudança.

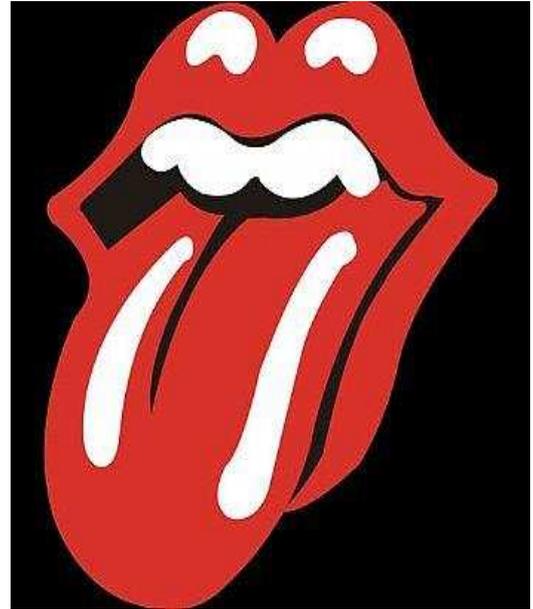
Einstein, com sua “língua de Kālī”, energia pensante e consciência dançarina, veio comprovar que a matéria não é mais passiva e inerte, mas em contínuo movimento de dança e vibração. Há uma dança da matéria cujo ritmo é determinado pelas estruturas moleculares, atômicas e subatômicas. A Mecânica Quântica prova que a matéria jamais se encontra em repouso e a Relatividade mostra que o espaço não é plano, mas curvo; e a forma precisa pela qual ocorre essa curvatura, relaciona-se à distribuição da matéria conforme as equações de campo, às quais Einstein dedicou em pesquisa os últimos anos da sua vida: o conceito de campo, um único espaço fundamental que incorporaria todos os fenômenos físicos. O conceito de “*brahman*” pode ser entendido também como esse campo unificado do qual emergem os fenômenos estudados na física e ainda alguns outros diversos fenômenos. De acordo com a teoria de campo, cada partícula produz padrões rítmicos de energia em formas densas e sutis. A criação e a destruição de partículas materiais é um dos resultados da equivalência entre massa e energia. Todo o Universo está empenhado em movimentos e atividades incessantes, numa permanente dança cósmica de energia. Vários teóricos da física, como Kenneth Ford, em seu *The Word of Elementary Particles*, (apud CAPRA, 1996, P. 182) nomearam de ‘dança’ a esse movimento das partículas, pois as ideias de ritmo e dança vêm naturalmente à mente quando se imagina o fluxo de energia que atravessa os padrões que compõem o mundo das partículas. “Os físicos modernos mostraram que o movimento e o ritmo são propriedades essenciais da matéria e que toda matéria — tanto na terra como no espaço externo — está envolvida numa contínua dança cósmica” (CAPRA, 1996, p. 182). Os yoguins hindus também possuem essa visão dinâmica do universo, e a dança de Śiva e Kālī, eternizada nas esculturas da Dinastia Chola, é uma das mais belas e profundas expressões que traduzem esse conceito.

Enredada nesta teia cósmica, onde a matéria reflete a Consciência e vice-versa, e empreendendo a minha busca dramatúrgica pela assimilação dos elementos do Yoga presentes em Kālī, e que foram se tornando cognoscíveis em mim, decidi exterminar, de uma vez por todas, um demônio que me perseguia: a minha língua presa. Na verdade, melhor dizendo: um hábito da fala, não cuidado como deveria. E até pior: incentivado pelos amigos e parentes, que a consideravam como uma característica “engraçada e bonitinha”. Assim, mantive durante anos problemas na dicção de palavras que possuem o “r” entre duas vogais, como “laringe,

ouro e cariri”, ou em palavras com o “r” em encontros consonantais, como “druida, traqueia e bronze”.



Il. 06 — Einstein, em 14 de março de 1951.



Il. 07 — Logotipo da banda Rolling Stones.

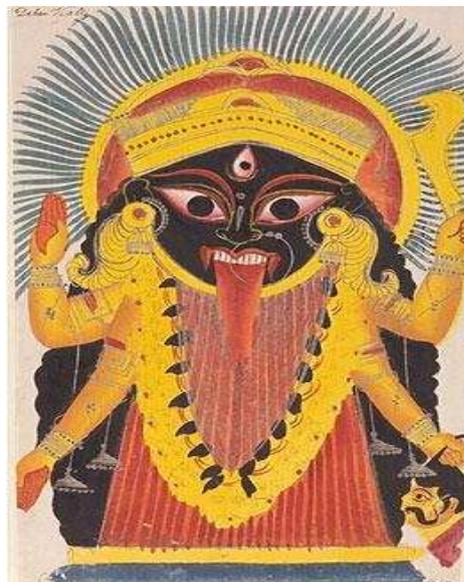


Ilustração 08 — *Kālī*. Pintura *Kālīghat*²². Aquarela sobre litografia, 1865. Autor desconhecido.
Exposição Artes de Bengala, Índia.

²² Muitas pinturas *Kālīghat* se encontram no tempo homônimo, de origem tribal, em Bengala. O local é um dos *pīṭhas* (cinquenta lugares sagrados onde caíram os pedaços da deusa).

Ao ingressar na graduação em Artes Cênicas na UFBA — apesar de ser aluna do Curso de Direção Teatral — realizei peças atuando e, ao me deparar profissionalmente com a limitação vocal articulatória, procurei a orientação de um fonoaudiólogo. Exames verificados, detectou-se que esse problema era mais simples do que podia imaginar: a língua não era necessariamente presa, embora o “freio da língua” fosse relativamente grande. A maior dificuldade advinha da falta de prática do movimento da língua na articulação e vocalização de alguns sons. Uma bateria de exercícios otorrinolaringológicos, aliados às práticas nas aulas de dicção — ministradas por Meran Vargens, Clécia Queiroz e Hebe Alves — ajudou-me a adquirir uma voz mais limpa e mais lenta, pois, como não sabia respirar adequadamente utilizando o diafragma, também falava de forma afoita e extremamente rápida. Mas, tudo isso não foi o bastante, porque logo depois me distanciei dos palcos, descobrindo o prazer de permanecer fora da cena — mas invariavelmente dentro dela — na função de encenadora e negligenciando a disciplina diária dos exercícios vocais.

Minha relação com o Yoga possibilitou um reencontro com minha voz através dos mantras (vibrações sonoras) e *prānāyāmas* (controle e expansão do *prāṇā*, energia vital, compreendido também como expansão e controle da capacidade respiratória). Esses dois elementos constituem um vasto assunto que permeará todo o trabalho, mas por ora quero ater-me ao *bīja*-mantra (mantra semente, uma vibração sonora condensada, formada por uma única sílaba) de Kālī que traz, em sua composição, nada mais nada menos que um encontro consonantal. O *bīja*-mantra é *kriṁ*, executado numa das práticas tântricas, o japa, no qual se repete o mantra numa sequência de 50, 84 ou 108 vezes (a depender da tradição, são estes os números presentes no japamala, o colar com sementes de sândalo, tulasi, *rudrākṣa*, entre outras árvores). Em *dhāraṇā* e *pratyāhāra* (partes da disciplina da meditação que compreende as etapas da observação e concentração em um só ponto), executava o *kriṁ*, percebendo o meu real obstáculo articulatório, fui deixando a língua pender fora da boca e sentir o que impedia o movimento. Ao passar, logo depois, para a prática de um elemento do Haṭha-Yoga, o *khecarī-mudrā*²³, que consiste em encostar a ponta da língua na úvula a fim de evoluir nas práticas meditativas, percebi minhas limitações devido ao freio da língua. O *khecarī-mudrā*, ao massagear a úvula, produz uma ativação da zona cerebral que se encontra acima desse ponto, ativando também a glândula pituitária e, num sentido mais aproximado da metafísica do Tantra-Yoga, faz jorrar o néctar dos deuses, o soma védico, o *amṛta*, líquido sagrado que

²³ Os *mudrās* (selos ou contrações) serão estudados no terceiro capítulo.

inunda a alma. Nessas práticas, notei que não avançaria em meus estudos e futuros trabalhos teatrais com a língua tal como era. Por ser totalmente contra intervenções cirúrgicas que não tenham relação direta com questões de saúde, eu não cogitava realizar a pequena incisão no “freio da língua”, o que facilitaria o aprendizado da prática. Depois de uma visita ao otorrino, que imediatamente legitimou a causa e efeito da pequena intervenção cirúrgica, lá fui eu para o procedimento. Um mês com dificuldades de cicatrização e logo já pude realizar algumas atividades. Ainda é cedo para novas descobertas; a constância dos exercícios é que possibilitará experiências mais profundas, embora eu já perceba uma mudança substancial num determinado *āsana* (o *matsyanāsana* ²⁴), no qual eu sempre tive muita dificuldade e poucos proveitos na prática, porém sempre me instigava a querer “conquistar” a postura, procurando sentir os estados que ela poderia proporcionar — geralmente é um *āsana* realizado no final da aula e visa levar toda a energia que foi ativada na prática para o topo da cabeça, realizando a posição acompanhada do *khecarī-mudrā*. É sabido que, em todas as civilizações, o símbolo do peixe está sempre vinculado a um princípio de revelação. Na cultura hindu, ele tem uma importância crucial, pois, quando Śiva ensinava o Yoga a Pārvaṭī na beira de um rio, um homem, um pescador que havia sido engolido por um peixe (remetendo à clássica e tão conhecida história de Jonas e a baleia), ouviu os ensinamentos, a “revelação”, e passou-os aos homens. Este pescador, Mina, logo depois denominado Matsyendrasanāth (por causa do peixe, *matsya*), foi um grande expoente do Tantra-Yoga, como veremos adiante. Outra leitura possível do mito do ensinamento do Yoga é que ele foi revelado a um peixe que depois veio para a terra passar os seus conhecimentos ao homem. O Yoga possibilitando, assim, a evolução da vida marítima para a vida terrestre.

Outro fato relativo à língua e que tem uma ligação estreita com os *āsanas* é que, na prática do *simhāsana* ²⁵, ao colocar a língua para fora emitindo um grito, a técnica impulsiona estados de poder e força no corpo, ativando, assim, os efeitos desse *āsana* que sempre atuam municiando com um forte estímulo a região visceral e despertando os impulsos vitais, que, tanto quanto as sensações, são interpretados pelo sistema límbico e traduzidos como fontes das emoções, as quais poderão ser ou não racionalizadas pelo córtex cerebral. Damásio (1994, p. 157) observa que “emoções e sentimentos constituem aspectos centrais de regulação biológica [...] eles estabelecem uma ponte entre os processos racionais e os não racionais,

²⁴ Postura do peixe. Ver ilustrações 106 e 133, nas páginas 252 e 262, respectivamente.

²⁵ Postura do leão. Ver ilustrações 128 e 129, na p. 260.

entre as estruturas corticais e subcorticais”. Importante também lembrar que o leão ²⁶ é o veículo que sempre acompanha algumas manifestações de Kālī, enquanto Durgā e Pārvatī, assim como o veículo de Śiva é o touro Nandi.

A dança de Śiva e Kālī se apresenta de forma tão significativa no panorama mítico universal porque mostra que todas as coisas estão numa constante dança para conseguir acompanhar o movimento de reabsorção do Cosmos. As várias facetas de Kālī no monólogo trazem as personagens construindo e reabsorvendo os seus pequenos mundos, dançando, e, através dessa dança, realizando os seus propósitos, ao resolver ou minimizar suas dificuldades e combatendo os seus demônios.

Ao analisar um mito, Ruthven (1997) expõe uma série de possibilidades interpretativas: através da didática moral, dos jogos de linguagem, do evemerismo (mitos considerados como ciências naturais), do estruturalismo, da relação dos mitos com os ritos e dos aspectos psicológicos. As diversas lendas e as mais variadas vertentes de análises míticas, que tratam de Kālī em todas as suas manifestações, descritas em algumas escrituras sagradas e na vasta literatura que envolve esse mito, foram recriadas dramaturgicamente a partir de minhas experiências e práticas com o Yoga, extraíndo, dos elementos psicofísicos deste, a criação textual de um monólogo cênico. Utilizei quase todos os princípios levantados por Ruthven, mas reelaborei Kālī a partir de minha vivência, de minhas escolhas, a fim de que o mito reverberasse em minha “consciência corporizada”. O que, no final das contas, revela o que tenho de Kālī, corroborando a máxima flaubertiana “Madame Bovary c’est moi” ou a afirmação de Valéry sobre o processo criativo: “Toda escrita é uma narrativa de si”.

Kālī, ao dançar, devora o tempo (*kāla*), dominando passado, presente e futuro, que se transformam num uno através de seu movimento. Tempos e espaços definidos se desfazem. Desta mesma maneira, enlaço o mito na dramaturgia do Yoga: Kālī é a deusa nas mulheres que dançam sob sua Māyā. E o meu “si”, minhas memórias, minhas experiências, minhas invenções, minhas revelações, minha deidade e o meu sagrado criam a letra e som quando sua dança, proveniente do Yoga, baila em mim. Kālī é o Yoga, a união de minha energia de escrita com minha consciência de escrita.

²⁶ Em algumas versões, é um tigre.

KĀLĪ NAS PRINCIPAIS ESCRITURAS HINDUS

A poesia é a arte mais elevada e nobre para um hindu, pois a revelação sagrada se deu através da palavra. Vāk é a deusa da palavra que criou o Universo. Vāk, de acordo com Feuerstein, é considerada a “mãe” dos Vedas e por isso não é de se estranhar a presença de hinos dedicados a ela e outras deusas nos Vedas, como Sarasvatī, Ushā (Alvorada) ou Pṛthivī (Terra). O Ṛg-Veda (3.57)²⁷ mostra a descoberta da Vaca Única, a Fêmea Cósmica. Vāk significa “voz, vox, fala”, mas também “vaca sagrada”, uma grande força do Universo que sustenta o homem, alimentando-o. Dessa origem, o nome da galáxia Via Láctea, Oceano de Leite, uma homenagem ao deus védico Varuna, o Céu Noturno, e a seus “Mistérios do Leite”, que se davam no Equinócio, pois as vacas pastavam no outono, originando um bom leite que era dedicado ao deus nas comemorações.

Os mitos sempre se expressaram através da poesia. A cultura do Yoga se fundamenta profundamente nos mitos e por isso possui tal natureza poética. As primeiras escrituras hindus, os Vedas, são chamadas de “Śrutis” (da raiz verbal “sru”, ouvir), ou seja, aquilo que é revelado porque foi ouvido. As revelações védicas foram ouvidas pelos ṛṣis (inspirados), os poetas, também chamados de kavies. Ao contrário dos sacerdotes, que colocavam nos sacrifícios a ordem primordial de seus cultos, os ṛṣis eram a força criativa da cultura visionária voltada para a realização do Ser Supremo. Depois outros sábios traduziram essas revelações numa literatura mítica toda cifrada através da poesia, originando os Smṛtis (da raiz verbal “smṛ”, lembrar, trazer à memória), ou seja, o que vem a partir das revelações, a sua preservação, a tradição do passado mítico. Muitos acreditam que os Śrutis (revelações) podem ter sido recebidos dos antepassados, já que a natureza dos mitos nasce na forma assumida pelas histórias quando os fatos se perdem, pois o mito é nossa memória ancestral repleta de significações.

Sendo a literatura sagrada hindu uma revelação, ela foi ouvida diretamente dos deuses, que também podem, numa determinada interpretação, representar os antepassados, os quais eram igualmente cultuados e respeitados. Segundo Eliade, em outras eras, homens viviam harmoniosamente com deuses até que a cultura foi se profanando e os deuses foram buscar outras moradas. A palavra surge de um corpo, subsiste no corpo da deusa. Um corpo que, na revelação, é veículo dessas palavras. A própria palavra também é uma deusa — Vāk —

²⁷ Em tradução de Feuerstein (2006a, p. 155).

evidenciando o caráter sagrado do verbo²⁸. O que eleva a poesia aos olhos do povo hindu é que a revelação era transmitida aos sábios poetas. Eles eram considerados mais do que artistas ou homens de religião, porque possuíam os dois atributos, na medida em que conseguiam dar forma à poesia que vinha de um deus. Um deus que também é uma natureza, visto que Śiva também é o touro, também é a montanha, o rio, o senhor da dança e do teatro. Dessa maneira, a palavra podia ser revelada de várias formas, como inspiração. Num dos prefácios de Guimarães Rosa, ele conta como pegou a “ideia” de um conto no ar e até levantou a mão, como um goleiro de futebol ao encontro de sua bola. A “ideia” de Guimarães surgiu assim quase que de uma forma concreta. E ele vai mais além dizendo que Grande sertão: veredas foi um livro quase que “ditado, sustentado e protegido” por forças ocultas. Nesse mesmo prefácio, ele encerra a questão — a qual não se encerra nunca — afirmando que “às vezes, quase sempre, um livro é maior que a gente” (ROSA, p. 160, 1979).

A literatura que trata do mito de Kālī é vastíssima. David Kinsley (1986), um americano estudioso das religiões, dedicou-se em vários de seus livros ao projeto de compreender a mitologia da deusa. Aqui, neste trabalho, traço um esboço de elementos e características que são importantes na conceituação das personagens que aparecem no monólogo, todas elas variantes do mito de Kālī.

A linguagem como revelação: os *Śrutis*, as narrativas primárias

O panteão védico é essencialmente formado por deuses varões: Agni, Soma, Indra, Varuna, Kubera, Yama, entre tantos outros. Eles geralmente são cultuados e recebem os principais sacrifícios dos sacerdotes, que também se utilizam da celebração a esses deuses para preservar sua dominação patriarcal ariana. Encontramos algumas poucas divindades

²⁸ Recentemente um dramaturgo brasileiro, Mario Bortolloto, que assina um blog chamado Atire no Dramaturgo, recebeu um tiro logo depois de um espetáculo. Algo a pensar sobre o poder que as palavras emanam, ainda mais quando refletimos que os dramaturgos trabalham com palavras em ação, em movimento. Abaixo, para ilustrar essas divagações, uma pequena passagem de Excalibur, citando uma lenda céltica:

“Arthur: Então queres que eu creia que podes inverter a ordem do tempo e transformar a natureza das coisas apenas pronunciando meia dúzia de palavras ininteligíveis?”

Merlin: Ninguém deve subestimar o poder das palavras, mas, sobretudo, você não deve, pois que carrega em si a majestade”.

femininas como Vāk (a Palavra), Gāyatrī (o Sol) e Pṛthivī (a Terra); com exceção de Vāk, especialmente vinculada à origem cosmogônica, as outras deidades não possuem muita relevância nas narrativas. Nos Vedas também se encontram três divindades que personificam características que vão ser creditadas posteriormente à Kālī: Rātrīdevī, a deusa da noite profunda; Mahā-Rātrī, outro nome para Rātrīdevī, significando a noite transcendental; e Niṛṛti, a dançarina cósmica, que pisava em tudo que caía sob seus pés.

Os Vedas, que são as fontes sagradas autorizadas do Hinduísmo, dividem-se em quatro grandes livros: o Ṛg-Veda, o Sāma-Veda, o Yajur-Veda e o Atharva-Veda. Os ṛṣis escutaram as verdades e legaram essas sabedorias para os homens de seu tempo e os que viriam depois. Cada Veda é subdividido em três partes: (1) Mantras ou hinos; (2) *Brāhmaṇas* ou interpretações dos mantras e condução dos ritos e sacrifícios; e (3) Upaniṣads.

O Ṛg-Veda é o maior dos livros védicos, constando de 1.028 hinos. Sua linguagem poética é muitas vezes alegórica, tornando difícil sua interpretação, já que não se possui outras informações acerca dos procedimentos religiosos do período em que foram escritos. Também cumpre salientar que os ṛṣis não eram especificamente artistas, mas videntes de extraordinária aptidão espiritual e suas narrativas não são apenas poesias ou registros históricos. Taimni (1961), ao discutir o yoga como ciência, diz que os ṛṣis eram grandes adeptos que combinavam em si as qualificações de instrutores religiosos, cientistas e filósofos. Embora contenham elementos poéticos, as metáforas dos ṛṣis provêm de uma fonte sagrada que torna quase impossível a sua decodificação para aquele que não foi iniciado em determinados preceitos da religião. Trata-se de uma realidade vívida, sensível, de um contato íntimo com um mundo sagrado que, para os pensadores e intelectuais contemporâneos, podem parecer meras abstrações. Mas que, indiscutivelmente, encanta a todos pelo seu caráter estilístico e artístico.

A presença de hinários dedicados à deusa nos Vedas só vem confirmar que o culto à Śakti se fez presente em todos os ramos da religião e não ficou apenas restrito aos cultos tântricos ou bhakti (cultos de adoração). Abaixo, um trecho de um *hino Devī-Sūkta*²⁹:

Eu sou a Regente do Universo, a Fornecedora das riquezas espirituais.
O Brahman se manifesta como o meu próprio Eu. Eu sou a primeira das divindades a que se devem as oferendas. (...) Estou em muitos lugares e

²⁹ *Sūkta* significa literalmente “boa recitação ou palestra”. Fala sábia ou benéfica. Nesse caso refere-se a provérbios ou hinos dos *Vedas*.

tenho muitas formas. (...) Sou eu quem tensiona o arco de Rudra; sou eu quem desafia no combate o cruel inimigo a fim de destruí-lo. Sou eu que penetro no Céu e na Terra. Sou eu quem cria o Céu. Por cima do Céu e abaixo das águas do Oceano estão minhas entranhas. Meu corpo de Māyā chega ao mais alto firmamento. Criando sozinha a todas as criaturas, vou daqui para o além livre como o vento. Sou eu, quem, Dona do Céu e da Terra, me converto em tudo que é dito, em minha Imensidão. (ṚG-VEDA, VIII-7-11).

No segundo e terceiro livros — *Sāma-Veda* e *Yajur-Veda*, hinos que tratam de assuntos medicinais e sacrificiais — não foram encontradas referências explícitas ao mito de Kālī.

O *Atharva-Veda*, o quarto livro, possivelmente foi reunido por Atharvan, um mago e sacerdote do fogo. Trata-se de texto aparecido alguns séculos depois do *Ṛg-Veda*, nunca recebendo o status dos outros três Vedas por parte da casta sacerdotal ortodoxa. Contém encantamentos e magias destinados a promover benefícios de toda ordem para os seus seguidores e traz cultos ao Fogo e a Terra, elementos muito relacionados com Kālī, que, no seu aspecto *Durgā* (divindade vinculada aos cultos pré-vêdicos, aborígenes e xamânicos), é tomada como a deusa da agricultura e da fertilidade. Estes aspectos telúricos são retomados no texto e a personagem *Durgā* aparece como uma mulher que cultivava um jardim.

As informações principais que podemos extrair do *Atharva-Veda* para esta pesquisa são concernentes aos elementos ritualísticos que ajudaram na conceituação das ações e partituras físicas de Kālī no monólogo aqui proposto. A personagem *Dhūmāvatī*, ao fazer magias em seu caldeirão de fogo, apropria-se do conteúdo do *Atharva-Veda* em sua composição. Nesse último Veda, há tratados de como se utilizar dos alimentos e objetos, além de práticas, fórmulas e ritos de comportamento. Esse material era considerado fetichismo até meados do século XIX: deveria ser destinado aos loucos, crianças ou povos primitivos. Com o advento de pesquisas sérias no âmbito das ciências antropológicas, esse legado cultural religioso foi reintroduzido, em toda sua importância, nos estudos ocidentais. Porém até hoje são raríssimas as traduções realizadas desses conteúdos, geralmente efetuadas por estudiosos de Yoga. Registra-se aqui um pequeno fragmento do Hino à deusa Terra:

A Terra, vestida de Agni (fogo), com escuridão deve me deixar brilhante e alerta. (...) Agni está na terra, nas plantas, que a água segure Agni que está nas pedras; Agni está dentro dos homens; Agnis estão entre os gados e entre os cavalos (...). Teus animais selvagens da floresta, os leões

que comem homens e os tigres que vagam; desgraças, maldades, demônios, ó Terra, manda pra longe de nós! (ATHARVA-VEDA, XIII, 1: 19, 21 e 49)³⁰

Contudo, a primeira aparição da nomenclatura de Kālī está creditada à literatura upanishádica, mais especificamente ao Mundaka-Upaniṣad. Os Upaniṣads são partes conclusivas dos Vedas ou o fim dos Vedas, uma literatura muito importante na prática dos ensinamentos do ponto de vista do *Vedānta*, que apoia sua teoria nesses livros. No Mundaka-Upaniṣad, a deusa Kālī aparece vinculada ao Deus Agni (fogo), como uma de suas sete línguas, a língua responsável por devorar os mortos em ambientes de cremação. Dessa passagem se origina o aspecto da língua vermelha, fervendo como o fogo. Quando a personagem *Kālī* assume a sua própria forma, na cena final do monólogo, ela dança com a língua pendente. Das oito personagens, é a única que utiliza, de modo mais evidente, o símbolo da língua. As outras personagens também aparecem, vez ou outra, com a língua pendente, para ajudar na apreensão da convenção de que todas elas também são Kālī. Um dado relevante é que Vāk, uma deusa védica, também é apresentada, em sua iconografia, com a língua exposta, numa alusão direta a Kālī.



Ilustração 09 — Deusa Vāk. Guache em papel. Rajasthan. Séc. XVII. Índia.

³⁰ Tradução de Roseane Rezende de Freitas no livro *Atharva-Veda: fórmulas e práticas* (Ed. Madras, 2005.)

A linguagem como memória: os Smṛtis, as narrativas secundárias

Toda escritura sagrada que se estabeleceu para além dos quatro hinários védicos é considerada Smṛti, pois já são textos secundários, interpretações e compilações de sábios a partir da verdade primordial. É um Smṛti porque é uma elaboração a partir dos Vedas. Os Śrutis estão para a literatura do Bramanismo, como os Smṛtis para a literatura do Hinduísmo.

Os Smṛtis dividem-se em: (1) Smṛtis ou Códigos de Lei (a exemplo do bem conhecido Código de Manu, um legislador hindu); (2) *Itihāsas* ou Épicos (entre os quais se destacam os clássicos *Mahābhārata*, compilado por Vyāsa, e *Ramāyāna*, compilado por Vālmīki); (3) *Purāṇas* (contos ou lendas); (4) *Āgamas*, *Tantras* ou manuais de culto; e (5) *Darśanas* ou pontos de vista, sistemas filosóficos, escolas de filosofia (SARMA, 1967, p, 21). Embora se faça uma abordagem de todo o tratamento que o mito recebeu em cada período literário, para o presente estudo interessam mais os quatro últimos Smṛtis, já que o mito de Kālī não foi abordado nos Códigos de Lei e esses, hoje, têm apenas valor histórico.

Nos *Itihāsas* (Épicos), principalmente no *Mahābhārata*, as passagens que tratam da deusa são pouco relevantes, já que o assunto da atuação de Arjuna na guerra ocupa o primeiro plano. Evidentemente não devemos esquecer que a guerra citada no *Mahābhārata*, destacada em seu livro mais conhecido, a *Bhagavat-Gītā* (Canção ao Senhor, ao Bem-Aventurado) é uma guerra interior, de princípios morais e espirituais e não somente a guerra lendária que ocupa a primeira faceta da fábula, a dos Pandavas contra os Kauravas, capitaneada por Kṛṣṇa, figura encarnatória de Viṣṇu, que se alia com Arjuna no glorioso combate.

Porém há um hino de Arjuna a Durgā, no *Mahābhārata*, no qual o guerreiro pede à deusa que lhe conceda a vitória e a nomeie de vários epítetos que ilustram o poder de Kālī em satisfazer o seu pedido. Exponho o hino na íntegra devido à riqueza de nomenclaturas que a deusa Kālī recebe numa obra na qual os principais temas abordados estão longe de uma postura de adoração divina:

HINO DE ARJUNA A DURGĀ

Eu te saúdo, Siddha-Senani (General dos Poderes Miraculosos e da Perfeição)

A Nobre; Aquela que habita em Mandara; Kumari (Princesa),

Kālī, Kapali (Esposa de Kapali, Śiva-Rudra), Kapila, *Pingalā*.
Reverência a Ti, Bhadra-Kālī!
Reverência a Ti, Mahā-Kālī;
Chandi, Tarini (A que dá a luz); Varanini (A de belas cores),
Ó Benigna Kalyayani, Ó Karali, Ó Vijaya, Ó Jaya (Vitória)
Irmã mais jovem do chefe das pastoras (Kṛṣṇa), sempre se deleitando
no sangue Umā, Sakambhari do demônio Mahiṣa!
Ó, Tu a Branca, Tu a Negra!
Ó Destruidora de Kaitabha!
Das ciências, Tu és a ciência de Brahman (ou os Vedas), o grande
sono dos seres com corpos.
Ó mãe de Skanda (Kārttikeya), Durgā, moradora dos desertos!
Tu, Grande Deusa, és enaltecida com um coração puro. Pelo teu favor
(favoreça-me), que eu sempre seja vitorioso em batalha” .
(*MAHĀBHĀRATA*, Bhisma Parvan, s. 43).³¹

Atribui-se a Vyāsa, por volta de 1500 a.C., grande parte da compilação e sabedoria dos *Smṛtis*, desde os *Purāṇas* até o *Mahābhārata*. Comenta-se também sua provável origem semidivina. Quando esses sábios começaram a interpretar, reinterpretar e organizar o legado védico, deu-se início a uma fase pós-védica que originou a criação de várias escrituras, entre elas os Upaniṣads tardios, todos considerados partes inalienáveis da sabedoria sagrada e que refletiriam o *darśana* (ponto de vista) *Vedānta*.

Enquanto as deusas eram apenas abordadas de forma tímida nos ritos védicos pela classe sacerdotal ariana, no mesmo período o seu culto doméstico, principalmente o de origem dravídica e aborígene, permanecia oculto com muita força em todas as classes. Relacionado com elementos da natureza em todas as suas mais variadas manifestações, os cultos à deusa eram cosmológicos, aquáticos ou telúricos. Há uma forte relação de Durgā com os rituais de fertilidade, vegetação e fecundidade. Os aborígenes pré-arianos já conheciam a agricultura e geralmente eram adeptos da “religião da mãe”. A força sagrada da deusa também residia nas águas, tendo sido o oceano concebido como o grande reservatório da sacralidade. Compreende-se, dessa forma, a razão de os gregos nomearem o mar com um nome feminino (“*thalassa*”) ou todos os rios importantes da Índia receberem nomes das deusas (Gaṅgā, Sarasvatī, etc.).

³¹ Tradução nossa para *Hymns to the Goddess* (WOODROFFE, 2008, p.91).



Ilustração 10 — *Durgā com seu leão.*
Pedra. Séc. IX, Índia.

The Metropolitan Museum of Art, EUA.

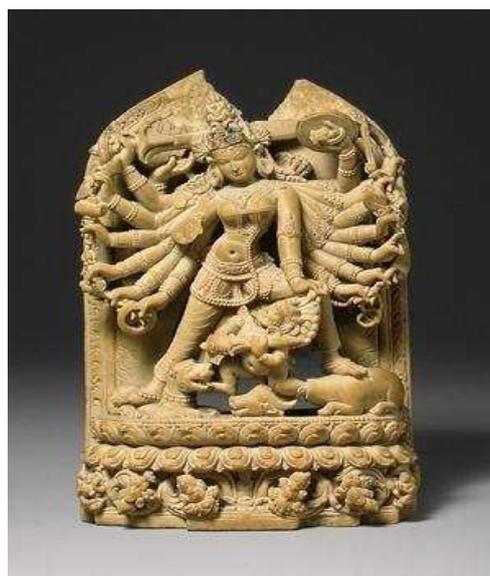


Ilustração 11 — *Durgā matando o demônio Mahiṣa.* Séc XII, Índia.

The Metropolitan of Museum Art. EUA.

A ficção: os contos e as lendas dos *Purāṇas*

A palavra “*purāṇa*” significa “contos antigos”, que geralmente são ensinamentos transmitidos desde os tempos remotos, mas de forma bastante imaginativa. Só perdem para os Épicos no que diz respeito à educação popular. Os *Purāṇas* tratam de toda sorte de sabedoria do povo e se iniciam quase sempre tratando da Criação, ou seja, todos eles desejam traçar uma Cosmologia fundamentada pela participação efetiva da divindade homenageada no título do *Purāṇa*, que aqui também são as divindades do Hinduísmo — Brahmā, Śiva e Viṣṇu. Mas a presença multiforme das deusas é tão frequente nos textos purânicos, que poderíamos dizer que ao invés da tríade, temos Śakti como o quarto elemento discursivo. Esse novo panteão hindu eleva o estatuto dessas novas entidades divinas e também promove o advento de novas práticas ritualísticas que serão descritas aqui.

São inúmeros os textos classificados como *Purāṇas* e sua principal finalidade é imprimir na mente da população, através de exemplos concretos, os ensinamentos de poder e bondade de um determinado deus. A abordagem, aqui neste trabalho, será apenas de alguns dos *Purāṇas* que retratam o mito de Kālī e de outras consortes de Śiva. São eles: *Kālīka-*

Purāṇa, *Devī-Bhagavata-Purāṇa*, *Śiva-Purāṇa*, *Liṅga-Purāṇa*, *Skanda-Purāṇa*, *Matsya-Purāṇa*, *Mārkaṇdeya-Purāṇa* (especificamente os treze capítulos, do 78 ao 90, conhecidos como *Devī-Mahātmya*, que trata da vitória dessa deusa) e o *Agni-Purāṇa*.

No *Mārkaṇdeya-Purāṇa*, compilado por Vyāsa por volta do sec. VI d.C., nos capítulos intitulados *Devī-Mahātmya* ([Hino de louvor à] Magnanimidade da Deusa), tem-se a descrição do nascimento de Kālī — aqui tratada como Caṇḍikā — originando-se de uma composição de partes oriundas dos deuses, extremamente aborrecidos por terem sido derrotados pelos asuras (demônios). Solícitos a Kālī, os deuses pedem que ela atue como protagonista dessa vingança. Śiva e Viṣṇu também acompanharam os outros deuses, pois queriam fazer parte dessa retaliação aos demônios e, assim, também ofertaram dons à deusa. Eis o relato:

Como se uma montanha tivesse com o topo ardendo com uma luz ofuscante, os deuses lá viram toda a atmosfera permeada pela ardência. E essa luz incomparável, nascida do corpo de todos os deuses, que com seu esplendor, permeou os três mundos como um todo, tornou-se uma mulher. Da luz que veio de Śiva nasceu a cabeça dela. De Yama, originou-se (sic) seus cabelos. Da luz de Viṣṇu, os braços. De Soma, o par de seios. De Indra, surgiu a cintura. De Varuna, as coxas e as canelas. Da luz da Terra, a cintura. Da luz de Brahmā, os pés. Da luz do Sol, os dedos dos pés. Dos Vasu, os dedos das mãos. De Kubera, as narinas. Os dentes dela nasceram da luz de Prajāpati. Os três olhos se originaram da luz de Agni. Dos dois Sandhyā, as sobrancelhas. Da luz de Vāyu, os ouvidos. E a união das luzes dos outros deuses também tornou-se a deusa de Śiva. Então os imortais, aflitos por Mahiṣa, ao ver aquela que tinha nascido do brilho das luzes de todos os deuses, ficaram felicitados. (MĀRKANDEYA-PURĀṆA, 79, 12-18).³²

Depois de nascida, os deuses ofertam-lhe as armas para que ela possa combater os demônios:

Śiva fez do seu tridente um tridente e o deu a ela. Kṛṣṇa tirou do seu próprio disco um disco e o deu. Varuna deu a concha. O comedor de oblações, Agni, deu a ela a lança enquanto o Vento deu o arco e duas grandes aljavas cheias de flechas. Indra, o senhor dos imortais, que tem mil olhos, tirou do seu raio um raio e um sino do elefante Airāvata, e os deu a ela. Yama, do bastão do tempo, um bastão. E o senhor das águas, Varuna, um laço. Brahmā deu um rosário feito de sementes e um pote. O criador do dia, o Sol, os próprios raios em todos os seus poros, enquanto Kāla deu-lhe a espada e um escudo impoluto. O Oceano de leite, um colar imaculado e as

³² Tradução de João Carlos Barbosa, como anexo de sua tese de doutoramento na USP (ver bibliografia), em 2009.

duas peças de roupa indestrutíveis, assim como a joia divina na cabeça, o par de brincos e os braceletes. E também a meia-lua reluzente, as pulseiras para todos os braços, as tornozleiras impecáveis, um colar único e grandioso e as joias dos anéis para todos os dedos. Viśvakarman deu a ela o machado extremamente apurado. Armas de formas variadas, e também uma armadura inquebrável, além de uma tiara com lótus eternos sobre a cabeça e outra para o colo, junto de um lótus muito reluzente, foi o que o Oceano deu a ela. Himavat deu a ela um leão de montaria e joias diversas. O Senhor dos Tesouros, um copo de vinho cheio. E Śeṣa, o senhor de todas as serpentes, que suporta essa terra, deu a ela um colar enfeitado por gemas. Assim, honrada por todos os deuses, com ornamentos e armas, a deusa bradou forte e repetidamente, numa risada intensa, com um som assustador que preencheu todo o céu. (MĀRKANDEYA-PURĀṆA, 79, 19-31).

Talvez nem seja preciso dizer que a deusa, em posse de tão poderosas armas, derrotou os asuras. A narrativa segue com a deusa comunicando ao rei que será dela a regência da era cósmica seguinte, a *Kālī*-Yuga (a Era de Kālī, uma teoria do tempo, explanada no segundo capítulo). As vozes femininas pouco se fazem ouvir na literatura purânica, o que evidencia ainda mais o caráter inédito do *Mārkandeya-Purāṇa* ao dar tamanha importância e visibilidade ao culto à deusa. Ainda no *Mārkandeya-Purāṇa*, em outro capítulo, tem-se o Hino a *Caṇḍikā*, uma saudação que apresenta claramente os aspectos ambivalentes da deusa, que ora é “a causa primeira de todos os mundos; (...) a que traz felicidade à casa do homem virtuoso”, ora “traz a desgraça ao pecador”. Aqui ela também é nomeada como Gaurī, que “tem residência junto ao Deus adornado com a meia-lua [Śiva]” e como Durgā, “a que dissipa o temor em todas as criaturas”.



Ilustração 12 — *Durgā no Ramāyāna*, séc. XIX. Gurusaday Museum, Índia.

Outro *Purāṇa* que muito valoriza o mito de Kālī é o *Kālīka-Purāṇa*, pois já carrega no título a sua homenagem à deusa, que, aqui, aparece inicialmente como Māyā. Nesta obra, Brahmā cria um jovem de perfeita beleza e resplandecente encanto, o “Desejo do Amor” ou o “Agitador dos Espíritos” e dá-lhe poderes inigualáveis, tais como atingir o coração dos deuses e dos homens, despertando-lhes para o prazer. Porém, estando na presença de sua linda filha Aurora, o próprio Brahmā cai nas artimanhas de sua criação e é subjugado pelo desejo. A atitude de Brahmā desperta Śiva de sua quietude e ele até vai até Brahmā e o repreende, por sua estabilidade afetada. Brahmā, envergonhado, mas sabendo que era necessário para o andamento da ordem do mundo que Śiva se unisse a Śakti, ordenou ao belo jovem que Śiva fosse tomado pelo desejo no meio de sua infinita ascese. Só que, para isso acontecer, ele precisaria encontrar uma mulher tão arrebatadora que fosse capaz de demover Śiva de sua profunda meditação. O Criador pede então a Dakṣa, o mais respeitado dos “Senhores das Criaturas”, que procure a grande mulher do Universo, Māyā — aquela que leva o inebriamento até a mais profunda visão yogue — e a faça renascer como filha de Dakṣa, a fim de seduzir o nobre Śiva. Tarefa extremamente árdua, já que Śiva representa a auto-absorção do princípio transcendental, para além de todo o acontecer e das possibilidades de acontecimentos. Afastado do mundo, Śiva meditava eternamente na sublimidade. O belo jovem teria que envolver Śiva na loucura da dança do mundo que conquista e seduz a todos, levando-o a aproximar-se da aparição de Māyā.

Com o seu séquito, o seu exército de seduções composto pelos deuses Primavera e Aurora, o jovem deus do desejo segue para cumprir sua tarefa, mas é a extrema austeridade de Dakṣa e uma meditação profunda de Brahmā que conseguem atrair e cativar a grande deusa e fazê-la aceitar a ideia de renascer como esposa de Śiva. Dakṣa, em atitude de total recolhimento por trinta e seis mil anos, exalta através de mantras a grande mãe Māyā — nutridora dos filhos e das coisas do mundo, com seu encantamento pela matéria que produz a criação contínua. Brahmā conclama que a deusa lhe conceda a realização que fará a criação do mundo seguir seu curso. A deusa satisfaz Dakṣa e Brahmā. A Brahmā, ela diz que fará com que Śiva se lhe incorpore em sua meditação. Quanto a Dakṣa, dá-lhe a feliz incumbência de ser o pai da jovem Umā — uma forma da deusa repleta de encantos que será capaz de demover Śiva de seu estado isolado e isento de paixão. Porém impôs ao futuro pai uma condição: “Se, pela mínima coisa, me faltares ao respeito do que me é devido, abandonarei o meu corpo imediatamente, estando ou não contente com ele”. Com a ajuda de Brahmā e Dakṣa, o jovem deus do desejo encontrou terreno fácil para atirar sua flecha no coração de

Śiva. Logo depois se deu o enlace tão esperado e uma vida de imensuráveis prazeres no Himalaia. No entanto, Dakṣa preparou um grande festejo de sacrifício a alguns deuses e não convidou sua filha e o esposo Śiva³³. A razão da falta do convite é que eles estavam sendo considerados cerimonialmente impuros devido ao aspecto selvagem de Śiva, que se utilizava de serpentes vivas como ornamentos, um crânio como tigela de esmolas e meditava entre cadáveres³⁴, com seus cabelos desgrenhados. Para o pai, Umā havia sido também contaminada. Umā soube da cerimônia e ao sofrer o insulto de Dakṣa a si e a seu marido, prontamente lembrou-se do que prometera se acaso um dia fosse insultada e extinguiu-se, deixando o corpo se esvaír; morre e deixa Śiva em total desespero. Para se vingar de Dakṣa, Śiva vai até a morada do sogro e aniquila toda a festa criando um demônio que sai dentro dele próprio, o Virabhadra (o herói virtuoso)³⁵. Depois aparece como o próprio Śiva e destrói o altar da grande oferenda, transformando-o em cinzas e ruínas com seu fogo. Colocou, então, o corpo da amada Umā nas costas e saiu vagando pela terra. Os outros deuses sabiam que enquanto os corpos de Umā e Śiva estivessem em contato, Umā não seria decomposta. Então, os deuses se introduziram no corpo de Umā e enquanto Śiva cambaleava em seu triste caminho, eles desmembraram os pedaços ao solo. Todo o percurso de Śiva foi sendo preenchido e abençoado com os fragmentos da deusa morta. Tempos depois, em cada lugar onde tombou um pedaço³⁶, foi erguido um monumento ou santuário em reverência a Kālī/Umā, sob os seus outros mais variados nomes, fazendo com que o seu desmembramento resultasse em lugares sagrados onde seus filhos lhe prestariam adoração. Quando finalmente a cabeça tombou sobre a Terra, Śiva interrompeu o seu longo percurso, ajoelhando-se, para ainda lamentar o seu sofrimento. Vendo que os deuses o acompanhavam, envergonhou-se e petrificou-se, transformando-se no *liṅga* de pedra, sólido, rígido. Os deuses curvaram-se em reverência, e, nesses lugares, monumentos diversos foram erigidos em pedra para simbolizar o deus. Śiva sempre soube que sua bela amada Umā era Kālī, a sedutora do mundo, com todo o

³³ O livro 4 do *Bhagavata-Purāṇa* também narra a passagem de Umā ao ver o seu pai Dakṣa humilhando o seu esposo Śiva, por ser um deus rude. Śiva aqui é mencionado como Rudra, o deus selvagem dos tempos védicos. O capítulo 37 do *Śiva-Purāṇa* mostra que Dakṣa estava se vingando do genro, pois não fora recebido com honras em sua casa anteriormente.

³⁴ Muitos cultos a Śiva e Kālī se dão em crematórios. Para os hindus, estes são pontos onde se tem um contato direto com a experiência do Fim. São ritos pré-védicos que até hoje permanecem em alguns lugares onde o Hinduísmo é praticado.

³⁵ No *Skanda-Purāṇa*, Dakṣa é decapitado por Śiva, depois da imolação de Satī/Umā. Porém, Brahmā pede a Śiva que o traga de volta e ele pega a cabeça de uma cabra e põe no lugar da cabeça decepada.

³⁶ Adiante, ao falar dos *mantras*, mostraremos como esse capítulo do *Kālīka-Purāṇa* assumiu diversas outras vertentes na sabedoria popular hindu. Os pedaços do corpo da deusa se transformaram nas “Cinquenta letras do alfabeto *devanāgarī*” e também nos “Cinquenta e dois Lugares Sagrados”, santuários de peregrinação.

seu poder projetivo, mas isso não diminuía sua dor, já que ele havia sido enleado nos véus de Māyā.

Śiva volta o seu pensamento ao Ser Supremo, à Consciência e à Bem-Aventura ao refletir, às margens do rio Sipra, no Himalaia, que todos os seres vivos são como nômades, migrando vez ou outra da sua própria morada. Assim, percebe novamente que esse seu centro se encontra muito adiante de um mar de tormentos: ele é de uma serenidade suprema, não se deixa influenciar pela roda das transformações. Śiva retorna a seu silêncio e Umā retorna a ele como Pārvatī, a filha do Himalaia, o Rei-Montanha, que adentra o seu pensamento através do alento que o deus respira nas montanhas. Sob a figura de Pārvatī, o mito continua e prospera em outros *Purāṇas*, como veremos logo adiante.

O *Kālīka-Purāṇa* contém uma narração muito mais longa do que foi resumido aqui, nas linhas anteriores. Principalmente, ele nos mostra como Kālī se apresenta no mundo material, revestida de diversas roupagens, mas todas representando Māyā — aqui nesse *Purāṇa* identificada com a deusa-mãe — dotada do poder de retirar Śiva da contemplação e colocá-lo na ação, no ritmo do mundo. Māyā ganha a forma da consorte do deus que o afasta do mundo transcendente, aproximando-o da vida imanente, com suas paixões. É importante perceber que Māyā não é uma ilusão. É uma projeção ou uma criação. Assim, o que ela cria é um desejo nascido de dentro do criador. Śiva desejou Kālī e por isso ela se permitiu personificar. O ponto de vista *Vedānta* tem uma forma diferenciada do Tantra na abordagem de Māyā. Enquanto o Vedānta vê o Universo como algo que não existe, um jogo de Māyā, uma ilusão, o Tantra o vê como uma criação daquele que o observa, uma projeção do desejo. Nisso o Tantra comunga com Schopenhauer, que expõe o mundo como poder volitivo e representação. Schopenhauer foi um dos principais filósofos ocidentais a entender e aplicar em sua filosofia os pensamentos hindus, contrariando as afirmações de Carl Jung, que, tendo estudado profundamente a cultura oriental, considerava impossível um ocidental entender e praticar tais princípios filosóficos.

O *Kālīka-Purāṇa* expõe a primeira manifestação de Kālī, como Umā/Satī. Em seguida, vemos Kālī como Pārvatī, renascendo dos ares para ser a nova companheira de Śiva. Para contemplar as várias passagens de Pārvatī no mito, tem-se o *Śiva-Purāṇa* como a mais relevante escritura purânica. Pārvatī, como a doce consorte de Śiva, a bondosa deusa, mãe de Ganeśa e Kārttikeya (que são filhos gerados apenas por Pārvatī, apesar de serem considerados filhos do casal), ganhou dimensões tão grandiosas dentro da espiritualidade hindu, que algumas comunidades vêem Kālī como uma manifestação a partir dela e não o contrário,

como é o correto. Enquanto Pārvatī, Kālī é descrita como uma deusa suave, branca e bela, mulher vaidosa, cheia de belos e ricos ornamentos. Presta culto e austeridades em nome de Śiva, para desposá-lo no momento propício.

Em relação à personagem *Umā/Satī*, optei por adotar no texto a nomenclatura purânica de Umā pelo fato de a palavra “*satī*” estar demasiadamente vinculada à tradição das viúvas que se lançam nas piras funerárias acompanhando o seu marido morto. Trata-se de um ritual conhecido como “*satīmata*”, no qual a morte da viúva a transforma em deusa. Este ritual é muito combatido, inclusive pelo fato de que a deusa Satī não ter sido uma viúva nem ter se lançado à fogueira como mártir pelo seu amor a Śiva.

O *Śiva-Purāṇa*, por sua vez, é responsável por narrar algumas das importantes passagens da vida de Pārvatī, a começar pelas provas constantes de sua vida ascética, realizando tapas (austeridades e sacrifícios). No capítulo 6 desse *Purāṇa* vê-se a aparição de um velho brâmane que insulta Śiva e, em defesa de seu amado, Pārvatī destrata o brâmane, que logo se revela como sendo o próprio Śiva, o qual, disfarçado, foi até o local de culto de Pārvatī para observar os seus atos. Ele segreda-lhe, então, a verdadeira identidade e concede-lhe o principal desejo, que é exatamente o de se casar com ele. O teor desta conversa de Pārvatī com o brâmane disfarçado aparece no monólogo através das réplicas da personagem *Umā*, ao usar os argumentos para defender o seu amor. Kālidāsa também tem uma peça teatral belíssima sobre o assunto, O nascimento do deus da guerra. O capítulo 7 trata do casamento dos dois deuses, quando Menaka, mãe de Pārvatī, fica indignada e desmaia ao ver a figura de Śiva cercado de fantasmas por todos os lados, com o rosto feroz, tez escura, três olhos, sujo de cinzas e vestido apenas com uma pele de tigre e uma guirlanda de crânios³⁷. O capítulo 8 conta o nascimento do primeiro filho, Kārttikeya (conhecido também como Skanda) e o capítulo 11, narra o nascimento de Ganeśa, um belo menino feito de um molde de argila para ser o guardião de Pārvatī. Ela o enfeitou de lindas roupas e joias e lhe deu uma ordem: não deixar que ninguém entrasse em seus aposentos. Śiva retornou da caçada e Ganeśa, obedecendo a Pārvatī, não deixou Śiva entrar, porque não o conhecia. Uma luta se instalou e devido à grande força de Ganeśa, a contenda só teve fim quando Śiva arrancou-lhe a cabeça. Pārvatī ficou enfurecida e estava decidida a destruir o universo inteiro se suas condições não fossem realizadas: que os deuses devolvessem a vida de Ganeśa e que ele passasse a gozar de todos os direitos divinos. Śiva procurou o corpo e não encontrou a cabeça de Ganeśa. Brahmā

³⁷ Imagem também atribuída a Kālī em grande parte de sua iconografia, como veremos adiante.

lhe diz, então, que coloque em seu lugar a cabeça do primeiro animal avistado. Nesse momento, passa por ali um elefante, que tem sua cabeça cortada para devolver a vida a Ganeśa. Pārvatī pediu também a Brahmā a ordem de que a adoração a todos os deuses seria inútil, se não começasse em honras a Ganeśa. Śiva aceitou o deus-elefante como seu filho e ele passou a ser o senhor de todos os seus companheiros, que receberam o nome de Ganas, fazendo com que Ganeśa também seja conhecido como Gandapatī. Outras versões do mito de Ganeśa aparecem em outros *Purāṇas*³⁸, com pequenas alterações, e todas elas são utilizadas no decorrer do texto dramático, pois a personagem *Pārvatī* é basicamente construída a partir do aspecto do mito que envolve a maternidade, a forma da deusa enquanto deusa-mãe. Ela deixa de ser a filha do Himalaia para ser mãe-divina de Ganeśa e Kārttikeya, os dois filhos que não nasceram de seu ventre.

Ainda no *Śiva-Purāṇa*, Pārvatī surge como Gaurī. Eis o relato da aparição: havia dois poderosos demônios (asuras) denominados Śumbha e Niśumbha, os quais meditaram tanto em louvor a Brahmā que este, satisfeito, afirmou que eles não seriam jamais mortos por homens. Os demônios, em posse de tal poder, expulsaram os deuses de suas moradas, causando imensa confusão e revolta. Brahmā pediu a Śiva que resolvesse a questão e esse, sabendo dos poderes de Kālī, solicitou que sua esposa Pārvatī criasse um animal poderoso que pudesse nascer de dentro dela e exterminasse os demônios. Pārvatī foi meditar e um tigre se aproximou dela. O tigre planejava devorá-la, mas ela não sabia. Pensando que o tigre era um de seus devotos, entrou em sua alma, e os pensamentos maus desapareceram da fera, que passa a adorar Pārvatī. Kālī, meditando, diz a Brahmā que não queria mais ser “a negra” e sim “a justa, a dourada Gaurī”. Brahmā concede-lhe³⁹ o desejo, transmuta-lhe as células, oferece-lhe armas, e junto com o tigre, ela vence os demônios para Pārvatī. Depois retorna para casa e o tigre se transforma num de seus companheiros, o Somanandī, acompanhando-a em todas as batalhas futuras. Este extrato mítico, revelador da importância dos animais que acompanham as divindades, aparece de forma bem explícita na cena da personagem *Pārvatī*, no texto dramático, quando ela se coloca como Somanandī, realizando posturas e atitudes inerentes ao animal.

³⁸ Principalmente no *Skanda-Purāṇa*.

³⁹ É importante salientar que o *Śiva-Purāṇa* prima por narrativas nas quais o deus *Śiva* tem uma supremacia. Somente por isso, por essa superioridade do mito masculino, é possível que *Kālī* tenha pedido dons a *Brahma*, haja vista ela possuir o mesmo poder do outro deus.

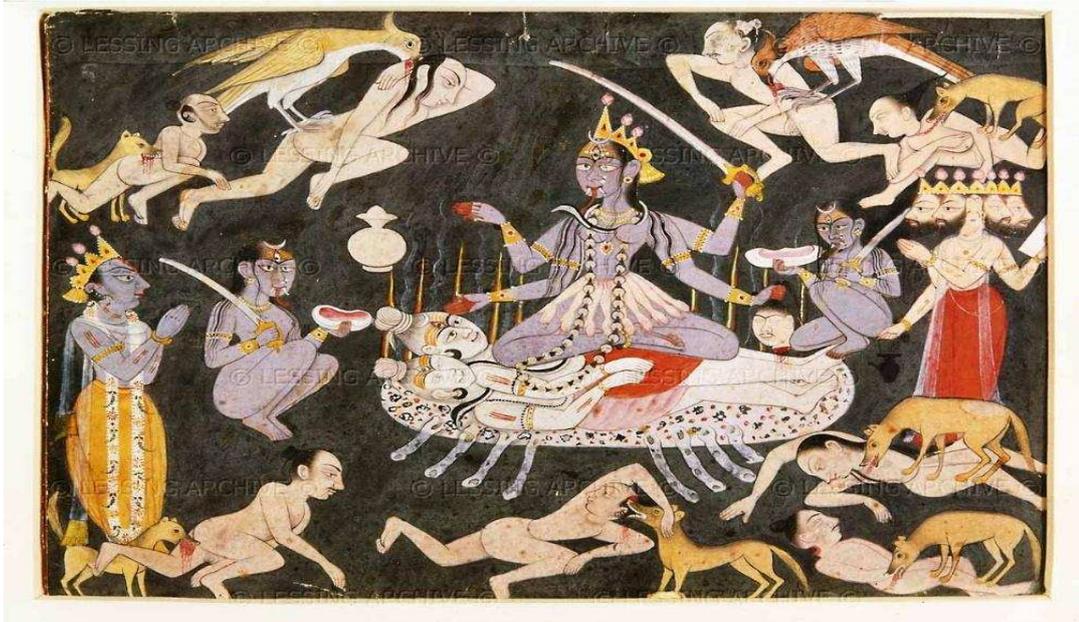


Ilustração 13 — *Kālī, em combate*. Pintura do séc. XVIII, Índia. Victoria and Albert Museum, Inglaterra.

Na literatura purânica, Kālī sempre foi muito solicitada para combater os demônios, recebendo diversos títulos por essas bravatas. Kālī é Pārvatī que se transforma em Durgā e, com a ajuda de chacais, combate o demônio Durg, motivo pelo qual recebe o seu nome como símbolo de vitória. Caṇḍa e Munda são demônios combatidos por Kālī, que por isso é chamada Cāmuṇḍā, nome formado pela corruptela dos nomes dos vencidos. Como Caṇḍikā (ou Caṇḍī) vence Śumbha e Niśumbha. E como Kālī, vence Raktabīja, o demônio que se multiplicava sempre que o seu sangue caía sobre a terra. A deusa bebeu todo o seu sangue, fazendo com que cessasse a proliferação dos demônios e assim venceu a guerra. Esse aspecto evidencia o caráter destruidor da deusa, que extermina os demônios para que outra ordem seja estabelecida. Apesar de a imagem de Cāmuṇḍā estar associada à destruição, ela também aparece na mitologia das *māṭṛkās*⁴⁰ (mãezinhas das letras) como uma das deusas que criaram Kārttikeya, filho de Pārvatī. No texto dramaturgico, a personagem *Cāmuṇḍā* é quem alfabetiza o menino. O mito também estabelece correspondências entre ela e a constelação que recebeu a nomenclatura grega de Plêiades, outro fator que também pode ser observado no texto dramaturgico.

⁴⁰ As *Māṭṛkās* serão estudadas no terceiro capítulo, que trata da teoria dos mantras. Sua mitologia está intimamente relacionada com a origem do alfabeto *devanāgarī*.



Ilustração 14 — *Pārvatī*, Dinastia Chola, séc. X,
The Metropolitan Museum of Art, EUA.



Ilustração 15 — *Cāmundā*, Índia, séc. IX.
Arenito. British Museum, Inglaterra.

Por outro lado, a face criadora e benévola de Kālī — que evidencia principalmente os seus aspectos maternos — é bem representada em suas facetas como Pārvatī, Umā, Satī, Gaurī (a dourada, brilhante, também conhecida com Mãe do Milho ou Annapūrṇā, a deusa dos Cereais), Lalitā, Ambikā, Himaivati, entre centenas de outras. Na literatura tântrica e na literatura devocional, os hinos em seu louvor são inúmeros, e ela está sempre concedendo dádivas àqueles que lhe prestam cultos e sacrifícios. Em *Purāṇas*, como o *Skanda-Purāṇa*, *Matsya-Purāṇa* ou *Śiva-Purāṇa*, Pārvatī é a esposa dedicada, que pratica ascetismo para conquistar e logo depois acompanhar o seu amado Śiva.

Outro texto purânico fundamental para a compreensão do mito é o *Devī-Bhagavata-Purāṇa*, um *Purāṇa* secundário⁴¹, mas tão importante quanto o *Mārkaṇḍeya-Purāṇa*, no que diz respeito à deusa, e que fornece um importante achado para este estudo: o conceito das *Mahāvīdyās* (Grandes Sabedorias). Esse *Purāṇa* tem um papel crucial no desenvolvimento da cultura bhakti (devocional) e vários elementos presentes nele já anunciam características do

⁴¹ Os *Purāṇas* dedicados especialmente às deusas, como o *KālīKa-Purāṇa* e o *Devī-Bhagavata-Purāṇa*, são considerados *Upa-Purāṇas* (*Purāṇas* secundários). Os *Mahā-Purāṇas* (Grandes *Purāṇas*) somam 18 e são dedicados aos deuses Brahma, Viṣṇu, Śiva e Ganeśa.

Tantrismo, que terá forte penetração no Hinduísmo na Idade Média. As *Mahāvidyās* são o Ser Supremo com a qualidade feminina, dividido num grupo de dez deidades. Uma única Sabedoria exposta em dez facetas personificadas por Kālī, a forma suprema de Brahman e mais outras nove deusas: Tara (a deusa Protetora, muito cultuada no Budismo, também conhecida como Saravastī), Tripurasundarī (ou Śoḍaṣī, a Mãe dos Três Mundos), Bhuvaneśvarī (a deusa cujo corpo é o cosmos), Bhairavī (a deusa da força, consorte de Śiva-Bhairava), Chinnamastā (a deusa decapitada), Bagalamukhi (a deusa que paralisa os inimigos), Mātṅgī (a deusa que cuida de Lalitā), Kāmala (a bela deusa do Lótus, a Lakṣmī) e Dhūmāvātī (a deusa da cortina de fumaça). Esta última, ganha bastante relevo no texto dramaturgico, assumindo o aspecto mais ancestral da deusa. Apesar de estar vinculada a Kālī, que é consorte de Śiva, a deusa Dhūmāvātī também é vista como esposa de Yama, deus dos mortos, dos antepassados e também guardião dos mundos subterrâneos.

O *Devī-Bhagavata-Purāṇa*⁴² traz para Kālī/Satī/Umā novas características que não constam na versão do *Kālīka-Purāṇa*, como, por exemplo, a aparição das *Mahāvidyās*. Nele, Dakṣa prepara o grande ritual, não convida a filha nem o genro, mas Umā deseja muito ir e Śiva não lhe dá o consentimento. Indignada, Kālī/Umā assume uma forma terrível e abre três olhos assustadores, para vencer Śiva com o poder de Māyā. Śiva queda-se paralisado e visualiza a poderosa guerreira Jagadamba, que aparece nua como o espaço, com cabelos emaranhados e levando sobre a cabeça uma meia-lua que brilhava como dez mil sóis. Tinha os olhos arregalados e sua língua pendia da boca; estava banhada em suor e seus quatro braços faziam vigorosos movimentos no ar, enquanto gargalhava estrondosamente. Śiva descontrolou-se ao ver essa aparência da deusa, que ao vê-lo vencido, gritava: “Não temas! Não temas!” A cada tentativa de fuga de Śiva, a deusa aparecia em uma nova direção e noutra forma ainda mais terrível. Śiva sentou-se apavorado, fechou os seus três olhos e ao ver diante de si uma bela deusa de pele negra, perguntou-lhe quem era e onde estava Umā. A deusa então responde-lhe:

— *Śiva-Mahā-deva* (Grande deus), sou sua Umā, aqui, de pé, diante de ti. Por que sua mente está tão confusa? Pareço distinta de Umā? E Śiva perguntou “Por que te tornaste negra e terrível? Quem são essas apavorantes formas que encontro em todos os lados. Dentre elas, qual é você? Ensina-me tudo, pois essas prodigiosas formas me fizeram muito medo”. Umā lhe mostra, então, a verdade: “Sou a Mula-Prakṛti sutil, muito além da palavra e

⁴² Aqui introduzido através das versões de Saraswati (2007) e Swami Vijñanananda (1922).

da mente, que cria e destrói o Universo. Devido ao que outrora prometi, me manifestei como a bela jovem da casa de Dakṣa com o mero objetivo de seduzir-te para que fosses meu esposo. Hoje assumi esse aspecto formidável para aterrorizar tão só a Dakṣa. As dez formas terríveis que vê em cada uma das dez direções são meus aspectos individuais (Śaktis). A Śakti de cor escura, com olhos poderosos, que está diante de ti, é Mahā-kālī. A que está acima, de azul-escuro, é Mahā-Tara. A *devī* delgada, desvalida e muito terrível que vê à sua direita, ó Mahā-deva de alma elevada, é *mahāvidyā* Chinnamastā, ó Sambu, a *devī* à sua esquerda é Bhuvaneśvarī. A que está atrás é *devī* Bagalamukhi, a destruidora de inimigos. A que parece uma viúva, ao sudoeste, é *devī mahāvidyā* Sodasi. A que está embaixo é Bhairavī. E a última é *mahāvidyā* Kāmala, a de cor de Lótus. Não temas! De minhas muitas formas, noventa milhões de manifestações, essas dez são as mais perfeitas.

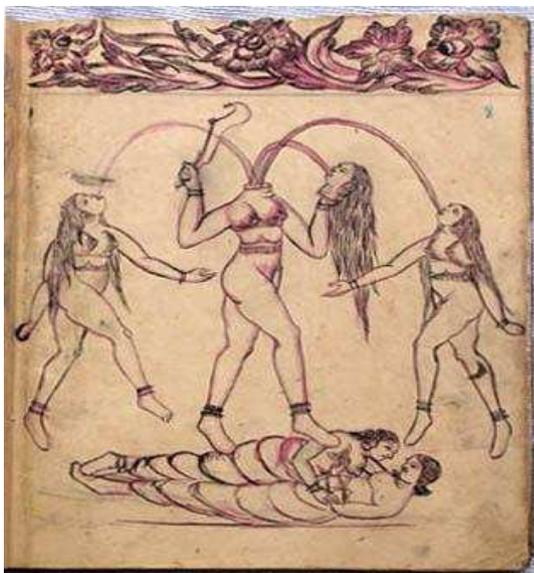


Ilustração 16 — Chinnamastā, gravura do séc. XIX, Gurusaday Museum, Índia.

Os pontos de vista filosóficos: Os seis *darśanas*

Os *darśanas* (da raiz sânscrita “*dr*”, que significa “ver”) são pontos de vista do Hinduísmo, o que entendemos no Ocidente como filosofia ou sistemas filosóficos. Essa denominação implica dois fundamentos importantes: os *darśanas* englobam o caráter visionário e intuitivo dentro do sistema e se debruçam sobre a mesma “Verdade” (a verdade última do Ser e do Mundo) com pontos de vista diferenciados, porém mantendo uma grande tolerância entre eles. Para os povos hindus, a filosofia é considerada como a antiga

philosophia grega, como um modo de ‘ver’ a vida e não apenas um conhecimento abstrato, um exercício do pensamento racional ou uma disciplina de análise conceitual. Parece significativo mencionar que a etimologia da palavra teatro (theatron) remonta a um lugar onde se vê algo e o termo “teoria”, pertencente à mesma raiz — thea — significa ver, olhar com interesse, contemplar. Dentro dessa philosophia compreendiam-se: a Ontologia, domínio das categorias do Ser; a Epistemologia, tratando dos processos de conhecimento da “Realidade”; a Lógica, definindo as regras do pensamento racional; a Ética, examinando os procedimentos e ações; e a Estética, compreendendo a Beleza e a Cosmologia. Porque alia tudo isso a uma busca espiritual, a filosofia é também chamada de ciência do Si-Mesmo (*Ātman-Vidyā*) (FEUERSTEIN, 2006, p. 113).

São seis ao todo e cada um desses *darśanas* (*Vedānta*, *Niyāya*, *Vaiśeṣika*, *Sāṅkhya*, *Mīmāṃsā* e *Yoga*) está ancorado numa obra fundamental que lhe norteia os princípios. Essas obras geralmente foram escritas como *sūtras* (palavra sânscrita cuja raiz é “*śiv*”, que significa “costurar”). Os *sūtras* são construídos como fios de pensamentos em forma de versos, para serem assim decorados, entoados e apreendidos. Um *sūtra* está ligado ao outro numa costura, como fios que se cruzam e conduzem de um a outro, numa trama, para que, desta forma, unidos, sejam de fácil memorização e estudo por parte dos adeptos e praticantes.

O Yoga é um *darśana* ortodoxo hindu de fundamentação prática que foi sistematizado e compilado pela primeira vez pelo sábio bengali Patañjali, no *Yoga-Sūtra*, que possui aproximadamente 196 *sūtras*. Entretanto, a origem do Yoga se deu muito tempo antes de sua compilação. Atribuiu-se ao Yoga uma origem mítica que remonta ao próprio Śiva, o qual teria ensinado Yoga a Pārvatī; um homem disfarçado de peixe⁴³ havia presenciado os ensinamentos e depois os difundiu aos homens. Saberemos que esse primeiro instrutor foi *Matsyendranāth*, o tântrico de origem semidivina que revolucionou o Yoga na Idade Média. O ponto de vista que predominava no pensamento hindu, quando Patañjali compilou o seu tratado, era o *Sāṅkhya*. Assim, o que temos no *Yoga-Sūtra* é uma codificação do Yoga sob o olhar do *Sāṅkhya*. Como as raízes deste trabalho têm suas bases no Yoga e no Tantra, utilizarei os elementos oriundos da fusão dessas duas filosofias, ressaltando que o Tantra é um sistema não reconhecido pela ortodoxia.

⁴³ Essa é uma das versões. Noutra, como foi supracitada, o homem era um pescador que foi engolido por um peixe que passou próximo ao lugar onde estavam os deuses. Ainda há uma terceira versão na qual Mina se escondeu no rio para não ser visto pelos deuses e poder aprender mais o Yoga. Como conseguia segurar a respiração por muito tempo (a técnica do *kumbhaka*), manteve-se o tempo todo dentro do rio.

Dos seis *darśanas*, apenas o *Vedānta* e *Sāṅkhya* serão tratados no presente estudo, além do Yoga, obviamente — e, mesmo assim, com o estrito propósito de ajudarem na compreensão deste. A fundamentação teórica do Yoga e suas diversas linhagens (*Rāja-Yoga*, *Haṭha-Yoga*, *Jñāna-Yoga*, *Bakti-Yoga* etc.) está diretamente relacionada com os dois outros pontos de vista ortodoxos: *Vedānta* e *Sāṅkhya*, com maior predomínio de um ou outro em cada vertente. O mito de *Kālī*, por sua vez, está relacionado apenas ao ponto de vista do Yoga, que será abordado aqui através de três grandes perspectivas: a do *Tantra-Yoga*, que foi a junção do ponto de vista filosófico heterodoxo com os manuais de culto e rito; a do Yoga Clássico sistematizado por Patañjali, que repercute o Yoga, utilizando-se do ponto de vista do *Sāṅkhya* e do *Vedānta* (em suas releituras, comentários e traduções) e o Yoga Antigo, que remonta ao *Tantra*, mas também possui raízes xamânicas, aborígenes e principalmente coreográficas.

No Hinduísmo, o Absoluto é *Brahman* (*Paramaśiva*, *Mahākālī*, *Paramātman*, *Puruṣa*) e a religiosidade hindu sustenta que há várias formas de chegar até ele. Os *darśanas* (pontos de vistas) são os veículos que proporcionarão essa caminhada. O *Tantra* também é um ponto de vista, só que fora da ortodoxia do Hinduísmo. Apesar dele também reconhecer os Vedas e para muitos, inclusive, ser considerado o “quinto *veda*”, não é aceito como pensamento legítimo, embora quase toda a Índia hoje seja fiel aos ritos tântricos. Enquanto o *Tantra* busca o absoluto através de todas as coisas existentes que estão unidas e conectadas como uma rede, o *Vedānta*, que é uma escola mais intelectual, acredita que *Brahman* está dentro do homem e nada mais fora dele existe. O *Tantra-Yoga* parte do nível aparentemente mais material para se encaminhar para os níveis mais sutis, dando-se num processo ascendente. Assim, o *Tantra* se opõe ao *Vedānta* porque rejeita a concepção de mundo como ilusão. Reconhece, porém, a realidade do mundo em forma de potência, como *Śakti*.

No *Kulārṇava-Tantra*, *Śiva* diz que todos os *darśanas* são partes de Seu corpo e quem suprime um deles, corta os seus membros. A Realidade Última, o “*Si*” como a totalidade, não é meramente estática nem meramente ativa, é ambas as coisas, uma só unidade. Uma vez que o *Tantra* abarca a prática do Yoga, a cosmologia e a ética do *Vaiśeṣika* e *Niyāya*, o fundamento dos níveis enumerados do *Sāṅkhya*, os princípios sonoros do *Mīmāṃsā* e a meditação do *Vedānta*, ele passa a se caracterizar como uma síntese das demais doutrinas (WOODROFFE, 1978, p. 291) e hoje é possível dizer que o *Tantra* atua como uma síntese espiritual de toda a Índia.

O rito: os Tantras

A palavra Tantra, no singular, representa o sistema filosófico que utiliza como escritura sagrada os Tantras, termo que, no plural, significa a doutrina (*śāstra*), a literatura tântrica. O Tantrismo, por sua vez, é o período, na Idade Média, no qual o Tantra ganhou notória visibilidade. Os *Āgamas* (divididos em Tantras e *Samhitās*) se enquadram na literatura hindu como tratados teológicos, manuais de culto e práticas de adoração divina. Alguns estudiosos, como Feuerstein, vêem uma distinção entre os *Āgamas* (palavra que significa origem) e os Tantras, considerando o primeiro como uma adoração à Śiva e o segundo como uma adoração à Śakti. O Tantra é teísta e seu culto é dedicado a *Īśvara* (Senhor ou Senhora da adoração). Os teóricos do Hinduísmo dividem a tradição tântrica em três correntes: *Śakta* (que cultua Śakti como *Īśvara*), *Śaiva* (que cultua Śiva como *Īśvara*) e Vaishnavas (que cultua Viṣṇu — ou seus avatares — como *Īśvara*). Woodroffe discorre sobre o assunto de modo bem abrangente: para ele, o Tantra, independentemente de sua vertente, busca a Realidade Suprema, que é a união de Śiva-Śakti; do princípio da consciência com a energia e toda a literatura tântrica (*Āgamas*, Tantras ou *Samhitās*) aborda, nem sempre de forma explícita, esse aspecto. “O Tantra não tem noção de um Deus separado e de visão distante. A doutrina não defende que o Deus Criador governe o Universo. Segundo a visão do Tantra, o corpo do *sādhaka* é o Universo”. (WOODROFFE, 1981, p. 420).

O Tantra é um sistema filosófico heterodoxo, pois não é aceito pela ortodoxia védica, embora a base de seu pensamento já se encontre nos Vedas. Há um Tantrismo tibetano e outro hindu. Até no jainismo se encontra influência de alguns Tantras. Por sua origem em terras fronteiriças da Índia, acredita-se que o Tantra se desenvolveu longe das regiões mais hinduizadas e, portanto, mais próximo das raízes aborígenes e xamânicas (ELIADE, 1996, p. 72). Aliás, muitos elementos penetraram na espiritualidade hindu pelo viés do Tantra e, por isso, os próprios Vedas podem ter bebido em sua fonte. Durante o período védico, o poder cerimonial estava a cargo dos sacerdotes brâmanes, que manipulavam os cultos, tornando-os inacessíveis às classes sociais menos privilegiadas. Assim, muitos começaram a buscar a espiritualidade à margem da sociedade védica, nos Tantras. Só que nem sempre essa literatura — de alto caráter metafórico e mesmo cifrado — era devidamente interpretada. Remonta, pois, a essa época, a marginalização excessiva dos conteúdos dos textos tântricos, tantas vezes reduzidos a manuais de ensinamentos de atuação sexual. Nos Tantras há uma abordagem da sexualidade através de seu teor sagrado, matéria de difícil compreensão para o mundo

ocidental, que costuma tratar a espiritualidade como algo transcendente, longe dos assuntos do corpo.

A literatura tântrica, na Idade Média, deu particular atenção ao culto às deusas, ao poder feminino, ao caráter mutável da divindade. O Yoga arcaico, pré-védico, de origem dravídica, era matriarcal, muito praticado nas regiões rurais e também cultuava as deusas. Com a supremacia do poder ariano, uma cultura bramânica se impôs, trazendo um legado patriarcal, que perde terreno somente na Idade Média, quando o Tantra expande seus ritos domésticos e privados e obtém um maior alcance entre os povos hindus.

A relevância da ascensão do Tantrismo reside no fato de que, pela primeira vez, a Grande Deusa ganha um considerável destaque no contexto espiritual da Índia ariana⁴⁴. A força feminina cósmica (Śakti) aparece na literatura tântrica como aquela responsável por sustentar todo o Universo. Historicamente, isso representa uma vitória das raízes populares dravídicas (pré-arianas) da Índia, que, por muito tempo, tiveram a Religião da Mãe como forma principal de devoção.

Também se encontra nos Tantras um sério e cientificamente comprovado estudo do mapeamento do corpo sutil e psíquico, além de técnicas de purificação corpórea e mental, artes divinatórias, místicas e mágicas. Quase todos os Tantras contêm indicações rituais e também instruções do Yoga e trechos filosóficos. Os Tantras vieram atender à necessidade de um caminho mais prático para se atingir os objetivos metafísicos que não somente os sacrifícios realizados com altos custos financeiros por parte dos brâmanes, únicos detentores do poder religioso e econômico. Os Tantras também significaram a possibilidade de cultuar Śiva-Śakti a partir de rituais externos ou internos, muitos deles excluídos do Hinduísmo ortodoxo, por se ancorarem na realidade corpórea em sua busca espiritual. A realidade suprema do Si-Mesmo se dá através do jogo entre essas polaridades: o princípio estático masculino de Śiva e o princípio feminino dinâmico de Śakti.

Pouquíssimos Tantras foram traduzidos para as línguas ocidentais e deve-se ao inglês John Woodroffe, boa parte dessa tradução. Quase todos os textos desse gênero literário hindu necessitam de comentários, já que sua escrita é bastante cifrada: muito de seu conteúdo foi sobrevivendo, por séculos, às escondidas do poder védico vigente. Woodroffe estudou os Tantras com os sábios de Bengala e compreende os rituais tântricos de forma simbólica e não

⁴⁴ Ressalte-se que muitos dos *Purāṇas* descritos anteriormente se desenvolveram tardiamente, ou seja, no mesmo momento em que o *Tantra* estava em ascensão no pensamento hindu, o que faz Feurstein caracterizar esse momento como Período Purânico ou Período Tântrico.

literal. Suas traduções mais importantes foram do *Mahānirvana-Tantra*, do *Kularnarva-Tantra* (de autoria atribuída a Matsyendranāth, o grande tântrico medieval) e do *Śaṭ-cakra-nirūpaṇa*, além de dezenas de artigos sobre princípios do Tantra em diversos livros e centenas de hinários dedicados à deusa. Um desses livros é todo dedicado a hinos ofertados a Kālī. Woodroffe foi o grande responsável por estabelecer para o Ocidente uma visão clara e precisa do Tantra, sem preconceitos ou distorções. Segundo o estudioso budista Hebert V. Guenther, “o que os Tantras dizem tem de ser vivido para ser compreendido” (FEUERSTEIN, 2006, p. 425).

Um dos principais aspectos do Tantra é a sua crença de que no corpo, nesse microcosmo, existem todas as representações do universo físico macrocósmico. No corpo humano estão presentes todos os poderes que operam no mundo. Assim, o poder da deusa (*devī*, Śakti, *Kuṇḍalinī*) se encontra enrolado no centro do *mūlādhāra*-cakra e precisa ser ativado. A mulher torna-se a encarnação da Śakti e sua criação, geração e fecundidade são tão preciosas quanto a Criação maior do mundo.

Nos principais tratados de Haṭha-Yoga, o *Haṭha-Yoga-Pradīpikā*, o *Śiva-Saṃhitā*, o *Gheranda-Saṃhitā* e o *Śiva-Sūtra*, Śiva transmite os seus ensinamentos do Yoga a Pārvatī, sua consorte mais costumaz, com quem ele divide a maior parte do seu tempo no monte Kaylasa a ensinar-lhe Yoga e a fazer amor. Nesses tratados, portanto, o mito não é revisto. A consorte é o veículo para quem Śiva passa adiante os seus conhecimentos. Segundo outras escrituras, Pārvatī era uma aprendiz indisciplinada e inquieta e será penalizada por isso, o que se traduz claramente para o praticante como a necessidade de disciplina e austeridade no aprendizado espiritual. No terceiro capítulo, ao expor as técnicas do Yoga, explicitarei mais esses tratados do Haṭha-Yoga .

De forma bastante poética, o *Sahasranama Lalitā*⁴⁵ traz os mil nomes da deusa, ou melhor, mil epítetos pelos quais ela pode ser chamada e compreendida. O primeiro epíteto é “Tu és a mãe sagrada”. O último, “Tu és a mãe Lalitā. Om”. Entre esses dois, uma diversidade de belas denominações que a tratam como Mahā-Kālī (v.751), amante dos cinco sacrifícios (v. 946), rainha das ordenanças (v. 828), tesouro do néctar (v.90), amante das folhas vermelhas e brancas (v.773), soberana da medula (v. 524), adorada pelos yoguis (v.726), pura arte (v. 134), entre centenas de outras.

⁴⁵ Tradução para o inglês de Rishi Singh Gherwal, em 1930. Para o português, tradução nossa.

No Bhakti-Yoga — um Yoga tântrico da devoção que tem como principal característica o amor devocional pela divindade, expresso por danças, cantos ou pujas (oferendas) — os adeptos se fundem com a divindade escolhida, a fim de se aproximar e identificar-se com ela. No Bhakti-Yoga, o culto é realizado tanto para deuses quanto para deusas. As principais personificações celebradas são *Sūrya* (o deus Sol); Ganeśa (filho de Śiva e Pārvatī, com cabeça de elefante, variante do grego Hermes e do orixá Exu, aqueles que abrem o caminho e guiam a alma); Viṣṇu (também adorado na figura de uma de suas reencarnações ou avatares, o Kṛṣṇa, a exemplo do Hare-Kṛṣṇa, que prega o Bhakti-yoga); Śiva e Śakti, sendo esse último culto denominado de Shaktismo. Os princípios e as práticas tântricas também foram aplicados ao culto dos Buddha e do Bodhisattva do Budismo Mahāyāna (ZIMMER, 1986, p. 393). Há uma vasta literatura bhakti (devocional) voltada para as mais diversas deusas, mas, dentro dessa corrente, Kālī assume um lugar de honra, sendo venerada por povos tântricos do Sul ao Norte da Índia. Rāmprasād, um poeta hindu do século XVIII, foi um fervoroso devoto de Kālī, dedicando-lhe toda sua obra e canções que até hoje são bastante populares em Bengala. Ele iniciou a tradição de uma escola de poetas devotados à deusa.

Porém, um dos maiores expoentes do Shaktismo (Tantra que cultua a Śakti) através da prática devocional foi Rāmakriṣṇa, conhecido como “o louco de deus”, pois, quando era tomado pela luz divina, cantava e dançava ininterruptamente, dizendo estar possuído pela deusa Kālī, a quem dedicou todos os seus hinos e fervorosa devoção. Rāmakriṣṇa viveu no início do século XIX e também conviveu com a poesia de Rāmprasād. O sábio Vivekananda, figura responsável por introduzir o yoga no Ocidente, foi seu discípulo. Rāmakriṣṇa foi um yogue muito respeitado no mundo inteiro, recebido na Inglaterra pela rainha; andava maltrapilho, falando dos deuses indianos a partir de sua própria e direta experiência:

A mãe se recreia no mundo — Seu instrumento — sob diversos aspectos e nomes. Ora é o (...) Absoluto, sem forma, Mahā-Kālī; ora o Permanente, como distinto de Suas obras (Nitya-Kālī). Ela é a Deidade (...) dos crematórios, a que preside a morte (Smasāna-Kālī); ora se apresenta disposta a abençoar e preservar os seus filhos (Rakṣā-Kālī): sob outro aspecto, Ela aparece agradável aos olhos de seus devotos como a Mãe de cor escura (Śyāmā-Kālī), consorte do Deus da Eternidade. (...) São descritas assim nos Tantras: ‘Quando não havia nada — nem sol, nem lua, nem planetas, senão tão-só a Profunda Escuridão, só existia minha Divina Mãe, Sem-forma, a Eterna Consorte do Infinito. (ABHEDANANDA, 1995, p. 86).⁴⁶

⁴⁶ *Mahā-Kāla* é a forma masculina do mesmo nome, Absoluto, Śiva.

Foi também Rāmakriṣṇa quem trouxe uma visão monista, não-dual, para a filosofia bhakta:

A mãe divina revelou-me no templo de Kālī que era ela quem se tinha tornado todas as coisas — disse Rāmakriṣṇa a seus amigos. Ela mostrou-me que tudo estava pleno em Consciência. A imagem era Consciência. O altar era Consciência, as vasilhas de água eram Consciência, tudo era Consciência. Brahman e Śakti são idênticos. (...) Não podemos pensar no Absoluto sem o Relativo, nem no Relativo sem o Absoluto. O Poder Primordial está sempre jogando. Cria, preserva e destrói jogando. Esse poder é chamado *Kālī*. *Kālī* é verdadeiramente Brahman, e Brahman é verdadeiramente *Kālī*. Trata-se da única e mesma Realidade. (ZIMMER, 1986, p. 389-390).

No Tantra, a atitude teísta praticamente apaga o ideal abstrato do Brahman sem forma (nirguṇa Brahman), substituindo pela relação de adoração ao Senhor (*Īśvara*), o Deus pessoal, o Brahman com forma (saguṇa Brahman). E a deidade feminina abarca a maioria dos cultos, porque, para os tântricos, o feminino afirma a natureza de maneira mais imediata. O desenvolvimento do Tantrismo trouxe de volta às práticas hindus populares a figura da deusa cujo culto, enraizado no período neolítico de origem dravídica e matriarcal, havia sido eclipsado durante quase um milênio pelos deuses do panteão patriarcal ariano do Hinduísmo.

O Tantra aceita a realidade do *Vedānta* Advaita (monista, não dual) de que todo o mundo é uma projeção de Māyā, mas enfatiza o aspecto positivo da doutrina, mostrando que o mundo é essa manifestação contínua e dinâmica do poder divino da deusa Māyā (a qual também representa Śakti) e que deve ser celebrado. Māyā produz a miragem do mundo, o samsara (literalmente “onde tudo acontece”⁴⁷), sucessão de nascimentos, mortes e renascimentos, o que, enfim, acontece, o seu jogo incessante, que precipita a dor e a alegria, que aceita os opostos, mas em sua bem-aventurança transcende ambos, está acima desse bem e desse mal, repleta da loucura sagrada de um amor extático. Todo espetáculo do Universo é gerado pelo dinamismo da Māyā-Śakti, a potência da dança cósmica da Mãe que a tudo cria e a tudo consome. “Os seres do mundo e todos os níveis de experiência são ondas e estratos de uma única corrente da vida, que flui sem cessar” (ZIMMER, 1986, p.396). Assim, ela realiza a sua representação, a dança que baila com seus cabelos emaranhados, criando e devorando o

⁴⁷ Tradução encontrada no prefácio de Carlos Alberto Fonseca para a *Bhagavad-gītā*, (2009).

tempo. Aquele que ama verdadeiramente a deusa, para o tântrico, não deseja libertar-se desse mundo e, sim, emaranhar-se nessa teia e debaixo desses caracóis anelados, movimentar-se sem sofrimento na imanência, experimentando a vida e o Todo como revelação dessa suprema força divina da Śakti, da mãe que criou amorosamente para seus filhos o seu ambiente cósmico, o seu útero divino como eterna morada. “Ó, mente, vamos dar um passeio até Kālī, a Árvore que satisfaz os desejos! E lá, sob sua copa, recolhamos os quatro frutos da vida” (ZIMMER, 1986, p. 396) ⁴⁸.

***Nāṭya-Śāstra*: o Quinto Veda**

Há alguns livros tão importantes no desenvolvimento do pensamento e da cultura sagrada hindus, que são comumente tratados como “quinto Veda”. Entre eles, levaram esse tão prestigioso crédito: os Tantras, como visto acima, já que sua origem é atribuída a um tempo pré-védico que influenciou e participou dos assuntos ritualísticos propostos nos Vedas; o *Mahābhārata* (com autoria de Vyāsa) e o *Nāṭya-Śāstra*. O *Nāṭya-Śāstra* é considerado o Quinto Veda, porque através da recordação dos quatro livros sagrados, os Vedas, destes foram retirados os elementos que o compuseram. Assim, do Ṛg-Veda, vieram a poesia e a prosa; do Yajur-Veda, o gestual; do Sāma-Veda, a música; e do Atharva-Veda, a representação dramática, a partir da encenação dos seus sentimentos.

A palavra *Nāṭya* origina-se de “*nrit*”, dança, porém assumiu o significado de “arte de um teatro que dança” e corresponde mais a um teatro dançado que falado. “*Śāstra*” é tratado, escritura, doutrina. O *Nāṭya-Śāstra* é o mais antigo tratado hindu sobre o teatro, a dança, música e drama. Convém não esquecer que as artes cênicas são sempre tratadas como inseparáveis no Oriente, resultando numa forma sincrética de espetáculo. Borie, Rougemont e Scherer (2004) afirmam que esse tratado data de 200 a.C. a 200 d.C., mas foi compilado e escrito somente em 1860, pois até então sobrevivia apenas da tradição *paramparā* (de boca para ouvido). Atribui-se sua escrita a Bharata Muni, que tanto pode ter sido um sábio místico quanto um rei. O autor entendia das artes que citava, o que mostra também que ele atuou

⁴⁸ Os quatro frutos da vida são: 1) *Artha*, a prosperidade; 2) *Kama*, o desejo; 3) *Dharma*, a lei natural das coisas em sua autenticidade e espontaneidade; e 4) *Mokṣa*, a libertação de todos esses frutos anteriores.

como artista. O tratado é composto de 6000 *sūtras* ou aforismos, utilizados dessa forma para possibilitar uma apreensão rápida por parte do leitor/estudante.

O primeiro capítulo do *Nāṭya-Śāstra* traz uma narrativa fabulosa, uma visão poética e religiosa da origem do teatro. Ali, diz-se que os deuses pediram a Brahmā uma representação, algo que fosse audível e visível, uma vez que os Vedas não podiam ser apreciados pelos intocáveis. Os deuses também solicitaram que a representação pudesse ser compartilhada, assim, com todas as castas. Brahmā, então, faz o tratado que deveria vingar como um caminho da virtude, da riqueza e glória e tentaria abarcar todas as artes e ofícios; pede ao deus Indra que os ensinamentos sejam transmitidos a outros deuses, porém destros, instruídos, hábeis ao falar e habituados a trabalhar duramente. Afirma também que essa representação criada por ele deveria ser uma imitação das ações e condutas do homem, não havendo máxima sabedoria, ciência, arte, ofício procedimento e ação que não se encontrasse no âmago desse teatro. Indra responde que não há deuses capazes de tal façanha e, assim, leva a doutrina a Bharata, que a divulga entre os seus com o intuito de preencher a representação com os seguintes estilos: dramático, poético, grandioso, patético e gracioso.

A primeira representação aconteceu no Festival de Indra, os maus espíritos compareceram e, ao se ver representados como inimigos derrotados, voltaram-se contra os artistas. Brahmā, então, pede que todos os deuses se unam para proteger o teatro e, assim, dá a cada um deles uma função e lugar e coloca-se, ele próprio, ocupando o meio da cena. Por isso, esse local, nas representações hindus, é ornado sempre com flores. Se comparado com a Poética de Aristóteles, o tratado de Bharata descreve de maneira muito mais detalhada os passos do teatro, da dança, da imitação de emoções e as respostas emocionais, respectivamente bhavas e rasas. No tratado está exposto que há oito rasas principais: amor, pena, raiva, desgosto, heroísmo, medo, terror e riso. Observa-se também toda a propriedade na descrição, o que denota que ele era um praticante das artes citadas.

O *Nāṭya-Śāstra* traz a descrição da dança de Śiva e foi a partir dela que se originou a maioria dos estilos das danças clássicas tradicionais hindus, como o Kathakali, Bharatanatyan, Odissi, entre outros. As danças trazem duas categorias principais de movimentos: *Tāṇḍava* (mais vigorosa) e *Lasya* (mais suave) e sua tradição remonta ao mito de Śiva em sua manifestação como Śiva-Ardhanārīśvara (Senhor é metade homem, metade mulher). “Essa imagem é considerada uma expressão da ação recíproca dos elementos masculinos e femininos no ciclo cósmico” (BARBA E SARAVESE, 1995, p. 84). A parte da dança que corresponde a Śiva traz o elemento rude e selvagem, que é o movimento *Tāṇḍava*,

a manifestação irada do deus, numa dança feroz e arrebatadora; enquanto que na dança criada pela metade feminina a deusa Pārvatī evidencia o movimento Lasya, delicado e gentil, lírico, representando emoções de ternura e amor. O *Kūrma-Purāṇa* atribui os movimentos mais violentos de *Tāṇḍava* à manifestação de Śiva-Rudra, que se apresenta com rudeza e selvageria. Fragmentos desta dança estão descritos nas rubricas da personagem *Kālī* e serão executados na encenação.

Como a prática deste projeto envolve o Yoga e não a dança clássica indiana, apenas serão utilizadas as técnicas do *Nāṭya-Śāstra* que fazem referência aos *mudrās* (gestos ou selos), os quais utilizam as mãos e os pés (*hasta* e *pāda*) e também estão presentes na tradição yogue.

Em algumas obras de Kavid Kinsley, principalmente em *Hindu Goddesses — Vision of the Divine Feminine in the Hindu Religious Tradition*, ele realiza toda uma taxionomia da deusa nas diversas escrituras. Segui alguns de seus estudos, mas me ative mais precisamente nas variantes da deusa *Kālī* e, mais ainda, em seus elementos míticos que podem ser identificados em minha releitura dramatúrgica. É a lição ontológica e não-dual do mito que eu busco para a construção de uma escrita que se move consciente no corpo, através da dança do Yoga, e de uma consciência que forma palavras e ações que desejam dançar. Um corpo do Yoga que produz uma dramaturgia a partir de uma consciência bailarina.

CAPÍTULO 2. A DRAMATURGIA DO SI¹ — UM PASSEIO PELO DRAMA LÍRICO

Com que cara os poetas que andam no teatro
devem enfrentar o público?

Com a mesma que enfrentam o espelho, que,
neste caso, será sempre o tudo diante deles.²

ABEL NEVES, dramaturgo português

Si, eu, ego, self, espelho, sujeito, Si-Mesmo, personalidade, individualidade. São muitos os termos adotados com o intento de tratar do estado do Ser na primeira pessoa, embora em qualquer estudo mais aprofundado se delineiem as diferenças conceituais entre esses vocábulos aparentemente sinônimos. Posso elencar rapidamente algumas denominações, nas quais esses termos já recebem significados distintos: o si sartreano, o ego³ freudiano, o eu-lírico do estudo dos gêneros literários, a persona grega teatral, a personalidade da psicologia, o sujeito lacaniano, o self jungiano, entre outros.

Como o meu propósito nesta pesquisa é mostrar os elementos do Yoga em sua contribuição para a feitura de uma dramaturgia sobre o mito de Kālī, adotarei aqui principalmente os princípios ontológicos do Tantra-Yoga para traçar um percurso do Si, que pode ser compreendido numa divisão em quatro categorias: o Si-Uno, o Si-dual, o Si-múltiplo e o Si-condicionado. Como foi mencionado no capítulo precedente, um dos principais aspectos do Tantra-Yoga é a constatação, através da prática, de que, no corpo, nosso microcosmo, existem todas as representações do universo macrocósmico, ou seja, do Si-dual, do Si-múltiplo e do Si-condicionado, já que o Si-Uno não tem representação.

O Si-Uno é o Ser-Absoluto, neutro, imanifestado, sem atributos, acima de toda realidade percebida e sem representação no mundo dos fenômenos. Ele se situa além da linguagem, motivo pelo qual não há um verbo que o defina. Logo, nessa proposta de estudo de uma dramaturgia do Si, não será abordado aqui o caráter do Si-Uno. A depender da

¹ Szondi, em *Teoria do drama moderno* (2001, p.123) utiliza o termo “Dramaturgia do Eu” para descrever o teatro expressionista. No atual contexto, o “eu” não será lido sob a luz dos aspectos formais do “drama de estação”, mas principalmente no que diz respeito à comunhão do sujeito com o objeto da representação, do “eu lírico” que está “dentro e fora da experiência” (MENDES,1981, p. 57) da escrita. E para que exista uma distinção, optei por utilizar aqui o termo “Si”, que será melhor explanado no decorrer do presente capítulo.

² (NEVES, 2002, p. 56).

³ Hoje as traduções corrigem o termo “ego” dos estudos de Freud, substituindo-o pela palavra “eu”.

tradição hindu, ele recebe os nomes de *Mahā-Kālī* (na tradição Tantra Śakta), Paramaśiva (para além de Śiva, na tradição Tantra Śaiva), Brahman nirguṇa (tradição *Vedānta*), *Paramātmān* (para além de *Ātmān*, nas tradições *Vedānta* e Tantra), Puruṣa (na tradição *Sāṅkhya*), entre outros.

A presença, a manifestação, faz-se possível a partir do estado do Si-dual. A concepção do mundo no Tantra-Yoga é monoteísta, porém o Ser-Absoluto tem dois aspectos: o imutável e o mutável. O primeiro é o imanifestado. O segundo, com manifestação e representatividade, recebe variados nomes: Śiva (na tradição Tantra Śaiva), Śakti (na tradição Tantra Śakta), Brahman saguṇa (na tradição *Vedānta*), *Ātmān* (nas tradições Tantra e *Vedānta*), Prakṛti (na tradição *Sāṅkhya*), entre outros. São apenas duas diferentes formas de manifestação do Eterno Todo-Um. “Quando nos Tantras são mostrados em diálogos como duas pessoas diferentes, isso é um diálogo apenas aparentemente; na verdade, trata-se de um monólogo de Deus” (RAMM- BONWITT, 1987, p. 146).

O aspecto manifestado, em seu grau mais elevado da hierarquia cósmica, entendido como uma divindade ou Deus, é o Si-múltiplo, apresentando-se de variadas formas: ele é Kālī, Śiva-Natarāja, Pārvatī, Durgā, Kṛṣṇa e infinitas outras representações nas crenças espirituais de todo o mundo, como Cristo, o Sol, Oxalá, São João Batista, Iemanjá, Buda, Tupã, Hécate, Júpiter, Padilha, Nut, entre milhares de outras.

E ainda há outro aspecto manifestado, em estágio hierárquico espiritual inferior à divindade em termos de consciência e energia cósmica, que é o ser humano, o Si-condicionado, o *jivātman*. Em graus ainda menos desenvolvidos de manifestação que o Si-condicionado, encontram-se os animais, as plantas, a matéria bruta. O Si-condicionado desperta e aciona em si próprio, continuamente, as energias e consciências que o envolvem, como as expressões do Si-múltiplo e o Si-dual ou as influências do meio, dos elementos naturais, do Outro (também Si-condicionados: amigos, amantes, familiares), dos alimentos que ingere, das ações cotidianas que realiza e os objetos que lhe pertencem nesta trajetória de vida, onde ele possui uma identidade cultural, inserida num determinado tempo e espaço. Portanto, o Si-condicionado está enredado numa determinada condição representativa, mas ele pode ir e vir, transitando entre outros estados. O Si-lírico se apresenta quando o Si-Condicionado transita pelos outros Si e transforma isto em manifestação escrita. Cleise Mendes (1981, p. 53), ao falar do eu-lírico, não estava tratando de outro assunto senão deste Si-lírico de que falo: ele “vê impressas na paisagem sua dor ou alegria e a razão por que fala de um cipreste ou de um pássaro é que eles são imagens concretas, equivalentes dos

sentimentos que expressam, signos vivos nos quais o poeta pode ler-se a si mesmo”⁴. No tantra Tararahasya, a deusa diz que “todas as mulheres do mundo são minha imagem” (Cap. 3, 05). Citar a questão da imagem me remete novamente à ideia do espelho.

Uma das técnicas utilizadas em alguns métodos de meditação oriental é “a limpeza do espelho”, também conhecida como o exercício do “Isto não! isto não!”, que leva o praticante a meditar observando tudo o que ele não é, limpando todas as memórias e impressões de uma falsa concepção de Ser: ele não é aham, seu eu (sua casa, sua roupa, seus traços físicos); ele não é manas, sua mente (seus pensamentos); ele não é buddhi, seu intelecto (conhecimento originado pelo raciocínio e suas faculdades); ou seja, negando tudo que pensa ser, chegar-se-ia ao espelho limpo, cristalino, à Realidade Última e, assim, alcançaria mokṣa, a libertação. O meu propósito de trabalhar o Yoga no campo cênico envolve a aplicação de técnicas yogues e seus princípios na composição dos elementos do espetáculo e, neste momento da pesquisa, dando maior ênfase à dramaturgia. Num momento decisivo do trabalho, resolvi que não iria registrar o processo através de filmagens para que a elas pudesse assistir em momento oportuno: optei por realizar as mais variadas técnicas do Yoga em frente ao espelho, como fazem muitos dançarinos. Este não é um hábito de nosso teatro, o de ensaiar sendo observado por si mesmo. A observação se dá, obviamente, mas num nível interno, subjetivo. Embora não seja menos subjetiva a visão no espelho. Em face do que foi mencionado, empreendi uma busca ao “espelho” também a partir da conceituação clássica do Yoga. O *sūtra* III do primeiro capítulo do *Yoga-Sūtra* de Patañjali nos emaranha no seguinte fio: “Então ‘aquele que vê’ se manifesta em sua natureza mais autêntica”⁵ ou numa outra tradução “Então o vidente está estabelecido em sua própria natureza essencial e fundamental”⁶. O *sūtra*, evidentemente, por se tratar de um processo meditativo, concerne ao “olhar para dentro”, que consiste em o praticante deixar que todas as impressões da mente venham e se vão durante a meditação. Aproveito o *sūtra*, aqui, como metáfora cênica, uma maneira de “olhar para o espelho”, que não deixa de ser também um olhar para todas as variantes do “Si”, as quais se revelam em presença da imagem do Si-condicionado. Na construção da personagem de *Umā*, houve um momento em que esta utilização se deu de modo muito evidente: ao olhar-me no espelho, corrigindo uma postura, observo, vejo a inclinação que existe em minhas pernas e que imprime, em mim, algumas dificuldades em certos movimentos. Ao olhar para a minha imagem vejo o “tudo” diante de mim. Este olhar para o espelho que está fora aponta e revolve

⁴ Grifo nosso.

⁵ *Yoga-Sūtra*, I.3, tradução de BARBOSA (2006, p. 43).

⁶ *Yoga-Sūtra*, I.3, tradução de TAIMNI (2006, p.22).

o olhar para dentro, num movimento constante de observação e reflexão. Assim, percebo os meus joelhos entortados para dentro e entendo também que eles não fazem parte da minha natureza essencial. Eu tenho joelhos tortos, o meu Si-condicionado tem joelhos tortos, mas o que está além, o Si-dual e Si-múltiplo que também percebo atuar em mim, não têm os joelhos tortos. E desta forma, vou limpando o espelho, corrigindo as imperfeições. Não posso mudar minha estrutura mais grosseira, física, alterando o formato de minhas ligações ósseas. Mas posso “ver”, “observar” que minha natureza própria está acima da condição de meus joelhos tortos e que, ao mesmo tempo, estou dentro e fora da experiência. Vivencio e observo. Utilizo este princípio na primeira personagem que aparece no texto, representando Kālī, a personagem *Umā*, que é uma caminhadora, iniciando os passos míticos de Kālī enquanto consorte de Śiva. É importante também destacar que os capítulos do *Yoga-Sūtra* são denominados como “*pāda*” (em sânscrito: pés, passos, caminhos, sendas).

Assim caracterizada, observo que a dramaturgia que nasce do Yoga atuando em mim, em minhas experiências com o mito de Kālī, também é uma dramaturgia que dialoga com o espelho: o Si-condicionado no diálogo com os outros “Si”, que se revelam. Em minha relação especular, vejo a imagem ainda suja, imperfeita, precisando de correções. Não ter filmado o processo foi uma escolha, na qual tive a grande perda de não possuir agora um registro do material que me daria umas boas horas minutadas com muitas descobertas. No entanto, a opção do espelho, em alguns momentos, mostrou-se uma forma de meditar em ação, na prática de uma atividade, como aponta a etimologia sânscrita da palavra meditação (*dhyāna*), que se justapõe a um ato de exercitar uma atenção intensa num determinado objeto, unindo-se a ele.

Segundo Feuerstein (2006a, p.36), o termo sânscrito “*Yoga*” geralmente é interpretado como a união do eu individual, o *jivātman* (ou Si-condicionado) com o eu cósmico, o *Paramātman* (o Supremo Si Mesmo, o Si-Uno). Assim, através da prática dos elementos do Yoga, busquei, na criação das personagens, uma compreensão e releitura do mito de Kālī unidas à minha experiência do Si-condicionado. Isso se deu principalmente pelas tentativas de aplicar a técnica clássica do *saṁyama* (meditação, concentração e *samādhi*) em todas as atividades do Yoga realizadas durante este projeto. Sobre o *samādhi*, desenvolverei o seu conceito no terceiro capítulo. Por agora, basta saber que a palavra é traduzida como “êxtase” ou “ênstase”, sendo que esta última apresenta, na opinião de teóricos como Mircea Eliade, uma definição mais precisa, pois compreende os estados extáticos e estáticos. Ambos podem produzir *samādhi*: o movimento ou a contemplação. Propõe Vivekananda (1967, p. 176-177),

ao comentar os *sūtras* (III.2 e III.3) de Patañjali: “Suponha que estou meditando sobre um livro; gradualmente consigo concentrar a mente sobre ele; depois percebo somente as sensações internas, o significado, não-expresso em forma. Esse estado de *dhyāna* (meditação) é chamado *samādhi*”, ênstase.

Samādhi, nos estudos do *Centro Ātman de Yoga*, é “tornar-se aquilo em que nos concentramos”. Uma junção entre sujeito e objeto (alguém se tornou algo em que se concentrou). Uma percepção nítida e verdadeira de um conhecimento metafísico que resulta da contemplação — e ação — de seu próprio modo de ser. Alcançar o íntimo da essência da vida e dos elementos cósmicos. Voltar a ver, como se quisesse se religar à essência. Deixar que a luz ilumine o lugar que, até então, estava escuro. Um estado de revelação. Que permite escutar a letra que surge deste objeto em que me concentro. A letra que já estava em mim, mas permanecia obscurecida. Assim é a dramaturgia do Si, que aqui se inscreve como um monólogo para oito vozes, pois é um Si-lírico em suas aparições multiformes, uma dramaturgia na qual se dialoga com o espelho, pois “existe uma ocasião para contemplar-se e que exige apenas uma certa duração, variável e submetida apenas à disposição de espírito do poeta” (MENDES, 1981, p. 52).

Assim, a cada técnica aplicada nos laboratórios de Yoga e escrita, havia a tentativa de compreendê-las para além de minha condição de Si-condicionado. Cito dois exemplos. No primeiro, ao executar o *kakāsana*⁷, que é o *āsana* de equilíbrio e força, arrolado à figura do corvo, eu buscava permanecer algum tempo nesta posição, meditando na razão pela qual a personagem *Dhūmāvātī* andava acompanhada desta ave, uma vez que a literatura mítica não me forneceu dados mais elaborados sobre este ponto específico. Iam então surgindo palavras, sensações, condições psicofísicas relacionadas ao princípio do mito e que, muitas vezes, escapavam de meu repertório comum cotidiano de experiências, vivências e memórias pessoais. Como se, naquele instante, o Si-condicionado estivesse cedendo espaço à manifestação do Si-múltiplo ou Si-dual. Na medida em que a postura ia sendo conquistada, em que eu a executava com mais propriedade, ela ia revelando os diversos sentidos que a fez receber a nomenclatura “*kakāsana*” e, aos poucos, também ia esclarecendo a relação da personagem *Kālī / Dhūmāvātī* com o animal⁸, desenvolvida posteriormente na escrita do texto dramático. No segundo exemplo, ao realizar o *uḍḍyāna-bandha*⁹ — uma contração que

⁷ Postura do corvo. Ver ilustração 117, p. 256.

⁸ As divindades hindus geralmente andam acompanhadas de animais, que são seus *vahanas* (veículos).

⁹ Contração que eleva o diafragma.

eleva o diafragma fazendo uma total sucção do abdômen — tive muita dificuldade devido à tensão constantemente presente em meus músculos desta região. De todo modo, procurei elaborar a personagem *Pārvatī* a partir de conceitos envolvendo a respiração, uma vez que ela, filha de Himavat (Himalaia), também é uma representação do ar puro das montanhas, que penetra em Śiva durante as suas absortas meditações. Para os habitantes das montanhas, ela também é símbolo de fertilidade. Ao retrabalhar o *uḍḍyāna*-bandha juntamente com o *śūnyaka* ou *recaka* (estados do *prāṇāyāma*¹⁰ em que o corpo se esvazia de ar), acrescentando o componente mítico, a técnica foi se revelando eficaz e, a cada vez que a praticava, ela se mostrava mais confortável, auxiliando-me na compreensão do processo de total esvaziamento de ar como uma metáfora para a relação de *Pārvatī* com um sentimento de necessidade de preenchimento através de uma maternidade “real”, visto que os seus dois filhos, Ganeśa e Kārttikeya, não foram concebidos de uma maneira convencional nem gerados a partir do seu ventre. Assim como na mitologia grega, que expõe Dioniso sendo gerado na coxa de Sêmele, uma das versões míticas hindus coloca Ganeśa originando-se da pele de *Pārvatī*.

Trago um exemplo na construção da personagem *Pārvatī*, que ilustra muito bem o que vem sendo dito sobre os diversos tipos de “Si”. A relação que se estabeleceu entre *Pārvatī* e eu (o Si-condicionado): meditando no *anāhata*-cakra e executando alguns *prāṇāyāmas* (expansão respiratória), concentrando-me nos sentimentos dos amores maternos, surgiram algumas imagens e palavras. Eis algumas: a água do mar — que em grego é uma palavra feminina, “thalassa”; a mãe Iemanjá; seios fartos de leite; a via-láctea como um oceano de leite; os grandes mamilos da Vênus; o coração sagrado de Maria ornado de flores etc. Prossegui esta prática por algumas semanas. Ao fazer exames laboratoriais médicos semestrais, descubro que estou com um aumento considerável da minha prolactina (hormônio responsável, entre outras coisas, pela produção de leite materno), gerado por uma alteração na hipófise. Preocupada, investiguei clinicamente e também pesquisei como poderia utilizar o Yoga em prol de ajudar a normalizar a situação hormonal, que, até então, nunca havia apresentado nenhuma desordem em suas funções. Aliado a isto tudo, ocorreu-me saber, durante estes acontecimentos, que minha mãe não teve leite suficiente no período da minha amamentação. Os *āsanas* (posturas) de inversão, que provocam uma excelente irrigação no cérebro e que atuam diretamente na hipófise foram o bastante para o problema se reverter sem remédios, o que surpreendeu muito a médica que me acompanhou.

¹⁰ Controle e expansão da energia vital na respiração.

Porém o que interessa aqui é como isso tudo se transformou em texto dramatúrgico: a questão da maternidade se ampliou, passou a ser um assunto meu, do meu corpo, e não somente da deusa-mãe Pārvatī. Lembro-me de uma conversa com a atriz Evelin Bucheger, dizendo-me que, depois de ser mãe, adquiriu um amor por todos os seres humanos. Em linguagem yogue e tântrica: expandiu o seu *anāhata*-cakra, o seu centro do coração. E talvez neste mesmo dia, eu tenha enviado um e-mail para um grande amigo, dizendo que sim, que definitivamente desejava ser mãe. Ao colocar o corpo inscrevendo-se na palavra, cometo um ato falho, identificado posteriormente pela minha orientadora da pesquisa: numa réplica de Pārvatī a Ganeśa, ela afirma: “Você não amamentou”, quando a frase deveria ser “você não mamou”. Acabei adotando o ato falho dramatúrgico, assumindo as duas formas, os dois verbos. Assim se dá o diálogo entre o corpo e a palavra nesta “dramaturgia do Si”, na qual objeto e sujeito se complementam, mesclando-se num constante movimento de ir e vir.

Os mestres, artistas e pandits (sábios e/ou intelectuais) filiados ao Tantra-Yoga, que nomearam grande parte das técnicas aqui descritas, falavam e escreviam através de uma linguagem cifrada conhecida como “*sandhyā-bhāṣa*” (que significa “linguagem do anoitecer”), utilizada para mesclar os sentidos mais claros e os mais obscuros dos termos empregados nas práticas e deixar que o sentido maior fosse uma revelação apenas para os iniciados. Assim, deixando que os eventos se revelem, vou trazendo minha experiência dramatúrgica do Si-lírico para esclarecer, no sentido de alumiar, esta linguagem tântrica do anoitecer, da noite da escura deusa Kālī.

Portanto, ao falar do Si-lírico, em vez do Eu-lírico, no decorrer deste capítulo, refiro-me não somente ao “Si” que aparece no Self, no “eu” psicanalítico, na alma ou na psique. Mas, fundamentalmente, ao “Si”, que se manifesta literariamente como Si-lírico, passeando pelo Si-Condicionado, pelo Si-Múltiplo e pelo Si-Dual, já que a realidade última é una e, de acordo com o Tantra-Yoga, todos estão unidos por fios invisíveis de consciência e energia agindo em seus mais diversos estados. Um Si-lírico intimamente compromissado com o mito de Kālī, acessado e reelaborado continuamente durante os laboratórios para a urdidura do texto ficcional.

O meu Si-condicionado, enquanto artista criador de dramaturgia se utiliza da palavra para percorrer os diversos níveis do Si (o dual e o múltiplo) e ainda caminhar alhures, colocando-se para além das personagens, nas minhas vivências. O Tantra-Yoga define o Universo como uma teia onde todos os seus componentes estão intimamente unidos, refletindo-se mutuamente. E a união de todas estas potencialidades divinas, terrestres,

intergalácticas é o Si-Uno, a quem não podemos explicar nem definir, mas que pode também se revelar em todos os outros níveis da existência, já que ele é o Todo. Por estas premissas desenvolvidas, ao descrever a realização das técnicas do Yoga que compõem as rubricas do texto dramaturgico, utilizo sempre o verbo “revelar” (Ex.: *Kālī/Śakti* revela o *kakāsana*...), mesmo sabendo que, na verdade, o que ocorre é uma inversão do termo: não é o praticante que revela a técnica, é a técnica que se revela para o Si-lírico do praticante. Ao realizar o *kakāsana* (postura do corvo, ver ilustração 117, p. 256), por exemplo, a estranheza da posição com as pernas abertas ia me remetendo ao ato de defecar nas antigas fossas abertas no chão, muito comuns nas casas antigas da roça — onde eu passei grande parte da minha infância — e em cidades pobres de alguns países da América Latina — que visitei por estas épocas. Assim, permaneci na postura durante um bom tempo deixando que as situações e palavras se revelassem. Vieram imagens relacionadas à podridão, fezes, mofo, degradação física. Um tempo depois, ao analisar a imagem de *Dhūmāvātī*, percebo que um corvo a acompanha, e construo esta personagem a partir destes elementos escatológicos suscitados a partir da postura da ave. *Dhūmāvātī* foi uma personagem criada inicialmente a partir da técnica do *āsana*. Ao saber, um tempo depois, que ela era uma divindade protetora dos mortos, realizei laboratórios em outra direção, levantando o tema da ancestralidade, mas quase toda partitura da personagem se concentra em posturas de cócoras (como o *utkāsana*, ver ilustração 119, p.257). Porém, a personagem não representa apenas este lado obscuro, por isso, em determinado momento, utilizei o *mayūrāsana* (a bela postura do pavão, ver ilustração 121, p. 257) para trabalhar seus atributos mais benévolos, problematizando, na personagem, as polaridades relacionadas à Escatologia: beleza/feiúra, início/fim, criação/degradação.

No decorrer deste capítulo, não farei uma explanação pormenorizada sobre as especificidades dos gêneros literários¹¹, utilizarei apenas alguns elementos da Lírica para exemplificar como seus princípios estão em comum acordo com a escrita dramaturgica que foi concretizada à luz da experiência revelada com o Yoga.

¹¹ Para este fim, há uma vasta e fundamentada bibliografia disponível. Aqui o assunto será tratado a partir de alguns pontos específicos, adotando, nas análises, as teorias de Cleise Mendes, Emil Staiger, Mikhail Bakhtin e Peter Szondi.

O SI-LÍRICO NA REPRESENTAÇÃO

Ao trabalhar com o conceito de representação, delineio a minha escolha da filosofia de Schopenhauer como aporte teórico, tratando o termo não a partir do viés filológico, estrutural ou semiológico, mas ancorado nos princípios deste filósofo¹². Schopenhauer foi um dos filósofos ocidentais que mais compreendeu as correntes do pensamento oriental, como se pode observar em algumas de suas passagens: “[...] a influência sânscrita na literatura não será menos impactante que o renascimento da literatura grega no século XV” (2005, p. 23). Já no início de seu mais importante tratado filosófico, *O mundo como vontade e representação*, lê-se, no livro introdutório, a “primeira consideração” colocando a representação submetida ao princípio da razão como objeto da experiência e da ciência. É exatamente como objeto e sujeito que me coloco na experiência da construção dramática através do Yoga, onde me situo enquanto agente totalizador, aquele que escreve e que, devido ao condicionamento do Si, recria-se como personagem ao mesmo tempo.

A experiência de utilizar os elementos do Yoga atuando em mim, na medida em que desenvolvo uma dramaturgia, coloca-me no centro da cena. Desta forma, atuo. Sou, então, atriz, dançarina, pesquisadora, *yoguinī*, diretora e dramaturga do material que vou concebendo. Estou dentro da cena, não apenas em forma de conceito, que é o modo como me coloco quando estou dirigindo um espetáculo. Na construção deste objeto, estou com o corpo presente, com a energia atuando no espaço cênico de forma direta. Neste processo de criação dramática que estou realizando, permaneço dentro da experiência e, assim, represento-me enquanto linguagem escrita e linguagem corporal. Sou objeto e sujeito da experiência. Cito novamente Schopenhauer para ilustrar minha afirmação: “Objeto, contudo, já é o seu corpo, que, deste ponto de vista, também denominamos representação, porque o corpo é objeto entre objetos e está submetido à lei deles, embora seja objeto imediato” (2005, p. 45). Em sua definição de sujeito, Schopenhauer nos mostra um conceito vedantino¹³ que também se aproxima do Yoga: o sujeito é aquele que tudo conhece, mas não é conhecido por ninguém. No Yoga, há o *Ātman*, também conhecido como Si-Mesmo, *Puruṣa*, *Brahman*, Leito de *Viṣṇu*, Mãe-Divina. Lá, tudo é consciência, nada tem forma, é o incondicionado, a Criação. Assim, o objeto é a manifestação, em pequenas faíscas, desta coisa só por algumas vezes

¹² Precursor de Nietzsche e grande responsável pelo rumo da filosofia deste.

¹³ Do *Vedānta*, um dos *darśanas* (ponto de vista filosófico) da ortodoxia do Hinduísmo.

alcançável, que é o sujeito. Percebo que o processo que se dá com o Yoga na dramaturgia é unir objeto com o sujeito, estar “dentro e fora da experiência”, poder transitar entre a consciência e a energia e construir mundos a partir do desejo.



Ilustração 17 — Selo com *figura de Śiva- Pāśupati* (Senhor dos animais), encontrado em Harappa e Mohenjo-Daro.

Ainda Schopenhauer: “O objeto é o corpo, que pode ser denominado também como representação” (2005, p.45). A afirmação acima me pôs a refletir como o meu corpo vinha representando através da dança. A partir de uma provocação realizada no “Corpo e Cena na Contemporaneidade: Seminários transculturais sobre teatro e dança”, realizado em agosto de 2008 pelo PPGAC-UFBa, fui deixando a memória desfilar por todas as danças que o meu corpo experimentou no decorrer da vida, desde as aulas frustradas de dança moderna, quando o professor Marcel colocava-me em posição de borboleta e forçava os meus joelhos para que eles cedessem à gravidade — o que me fez fugir rapidamente das aulas — até o encontro com o Yoga. Hoje descobro que fazer a “borboleta” nada mais é do que realizar a postura do *bhadrāsana*, a posição virtuosa e auspiciosa do Yoga, a mesma que Śiva revelava na figura do famoso selo encontrado na civilização soterrada de Harappa e Mohenjo-Daro, uma das mais remotas evidências da existência do Yoga nos tempos arcaicos do neolítico. Naquele contexto de minhas aulas da infância, as necessidades e obstáculos corporais não foram considerados e lembro-me de Marcel obrigando-me à virtude, quando a virtude devia ser uma qualidade difícil para mim naquele momento. O desfile continua e as outras passagens que aparecem com a dança são mais descomprometidas e nelas ficou impressa apenas a satisfação: as danças em frente à televisão e ao espelho na sala de estar, depois o flamenco, a capoeira, o tango, as festas e até dois espetáculos de dança no currículo. Na epígrafe deste estudo, imprimir a frase

que diz ter sido o dançarino o pai do dramaturgo. Em mim, a dança nasceu antes da dramaturgia. E lembro-me que eu dizia para os amigos mais próximos: na próxima reencarnação, quero ser dançarina. Pois: acredito que minha vontade decidiu apenas acelerar o processo.

Retiro estes exemplos do baú porque faço referência a eles no decorrer do texto dramático — nas reminiscências de *Umā* e na angústia de *Gaurī* aparecem suas relações de infância com a dança e a representação — e, principalmente porque quero apresentar uma equação triangular do Tantra-Yoga¹⁴, o qual recupera um mito que propõe três estados para Śakti (o poder), três facetas da *devī mahāvidyā* (deusa da grande ciência) Tripurasundarī (a bela dos três mundos, representa também um dos aspectos benévolos de Kālī), que, nos seus ângulos, guarda os três caminhos, os três poderes da Śakti: *Ichhā* (vontade), *jñāna* (conhecimento) e *kriyā* (ação), um triângulo da vontade divina de criar, de fazer com que a vontade do conhecimento da letra ganhe corpo e ação, realizando-se.

Ichhā é a vontade já despertada, a *kuṇḍalinī* ascendida, que habita o *maṇipūra*-cakra, o centro vital, a cidade das joias. Na vontade, já há algumas letras ativadas, mas elas precisam de *jñāna*, do conhecimento do *anāhata*-cakra, do lótus do coração. Os hindus não pensam o conhecimento como algo “mental”, como estamos acostumados a associar. Para eles, conhece-se com o coração. O *sūtra* (III, 35) de Patañjali assinala que meditar no coração possibilita o conhecimento da mente. O livro *A Ciência do Yoga*, de Taimni, que versa sobre o *Yoga-Sūtra*, traz, na capa da edição brasileira, o símbolo do *anāhata*-cakra, numa clara referência que associa o coração à ciência e o conhecimento. Depois que se conhece, o verbo pode ser promulgado por *kriyā*, a ação, na área do *viśuddha*-cakra, canal de expressão que transforma a vontade e conhecimento em som, em palavra viva, em representação. O poder da vontade em criar o mito de Kālī através de uma dramaturgia, aliado ao poder do conhecimento do Yoga como técnica elementar para agregar o drama ao Si-lírico, produz, assim, o poder de colocá-lo em atividade, em ação cênica, em corpo e linguagem.

Retornando à afirmação de Schopenhauer, ao revelar que “o objeto é o corpo, que pode ser denominado também como representação”, pode-se compreender esta equação da criação do poder: a vontade do objeto (do corpo), o conhecimento do objeto (do corpo) e a manifestação do objeto, que é o corpo, o Si-lírico criando a palavra num processo de escrita. O corpo de Kālī revelando-se como um poder, um “mundo como vontade”, uma “vontade de

¹⁴ No terceiro capítulo, esta equação também se aplicará ao estudo do *mantra*.

potência”¹⁵, um “mundo como representação”. Concluo com a máxima tântrica segundo a qual, no mundo microcômico do corpo humano habitam as correspondências do mundo inteiro. Como pensou Woodroffe: em qualquer ponto do fluir fenomênico, podemos ingressar na corrente (o tecido, a texto, a teia) e realizar o “Real Imutável”¹⁶, o Si-Uno.

Durante este processo de escrita do mito de Kālī, reencontrei-me com algumas leituras preciosas e, dentre elas, a obra *Cassandra*, de Christa Wolf. Foi um bom redescobrimto porque o tema da pitonisa troiana já havia sido investigado por mim quando interpretei a personagem Cassandra, em 1995, numa montagem dirigida por Rino Carvalho a partir do texto de Sartre, uma releitura de Eurípedes para *As Troianas*. Naquela época, contracenaram comigo duas colegas do PPGAC-UFBa, Elaine Cardim e Maria de Souza, que interpretavam Polixena e Hécuba, respectivamente. Contrariando as leis da encenação das tragédias gregas, todas as personagens, masculinas e femininas, eram interpretadas por mulheres. Lá, cantávamos e dançávamos em meio às lutas sangrentas, coreografadas com passos e ritos de maracatu. Hoje, relendo *Cassandra* e vivenciando este reencontro com a atriz e dançarina que fui, de forma ainda incipiente, pois consolidei minha profissão no teatro através da direção e da dramaturgia, tomo emprestado o termo de Graziela Rodrigues, o “bailarino-pesquisador-intérprete” (1997), para nomear o que entendo se aplicar a mim neste momento iniciatório de tantas descobertas no Mestrado. Eis que agora me denomino “dançarina-representante-yoguinī”, entendendo aqui por “representante”, aquela que representa, que dá corpo a uma linguagem, a qual tanto pode ser a linguagem escrita, presentificada na feitura dramaturgica, quanto a linguagem cênica, a ganhar forma na medida em que utilizo o Yoga como elemento prático e filosófico na elaboração da cena através das rubricas que vão sendo delineadas no texto.

Mas, o que tem a ver *Cassandra* com tudo isto? Christa Wolf elabora o livro em forma de conferências, e até a parte ficcional — uma novela sobre sua visão do mito troiano — é tratada como conferência. São várias as vozes de Christa: ela é a ficcionista, a viajante, a historiadora, a pesquisadora dos elementos das culturas minóica e micênica; representa e executa sua dança das palavras no meio das ruínas. Ela só não faz Yoga. Pelo menos não no sentido mais estrito, mas sim no sentido lato, quando utiliza toda consciência e energia em prol de uma busca mítica que se torna pessoal, quando a enlaça durante dois anos nos fios que

¹⁵ A vontade de potência nietschiana. Importa lembrar que Nietzsche reconhece ter sido influenciado por Schopenhauer em sua formação.

¹⁶ Outra nomenclatura, fornecida por John Woodroffe (1978, p. 343).

levam às descobertas mais sensíveis sobre a pitonisa do templo de Apolo. Eu, em meus estudos acadêmicos envolvendo Kālī, infelizmente não incluí ainda uma viagem à Índia (investigação prazerosa que farei doravante, em fase de doutoramento), mas também são várias as vozes que se manifestam em mim neste processo em busca do mito. Kālī se desdobra em várias manifestações.

Uma das características principais que é observada quando a lírica penetra no drama é a comunhão que se estabelece do sujeito com o objeto. Não apenas a presença do lírico, mas a forma como a cultura poética do Yoga pode modificar a estrutura formal do drama. Aqui reside a mais importante fundamentação da utilização do Yoga como elemento dramaturgico. O conflito da personagem se dá internamente e se adensa através de uma expansão de significados. O Tantra contém uma bela conceituação em sua etimologia que se assemelha a este entendimento da fusão do sujeito com o objeto. Tantra é um termo sânscrito que significa teia ou urdidura. Deriva do radical “tan”, no sentido de expandir. Este radical também forma a palavra “*tantu*” (fio ou cordão), uma doutrina que afirma uma continuidade entre espírito e matéria, por onde o conhecimento ou compreensão se expandem ou se espalham. Barba (1995, p. 68) tem uma afirmação que se encaixa perfeitamente nesse lema tântrico: “a palavra ‘texto’, antes de se referir a um texto escrito ou falado, impresso ou manuscrito, significa ‘tecendo junto’”. O Tantra reforça, principalmente, um caminho não-dual, que integra, numa síntese, as intuições metafísicas a uma prática, baseada num forte movimento ritualístico.

A LINGUAGEM É UMA FORMA DE AÇÃO

Kālī, a senhora da dança quer ser um “drama lírico”. No sentido — um dos mais simples possíveis — de ser um teatro que também quer ser poesia. Um texto dramático que deseja a palavra, como Śiva deseja Śakti e vice-versa. Uma consciência desejando unir-se à energia. Uma letra que não leva consigo o desejo e a busca pela jóia suprema do conhecimento, não é uma letra viva, é uma letra sem espírito, como aquelas dos alienados pregadores dos mercados e dos templos. Mas letra que leva consigo o desejo e vai em busca da jóia suprema do conhecimento é uma letra viva, um letra com um espírito que quer dançar com o som da lira. Paul Zumthor, numa de suas célebres dicções (2000, p. 66), afirma que, em poesia, “dizer é agir”, porque sendo a voz uma forma de expansão, o poeta quer transformar a poesia em objeto e através dela ritualizar a linguagem.

O emprego dos elementos do Yoga descritos ao longo deste trabalho foi a fonte inspiradora na construção textual que se utilizou de influências líricas aplicadas ao texto dramático, caracterizando-o como drama lírico. Um drama de contemplação. A contemplação lírica é, em si, uma ação. Não há argumento, mas há ação. Para o lírico, os fatos são sensações. A palavra “contemplar” origina-se do latim *templus*, para designar a janela do templo, passagem por onde a pitonisa falava com o seu deus. Se voltarmos ao conceito hindu de que o deus está dentro do indivíduo, a palavra “contemplação” pode ser definida como uma janela por onde se olha para fora para estar consigo mesmo (de novo o espelhamento). No drama lírico, as ações estão coordenadas num só grau de envolvimento e todas elas se movem sem uma hierarquia¹⁷, assim como acontece no Anel de Moebius ou num movimento em espiral, como será visto logo adiante. As personagens entram e saem da estrutura dramática como se estivessem numa paisagem. Porém, mais importante do que uma ação unificadora que os apresenta, é a presença da unidade paradoxal do Si-Lírico, que, ao contemplar-se, vê-se dual e múltiplo. Ele é todos em um só, todos estão nele.

O que proponho é uma abordagem poética e teatral do drama lírico na perspectiva do que sublinhou Staiger: “Para explicar a relação lírico-épico-dramático, lembremos a relação sílaba, palavra e frase” (1987, p. 161). O conceito de sílaba comparada ao gênero lírico me direcionou para a definição de sílaba no estudo do sânscrito, língua na qual foi escrita a maioria dos textos do Yoga. Em nosso alfabeto, de origem latina, temos letra e sílaba como

¹⁷ Uma parataxe.

elementos diferenciados. No alfabeto *devanāgarī*, que grafa o sânscrito, uma letra é uma sílaba completa. E a palavra “sílaba” (*akṣara*) significa também “indestrutível”. As letras do alfabeto *devanāgarī* já são estruturadas como uma sílaba completa, e todas as consoantes vêm acompanhadas de um “a” breve. A sílaba, para a cultura sânscrita, já é, em si, uma unidade fundamental. No *R̥g-Veda* encontra-se a seguinte passagem sobre a sílaba, fazendo uma estreita relação com o que estudaremos a seguir.

Num céu supremo — na (sílaba) imperecível da estrofe
— todos os deuses ali tomaram assento.
Aquele que disso não sabe, o que fará com a estrofe?
Os que sabem, ali se reúnem. (RG-VEDA, 1.164)

Alguns dos professores do PPGAC-UFBA, inclusive a minha orientadora, Cleise Mendes — cujo trabalho sobre drama lírico é também uma das minhas referências —, consideram Staiger como um teórico relevante neste domínio, provavelmente por causa de seu belo estudo órfico¹⁸ sobre os gêneros. Pois bem: a frase luminosa de Staiger, acima citada, encaminhou-me para muitos lugares. Um destes pontos de partida, principalmente por causa do meu passeio pelas paisagens hindus, é o *om* (ॐ).

O ॐ é formado pelas três letras A, U e M, sendo que a pronúncia das vogais A e U juntas traz um som de O. Assim, no alfabeto latino grafamos como *om* e é assim que deve ser pronunciado em português. O mundo hindu não pensa na Criação como a formação dos objetos e sim daquele que vai perceber estes objetos. O objeto não existe sem alguém que o perceba. Há um princípio da percepção antes que haja um objeto a ser percebido. Desta forma, as palavras também nascem nas sílabas antes de existir o objeto a ser nomeado. E a sílaba que dá origem a todas as palavras é *om*, o princípio fundamental do Universo, o poder criador, a primeira palavra. A palavra é, pois, a primeira coisa que destaca o objeto do caos primordial. Ao ser percebido um objeto, ele é nomeado e passa a existir. Por isso há uma profunda relação entre a sílaba, a cosmologia e o pensamento filosófico hindu como um todo. Não é possível para um indiano pensar na criação do universo sem a palavra. Daí a palavra ter sido considerada uma deusa — *Vāk*. Considerando que todas as deusas (*devīs*) são

¹⁸ No sentido de concernente ao instrumento de Orfeu, a lira, cuja poesia é um dos focos do conceito da poética de Staiger.

manifestações de uma deusa somente, chego ao mito de Kālī e sua famosa iconografia em que aparece dançando, enquanto no pescoço baila um colar de dezenas de crânios, lido no contexto deste projeto também como uma “guirlanda das letras”¹⁹, na qual ela carrega as cinquenta letras do alfabeto *devanāgarī*, representando a deusa detentora de todas as sílabas, de todas as palavras. Partindo da leitura dos Tantras-Śāstras, Woodroffe (1955, p. 360) afirma que as cinquenta letras se encontram nos seis cakras, chamados *mūlādhāra-cakra*, *svādhiṣṭhāna-cakra*, *maṇipūra-cakra*, *anāhata-cakra*, *viśuddha-cakra* e *ājñā-cakra*. As cinquenta letras multiplicadas por vinte estão no lótus de mil pétalas, o *sahasrāra-cakra*.

A iconografia de Kālī também traz outro elemento importante quando aplicado ao conceito de circularidade do drama lírico: na maioria de suas representações simbólicas, suas quatro ou oito mãos realizam gestos (*mudrās*) e a mão esquerda superior está em *abhaya-mudrā*, que traz o seguinte significado: “Não temas”. Encontra-se também o mesmo *mudrā* no Śiva-Natarāja da Dinastia Chola. A frase “Não temas”, conteúdo importante da iconografia, será utilizada como leitmotiv no texto dramaturgico, sempre como elemento circular e recorrente no desenvolvimento dos fatos, que não serão necessariamente contados ou mostrados, como no épico ou no dramático, mas sentidos como o lírico. E também vivenciados pelos movimentos do Yoga, que são realizados no palco. “A hibridação lírico-dramática atinge, sobretudo, o argumento, reduzindo a intriga a uma única situação básica e recorrente” (MENDES, 1981, p.56). “Não temas” é a frase que as personagens do monólogo utilizam repetidamente para que elas próprias dissipem o medo de dentro delas.

Para levar a cabo as delimitações, caracterizo o texto dramaturgico como aquele no qual estão escritas as ações encaminhadas para a representação. Por se tratar de uma representação cênica, todos os elementos cênicos são concebidos como ações: o texto, os movimentos corporais, a música, o figurino, o cenário, o desenho de luz, etc. A linguagem textual, nesta pesquisa, é o ponto nuclear destas ações. E como ela também se ancora numa conceituação lírica que surge dos elementos míticos e poéticos do Yoga, opto, neste trabalho, por conferir ao texto o tratamento de “dramaturgico”, em vez de “dramático”, já que não priorizo os elementos que marcam o Drama enquanto gênero, tais como a situação dramática, o conflito, os diálogos, entre outros. Mendes (1981) assinala uma importante diferenciação entre o texto dramático e o texto teatral, ao considerar o primeiro como o texto escrito e o segundo como o texto cênico, gérmen do espetáculo.

¹⁹ Expressão homônima do livro de Woodroffe (*The Garland of the letters*, 1955) sobre a Ciência do Mantra (*Mantra-Vidya*).

AS SÍLABAS TAMBÉM SÃO NOTAS MUSICAIS

A partir da investigação da sílaba *om*, fui delineando um percurso que fez surgir outras sílabas, como “eu”, “si”, a nota musical “si”, o “so”, o “*ham*”, o “se” stanislavskiano, o “*krim*” (o mantra de Kālī, o som semente), o “ix” mallarmeano e ainda as sílabas contidas nos cakras.

Prossegue Staiger: “A sílaba pode atuar como o elemento propriamente lírico da língua” (1997, p. 161). É neste sentido que eu utilizo o *om* enquanto vocalização vibratória e rítmica (mantra) e enquanto sílaba primordial — com todo o seu possível acento lírico dentro de um texto — para chegar a outras sílabas e criar e ajustar conceitos líricos na escrita do monólogo que se aqui se apresenta.

No drama lírico, “os meios sonoros da língua são aplicados a um acontecimento” (STAIGER, 1987, p.21). Na primeira paisagem do monólogo, a personagem está em *vajrāsana* — postura diamantina, preciosa, indestrutível (tal qual o conceito de sílaba), aquela que não se quebra ou “o *āsana* que dá poderes milagrosos” (GHERANDA-SAMHITĀ, II. 8) —, realizando o mantra *om*. Durante as apresentações do teatro Noh, os atores-músicos que formam uma espécie de coro na composição da cena, colocam-se em *vajrāsana* na execução de sua narrativa musicada. O mantra, no contexto deste projeto, também entra como o elemento lírico de musicalidade na construção do drama. Discorrerei mais longamente sobre o mantra no próximo capítulo, mas aqui preciso delinear algumas de suas características para a compreensão da relação da sílaba lírica com o mantra.

A palavra mantra deriva da raiz “*man*”, pensar e “*tra*”, instrumento. Mantra é um poder em forma de ideia revestida de som. Um instrumento para auto-controlar o pensamento. O mantra nasce da intenção de reproduzi-lo. O que se ouve do mantra, o som audível, é o som grosseiro, o qual já foi produzido de forma sutil, como pensamento e ideia nos cakras. O japa (repetição sequenciada de um mantra) permite que a mente se unifique com o *devatā* (divindade). O mantra é a corporização de uma forma particular de consciência. O pensamento é uma vibração da substância mental assim como a expressão do pensamento na forma de uma palavra falada é uma vibração que afeta o ouvido (WOODROFFE, 1978). Cada divindade possui o seu *bīja*-mantra (a semente do mantra), que é o seu som místico, sua semente, seu suporte, seu próprio ser, a quintessência do mantra. Repetindo — conforme as regras — esse *bīja*-mantra, o praticante toma posse da essência ontológica presente neste

mantra, uma unidade com o mito. Um *bīja*-mantra é formado pela união das letras que representam todas as forças contidas em um dado lugar. O *bīja*-mantra da deusa Kālī é o *krīm*, onde K é igual a Kālī (Śakti venerada para alívio do mundo e seus pesares). R é igual a brahman (Śiva com quem Ela se associa); I é igual a Mahā-Māyā (aspecto da deusa que, associado ao praticante, dissipa o poder de Māyā, da ilusão e projeção no qual o praticante foi envolvido); M é a letra chamada *anusvārah*, uma terminação que representa as respirações sânscritas conhecidas como nada e bindu ou candrabindu, que é o som primordial anasalado que acompanha o final dos mantras. Woodroffe (1978, p. 348) também nos oferece outra possível interpretação: as letras podem ser vistas como K, que é igual ao corpo denso, R igual ao corpo sutil, I igual ao corpo causal e M igual ao quarto estado transcendente.

Outro *bīja*-mantra de fundamental importância é o *So'ham* e *Sā'ham* (eu sou Ele e eu sou Ela), um dissílabo que utilizado juntamente com *prāṇāyāmas* (controle e expansão do *prāṇā*, da respiração) na inspiração e na expiração, forma a técnica do ajapa-japa (repetição mântica sem som audível ou repetição não recitada). Inspira-se no So ou Sa (Ele ou Ela, o Deus ou a Deusa), a fim de acionar respectivamente a divindade masculina ou feminina para o interior do ser, e expira-se no ham (sílabo que significa “eu”, em sânscrito) para que o “eu” (aqui entendido como ego) cada vez mais se dissipe e o praticante possa entrar em contato com energias mais sutis e elevadas²⁰ da divindade. O ajapa-japa, portanto, é uma técnica mântica que envolve diretamente a questão silábica. Escolhe-se uma *iṣṭa-devatā* (divindade adorada) e divide o seu nome em sílabas que serão inspiradas e expiradas. Por exemplo: Kālī. Inspira-se no “Kā” e expira-se no “Lī” e, assim, o *sādhaka* (praticante) vai inspirando e expirando os atributos da divindade, trazendo-a para o seu corpo através do ar. Este é considerado um dos tipos mais elaborados do mantra. Ele não é manásico (de manas, mentalizado) nem vocalizado. Ele é sentido pela respiração. Utilizei esta técnica para trabalhar a questão da vida e da morte tão presentes em Kālī enquanto *Umā*, e a utilizei na dramaturgia da sua cena. O mantra de *Umā* é formado por várias palavras dissílabas: “U-mā / ‘SAN-DRA/ RO-SA/ MA-DALE-NA’ / Kā-lī/ deu-sa/ dan-ça/ vi-va/ Sā-ti/ mor-ta/ Que-ro/ vê-la/ sor-rir /dan-çar/ can-tar/ ne-gra/ Kā-lī/ ‘SAN-DRA/ RO-SA/ MA-DA-LE-NA’ / Kā-lī/ dan-ça”. Foi através do ajapa-japa que vieram noções e sensações da sucessiva cadeia de vida e

²⁰ Não confundir a técnica do *ajapa-japa* do *So'ham* ou *Sa'ham* com o *hamsa-prāṇāyāma*, que é o *prāṇāyāma* do cisne, muito utilizado para meditações, por trazer a paz e a serenidade dessas aves que nadam em silêncio nos lagos.

morte e a memória mais remota da dança, nesta vida, atuando em mim: eu na frente da televisão tentando reproduzir a dança cigana de Sidney Magal.

Aqui, recorro a Stanislavsky, com outra famosa sílaba, o “se” mágico, que, em exercícios de interpretação, coloca o ator numa perspectiva como “se” fosse a personagem. Num sentido metafísico ou teatral, o interesse em trazer estas referências ao estudo é que, ao desenvolver o processo de escrita, o escritor ou dramaturgo também se coloca neste lugar do outro, tomando-o como o “eu”, pois, naquele momento da escrita, as palavras dizem “eu sou ele” ou “eu sou ela”. Valéry observa que toda escrita é uma narrativa de si. Aqui, neste projeto, o que se propõe é que esta narrativa seja assumidamente uma narrativa do Si como sendo o outro, acionando em si as qualidades do outro que se quer ficcionar. Uma das diversas versões do mito de Kālī conta que sua dança cósmica se deu quando ela enfrentava os mil demônios. As personagens do monólogo lutam com os seus demônios. Pode-se fazer uma clara transposição do mito para as legiões de demônios que nascem dentro de nós e que devemos combater diariamente para que não nos destruam. Nos Vedas ²¹, há um hino dedicado a Puruṣa, o “Si-Uno”, o Ser primordial. Nesse hino, percebo a analogia com os demônios combatidos por Kālī na descrição de Puruṣa: “Mil cabeças tem Puruṣa, e olhos mil e mil pés. Ao percorrer a terra em todas as direções, não ocupa mais do que dez dedos de superfície”. Na interpretação do tradutor, este “*espaço de dez dedos de superfície*” é o coração. Ou seja, este demônio que muitas vezes precisamos combater também mora dentro de nós. Às vezes, o inimigo está em nosso próprio coração. Aqui, retomo o texto de Mendes (1981, p.49), numa passagem onde ela traça, de forma muito delicada, o percurso do lírico fluindo do eu para o mundo e do mundo para o eu, como o movimento das batidas do coração. Feuerstein (2006 a, p. 432) diz que o cakra do coração, o *anāhata-cakra*, é o lugar onde se pode ouvir — através da concentração neste ponto — o som transcendental, equivalente à “música das esferas” de Pitágoras.

Perto do coração, o pulmão, a respiração. Na tentativa de criar um diálogo com outros elementos da cena, penso em música, neste ritmo que pode transladar um efeito do lírico. O instrumento musical que, penso, poderia traduzir esta metáfora, é um instrumento de fole, que respira como um corpo humano, por causa do seu reservatório de ar, ligado a um assoprador. Logo me detenho, portanto, em meu instrumento musical de eleição, que é o acordeom ²², o qual me remete às festas juninas e ao santo que lhes dá nome, o São João Batista. A

²¹ Tradução de Fernando Correia da Silva em *Maravilhas do conto indiano*, p.17.

²² Não resisti a uma brincadeira linguística: Acorde, om!

personagem *Gaurī*, a rainha dourada, possui analogias com os festejos juninos, porque é associada à fertilidade dourada do milho, à deusa Annapūrṇā²³, palavra que, em sânscrito, significa “deusa das colheitas” e também nomeia uma montanha do Himalaia, a décima mais alta da Terra. Estes dados estão presentes na dramaturgia, uma vez que a personagem *Gaurī* permanece no alto do seu trono iluminado, tal qual um pico nevado de uma montanha, banhado pelo sol. Quanto ao nome do santo batizante, este se encontra também no hino religioso do século XI [entre 1025 e 027], *Ut queant laxis*, de Guido d’Arezzo, do qual se originou a denominação das notas musicais.

Ut queant laxis
resonare fibris
mirā gestorum
famuli tuorum
solve polluti
labii reatum
Sante Iohannes. (Si)

Por causa do acordeom, instrumento que usa um fole, chego a um instrumento de fole oriental que é uma versão simplificada do harmônio, o *śruti-box*²⁴. E, devido ao citado poema sobre as notas, escolho a nota musical Si para acompanhamento dos *bīja*-mantras que executei nos laboratórios e práticas. O *śruti-box*, um instrumento simples, é executado, entre outras finalidades, para acompanhar os mantras ou exercícios vocais e musicais, não se caracterizando por um instrumento melódico e sim harmônico. Quanto a trabalhar com um instrumento musical nesta pesquisa, permite-me traçar o percurso de Orfeu com sua lira; e internalizar, com todas as formulações cênicas possíveis, o conceito de lírico para aplicá-lo a uma dramaturgia. Nas cenas de todas as personagens, há pequenos trechos que nasceram da interação da prática do *bīja*-mantra da personagem com a nota Si do *śruti-box*. Grande parte deste caminho foi traçada a partir da junção de minha prática de exercícios cênicos propostos na disciplina ministrada por Hebe Alves e Ciane Fernandes neste Programa (PPGAC-UFBa),

²³ Annapūrṇā também nomeia uma montanha do Himalaia, a 10ª montanha mais alta da Terra.

²⁴ Que leva um nome híbrido com duas palavras: uma originada da língua inglesa e outra da língua sânscrita, significando “caixa de revelação”.

Laboratório de Performance, na qual pude comprovar muito do que foi proposto inicialmente como hipótese deste projeto.

Eu já havia concluído o estudo da relação proposta por Staiger em articular a sílaba à Lírica, quando encontrei um rico achado poético de Stéphane Mallarmé mencionado num comentário de Octavio Paz (1972, p.199). Não resisti, então, ao seu Soneto em ix²⁵: poema escrito por Mallarmé em 1868 sob o título Soneto alegórico de si mesmo, título esse alterado para Poésies, até finalmente ser publicado sem título:

Puras unhas no alto ar dedicando seus ônix,
A Angústia, sol nadir, sustém, lampadifária,
Tais sonhos, vesperais queimados pela Fênix
Que não recolhe, ao fim, de ânfora cinerária

Sobre aras, no salão vazio: nenhum ptyx,
Falido bibelô de inanição sonora
(Que o Mestre foi haurir outros prantos no Styx
Com esse único ser de que o Nada se honora).

²⁵ *Soneto em ix*, de Stéphane Mallarmé (1868), tradução de Octavio Paz (1968), cem anos depois.

| | |
|---|---|
| Ses purs ongles très haut dédiant leur onix, | <i>(El de sus puras uñas ónix, alto en ofrenda,)</i> |
| L'Angoisse, ce minuit, soutient, lampadophore, | <i>(La Angustia, es medianoche, levanta, lampadóforo)</i> |
| Maint rêve vespéral brûlé par le Phénix | <i>(Mucho vespéral sueño quemado por el Fénix)</i> |
| Que ne recueille pas de cinéraire amphore | <i>(Que ninguna recoge ânfora cinerária:)</i> |
| Sur les crédences, au salon vide: nul ptyx, | <i>(Salón sin nadie ni em las credencias conca alguna,)</i> |
| Aboli bibelot d'inanité sonore, - Espiral | <i>(Espiral espirada de inanidad sonora)</i> |
| (Car le Maitre est allé puiser des pleurs au Stix | <i>(El Maestro se ha ido, llanto en la Estigia capta)</i> |
| Avec ce seul objet dont le Néant s'honore). | <i>(Con ese solo objeto nobleza de la Nada.)</i> |
| Mais proche la croisée au nord vacante, un or | <i>(Mas cerca la ventana vacante al norte, un oro)</i> |
| Agonise selon peut-être le décor | <i>(Agoniza según tal vez rijosa fábula)</i> |
| Des licornes ruant du feu contre une nixe, | <i>(De ninfa alanceada por llamas de unicornios)</i> |
| Elle, défunt nue en le miroir, encore | <i>(Y ella apenas difunta desnuda en la espejo)</i> |
| Que, dans l'oubli fermé par le cadre, se fixe | <i>(Que ya em las nulidades eu clausura el marco)</i> |
| De scintillations sitôt le septuor. | <i>(Del centellar se fija súbito el septimino.)</i> |

Mas, junto à gelosia, ao norte vaga, um ouro
Agoniza talvez segundo o adorno, faísca
De licornes, coices de fogo ante o tesouro,

Ela, defunta nua num espelho, embora,
Que no olvido cabal do retângulo fixa
De outras cintilações o séptuor sem demora.²⁶

Cheio de enigmas e palavras secretas, o soneto se caracteriza pelas rimas em “ix”: fênix, ônix, ptix, stix, nixe e fixe. Nele, encontrei o que entra em relação com meu estudo do drama lírico à luz do mito hindu. Quanto à sua estrutura e divisão em tercetos e quartetos, ele foge ao esquema tradicional, e sua representação gráfica se dá em forma de espiral: “A primeira frase se enrola como uma espiral que se enrosca até anular-se: a segunda se desenrosca até confundir-se com o universo — e dissipar-se”²⁷. Ora, isso se assemelha claramente à descrição da ascensão da *kuṇḍalinī* na coluna vertebral. Eis o que diz Mallarmé sobre o poema: “o sentido, se tem algum (resignar-me-ia facilmente a que não o tivesse, graças à dose de poesia, que, parece-me, contém), é evocado pelo espelhismo das próprias palavras... É pouco plástico, mas, pelo menos, é muito branco e preto”²⁸. Na primeira versão, a personagem é a Noite, a hora angustiada porque nela a unidade de tempo e sua continuidade parecem romper-se: “[...] sairá o sol outra vez, ressuscitará das cinzas” (PAZ, 1972, p. 189), remetendo visivelmente às metáforas da personagem *Kālī*, tida como “A negra”, impessoal e cósmica, à personagem *Gaurī*, que se transforma em cinzas, renascendo como uma fênix em *Dhūmāvātī*; a escuridão sem o poema, na primeira estrofe, remete ao tempo em sua divisão em estações: “o nascimento da natureza na primavera, sua plenitude estival, sua morte no outono e seu desaparecimento durante o inverno (fases que correspondem à aurora, ao meio-dia, ao crepúsculo e à noite)” (Ibid., p.189); e logo em seguida passa do mundo natural ao humano ao falar do mestre que é o poeta e o iniciado, “o mestre não é o autor do drama, sua consciência é o teatro e ele, embora a sua vida esteja em jogo, é mais um reflexo que um espectador”(Ibid., p.190). No segundo terceto, uma alusão à personagem *Dhūmāvātī*: ela também é ninfa da noite que se funde com o espelho. Grande parte da criação de *Dhūmāvātī*

²⁶ Tradução de Augusto de Campos (1970).

²⁷ Observação de Noam Chomsky, citada por Paz (1972, p. 188).

²⁸ Carta de Mallarmé a Henri Cazalis, que lhe pediu o poema como colaboração para o livro *Sonetos e Águas-fortes*. (Id., Ibid.)

se dá em relação à sombra que o espelho representa, sendo ele também uma cortina de fumaça onde o si-lírico realiza um jogo entre o revelar-se e esconder-se. O surgimento das sete estrelas da Ursa Maior como luminárias remonta às sete Plêiades que criaram Kārttikeya, sendo *Dhūmāvātī* uma delas, a que lhe ensinou as letras. “O espelho projeta no espaço essas luminárias como o caracol lança no ar as notas da música do mar. [...] No espelho se afoga a consciência pessoal e nele renasce como consciência pura, acorde com a realidade essencial do mundo” (Ibid., p. 191).

Paz evolui as considerações sobre as dobras do poema, atribuindo-lhes “frases-caracóis” e “frases-espelhos”; mas convém lembrar que elas se constituem em frases que pretendem revelar as sílabas sonoras em “ix” presentes no texto, pois toda a dinâmica poética se volta para a afirmação do conceito de sílaba, que dita a musicalidade e o conceito do poema, o qual retrata um drama da natureza, uma espécie também de drama lírico. Paz assinala que, em Mallarmé, a palavra é música e caligrafia, e ao compará-lo com Gôngora, afiança que o ponto de convergência entre ambos reside na dança, a qual, no primeiro, mostra-se de forma coletiva, como uma dança de roda e, no segundo, uma dança solitária, como em Herodíade. Neste ponto, cumpre comentar a analogia que Paz faz do poeta com a questão religiosa, sua visão do mundo, que se traduz como uma experiência espiritual, e o método de conhecimento: ao trazer a dança de Salomé (Herodíade) à baila, Mallarmé queria que São João Batista realizasse “na morte o anonimato que o poeta exige de si mesmo; sua cabeça cortada corresponde à imagem de um pensamento que não tem consciência do Si-Mesmo” (PAZ, 1972, p. 193).

Na própria definição de Mallarmé, o Soneto em ix “é um soneto nulo e que se refere a si mesmo em cada uma de suas partes”. O soneto foi considerado, por alguns teóricos, como uma amostra em miniatura que condensava toda a poesia do autor. Num dado momento, Mallarmé diz que chegou a sentir o nada da filosofia indiana, o Si-Uno: “depois de ter encontrado a vacuidade, encontrei a beleza” (PAZ, 1972, p.194). A vacuidade, no dizer de Nāgārjuna, grande filósofo hindu, citado por Paz (Ibid.) “não é o contrário da realidade fenomenal, mas sim a sua realidade última”, uma recriação do mundo a partir da vontade, que é projetada como Māyā.

Ao defender sua tradução, exemplificando todas as dificuldades encontradas em sua elaboração, Paz elucida que “Aboli bibelot” é uma expressão inigualável e que a sua versão “espiral espirada é defensável, porque a concha tem forma de espiral e por ser instrumento de sopro: aspiração e expiração, aparição e desaparecimento, emblema da música e do ir e vir da vida

humana”. São vários os símbolos do poema que dialogam com as questões que envolvem o tratamento dramatúrgico dado ao mito de Kālī: a estreita relação com o tempo, o drama cósmico e cotidiano, a estrutura do poema remetendo à concha, ao caracol e à espiral, a moldura dourada (Gaurī) do espelho ao refletir uma luz que brota no meio da escuridão, numa “analogia entre os estertores da morte e a violência erótica e incendiária” (PAZ, 1972, p. 190).

Diante de tais sustentações, foi impossível não fazer aproximações das sílabas sonoras de Mallarmé — através do sensível estudo de Paz — com o meu objeto de estudo.

O tempo

Kālī quer dizer, “a negra”. Não podemos deixar de relacionar o nome da Grande Deusa do termo sânscrito *kāla*, “tempo”: Kālī seria não apenas “a negra”, mas também a personificação do Tempo. Qualquer que seja a etimologia, relação entre *kāla*, o tempo, Kālī a deusa e a *Kālī-Yuga* é aceitável sob o plano da estrutura: o tempo é “negro” porque é irracional, duro, sem piedade, e Kālī, como todas as outras Grandes Deusas, é a senhora do Tempo, dos destinos que forja e realiza (ELIADE, 2002, p. 61).

Kālī é principalmente vista como deusa das trevas por devorar o tempo (*kāla*). Marc Bloch, destacado historiador, diz que a história é a “ciência dos homens, no tempo [...] e dificilmente imagina-se que uma ciência, qualquer que seja, possa abstrair do tempo” (2001, p. 55). Kālī é um mito tão imbricado com a questão do tempo, que os hindus dividem toda a duração do mundo em quatro yugas (eras ou tempos cósmicos); o yuga que estamos vivendo é exatamente denominado de *Kālī-yuga*, a era das trevas, pois se entende que nela o homem perdeu contato com os elementos naturais e com os valores primordiais que uniam deuses, homens e natureza. Assim, agora, vivemos desconectados da realidade última. Da primeira à quarta yuga, ocorre uma perda naquilo que cada período tem de mais valioso. Eliade (2002, p. 59) observa que para a primeira das quatro idades do mundo, a *satya-yuga*²⁹, (“a idade de ouro, a época beatífica na qual reinam a justiça, a felicidade, a opulência”), foi dada o *Śruti*, a literatura revelada, os Vedas, a narrativa que veio primeiro; para a *Tetra-yuga*³⁰ (aqui já há uma regressão e os humanos só possuem três quartos do *dharma*), foram dados os *Smṛtis*, a memória dos ensinamentos dos sábios através das segundas narrativas; para a seguinte, a *Dvapara-yuga*³¹, os *Purāṇas*, ficções e as lendas oriundas das epopeias; e para a quarta idade, a *Kālī-yuga*, os *Āgamas*, os textos tântricos, com seus rituais que permitem uma experiência direta, porque, neste tempo cósmico, o homem só possui um quarto do *dharma* (lei) e sua relação com o divino já não se estabelece de forma tão imediata quanto antes. O conceito de yuga pressupõe a ideia de que o Universo se expande e se contrai periodicamente, envolvendo

²⁹ *Satya* significa verdadeiro, autêntico, perfeito.

³⁰ *Tetra* significa tríade, por causa do dado dos três pontos.

³¹ *Dvapara* significa aquilo que é caracterizado por dois, referindo-se à presença apenas da metade do *dharma*.

uma escala de espaço e tempo de vastas proporções e de caráter cíclico, promovendo uma eterna repetição de seu ritmo fundamental. Eliade atribui aos ritmos lunares das culturas primitivas pré-agrícolas a primeira noção de tempo: “A lua, de fato, mede as mais sensíveis periodicidades, e foram termos relativos à lua que primeiro serviram para expressar a medida de tempo” (2002, p. 69). Como deusa do tempo, não é de se estranhar a forte vinculação da figura de Kālī, noturna, com a lua, corpo celeste que, como tema recorrente para as manifestações metonímicas do Si-Lírico, se transforma, se apresenta por fases, passa pela sucessão cotidiana do simbolismo de nascimentos, mortes e renascimentos.

Num livro que trata de história natural ³², Hobsbawn (1995, p. 536) diz que vivemos a “Era das Catástrofes”, a “Era dos Extremos”, uma época em que a natureza adapta-se ao pior do que o homem pode fazer, mas que também conduz ao progresso humano e não, necessariamente, à tragédia humana. Kālī traz a representatividade da luz e das trevas, porém ela não é uma figura trágica: sua trajetória está relacionada com o conceito de reabsorção. Na Fisiologia, a reabsorção é a capacidade que o organismo tem de tornar a assimilar substâncias pela influência das forças vitais.

O tempo não existe na Lírica e existência do tempo é ontologicamente uma inexistência, uma irrealidade. Quando a Lírica se coloca enquanto gênero, o tratamento do tempo e do espaço é infinito e eterno, o passado verbal cede lugar ao agora da sensação. O tempo e o espaço são transformados a partir do agente central, do poeta que pode ler-se a si mesmo, neste mesmo instante. “Para o poeta lírico, toda paisagem, todo céu, rio ou árvore, são telas de projeção (lembrar de *Māyā*, grifo nosso) de seus sentimentos e pensamentos” (MENDES, 1981, p. 50). A personagem *Kālī*, em seu caráter divino, já sabe tudo o que aconteceu e o que vai acontecer, o objetivo e o subjetivo se mesclam no tempo. Ela exemplifica isto quando a personagem *Umā* conta o motivo de sua morte e o seu conseqüente desaparecimento afirmando que tudo já era sabido previamente por ela e por seu amado *Śiva*. A ausência de sucessão na ação lírica dá ao poeta o direito de começar e terminar o pensamento ou ação onde lhe convém (MENDES, 1981, p. 52). Este dado do drama lírico também entra em relação com a temática mítica, uma vez que o mito sempre transcende a condição temporal, representando-se incessantemente num mundo que nasce, se esgota, morre e renasce.

A treva que Kālī representa, surge antes de uma nova luz que também virá. É movimento incessante e não um fim. Christa Wolf (1990), ao abordar o mito de Cassandra,

³² *A era dos Extremos — o breve século XX.*

também percebe a sacerdotisa não como uma personagem trágica, porque sua atualidade poderia se manifestar na maneira com que aprende a se relacionar com a dor. A forma pela qual Wolf relê o mito, evidencia este seu olhar: Cassandra (a de Ésquilo, da Oréstia) não vive os extremos trágicos do terror e da piedade. Como ela enxerga adiante, não é totalmente vítima de um destino. Ela prevê e, por isso, escolhe, opta por seu caminho. Não vive como vítima de uma opressão masculina nem sob a efígie da eterna proteção das deusas-mães, transita pelos terrenos opostos e tira deles a sua percepção.

Num dos relatos de viagem de Christa, datado de 03/04/1981, ela faz alusão a uma correspondência entre Thomas Mann e Kerényi, em que eles mencionam Afrodite com o cognome de “negra”, citando D. H. Lawrence: “Ela é a escuridão brilhante, ela é a noite luminosa, ela é a deusa da destruição, seu frio fogo branco consome e não cria” (1990, p. 249). Christa, com seu olhar ocidental, reage imediatamente à afirmação, sem compreender outra possível leitura dos missivistas, e enxerga-os como detratores da deusa. Sem querer ditar a verdadeira intenção do escritor e do filósofo, posso dizer que esse cognome, “negra”, para a deusa do Amor, mãe de Eros, não é necessariamente mau, já que também o Amor abarca todas as possíveis polaridades. Aqui, ela “não cria”, porque está em seu momento de dissolver para que a criação venha posteriormente, através de outra forma ou manifestação; seu “fogo é branco” porque é o seu aspecto lunar que está presente neste momento, o lado escuro e misterioso de sua condição de deusa do amor. O negro e a cor negra são tão relacionados aos fatores indesejáveis no Ocidente, que Teseu, ao voltar de Creta, depois de vencer o Minotauro, chega ao porto, mas esquece de trocar as velas negras do luto por velas brancas, o que leva o seu pai, o rei Egeu, desesperado pela suposta morte do filho, a atirar-se no mar, que até hoje tem o seu nome: mar Egeu. Mas é compreensível a indignação de Christa com os intelectuais masculinos, pois ela utiliza, logo depois, um poema de Safo, “Ode a Afrodite” (600 a.C.), que é considerado o primeiro indício da lírica ocidental e que nos dá outra visão dessa deusa: “Afrodite, senhora do esplendor, imortal/filha de Zeus, fiadora dos enganos, suplico-te/ não atormente meu coração, ó sublime/ com tristezas e angústias vãs”. Tudo se torna mais passível de ser compreendido quando percebemos também que, na visão de Christa, as mulheres foram submetidas a uma “doutrinação estética”, razão pela qual empreende uma busca dos elementos de uma cultura matriarcal que havia sido subjugada pelo patriarcado, fato que se nota em quase todas as culturas, inclusive no mundo hindu, onde Kālī e outras deusas regiam a espiritualidade local e depois, com o predomínio dos cultos realizados pelos sacerdotes brâmanes e a ascensão dos deuses masculinos da Tríade (Brahmā,

Viṣṇu e Śiva), no Hinduísmo, elas ficaram em segundo plano. Porém, nos cultos domésticos, em toda Índia, as deusas tinham mais popularidade que os deuses, condição que se restringe hoje em dia a poucas culturas, talvez as mais arcaicas e primitivas, como também acontece no culto africano em relação à deusa-mãe Iemanjá. Christa, ao abordar Safo, coloca-a em lugar de destaque no surgimento da Lírica no Ocidente; em sua quarta conferência³³, assinala que há uma relação da Lírica com o feminino e da Épica com o masculino:

[...] só quem conhece conflitos tem algo a contar. A cantoria dos coros de sacerdotisas, perfeitamente acoplada ao ciclo anual de um grupo humano bem pouco diferenciado, era um hino que não narrava nada. Somente quando surgem a propriedade, a hierarquia e o patriarcado é que do tecido da vida humana — em mãos das três anciãs, as Moiras — se destaca aquele fio vermelho-sangue, que será realçado às custas do conjunto do tecido: a narração das lutas dos heróis, vítimas e derrotas. Aí nasce a fábula. A epopéia, surgida na luta pelo patriarcado, será também [...] um instrumento para o estabelecimento de sua própria estrutura (WOLF, p. 299, 1990).

A paisagem

Ainda investigando a questão do tempo no drama lírico, mas acrescentando uma discussão sobre o espaço, posto que este por nunca pode ser visto em separado, Cleise Mendes (1981, p. 62), ao analisar esse sítio onde se desenrola o drama lírico, percebe-o como uma “fresta para dentro”, um lugar em que as referências miméticas são dados pouco relevantes. Como no poema, a paisagem necessária é a da alma. Mendes continua: “o espaço se liriciza porque perde autonomia, perde referência como local exterior, como paisagem objetiva, e se torna projeção da visão de mundo das personagens” (Ib., p. 63). Einstein, em sua Teoria da Relatividade, assinala que qualquer medição espaço-temporal traz o princípio da subjetividade. Assim, avoco também o conceito de cronotopo³⁴ (derivado das palavras gregas, cronos e topos), desenvolvido por Bakhtin a partir de seu olhar para o tempo e o espaço na narrativa do romance:

³³ Cujo subtítulo poético é o seguinte: “Uma carta sobre a inequívocidade e a ambiguidade, sobre a determinação e a indeterminação; sobre circunstâncias muito antigas e novas óticas; sobre a objetividade”.

³⁴ Termo oriundo da matemática, em relação ao qual há referências em vários campos do conhecimento, como a física e a biologia.

Aqui o tempo condensa-se, comprime-se, torna-se artisticamente visível; o próprio espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo, do enredo e da história. Os índices do tempo transparecem no espaço, e o espaço reveste-se de sentido e é medido com o tempo. Esse cruzamento de séries e a fusão de sinais caracterizam o cronotopo artístico (BAKHTIN,1988, p. 211).

A questão cronotópica tem uma grande importância no estudo dos gêneros e em vários outros campos do conhecimento. Difícil pensar num estudo cênico que não envolva o tempo e o espaço. Assim como Bakhtin adotou essa nomenclatura, teóricos do drama, como Ubersfeld, Ryngaert, Pavis e outros, também se debruçaram na questão. Como estou desenvolvendo um tempo da escrita do Si-Lírico, que envolve o sujeito em comunhão com o objeto, quero abordar o cronotopo a partir do tempo e do espaço ocupados pelo corpo do sujeito no texto dramaturgico que proponho. Assim, recorro³⁵ ao controle cronotópico da fisiologia endócrina para examinar como o tempo e o espaço atuam “dentro” das personagens. O tempo do Si-lírico, como já foi dito, são todos os tempos que ele conclama ao seu bel prazer e interesse na ordem da cena. O espaço é todo o Universo, o lugar é qualquer um: na Via-Láctea, na Terra, na Lua, nos subterrâneos ou dentro do corpo do Si-Condicionado, que personifica todo o Cosmos. No corpo, o controle hormonal cronotópico regula a oscilação e a pulsão dos ritmos circadianos (referentes ao dia e à noite, aos dias), ritmos lunares (referentes às coisas da lua, que, na mulher, se evidencia nos humores sensíveis do ciclo menstrual) e ritmo sazonal (relativo às estações do ano). Os estímulos internos e externos, de ordem emocional e sensorial, também são medidos por este controle cronotópico e, adjacente a estes ritmos, entende-se o corpo como todo espaço existente. *Dhūmāvātī* é a personagem toda vestida de noite, de negro, sem nenhum vestígio de vermelho ou sangue, é a velha viúva que já não menstrua, que já passou da fase lunar maternal e agora é avó, dona da sabedoria dos anos, dos ciclos; a ancestral que entende dos mundos ocultos, subterrâneos, alquímicos.

A dança *Butoh*³⁶ também pensa o corpo como uma totalidade no espaço. Isso se evidencia na opção estética pelo palco vazio³⁷, pela maquiagem neutra e pouquíssimas roupas

³⁵ Em meu curso de formação em *Yoga* (Espaço *Ātman* de *Yoga* e Psicologia), simultâneo ao período do Mestrado, também pude caminhar pelos campos floridos e venosos das disciplinas Fisiologia, Biologia e Neurociências.

³⁶ Mais adiante, neste mesmo capítulo, analisarei mais minuciosamente as questões relativas ao *Butoh*.

sobre o corpo, a fim de se prescindir dos elementos externos a este corpo e poder melhor expressá-lo. O dançarino de Butoh-Ma, Tadashi Endo, declara que o seu corpo é a sua casa. Ele vive dançando profissionalmente, sempre em viagem pelos continentes asiático, europeu e americano; um nômade que só encontra repouso em seu próprio corpo, sua morada constante. Num dos exercícios da prática do Butoh, Tadashi observa que só há dois lugares no mundo: dentro de si e fora de si. Quando o dançarino de Butoh abre exageradamente a boca, como um lamento, a relação que deve ser feita não é aquela concernente ao quadro O grito de Munch, mas sim ao desejo de trazer toda a luz de fora para dentro do corpo. Abre-se a boca para possuir o Universo.

Nas rubricas do texto dramaturgico, encontram-se também referências ao *Kālī*-yantra, que é um símbolo, um instrumento gráfico, o qual representa a deusa *Kālī* e concebe a ambientação cênica, mesmo que todas as ações se dêem no corpo da *KĀLĪ/ŚAKTI*, a “dançarina-representante-yoguinī”, que dança suas ações através dos elementos do Yoga. Neste sentido, todas as personagens de *Kālī, a senhora da dança*, foram articuladas como organismos, cujas ações serão simbólicas e se revelarão num plano simbólico, num “palco subjetivo” do yantra, que é a representação do mundo inteiro.

A estrutura e as coisas da lua

O lírico sempre esteve presente no dramático e depois de tantos estudos sobre o assunto, seria uma inocência epistemológica pensar em gênero puro. O mais importante dos tragediógrafos clássicos, Shakespeare, era poeta. E seu teatro é extremamente lírico. Entretanto, foi com Strindberg que o lírico ganhou uma dimensão formal no drama, modificando a sua estrutura. Ao concordar com alguns teóricos das artes cênicas que, recentemente, expuseram em artigos suas opiniões sobre o conceito de pós-dramático³⁸, percebo em Lehmann uma tentativa de nomear de pós-dramático um teatro de um determinado período — últimas décadas do séc. XX — quando este mesmo teatro não traz nenhuma particularidade que não tivesse sido vista antes, em outros momentos históricos.

³⁷ Em todos os espetáculos, que assisti ao vivo ou através de filmagens, dos dançarinos de *Butoh* Kazuo Ohno e Tadashi Endo, os recursos cênicos de cenografia e adereços eram praticamente inexistentes. O palco geralmente é quase esvaziado de elementos cenográficos concretos.

³⁸ Cf. *O pós-dramático: um conceito operativo?* (2008). Jacó Guinsburg e Sílvia Fernandes (orgs).

Apesar de algumas discordâncias com este autor, cito-o pelo enfoque dado por ele ao drama lírico, visto como vanguarda no que concerne ao desmoronamento dos princípios da unidade (LEHMAN, 2007, p. 88). Ele ainda afirma que o teatro dos simbolistas constitui um passo no caminho para o teatro pós-dramático em razão de seu caráter estático e de sua tendência à forma do monólogo. Pois bem, já temos aqui referidas algumas características que poderiam situar o texto que criei como pós-dramático, mas prefiro pensá-lo numa perspectiva oposta, a de um percurso para os primórdios, a retaguarda do arcaico, de onde extraio os mitos e a subjetividade que levo para a ação. Mesmo porque, nas peças simbolistas de Strindberg — também classificadas como oníricas —, já havia o interesse por uma fábula que se concretizava num palco subjetivo, às vezes no íntimo universo interior cheio de devaneios das personagens, como em *A caminho de Damasco*.

O texto *Kālī, a senhora da dança* não é construído como um drama de estação, no qual uma heroína se distingue das outras personagens que encontra em seu caminho, na sua estrada. O agente totalizador se coloca também como personagem. Aqui, todas as personagens estão num mesmo nível hierárquico, pois há um “Si” central, a personagem de *Kālī*. Portanto, ela não dialoga e o monólogo perde o caráter excepcional que possui no drama, adquirindo formas mais líricas. A unidade da ação é substituída pela unidade do eu e embora haja, no texto, a sugestão de um encadeamento de cenas, nada impede que elas sejam representadas em ordem diferente da proposta, como também pode ser uma peça com sete atrizes em cena ao invés de uma só presença com as sete vozes. *A caminho de Damasco* é um drama de estação, no qual o personagem Desconhecido se encontra com vários outros que são projeções dele mesmo, o que também poderia resultar numa encenação em formato monológico. Entre outras características, Ryngaert sublinha que a escrita de um monólogo proporciona uma “narrativa íntima, a entrega dos estados da alma sem confrontação com outro discurso” (1998, p.89) ou a manifestação dos “últimos avatares do solipsismo, quando o eu individual do qual se tem consciência é toda a realidade” (Ibidem, p.89). Pensar o monólogo segundo essas prerrogativas, decerto é mais louvável que imaginá-lo atrelado a razões econômicas ou a uma cena meramente confessional.

Para Szondi (2001), a cena dramática extrai sua dinâmica da dialética intersubjetiva, o que não ocorre no texto que construí, uma vez que o Si-lírico propõe uma dinâmica intra-subjetiva da voz única da personagem *Kālī*. Apesar da recorrência conceitual da presença dos diálogos do Si-lírico com o Si-dual, o texto dramaturgico que aqui se apresenta não se utiliza da forma do diálogo em sua construção. Isto em si, esta ausência do diálogo, já transporta

necessariamente ao épico. É muito difícil pensar numa dramaturgia lírica sem uma forte hibridação épico-lírica, porque ela aparece para “contar” o que o Si-lírico vivencia. Aqui, o caráter épico é acentuado no início de cada cena, quando Kālī retorna para fazer uma espécie de apresentação da personagem seguinte e da situação que ela assumirá.

No texto aqui proposto, as vozes são uma única voz, embora a estrutura dramatúrgica se organize como um monólogo para oito vozes: a voz da personagem *Kālī* como *Śakti*, que representa no palco, somada às outras sete vozes das personagens variantes de Kālī, que se fazem ouvir no teatro. O monólogo — ou monólogos, já que também se pode optar que o texto dramatúrgico seja encenado como sete monólogos — é produzido pelo Si-Condicionado e as vozes que dialogam com o Si-Dual e com o Si-Múltiplo, gerando uma polifonia, no sentido de um conjunto de vozes que se unem harmonicamente para contar as narrativas oriundas de um único mito, que se desdobra em manifestações múltiplas de uma mesma personagem.

Depois de se dedicar a um denso estudo sobre o épico, no fim da vida, Bakhtin volta a sua atenção para o curso do lírico. Em 1987, um de seus grandes amigos, V. Kójinov, publica o texto *A concepção bakhtiniana sobre poesia lírica*, em que o teórico instaura novas luzes nos assuntos relativos à polifonia. Boris Schnaiderman (1988) admira o espírito multiforme de Bakhtin, que, após passar anos investigando um determinado conceito, lança-o rio abaixo para investir em novos cursos. Ao considerar o domínio do sujeito e a soberania do autor lírico, escreve Bakhtin:

[...]A autoridade do autor é autoridade do coro. A obsessão lírica é essencialmente uma obsessão coral. [...] Eu me ouço no outro, com outros e para outros. [...] Eu me encontro na voz [...] alheia. [...] Esta voz alheia, ouvida de fora, que organiza minha vida interior na lírica, é o coro possível, a voz concordante com o coro, e que sente fora de si o apoio coral possível [...] numa atmosfera do silêncio e do vazio absolutos, ela não poderia soar assim; o rompimento individual e completamente solitário do silêncio absoluto tem caráter lúgubre e pecaminoso, degenera em grito, que assusta e incomoda a si mesmo; o rompimento solitário e totalmente arbitrário do silêncio [...] é cnicamente injustificado. Uma voz só pode cantar [...] num ambiente de possível apoio coral (KÓJINOV, 1987, p. 220-222).

Devido à minha trajetória na encenação teatral, seria praticamente impossível não elaborar algumas propostas cênicas na medida em que produzo a dramaturgia de *Kālī*, a senhora da dança. Ora, terminei descobrindo que, possivelmente, terei apenas uma figura

atuante (muito possivelmente encenada por mim, dançarina-representante-*yoguinī*) e outras sete vozes em off de atrizes representando os seus mais variados aspectos, buscando o sujeito que se manifesta através de várias vozes, neste “coro” bakhtiniano. Sem esquecer, obviamente, que Rosenfeld (1994, p. 40) assegurava ter sido o coro um elemento lírico de importância crucial nas tragédias gregas.

Ainda sobre o papel da poesia dentro do contexto do drama, cumpre notar que Lehman cita e contesta Szondi, pois este, ao falar da crise do drama, narrava uma prática cênica do simbolista malsucedida do drama lírico “A guardiã”, de Régnier, na qual os atores liam no fosso da orquestra um poema, enquanto a ação se desenrolava no palco através de pantomima (2007, p. 99). No final da narração, Lehman levanta o problema de que talvez as condições técnicas do período não conferissem densidade à poesia cênica, de modo que a palavra poética e a realidade cênica tenham se tornado tão conflitantes entre si. Creio que isso também se deva a um certo preconceito com o teatro dito “antidramático” simbolista, que eclipsou, por exemplo, o grande talento de Maeterlinck, muito respeitado nos círculos acadêmicos, mas totalmente desconhecido do público em geral.

Concluo e ilustro os comentários acima com um belo poema de Cecília Meireles, que, ao tratar da metamorfose da escrita e da dança — em seus aspectos concernentes ao processo criativo de *Kālī, a senhora da dança* —, reafirma a força do homem voltando-se ao contato consigo. De uma forma dialógica, polifônica ou coral, o mito também é um espelho que cai e se estilhaça em vários pedaços. Cleise Mendes (2008, p. 2), em sua leitura da poética de Aristóteles, diz que a unificação do público se dá por força da universalidade do mito, visando à sua reintegração a si mesmo. A autora, evidentemente, referiu-se ao conceito catártico do drama, que não é objeto deste estudo, mas ela própria entende a catarse (1995, p.74) como uma relação de convivência, compartilhamento e identificação, como o “oposto da indiferença”. No poema de Meireles, abaixo reproduzido, percebe-se uma metáfora da relação entre sujeito e objeto na representação do drama lírico e um compartilhar de experiências e sensações de um processo criativo que envolve o mito enquanto revelação; por causa disso, são ouvidas diversas vozes ao mesmo tempo em que ouve o silêncio da voz do espelho.

Transformação do dançarino

Nasce da sombra o dançarino
de um ovo de seda e mistério.

E seu perfil é transparente
e sua carne é a de um inseto.
E eu o amo como às borboletas,
à asa das libélulas, — e erro
no seu mundo sem solo, reino/
que se vai tornando sidéreo.
Suas tênues mãos nada tocam,
e olha entre verdes águas, cego.
Cada posição de seu corpo
é um símbolo instantâneo e hermético.
Toma nos lábios o silêncio
e é um peixe bebendo o mar quieto.
Gira e, súbito se divide, /como espelho que cai de um prego.
(MEIRELES, 1983 ³⁹)

Octavio Paz observa que a poesia de Mallarmé se encontra com a dança. Percebo que a dramaturgia de Strindberg também está próxima deste movimento, mas ela baila ao som de uma música dos mortos (como em *Sonata dos Espectros*), mais próxima do silêncio que do estrondo, como esse dançarino de Cecília Meirelles, que nasce na “sombra de um ovo de seda e mistério [...] num mundo sem solo, [...] sidéreo”. Uma dança, pois, cheia de poesia dentro do drama.

O termo “drama lírico” está associado a estilos teatrais muito diversos entre si. Ele nomeia, concomitantemente, a ópera de Wagner, o drama de estação e o palco subjetivo de Strindberg. Minha abordagem dramaturgical percorre um caminho que se aproxima deste último e, mais precisamente, na segunda etapa de sua obra, na fase pós-Inferno ⁴⁰, quando ele começa a dar um tratamento mais lírico a seus dramas. Ao trilhar um caminho metafísico ⁴¹ e investindo grande parte de seu talento para o drama lírico, Strindberg desenvolveu uma trajetória dramaturgical que compreendeu dois importantes momentos estilísticos: o primeiro, antes de escrever *Inferno*, caracteriza-se por uma dramaturgia mais realista e o segundo, logo após a realização de *Inferno*, apresenta formas simbolistas, com fortes traços oníricos. Till

³⁹ Poema escrito em 1949.

⁴⁰ Romance biográfico de Strindberg, escrito entre 1896 e 1897.

⁴¹ Strindberg era um profundo estudioso das ciências ocultas, além de possuir vastas experiências nos campos da botânica e da química. Nas suas investidas alquímicas, sabe-se que ele fez algumas tentativas de transmutar o vil metal em ouro. Também foi um admirador da obra de Annie Besant, teósofa praticante do *Yoga*.

Damaskus (trilogia escrita entre 1898 a 1901), com diferentes versões para o português, tais como *A caminho de Damasco*, *Rumo a Damasco*, *Para Damasco* ou *Estrada de Damasco*, foi sua primeira peça realizada nesta segunda fase, que pode ser considerada como drama lírico. A obra inaugurou uma grande contestação do drama enquanto forma literária e foi a precursora do Expressionismo. Nesta trilogia, o personagem principal, o Desconhecido (também traduzido como o Estranho) é um peregrino que busca a paz espiritual como um caminho para Damasco, local onde Saulo recebeu a grande revelação da Luz, transformando-se no apóstolo cristão Paulo de Tarso. Segundo Eliade, há uma morfologia da experiência subjetiva da Luz que se apresenta sob diversas formas. Sobre a luz vista por Paulo, ele a compara com a visão de Arjuna, no *Mahābhārata*, e diz que “ela é tão brilhante que anula de alguma forma o mundo circundante e aquele a quem ela se revela fica deslumbrado”(ELIADE, 1999, p. 74). A verdade é que esta iluminação religiosa e plena não chegou a Strindberg, já que em sua incessante busca por Deus, ele dizia só se deparar com a presença angustiante do Diabo.

A estrutura dramática de Strindberg é bastante norteadada por traços psicológicos e biográficos que se misturam na elaboração do drama lírico tanto na forma quanto no conteúdo: o “eu” está sempre no primeiro plano em todas as suas peças, ele é subjetivo na medida em que faz de seus conflitos íntimos o assunto de sua arte. Os monólogos se sobrepõem à estrutura dialógica e, através do lírico exemplificam como transformam a constituição do tempo e do espaço dentro deste drama subjetivo. Peter Szondi levanta argumentos evidenciando que, mesmo em sua primeira fase mais naturalista, Strindberg já objetivava a “realização dramática como reflexo em sua consciência” (2003, p. 53). O final do século XIX testemunhou o que Szondi denominou de “a crise do drama”, em que o diálogo perde a preponderância na ação dramática.

A despeito dos claros símbolos de uma relação estreita com os elementos psicanalíticos — que estavam ganhando notoriedade nos mais diversos campos do conhecimento — a obra de Strindberg é fundamentalmente dotada de um forte apelo metafísico e tem um intenso caráter revelatório. A luz refulgente que tomou São Paulo a caminho de Damasco deixa o rasto de seu brilho na obra strindbergiana. Obra que o salva do Inferno, tanto quanto o salva de Deus. Brustein, em seu *O teatro de protesto*, situa Strindberg como o mais revolucionário dos dramaturgos, exatamente pelo fato de trazer a questão metafísica e religiosa para o cerne da dramaturgia: “Toda a sua carreira, foi, de fato, uma busca da pedra filosofal da realidade última, através da experimentação” (1967, p. 103). Neste viés alquímico, a obra de Strindberg

também se encontra com alguns princípios do Yoga. Na verdade, não desejo ver Strindberg filiado ao drama como um “protesto” ou arauto de uma “crise”. Gosto de vê-lo poesia, sentindo-o como lírico. Na Lírica que não opera apenas na linguagem, mas também nos ritmos cíclicos circulares, numa comunicação com o imponderável, num modo de organização que inaugura outro tipo de mundo, uma nova relação com o tablado.

Eliade dedicou grande parte dos seus estudos ao Yoga, estabelecendo analogias entre a filosofia hindu e a Alquimia. Chega à conclusão que o Yoga também é uma via alquímica, onde o praticante do Haṭha-Yoga deseja conquistar um corpo diamantino, a fim de prepará-lo para a ‘transmutação’, busca semelhante ao “corpo de glória” dos alquimistas ocidentais:

Deixando de lado o folclore que prolifera em torno dos alquimistas, compreende-se a simetria que existe entre o alquimista trabalhando com os metais ‘vulgares’ para transformá-los em ‘ouro’, e o yoguin que trabalha consigo mesmo, esforçando-se por “extrair” de sua vida psicamental, obscura e condicionada, o espírito livre e autônomo que participa da mesma essência que o ouro. Pois na Índia, como em muitos lugares, ‘o ouro é a imortalidade (ELIADE, 1996, p. 234).

A personagem *Dhūmāvātī* encarna estes princípios, revelando o seu poder ancestral de lidar com elementos voláteis da matéria, em constante transformação. Eliade prossegue lembrando que o ouro traz consigo a representatividade da essência solar, fato que relaciona o seu simbolismo à liberdade espiritual. A importante fórmula tântrica “homem/cosmos” compreende “uma unidade oculta entre a matéria e o corpo psicofísico do homem” (1996, p. 235). As joias, as gemas, as pedras preciosas, os metais, os minerais não eram considerados apenas pelo seu valor econômico, pois “eles encarnavam forças cósmicas e, por conseguinte, participavam do sagrado” (Ibidem). As deusas hindus aparecem, na maioria de suas representações icônicas, ornadas com joias, inclusive na hora das batalhas sangrentas. Se a relação do homem primitivo com seus deuses era bem mais intensa em seu teor sagrado, não era diferente a sua relação com os animais e minerais. Não por acaso, o elemento mineral aparecerá em forma de adereços cênicos na futura encenação do monólogo por mim criado; e nos laboratórios de escrita e Yoga que vivenciei, nunca deixei de trazer comigo uns minúsculos rubis, presenteados pelos familiares na tenra infância, para alicerçar a busca desses meus mercúrios.

O SAHAJA-YOGA E A ESPONTANEIDADE DO SI

Este processo de escrita pretendeu vislumbrar instantes do Si em suas mais distintas expressões, aqui compreendidas como variantes de Kālī — poder que produz um “mundo como vontade” e um “mundo como representação”. Meu objetivo principal neste projeto era dançar, representar e praticar Yoga para escrever a dança de Kālī para o teatro. Mas, ao executar estas três atividades, dois outros elementos se revelaram para mim: a espiral serpentina no Anel de Moebius e os movimentos livres de luz e sombra da dança Butoh. Ambos intimamente relacionados com o mito de Kālī em duas de suas premissas fundamentais: 1) O percurso da Śakti no processo ascendente do despertar da *Kuṇḍalinī* se dá de forma espiralar; e 2) O princípio do sistema poético e filosófico da dança Butoh é conglomerar os opostos da luz e da sombra, tal qual a dança de Kālī, no andamento de sua coreografia de criação e destruição.

Eu poderia ter utilizado os elementos das danças clássicas indianas, visto que seus estilos têm mais aproximação com o Yoga, mas comumente, nessas danças, não se faz uso de uma movimentação mais espontânea, porque elas possuem um repertório codificado de movimentos: o *Nāṭya-Śāstra* apresenta os 108 Karanas (causas das ações), que são a base da clássica dança hindu e muitos deles são representados de maneira muito semelhante aos *āsanas*, com os quais têm correspondência. Desta maneira, o conceito de Espiral e os desdobramentos da dança Butoh vieram se unir aos *āsanas*, a fim de realizar uma composição coreográfica mais livre, com predomínio de movimentos mais variados e que reforcem conceitualmente o propósito da dança de Kālī neste estudo.

Os *āsanas* (posturas e posições) do Yoga possuem um caráter naturalista e mimético e vão além de sua forma aparentemente grosseira: eles visam a reproduzir aspectos e características que representam forças cósmicas e sutis. A quantidade dos *āsanas* é muito vasta e proporciona infindáveis combinações e variações que podem resultar em belas coreografias. Porém, a palavra “*āsana*”, que remete inicialmente a algo estático, está mais atrelada ao conceito de permanência do que de um encadeamento de movimentos efetuados sequencialmente. A Saudação ao Sol (*Sūrya-Namaskār*) é uma exceção a esta regra. Assim, entre um *āsana* e outro, pensando-os como uma sequência coreográfica, as passagens ainda trazem movimentos que oferecem poucas possibilidades de que estes *āsanas* possam fazer parte de uma dança, e não apenas de uma amostragem de posturas, como num programa de

Educação Física. Romeu Castellutti⁴² ressalta que coreografia é sinônimo de movimento e não de forma. Formas estáticas não geram coreografia, mas se as formas se colocam em movimento, já temos, portanto, o que prefigura uma escritura de dança. É evidente que, mesmo sendo posturas fixas, os *āsanas* implicam a noção de movimento. Annie Suquet (2008, p. 520), num ensaio sobre o corpo dançante, observa que “não existe a imobilidade, somente gradações de energia, às vezes infinitesimais” e, na virada do século XIX, Genevieve Stebbins, ao desenvolver o método da “cultura psicofísica”, utilizando elementos do Yoga e do Qi Gong (arte chinesa que se dedica ao controle da energia ou fluxo vital), relata que a imobilidade não era ausência de energia e, sim, um “poder em reserva”. Na área teatral, Barba desenvolveu — com muitas referências às artes orientais — o método da “pré-expressividade”, no qual toda qualidade e carga expressiva do movimento já se encontram em sua latência. Na dança, temos a noção de “pré-movimento”, de Hubert Godard. Seguindo estes parâmetros, penso que o par Śiva-Śakti, consciência e energia, atua sempre em todas as técnicas do Yoga: num *āsana*, enquanto uma parte do corpo está flexionando, a outra se estende, sempre num fluxo contínuo. Mesmo que se apresente como postura ou posição, o *āsana*, quando praticado e conquistado, revela-se como fonte primária da expansão de possíveis movimentos sucessivos.

Neste trabalho, detenho-me em alguns fundamentos poéticos do Butoh. Poéticos porque esta dança não traz regras explícitas sobre a sua desenvoltura. Disse Tadashi Endo durante um workshop, em abril de 2010, na Sala Crisântemo, em São Paulo: “O dançarino não dança o Butoh, é dançado por ele”. Se o mundo dinâmico de Śiva/Śakti é compreendido como um mundo de movimento, fluxo e mudança, nada mais pertinente do que dar às formas aparentemente estáticas dos *āsanas*, mais fluência através do movimento espiralar e da dança Butoh. Neste desenrolar, percebo-me dançando o Yoga, seguindo uma sequência pré-estabelecida de técnicas, só que de uma forma espontânea, passando de um elemento a outro, livremente, porém conduzida pelas técnicas. Isso se traduz numa espontaneidade, mesmo que totalmente direcionada para um fim específico, que é reproduzir uma releitura do mito a partir dos elementos do Yoga. Assim, com a contribuição das atividades com o Butoh e a Espiral, chego ao conceito de sahaja, uma prática do Yoga aliada a uma espontaneidade, que me permitiu manifestar a dança em meu corpo, com todas as limitações possíveis deste corpo que

⁴² Depoimento do coreógrafo citado por Eurico Pitozzi, em palestra proferida sobre o discurso do corpo, no Teatro Martim Gonçalves, Salvador, em 04 de maio de 2010.

é o de uma dramaturga que quer fazer uma dança vinculada ao Yoga, mas não tem necessariamente uma formação em dança.

A palavra “*sahaja*” significa literalmente “nascido (ja) junto (saha)”, irmanado, mas geralmente é compreendida como “espontâneo”, “natural”, referindo-se à busca de uma realidade indivisível, ou o Si-Uno. A prática do *sahaja* foi principalmente desenvolvida na Idade Média pelo movimento *Sahajiyā*, que repercutiu no Hinduísmo e no Budismo. “O movimento *Sahajiyā* é inteiramente tântrico em orientação e cristaliza a mais elevada percepção metafísica do *Tantra*” (FEUERSTEIN, 2006 b, p. 60). Um de seus principais mestres, Sarahapāda, caracterizou assim o *sahaja*:

Embora as luzes da casa tivessem sido acesas
O cego vive no escuro.
Embora a espontaneidade seja toda circundante e próxima,
Para o iludido ela permanece sempre distante.
As abelhas sabem que o mel
Pode ser encontrado nas flores.
Como o iludido algum dia entenderá
Que *samsāra* e nirvana não são dois?

Não há nada a ser negado, nada a ser
Afirmado ou agarrado, pois pode jamais ser concebido
Pelas fragmentações do intelecto são os iludidos
Agrilhoados; a espontaneidade permanece individida e pura. (III.14-35)⁴³

Também busquei desenvolver alguns princípios do *sahaja* na própria concepção das personagens: *Dhūmāvātī* e *Gaurī*, por exemplo, personificam um conceito do *sahaja* encontrado no *Akula-Vira-Tantra*, segundo o qual toda dualidade deve ser banida, todo sofrimento é eliminado até ser queimado, reduzido a cinzas, para que a existência não-iluminada (o Si-condicionado) possa reluzir. A personagem *Gaurī* se joga no fogo para encontrar a outra parte de seu eu, a sua consciência, a personagem *Dhūmāvātī* nasce a partir destas cinzas. Daí, a referência de Empédocles, filósofo pré-socrático da natureza, que pensou a matéria como constituída dos quatro elementos fundamentais: fogo, água, terra e ar. Para

⁴³ Tradução de Feuerstein (2006b,p.60) do original *The Royal Song of Saraha*.

ele, tudo o que se sabe sobre o mundo poderia ser reduzido aos conceitos de amor e ódio. Empédocles morreu atirando-se na cratera do Etna, consumindo-se no fogo ardente do vulcão siciliano, buscando entender a Si e a humanidade.

Os versos “Como o iludido algum dia entenderá /Que *samsāra* e *nirvana* não são dois?” mostra que o *samsāra* (este mundo, onde tudo acontece) é o mesmo Nirvana (o mundo perfeito, transcendente), ou seja, ambos devem ser vivenciados no aqui-agora, detectando, conhecendo e expandindo os momentos sagrados e preciosos do cotidiano, àqueles nos quais entramos em contato com a nossa realidade suprema. Por isso, para a reconstrução do mito na escritura dramática, eu trago elementos do cotidiano “ordinário” de mulheres que também personificam características sugeridas pelas divindades. A personagem *Durgā* também luta contra um “demônio”, mas sua batalha é diária, é da ordem dos dias, não é um fato “extraordinário”, diretamente vinculado à origem divina. E eis que nesta teia cósmica de significantes e significados, descubro que sahaia também denomina um gesto feminino espontâneo de colocar a língua para fora diante de algum momento de surpresa com algo.

No intuito de apresentar estes conceitos/parâmetros que visam muito claramente à expansão espiritual do Tantra para os assuntos concernentes ao Yoga e ao texto dramático, emprego o sahaia com o propósito de encontrar a mesma espontaneidade da dança livre Butoh e o poder do movimento serpentino da dança espiralar, como veremos adiante.

Uma dança serpentina: a Espiral e o Anel de Moebius no drama

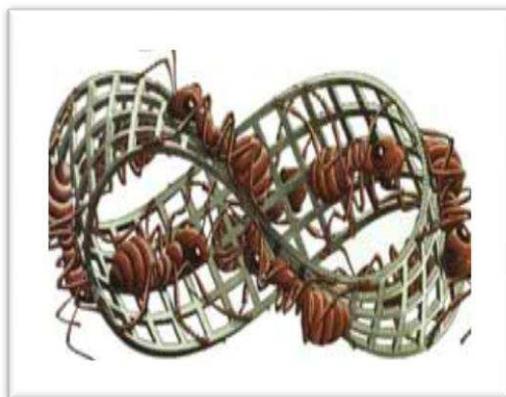


Ilustração 18 — Anel de Moebius

O conceito de Anel de Moebius foi criado no século XIX pelo matemático alemão homônimo e, desde então, é utilizado em variados e diversos contextos epistemológicos. Por tratar metaforicamente de uma torção, é também muito abordado nos discursos do corpo e da dança⁴⁴. Através de uma torção, o anel transforma dois lados opostos em um contínuo tridimensional sem extremidades ou distinção entre opostos, como interior ou exterior, alto ou baixo etc. A partir deste conceito de torção, chega-se à espiral, que se move em duas direções opostas sucessivamente. De acordo com Mendes (1981, p. 49), o drama lírico tem uma circularidade tal qual o toque na superfície de um lago, que “flui e reflui em círculos concêntricos” a partir de um ponto. Podemos entender graficamente esta conceituação de drama lírico através do desenho das águas na superfície do lago, da elipse, ou ainda da órbita (e aqui temos uma comparação muito apropriada à escrita, já que orbitar é girar na mesma esfera de ação e influência). Por isso, utilizo também a metáfora do Anel de Moebius (que engloba a circularidade em vários níveis) por causa de algumas premissas: a primeira delas é que, nos escritos do Tantra, o objetivo principal de conquista da doutrina, utilizando-se de ritos e da prática do Yoga, é a ativação da energia sutil da coluna vertebral chamada *kuṇḍalinī*, que também significa “a que está retorcida”. Trata-se de uma concentração de energia que repousa na base da coluna, no *mūlādhāra*-cakra, na região próxima ao períneo e o cóccix, e, de forma espiralar, retorce-se como uma serpente no propósito de caminhar até a região mais alta do corpo e alcançar a consciência plena, o *sahasrāra*-cakra. Assim, por causa do conceito da *kuṇḍalinī*, comecei a averiguar o repertório de movimentos de torção na prática do Yoga; depois percebi em meu estudo da prática de posturas e posições (*āsanas*), que o Yoga Clássico trata das posturas como práticas estáticas e realizadas isoladamente, quase não há descrições de movimentos de passagem que façam a união de uma postura a outra, que, podendo agregá-las, forme o conceito de uma sequência na coreografia, de uma célula coreográfica. No entanto, hoje, existem movimentos que buscam resgatar a existência de um possível Yoga na era pré-clássica, no qual o movimento está sempre presente, retomando o mito de que o deus do Yoga é representado pelo mesmo deus que também dança.

Desta forma, fui estudar os *āsanas* de torção, a fim de utilizar seus princípios de movimento entre uma postura e outra, fazendo destes fundamentos um elo para uma possível criação coreográfica, construindo o elemento sequencial que possibilitará unir os movimentos do Yoga numa célula de coreografia permeada por movimentos rotatórios e circulares. Em

⁴⁴ Ciane Fernandes, professora doutora deste Programa (PPGAC), é autora de um belo estudo a respeito do Anel de Moebius dialogando com a educação somática e as danças tradicionais hindus.

seguida, percebi que a metáfora também serve para transgredir o conceito de logocentrismo e dualismo nos mais variados níveis.

O Anel de Moebius propõe abordagens baseadas em “relações” e “conexões”, em vez de simplificações reducionistas (como unidade e dualidade) ou multiplicidade fragmentada (FERNANDES, 2006, p. 264). Por fim, desenhou-se a possibilidade de trazer para o corpo o conceito dramático de circularidade do drama lírico, fazendo com que o meu objeto seja uma via de mão dupla, na qual o conceito alimenta a forma e a forma reflete o conceito, ambos imbricados na construção do texto a partir destas experiências psicofísicas presentes na prática escolhida.

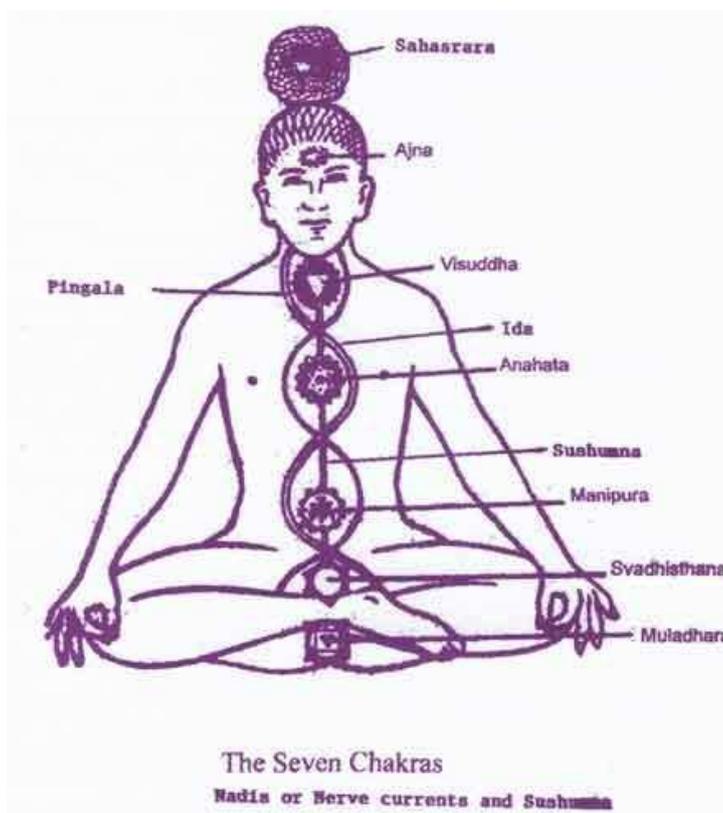


Ilustração 19 — A espiral formada pela kundalini em sua ascensão.

Suquet (2008, p. 522), ao tratar da espiral, entende que a técnica é uma das expressões mais felizes do movimento sucessivo, sendo uma metáfora do princípio vital. Ela “se enrola e desenrola em torno de uma diversidade de eixos principais e secundários” (2008, p. 522). Dada a dimensão da importância da espiral em toda a história da dança no século XX, assinalo alguns momentos de grande relevância da espiral na representação artística: os

movimentos conhecidos como “estrutura molecular instável”, de Trisha Brown; Isadora Duncan e suas ondas; e, principalmente, Loie Fuller, em 1892, que executou magistralmente a Serpentine (A dança da serpente).

O principal *āsana* de torção é o *matsyendrāsana*, uma postura tão importante que se encontra nos seletos 32 *āsanas* do *Gheranda-Saṁhitā*, um dos mais relevantes tratados do Haṭha-Yoga. Trata-se de uma homenagem a Matsyendranāth, famoso tântrico medieval responsável pela divulgação do Tantra na Índia e no Tibet. “*Matsya*” significa peixe e temos acesso a várias lendas que contam como o yoguin Mina veio a se chamar pelo nome de Matsyendranāth. Dentre as mais belas versões, destaco a do Kaulajnananirnaya, que mostra Śiva revelando a Pārvatī que Kārttikeya, seu filho, havia jogado a doutrina (*Śāstra*) no mar e um peixe a havia engolido. Dando continuidade a essa versão, segundo outra escritura, Mina era um pescador que pescou o tal peixe que engolira o livro — e assim, tinha sido iniciado diretamente pela doutrina que contém o ensinamento dos deuses. Acrescento que o termo “*matsya*” também é interpretado pela escola de Cachemira como designação dos sentidos (indriya) e o alimento peixe é um dos cinco elementos utilizados pelos tântricos medievais em seus ritos. A simbologia do peixe está relacionada com a revelação da espiritualidade em diversas religiões. Para este trabalho, um dado precioso a respeito de Matsyendranāth é saber que o radical “*nāth*”, que acompanha seu nome, equivale a uma importante linhagem de yoguins perfeitos, cujo mestre supremo, Ādināth⁴⁵, foi o primeiro grande yoguin, e que, nos poemas medievais, os também chamados *nāthas*, aparecem como dançarinos e contadores de fábulas, ou seja, figurando como artistas da cena.

A *kuṇḍalinī*, que é a Śakti, é a Kālī, a deusa-serpente que mora em nossa coluna vertebral. Mas há também espirais nos braços, nas pernas, na língua, nos quadris, pois o poder serpentino e espiralar da *kuṇḍalinī* desperta os centros de poder (cakras) que irradiam para o corpo inteiro. Por isso, o deus grego da cura, Esculápio, tem como símbolo uma serpente. Christa Wolf afirma que a representação foi tomada das mulheres, que entendiam da arte da cura. Wolf também se refere ao mito da serpente, ao afirmar que, nos santuários de Apolo, serpentes eram alimentadas com bolos de mel e, nos altares de algumas casas, veneradas como a deusa-serpente, pois “corporificavam o espírito dos mortos e mudavam de pele, como símbolo da vida eterna” (WOLF, p. 247).

⁴⁵ Um dos nomes ou epítetos de Śiva.

Aplicar o conceito espiralar do Anel de Moebius no drama lírico é dizer que a estrutura do texto se referencia num contínuo desdobrar-se em torno de si mesma, sem avançar no tempo futuro, como acontece no dramático. Ela se volta para as múltiplas possibilidades dentro dela própria, por ser um drama que não se situa num tempo determinado, mas sempre indo e voltando no tempo ao bel-prazer daquele que fala, na atemporalidade em que caminha o seu desejo. No conto de Cortázar, cujo título é Anel de Moebius, há um encontro entre dois personagens e acontece um ato de violência e assassinato. Todo o percurso acontecido retorna como cristais que multiplicam imagens ou ondas que se desfazem e voltam a se refazer criando novas possibilidades dentro de uma mesma intriga, a qual, embora familiar ao leitor, surpreende-o com novos ângulos ficcionais. Há um trecho deste conto que descreve esta dança do tempo e que bem pode ser aplicado ao drama lírico:

Neste estado cubo fora do translúcido e do tempestuoso, algo como uma duração se instalava, não um antes ou um depois, mas um agora mais tangível, um começo de tempo reduzido a um presente espesso e manifesto, cubo no tempo. Se pudesse ter escolhido teria preferido o estado cubo sem saber por que, talvez porque nas contínuas mudanças era a única condição onde nada mudava como se ali se estivesse dentro de limites dados, na certeza de uma cubidade constante, de um presente que insinuava uma presença, quase uma tangibilidade, um presente que continha algo que talvez fosse tempo, talvez um espaço imóvel onde todo deslocamento acabava como que traçado. (CORTÁZAR, 1981, p. 133)

Acredito que exercitei tanto, durante os laboratórios do projeto, as torções no corpo, as imersões no universo das espirais, que acabei tendo um pé torcido ao andar na rua. Um pé com torção agora já faz uma grande diferença no jeito e maneira de andar no mundo, pois o corpo de uma ‘dançarina-representante-yoguiní’ quer, principal e primordialmente, dançar. Com um pequeno acidente como este, fui adquirindo outra consciência de lidar com o corpo, uma transformação no olhar, numa forma diferenciada de ver e sentir, que também foi desembocar na escrita e no movimento. Algo talvez precisasse torcer para depois repousar, ser reelaborado, transmutado. Afirmo Annie Suquet num artigo sobre o corpo dançante: “Se a espiral é associada à vida, é porque ela procede por transformações. Ela transmuta continuamente as polaridades e as dimensões do movimento. O central e o periférico, o ascendente e o descendente, o anterior e o posterior aí se encadeiam sem cessar” (2008, p. 523). Assim como também acontece no Butoh-Ma de Tadashi Endo, na loucura da voz com a

razão do silêncio em Cassandra, na violência em comunhão com Eros, em Ohno e Hijikata, na criação e na destruição em Kālī.

O conceito de espiral está presente nos movimentos de toda a dramaturgia, mas, na personagem *Gaurī*, ele fica bastante evidenciado, pois essa personagem permanece todo o tempo quase imóvel, em seu trono, impossibilitada de movimentos no plano alto, devido uma torção no pé, que também a torna incapaz de dançar. Assim, neste fragmento do texto dramático, a dança se dá na consciência e a personagem *Kālī/Śakti*, presente no palco, também quase não se move, mantendo-se em *matsyendrāsana* e *virāsana* (postura do herói), que, como o próprio nome define, é uma postura denotativa de atitude reverente, que determina o seu poder.

A luz e a sombra na dança Butoh

Durante o período do mestrado, vivi uma experiência fantástica e decisiva para o encaminhamento da pesquisa: participei, em São Paulo, de um Workshop de Dança Butoh ministrado por Tadashi Endo, discípulo direto de Kazuo Ohno, que deixou esse mundo nos idos do primeiro semestre de 2010, aos 103 anos. Fantástica porque revelou para mim a essência desta dança oriental, na qual me aproximei por ser ela conhecida como a “Dança das Trevas”, criada também para expressar a grande dor e escuridão que viveu o Japão pelos seus mortos na Segunda Guerra Mundial, uma forma de representar a luz da vida em meio à treva de fumaça deixada no rastro de Hiroshima e Nagasaki. Busquei esta dança porque Kālī representa uma deidade das trevas, da fumaça e da escuridão ao mesmo tempo em que afirma a continuidade da vida. Assim, nada mais apropriado que a dança Butoh para lançar novos movimentos e ritmos na dança de Kālī. Por ser uma dança livre, permitiria a utilização dos elementos do Yoga em sua realização. A experiência foi decisiva porque pude contar com a fina sensibilidade de Tadashi Endo em seu método poético de ensinar o Butoh: de um modo *paramparā* (de boca para ouvido, de mestre para discípulo, tal qual o ensinamento yoguín), ia apontando caminhos e direções, numa metodologia flexível e atenta ao que acontecia nas improvisações. Nos encontros, o treinamento técnico era tão importante quanto as pequenas parábolas sobre o Butoh, sua origem, seus mitos, sua poesia. Contou-nos Endo um dia como flagrou as costas de Kazuo dançando enquanto regava distraidamente seu pequeno jardim: o

dançarino já tinha mais de 90 anos e em todo o seu corpo ainda havia a expressividade do Butoh. De mãos dadas com suas histórias, os princípios artísticos e filosóficos do Butoh eram ensinados e a prática ia se tornando mais intensa e ganhando uma nova propriedade, na medida em que se compreendia a poética no jogo das sombras e das luzes que incidem nas linhas do corpo, a morte e a vida, o que está dentro comunicando-se com o que está fora. Uma dança que também une os contrários. A partir de meu repertório de técnicas do Yoga, e dentro de minhas possibilidades corporais, fiz uma série de improvisações com alguns exercícios clássicos do Butoh e, apesar da minha formação e trajetória profissional ter se encaminhado para a direção teatral e a escrita, somada a uma reservada experiência como bailarina ou atriz⁴⁶, pude representar, através da dança e do Yoga, esboços de minha interpretação de Kālī sob a luz e a treva do Butoh-Ma, de Tadashi Endo.

Ilustro este aprendizado com uma das narrativas trazidas por Tadashi Endo durante o Workshop (e que também pôde ser ouvida em palestra ministrada por ele no Ciranda Café, no Rio Vermelho, em 23 de abril de 2010, quando veio a Salvador mostrar os seus dois magníficos espetáculos de Butoh: Butoh-Ma e Ikiru — este último em homenagem a Pina Bausch, resultando numa coreografia que beirou a perfeição ao tratar, com muita maestria e leveza, a relação entre a dança ocidental e oriental.⁴⁷). Ao citar um dos belos encontros entre os criadores do Butoh, Kazuo Ohno e Tatsumi Hijikata, Tadashi traça uma linha no tempo para nos ofertar momentos revelatórios e a natureza desta bela e triste dança japonesa. Tentarei resumir: os dois dançarinos japoneses estavam dançando e descobrindo ao mesmo tempo o que estavam a dançar, o que viam nascer, o Butoh, fruto de suas reminiscências da Segunda Guerra Mundial (Hijikata e Ohno foram combatentes e perderam muitos amigos no front), aliados a princípios oriundos dos antigos Noh e Kabuki. O Butoh ia sendo revelado na medida em que era dançado e coreografado por estes dois grandes artistas em seus processos individuais ou em par. Numa das passagens de ensaios, quando Hijikata coreografava Ohno num espetáculo de Genet, Ohno não entendia exatamente o que o outro queria quando lhe

⁴⁶ Além da experiência citada em *As troianas*, realizei três espetáculos como atriz e sempre estive envolvida, de forma não profissional, com atividades corporais tais como Dança Flamenca, Mímica Corporal Dramática, Dança-Teatro, Capoeira, entre outras, tendo apresentado duas coreografias: *Híbridus-Corpus*, em 1996, com direção de Ciane Fernandes, no ICBA, e *Gripe*, em 1999, com direção de Larissa Adami, no Teatro do Movimento, como resultado da disciplina Coreografia, cursada por ambas, na Escola de Dança da UFBA.

⁴⁷ É importante também ressaltar que Tadashi trabalha com uma vertente do *Butoh*, por ele chamada de *Butoh-Ma*. *Ma* significa “o espaço entre duas coisas”, o “estar entre”, que pode ser entendido como a relação íntima entre a luz e a treva, o Ocidente e o Oriente, e todas as possibilidades de exclusão de uma possível dicotomia platônica.

pedia para dançar uma árvore, ou dançar um peixe. Ohno, em seu desespero artístico, perguntou: “O que é o Butoh?” Com formações distintas, mas com reverência e admiração mútuas, os dois tentavam entender o que estava sendo concebido na medida em que criavam as partituras de sua peça. Hijikata não soube responder, mas logo depois pedia: “Dance a violência e Eros!” Ohno apreendeu esta definição, guardou-a consigo, meditou, perambulou pelas ruas, elaborou o figurino com objetos antigos comprados em feiras e mercados, ensaiou, praticou e, na estréia, ao executar uma dança divina e “envenenada”, cheia de arte, ciência e beleza, o outro lhe perguntou: “O que foi aquilo que você dançou?”. Ao que Ohno respondeu: “Dancei o que você disse que era para dançar — dancei o Butoh — dancei violência e Eros”.

O que é uma dança que expressa “violência e Eros”? Pode ser a dança do amor e do ódio de Empédocles. Ou a dança alucinada dos elétrons em volta do núcleo. Ou a dança estática e extática de Śiva dentro do círculo do fogo da criação e destruição. Perguntei a Tadashi se foi exatamente “Eros” a palavra utilizada pelos dois dançarinos japoneses ou se ele a havia traduzido. Ele respondeu que sim, que a palavra foi “Eros”. É possível que a utilização do nome desse deus ocidental grego do amor e do desejo tenha sido mesmo inconsciente, atrelada a um imaginário comum que também faz os ocidentais Mann e Kerényi se referirem a Afrodite como “a negra”, permite que Wolf traduza a inquietação da sacerdotisa troiana Cassandra ou uma baiana deseje ser “dançarina-representante-*yoguinī*” para dançar e escrever Kālī, a deusa da luz e das trevas, que cria e dissolve o Universo.

A ideia de Eros contrapondo-se à Violência faz com que o nosso olhar empreenda uma nova maneira de contemplar Eros: não mais atribuindo ao amor uma perspectiva trágica, mas aceitando o seu tom lírico. É esta a tradução da forma literária hindu: seus dramas são tão líricos que seu dramaturgo mais representativo, Kālidāsa⁴⁸, era considerado mais poeta que dramaturgo. De resto, um dos maiores dramaturgos trágicos do Ocidente, Shakespeare, também era um poeta e o seu teatro também era profundamente lírico. A esse respeito, Ernest Jones⁴⁹, ao traçar um perfil do bardo inglês num estudo comparativo entre obra literária e biográfica, mostra como ambas se entrelaçam: em muitos momentos de suas peças, Shakespeare fala de si, de seu eu lírico. Mas nele há toda a violência e sangue nas tragédias históricas, familiares e amorosas que são bem diversas da fabulação hindu: a grande batalha de Arjuna, em Kuruksetra, no *Mahābhārata*, é a sua luta consigo, com o seu inimigo interno, como assinalou Gandhi, no prefácio de sua impecável versão da *Bhagavad-Gītā* : “Sob o

⁴⁸ Um dos primeiros autores a ser traduzidos da língua sânscrita para uma língua europeia.

⁴⁹ Em seu livro *Hamlet e o Complexo de Édipo*, Zahar, Rio de Janeiro, 1970.

disfarce de uma guerra material, descrevia o duelo que continuamente se produz nos corações da humanidade, e a guerra material foi introduzida somente para tornar mais atraente a descrição do duelo interno”(GANDHI, 1992). Hirst (1997, p. 88) lembra que mito e história só se constituem como conceitos válidos no contexto das disciplinas ocidentais, pois no Hinduísmo a literatura é investigada segundo os seus valores internos. Desta forma, as buscas empreendidas pelo Desconhecido no drama lírico de Strindberg é o que mais nos aproxima da literatura hindu. “O amor — e não a vida — é o contrário da morte”, diz Strindberg, no prefácio de Inferno. Por isso o amor é um símbolo de construção. O mundo dos mortos, para os hindus, não é um inferno, mas um mundo escuro, o mundo de baixo, que também precisa ser compreendido na eterna trajetória dos ciclos. A personagem Dhūmāvātī destroi a morte, destroi a própria destruição. Seu culto é um convite para que a morte seja vencida pelo amor.

A VISÃO DA FLOR

Não pretendo traçar aqui um paralelo entre o teatro ocidental e o oriental. Isto seria tarefa para toda uma vida. Muitos teóricos do teatro e também de outros campos do conhecimento se debruçaram — e ainda debruçam — sobre este assunto equiparando algumas semelhanças e inúmeras diferenças entre ambos. Importa a mim o caráter sagrado presente na origem de ambos.

Não anseio também fazer um levantamento ou análise de toda interculturalidade ou estudo cultural possível dentro de um quadro comparativo dos elementos ocidentais e orientais que se aproximam do mito de Kālī, pois precisaria percorrer uma infinidade de mitologias.

Mas não resisti à visão da flor.

O célebre encontro entre Tagore Rabindranāth e Albert Einstein, em inícios do século passado. Reproduzo abaixo um trechinho da prosa destes dois belos, nobres e curiosos rapazes cabeludos, cheios de línguas, bigodes e barba:

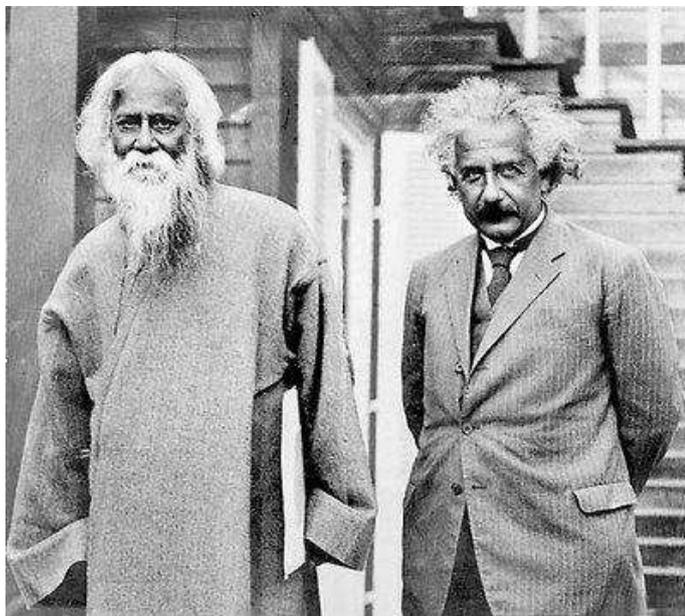


Ilustração 20 — Tagore (esq.) e Einstein.

TAGORE: Uma vez perguntei a um músico inglês para analisar uma música clássica, e explicar-me quais os elementos que contribuía para a beleza daquela peça.

EINSTEIN: A dificuldade é que a música realmente boa — quer seja do Leste ou do Oeste, não pode ser analisada.

TAGORE: Sim, e o que afeta profundamente o ouvinte está além da própria música.

EINSTEIN: A mesma incerteza sempre estará lá, é fundamental em nossa experiência, na nossa reação à arte, seja na Europa ou na Ásia. Mesmo a flor vermelha que vejo diante de mim pode não ser a mesma para você e para mim.

TAGORE: E ainda há sempre em curso o processo de reconciliação entre eles, o gosto pessoal em conformidade com o padrão universal.

Talvez devido a este pequeno diálogo acima, esboçarei algumas poucas linhas para comentar o caráter predominantemente lírico presente na prosa e na dramática hindus e passear um bocado no tópico da flor.

Rabindranāth Tagore, que foi um dos maiores expoentes da literatura hindu⁵⁰, teve quase que a totalidade de sua obra escrita no gênero lírico: seu livro mais conhecido é caracterizado como uma canção (*gītā*), a *Gītānjali*. Os mais importantes épicos hindus, que são o *Mahābhārata* e o *Rāmāyaṇa*, também foram escritos em forma de verso, são poemas narrativos nos quais os sentimentos e as reflexões filosófico-espirituais são muito mais frequentes que as passagens heróicas. Inclusive, o trecho mais célebre, a *Bhagavad-Gītā*⁵¹, que é uma canção, está muito mais alistada à literatura religiosa do que à literatura ficcional do país, ao contrário de seus respectivos correspondentes helênicos, a *Odisséia* e a *Ilíada*.

John Gassner (1974, p. 138), ao fazer um breve levantamento da produção teatral hindu, compara o trabalho de Rabindranāth Tagore e o simbolista Maeterlinck ao citar a peça hindu *O rei no quarto sombrio*, onde o protagonista se move invisível em seu reino. Tagore foi um poeta que caminhou no teatro e para Gassner “era o escritor ideal para servir de mediador entre o Oriente e o Ocidente”.

Na dramaturgia hindu, Kālidāsa é a figura mais significativa; suas obras estão entre as primeiras que foram traduzidas para uma língua estrangeira⁵². No entanto, a formação espiritual do povo hindu não permitiu a seus criadores um mergulho tão profundo no trágico.

⁵⁰ Laureado com o Prêmio Nobel de Literatura, em 1913, na terra de Strindberg, na Academia Sueca de Letras.

⁵¹ Há um belo projeto de 1998, *Canções do Divino Mestre*, que foi organizado por Carlos Rennó e o sanscritista Rogério Duarte, no qual vários intérpretes da música popular brasileira (Gilberto Gil, Gal Costa, Siba, Arrigo Barnabé, Arnaldo Antunes, Cássia Eller, entre outros) cantam a *Bhagavad-Gītā*.

⁵² Tagore aprendeu a língua inglesa com o exato intuito de traduzir suas próprias obras e, assim, poder realizar uma carreira literária internacional.

Por isso, Kālidāsa, considerado o Shakespeare indiano, traz em suas obras muito mais o acento lírico que o dramático.

Patrice Pavis (2008), ao tratar das culturas em cruzamento, no interculturalismo presente na montagem do *Mahābhārata* pelo encenador inglês Peter Brook, mostra que este manteve o equilíbrio entre o enraizamento dos elementos culturais hindus e o imaginário universalizante. Tive acesso à obra e percebo que um dos maiores triunfos cênicos foi a opção de Brook de escolher atores de diversas nacionalidades para interpretar as diversas vozes míticas, o que ampliou a rede de significações do poema épico, fortalecendo um elemento lírico relacionado ao universo onírico, no qual as pessoas e os ambientes se mesclam em diversas realidades superpostas. O outro exemplo citado por Pavis é o espetáculo Fausto, dirigido por Eugênio Barba, que traz fragmentos da dança Odissi realizada pela dançarina japonesa Sanjukta Panigrahi, em que ela improvisa os passos da dança clássica hindu — que é uma tradição de movimentos codificados — a partir de sua formação em dança japonesa Buyo. “A única coisa que talvez seja indiana é o comportamento extracotidiano da dançarina: a aculturação produzida pelo aprendizado da dança” (PAVIS, 2008, p. 183). Ambos os casos são adaptações e traçam intervenções a partir de seus respectivos propósitos artísticos e ideológicos. Como *Kālī*, a senhora da dança também é releitura do mito homônimo, percorri este universo da intervenção de elementos culturais de meu Si-condicionado relacionando-o ao mito no emprego de minha enunciação, numa tentativa também de aproximar o leitor/espectador de uma realidade mítica que se aplica tão bem à nossa cultura, mas com a qual ele aparentemente não está familiarizado. Assim, ao elaborar alguns rudimentos de nossa cultura popular ou pop no texto (referências aos santos católicos, a Sidney Magal, botas de plástico, marcas famosas de cosméticos, revistas em quadrinhos etc), aproximo-me dos princípios do Butoh-Ma de Tadashi Endo, situando a manifestação artística no lugar que se situa “entre” dois polos, assimilando ambos, como se dá aqui entre o Leste e o Oeste. No filme *Quem quer ser milionário?* — uma coprodução hindu-americana, direção do britânico Danny Boyle — os elementos ocidentais introduzidos na cultura hindu são uma constante, e talvez se deva a isso, a grande popularidade do filme em todo o mundo.

Ganeśa também é um personagem mítico com muitas representações análogas na cultura ocidental. Como guardião das portas sagradas da casa do pai, sua mitologia se encontra com a de Hermes, Mercúrio, Exu, entre outros, sendo cultuado, inclusive, antes de todas as outras divindades. Neste trabalho, ele ganha um destaque especial porque é o protetor dos escritores. Uma vez que o verbo é o elemento sagrado que veio primeiro, Ganeśa é o

guardião das letras, e Vyāsa, no *Mahābhārata*, coloca-o como o Escrivão. É Ganeśa quem escreve o épico. As variantes de seu mito se entrecruzam com as personagens de *Kālī*, a senhora da dança em diversos trechos: com *Umā*, ele e seu exército a acompanham na floresta a caminho da montanha onde medita Śiva; com *Pārvatī*, ele evidencia o seu caráter filial; e com *Dhūmāvātī*, ele aparece com o seu rato, o seu vahana (veículo, expressão de uma forma de energia representada por um animal que acompanha a divindade), para exprimir a mente inquieta e suja do roedor, a qual vem a ser dominada pela sabedoria de *Ganeśa*). Uma passagem mítica bastante conhecida que pode exemplificar bem o caráter lírico impregnado na cultura se contrapõe ao mito de Édipo. Como esclareci no primeiro capítulo, simplificarei aqui a narração: Ganeśa protege a mãe *Pārvatī*, guardando os seus aposentos. Śiva, ao voltar para casa e não reconhecer o jovem guardião, trava uma luta com este, arrancando-lhe a cabeça; mas, ao tomar conhecimento da verdade, logo substitui a cabeça decepada por outra de um elefante. A lição do mito não reflete um caráter trágico, como no seu correlativo grego: Ganeśa incorpora a cabeça do elefante juntamente com o respeito e a sabedoria que o animal representa e eleva a sua condição no panteão das divindades. Ganeśa é o primeiro deus a ser adorado nos cultos e um dos mais populares da Índia, principalmente por ser aquele que auxilia na remoção dos obstáculos.

Pois: agora adentro, então, na questão da flor cercando os mitos e ritos orientais. Sempre há o assunto da flor. Quando um cientista e um poeta se encontram, não poderia deixar de haver o tema da flor. Um dos *Śāstras* afirma que o Tantra é o perfume das flores do jardim do Hinduísmo. Tantas são as referências em tão variadas exemplificações, que seria possível costurar, coser, tecer uma poética da flor, dada a grandeza das suas representações no Oriente. Um dos sermões mais importantes de Buda, o Sermão da Flor, foi explicado e apresentado — ou revelado — pelo Sidarta Gautama aos seus discípulos sem o uso de uma única palavra⁵³. Na tradição teatral japonesa do Noh, Zeami, um de seus artistas mais destacados, ao apresentar a cena e o pensamento que formam esta linguagem, utiliza-se do “conceito da flor”, que se mostra na técnica e no espírito do artista cênico. A dramaturgia de Zeami, em vez de desenvolver um conhecimento, dá importância à criação de uma atmosfera do Belo. Seu tratado, antes de ser um método, é uma poesia:

Essa flor do palco é captada, em primeira instância, pelo espectador, como o objeto do Belo, da mesma forma que a flor da natureza. [...] Esses

⁵³ Cf. Jung, no prefácio à *Introdução ao Zen-Budismo* (1999, p. 11).

procedimentos da flor nada mais são do que conhecer-se a si mesmo. [...] A flor é uma matéria secreta. [...] Ela se encontra na disposição do espírito; a semente deve ser o ofício. (GIROUX, 1991, p. 106-123).

Com este efeito, também se desenvolve uma das atividades bastante utilizadas nas práticas do Butoh-Ma: o “exercício da flor”, que consiste no simples ofertar de uma flor ao público. Uma flor concreta, de verdade. Este é um momento bastante emocionante nas apresentações de todos os grandes dançarinos do Butoh. Pude exercitá-lo com Tadashi Endo e sua singeleza traduz-se no modo como todo o corpo e espírito se preparam para fazer da flor uma oferenda. A firmeza das mãos que seguram a flor deve ser diretamente proporcional à leveza com que ela é acolhida por estas mãos. Oferecer a flor é oferecer-se a si mesmo.

Não seria demais lembrar também que a função da flor é mediar a união dos esporos masculino (micrósporo) e feminino (megásporo) num processo de polinização. A flor é a criação, a gestação da planta.

A cultura mítica hindu, como não poderia deixar de ser, é toda cercada de várias significações relativas à flor: no *Nāṭya-Śāstra* (tratado cênico), as flores são ofertadas à Brahmā, antes das apresentações, e devem ser depositadas no centro da cena; no ritual do Sat-Sanga, que realizo todo mês, um *pūjā* (oferenda) de flores e frutas é ofertado no final da prática, com o canto de mantras. No fechamento ritualístico, uma flor é dedicada à pessoa que está no nosso lado esquerdo e uma fruta é doada para a pessoa que está ao nosso lado direito. Dos elementos cênicos utilizados nas citações das rubricas do texto dramaturgico, acredito que a flor seja o mais recorrente; e isto se deve a todos estes ensinamentos supracitados. A presença da flor, no texto — independentemente da forma que será contemplada, pois há sempre uma diversa “reconciliação” da visão da flor — elabora metaforicamente vários conteúdos e assume diferentes aspectos e funcionalidade cênica em cada personagem que aparece: a flor lançada ao corpo sepultado da personagem *Umā* é a mesma que esteve em seu coração sagrado ao trazer a memória do guerreiro Hanuman, que por sua vez é ainda a flor que enfeitará os cabelos da personagem *Pārvatī* e será plantada no jardim criado por *Durgā*, para logo depois adornar o trono na cena de *Gaurī*.

A maioria das deusas, na vasta iconografia que as retratam, são vistas brotando do padma (flor de lótus). Nas esculturas de Kālī e Śiva-Natarāja, ambos dançam tendo o lótus aos seus pés. Há pétalas também nos yantras (símbolos) e no *Kālī*-yantra elas são oito, como as oito personagens do texto, como o número oito espiralar representando o infinito (∞). A

palavra *padmāsana*⁵⁴ significa uma posição de meditação, na qual os dois pés colocados sobre as coxas opostas representam as folhas do lótus, e as duas mãos colocadas uma sobre a outra representam o lótus desabrochando. Os hindus dizem que é a melhor posição para se meditar no infinito (KUVALAYANANDA, 1991).

A flor, então, se tornou um elemento importante também no processo: sempre fazia *pūjās* (oferendas) de flores — de todo tipo e cor — no altar, na casa, na sala de aula e na sala de trabalho (um pequeno espaço dedicado aos laboratórios, localizado propositadamente na parte mais escura e sombria da casa, o porão, para vivenciar espacialmente a escuridão de Kālī). E como não poderia deixar de ser — já que tudo que existe possui uma dimensão negativa e positiva — a presença dos constantes jarros com água atraiu o inseto da dengue e, durante o período do mestrado, fui acometida durante três vezes deste mal, que me jogou na cama e me impossibilitou de seguir os exercícios costumeiros. Por isso, aproveitei este estado de prostração na personagem *Gaurī*, que aparece imóvel, em seu trono, sem poder dançar na tão desejada festa de São João. Eis um pequeno trecho que representa esta passagem: “Na segunda, um inseto me mordeu, fiquei prostrada. Tive que ser carregada no colo e também foi do alto que vi a festa, dos ombros dos adultos, que me passavam de um braço a outro, como um troféu. Na terceira, é hoje. E torci o pé. Se não danço, parece que nada acontece. Não posso ser rainha sem dançar.”

Os cakras (centros de energia) também são chamados de padmas, flores de consciência cósmica se abrindo, desabrochando para o macrocosmo. Cada um desses cakras possui um determinado número de pétalas. E em cada pétala, letras repousam⁵⁵. As letras presentes nas pétalas do *mūlādhāra*-cakra — na base da coluna — e que estão presentes nas pétalas do *ājñā*-cakra — entre as duas sobrancelhas — formam as 50 letras do alfabeto *devanāgarī*, a guirlanda de letras de Kālī, as 50 partes do corpo da deusa Umā/Satī. Elas revelam que a linguagem está em todo o corpo. O lótus de mil pétalas, o *sahasrāra*-cakra, situa-se no topo da cabeça e, uma vez revelado, torna-se pura luz. Alguns fisiologistas⁵⁶ já o comparam com os neurônios em plena atividade. Ou seja, a flor pode ser entendida também como a letra, o aroma do verbo, os sons sementes que despertam a sua existência: *Kriṃ*. O lótus de mil

⁵⁴ Postura do lótus.

⁵⁵ O *Mantra-Śāstra*, escritura sobre a doutrina do *mantra*, será discutido no terceiro capítulo.

⁵⁶ Os fisiologistas Danucalov e Serafim têm um rico estudo (o livro *Neurofisiologia da meditação*, São Paulo, Ed. Phorte, 2009) sobre os efeitos do *Yoga* no cérebro e os processos neuroquímicos da meditação.

pétalas é a linguagem que nasce do *om*. É esta minha visão dramática da flor, desejando se aproximar da poesia de Tagore e da dança dos átomos de Einstein.



Ilustração 21 — Kazuo Ohno



Ilustração 22 — Kazuo Ohno

A PEÇA DE TEATRO DEVE SER ANTES DE TUDO UM POEMA⁵⁷

Maeterlinck, dramaturgo e também estudioso de abelhas e formigas ⁵⁸, assim se pronunciou sobre o caminho que a dramaturgia deveria percorrer: “A peça de teatro deve ser antes de tudo um poema”.

Pois bem, ao tentar trazer a poesia para o teatro, mesmo não sendo poeta — no sentido estrito da palavra — porque escrevo prosa e teatro, procuro vivificar o sentido poético das palavras na cena teatral. Um teatro que quer dizer um sim às palavras. Pois palavra é signo, palavra é palavra, palavra é música, palavra é dança, palavra é ação, palavra é drama. A palavra responsável pelo amor e ódio em Empédocles, a que suscita “violência e Eros” que Ohno e Hijikata usaram para nomear o seu Butoh. A palavra que serpenteia no corpo produzindo uma dança.

A palavra poética — seja no verso, na prosa ou no drama — traz o ritmo proposto por Octavio Paz em *Signos de rotação* (1972, p.11-17): um ritmo formado por acentos e pausas; próximo ao som do damaru (tambor de Śiva); às batidas do coração propostas Cleise Mendes; às inspirações, expirações e paradas com ar ou sem ar dos *prāṇāyāmas*; à cerimônia ritual dos tântricos dançarinos percorrendo a Índia com movimentos e cantos de louvor ao deus que habita seus corpos — um deus que baila como a deidade vitalista e moderna de Nietzsche; ao ritmo dos “calcanhares dançantes que [se] batem no chão”(Ibidem) nos espetáculos clássicos hindus. Um ritmo que traz um acento que é dança e rito. “Graças ao acento, o metro se põe em pé e é unidade dançante” (Ibidem). Uma poesia que volta a ser palavra pronunciada por uma voz que tem um corpo. O poema — e por que não dizer também o drama lírico? — é uma elipse, é uma esfera, é uma espiral, se dobra e se desdobra sobre si mesmo, sobre o “Si”, “[...] um universo autossuficiente e no qual o fim é também um princípio que volta, se repete e recria. E esta constante repetição e criação não é senão o ritmo, maré que vai e que vem, que cai e se levanta”(Ibidem), como uma dançarina do chão para o alto e do alto para o chão, numa dança espiralar que pretende fazer o desenho do 8 na horizontal (∞), que simboliza o infinito movimento.

⁵⁷ Frase de Maeterlinck, importante dramaturgo simbolista que escreveu muitos dramas líricos. A frase supracitada foi encontrada em seu artigo O trágico cotidiano, em *O tesouro dos humildes* (1896). In: *Trésor des humbles*, Paris:Mercure de France, 1896.

⁵⁸ Maurice Maeterlinck foi um dramaturgo, poeta, filósofo e ensaísta belga. Escreveu livros humanistas sobre a natureza e a vida dos animais.

Este ir mais fundo no lírico, não sendo eu poeta, mas contista, romancista e dramaturga, fez-me pensar esta dissertação como uma obra lírica. Daí, minha hipótese ser um poema, uma coisa da lua, do sangue, da língua, da flor. Talvez eu tenha trazido Empédocles e Pitágoras, filósofos da natureza, porque o drama do Si-Lírico é um drama da natureza e suas estações, tanto quanto os números das relações quaternárias, triangulares, dialógicas, múltiplas, unas, o som das esferas com todas as matemáticas mânticas. Strindberg, no desfecho de *A caminho de Damasco*, prestes a fechar o pano, põe nas vozes do coro um “Amém!” (o *om* ocidental) ao Desconhecido e deseja-lhe que “a luz se perpetue nele”. Esse amém exclamativo bem poderia ter sido proferido pelo Mendigo que o Desconhecido encontrou, no início de sua jornada. O Mendigo que se chamava Policrates (talvez um filósofo da natureza, como os pré-socráticos), sabia latim e também lhe fez uma revelação. Mas quem proferiu o dissilábico “Amém!” à personagem do Desconhecido foi um coro de vozes que morava dentro dele, talvez vozes até então desconhecidas, mas que se revelaram como numa oração, para dizer que elas acreditavam no que diziam, e que assim fosse. Ou que assim seja!

Volto a Maeterlinck quando diz que não é nos atos, mas nas palavras, “que se encontram a beleza e a grandiosidade das belas e grandes tragédias” (apud BORIE, ROUGEMONT E SCHERER, 2004, p. 359), revolvo o seu drama simbolista para dizer que também é necessário, tanto no tempo primordial e arcaico quanto no tempo contemporâneo, no passado ou no futuro, que a palavra poética retome um lugar de honra dentro da cena, pois o “poeta acrescenta à vida vulgar um não-sei-quê que é o segredo dos poetas, e de repente, ela aparece na sua grandeza prodigiosa, na sua submissão às potências desconhecidas” (Ibidem). Quando os poetas andam no teatro, diz Abel Neves, devem enfrentar o público com a mesma cara que enfrentam o espelho, que, “neste caso, será sempre o tudo diante deles”, o Si em toda sua plenitude de manifestações; pois a função do poeta lírico é — e não haveria de ser diferente quando ele caminha no lírico pelo viés dramático — “refletir o mundo e ver-se nele refletido, [...] pois toda lembrança e toda perspectiva de novas sensações são vividas, já no instante em que são nomeadas” (MENDES, 1981, p. 50). Amém! *Om*.

CAPÍTULO 3. A GUIRLANDA DE LETRAS DO YOGA

Quando eu pratico, eu sou um filósofo
Quando eu ensino, eu sou um cientista
Quando eu demonstro, eu sou um artista.
IYENGAR, yoguin hindu

Quando escrevo, eu talvez queira a magia de ser um pouco filósofa, um pouco cientista e um pouco artista. Ou ser muito das três naturezas. Aqui, neste espaço, neste lugar, neste tempo de minha dissertação, estou sendo feita destas três consciências. Este terceiro capítulo foi reservado como uma preciosa despensa nos fundos da casa, um quarto de guardados para servir à memória dos processos estudados e vivenciados com o Yoga. Como não há uma memória de elefante, fez-se o possível para que o leitor compreendesse como o Yoga e as letras se unem, e formam um perfeito par no mito da guirlanda de Kālī.

Entoando um mantra ao mesmo tempo em que recorro a fragmentos de uma das versões do mito de Śiva, e também realizo a postura do diamante — *vajrāsana*, postura diamantina, preciosa, aquela que não se quebra — ou “o *āsana* que dá poderes milagrosos” (GHERANDA-SAMHITĀ, II. 8), pressinto o surgimento de uma frase que bem poderia ser o começo de um texto teatral. E outra frase. E mais outra. Eram réplicas de Pārvatī a Śiva, saudando-o, reverenciando-o, como no começo de um ritual. Levanto da prática, vou ao computador, escrevo as réplicas, e me ocorre a ideia de continuar esse monólogo, buscando nos elementos do Yoga a sua inspiração e concretização. Assim nasceu a hipótese desta dissertação, caracterizada por utilizar o Yoga como método de criação literária e, mais especificamente, de uma criação dramaturgical.

O mantra, uma das ferramentas mais importantes do Tantra-Yoga, e sua sistematização como ciência através do Mantra-Vidya (Conhecimento do mantra) possibilitam a compreensão do estudo que evidencia como as letras estão adormecidas no corpo sutil e que, ao ser ativadas pela vibração do som, produzem poder, conhecimento e criação. O alfabeto *devanāgarī*, que grava a língua sânscrita, foi desenvolvido ao mesmo tempo em que o Tantra se firmava como um dos mais importantes sistemas filosóficos da Índia. Daí, toda a estrutura do sânscrito tem fortes influências míticas do Tantra e do Yoga. Kālī é representada com uma guirlanda de cinquenta crânios, pendurada no pescoço. Segundo a leitura deste símbolo, a

partir das doutrinas tântricas, a deusa-mãe carrega consigo toda a criação, todas as cinquenta letras do alfabeto que formam todas as palavras do mundo.

O colar-ornamento de Kālī encontra-se na representação em bronze da Dinastia Chola, responsável por grande parte das imagens que clareiam a simbologia do mito. Assim, a língua, as letras, o Tantra-Yoga e a iconografia, juntos, ajudam a revelar as facetas míticas de Kālī. A língua sânscrita é ensinada sob uma perspectiva gramatical, porém, ao mesmo tempo, ontológica e cosmológica. Desse modo, para que o alfabeto contemplasse a ideia de que o “Eu” (ou o “Si”) reúne todas as forças do Universo, a letra “ha”, que era a 46^a, passou a ser a última, a 50^a, para que a união da primeira letra, “a”, e a última, “ha”, (“a e ha”) formassem a palavra “aha” (que significa “eu”, na língua portuguesa); logo depois transformada em “aham” com o acréscimo da letra “m”, que é um modificador, o *anusvārah*, uma terminação que representa as respirações sânscritas conhecidas como a junção de “nada” e “bindu” (ou candrabindu: candra, lua; e bindu, semente, ponto seminal; representados por uma meia lua crescente e um ponto¹), o som primordial anasalado que acompanha o final de algumas sílabas e a maioria dos mantras. Outra corrente, no entanto, ao dar ênfase aos estudos cosmológicos acrescenta uma letra após o “ha”, uma letra composta fora do alfabeto simples, a “ksa”, formando um alfabeto de 50 letras, conforme a tradição. A união da primeira letra com a última origina a palavra “a-ksa”, raiz de “akśara” (sílabas), que, por sua vez, também significa “indestrutível”, assim como o poder das palavras gerado pela união das letras. Woodroffe (1955) acolhe esta visão e acrescenta que a primeira letra também representa um caráter sutil, ou seja, Śiva, enquanto a última letra representa um caráter mais denso, Śakti. O alfabeto seria, portanto, o encontro harmônico destas diferentes letras, da consciência e energia atuando no homem. Como a primeira letra é uma vogal e a última, uma consoante, as vogais representam os sons mais sutis, que despertam a consciência, enquanto que as consoantes de nível mais grosseiro concebem a energia condensada nas pessoas e nas coisas do mundo.

Na relação com a simbologia tântrica, as letras repousam nas pétalas que estão nos cakras, ou seja, as letras já estão em potencial dentro de cada um de nós, em nossos centros de energia sutil. Portanto, basta que nós as despertemos, e elas afloram através da linguagem. Em ordem crescente: o *mūlādhāra*-cakra tem quatro pétalas ou letras, o *svādhiṣṭhāna*-cakra tem seis, o *maṇipūra*-cakra, dez, o *anāhata*-cakra, doze, o *viśuddha*-cakra, dezesseis letras e o

¹ Observa-se este sinal logo acima da representação gráfica da palavra *om* (ॐ), que pode ser visto com maior clareza no centro do símbolo do *ājñā-cakra*. Ver ilustração 28, p. 200.

ājñā-cakra, duas pétalas ou letras. A soma resulta em cinquenta letras que grafam a língua sânscrita, as cinquenta cabeças do colar de Kālī, a guirlanda de letras do Yoga.

Neste capítulo, pois, faço uma abordagem de como os mais diversos *aṅgas* (membros ou elementos) do Yoga (tais como os mantras, os cakras, os *āsanas*, os rituais etc.) se relacionaram com a construção das cenas e personagens do texto dramático aqui proposto. Mostro, também, como estes elementos estão imbricados na prática do teatro e da dança ocidentais, e o liame que construí, unindo-os à dramaturgia. A experiência mítica do Yoga aliada aos elementos tântricos (como o mantra, no exemplo citado acima) — ambos aplicados à linguagem cênica — buscaram a realização de determinados estados através da simbologia e das mensagens contidas nos movimentos arquetípicos do Yoga. Estes atuam por ressonância e associação neurológica, tocando os estratos mais profundos do ser humano, permitindo que fosse redescoberta a semântica escondida em cada gesto e/ou postura e pudesse transportar a criação literária aos processos de consciência a que eles aludem (RAMM-BONWITT, 1987).

Feurstein (2006a), ao analisar historicamente o Yoga, utiliza o modelo de Jean Gebser do estudo das estruturas de consciência sob uma perspectiva evolucionária e suas respectivas classificações: consciência arcaica, consciência mágica, consciência mítica e consciência mental. Dentro destas categorizações, eu classificaria o Yoga Pré-Védico como parte da consciência arcaica; o Tantra-Yoga, com o desenvolvimento de poderes sensoriais e extra-sensoriais, como pertencente à consciência mágica; o Yoga citado na literatura védica, purânica e upanishádica, situado na esfera da consciência mítica; e o Yoga Clássico, sistematizado por Patañjali no *Yoga-Sūtra*, representando a consciência mental. Obviamente esta é uma classificação simplista, mas nos ajuda a compreender um pouco da evolução histórica do Yoga e sua relação com este trabalho.

Como uma das ramificações mais importantes do Tantra-Yoga, tem-se o *Haṭha-Yoga*, desenvolvido na Idade Média por Gorakṣānāth, discípulo do sábio bengali Matsyendranāth, o tântrico que levou o Yoga até o Tibet e o Nepal. O *Haṭha-Yoga* promove a busca de um corpo completamente saudável, um corpo diamantino que possibilite o controle do sistema nervoso autônomo, através de uma série de exercícios físicos e respiratórios.

Na medida em que abordo os elementos do Yoga em suas diversas confluências ao longo da história, vou traçando paralelos destes elementos com o meu processo nos laboratórios de escrita dramática.

Os elementos e técnicas que dizem respeito ao Yoga são inúmeros, assim como a união das letras forma infinitas palavras. Dentro de cada um destes elementos, há uma vasta matéria de pesquisa prática e teórica. Assim, escolho apenas as técnicas utilizadas mais diretamente e com maior frequência no processo de elaboração da escrita. Eis aqui algumas contas desta guirlanda, deste colar de Kālī:

NOS ELEMENTOS PRÉ-VÊDICOS

O Yoga Pré-Védico² também recebe a nomenclatura de Proto-Yoga. Em 1921, descobertas arqueológicas foram realizadas às margens do rio Indo, nas cidades de Harappa e Mohenjo-Daro (região que corresponde hoje ao Paquistão), evidenciando a presença do Yoga nestas civilizações arcaicas através de selos de figuras praticando os *āsanas* (posições) do Yoga. Um destes selos (ver ilustração 17, p.126) mostra com clareza a figura de Śiva-Pāśupati, o senhor dos rebanhos, cercado de um rinoceronte, um tigre, um elefante e um búfalo, sentado em *bhadrāsana*, a postura auspiciosa, virtuosa. Em outro selo foi encontrada a figura de uma mulher, cujo ventre trazia uma planta, o que sugere a existência de ritos agrários de fertilidade, fruto das civilizações agrícolas e matriarcais, donde a hipótese de que o Yoga e o culto à Deusa já faziam parte da cultura dos povos dravídicos, que habitaram a região do vale do Indo no período neolítico, por volta dos séculos sexto e sétimo a.C., uma vez que a civilização da Índia é a mais antiga do planeta, anterior à suméria, assíria ou egípcia. Outra característica observada é que estes povos antigos não possuíam templos e possivelmente realizavam os seus cultos ao ar livre.

Mircea Eliade alia a origem do Yoga ao xamanismo índico e afirma que a transição para o Yoga, tal qual o conhecemos nos dias de hoje, começou a se dar na época que surgiram as primeiras cidades-Estado e os yoguins xamânicos passaram a ser perseguidos pela nova religião oficial, a religião védica. Assim, eles abandonaram os seus ritos, silenciaram os seus tambores e passaram a se dedicar, escondidos nas florestas, a um Yoga mais meditativo e silencioso.

Um elemento importante sugerido por Eliade em vários de seus estudos comparativos entre o Yoga e o xamanismo é o “mistério das cordas”, abordado no texto dramaturgico a partir da personagem *Cāmuṇḍā*, que, durante o ensinamento das letras do alfabeto aos seus

² Há toda uma querela histórica a respeito da formação do povo hindu. De um lado, defende-se que houve a invasão dos povos estrangeiros nômades, a civilização ariana, que dominou o povo dravídico autóctone, impondo sua cultura patriarcal. Do outro, acredita-se que a civilização ariana vivia à margem do rio Sarasvati, e, devido a mudanças climáticas e ambientais (o rio deixou de existir por volta de 1900 a.C.), migrou para os arredores do vale do Indo, às margens do rio Ganges, onde vivia a civilização dravídica, sendo portanto, os dois povos autóctones. Os achados arqueológicos mostram que os arianos conviveram com os povos dravídicos, embora numa determinada data (ainda num período anterior aos *Vedas*) o povo ariano assumiu a supremacia do poder. A civilização ariana era formada por uma casta de guerreiros de pele clara e letrada, ao passo que o povo dravídico tinha pele escura, era matriarcal e dedicava-se basicamente à pecuária e à agricultura. Mas neste trabalho não se entrará nesta discussão acerca desta origem étnica.

alunos, realiza uma espécie de “iniciação” em ambos: com Kārttikeya, ela se dá no nível de um rito aborígene com sangue, e com Ganeśa, ela introduz o rito iniciático do “milagre” das cordas.

O “mistério” das cordas

O Yoga é uma tradição iniciática, ensinada de modo parampara (de boca para ouvido). O *Ksurikā*-Upaniṣad (Doutrina Secreta da Adaga) descreve o processo yogue como um desmantelamento gradual da consciência. É importante lembrar que Kālī, em sua iconografia, traz uma adaga (uma foice) numa das mãos e ao seu redor, uma série de cabeças cortadas. A própria guirlanda de letras que carrega no pescoço é uma guirlanda também de crânios. Dominar as letras também significa dominar a consciência suprema.

O “milagre” ou “truque” ou “mistério” das cordas consiste em um mestre portando uma faca e acompanhado de um discípulo subirem pelos ares numa corda até se perder da vista dos que os observam. Logo depois, os membros do discípulo são jogados do alto e, no fim do episódio, o discípulo aparece “ressuscitado”. A comparação ao processo yogue se dá no sentido de que a ascensão espiritual do yoguin corresponde à subida aos céus do iniciante xamânico. Além disso, o Yoga incorporou muitos poderes reconhecidos pelo xamanismo. Muitos deles adotados, inclusive, pelo Yoga Clássico. São poderes denominados de siddhis (perfeições, realizações), tais como: levitar, se tornar invisível, apropriar-se de outro corpo etc. Tanto a conquista do “fogo interior” através de exercícios respiratórios, quanto o calor psicofisiológico gerado no yoguin quando da ascensão da força vital energética da *kuṇḍalinī* encontram o seu respectivo xamânico no domínio que o xamã tem sobre o elemento fogo, por exemplo. Neste mesmo contexto, o yoguin consegue dominar, a partir de uma ferrenha disciplina, o controle de suas funções vitais a ponto de segurar a respiração por horas ou conseguir manter-se aquecido em baixíssimas temperaturas.

Não abordarei a Teoria das Cordas, este “Universo Elegante” e tão vasto que estou longe de entender em toda a sua dimensão científica, mas não posso me furtar a comentar o “milagre das cordas” realizado pela personagem *Cāmuṇḍā*, que, no final de sua cena, escapa por fios e sobe aos céus, desaparecendo nos ares e aos olhos de Ganeśa, que assiste à sua gravitação, e, à sua entrada, através das cordas cósmicas, numa espécie de “buraco negro”.

Os deuses védicos herdaram características de “amarradores” e, tanto Eliade, em seus escritos de Yoga, quanto Georges Dumézil, no seu estudo sobre magia indo-europeia, afirmam que as cordas estão sempre vinculadas aos processos de criação e destruição, de morte e renascimento e se constituem de encantos e magias que os deuses utilizam para combater os demônios, enlaçando-os em suas “amarras”. Porém, Eliade (2002, p. 111) continua a averiguar a recorrente presença das cordas nos mitos e lhes atribui sentidos que caminham muito acima da mera mentalidade mágica, abarcando um sentido religioso profundo que envolve os fios que tecem a vida e regem o destino humano: “tanto no Cosmos como na vida humana, tudo está ligado através de uma textura invisível [...]; certas divindades são as mestras desses ‘fios’ que constituem uma vasta ‘amarração’ cósmica”. Esta leitura de Eliade traduz, como se pôde observar ao longo do presente estudo, a essência dos Tantras. Portanto, a partir desta característica, assim como em outras relacionadas às origens arcaicas do Yoga, verificam-se suas grandes semelhanças com os princípios tântricos, o que levou os teóricos a afirmarem que o Yoga praticado no período pré-védico era um Yoga tântrico que, por se tratar de um Yoga praticado pelos povos dravídicos iletrados, não legou uma tradição literária que o afirmasse, o que só foi possível acontecer na Idade Média, quando o Tantra conquistou muitos adeptos que escreveram sua história. Mesmo assim, até hoje, os Tantras, quase não são traduzidos, devido à sua escrita ser extremamente cifrada.

***Sūrya-Namaskār*³, a saudação ao sol**

Dentre todos os elementos e cultos relacionados com o Yoga, o *Sūrya-Namaskār* (termo sânscrito que significa “Saudação ao Sol”) é o que mais se aproxima do conceito de dança e coreografia. Laban observa que o europeu perdeu o costume de orar em movimento (LABAN, 1978, p. 24) e que as genuflexões religiosas nas igrejas cristãs são vestígios de preces acompanhadas de movimentos. Penso que a demasiada importância atribuída pelo homem racional ao elemento transcendental, vinculado aos princípios religiosos, foi distanciando esses princípios dos fundamentos da imanência e do contato direto com a corporeidade. Assim, o dualismo prevaleceu nos cultos religiosos atrelando as preces e orações a um caráter mais mental que corporal. O *Sūrya-Namaskār* é uma oração ao sol em forma de movimentos,

³ Ver ilustração 77, p. 242.

o que pode evidenciar que as preces litúrgicas, em várias religiões, estavam intimamente relacionadas com as danças rituais.

De acordo com Novarina, dramaturgo francês, as pessoas de teatro precisam reaprender a lidar com o corpo a partir das experiências de outras culturas (LEHMANN, 2007, p.336). Penso que esta experiência com os elementos do Yoga, escapando do nosso padrão cotidiano de repertório de movimentos, leva-nos diretamente ao encontro de outro tipo de criação. A partir de seu trabalho com o teatro oriental, Barba afirma: “O interprete pode dividir o seu corpo em diversas partes, remontá-las e, assim, ao fazer que as diversas partes de seu corpo dialoguem, atingir efeitos dramáticos, uma situação de conflito, introversão ou extroversão. Mediante uma dialética física, ele produz uma imagem que torna visíveis as tensões emotivas, conceituais e psicológicas”(BARBA, 2006).

Os elementos do Yoga possuem um caráter naturalista e mimético, como podemos observar em *āsanas* (posturas) e *mudrās* (gestos simbólicos) do *Sūrya-Namaskār*, que visam a reproduzir estados e posições de animais ou elementos da natureza. Mas estes elementos também representam forças cósmicas e sutis, que vão além do aparente movimento grosseiro.

O homem primitivo despertava e levantava com a luz do sol e se recolhia quando o dia terminava. Ele não sabia o que era o Sol, mas, ao acordar, ele revivia um instante da criação e, assim, a vida prosseguia. Então ele agradecia àquele Sol que era o cúmplice cósmico do ritmo contínuo de suas atividades. Mitos, danças, ritos e festividades dedicadas ao Sol estão presentes em todas as culturas arcaicas. A tradição do culto ao sol aparece na mais antiga escritura hindu, que é a literatura védica. O Budismo e o Jainismo aceitam a mesma doutrina pan-indiana do tempo cíclico e o comparam a uma roda de doze raios, imagem que também se encontra no Atharva-Veda (X, 8,4).

No texto dramaturgico, o *Sūrya-Namaskār* é realizado logo no começo da primeira cena, na primeira aparição de Kālī como *Umā*, que é uma figura solar, do dia. A sequência narrativa do monólogo começa ao raiar da manhã, com o surgimento de *Umā*, e finaliza com a noite escura da personagem *Kālī*.

O primeiro contato que tive com o *Sūrya-Namaskār* aconteceu num Workshop de Interpretação com Luiz Carlos Vasconcelos, quando ele esteve em Salvador pela segunda vez para apresentar o seu Vau da Sarapalha, há 15 anos, em 1995. Toda atividade era iniciada com a saudação, que se realizava no pátio da Escola de Teatro da UFBA, quanto todos os participantes se voltavam para o Leste, para o Oriente, lugar de onde vem o Sol. Marcaram-

me o rito e a seriedade com que ele conduzia sua prática, mas eu nem soube, na época, que aqueles movimentos eram oriundos do Yoga. Ao entrar em contato com as técnicas yogues, fiz questão de iniciar o meu processo artístico anterior, o Jeremias, Profeta da chuva (TCA-NÚCLEO 2009), com o *Sūrya-Namaskār*: uma homenagem ao sertão de Luiz Carlos Vasconcelos, de Guimarães Rosa e do Padre Cícero, que, curiosamente, era um estudioso do Hinduísmo e ocultismo, razão pela qual teve sua biblioteca destruída para que estes seus outros interesses religiosos não fossem divulgados aos devotos fiéis cristãos.

Os oito *aṅgas* ou elementos de Patañjali

O Yoga Clássico, através de sua primeira fundamentação escrita, sua escritura de referência, o *Yoga-Sūtra*, representa o ponto nuclear do longo desenvolvimento que o Yoga vinha delineando desde o período pré-védico. Patañjali, o compilador do *Yoga-Sūtra* (aforismos do Yoga), viveu no período compreendido entre os séculos III a.C. e III. d.C., sendo que o conteúdo dos *sūtras* aponta mais claramente ao século II d. C.. A palavra *sūtra* significa “fio”, denotando o amarrar das ideias ali contidas, de forma que elas sejam apreendidas de uma maneira mais eficaz, auxiliando a memória no processo de sua aprendizagem. Qualquer semelhança destes fios com as cordas não será mera coincidência, já que ambos pretendem levar o praticante yoguin a uma iniciação. Talvez o modelo de Patañjali seja apenas mais teórico, mas em alguns *sūtras* se verifica a existência de elementos muito comuns ao Yoga vigente até então.

O *aṣṭāṅga* (oito elementos: *aṣṭ*, oito e *aṅga*, elemento, parte, membro) do Yoga Clássico são considerados os oito passos para a Realização do Yoga e estão expostos no *Yoga-Sūtra* no decorrer de seus quatro livros. O primeiro livro, o *Samādhi-pāda* (Caminho do ênstase) é o livro que explana os tipos de *samādhi*, ou seja, como tornar-se aquilo em que se concentra. O autor mítico discorre sobre os *aṅgas* (elementos), principalmente ao longo do segundo livro, o *Sādhana-pāda* (Caminho da prática). No terceiro livro, o *Vibhūti-pāda* (Caminho dos poderes ou resultados) se encontra tudo aquilo que se pode obter com a prática constante e disciplinada do Yoga. O quarto livro, o *Kaivalya-pāda* (Caminho da liberação) é a realização do Si-mesmo, que, de acordo com os fundamentados por Patañjali — cuja base é o ponto de vista do *Sāṅkhya* — significa o estado último, que também corresponde à *mokṣa* (libertação).

O *Yoga-Sūtra* talvez seja o livro do Yoga mais traduzido no Ocidente. Além das diversas traduções, há dezenas de comentários que buscam elucidar o significado dos *sūtras*. Desses comentários, o mais importante é o *Yoga-Bhasya*, do sábio Vyāsa, que também escreveu o épico *Mahābhārata*. Dispus, neste estudo, basicamente de três traduções do *Yoga-Sūtra*: a do brasileiro Carlos Eduardo Barbosa (2005), professor de sânscrito e estudioso do Yoga, que tive a oportunidade de conhecer e frequentar algumas de suas aulas, a do grande

yoguin Vivekananda (que trouxe o Yoga para o Ocidente) e Taimni (1961/2006) que faz um estudo científico a partir dos comentários dos *sūtras*. Em minha formação no Centro Ātman de Yoga e Psicologia, o professor Tom Oliveira realiza estudos sobre os *sūtras* sob o ponto de vista do Tantra, o que, definitivamente, aprimorou a minha compreensão do Yoga Clássico numa perspectiva mais ampla do Yoga interagindo com outros pontos de vista do Hinduísmo.

O *Yoga-Sūtra* é um grande tratado ontológico segundo o qual não basta um conhecimento racional para uma transformação; seu conteúdo é fundamentalmente prático, elaborando relações entre a consciência e as dimensões da Natureza. Feuerstein assinala que “[...] os ‘mapas’ propostos por Patañjali são psicocosmogramas, isto é, esquemas tanto do Universo interior quanto do exterior”, e que “[...] a principal finalidade desses esquemas, porém, é apontar para o que está além dos níveis ou camadas da psique e do cosmos” (2006a, p. 299) Desta forma, ele se aproxima do ensaio poético de Alexandre Pope⁴, ao traduzir o fenômeno da ligação que existe entre as coisas, os fios, as cordas, as relações: “Grande cadeia do ser! Iniciada em Deus, na natureza o éter, o ser humano, o anjo, o homem, o quadrúpede, o pássaro, o peixe, o inseto... do infinito a ti”(apud FEUERSTEIN, 2006a, p. 300).

Patañjali afirma que “Deus não é o Criador, ele é o último florescimento da consciência individual” (apud HENRIQUES, 1984, p. 162), ou seja, um estado de florescimento do Si-Condicionado, uma condição de expansão da flor.

Abordarei agora os oito passos propostos no *Yoga-Sūtra* para o desenvolvimento deste trabalho que pretendeu desvendar a guirlanda das letras através do Yoga, incluindo, também, os seus elementos clássicos.

Os elementos morais e sociais: Yamas (disciplinas) e niyamas (autocontrole)

Os yamas e niyamas são os dois primeiros *aṅgas* do *Yoga-Sūtra* e é preciso compreender que há uma escala evolutiva no desenvolvimento destes membros, ou seja, o anterior conduz ao posterior e não é possível progredir sem este sentido progressivo. Os yamas e os niyamas são compostos de disciplinas e autocontrole que devem acompanhar o *sādhaka* (praticante) na sua predisposição diante dos conceitos morais que o envolvem. Jean-

⁴ *Essay on Man*, de 1732-1734.

Pierre Bastiou ⁵ observa que não se pode pensar no Yoga como uma Educação Física, mas como uma Educação Integral do Ser, onde estes dois elementos aqui tratados seriam vistos como aquela parte que se responsabiliza pela Educação Moral. Trabalhando com Yoga num processo de grupo, estes dois *aṅgas* serão de grande relevância no encaminhamento do trabalho, já que conduzem a uma atitude ética na vida e com o próprio corpo, além de impedir a produção de volições e ações nocivas ao trabalho, que, muitas vezes, interrompem um processo artístico pela dificuldade de se estabelecer uma relação saudável entre os artistas envolvidos.

Os yamas e niyamas são elementos que servem para organizar a vida do praticante de forma que este possa ter resultados de sucesso na sua busca através do Yoga. Estes dois elementos serão abordados minuciosamente num estudo posterior onde pretendo aplicar o Yoga num trabalho de grupo, no qual não vejo uma possibilidade de progresso sem a prática constante destes valores.

Os yamas são cinco: 1) satya (agir de acordo com a verdade); 2) asteya (não roubar); 3) brahmacharya (praticar uma vida regrada); 4) aparigraha (não cobiçar); e 5) ahimsā (não agredir). Este último foi levado às mais sérias consequências por Gandhi, em sua luta pela emancipação da Índia e paz no mundo. Eles servem como um grande voto e devem ser praticados por todos, indistintamente. Os yamas e niyamas estão presentes em todo o Hinduísmo. Não é possível alcançar a libertação sem estas prescrições e proscricões morais e sociais. Nos Tantras budistas, por exemplo, eles assumem um primeiro plano. Gandhi, ao ser um dos grandes representantes mundiais do ahimsā, a não-agressão, utilizava o yama no intuito de tentar fazer o povo hindu se libertar do Império Britânico sem guerra, sem lutas, mas aplicando a não-violência em cada ato. Já que todo ato pressupõe um efeito, a violência só geraria mais violência.

Os niyamas dizem respeito à lei de vida interior do yoguin que deve ser controlada para o seu convívio com o outro. Eles também são em número de cinco: 1) śauca (pureza); 2) santoṣa (contentamento, aceitação da realidade tal qual ela é); 3) tapas (ascese); 4) svadhyaya (estudo); e 5) *Īśvara-praṇidhāna* (devoção ao Senhor).

Os niyamas foram utilizados mais diretamente na construção do texto, pois, na medida em que tratava de personagens com características divinas, dotadas de qualidades de pureza e integridade, eu recorria a estes elementos. Eis alguns exemplos: a ascese de *Umā* em relação à

⁵ No prefácio do livro *Perfeição pelo Yoga*, de Sivananda (1964).

nova vida simples que levaria na floresta, o seu aprendizado das técnicas para manter-se equilibrada com os dez dedos dos pés no chão; a entrega de *Pārvatī* a seu amor — também o seu senhor: mesmo sendo ela a Grande Deusa manifestada, colocava-se no lugar de uma aprendiz; o contentamento de *Gaurī*, apesar da incômoda situação de imobilidade em que se encontrava; a devoção de *Dhūmāvātī* a seus princípios alquímicos, a sua entrega ao Senhor através dos elementos naturais; e os estudos de Ganeśa para alcançar a sabedoria.

Estes elementos do Yoga me ajudam constantemente a viver melhor na vida. Se eu puder fazer com que também me ajude a viver melhor no teatro, já terá sido uma grande descoberta. E se eu puder fazer com que outras pessoas vivam melhores na vida e no teatro, um tanto mais glorioso o Yoga se revelará.

Os elementos psicofísicos: *Āsanas e prāṇāyāmas*

O *āsana* (atitude e postura psicofísica) é um elemento de fundamental importância no Yoga tântrico (principalmente na corrente do Haṭha-Yoga) e estudarei de modo mais pormenorizado ao tratar dos elementos tântricos. No *Yoga-Sūtra*, Patañjali dedica-lhe apenas três *sūtras*; no primeiro deles (II, 46), lê-se: “a postura deve ser firme e confortável”. É importante ressaltar que o Yoga Clássico prioriza um estado de recolhimento dos sentidos, ao contrário do Yoga tântrico, mais imanente, que dá igual importância às características internas e externas que atuam no praticante. Assim, no *Yoga-Sūtra*, o *āsana* tem o principal objetivo de proporcionar ao corpo as condições para que o praticante medite firme e confortavelmente e alcance os níveis mais avançados dos elementos. Para Patañjali, a correta execução do *āsana* torna o yoguin insensível aos pares de opostos que atrapalham a concentração, como o calor/frio, som/silêncio, entre outros: concentrado na postura, o praticante não se apercebe destes pares atuando no corpo e, assim, está apto a progredir.

Tal como acontece com os *āsanas*, Patañjali também não faz um estudo mais profundo dos *prāṇāyāmas*. Dedicar-lhe uma atenção maior que aos *āsanas*, é certo, mas, ainda assim, não investiga toda a dimensão que a prática do *prāṇāyāma* pode alcançar. O *prāṇāyāma* é formado pela junção de três palavras: *prāṇā* (energia vital), *āyāma* (expansão) e *yama* (controle). Desta forma, ele não é apenas controle da respiração, como muitos o definem. O

prāṇā envolve a respiração, mas o seu conceito caminha para mais além: considera a respiração como o alento que a tudo dá vida e sentido, toda a energia vital que percorre o corpo do indivíduo. E não é apenas um controle do *prāṇā*, uma vez que o *prāṇāyāma* possibilita uma grande extensão da capacidade respiratória, expandindo toda a sua área de atuação. Por isso, o *prāṇāyāma* expande e controla os mecanismos de circulação da energia vital em todo o corpo e não apenas no aparelho respiratório, pois é preciso pensar que todas as células do corpo possuem energia vital e, assim, todas as células do corpo respiram. O *prāṇāyāma*, portanto, é uma técnica yoguin para “influenciar o campo bioenergético do corpo” (FEUERSTEIN, 2006a, p. 311) e, ao pensar nos níveis evolutivos dos *aṅgas*, dos membros que discorremos acima, até a prática moral e social dos *yamas* e *niyamas* são formas de manipular a força *prânica*. Vivekananda, em seu comentário ao *prāṇāyāma*, acrescenta que o *prāṇā* é “a soma total da energia cósmica” e lembro-me que Tom Oliveira, ao comentar sobre o *prāṇā*, define-os visualmente como aqueles pontos que ficam pairando sobre o mar num dia muito quente quando os raios do Sol incidem diretamente sobre ele. A ideia desta bioenergia se encontra em várias culturas (o *chi* dos chineses, o *mana* dos polinésios etc.) e a ciência vem tendendo a reconhecer sua eficácia nos processos respiratórios e neurofisiológicos.

Ao abordar os *prāṇāyāmas*, Patañjali dedica-lhe apenas três *sūtras* (II, 49-51), comprovando a predileção de seu método pelos *aṅgas* mais diretamente vinculados à meditação. Para o autor, o yoguin precisa controlar o movimento de exalação e inalação e praticar a retenção do *prāṇā* para poder fixar sua mente irrequieta.

Os elementos meditativos: *Pratyāhāra* e *saṁyama* (*dhāraṇā*, *dhyāna* e *samādhi*)

O *pratyāhāra* é o recolhimento dos sentidos que possibilita a meditação. Se os sentidos estão dispersos, não se passa para a próxima etapa, que é a concentração em um só ponto, o *dhāraṇā*. A concentração (*dhāraṇā*, da raiz “*dhr*”, “conservar fechado”) é a capacidade de manter-se fechado em um ponto que a mente escolheu para meditar. Ou para contemplar, se pensarmos no gênero lírico. Ao concentrar-me em *Dhūmāvātī*, nas características que a definem como a deusa dos mortos, diretamente vinculada com o mundo ancestral, ocorrem-me lembranças relacionadas com minha avó materna, Erotildes, numa frase que ela me disse

há muito tempo quando um dia me viu dançando numa festa: “Quando eu era da sua idade, eu adorava dançar, eu era quem mais dançava nas festas, quem mais dançava na cidade”. Esta frase, oriunda de *dhāraṇā*, porque eu já havia esquecido completamente o fato e a ocasião, levou-me a definir a personagem da neta como interlocutora da personagem *Dhūmāvātī*.

Os três últimos *aṅgas*, *dhāraṇā* (a concentração), *dhyāna* (a meditação propriamente dita) e *samādhi* (êxtase), esta tríplice técnica da meditação yogue, constituem o *saṁyama*. Importante ressaltar que, neste trabalho, os elementos meditativos não eram apenas aplicados em posição sentada, como na meditação clássica. Os elementos foram principalmente trabalhados em ação, em movimento, durante toda a prática dos *āsanas*.

As três etapas do *saṁyama* foram essenciais nesta pesquisa, pois estiveram presentes em todas as outras práticas. O *saṁyama* é o contato subjetivo que une diretamente a experiência com a construção do texto dramático. E aqui posso fazer inúmeras correlações entre o *saṁyama* e os outros elementos. A personagem *Pārvatī* foi quase que totalmente originada de minha experiência de *saṁyama* dentro do *prāṇāyāma*, ou seja, ao estar em contato com a respiração, fui reelaborando o nascimento da personagem com base também nas informações míticas que eu possuía. Ela é a filha das montanhas, do ar puro, o pleno domínio das funções de inalar e exalar. Problematizei, então, este tema da respiração em *Pārvatī*.

Um dos principais objetivos do Yoga é atingir o *samādhi*, no qual o Si-Condicionado se transforma naquilo em que ele se concentra: assim compreende a natureza real das coisas, a “*physis*”, a realidade suprema do seu objeto de *samādhi*. Pode-se realizar pequenos *samādhis* usando como semente, como ponto seminal de concentração, uma deidade, uma planta ou um objeto. E aquela realidade se revela em informações, memórias, insights, frases, cenas etc.

NOS ELEMENTOS TÂNTRICOS

Na tentativa de responder quais são os Tantras e os seus significados, Woodroffe realiza uma pesquisa com diversos estudiosos do Yoga, e a resposta que extrai é igualmente variada: a palavra denota mandato, regulação ou tratado (*vidhi*, *niyama* ou *śāstra*). Se derivar da raiz “tan”, será “espargir”. À raiz “tatri” de “tantri” somam-se os sentidos de “origem e conhecimento”. Assim, unindo as duas raízes e acrescentando as suas denotações, os Tantras seriam aquelas escrituras, através das quais o conhecimento (*jñāna*) se esparge, expande-se (WOODROFFE, 1978, p. 52).

A prática tântrica é muito rica, possuindo uma instrumentalização bastante complexa e modificando muito o seu campo de atuação a depender da região onde se originou. Quase todos os Tantras contêm indicações rituais e também instruções sobre o Yoga, além dos trechos filosóficos (ELIADE, 2006, p.172). E é do seio da cultura tântrica que brotam importantes signos sobre o mito de Kālī: a guirlanda de letras e a noção de uma deusa que tece o tempo numa tessitura, na qual realidades são criadas e reabsorvidas, já que toda existência temporal “implica uma ‘articulação’ e uma ‘trama’” (ELIADE, 2002, p. 183). O corpo humano, o cosmos e o tempo são os três elementos fundamentais do *sādhana* (ritual) tântrico, motivo pelo qual o Tantra abandonou o ascetismo meditativo, passando a cultivar os elementos imanentes, aqueles que permitiam a valorização do corpo. Era importante, então, que o *sādhaka* (praticante) tivesse um corpo sadio e forte. Daí vem a busca do corpo diamantino do Haṭha-Yoga, linhagem que se originou do Tantra.

O período do medievo espargiu os ensinamentos da linhagem tântrica arcaica e, desse modo, fez com o que o Yoga, a partir do Haṭha-Yoga, concedesse maior importância ao corpo e suas energias, em contraposição aos aspectos mais espirituais do Yoga Clássico, herança de Patañjali.

Entretanto, o formato dos oito elementos do *Yoga-Sūtra* é uma referência tão significativa, que originou diversas leituras do Yoga, à luz dos pontos de vista mais variados possíveis, do *Vedānta* ao Tantra. Desta maneira, nomeio o texto dramático, criado nesta pesquisa, como um “monólogo *astanḡa*”, mesmo que minha formação tenha sido em Haṭha-Yoga, vertente do Tantra. Assim, também sigo os oito passos de Patañjali para me alicerçar na construção das personagens, relacionando-os com elementos de outras linhagens e épocas, como pode ser verificado no quadro abaixo. Nas rubricas indicativas referentes às atitudes e posturas que as personagens irão assumir no palco, divido a encenação em oito grupos de

āsanas, utilizando um modelo de prática que geralmente é adotado numa aula de Tantra-Yoga: ela se inicia com um *pūjā* (uma oferenda que pode ser a vocalização de um mantra, um incenso, uma flor, um gesto) e termina com o *Yoganidrā* (o sono do Yoga, uma técnica de relaxamento muscular e mental, no qual o corpo todo repousa imóvel, sem, no entanto, entrar no nível do sono, mantendo-se em vigília), passando pela prática de *prāṇāyāmas*, *āsanas*, *bandhas*, *mudrās*, mantras, entre outros elementos. O *Yoganidrā*, por exemplo, aparece na cena da personagem *Kālī*, que, no final do texto, na última réplica, depois de executar a sua dança extática, diz: “Deito ao seu lado, meu amor”, e conclui o espetáculo assim como o iniciou, com o mantra *om*, símbolo tripartite do princípio, meio e fim, que está presente em todas as coisas. Há também dois métodos modernos de Yoga, que usam a denominação “*Aṣṭāṅga-Yoga*” e “*Aṣṭāṅga-vinyasa-Yoga*”, mas não seguem, necessariamente, os oito membros de Patañjali, utilizando apenas a sua nomenclatura.

O *sādhana* (prática e culto) tântrico é muito rico e diverso em seus rituais e elementos, muitos dos quais não serão abordados aqui porque excederiam os limites da dissertação. Desta forma, priorizo os elementos mais diretamente relacionados com o texto dramaturgico. Mas é importante registrar que há outros elementos tântricos como os *bandhas*, as *nāḍīs*, o *nyāsa*, o *sandhyā*, o *abhiṣeka*, o *pūjā*, o *yajña*, o *vrata* e *tapas*, todos bastante difundidos e pesquisados por Woodroffe.

Os elementos presentes no quadro abaixo, dentre outros, serão discutidos ao longo da explanação deste capítulo:

TABELA 01 — QUADRO DE PERSONAGENS/*ĀSANAS*/ *BŪTHAS*/CAKRAS

| PERSONAGENS | GRUPOS DE <i>ĀSANAS</i> (Posturas ou posições) | TATTVAS (Estados) DO <i>SĀṆKHYA</i> | <i>BŪTHAS</i> (Elementos) | CAKRAS (Centros, aros, roda ou lótus) | <i>BĪJA-MANTRA</i> (mantras- sementes dos cakras) |
|----------------------|--|-------------------------------------|---|---------------------------------------|---|
| 1. <i>KĀLĪ/ŚAKTI</i> | TODOS OS GRUPOS | ahamkāra (eu, si) | SI-CONDICIONADO | Todos os cakras | <i>Kṛīm</i> |
| 2. <i>UMĀ</i> | MEDITAÇÃO/ EQUILÍBRIO/ CONTEMPLAÇÃO | Indriyas (sentidos) | TERRA (<i>PṚTHIVĪ</i> ou <i>BHŪ</i>) | <i>mūlādhāra</i> | <i>Laṁ</i> |
| 3. <i>PĀRVATĪ</i> | ABERTURA/ ABDOMINAIS | Indriyas (sentidos) | ÁGUA (<i>APAS</i>) | <i>svādhiṣṭhāna</i> | <i>Vaṁ</i> |
| 4. <i>DURGĀ</i> | FORÇA | Indriyas (sentidos) | FOGO (<i>TEJAS</i> ou <i>AGNI</i>) | <i>maṇipūra</i> | <i>Raṁ</i> |
| 5. <i>GAURĪ</i> | CONTEMPLAÇÃO TORÇÃO | Indriyas (sentidos) | AR (<i>OJAS</i> ou <i>VĀYU</i>) | <i>anāhata</i> | <i>Yaṁ</i> |
| 6. <i>DHŪMĀVATĪ</i> | ALONGAMENTO/ FLEXÃO/ EXTENSÃO | indriyas (sentidos) | ÉTER (<i>AKĀŚA</i>) | viśuddha | <i>Haṁ</i> |
| 7. <i>CĀMUṆḌĀ</i> | INVERSÃO | Manas | MENTE | <i>ājñā</i> | <i>Om</i> |
| 8. <i>KĀLĪ</i> | TODOS OS GRUPOS | buddhi | IDEIAS PURAS | <i>sahasrāra</i> | <i>Kṛīm</i> |

Āsanas ou posturas psicofísicas

Através dos *āsanas* e do *Sūrya-Namaskār* podemos identificar como os antigos hindus realizavam movimentos miméticos nas representações dos elementos (o *āsana* da árvore, o *āsana* do arado etc.), associando-os aos animais e às tarefas relacionadas com fatos da rotina que envolve os atos rituais de acordar, se alimentar, trabalhar, repousar, guerrear etc. Os *āsanas* serviam como espelhamentos de atitudes ou procedimentos internos e ocultos do seu ser. Possivelmente, os estudiosos mais modernos do Yoga foram retirando o caráter mais mítico e ritualístico dos movimentos e privilegiando sua visão mais prática, o que faz muitos afirmarem que “eu faço Yoga” como se tivessem tratando de uma atividade física que praticam uma ou duas vezes por semana, ao invés de dizerem “eu sinto Yoga”, como um modo de ser filosófico que compreende o corpo e a mente e reflete com mais exatidão o *darśana* (ponto de vista filosófico). Penso que revelar o *āsana* (dominar a postura, conquistá-la) seja realizá-lo em toda a sua dimensão, considerando suas variações de ritmo, intensidade e direção e estabelecendo o nível que cada um se encontra no *āsana*, respeitando e avaliando suas limitações psicofísicas.

Como já foi dito anteriormente e exposto na tabela acima, faço uma divisão do texto dramaturgico em oito partes, oito monólogos, e, em cada um deles, apresento uma faceta de Kālī numa correspondência direta com um determinado grupo de *āsanas*, assim como acontece numa sequência de treino: *Kālī/Śakti* realiza o *pūjā* (oferenda) e os *āsanas* meditativos, modo como geralmente se inicia uma prática; a personagem *Umā* concretiza o *Sūrya-Namaskār* (a saudação ao sol) e depois revela o grupo de *āsanas* de equilíbrio, que abrem o treino fazendo com que o praticante coloque sua atenção no centro do corpo. A personagem *Pārvatī* realiza o grupo de *āsanas* de abertura pélvica, porque traz, em sua cena, relações ligadas à maternidade e ao ventre. Outro dado utilizado nessa personagem foi o *āsana parvatāsana* ou postura de *Pārvatī*, filha da montanha. Este *āsana*, também conhecido como *adho-mukha-svanāsana* (postura do cachorro ‘svana’ olhando para baixo, ‘adho’) tem uma forma que nos remete a um pico de montanha. Logo, pensei num vulcão, que geralmente tem uma forma triangular, tal qual a postura, uma vez que a iconografia das montanhas não nos remete tão imediatamente ao triângulo quanto os vulcões, mesmo que haja complexos vulcânicos com vários picos e formas montanhosas mais arredondadas. *Pārvatī* também introduz o elemento *prāṇāyāma* mais diretamente no texto, problematizando o tema da respiração. A personagem *Durgā*, que nasce no meio do fogo, realiza o grupo dos *āsanas* que

trabalha a força. Até a cena de *Gaurī*, as personagens são muito vinculadas aos *bhūta-śuddhi* (elementos mais grosseiros), relacionados aos indriyas (sentidos). A cena de *Umā* foi composta a partir dos *āsanas* de equilíbrio e do elemento terra, que rege a região perineal, estendendo-se aos membros inferiores, além de reforçar uma problemática do mito envolvendo este atributo. Ao executar, com bastante frequência, este grupo de *āsanas*, percebi que tenho as extremidades das pernas e braços — tornozelos e punhos — excessivamente magros em comparação ao resto do corpo, como se as pernas e mãos não quisessem aterrar, uma dificuldade em plantar-me no chão. Assim, fui trazendo estas características para o texto, revelando o mito a partir desta minha nova percepção corporal, desta fragilidade que sempre esteve presente, portanto só agora compreendida. Também tive cada um dos pés torcidos durante o período do mestrado, o que direcionou o olhar ainda mais profundamente para esta particularidade.

Nas cenas de *Dhūmāvātī*, *Cāmuṇḍā* e *Kālī* as personagens já se deparam com assuntos mais próximos ao mundo sutil. *Cāmuṇḍā*, por exemplo, executa uma partitura com *āsanas* de inversão, que favorecem a concentração da energia na nuca e na cabeça, regiões que cercam os processos da mente e da comunicação e expressão. Ela é guiada pelo *ājñā-cakra* e suas formulações textuais são elaboradas pela mente. Ela é a professora das letras, a doadora da razão.

Introduzo um termo nesta tabela que não se encontra vinculado à tradição das nomenclaturas dos *āsanas*, mas penso que seja relevante, por se tratar de uma expressão relacionada ao universo do lírico: a contemplação. Deste modo, os *āsanas* de meditação foram inseridos nas rubricas de ação das personagens como ações contemplativas. Portanto, quando elas se encontrarem em posturas sentadas de meditação, estarão realizando outras atividades (*mudrās* com as mãos, por exemplo) em atitude de contemplação, em vez da atitude de meditação. Sem deixar de perceber que, na meditação, já existe ação interna: a contemplação torna apenas esta ação mais visível.

***Prāṇāyāmas* ou a expansão e controle do *prāṇā* (energia vital)**

O *prāṇāyāma* é um oito *aṅgas* (partes, membros) do Yoga Clássico, mas através das práticas dos *haṭha-yoguins*, ele ganhou o seu devido reconhecimento como uma técnica imprescindível para a iniciação em processos psicofísicos mais profundos e elaborados do

Yoga. O seu significado se traduz como o controle e expansão do *prāṇā* (através da respiração, da energia vital que circula quando devidamente conduzida), de modo consciente pelo corpo. A nossa forma cotidiana de respiração não-consciente não pode ser considerada um *prāṇāyāma*. É importante, neste quesito, a regulação da inspiração e da expiração, mas principalmente, o controle das pausas com os pulmões cheios ou vazios. Deste domínio do tempo e ritmo das pausas, é que se conquista o *prāṇāyāma* de forma correta. A pausa respiratória é chamada de *kumbhaka*. E todo o processo respiratório se dá pelo diafragma em vez da respiração torácica. As emoções estão intimamente relacionadas com a respiração. Aprender a controlar e expandir a energia vital é estabelecer um contato da consciência com o inconsciente, favorecendo a exploração dos bloqueios, medos e angústias, sem que estes afetem a vida consciente e prática. Ter contato com o mundo simbólico sem necessariamente permitir que ele atue trazendo reações para o corpo. E, tratando deste trabalho, poder encaminhar a energia vital para a organização dos processos internos que possibilitarão uma abertura para o fluxo da criação.

Aqui fiz uma introdução seguindo a literatura clássica de Patañjali a respeito deste assunto, mas abordo principalmente os elementos a partir dos ensinamentos do Yoga orientados em minha prática diária de Haṭha-Yoga e Tantra-Yoga, vinculados às suas mais representativas escrituras, que são o Haṭha-Yoga-Pradīpikā, o Gheranda-Saṃhitā e o Śiva-Saṃhitā. O autor mais moderno em que me fundamento é Swami⁶ Kavalayananda, que desenvolveu um método mais científico de abordagem do *prāṇāyāma*, no intuito de divulgar o Yoga no Ocidente, “mais acostumado à racionalidade que à abordagem espiritual ou devocional” (KUALAYANANDA, 2008, p.7). Kavalayananda fundou o Instituto de Kaivalyadhama de Pesquisa Científica do Yoga e suas reflexões ajudam a compreender como atuam os processos fisiológicos a partir dos estímulos da prática do Yoga sobre o corpo humano. Suas pesquisas reforçam e explicam cientificamente grande parte de minha experiência laboratorial.

O campo de abrangência dos *prāṇāyāmas* é vastíssimo: a vida começa com um sopro de inspiração e termina com um sopro de expiração; mas, durante toda esta vida, respiramos. Minha primeira descoberta com o Yoga, ao praticar os primeiros passos do *prāṇāyāma*, foi a revelação de algo que eu já conhecia e, no entanto, esta confirmação evidente e surpreendente, ao mesmo tempo, mobilizou-me a querer investigar os meandros deste

⁶ É um título empregado, principalmente na Índia, para denominar um mestre, um sábio.

elemento iniciático: eu simplesmente não sabia respirar. Minha pressa, agonia ou urgência nas atitudes cotidianas faziam com que eu talvez gostasse mais dos outros elementos do que do ar. Gostava, por exemplo, de nadar. Sei nadar bem. E mesmo que todo o percurso, para manter-se bem na água, dependa da respiração, do ritmo, da quantidade de ar que se pode segurar estando embaixo da água, ainda assim eu preferia a temperatura da água ao ar, a flexibilidade da água ao ar, uma predileção por coisas molhadas. Mas a descoberta do Yoga mostrava que o ar era necessário: o ar grosseiro, o oxigênio; e o ar sutil, o *prāṇā*.

Assim, aprendendo os primeiros passos da reeducação respiratória cheguei ao *prāṇāyāma* do *bhastrikā* (“fole”, em sânscrito), que fundamentou grande parte das intervenções sonoras do texto dramático. Pude, então, utilizar-me do *śruti*-box, instrumento de fole que acompanha todas as personagens.

Na prática diária, são dezenas de *prāṇāyāma* utilizados com finalidades as mais variadas possíveis: *nāḍī-sodhana-prāṇāyāma* (para estabilizar as energias polarizadas do corpo), Kapalabhati (“crânio brilhantes” para deixar o corpo e a mente mais ativos, prontos para a prática), *prāṇā-kryia* (uma limpeza das vias respiratórias que antecede os *prāṇāyāmas*), entre outros. Destaquei acima o *bhastrikā* pela vinculação direta com o texto dramático, mas todos estes *prāṇāyāmas* constroem, paulatinamente, a base do método do Haṭha-Yoga para evoluir na prática, alcançando sucesso em todas as outras etapas. Não se vive bem se não se respira bem: um ensinamento simples e profundo que a filosofia do Yoga traz e que considero essencial em toda construção cênica que envolve um corpo presente no palco, um corpo que respire.

Cakras ou centros de energia do corpo físico e sutil

Também chamados de padmas, ou lótus, os cakras têm seus correspondentes nos centros da medula espinhal ou plexos nervosos do corpo físico, exercendo, assim, um controle e função sobre um determinado campo físico, já que a fisiologia sutil prevê que a matéria física é um produto derivado da matéria sutil (SIVANANDA, 1971, p.65). “Todas as funções do corpo, sejam elas nervosas, digestivas, circulatórias, respiratórias, geniturinárias,

etc. — como também as que derivam de outras funções do corpo, acham-se sob o controle de tais centros”⁷ (Ibidem).

As pétalas contidas nos cakras trazem uma letra sânscrita em seu interior e as vibrações dos cakras são emanadas pelo som oriundo dessas letras. Devido a isso, inclusive, toda letra dos cakras vem acompanhada do modificador “m̐”, o *anusvārah*, acrescentando um ponto em cima da letra (o bindu), que torna o seu som anasalado, caracterizando-o como um mantra, uma vibração sonora. Todo cakra também possui um tattva (estado) predominante, uma deidade que o preside e qualidades de um determinado animal. São seis os cakras: o *mūlādhāra* (com 4 letras e pétalas), o *svādhiṣṭhāna* (com 6), o *maṇipūra* (com 10), o *anāhata* (com 12), o *viśuddha* (com 16) e o *ājñā* (com 2). O *sahasrāra* (o lótus todo desabrochado com suas 1000 pétalas, todas as letras do Universo) é o principal deles, como se fosse a união de todos eles (WOODROFFE, 1979). Estes cakras são os mais importantes, mas existem outros, de natureza inferior, situados abaixo do *mūlādhāra*.

Pela meditação na *kuṇḍalinī* (em sânscrito: a retorcida), em sua energia vital, o yoguin descobre, em seu próprio corpo, a existência de centros relacionados com as faculdades sutis (cakras). Destes centros partem artérias sutis (*nāḍīs*), que estão ligadas aos centros de percepção, do pensamento e da consciência instalados no cérebro. O conjunto dessas *nāḍīs* parte de um centro-raiz, o primeiro, conhecido como *mūlādhāra*-cakra, que corresponde ao aspecto material da criação, o princípio terra, que é o seu primeiro ponto de partida na trajetória de retorno ao divino. Daqui decorre a noção de Mãe Terra, mãe de todos os deuses. Assim, vemos que o corpo sutil trabalha com princípios invertidos no que diz respeito ao corpo físico. A ativação da energia da *kuṇḍalinī* se dá no *mūlādhāra*-cakra, que fica situado no períneo, entre o órgão sexual e o ânus, e desta região sobe, transpassando outros centros (*svādhiṣṭhāna*-cakra, *maṇipūra*-cakra) até atingir o *sahasrāra*-cakra, no topo da cabeça. O Tantra-Yoga caminha do nível aparentemente mais material até os níveis mais sutis, numa escala ascendente, através da estrutura espiralar da *kuṇḍalinī*. Abhinava Gupta, um grande mestre tântrico, em seu *Tantra-Aloka* (cap.III), faz uma distinção entre *pūrṇā*-*kuṇḍalinī*, *prāṇā*-*kuṇḍalinī* e *ūrddva*-*kuṇḍalinī*. O primeiro é o poder concentrado, o segundo, o poder de sua manifestação como energia vital, e o terceiro, o poder serpentino despertado movendo-se para cima (FEUERSTEIN, 2006b, p.198).

⁷ Tradução nossa.

Demorar-me-ei um pouco mais no *mūlādhāra*-cakra (centro da base-raiz), esse primeiro centro, de desenho geométrico quadrado. Sim, a Terra tem um elemento gráfico que é um quadrado! A qualidade deste elemento é representada pelo elefante Airāvata, animal que representa uma forte relação telúrica e é convocado ao discurso por Umā, quando a personagem caminha pela floresta⁸ ao encontro de Śiva-Pāśupati, o Senhor dos Animais. O *Śaṭ-cakra-nirūpaṇa* (Investigação dos sete cakras), o principal tratado tântrico existente, escrito por Purnananda, em 1577, numa das descrições sobre o *mūlādhāra*-cakra, traz um trecho onde se observa a poesia e a utilização mítica na construção da linguagem: “Ornamentado em seus quatro braços e montado no Rei dos Elefantes, o Airāvata, Ele (o cakra) leva em seu regaço o menino criador, resplandecente como o jovem Sol (Indra), que tem quatro braços refulgentes e a riqueza no seu rosto de quatro cabeças” (WOODROFFE, 1979, p. 243). No centro do *mūlādhāra*, dentro de um triângulo voltado para baixo, símbolo da Śakti, a *kuṇḍalinī* repousa, adormecida. A energia que irradia deste centro comanda as pernas e toda a base do cóccix, responsável pelo equilíbrio e estabilidade. A personagem Umā, nas rubricas, apresenta-se através dos *āsanas* (posturas) que impulsionam o movimento nesta região do corpo. O *vriksāsana* (postura da árvore), por exemplo, volta-se para a energização da perna que sustenta o peso e o equilíbrio do corpo, o que é problematizado dramaturgicamente juntamente com os elementos míticos. O lótus do muladhara, de cor vermelha, possui quatro pétalas, ou seja, quatro letras, as antepenúltimas, “*saṁ*”, “*saṁ*”, “*saṁ*” e “*vaṁ*”, a 48^a, a 47^a, a 46^a e a 45^a letras do alfabeto devanāgarī, as consoantes sibilantes iniciadas pela letra “s” e a semivogal “va”. A presença desta letra sibilante e o poder serpentino da *kuṇḍalinī* promoveram as aproximações com o estudo da espiral contribuindo na construção dos elementos coreográficos da personagem Umā. O *bīja*-mantra (som semente) deste cakra é *laṁ*, ou seja, esta é a vibração sonora que sintetiza e reúne todo o poder sônico da essência ontológica ali presente.

O *svādhiṣṭhāna*-cakra (centro da própria morada), cujo elemento é água, rege alguns princípios que norteiam a personagem *Pārvatī*. É o centro que exerce controle sobre a parte inferior do abdômen, dos rins e dos órgãos sexuais: regiões relacionadas com a respiração, filtro e a reprodução. Toda a situação dramática que envolve *Pārvatī* está pautada na maternidade e no ventre. A cor deste cakra é vermelho-sangue e as letras presentes nas seis

⁸ Importante também lembrar que “o isolamento na floresta é um tema iniciático por natureza” (ELIADE, 1996, p. 262) e, por isso, esta passagem de Uma na floresta se dá logo no início do texto dramático.

pétalas são as semivogais “*lam*”, “*ram*”, “*yam*” e as consoantes labiais “*mam*”, “*bham*” e “*bam*”.

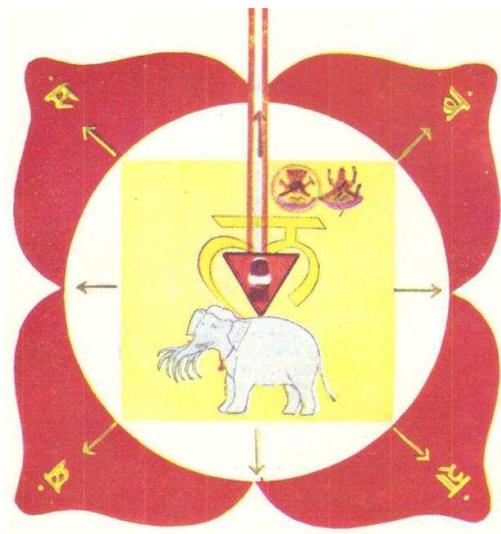


Ilustração 23 — *Mūlādhāra-cakra*⁹

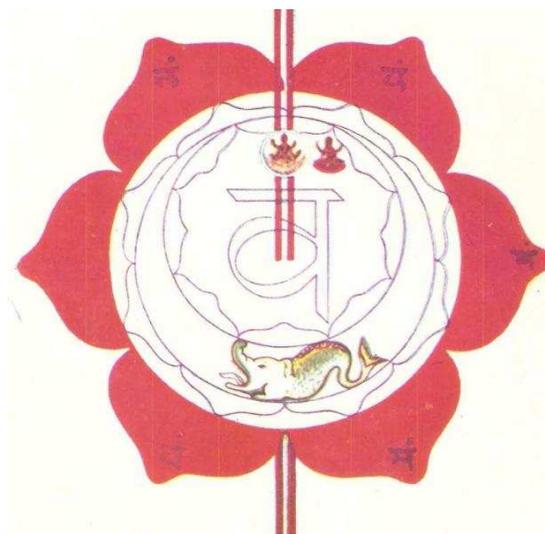


Ilustração 24 — *svādhiṣṭhāna-cakra*

O *maṇipūra-cakra* (centro da cidade das joias) é o da cor das nuvens escuras, rege o fogo e tem um carneiro como símbolo. A personagem *Durgā* assume as características deste cakra, ao nascer de dentro do fogo do vulcão, passar por um acontecimento nebuloso em sua vida e ter uma ovelha negra presente em seu jardim. O mito, como foi visto anteriormente, também coloca a deusa *Durgā* surgindo no meio da batalha, no meio do fogo, nascendo do terceiro olho de *Pārvatī*. Segundo outra versão, *Kālī* nasce do *ājñā-cakra* de *Durgā*, sendo convocada para auxiliar na contenda. E ainda há a versão na qual “todos os deuses se reuniram, emitindo juntos suas energias em forma de fogo que saía de suas bocas. Combinando-se os fogos formaram uma nuvem ígnea que tomou a forma de uma deusa de dezoito braços” (ELIADE, 1996, p. 173). Seguindo a trajetória do elemento fogo, não posso deixar de citar Bachelard, com seus exímios estudos da “poética do devaneio do fogo”, relacionando-a diretamente com o grande filósofo pré-socrático Empédocles, mencionado algumas vezes neste trabalho por ter sido, entre outras diversas coisas, o homem que morreu no fogo, unindo-se ao vulcão Etna. Empédocles também foi o filósofo ocidental responsável pela teoria dos quatro elementos e afirmava, num pensamento que se assemelha ao olhar de Kazuo Ohno para o Butoh, que tudo existente no mundo pode ser reduzido aos conceitos de

⁹ Todas as ilustrações dos *cakras* (com exceção do *ājñā-cakra*) foram extraídas da escritura *Śaṭ-cakra-nirūpaṇa*, traduzida por Woodroffe (1979).

ódio e amor. O fogo, o ódio e a violência que destruíram Hiroshima e Nagasaki foi, por sua vez, um dos responsáveis pela origem do Butoh. Abordo estes assuntos no estudo dos cakras porque o *maṇipūra*-cakra tem o seu correspondente físico no plexo solar, que governa a vontade visceral, pois, “meditando neste lótus, o praticante domina o poder de destruir e criar mundos” (ŚAT-CAKRA-NIRŪPAṆA, verso 21). No *Gheranda-Saṁhitā*, tratado do Haṭha-Yoga, diz-se que “aquele que medita neste cakra não teme o fogo e pode ser jogado nas chamas que permanecerá vivo e sem temor” (cap. 3, 75). Estes pontos relacionados com o fogo envolvem todas as personagens: uma vez que Kālī é a deusa que dança dentro do círculo de fogo, este elemento esteve presente em vários momentos da construção dramatúrgica: as personagens Umā e Gaurī morrem lançando-se na fogueira e *Dhūmāvātī* vivencia um processo alquímico a partir de seu caldeirão de água fervente.

O *maṇipūra*-cakra possui 10 pétalas e compreende as consoantes que vão da letra “dham” a “pham” e o *bīja*-mantra, no centro do cakra, é o “ram”, símbolo de Agni, deus do fogo.

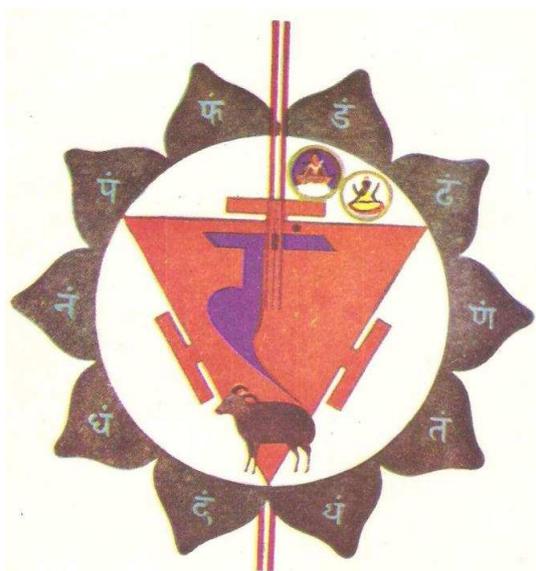


Ilustração 25 — *Maṇipūra*-cakra

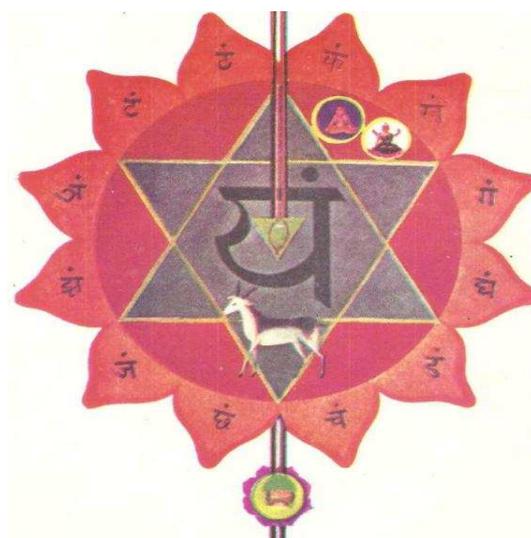


Ilustração 26 — *Anāhata*-cakra

O *anāhata*-cakra (centro do inatingível som) exerce controle sobre o coração, tem correspondência com o plexo cardíaco e o seu elemento é o ar. A personagem Gaurī emana um amor cósmico atribuído a este cakra, ela é a própria manifestação da bondade que a tudo vê e a tudo compreende. Ao tratar do símbolo deste cakra, Sivananda diz que o hexágono central “é da cor do colírio usado para os olhos” (1971, p. 70). Esta cor, como podemos ver no símbolo acima, é denominada no *Śaṭ-cakra-nirūpaṇa* como “a cor de húmus” (verso 22).

Do alto de seu trono, sob o comando do coração, os olhos de *Gaurī* vêem através do ar cor de húmus da fumaça que surge da fogueira, mas o seu som é inatingível, porque ela está lá, no alto de seu trono, sua montanha, a esperar a manifestação de seu amor. As letras presentes neste cakra são doze e compreendem as consoantes que vão de “*kaṁ*” a “*ṭhaṁ*” e o *bīja*-mantra do cakra é o mesmo de *Vāyu*, deus do ar, o “*yaṁ*”. Vale também lembrar o que já foi dito sobre este cakra: para os hindus, é o coração — e não a mente —, que faz a ligação entre a consciência e o corpo.

O *viśuddha*-cakra (centro da pureza) tem como elemento o éter (*akāśa*), já que são cinco os elementos no Hinduísmo. Ele está, portanto, relacionado ao som e à audição. No corpo físico, corresponde à garganta e, por essa razão, a personagem *Dhūmāvātī* domina a palavra falada. É no *viśuddha*-cakra que o som é emitido e ouvido. Ela é analfabeta, não sabe escrever, mas é quem doa a sabedoria à neta, através do *paramparā* (de boca para ouvido, de mestre para discípulo). No centro do cakra, como pode ser verificado na ilustração abaixo, há um círculo de cor branca, que corresponde à lua, outro elemento que remete diretamente a *Dhūmāvātī*, à sua palidez quando cheia, e à sua escuridão quando nova. As dezesseis letras deste cakra são sons vocálicos e vão de “*aṁ*” até “*aṁ:*”. A respeito desta disposição das vogais, Feuerstein comenta que este dado “sugere a posição deste cakra como uma matriz para a fala, as vogais sendo mais primitivas que as consoantes” (2006b, p.178).

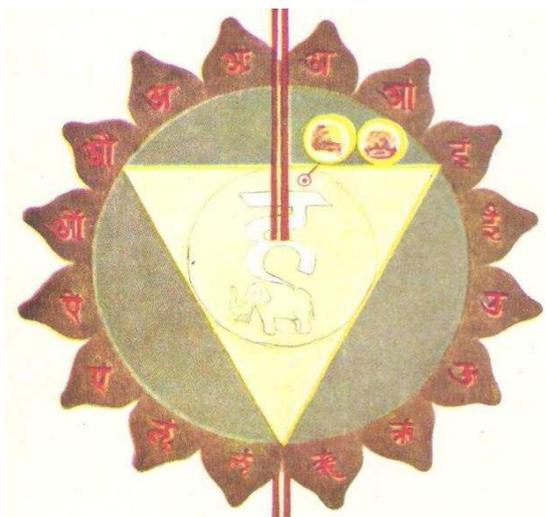


Ilustração 27 — *Viśuddha*-cakra

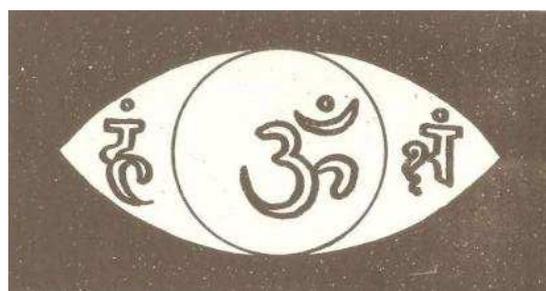


Ilustração 28 — *Ājñā*-cakra ¹⁰

¹⁰ Ilustração retirada de Sivananda (1971, p.73).

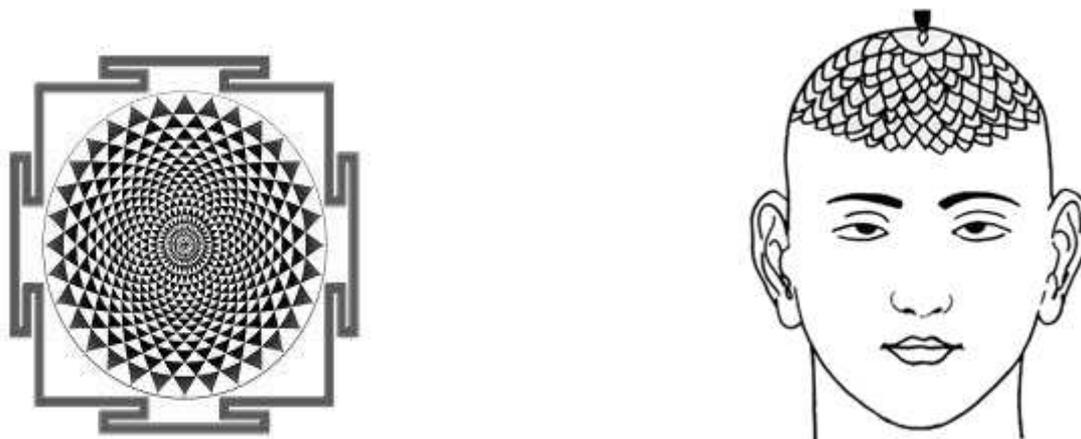
O *ājñā*-cakra (centro do controle e/ou comando) tem com elemento manas, a substância mental, mas considerada ainda como uma mente inferior, no meio do caminho entre buddhi (ideias puras) e os indriyas (os sentidos) e definida por Feurstein como “aquela função da consciência que oscila entre o sim e o não” (2006b, p. 176), sendo representada pelas letras das duas pétalas, “*ham*” e “*ksam*”. *Cāmuṇḍā* é a personagem que ensina as letras a Kārttikeya e Ganeśa, é a deusa que representa, no espetáculo, o comando do verbo, aquela que constrói as realidades. No corpo físico, o ajña corresponde ao bindu (ponto) entre as duas sobrancelhas, o “terceiro-olho”, o lugar onde as mulheres hindus colocam o bindi. A concentração neste cakra dá-se com o olhar interno voltado para este ponto, através da técnica do *bhrūmadhya-dṛṣṭi* (o olhar para dentro). O *bīja*-mantra do cakra é *om* (o *prāṇāva*, a sílaba mística), e, devido a isso, escolhi esta imagem acima para retratá-lo, pois ela mostra claramente o símbolo do *Om* (ॐ), situado no centro do ajña.

O *sahasrāra*-cakra (centro dos mil raios) nem sempre é considerado um cakra. Ele se encontra no brahma-randhra (fissura bramânica) no alto da cabeça e quase todas as religiões fazem referência a ele, de uma forma direta ou indireta: tem alguma analogia com a coroa dos papas, com a auréola dos santos, com o “fazer a cabeça” dos orixás, com o chapéu dos bodhisattvas, com área a tosada dos cabelos dos franciscanos etc. Neste ponto, a consciência deixa o corpo para fundir-se com o Absoluto (brahman, Kālī, entre outras denominações). Para Feuerstein, o *sahasrāra* tem a seguinte correspondência:

Simbolicamente é o pico do monte Meru (correspondente à coluna espinhal), que é o assento divino de Śiva. Os tântricos visam juntar a Deusa Energia (Śakti) com Śiva, efetuando assim o estado iluminado transbordante de bem-aventurança. Esta unificação, manifestando-se em êxtase e por fim em iluminação, depende do despertar do poder da serpente (*Kuṇḍalinī-Śakti*), adormecido no centro piscoenergético inferior. Na pessoa comum, ele é o responsável pelas mais elevadas funções mentais, especialmente o discernimento, buddhi. No yoguinī, seu pleno potencial se manifesta na forma da experiência mística e iluminação (FEUERSTEIN, 2006b, p. 174-175).

A personagem *Kālī* foi concebida em associação com este cakra, em sua busca reabsorção, pelo “aniquilamento do cosmos e, como consequência, a saída do Tempo, o acesso à imortalidade” (ELIADE, 1996, p. 225). A doutrina do Haṭha-Yoga compara este

processo à união do Sol com a Lua e sua extinção destas variantes opostas é a união de Śiva com Śakti no leito eterno, como tento reproduzir, literariamente, no fim do texto dramaturgico.



Ilustrações 29 e 30 — *Sahasrāra-cakra*

Já vivi experiências com cakras em outros momentos artísticos. Ao trabalhar a meditação do *maṇipūra-cakra* (que eu conhecia como plexo solar a partir da prática do Healing¹¹) e sua relação com o elemento fogo, cheguei à concepção do fogo sagrado que envolvia as personagens Salomé e Prometeu, num texto que escrevi e dirigi, em 2005, intitulado *Fogo possesso*.

Mantras ou vibrações sonoras

Em quase todas as etapas desta pesquisa, os mantras são citados, o que confirma a relevância desse elemento no âmbito do presente estudo e sua abrangência no processo criativo. Aqui, vou me deter nos assuntos que ainda não foram abordados e que são fundamentais para o desenvolvimento da dissertação. O importante é observar que, sendo o mantra uma vibração sonora, e sendo o texto dramaturgico palavras cujas vibrações sonoras irão ser ouvidas em sua representação cênica, é natural que o mantra esteja tão presente nos

¹¹ É uma prática de contato consigo mesmo e com a transmissão da consciência, vinculada à saúde, educação, arte e desenvolvimento humano e espiritual.

argumentos apresentados ao longo desta análise. Talvez tenha sido o mantra o elemento tântrico principal na condução deste processo criativo.

O mantra é uma vibração sonora que nasce ainda sem manifestação, no corpo sutil, emanando uma vibração não audível e, que, depois, toma corpo e se manifesta através da voz. Daí podemos afirmar que, na raiz de onde desperta o mantra (onde está o som no nível *vāk-paśyantī*, no *mūlādhāra*-cakra), o som é uma projeção, uma criação, um pensamento. A etimologia da palavra também compreende o termo desta forma: “man”, que se origina de *manas* (pensamento) e “tra” (ferramenta que possibilita a criação de som através deste pensamento). Se não há sentimento (o nível *vāk-madhyamā* do som, despertado no *anāhata*-cakra), a vibração sonora não será realizada em sua completude. Palavras ditas sem sentido e sentimento são palavras vazias. A imaginação do som (o nível *vāk-paśyantī*) nasce antes do som propriamente dito (o nível *vāk-vaikharī*, despertado no *viśuddha*-cakra). O sentimento do som também nasce antes do som propriamente dito. A escala do som também tem progressão ascendente, como o movimento de ascensão da *kuṇḍalinī*.

Estes conceitos fazem parte do Mantra-Vidyā, doutrinas sobre a ciência do mantra, compilados por John Woodroffe a partir das escrituras tântricas hindus, um estudo imprescindível para a compreensão do som da palavra (*śābda*) nessa cultura milenar. A palavra, nos Tantras, tem uma forma e um significado — assemelhando-se ao logos grego. A forma da palavra se estabelece antes do som, ela se firma como uma criação, em nossa imaginação simbólica. O mantra não funciona como uma reza, nem apenas como uma invocação. É uma vibração sonora, portanto física.

Como pode ser verificado no estudo das letras presentes nos cakras, o som nasce do nível mais sutil para o nível mais grosseiro. Assim, as primeiras letras, as vogais, estão no *viśuddha*-cakra, no cakra da comunicação, que rege o plexo laríngeo, e as últimas, no *mūlādhāra*-cakra, o centro da base pélvica. Assim, é mais do que correta uma afirmação, possivelmente de origem popular, segundo a qual se canta com o corpo inteiro. Minha família não tem tradição de cantar, a voz de meus pais e avós sempre foi completamente sem afinação. Definitivamente, cantar bem não faz parte de uma herança familiar. Além do mais, ainda há em mim a situação (somente agora começando a se resolver) da língua, que gerava problemas articulatorios. Isto tudo, somado a uma respiração curta e pouco trabalhada, não produzia nenhum canto agradável. No entanto, ao cantar mantras, percebo minha voz limpa, solta, porque além de não haver uma preocupação com o senso estético acerca do som — o que certamente me inibiria por causa das reconhecidas limitações —, há também uma

consciência de cantar com o corpo inteiro, sentindo a música brotando do *mūlādhāra*-cakra, que irradia o som para as pernas e, ali, então, a palavra caminha, movimenta-se e dança. A prática dos mantras nos laboratórios possibilitava que a palavra escrita assumisse mais musicalidade, recebendo tratamentos mais líricos que dramáticos, permitindo que o texto dramaturgicamente acolhesse os trechos musicais e mantras não como um apêndice ou um acompanhamento musical, mas intrinsecamente relacionado com o discurso. Um dos laboratórios de mantras contou com um grande incômodo: um bar ao lado da sala de ensaio tocava músicas populares num volume além do permitido. Por mais que eu tentasse, não conseguia recolher os sentidos para me concentrar. Preparava-me para ensaiar/experenciar a cena de *Pārvatī* e eis que ouço Anunciação, de Alceu Valença, com direito a bis, coro de bêbados e tudo o mais. Parei o ensaio, ouvi a letra e a canção falava de algo que estava sendo anunciado, sinal que se escutava através dos sinos das catedrais. E o leitmotiv da cena de *Pārvatī* é o seu desejo de anunciar a maternidade, posto que ela é a deusa-mãe do mundo inteiro sem nunca ter parido. Provavelmente, na escrita, anuncio também a minha não-maternidade, já que ainda não sou mãe, embora não haja um desejo tão explícito de sê-lo. Coloco o refrão da música do pernambucano na cena e começo a cantá-la alto, sentindo cada sílaba como um mantra que surge no *mūlādhāra*-cakra. O que se faz ouvir é bonito, tem afinação, tem ritmo, tem verdade.

Pelo fato de os mantras serem tão reincidentes nas práticas populares hindus ligadas às mais diversas linhagens, optei por trazer, para o texto dramaturgicamente, equivalências com as músicas populares presentes em nossa cultura, e que tivessem alguma relação com os estados das personagens. Este dado, portanto, formatar-se-á no processo de encenação. Também houve as influências cênicas de Kazuo Ohno e Tadashi Endo, com o Butoh-Ma, que constantemente dispõem, nos seus espetáculos, de referências musicais que mesclam as culturas do Ocidente e Oriente, um lugar entre (“*ma*”) os dois. Assim, cada personagem tem o seu mantra e o seu trecho musical. Gaurī, no contexto das festas juninas, canta um mantra com acordeom, fazendo rimas como num cordel. Umā abre o texto entoando o *om*, o *prānava*, que é o som primordial presente no início de todo o verbo.

Além do domínio teatral, mas ainda nos arredores do campo cênico, respeitados compositores e musicólogos desenvolveram trabalhos a partir dos mantras ou orações das escrituras hindus. Recentemente, o grupo Quinteto Violado, juntamente com Chandramukha Swami, desenvolveu um trabalho relacionando o universo dos mantras dedicados ao deus Viṣṇu com o mundo sertanejo. O trabalho chama-se Choveu mantra no sertão. Quanto às

orações, o músico e sanscritista Rogério Duarte realizou um belo projeto, intitulado Canções do divino mestre, com cantores da música popular brasileira cantando trechos da Bhagavad-Gitā. Há belas interpretações de Gilberto Gil, Siba, Elba Ramalho, Moreno Veloso, Geraldo Azevedo etc. Rogério Duarte, organizador do projeto musical, narra algumas passagens entre uma música e outra. Gal Costa, para mim, interpreta o mais belo momento do trabalho, uma canção que corresponde ao fragmento do *Māhābhārata*, quando o (a) deus(a) responde a Arjuna como deve ser a sua devoção. Eis o registro da letra da canção:

Oferenda a mim

Se alguém quiser Me ofertar
Com amor e devoção
Fruta, folha, flor ou água
Aceitarei a oferenda
Ó, descendente de Kunti
O que quer que você faça
O que quer que você coma
O que quer que você dê
Tudo isso deve ser feito
Como uma oferenda a mim.¹²

***Mudrās* ou selos e gestos**

A palavra “*mudrā*” é derivada da raiz “mud”, que significa “alegrar-se”. Também significa “selo”, no sentido de dar passagem, ser o passaporte para possibilitar que a energia seja conduzida até determinadas regiões. O termo pode ser compreendido, então, como um sinal ou gesto simbólico, um instrumento de transporte de energia pelo corpo que produz estados de alegria no praticante.

¹² Tradução de Rogério Duarte. In: *Canções do divino mestre*. Org. Carlos Rennó. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

Seu uso está relacionado com as artes da dança e do teatro; com as cerimônias sagradas que exigiam representações simbólicas de estados interiores; com a meditação; e durante os *pūjās* (oferendas) e *japas* (recitações). Eles aparecem em várias culturas com uma gramática digital ritualística: o sinal da cruz, da religião cristã, por exemplo, é como uma execução consecutiva de alguns *mudrās*.

Assim como os *āsanas*, o *mudrā* tem um caráter mimético. As mãos postas no *padma-mudrā* (gesto do lótus) são quase idênticas à flor quando se abre. O *matsya-mudrā* (gesto do peixe) lembra as escamas do peixe, e assim sucessivamente. E para o estudioso americano Douglas Renfrew Brooks, ao fazer um *mudrā* atribuído a uma determinada divindade, o praticante “cria uma manifestação física e exibição visual da forma divina” (1990, p. 59).

No *Nāṭya-Śāstra* são mencionados trinta e sete *mudrās* com as mãos (*hasta-mudrās*) e também trinta e seis modos de olhar, incluindo o fechar e abrir de olhos e o posicionar das sobrancelhas. O público tradicionalmente conhece estes gestos e eles funcionam com o mesmo valor da linguagem falada. O Nirvana-Tantra (cap. 11) afirma que são cinquenta e cinco os mais comumente utilizados. Na cultura tântrica, os deuses também são invocados através dos *mudrās*.

No Yoga, o corpo expressa em seus gestos as emoções psíquicas. O contrário também é verdadeiro: os movimentos e posturas corporais exercem influência sobre nossa psique e podem agir conscientemente sobre esta (RAMM-BOWITT, 1987, p.8). Desta maneira, existem vários *mudrās* que são utilizados especificamente na prática yogue, com o intuito de despertar determinados estados durante a prática e potencializar efeitos dos *āsanas* e *prāṇāyāmas*. Quando utilizo os *mudrās*, geralmente os associo a um processo de mentalização de seu significado e visualização. No *Gheramda-Samhitā*, vinte e cinco *mudrās* recebem destaque, sendo que há doze mais importantes.

Neste trabalho, o *abhaya-mudrā* (gesto do não temor: não temas!) tem um lugar de destaque porque serviu de leitmotiv na construção das personagens. O *abhaya-mudrā* está sempre presente na iconografia de Śiva-Natarāja e suas consortes. Kālī utiliza este *mudrā* em sua dança cósmica, apontando para Śiva, pedindo-lhe que não se amedronte diante de sua dança extática que dissolve os mundos. O *khecarī-mudrā* (“*khe*” significa éter e “*carī*”, mover. O gesto de mover o éter) — já citado anteriormente ao tratar da língua de Kālī — também foi de fundamental importância para a minha compreensão prática deste elemento. Ele não é um selo relacionado com as mãos, como a maioria dos *mudrās*, mas vinculado com

os *prāṇāyāmas*, no sentido de que possibilita a retenção da respiração através da língua que obstrui a passagem do ar. Atribui-se infinitos siddhis (poderes, perfeições) à prática constante e disciplinada do *khecarī-mudrā*: domínio da morte e proteção ao mais virulento veneno.

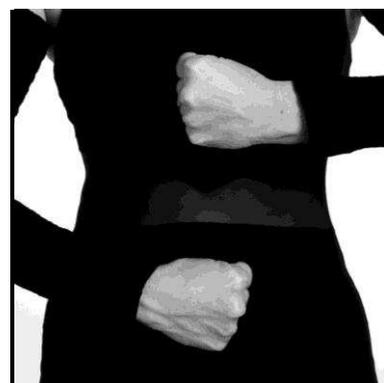
Eugênio Barba, em seus estudos das danças tradicionais hindus, enumera alguns *mudrās*, mostrando como eles recebem nomes diferentes a depender do estilo da dança em que se apresentam. “Usando estes *mudrās* de maneiras distintas no espaço, em relação ao corpo e expressão facial, o ator pode criar um vocabulário composto de cerca de novecentas palavras” (1995, p. 136), já que os *mudrās* trazem consigo uma série de combinações que aludem a sentidos subjacentes. Logo abaixo, registro alguns que foram utilizados por mim durante os laboratórios de Yoga e escrita:



Il. 31 — *Matsya-mudrā*
ou gesto do peixe.



Il. 32 — *Ganadhanta-mudrā*
ou gesto do dente de elefante.



Il. 33 — *Durgā-mudrā*
ou gesto de *Durgā*.



Il. 34 — *Ātman-mudrā*
ou gesto do poder supremo.



Il. 35 — *Trimurti-mudrā*
ou gesto triangular ou gesto
da triade.



Il. 36 — *Pāśupata-mudrā*
ou gesto da proteção de
Śiva-Pāśupati.



Il. 37 — *Mukula-mudrā*
ou gesto do botão.



Il. 38 — *Kapota-mudrā*
ou gesto do pombo.



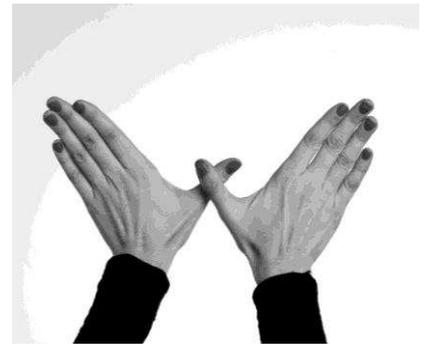
Il. 39 — *Candrakāla-mudrā*
ou gesto da lua.



Il. 40 — *Nagabhanda-mudrā*
ou gesto do laço de serpentes.



Il. 41 — *Arala-nudra*
ou gesto do gancho.



Il. 42 — *Garuda-mudrā*
ou gesto do pássaro místico.



Il. 43 — *Padmakōśa-mudrā*
ou gesto do botão de lótus.



Il. 44 — *Mayūra-mudrā*
ou gesto do pavão.



Il. 45 — *Śiva-liṅga-mudrā*
ou gesto do falo de Śiva.

Yantras ou instrumentos de poder

O yantra é um instrumento simbólico utilizado na prática ou nos ritos do Tantra. Literalmente significa “objeto usado para reter”, “artefato”, “instrumento” (ELIADE, 1996). O yantra pode simbolizar um corpo, um deus, uma casa, um cosmos. E pode ser desenhado ou gravado em pedra, papel, metal, madeira, pele ou no chão. De giz, carvão ou lápis. Ou ainda feito de cordas ou qualquer outro material. Em seu desenho podem ser acrescentadas cores que trarão outras significações. O yantra escolhido neste estudo é o *Kālī*-yantra, dedicado à deusa Kālī: ele possui triângulos voltados para baixo por se tratar de um yantra para uma deusa (*devī*), ou seja, um yantra que traz um princípio feminino, representado por este triângulo.

A maioria dos yantras é cercada pelo *bhūpura*, um quadrado com quatro portas que significa termos que se aproximam de algo como “cidade da terra” ou “casa da terra”. As mandalas, que exercem funções semelhantes aos yantras, geralmente são redondas e não possuem o *bhupura*. Para Jean Riviere, ele é uma espécie de representação de uma cidadela material. As quatro portas são os pontos cardeais, as orientações espaciais no mundo ou num determinado universo específico. Como o yantra está muito relacionado com a tradição da cultura védica, existem quatro deuses que são os guardiões (*dikpalas*) destas portas: Kubera, deus da riqueza, guardando o norte; Yama, o deus dos mortos, tomando conta do sul; Indra, guardando o leste; e Varuna, protegendo o lado oeste. Apesar de o *bhupura* ter apenas quatro pontos cardeais, outra subdivisão ainda se verifica em alguns estudos: O Sudeste sendo protegido pelo deus do fogo, Agni; o Nordeste por Soma, o deus da Lua; O Noroeste por Vāyu, o deus dos ventos; e o Sudoeste por Sūrya, o deus do Sol. Estas classificações serão muito úteis na encenação do texto em questão; entretanto, em algumas rubricas, já apliquei este estudo no que diz respeito à distribuição espacial das personagens. A personagem *Dhūmāvatī*, por exemplo, que possui um vínculo com a morte, estará posicionada no fim do palco, na região Sul, numa alusão ao deus Yama, *dikpala* deste ponto cardinal.

No centro do yantra há sempre um *bindu* (uma semente, uma raiz, uma energia concentrada). O centro é o lugar onde se encontra a divindade do yantra, o *brahman*, que, aqui, neste estudo, é a deusa Kālī. No *Nāṭya-Śāstra*, tratado mais antigo e importante das artes cênicas orientais, diz-se que, antes de cada espetáculo, deve-se colocar flores no centro do palco, para saudar as divindades.

Os aros ou anéis ao redor do bindu representam os três gunas (ou qualidades básicas da natureza: sattva, “equilíbrio”; rajas, “atividade”; e tamas, “inércia”). No Hinduísmo, todo o Universo se manifesta unicamente em resposta a uma combinação única destes três gunas. Todas as diferenças nos fenômenos do mundo são devidas às variações destas três qualidades básicas. Dentro destes anéis, as oito pétalas do lótus, cada uma contendo uma divindade, há uma letra que reforça os sentidos sustentados no yantra.



Ilustração 46 — *Kālī-yantra*

O yantra é considerado uma das formas menos sutis do culto tântrico, já que se utiliza de uma ferramenta de caráter físico. Os yantras são ativados com materiais depositados no seu interior como incensos, flores, plantas, mas geralmente são acionados através da emissão dos mantras de uma determinada divindade. Despertar o yantra é uma forma de reter a energia e a consciência do deus. A eficácia de um yantra está intimamente relacionada com a

capacidade de concentração e visualização do *sādhaka* (praticante), pois, quando a mente percebe um objeto, concentrando-se nele, ela adquire a forma deste objeto (WOODROFFE, 1978, p. 361).

Ele também serve de suporte iconográfico para a meditação, uma vez que condensa todos os poderes do *iṣṭa-devatā* (a divindade escolhida) através da concentração em suas formas geométricas. No entanto, a inversão deste processo também acontece: nos manuais tântricos, todos os *cakras*, por exemplo, possuem o seu *yantra* que foi descrito — ou revelado — a partir de experiências meditativas de grandes mestres do Yoga. Como um dos exemplos mais profícuos, pode ser citado o *Śaṭ-cakra-nirūpaṇa*, tratado do século XVI, de Purnananda, sobre as características dos *cakras* e respectivos *yantras*. Acionar o *yantra* é uma forma de reter a energia e a consciência da divindade. Entrar no centro do *yantra* é entrar no seu próprio centro. Uma vez que o *yantra* é a representação da imagem do mundo, quando o *yogin* se conecta com o *yantra*, ele refaz e domina um processo cósmico. O universo tântrico é construído por analogias, semelhanças e simetrias. Pode-se imaginar todo este universo, este macrocosmo, num espaço do quadrado do *yantra*, ou no cubo, sua natureza tridimensional.

Rudolf Laban, em seu estudo de harmonia espacial já se utilizou do cubo, que é uma espécie de figura tridimensional do quadrado, como exercício para se perceber todos os vetores espaciais, os pontos cardeais que podem orientar a direção do movimento do dançarino. Mas aqui me interessa a ligação do *yantra* como construção do espaço cênico. Transpor para o *yantra* uma codificação do palco, do lugar onde a cena do monólogo de Kālī pode se materializar. Assim, tenho uma planta baixa de uma cenografia concreta. E fazendo as devidas associações com os aspectos formais do drama lírico, posso compreender o “estar no *yantra*” como “posicionar-me” no centro de um palco subjetivo, um cenário desreferencializado, que mimetiza a situação e não o lugar. O palco como consciência do dramaturgo. “O espaço se liriciza porque perde autonomia, perde referência como paisagem objetiva e se torna projeção de visão de mundo das personagens” (MENDES, 1981). Em experiências na disciplina Laboratório de Performance, com construção de sequências de movimentos no espaço, pude fazer correlações do *yantra* com a caixa cênica e começar a construir partituras de *āsanas* dentro de um cubo imaginário, tendo o espaço como projeção de pensamentos e sentimentos. Ao destruir a arquitetura tradicional ancorada numa relação causal e propor um espaço simbólico, busco desenvolver a dramaturgia a partir de uma recorrência de imagens e sensações. O espaço perde referência como espaço exterior, pois macrocosmo se transforma continuamente no microcosmo e vice-versa. Eles atuam de tal

forma que, estar no centro do yantra, no bindu, pode significar estar no centro do coração da divindade, recebendo suas emanções.

Construí um *Kālī*-yantra em meu laboratório de prática de Yoga e escrita e, com a vocalização do *bīja*-mantra de *Kālī*, o *Krīm*, durante as noites de lua nova das terças-feiras (dia em que a deusa é cultuada na Índia), experimentei alguns processos bem inusitados, como a construção de um oráculo com três pedrinhas de *rudrākṣa*, árvore sagrada hindu. Nunca havia me ocorrido a ideia nem o desejo de construir um oráculo. Talvez o imaginário do poder adivinhatório que cerca as figuras divinas ou a lembrança da personagem Cassandra — já interpretada por mim e que se fez presente na memória deste processo — tenham me levado para este acontecimento. Um fato relevante é que me veio, de imediato, a recordação de Mãe Stella, mãe negra que, um dia, jogando búzios para mim, perguntou-me se eu pertencia a alguma Casa. Respondi negativamente e, somente neste instante da experiência do oráculo, ocorreu-me que sim, que pertenço a outra Casa, à casa do Yoga, que, neste momento, mobiliza o tipo de teatro que quero praticar, um teatro que tem uma íntima e explícita ligação com o sagrado, que também envolve poderes, adivinhações, intuições, sabedorias. Assim, no texto, *Durgā* recorre a um oráculo num momento de dificuldade e *Dhūmāvātī*, como uma das *Mahāvidyās* (deusas de grandes sabedorias), aconselha à neta um caminho a ser trilhado, como se encontrasse sua resposta num caldeirão, sua bola de cristal.

O uso do yantra nesta pesquisa, como uma importante ferramenta espacial, é um suporte para pensar na disposição cênica das personagens a partir dos elementos naturais que são representados em cada região do yantra. O palco interpretado como a consciência do poeta, do dramaturgo, como o palco subjetivo proposto por Strindberg, faz-me lembrar uma frase de Kafka, lida num lugar que se perdeu na memória, mas dizia mais ou menos isso: “Quando leio Strindberg, não leio somente teatro, leio um poeta que me consola”.

***Sāṅkhya* ou os números**

O Tantra-Yoga foi elaborado, enquanto escritura, na Idade Média, no mesmo período em que o alfabeto *devanāgarī* surgia para grafar o sânscrito. Os números não estão inscritos, como as letras, nas pétalas dos cakras, mas escritos nas esferas. Nesta pesquisa, o número 50, quantidade de letras do alfabeto *devanāgarī*, da guirlanda, recebeu uma grande importância no

desenvolvimento da personagem *Umā*, relacionando-se com os *pīṭhas* (lugares posteriormente transformados em santuários, situados nos pontos onde as partes do corpo da deusa *Umā* se decompueram). Na tradição hindu, este elemento se difundiu ganhando bastante relevância no culto à *devī* (deusa) nos seus mais variados aspectos. A esse respeito, diz Eliade: “Os *pīṭhas* estavam distribuídos nos quatro pontos cardeais, mas rapidamente o número dos *pīṭhas* multiplica-se e começa a haver variantes: conhecem-se listas de sete, oito, cinquenta e até 108 *pīṭhas* (relacionados com os 108 nomes da deusa)” (2006, p. 285). O mito do desmembramento da deusa numa determinada quantidade de partes que deram origem aos locais de culto é extremamente arcaico, vinculado às mitologias aborígenes, lunares e xamânicas. No entanto, ele foi adotado pelo Tantrismo no que concerne aos cultos de fertilidade: os *pīṭhas* passaram a ser lugares sagrados de plantio. E há relatos (no *Sarvanandataranguini*) de yogues e ascetas que obtiveram poderes ao meditar nesses lugares cultuados. Assim, a esposa de *Śiva* torna-se também a deusa dos yogues, ao passo que, para a maioria da população, continua sendo a deusa da vegetação e da fecundidade. Na iconografia de *Kālī* e das outras deusas consortes de *Śiva*, além de *Umā*, observa-se que elas estão cercadas com uma auréola de plantas. Todos estes elementos citados acima podem ser observados nas personagens do texto: *Durgā* cultivava um jardim; *Cāmuṇḍā* ensina a língua sânscrita e “milagre” das cordas, do desmembramento da deusa, e *Umā* descreve como suas partes se unirão à terra depois da sua morte.

Outro dado importante relacionado ao número oito e referido acima, também se fará presente em alguns elementos coreográficos da encenação, no uso dos movimentos partindo das estruturas espiralares, que possuem o desenho desse oito em suas formas.

Abaixo, faço uma breve síntese de elementos já abordados no decorrer desta pesquisa e que se relacionam diretamente com os números. Este levantamento tem um caráter basicamente ilustrativo, servindo com um item de “curiosidades” numéricas atreladas ao tema da pesquisa:

Um: o one, estudo em relação ao um. O supremo, o Si-Uno imanifestado.

Dois: *Śiva-Śakti*.

Três: o tridente, o tripura, a tríade *Viṣṇu-Śiva-Brahmā*, a quantidade de letras do *om* (A,U e M).

Quatro: as fases da lua, os pontos cardeais, os *dikpalas*, guardiães do universo, as estações, as yugas ou eras cósmicas.

Cinco: os pancatattvas.

Sete: os cakras, as *mātrkāś* (mãezinhas que criaram Kārttikeya), as estrelas da constelação Plêiade.

Oito: os *aṅgas* de Patañjali, os siddhas perfeitos, as pétalas de lótus e os dikpalas que cobrem todas as regiões intermediárias do *Kālī*-yantra.

Nove: o navaratrī, o festival de nove dias dedicados à deusa Durgā.

10: as *mahāvīdyas*.

16: as pétalas do coração.

50: as letras do alfabeto *devanāgarī*; as contas do japamala; os pedaços da deusa.

108: a quantidade de vezes que o mantra é recitado no japamala (colar das contas, rosário hindu).

84: os siddhas perfeitos, os *nāthas*, os *āsanas* do Haṭha-Yoga.

1000: as pétalas do *sahasrāra*-cakra, os demônios derrotados por Kālī, os olhos de Puruṣa.

Tenho uma relação muito simpática aos números. Sou a 1ª filha, sou a 1ª neta, meu nome começa com a 1ª letra do alfabeto. Os anos pares, para mim, são anos de elaboração, ao passo que os anos ímpares são de concretização. A escolha de oito personagens faz a clara alusão à ideia de infinito que envolve o mito. Não se pode pensar a cultura do Tantra sem sua forte simbologia numérica e, por isso, este elemento também se fez presente na criação do texto dramatúrgico.

***Kriyās* ou purificações**

Kriyā significa, literalmente em sânscrito, “atividade”. Mas essa palavra é entendida, no vocabulário do Haṭha-Yoga, como uma atividade de purificação. O haṭha-yoguin tem por objetivo alcançar um corpo diamantino por dentro e por fora e, desta forma, os *kriyās* buscam purificar e limpar as mucosas para que haja uma melhor circulação de *prāṇā* nestas áreas. Os

hindus elencam uma grande série de *kriyās* relacionados com as vias olfativas, auditivas, anais etc., mas aqui me restringirei apenas àqueles que foram praticados por mim durante o processo da pesquisa.

A importância dos *kriyās*, neste trabalho, dá-se fundamentalmente pelo fato de que estou tratando do mito de uma divindade, que, enquanto tal, carrega em si toda a abrangência do conceito de um “Ser” pleno e purificado. E para entrar em contato com estas energias, para tentar compreendê-la em seus diversos aspectos, pareceu-me importante trazer estas técnicas para purificar o meu corpo, assim como também busco purificar o ambiente de trabalho com perfumes e incensos e purificar, principalmente, os pensamentos, para adentrar no universo mítico e compreender os diversos estados de Kālī a fim de retratá-la enquanto personagem. Assim, durante os *kriyās* também pratico o *saṁyama* (meditação) para compreender como se processam, em mim, as etapas de purificação corpórea em suas estreitas relações com os mecanismos internos, tanto os fisiológicos quanto os psíquicos.

Há os *kriyās* secos (relacionados com o elemento ar ou fogo), os quais são realizados basicamente através de exercícios respiratórios visando purificar as narinas, como o *bhastrikā*, o *kapalabathī*, o *prāṇā-kriyā* e o *nāḍī-sodhana-prāṇāyāma*, todos estes já comentados anteriormente no capítulo referente ao *prāṇāyāma*. Entre os *kriyās* secos, também há o *trātaka* (que utiliza o elemento fogo através de uma vela), o qual é uma purificação das mucosas oculares e, ao mesmo tempo, um exercício excelente para os olhos e a concentração. Consta do seguinte princípio: num ambiente bastante escuro, sentar-se numa posição de meditação que seja confortável, colocar-se diante de uma vela, numa distância de aproximadamente 1m a 1,5m, olhando fixamente para a chama durante, no mínimo, uns quinze minutos, sem piscar os olhos, deixando que as lágrimas escorram, caso elas apareçam. Algumas pessoas demoram mais a lacrimejar e aí se aconselha a demorar alguns minutos mais. Depois deste tempo, fechar bem os olhos, contraindo-os junto aos músculos da face e, esfregando as mãos uma na outra e produzindo calor com o atrito, fazer uma suave massagem em todo o rosto. Os yoguis utilizam o *trātaka* para a limpeza das vias oculares, mas nenhuma técnica do Yoga é analisada apenas pelo ponto de vista físico. Assim, ao possibilitar que os olhos possam ver melhor, todas as coisas podem ser vistas com uma maior clareza. A palavra “revelar” também pode ser entendida como “ver novamente à luz de velas”, numa etimologia poética. E, assim, o *trātaka* possibilita ao praticante revelações durante o processo de purificação dos olhos. Provavelmente o *trātaka* é utilizado como exercício preparatório nas atividades cênicas hindus, pois em todas as danças clássicas, o trabalho com os olhos é de fundamental

importância dentro das coreografias. No *Nāṭya-Śāstra* há um enorme capítulo somente dedicado à posição que os olhos devem ocupar durante um determinado movimento. Na dança Kathakali, por exemplo, os olhos se voltam ligeiramente acima do campo normal da visão¹³. São inúmeros os benefícios do *trātaka* no trabalho do intérprete. Barba e Grotowski elaboraram exercícios muito similares, inspirados nas danças orientais, mas não utilizam a vela, usam o dedo afastado aproximadamente dois palmos do rosto, e os olhos acompanham o movimento do dedo para todas as direções, trabalhando a musculatura ocular para torná-la mais expressiva.

Entre os *kriyās* molhados — assim nomeados pelo uso do elemento água em seus procedimentos — destaco o *neti* (limpeza das narinas), o *dauti* (limpeza das mucosas estomacais) e o *Śank-prakśalana* (limpeza das mucosas intestinais). O *neti* é realizado com ajuda de um objeto similar a um pequeno bule de chá, chamado *lota*¹⁴. Enche-se o recipiente de água morna com um pouco de sal marinho e colocando-se a ponta do objeto que traz um pequeno orifício na entrada de uma das narinas, deixa-se a cabeça levemente em diagonal, o que faz a água entrar por uma narina e sair pela outra, possibilitando a limpeza das mucosas olfativas. Se a cabeça não estiver corretamente posicionada, a água pode passar para a garganta, causando um pequeno desconforto. Se o praticante estiver com uma das narinas obstruída, a passagem se tornará complicada ou inviável, podendo ocasionar um congestionamento de água na narina, o que poderá fazer doer toda a região interna do septo nasal. O *neti* é muito utilizado pela medicina ayurvédica para combater alergias e problemas respiratórios. E, para mim, que não tenho nenhum problema de saúde nesta área, ajudou-me principalmente no preparo para a prática, com os sentidos mais abertos e em prontidão. Na construção da personagem *Pārvatī*, que está toda ancorada nas práticas respiratórias, esta técnica foi de salutar importância para uma melhor execução dos *prāṇāyāmas*.

O *dauti*, ou limpeza das mucosas estomacais, é a ingestão e posterior excreção de 5 a 6 copos de água morna em jejum, antes da primeira refeição do dia, que deverá ser leve, uma dieta sem a presença de alimentos ácidos. Depois de beber a água, deve-se expeli-la, pelo vômito, favorecendo, assim, que a quantidade ingerida limpe a acidez presente no estômago e seja eliminada. Esta prática, executada por mim, uma ou duas vezes a cada quinze dias, curou-me totalmente de uma gastrite que me acompanhava há anos. E, indiretamente, contribuiu

¹³ BARBA, p. 105, 1995.

¹⁴ Ver ilustração 48, p. 219.

para toda a minha prática do Yoga, uma vez que a boa saúde permite avanços nos experimentos.

O *Śank-prakśalana* (limpeza das mucosas intestinais) é um dos *kriyās* mais complexos e exige que o iniciante na prática seja auxiliado por um profissional que conheça todos os passos do procedimento. Consta da ingestão de alguns copos de água (de 7 a 25) com uma pequena quantidade de sal e a realização de algumas séries de três exercícios que ajudarão a direcionar a água para os intestinos. Depois de um tempo, os excrementos são liberados e a água vai sendo expelida até que não haja mais excrementos e a água saia limpa e sem resíduos pela mucosa anal. O sal permite uma raspagem de toda impureza que esteja retida nas paredes intestinais, favorecendo, depois da limpeza na região, uma melhor circulação sanguínea e, conseqüentemente, uma liberação energética. A alimentação depois da prática deve conter fibras e um lubrificante natural e geralmente é feita com arroz branco, cenoura e ghee (uma espécie de manteiga clarificada). O resultado da experiência do *Śank-prakśalana* é cansativo e surpreendente, pois o processo de limpeza física nos remete diretamente a uma varredura de emoções e sensações que ficam presas no corpo, donde, geralmente, a somatização de problemas psicológicos. Assim, muitos sentimentos são purgados durante a prática e a sensação de bem-estar é incomparável. Há um cansaço muito grande no corpo, que precisou expelir muita sujeira acumulada de uma só vez, mas também há um alívio e uma leveza que se mantêm por um bom tempo — às vezes durante semanas ou, pelo menos, até o próximo deslize alimentar.

Eu já havia experimentado o *Śank-prakśalana* (limpeza das mucosas intestinais) no processo de *Jeremias*, profeta da chuva, minha mais recente direção teatral, a fim de que os atores pudessem ficar mais purificados fisicamente para interpretar personagens que eram dotados de muita pureza e integridade em suas relações sociais. Infelizmente nem todos os atores aceitaram a proposta: num grupo de 12, apenas cinco; mas estes relataram uma sensação de imenso bem-estar que a prática proporcionava e também uma leveza no corpo que se refletia numa condição de maior candura nas relações interpessoais. Num sentido mais amplo, os *kriyās* também foram grandes auxiliares em alguns processos de saúde: devido ao *dauti*, curei-me por completo de uma gastrite nervosa que me acompanhava há anos. E permanecer num corpo mais saudável certamente favorece todos os processos artísticos que advêm e dependem dele, como a arte teatral, em que nunca se pode prescindir do corpo.

Na tradição do Yoga, não há *kriyās* relacionados com o elemento terra, mas no *Yayur-Veda*, tratado da Medicina Oriental, são recomendados banhos de argila para a purificação da

pele, maior órgão do corpo humano, e desobstrução dos poros. Sabe-se que a argila é muito utilizada em procedimentos de cura medicinal alternativa. Também utilizei este *kriyā*, que me trouxe uma grande sensação de bem-estar. Mas, no processo futuro de encenação deste texto, utilizarei a argila, assim como o carvão, o açafraão e o sândalo, como elementos cênicos para o auxílio na maquiagem.

A personagem *Gaurī* utiliza elementos do Yajur-Veda, que dedica uma parte de seu tratado ao estudo dos alimentos. Ao falar das receitas que havia preparado para o São João, a personagem menciona a manteiga clarificada, o ghee, muito citado nas práticas do Yoga como auxiliar dos *kriyās* na limpeza das fossas nasais e também na transposição do sentido próprio ao figurado ao retratar a transformação que se opera no praticante, tal qual se dá a alteração do estado do leite para a manteiga. Esta metáfora do alimento em *Gaurī*, também utilizada como solução para o seu problema de ter os pés imóveis e precisar produzir com as mãos, está vinculada ao fato de que o Yoga me aproximou mais das atividades manuais, que exigem mais uma atuação física que mental, como costurar, cozinhar, cultivar plantas, atividades que tenho feito com muito mais propriedade que antes, e que aparece no texto em alguns momentos: a torta de maçãs feita por *Dhūmāvātī*, o jardim cultivado por *Durgā*, as flores tecidas por *Cāmuṇḍā*.

Um fato relevante é que entrei no Yoga para melhorar a saúde e me reencontrei com a arte. Foi um presente duplo, já que a saúde também melhorou consideravelmente: hoje não como carne, não bebo, não tenho mais dores de cabeça diárias (ainda acontece, mas uma ou duas dores a cada dois meses), nem gastrite, nem prisão de ventre. Isso também se deve fundamentalmente à harmonização dos cakras, já que antes eu sobrecarregava demais as funções ligadas ao *ājñā*-cakra (cakra do comando, situado próximo ao cérebro), o que me causava uma enorme pressão na cabeça e, conseqüentemente, as dores.



Ilustração 47 — *Trātaka*.



Ilustração 48 — Neti.

Sādhana ou prática de rituais

O Tantra segue a deusa. *Kālī*, a senhora da dança é um texto feminino, para as deusas, para as mulheres, portanto, também, um texto tântrico. Durante estes estudos do mestrado, cozinhei e plantei mais do que em toda a minha vida. Estive perto destas atividades ditas femininas. Foi o período em que mais que me perfumei e enchi de flores a minha casa. Foi o período em que mais desejei ser mãe para saber como é ter alguém por dentro além de você mesmo. E foi o período em que mais me enfeitei a alma. E também desejei não mais retirar nenhum pelo do corpo e ficar bruta para entender as deusas que moram no meio do mato, as deusas hindus da vegetação, para compreender as deusas que vão para a guerra com tigres e leões como veículos. Compreendia as personagens através de meu corpo e do ambiente em redor, que é também uma metonímia do corpo. Daí pensava nas cinzas espalhadas pelo corpo da deusa nos campos de cremação e, por isso, fiz um breve ritual com fogo e fogueira, no quintal (já que não nos deixam entrar nos cemitérios e fazer fogueira dentro deles, ai, a civilização!) para *Kālī* e *Śiva* numa noite de terça-feira de lua nova, dia em que *Kālī* e *Durgā* são cultuadas no Sul da Índia. Alguns adoradores do deus *Śiva* andam nus pelas terras da Índia,

Tibet e Nepal, cobertos apenas de cinzas, e são chamados de “vestidos de vento”. Esta experiência foi levada para a cena de *Umā*, tratando do desaparego, quando ela se despe de seus antigos valores para seguir a sua natureza intrínseca, lançando objetos nas cinzas, até ela própria ser consumida numa fogueira.

Woodroffe pesquisou profundamente os Tantras, elencando todos os seus princípios cosmológicos, soteriológicos, ritualísticos e conceituais. Ele sublinha que a principal característica do Tantra, o que o diferencia de todos os outros sistemas, é o elemento do ritual (*sādhana*), uma vez que os outros elementos (*aṅgas*), como os *tattvas*, por exemplo, vêm da estrutura cosmológica do *Sāṅkhya*. O elemento da meditação (*saṁyama*) se encontra no *Vedānta*. E até o mantra, um elemento essencialmente tântrico, foi abordado pelo ponto de vista do *Mīmāṃsā*. (WOODROFFE, 1981, p. 408). Assim, somente o ritual dá ao Tantra uma total distinção, pois mesmo que ele esteja presente nos Vedas (geralmente aqui se encontram rituais de sacrifícios aos elementos naturais), ou até em alguns textos purânicos, o núcleo da ritualística tântrica é único e de caráter cerimonialmente pessoal na relação do praticante com o seu *devatā* (divindade escolhida para o culto). A *Śakti* primordial deverá ser despertada mediante *bhava* (emoção), mantra, yantra, no passo a passo através do *saṁyama* nos *cakras*. Evidentemente existem características filosóficas e religiosas que são peculiares apenas ao Tantra, mas no que diz respeito à prática, o ritual se destaca por se apresentar de uma forma que não é uma lamentação, ou contrição ou arrependimento diante da divindade, e sim uma realização do encontro com a energia e consciência do Ser divino dentro do corpo do *sādhaka* (praticante). Não é necessário um templo ou um guru ou uma legião de pessoas comungando juntas para que o ritual tântrico se realize, pois o templo é o próprio corpo do *sādhaka*, que estará com ele onde ele estiver. Não se trata de uma idolatria: “há de se adorar a deidade, convertendo-se em uma deidade (*devatā*)” (WOODROFFE, 1981, p. 418).

A prática de rituais se dá em quase todas as formas de manifestações de Yoga, mas, nas vertentes tântricas, ela atinge graus mais elaborados. Com ou sem o auxílio de elementos, os cultos também podem utilizar imagens, flores, frutos e sacrifícios ao fogo. Eliade (1996, p. 173) observa que, em outros tempos, o homem gozava de uma espontaneidade e de vigor espirituais que lhe permitiam ter uma experiência direta com o divino. Isto tendo se perdido, é o rito que serve de veículo para a ascese.

Um dos rituais que pratiquei durante o processo criativo foi o *bhūta-suddhi*, um ritual de purificação dos elementos, uma maneira de transformar a matéria grosseira em energia mais sutil, abrindo caminho para a purificação do corpo material. Esta prática me possibilitou desenvolver as características das personagens dentro de um trajeto orientado pelos elementos e os respectivos cakras. Como o meu objetivo era, posteriormente, aplicar a experiência na prática cênica, toda a feitura do rito já era canalizada para o trabalho. Assim, utilizava sempre os mantras monossilábicos, os *bīja*-mantra, como suporte de ativação energética em cada cakra (ver tabela 1, p. 191), para que o rito tomasse corpo em ação sonora e física, já que o *bhūta-suddhi* é um rito de visualização em escala ascendente, ou seja, através da mentalização, dissolve-se o elemento terra (*mūlādhāra*) no elemento água (*svādhiṣṭhāna*); a água no elemento fogo (*maṇipūra*); o fogo no ar (*anāhata*); e o ar no éter (*viśuddha*). Eu utilizava objetos relacionados com os elementos para começar a visualizar como eles poderiam ser utilizados na cena: assim, a flor está ligada à terra, a *Umā*; a água, aos líquidos amnióticos de *Pārvatī*; a vela, ao fogo de *Durgā*; o aroma dos alimentos juninos e som da festa, ao ar de *Gaurī*; e a palavra de vida e morte que se dissolve no espaço como o éter, atribuída a *Dhūmāvātī*.

O *Nāṭya-Śāstra*, tratado de teatro hindu, recomenda a adoração às *mātrkās*, às sete mãezinhas (*Cāmuṇḍā* é uma delas), antes de montar o palco e fazer as apresentações de dança. Sempre, no centro do palco, há também uma flor para *Brahmā*.

Ganeśa, o deus com cabeça de elefante, o deus dos escribas¹⁵, filho de Śiva e *Pārvatī*, também é aquele que primeiro se cultua nos rituais, assim como o seu respectivo iorubá, Exu, ou o seu respectivo grego, Hermes. Ele é o removedor dos obstáculos e, durante quase todos os meus laboratórios ritualísticos voltados para a escrita, prestei honras, inicialmente, a Ganeśa. Se foi o mito de Śiva que me aproximou do Yoga, foi o mito de Ganeśa que me ajudou a permanecer nele. No dia que fiz a primeira prática de Yoga na vida, a atividade inicial foi o *hastināsana* (postura do elefante, ver ilustração 81, p. 244). Começar a apreender o Yoga pelo mito, sabendo que cada postura poderia trazer uma história (eu ainda não havia pensado numa dramaturgia na época) era uma maneira de fazer uma atividade física saudável, que ainda iria me propiciar uma vivência artística. Ao chegar em casa, escrevi este post abaixo no meu blog Casa da Mãe Nonana:

¹⁵ No filme *Māhābhārata*, de Peter Brook, Vyāsa, o autor do épico, refere Ganeśa como o escriba da epopeia.

Filhote de Ganesh



Há elefantes de vários tipos. Este é de pedra. Ou antes: de papel. Ou mais: de luz, da poeira dos átomos. Mas também há os de vidro, os de cal. E também os mais comuns, de pele, ossos e presas de marfim desejadas pelos caçadores e pelos poetas. Os elefantes gostam de se balançar de um lado para o outro. Assim, vão atingindo uma calma. Sabe-se lá o que deu naquele outro, em Sri Lanka, para avançar com fúria num automóvel...

Ilustração 49 — Post no blog http://adelicesouza.blogspot.com/2007_02_01_archive.html

Na época, eu ainda não sabia como pronunciar ou escrever o nome de Ganeśa, embora já gostasse da figura e possuísse esta foto clicada pouco tempo antes, num templo budista em Santa Tereza, no Rio de Janeiro. Mas me encantou a associação do balançar da tromba de um lado para outro como uma ação que produz uma tranquilidade, um estado apaziguador dos sentimentos contrários. E nasceu a curiosidade em conhecer como se escrevia aquele nome (com um “ś” transliterado cujo som é semelhante ao nosso “sh” e a surpresa que o sânscrito era, como a nossa, uma língua indo-europeia, da mesma matriz do latim. Eu já havia estudado dois anos de grego, um estranho interesse por línguas arcaicas, quase mortas. Então, mergulhei intensamente no estudo do sânscrito, fazendo algumas aulas com professores em São Paulo, mas basicamente sendo autodidata, buscando traduzir termos e alguns textos que eram necessários aos estudos. A escrita *devanāgarī* está intimamente ligada aos cultos tântricos, já que ela foi desenvolvida na mesma época que o Tantra-Yoga passou a ser difundido através da escrita. Por exemplo: os principais cultos tântricos têm mantras, entoados ou elaborados mentalmente. Ao saber que Ganeśa era o protetor dos escritores, a aproximação e simpatia se solidificaram: o deus com cabeça de elefante, como se pode observar, aparece várias vezes no texto dramático, pelas mais diversas razões. Mas logo no começo, é a ele que Umā pede auxílio quando vai entrar na floresta e enfrentar todas as futuras dificuldades. E é também Ganeśa quem está na frente de Śiva e Kālī, em meu altar.

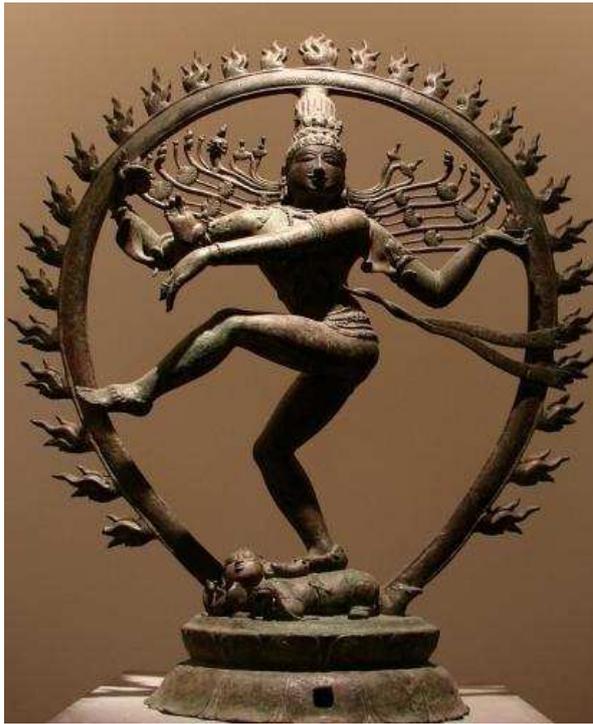
Paralelo a estes estudos, não abandonei, porém, os meus mais variados ritos religiosos, que fazem parte de minhas crenças pessoais. Assim, ofertava água à deusa Iemanjá, deitada como sereia em meu altar, sem me esquecer de Gaṅgā, a sua respectiva hindu, a protetora do rio Ganges. Minha relação ritualística com a água sempre se deu de forma muito simples, nos atos diários: basta abrir uma torneira da casa, concentrar-me, molhar os dedos um pouco mais demoradamente e todo o oceano adentra ali. A água que está em nosso corpo rapidamente se encontra com as águas sagradas dos rios e oceanos, uma vez que sua origem é sagrada também. Assim, concluo com a lembrança de que os tântricos denominam simbolicamente a coluna vertebral com o Monte Meru. E é o rio Sarasvatī (a deusa bramânica da criação), que circula pelas *nāḍīs*, nossas artérias sutis. O canal principal, a coluna vertebral, é fonte de todo nosso poder e consciência. Trabalhar o corpo no rito, portanto, é despertar as palavras que estão adormecidas nele, a criação que se efetiva diariamente nas ações humanas, como uma recuperação contínua do sagrado.

NOS ELEMENTOS ICONOGRÁFICOS

Como vem sendo mostrado nas passagens desta pesquisa, Kālī é representada sob diversas formas. No seu panorama imagético, as representações se multiplicam e variam de acordo com os séculos, tradições, geografias e crenças. Grande parte desta amostragem icônica ilustra Kālī como “A negra”. Utiliza-se esta palavra-cor metonimicamente para evidenciá-la como a “Destruidora”, a “Noite Escura que tudo absorve”, aquela que é “cultuada pelas tribos dravídicas de pele escura”, a “Devoradora do Tempo”, o “Si-Uno” na sua condição de total escuridão, na qual nada se “vê” e, por isso, não há forma.

Eliade e Woodroffe, em suas análises do mito, enfatizam mais o seu caráter ontológico. Zimmer adentra neste campo icônico. Mas, neste aspecto, Gilbert Durand, traz uma rica grande contribuição quando afirma que “a razão e a ciência apenas unem os homens às coisas, mas o que une os homens entre si (...) é essa representação afetiva porque vivida, que constitui o império das imagens” (1988,p. 108). Ele também discorre sobre o “museu imaginário” de Northrop, ao observar as imagens simbólicas do Ocidente e Oriente, em suas variantes de metáforas e temas poéticos, só possibilitam uma aproximação quando o espírito se reconhece nestas imagens apresentadas. Há uma “universalidade na teofania” que permite, acima das crenças, que o espírito compreenda a representação simbólica das imagens de uma cultura ou religião diversa da sua. Assim, o símbolo “aparece, abrindo passagem através de todas as suas funções numa epifania do Espírito e do valor, numa hierofania”. Durand também expõe como a teofania é animada pela dialética e que o símbolo é a própria dialética em ação.

Além de expor algumas representações pictográficas de Kālī, não pude deixar de fazer um breve atalho para discorrer sobre a importante imagem de *Śiva-Natarāja*, origem, ponto de partida e elemento crucial do tear desta pesquisa. Assim, esboçarei alguns comentários dessa importante escultura, tendo em vista os estudos do importante indólogo, Ananda Cooramaswami.

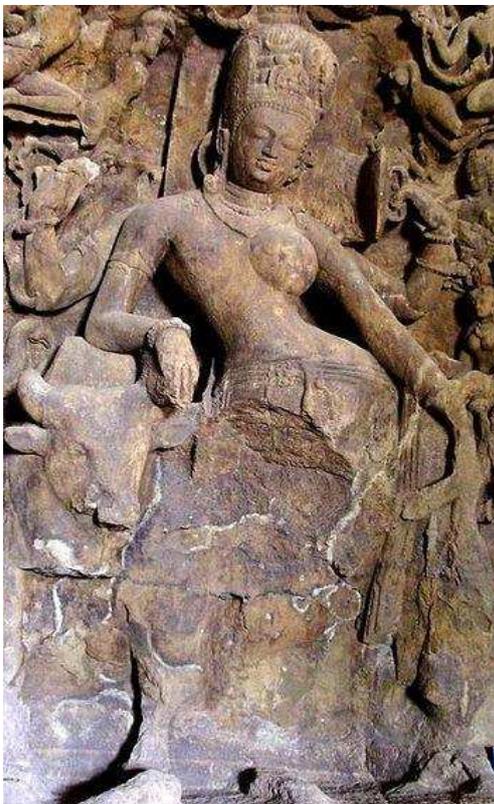


Śiva dança a destruição e a criação dentro do círculo de fogo. Na mão direita superior, o *abhaya-mudrā* diz não temas! Com a perna direita, subjuga Apasmara, o anão do esquecimento ou da ignorância. Há a chama de fogo na mão esquerda e o *dumaru* (tambor), produzindo o som do mundo.

Ele dança, ele toca o tambor, ele representa o equilíbrio eterno do cosmo.

Ele é Śiva-Natarāja, o Senhor arquiyoguín, Rei dos atores-dançarinos.

Ilustração 01 — *Śiva-Natarāja*. Bronze. Dinastia Chola, sec. XI, Musée Guimet, Paris.



Īśvara significa “Senhor” ou “Senhora”, o deus ou deusa que o *sādhaka* (praticante) vai cultuar. *Ardha* é “metade”. Figura que é metade mulher, metade homem. Mas *ardha* também é “incompleto”. Assim, a completitude só se dá na união dos dois: no abraço cósmico de Śiva e Śakti; do baile da consciência com a energia.

A figura de *Ardhanārīśvara* serpenteia como a *kuṇḍalinī* ou uma espiral: enquanto o quadril vai para a direita, os ombros vão para a esquerda. Há um braço que sobe e outro que desce. É uma postura, é uma posição. Mas quem haverá de dizer que ela/ele não dança?

Ilustração 50 — *Ardhanārīśvara*. Pedra. Cavernas Elephanta, séc. V. Bombaim, Índia.



A possível origem divina de Patañjali ilustra também sua estreita ligação com o mundo tântrico. Para ser aceito na sociedade ainda influenciada pelo pensamento védico, Patañjali norteou todo seu *Yoga-Sūtra* pelos princípios do *Sāṅkhya*, legitimado no período pelos brâmanes. O mito diz que uma mulher, a velha Gonikā, queria muito ter um filho; e por já ter ultrapassado a idade permitida, louvava a Śiva diariamente com o *Sūrya-Namaskār* (Saudação ao sol) pedindo que o seu desejo fosse realizado. Enquanto isso, no mundo dos deuses, Ananta, a serpente-veículo que carrega o deus Viṣṇu, ao assistir a famosa e bela dança de Śiva, sentiu suas costas estremecerem com a vibração que emanava de Viṣṇu diante da visão da dança. Ananta ficou tão encantada que perguntou a Viṣṇu qual era a razão de tal estremecimento. Este, então, respondeu-lhe que era a dança de Śiva, a qual, sendo tão poderosa, afeta até o equilíbrio do mundo (uma vez que Viṣṇu é o grande mantenedor desse equilíbrio). Acrescentou que a dança de Śiva era o Yoga, cuja prática só poderia ser aprendida pelos mortais. Ao perceber como a dança de Śiva em todos provocava estados profundos de êxtase, Ananta disse que desejava aprender o Yoga pra também bailar dessa dança. Viṣṇu respondeu-lhe negativamente: só os mortais poderiam aprender tal arte. Ananta, sendo imortal, ficou-se paralisada e insistia diariamente com Viṣṇu em querer possuir a mortalidade para que pudesse vir a ser uma praticante do Yoga. Gonikā, a velha paquistanesa, e Ananta, a serpente de Viṣṇu, tanto fizeram por merecer que os deuses concederam-lhes a graça. Nasce Patañjali — aquele que caiu (pat) do céu, ofertado como um raio de sol, sob a palma (añjali) de uma mulher -, transfiguração mortal de Ananta e filho de Gonikā. Ele aprende o Yoga com a mãe e mais tarde é o grande escriba da doutrina. Pela própria instrução que se obteve de Gonikā, crê-se que Patañjali teve uma formação tântrica. Sua representação iconográfica é metade homem, metade serpente. Pelo caráter poético e inusitado desta narrativa e pela importância da figura de Patañjali para a história do Yoga, a personagem *Pārvatī* faz uma menção a esta passagem em sua cena do monólogo.

Ilustração 51 – Patañjali. Esculturas contemporâneas. Índia.

Kālī, a deusa-mãe escura que derrotou os mil demônios

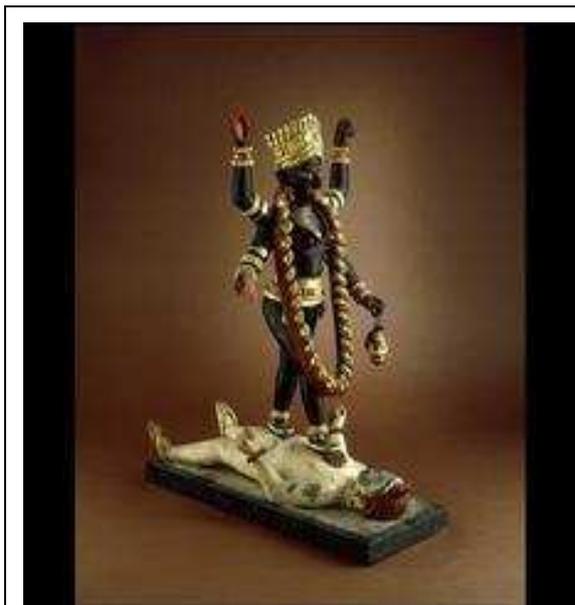


Nos Tantras, Śakti — a energia — é o aspecto dinâmico da divindade, sua imanência; a forma de sentir e perceber o deus através da própria matéria, da dança das células de todas as substâncias que existem no mundo fenomenológico. Śiva — a consciência — é o aspecto estático da divindade, sua luz, sua transcendência.

Por isso Kālī dança dentro do fogo, consumindo a vida, a morte e o tempo. E Śiva está deitado, para que ela se equilibre sobre ele e dance ao som do seu damaru (tambor).

Na mão direita dela, o abhaya- *mudrā* diz: “Não tenha medo”. Na mão esquerda dele, o dedo indicador do Katakamukha-*mudrā* dá a réplica: “Somos um único”.

Ilustração 52 — Devī na forma de Kālī. Pintura. 1770. Los Angeles County Museum of Art, E.U.A.



Aqui, os elementos da polaridade se complementam. A dança negra se equilibra no branco repouso.

Vê-se a imensa guirlanda de crânios, as 50 letras do alfabeto *devanāgarī*.

Os dois pés da deusa estão apoiados nos cakras *anāhata* e *svādhiṣṭhāna*, que regem o coração e o sexo e cujos elementos são ar e água, respectivamente. No meio dos dois o fogo de Śiva irradia e se faz movimento em Kālī.

Ilustração 53 — Kālī. Barro. Séc. XIX. Bengala.



A imagem de Kālī aparece aqui representando um importante Karana (passo, ação, atitude) muito comum nas danças tradicionais hindus como o Kathakali, o Odissi ou o Barathanatyam.

Os artistas e artesãos modificam algumas características importantes da deusa para que as réplicas de suas imagens sejam comercializadas pelos turistas ocidentais, que geralmente estranham a forma terrível de Kālī.

Ilustração 54 — *Kālī*. Bronze. Escultura contemporânea. Índia



Kālī é a deusa manifestada. Quando é a Deusa-Mãe pode ser compreendida, em outras tradições religiosas, como Iemanjá ou como Pachamana.

Quando é a deusa das trevas e da escuridão pode ser confundida com Hécate ou com esta figura tibetana, a Mkha'Sgroma, que traz em comum com Kālī, apenas o colar (que não é uma guirlanda de crânios, é um japamala comum) e uma postura de dança. No budismo tântrico, também há a figura da deusa Vajrayoginī, que traz também um colar no pescoço

Ilustração 55 — *Mkha' Sgroma*, a *Kālī* do Tibet. Bronze. Musée Guimet, França.

Kālī como Umā, a princesa repartida



Na mitologia que descreve a relação de Śiva com sua primeira esposa, Umā, os dois sempre estão nos Himalaias, meditando ou fazendo amor. Porém o que vem a ser problematizado no texto dramático aqui proposto é a sua morte, sua passagem por diversos estágios. Sua energia de Grande-Deusa que se transmuta em matéria para compreender os desejos humanos, compreender a eterna roda da vida.

Ilustração 56 — *Śiva e Umā*. Cobre. Séc. XI, Nepal. Metropolitan Museum of Art, E.U.A



Esta ilustração mostra o momento em que Śiva entra na fogueira para pegar o corpo morto de Umā. Dos seus elementos mais comuns, destacam-se aqui o uso do trisula (tridente) e a serpente emaranhada nos cabelos. Tanto ele quanto Umā não foram queimados pelo fogo, porque ambos, como deuses, conseguem dominar o elemento. A morte, portanto, encontra-se no plano mítico.

Ilustração 57 — *Śiva carregando Umā*. Gravura contemporânea, Índia.



Umā também é denominada de Satī, Aparna, Śivakāmini (primeira consorte de Śiva) e Dakṣhāyani (filha de Dakṣa). A opção em usar o nome Umā neste trabalho se deve ao fato de que o nome de Satī, como é mais comumente conhecida, está diretamente vinculado ao ritual de satīmata, originado do seu nome, que consta no evento das viúvas se lançarem nas piras funerárias dos seus maridos mortos. Esta tradição, embora proibida na Índia, ainda é executada clandestinamente e apoiada por grande parte de sua população, uma vez que o ato de imolação supostamente transforma a viúva numa deusa, ao realizar uma austeridade suprema. O último satimata que se tornou famoso foi em Rajasthan, em 1987, quando uma jovem de 18 anos foi queimada até a morte. Em 2002, também, uma senhora de 63 anos foi imolada em Madhya Pradesh.

Umā (Dakṣhāyani), no entanto, é considerada uma deusa hindu da felicidade conjugal e longevidade; ela é adorada especialmente pelas mulheres hindus para procurar prolongar a vida de seus maridos. Ela desempenha um importante papel de atrair Śiva do seu isolamento ascético para a participação criativa do mundo.

A imagem acima traz um detalhe muito significativo: Umā está associada a uma figura solar, ao passo que Śiva tem a Lua como símbolo. A palavra “Haṭha-Yoga” significa, entre outras coisas, a união Śiva-Śakti, Sol-Lua, a união dos opostos para sua superação. A personagem *Umā* traz o universo solar para Śiva e, por isso, ela realiza o *Sūrya-Namaskār* logo no início da sua cena.

Ilustração 58 — *Umā e Śiva em Haridwar. Índia.*

Kālī como Pārvatī, a filha da montanha



Esta figura traz dois importantes elementos de Pārvatī: o seu corpo ornado em joias e o realce na curvatura e largura do quadril, enfatizando a feminilidade e a fertilidade relacionadas ao ventre e aos movimentos de uma dança que está em constante equilíbrio e desequilíbrio. Os membros estão em desacordo e oposição, apesar de toda harmonia e delicadeza de suas formas.

Ilustração 59 — *Pārvatī*. Dinastia chola. Séc. X, Tamil Nadu, Índia.



Estas esculturas trazem características pouco exploradas dos deuses hindus: as formas retas e os traços de fisionomia da iconografia budista. Buda foi um iniciado no Yoga e quando *Śiva e Pārvatī* são retratados sob o ponto de vista da heterodoxia do Budismo, os elementos mais importantes não são os externos, ligados à imanência ou à forma. Aqui, a relevância é a flor de lótus (símbolo da transcendência) que a deusa traz na mão e onde os dois repousam os pés.

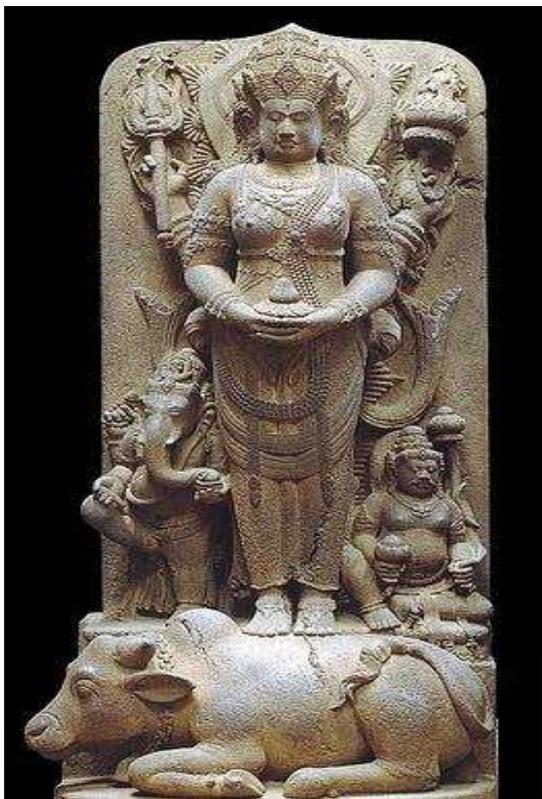
Ilustração 60 — *Śiva e Pārvatī*, Índia. Rijksmuseum, Alemanha.



Pārvatī com quatro braços, acompanhada dos seus dois filhos: Ganeśa e Kārttikeya (ou Skanda). Os dois braços que faltam provavelmente estariam mostrando o *abhaya-mudrā*, que significa “Não temas!” e a flor de lótus vermelha.

Esta representação é muito recorrente, e também por causa dela, construí o perfil da personagem voltado para a questão da maternidade. Os filhos, por não terem sido paridos e gerados pelo ventre, atuam muito como guardiães da deusa.

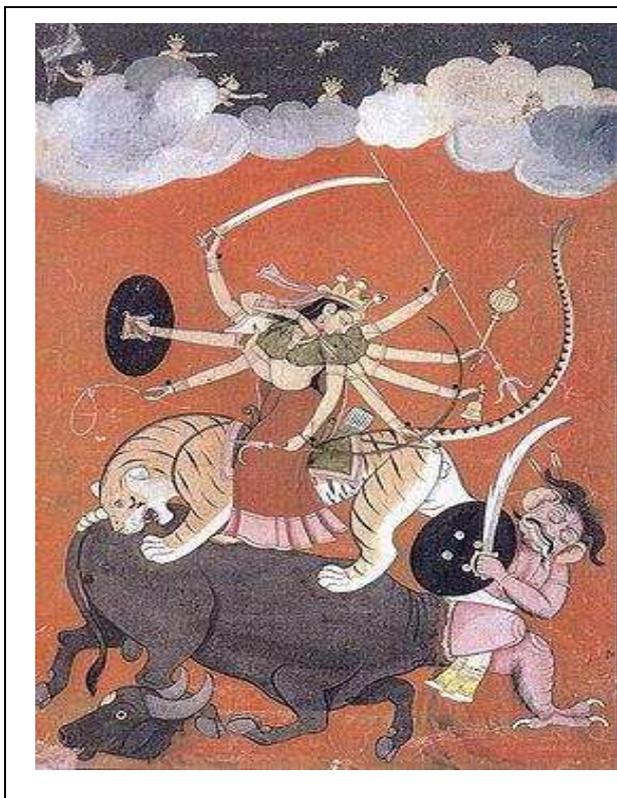
Ilustração 61 — *Pārvatī com Ganeśa e Kārttikeya*. Séc. XI. Leste da Índia. British Museum. Inglaterra.



Mircea Eliade (1996, p. 260) fala de *Mayanāmatī*, uma rainha discípula de *Goraksanāth*, que alcançou imensos poderes com a prática do Yoga, inclusive o poder de buscar o seu marido no reino dos mortos de *Yama*. Num outro momento, ela é jogada ao fogo e nem sequer suas roupas são queimadas. No *Govinda-candra-Gitā*, diz a rainha: “Quando o universo finalmente se dissolver, a Terra não existir mais, nada houver a não ser Água; quando o Sol e Lua se deitarem para sempre e toda a criação for aniquilada, continuarei a flutuar, não conhecerei a morte”. No texto dramático, este poder herdado das origens xamânicas do Yoga estão atribuídos às personagens *Dhūmāvati* e *Cāmuṇḍā*.

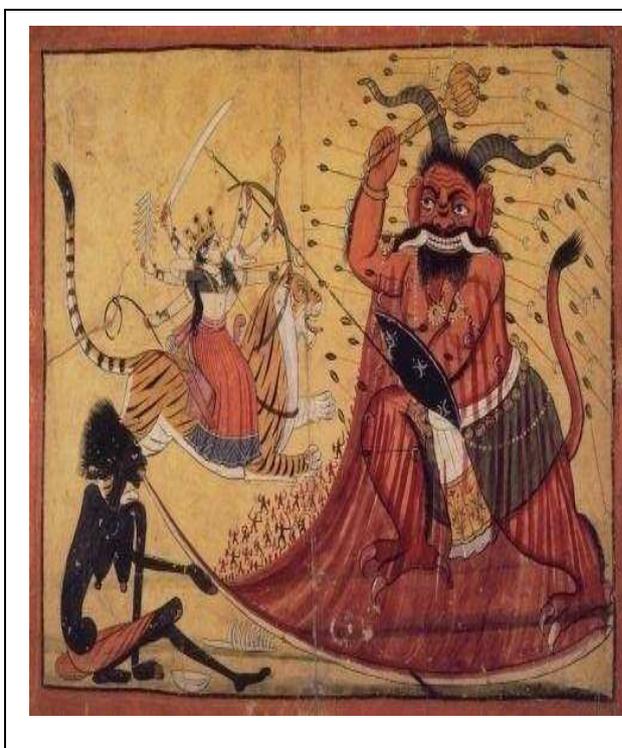
Ilustração 62— *Retrato póstumo da rainha como Pārvatī*. Séc. XIV. Indonésia, Java. The Metropolitan Museum of Art, EUA.

Kālī como Durgā, a dona do jardim branco



Durgā na batalha contra Mahiṣa, montada em Somanandi (o tigre que ela sua como vahana, ou seja, veículo). Mahiṣa está com o búfalo como vahana. Estes animais costumam acompanhar as deusas e deuses em suas atividades. Assim temos Indra sobre o elefante Airavata; Śiva sobre o touro Nandi; Yama em um búfalo, Durgā também aparece montada num leão; Ganeśa de um rato; Kārttikeya monta Garuda, um pássaro. Virabhadra, a emanção de Śiva, que destruiu o sacrifício de Dakṣa, montou em um cachorro. O chacal também é considerado como um representante de Durgā.

Ilustração 63 — *Durgā na batalha contra Mahiṣa*. Guache em papel. Séc. XVIII, Índia.



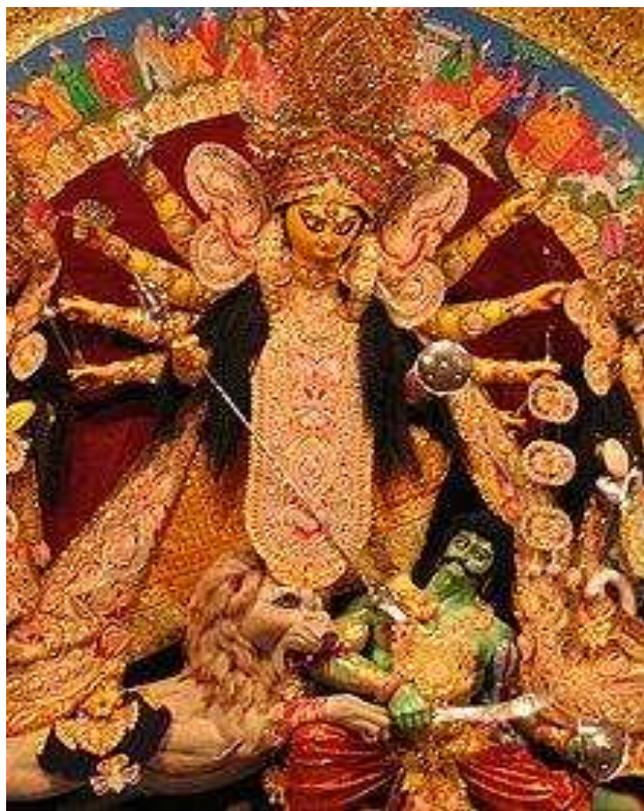
Nesta imagem temos as deusas Kālī e Durgā combatendo Raktabīja. O detalhe mais importante é a língua imensa de Kālī criando uma espécie de tapete vermelho no chão, para sugar todo o sangue e não deixar que ele caia na terra e se multiplique. A aparência negra e esquelética de Kālī, com os seios pendentes, foi utilizada no texto dramaturgico para retratar os atributos físicos de *Dhūmāvātī* e *Cāmuṇḍā*. Nesta foto, portanto, temos uma deusa branca e outra negra, unidas, representando respectivamente as tradições arianas e dravídicas lutando pelo mesmo objetivo.

Il. 64 — *Durgā e Kālī em combate ao demônio Raktabīja*. 1825. Índia. Brooklyn Museum, EUA.



As *yoguinīs* que serviam a Durgā eram imaginadas como mulheres-tigre, alimentando-se de carne humana e eram capazes de se transformar em pássaros quando queriam atravessar um rio. Nas pinturas tibetanas, elas usavam uma tanga vermelha e, nas costas, um cadáver cujos braços se enrolavam como um lenço ao redor do pescoço da deusa. Durgā representa a força e a beleza. Durante nove dias de festival, o *navaratrī*, a Índia pára para cultuá-la.

Ilustração 65 — *Durgā. Escultura em barro contemporânea. Índia.*



No texto dramaturgico, o demônio Mahisa se transforma num homem encantador que vem abalar a paz da vida pacata de Durgā. Numa das versões míticas, o nome Durgā vem de um dos demônios combatidos, Durg.

Apesar de estar intimamente relacionada com as guerras, ao se aproximar de Śiva, passa a ser deusa dos yogues e ascetas. Para a maioria da população hindu, ela é a grande-mãe da fecundidade e da vegetação, a que traz fartura à mesa, às colheitas e plantações.

Ilustração 66 — *Durgā dourada combatendo o demônio.*

Kālī como Gaurī, a rainha dourada



Ornamentos, fotografias e guirlandas de flores amarelas e douradas dedicadas a Gaurī (também adorada como Mahāsarasvatī). Este templo está situado no local onde se diz ter caído a sobancelha de Umā (Satī) após o seu corpo ter sido dividido em várias partes pelos deuses, para minimizar o peso do sofrimento de Śiva. O templo possui ainda duas colunas de lamparinas que são acessas no navaratrī. Próximo ao templo de Gaurī está uma imensa figueira de Bengala que marca o local onde Pārvatī praticava tapas (austeridades) a fim de conseguir o Śiva como esposo.

Ilustração 67 — Gaurī adorada como Durgā e Annapūrṇā, no templo de Harsiddhi Mandir, Índia.

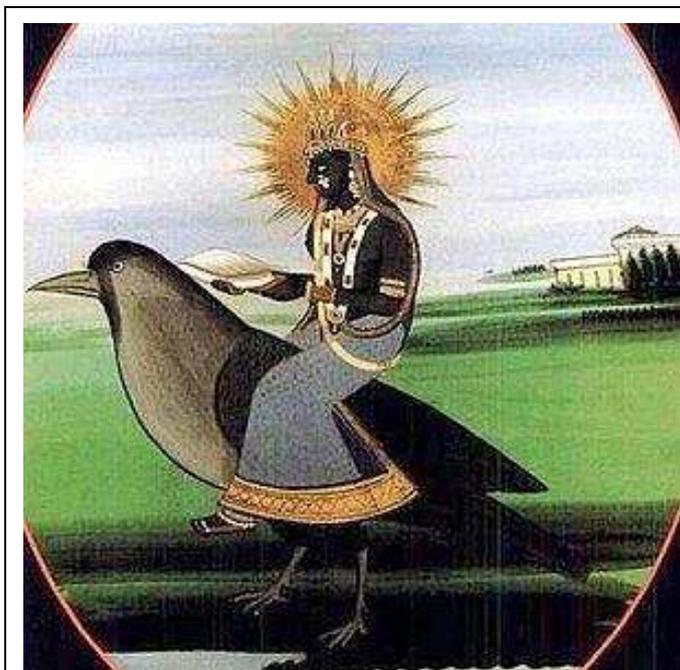


Esta é a montanha Annapūrṇā, a 10ª mais alta do mundo. Gaurī também recebe o nome de Annapūrṇā e é considerada a deusa das colheitas, do milho, dos cereais. Suas comemorações se dão nos períodos de Solstício e Equinócio e por isso a personagem Gaurī participa de um festejo junino. A montanha Annapūrṇā, em certas horas do dia, recebe diretamente os reflexos do Sol incidindo no gelo, mostrando-se completamente dourada.

Śiva é um deus que habita as montanhas e, toda a sua mitologia, assim como a de suas consortes, está relacionada a este elemento geográfico. Pārvatī é a filha de Himavat, que também é uma montanha. Gaṅgā, irmã de Pārvatī, desceu dos céus à terra através dos cabelos de Śiva. O rio Ganges (Gaṅgā) nasce no alto dos Himalaias.

Ilustração 68 — Annapūrṇā, Nepal.

Kālī como Dhūmāvātī, a amiga do corvo, da fumaça e do espelho



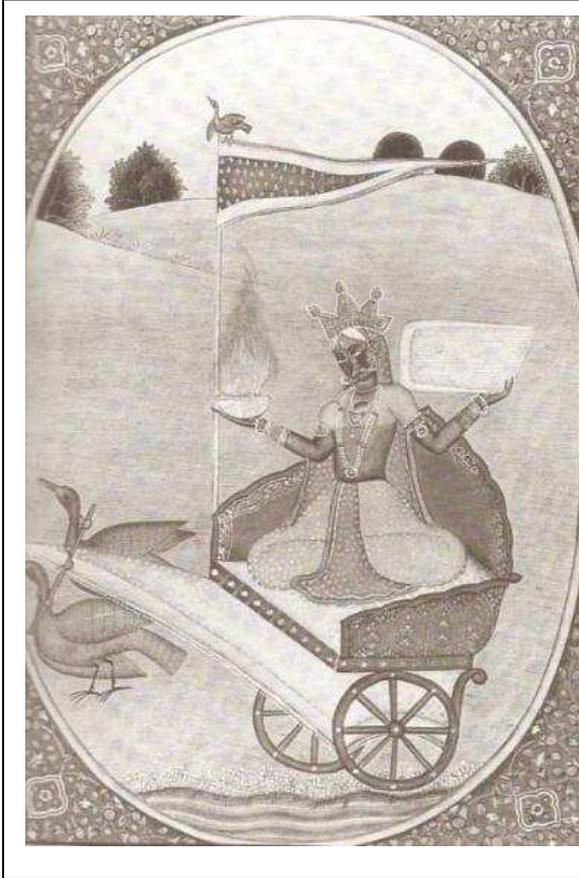
Dhūmāvātī aparece com pele escura, segurando um cesto para trilhar e montada no corvo, animal que é seu veículo. Ela está adornada com joias, o que não é muito comum, já que possui idade mais avançada e não é vaidosa como as outras manifestações da Deusa. Outro dado curioso desta ilustração é que a mostra durante o dia, como uma deusa solar, embora nas passagens literárias, ela seja uma deusa noturna.

Ilustração 69 — *Dhūmāvātī*. Pintura Rajput. Início do séc. XX. Índia.



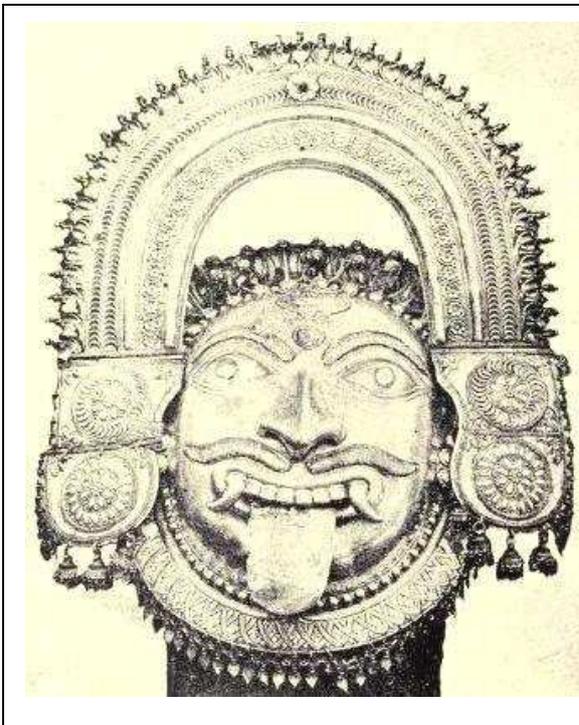
Dhūmāvātī aparece, aqui, de uma forma muito semelhante à anterior, ainda acompanhada por dois corvos, em sua pequena carruagem, o veículo que a transporta do mundo dos vivos para o mundo dos mortos. Ela tem o poder de aparecer e desaparecer, pois governa o éter e a fumaça. Geralmente é descrita com cabelos desgrelhados, sem nariz e em ambientes decadentes, para mostrar que as aparências são enganosas e o devoto precisar ater-se na construção de uma beleza interior.

Ilustração 70 — *Dhūmāvātī*. Pintura por Molaran. Séc. XVIII.



Esta é uma representação que muito se assemelha à personagem *Dhūmāvātī* do texto dramático. Guiada por corvos, ela é uma senhora da sabedoria ancestral. Domina o fogo, enquanto se equilibra numa postura de meditação. Na releitura, a personagem no texto surge do mundo dos mortos, manuseando um caldeirão fervente que produz chás e alquimias.

Ilustração 71 — *Dhūmāvātī*. Guache em papel. Séc. XVIII, Rajasthan, Índia.



O principal elemento desta máscara de *Dhūmāvātī* é a língua pendente, geralmente atribuída a *Kālī*.

Os dentes laterais em ponta, os traços equivalentes a um bigode e a coroa são elementos relacionados a *Yama*, o deus dos mortos, a quem *Dhūmāvātī* aparece associada em algumas escrituras devido ao fato de habitar os ambientes escuros e lugares de cremação.

Ilustração 72 — *Dhūmāvātī* (também conhecida como *Jumadi*). Máscara de prata. Séc. XIX. Nepal.

Kālī como Cāmuṇḍā, a guerreira das cordas



Cāmuṇḍā representa, com seu terceiro olho, o ājñā-cakra, centro do comando e do intelecto. As cordas funcionam como metáfora, dentro de uma perspectiva tântrica, dos fios invisíveis que une a terra e o céu, levando o humano ao divino, e o ignorante à iniciação. Assim, Cāmuṇḍā é quem faz a passagem, no texto, do mundo terreno para o mundo espiritual e inicia os filhos de Pārvatī no mundo da guerra e das letras.

Ilustração 73 — Cāmuṇḍā. Escultura do período Hoysala (séc. X a XII). Templo de Hoysaleswara, em Talebidu, Índia.



Ela é esquelética e pratica o bhadraśana (a postura virtuosa). Sua imagem esá vinculada à guerra, pois sempre anda com uma faca. Nasceu da transmutação de cadáveres e está muito vinculada aos locais de cremação. Possui um terceiro olho e a guirlanda de crânios ou letras. Por estas razões, é ela quem ensina o alfabeto no texto dramatúrgico.

Ilustração 74 — Cāmuṇḍā. Arenito. Séc. IX, Orissa, Índia. British Museum. Inglaterra.

Kālī como Śakti, a mulher do tempo que dança

Empresto a forma e o movimento do meu corpo às fotografias que ilustram este processo e que aqui estão para facilitar o entendimento das rubricas do texto dramático e da pesquisa como um todo. São registros imperfeitos, porque ainda não conquistei todos os *āsanas* (posturas) em seus estágios mais elevados. Poder-se-ia dizer que há cinco etapas nas técnicas: *sukha*, *ardha*, *rāja*, *mahā* e *siddha*. As diversas variações são nomeadas a partir do nível em que o praticante se encontra em relação à sua conquista no *āsana*. Ele pode se estabelecer nas seguintes condições: 1) Executa o *āsana* de maneira fácil (*sukha*); 2) Realiza o *āsana* apenas pela metade, incompleto (*ardha*); 3) Atinge a forma real (*rāja*) do *āsana*; 4) Revela o estado poderoso e grande (*mahā*) do *āsana*; ou 5) Quando finalmente conquistou a perfeição (*siddha*) na postura. Em algumas posições, ainda estou no nível *sukha* ou *ardha*. Em outras, já alcancei *rāja* ou *mahā*. *Siddha* ainda é uma condição misteriosa para mim: por vezes, vislumbro uma fagulha do que seja este estado e, quando isso acontece, danço, danço dentro do círculo de fogo da criação. Mas logo depois, danço a destruição de qualquer pequena centelha de orgulho que possa ter nascido ao lado dessa possível glória. Ofereço-me, então, com meus braços, pernas, mãos e pés. Ofereço-me com uma flor vermelha de crochê enfeitando o cabelo. Uma flor tecida por uma mulher negra, que vende artigos femininos ao lado da Igreja da Piedade, no centro da cidade do Salvador.

As fotografias a seguir estão arrumadas na ordem em que aparecem nas rubricas do texto dramático.



Ilustração 75 — *Śiva-natarājāsana* ou postura de *Śiva-Natarāja*, o rei dos dançarinos. A mão direita revela o *abhaya-mudrā*, gesto que significa “Não tenha medo!”, leitmotiv do texto dramaturgico.

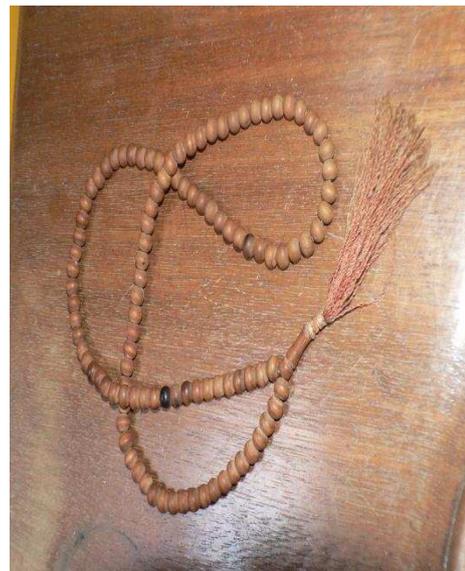


Ilustração 76 — *Meus objetos sagrados: Altar, Śruti-box e Japamala.*

| | | |
|---|--|---|
|  <p style="text-align: right;">1</p> | <p>1 - Padāsana ou postura sobre os pés com añjali-mudrā ou gesto de reverência.</p> <p>2 - Padāsana ou postura sobre os pés com padma-mudrā ou gesto do lótus.</p> |  <p style="text-align: right;">2</p> |
|  <p style="text-align: right;">4</p> | <p>3 - Ardha-cakrāsana ou postura de ativação dos cakras com trimurti-mudrā ou gesto da tríade.</p> <p>4 — Padahastāsana ou postura das mãos se encontrando com os pés.</p> |  <p style="text-align: right;">5</p> |
|  <p style="text-align: right;">5</p> | <p>5- Asvasanchalanāsana ou postura equestre.</p> <p>6 - Catuspadāsana ou postura de quadro apoios.</p> |  <p style="text-align: right;">6</p> |
|  <p style="text-align: right;">7</p> | <p>7 -Asthanga-namaskara Ou postura da saudação dos oito pontos.</p> <p>8- Bhujangāsana ou postura da serpente.</p> |  <p style="text-align: right;">8</p> |
|  <p style="text-align: right;">9</p> | <p>9- Parvatāsana/ adho-mukha-svanāsana ou postura de Pārvatī ou postura da montanha.</p> <p>10- Asvasanchalanāsana ou postura equestre.</p> |  <p style="text-align: right;">10</p> |
|  <p style="text-align: right;">11</p> | <p>11- padahastāsana ou postura do encontro dos pés com as mãos.</p> <p>12 — Padāsana ou postura sob os pés com añjali-mudrā ou gesto de reverência.</p> |  <p style="text-align: right;">12</p> |

Ilustração 77 — Sūrya-Namaskār ou Saudação ao sol.



Ilustração 78 — *Upavistakonāsana* ou *postura sentada em triângulo*.



Ilustração 79 — *Añjali-mudrā em vajrāsana* ou *gesto de reverência na postura diamantina*.

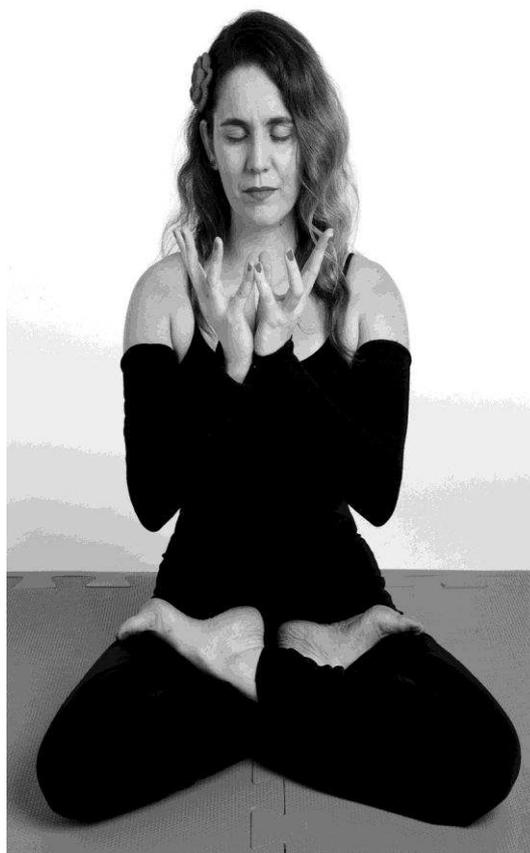


Ilustração 80 — *Padma-mudrā em padmāsana* ou *gesto de lótus na postura de lótus*.

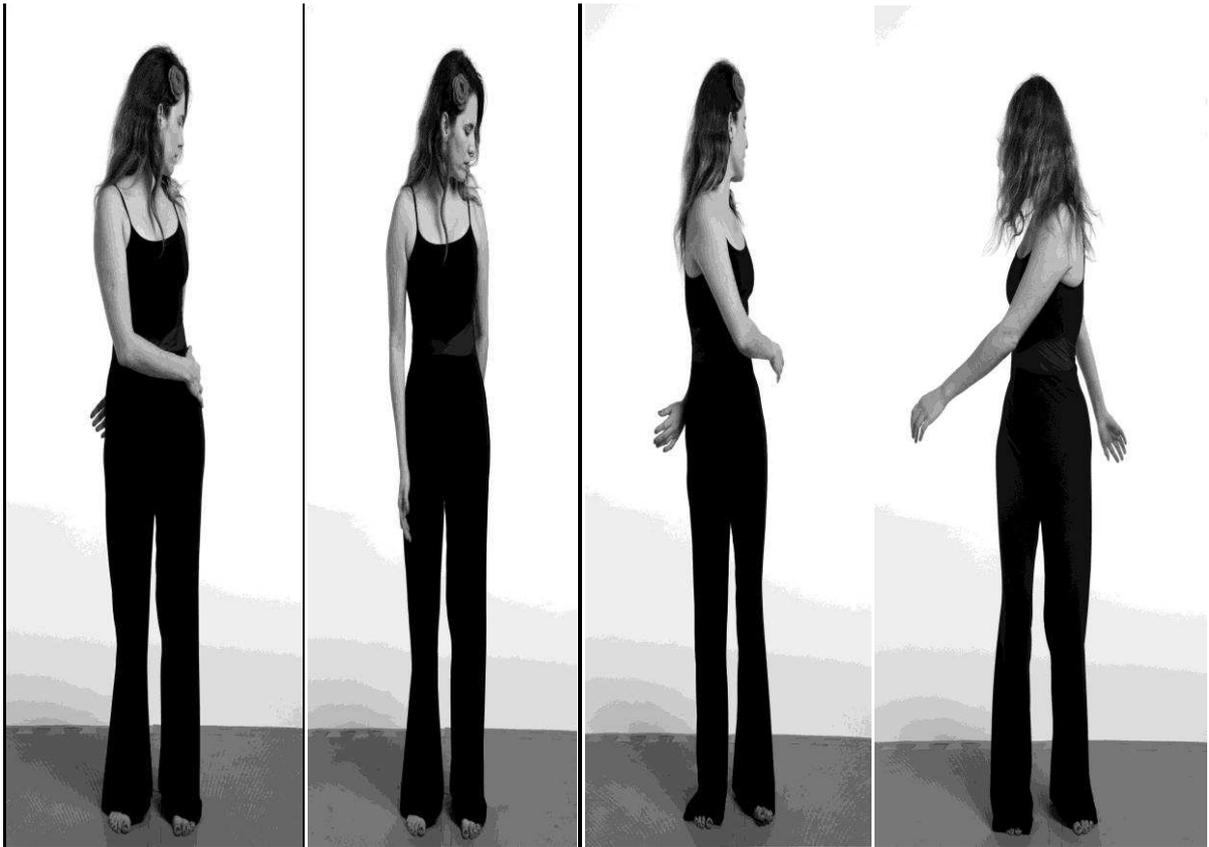


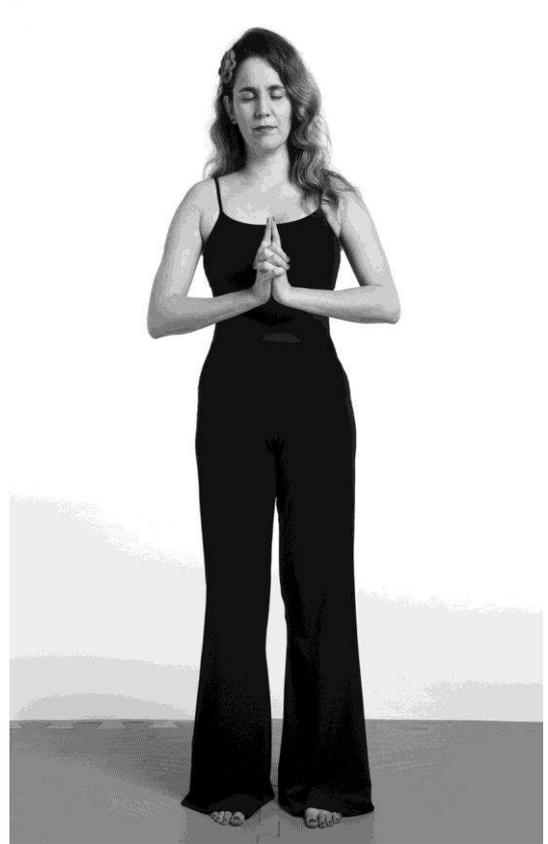
Ilustração 81 — *Hastināsanas* ou *posturas do elefante*.



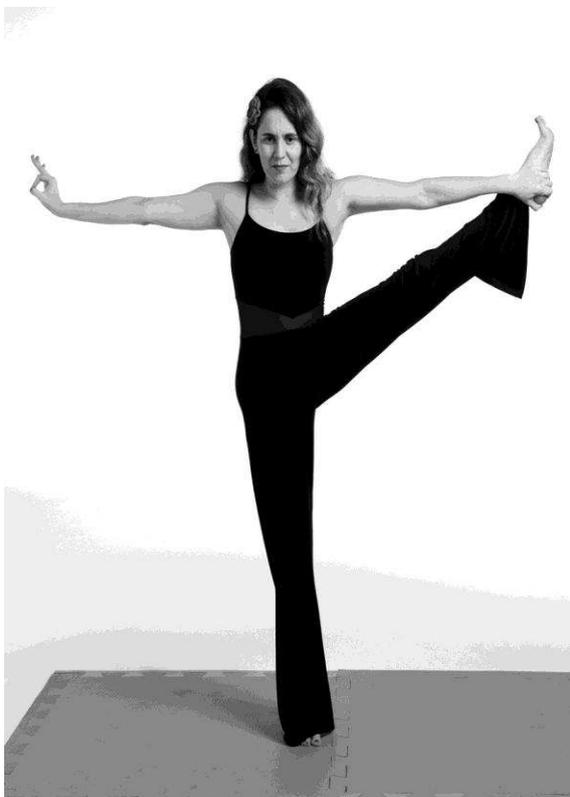
Ilustração 82 — *Samanāsana* ou *postura da energia que circula no baixo ventre*.



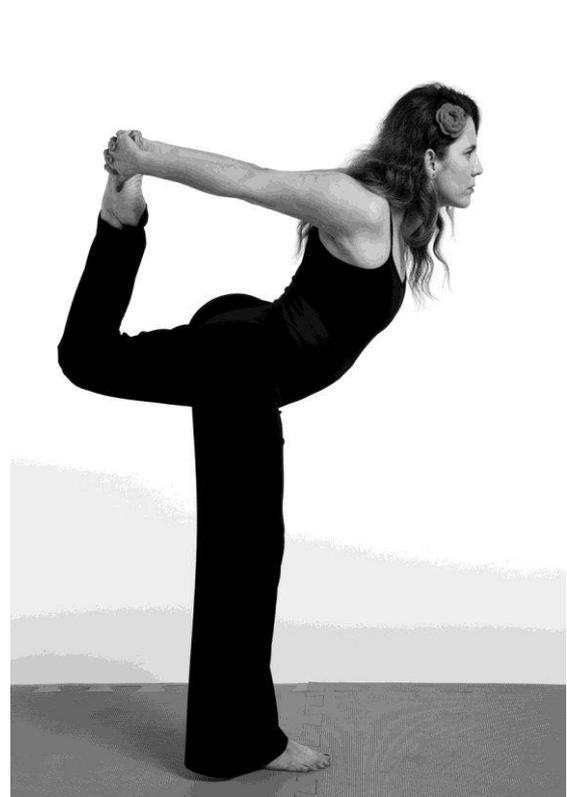
Il. 83 — *Natarājāsana* ou postura do rei dos dançarinos em *jñāna-mudrā* ou gesto do conhecimento.



Il. 84 — *Padāsana* ou postura sobre os pés em *Kālī-mudrā* ou gesto de Kālī.



Il. 85 — *Paksāsana* ou postura da asa lateral



Il. 86 — *Dhanurāsana* ou postura do arco



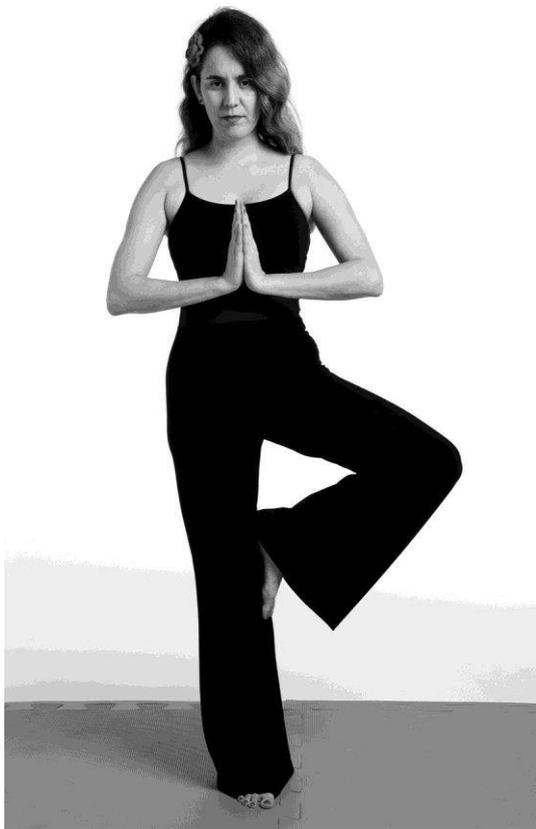
Il. 87 — *Virabhadrasana* ou postura do guerreiro.



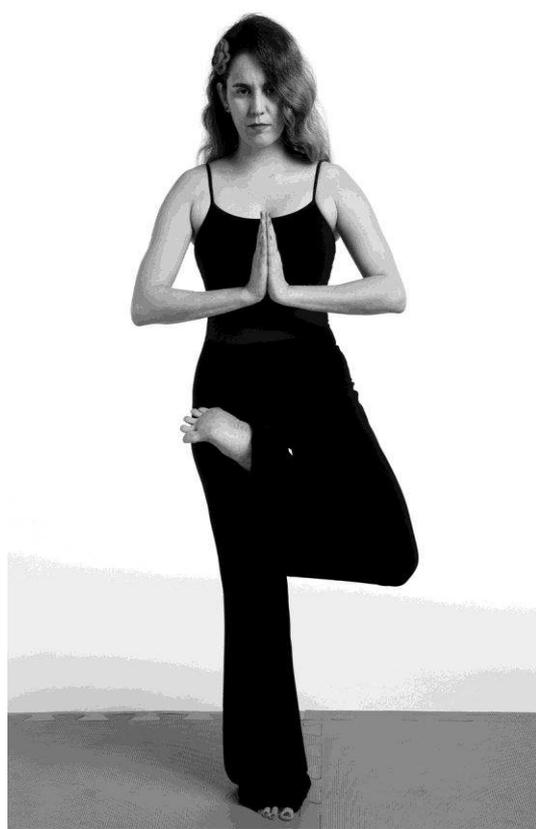
Il. 88 — *Trikonasana* ou postura do triângulo.



Ilustração 89 — *Trikonasana* ou postura do triângulo (variação mahā).



Il. 90 — Vrikśāsana ou postura da árvore.



Il. 91 — Vrikśāsana ou postura da árvore.

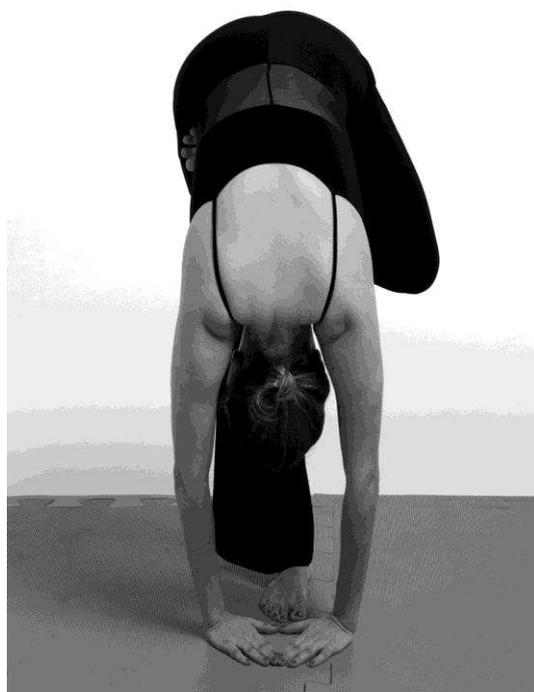


Ilustração 92 — Vrikśāsana ou postura da árvore (variação *mahā*).



Il. 93 — Alapadma-mudrā ou gesto da flor de de lótus completamente aberta em padmāsana.



Il. 94 — Vayutkāsana ou postura do vento ou anghustāsana ou postura sobre o dedão do pé.



Ilustração 95 — Utkāsana ou postura agachada (variação ūrddva — para o alto.)



Ilustração 96 — *Nāḍī-sodhana-prāṇāyāma* ou controle do prāṇa nas nāḍīs Idā e Pingalā.



Ilustração 97 — *Svastika-mudrā* ou gesto da cruz, de proteção contra o inimigo.



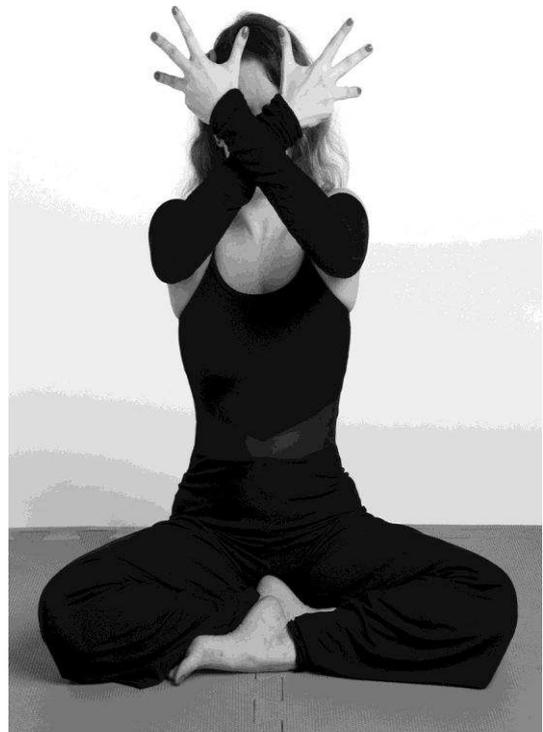
Ilustração 98 — *Parvatāsana /adho-mukha-svanāsana* ou postura de Pārvatī, postura da montanha.



Ilustração 99 — *Bhadrāsana* ou *postura virtuosa*.



Il. 100 — *Candrāsana* ou *postura da lua*.



Il. 101 — *Himalaia-mudrā* ou *gesto da montanha*.



Ilustração 102 — *Dolāsana* ou *postura do balanço*.

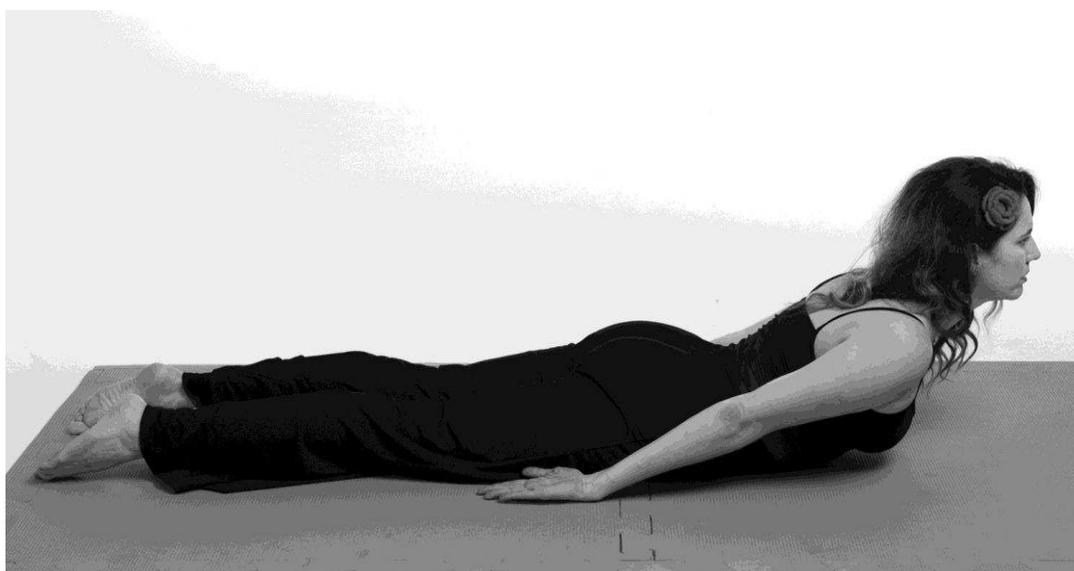


Ilustração 103 — *Makarāsana* ou *postura do animal mítico marinho*.



Ilustração 104 — *Katikāsana* ou *postura do quadril*.



Ilustração 105 — *Merudandāsana* ou *postura da coluna vertebral*.



Ilustração 106 — *Matsyāsana* ou *postura do peixe (variação siddha)*.



Ilustração 107 — *Paschimotanāsana* ou *postura da distensão posterior*.



Ilustração 108 — *Ardha-cakrāsana* ou *postura de preparação para o cakrāsana*.



Ilustração 109 — *Padmāsana* ou *postura do lótus* (*variação utthita* — elevado).



Ilustração 110 - *Matsyendrāsana* ou postura de torção de Matsyendra.



Ilustração 111 - *Matsyendrāsana* ou postura de torção de Matsyendra (variação baddha –ligado).



Ilustração 112 — *Matsyendrāsana* (variação).

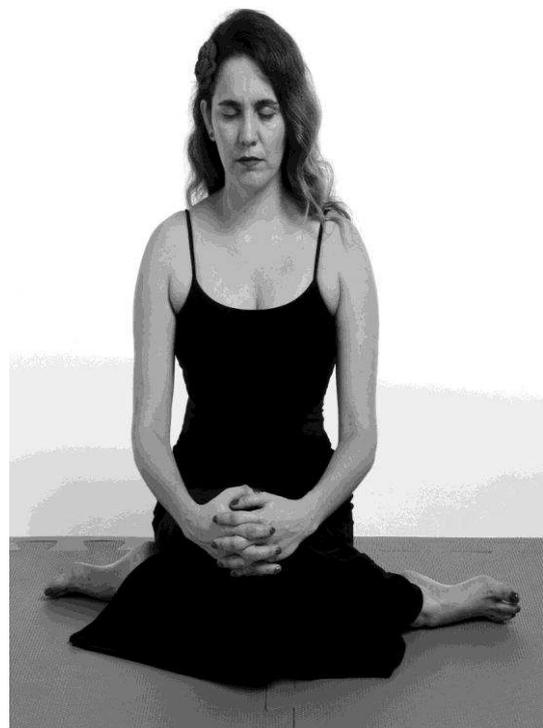


Ilustração 113- *Virāsana* ou postura da heroína.



Ilustração 114 — *Virayogāsana* ou *postura do Yoga* em posição de herói.



Ilustração 115 — *Vajrayogāsana* ou *postura do Yoga* em posição diamantina.



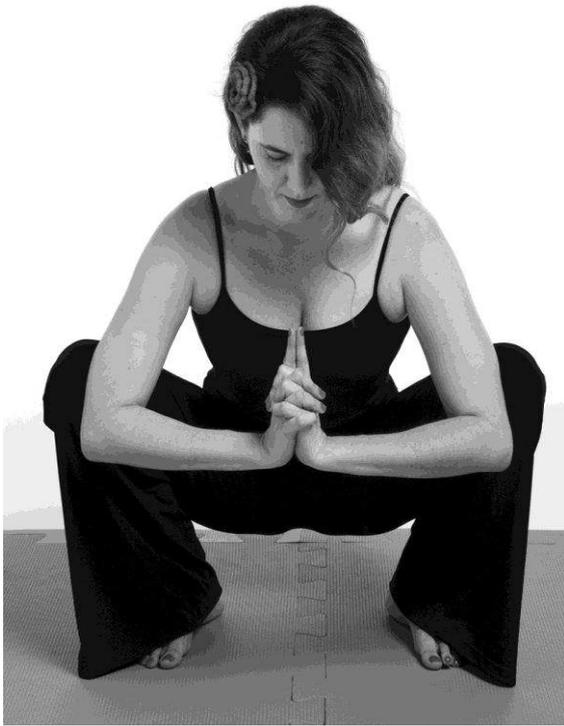
Ilustração 116 — *Vajrāsana* ou *postura tortuosa, retorcida*.



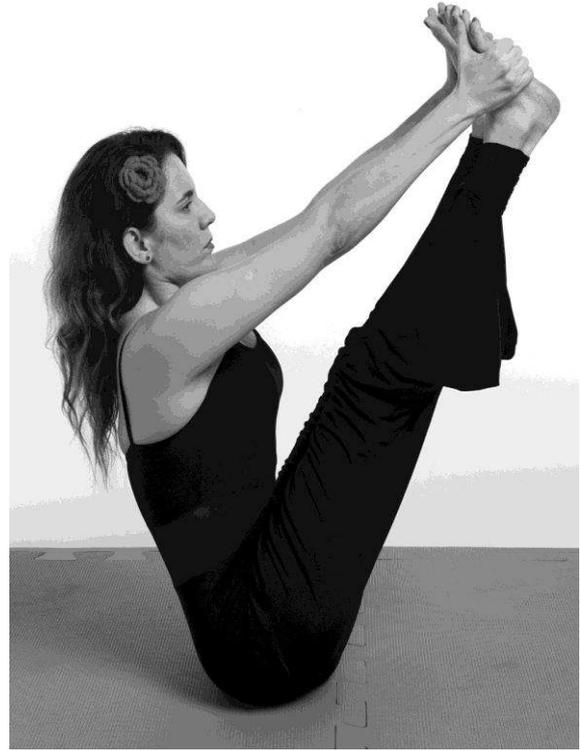
Ilustração 117 — *Kakāsana* ou *postura do corvo*.



Ilustração 118 — *Kapotāsana* ou *postura do pombo*.



II. 119 — *Utkāsana* ou postura de cócoras, postura agachada.



II. 120 — *Paschimotanāsana* ou postura de distensão posterior (variação *ūrddva* — para cima).



Ilustração 121 — *Mayūrāsana* ou postura do pavão.



Ilustração 122 — *Kurmanāsana* ou *postura da tartaruga*.



Ilustração 123 — *Kurmanāsana* ou *postura da tartaruga (variação mahā)*.

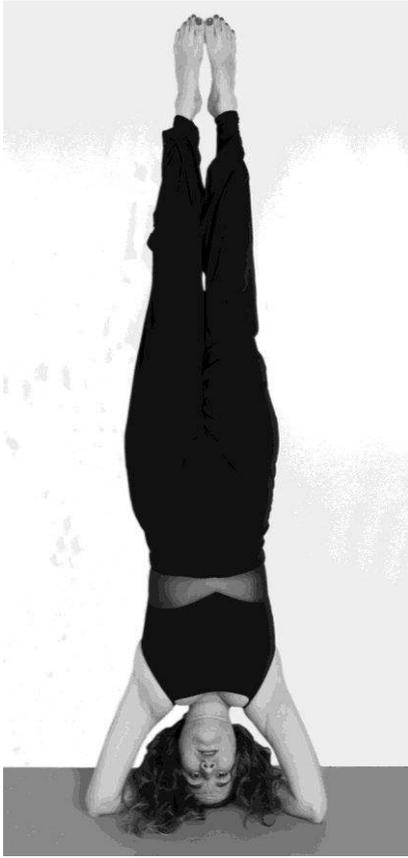


Ilustração 124 — *Sirsāsana* ou postura sobre a cabeça.



Ilustração 125 — *Sarvangāsana* ou postura do corpo inteiro para cima.



Ilustração 126 — *Bhujanghāsana* ou postura da serpente.



Ilustração 127 — *Halāsana* ou *postura da foice, do arado*.



Ilustração 128 — *Simhāsana* (*variação*).



Ilustração 129 — *Simhāsana* ou *postura do leão*.



Ilustração 130 — *Cakrāsana* ou postura de ativação dos cakras.



Ilustração 131 — *Candrakala-mudrā* em *samanāsana* ou gesto da lua crescente em postura da energia que circula no baixo ventre.



Ilustração 132 — *Śiva-Natarājāsana* — Postura de Śiva, o rei dos dançarinos.



Ilustração 133 — *Matsyāsana* ou postura do peixe (variação utthita — elevado)

CONCLUSÃO

Uma dança dentro dos círculos

Os elementos do Yoga permitiram a composição de um método de estudo que possibilitou laboratórios práticos de escrita, envolvendo os procedimentos psicofísicos e o processo de construção dramática do monólogo *Kālī, a senhora da dança*. Pretendo, agora, continuar minha pesquisa nos caminhos da encenação destes elementos. Transformar o processo íntimo e individual da palavra escrita em voz, talvez seja a melhor forma de concluir este trabalho: devolver ao corpo a palavra que veio do corpo. Cabe-me, portanto, também aplicar estes elementos no outro, nos atores que se deixarem conduzir pelos fios cênicos, visíveis e invisíveis, da senda do Yoga.

Apesar do caráter mimético e naturalista do Yoga e seus elementos, o texto dramático realizado propôs uma representação. Uma representação do Si-lírico. A experiência de utilizar os elementos atuando diretamente em mim, na medida em que desenvolvi uma dramaturgia, colocou-me no centro da cena. Desta forma, atuei. Fui, então, atriz, dançarina, pesquisadora, *yoguinī*, diretora e dramaturga do material que concebi. Estive dentro da cena, mas não apenas em forma de conceito, que é o modo que me coloco quando estou dirigindo um espetáculo. Na construção deste objeto, permaneci de corpo presente, com a minha energia atuando no espaço cênico de forma direta. Neste processo de criação dramática que realizei, permaneci dentro da experiência e, assim, representei-me enquanto linguagem escrita e corporal. Fui objeto e sujeito da experiência. Por isso evoco Schopenhauer em sua afirmação de que “Objeto, contudo, já é o seu corpo, que, deste ponto de vista, também denominamos representação, porque o corpo é objeto entre objetos e está submetido à lei deles, embora seja objeto imediato” (2005, p. 45).

Kālī, a senhora da dança é um drama lírico, um teatro que também é representação da palavra poética. Um teatro que deseja a palavra, como Śiva deseja *Śakti* e ela o procura, ascendendo numa espiral, a *kuṇḍalinī*, serpente que circula na coluna vertebral, no Monte Meru, querendo alcançar a consciência, numa marcha circular para o alto da cabeça, para a montanha. Um teatro, pois, que deseja a sagrada palavra da deusa Vāk, que repousa nas letras mânticas dos cakras, e se expõe quando coloca a sua língua de fogo para fora da boca. Um

poder latente existente no sujeito, necessitando apenas ser acionado para revelar-se, para começar a se manifestar através da palavra escrita, da dança, do mito artístico e sagrado, do verbo. Enfim, do “representar-Si”.

Paul Valéry comparou a prosa com a marcha e a poesia com a dança. Seguindo esta trilha, penso que a matéria-prima, íntima de ambas, e também do drama — a palavra — brota de uma energia que circula, gerando movimento: uma marcha, uma dança, uma canção. Lembra o canto de Dioniso. Nasce de uma postura consciente e ativa, como o *āsana*; de um símbolo — um gesto ou selo –, como o *mudrā*; de um centro de poder, como o cakra; de uma purificação, como o *trātaka*; de uma concentração, uma meditação, um recolhimento dos sentidos como o *saṁyama*; de um ênstase, como o *samādhi*; de uma vibração sonora com mantras; do rito dos Tantras; de uma saudação ao sol, o *Sūrya-Namaskār*; de uma língua-mãe do mito de Kālī.

Penso que as rezadeiras entendem esta união de que fala o Yoga: da consciência transcendente imutável que gera a palavra que principia a reza e orvalha as folhas, que, condensadas de energia, limpam os corpos grosseiro e sutil daquele que é benzido e rezado. Creio que os astronautas compreendem esta teia de que fala o Tantra: no espaço sidéreo, com a força da gravitação que não se vê e, no entanto existe, pode-se intuir as finíssimas cordas, das quais são tecidas as constelações e as naves espaciais que flutuam num oceano de leite da via galáctica. Eu quis escrever um drama lírico, porque eu entendia o gênero dividido em várias categorias de grandeza: a estrutura, o tempo, o espaço, e as coisas da lua. Eu já compreendia o gênero à luz de/das velas de Staiger dizendo que “Para explicar a relação lírico-épico-dramático, lembremos a relação sílaba, palavra e frase” (1987, p. 161). Ou lendo Cleise Mendes, a escrever:

O tempo lírico se expande a partir de um ponto, que é instante da contemplação, do foco da consciência poética sobre o objeto, e daí flui e reflui em círculos concêntricos, que se dilatam e se contraem do ‘eu’ para o mundo, e novamente para o ‘eu’, repetidamente, num movimento que se assemelha ao das batidas do coração (1981, p.49).

No espaço do coração há um centro, o *anāhata*, que é o lugar no qual se pode ouvir — através da concentração neste ponto — o som transcendental, inatingível, equivalente à “música das esferas” de Pitágoras ou o grito ou o silêncio que Empédocles lançou ao se jogar

no vulcão Etna. Ou a sílaba mística “Amém!”, que o personagem Desconhecido ouve, da voz de um coro, ao descer o pano em “A caminho de Damasco”, de Strindberg. Ou em Maeterlinck — estudioso de abelhas e formigas — ao declamar que “a peça de teatro deve ser antes de tudo um poema”. Assim eu sentia e sinto o lírico. Por tudo isso, as coisas da lua são os ritmos circadianos, as noites com estrelas nos dias de fogos de São João, as quatro estações de sol e chuva, fruta e flor. O Butoh e o lótus com as pétalas. E também as estações de cima e de baixo, dos deuses e dos mortos, da água e do ar. A cidade satélite da Lua, que divide o céu e a terra, e está entre tudo o que há no meio.

Não pensei em concluir este estudo na companhia de Artaud. Ele esteve presente no projeto desta pesquisa e na apresentação. No entanto, em seu desenvolvimento, não o citei uma única vez, talvez tenha preferido ficar distante dele, não justificar os meus passos com suas deliciosas e tortuosas invenções cênicas e taumaturgas. Lembrar de Artaud, num diálogo, é sempre muito grande e arriscado, porque nunca é um convite inocente convocá-lo para um bate-papo, ainda que ele seja rápido, como uma visita de médico. A lembrança de Artaud desejando a gramática do corpo me faz pensar que encontrei uma dessas gramáticas — porque são muitas as formas de aprender o alfabeto do corpo, a língua inscrita na pele, nos órgãos. O Yoga tem me revelado uma dessas possibilidades de escrita, uma guirlanda de letras. Então eu agradeço a este estudo de pós-graduação em artes cênicas, no PPGAC-UFBa, que me possibilitou realizar um caminho, que já estava sendo trilhado de modo elementar, e formatou-se no iniciático percurso deste mestrado. Agradeço a Śiva-Natarāja, que dança no meu altar, e à deusa Kālī, que se fez matéria para mim. *Om. Krim.*

não tem um FIM



REFERÊNCIAS

- ABHEDANANDA, Swami. O evangelho de Ramakrishna. São Paulo: Ed. Pensamento, 1995.
- AVALLON, Arthur y Ellen. Himnos a La diosa. Madri: Ed. José J. de Olãnera., 1999.
- BACHELARD, Gaston. A psicanálise do fogo. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1999.
- BARBA, Eugênio; SARAVESE, Nicola. A arte secreta do ator. (Dicionário de Antropologia Teatral). São Paulo-Campinas: Ed. Hucitec / Ed. da Unicamp, 1995.
- BARBA, Eugênio. A terra de cinzas e diamantes. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2006.
- BARBOSA, Carlos Eduardo G. Os Yoga-*Sūtras de Patañjali*. São Paulo: Ed. do autor, 2006.
- BAKHTIN, Mikhail. Questões de literatura e de estética — A teoria do romance. São Paulo: Ed. Hucitec, 1988.
- BLAY, Antônio. Fundamentos e técnicas do Haṭha-Yoga . São Paulo: Edições Loyola, 1986.
- BORIE, Monique; ROUGEMONT, Martine de; e SCHERER, Jacques. Estética Teatral: textos de Platão a Brecht. Lisboa: Ed. Fundação Calouste Gulbekian, 2004.
- CAMPOS, Augusto de. Mallarmagem. Rio de Janeiro: Ed. Noa Noa, 1970.
- CAPRA, Fritjof. O tao da física. São Paulo: Ed. Cultrix, 1996.
- CORREIA, Fernando da Silva(org.). Maravilhas do Conto Indiano. São Paulo: Ed. Cultrix: 1964.
- CORTAZAR, Julio. Orientação dos gatos. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1981.
- CORTÊS, Jerônimo. Lunário e Prognóstico perpétuo. Porto: Lello & Irmão. 1656.
- COOMARASWAMI, Ananda K. *The dance of Śiva — fourteen Indian Essays*. New York: The Sunrise Turn, Inc., 1918.
- DANIÉLOU, Alain. Shiva e Dioniso — A religião da Natureza e do Eros. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1989.
- DANUCALOV, Marcelo A. D.; SERAFIM, Roberto Simões. Neurofisiologia da Meditação. São Paulo: Ed. Phorte, 2009.
- DUARTE, Rogério; RENNÓ, Carlos (org.). Canções do divino mestre. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 1998.
- DUMÉZIL, Georges. Mito e romance. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1992.
- DURAND, Gilbert. A imaginação simbólica. São Paulo: Ed. Cultrix/ Ed. da Universidade de São Paulo, 1988.
- ELIADE, Mircea; COULIANO, I.P. Dicionário de Religiões. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1995.
- ELIADE, Mircea. Yoga: Imortalidade e Liberdade. São Paulo: Ed. Palas Athena, 1996.
- _____. Mefistófeles e o Andrógino. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1999.
- _____. Patañjali e o Yoga. Lisboa: Ed. Relógio D'Água, 2000.
- _____. O sagrado e o profano — A essência das religiões. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2001.

- _____. *Imagens e Símbolos — Ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2002.
- _____. *Mito e Realidade*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2007.
- FERNANDES, Sílvia; GUINSBURG, Jacó (orgs). *O pós-dramático: um conceito operativo?* São Paulo: Ed. Perspectiva, 2008.
- FERNANDES, Ciane. *O corpo em movimento: o sistema Laban/Bartenieff na Formação e Pesquisa em Artes Cênicas*. São Paulo: Ed. Annablume, 2006.
- FEUERSTEIN, Georg. *Enciclopédia do Yoga da Pensamento*. São Paulo: Ed. Pensamento, 2005
- _____. *A tradição do Yoga*. Ed. Pensamento, São Paulo: 2006 a.
- _____. *Tantra — Sexualidade e Espiritualidade*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Era, 2006 b.
- FONSECA, Carlos Alberto. *Bhagavad-Gita: Canção do Venerável*. Rio de Janeiro: Ed. Globo, 2009.
- GANDHI, Mahātmā. *Bhagavad-Gita segundo Gandhi*. São Paulo: Ícone Editora, 1992.
- GASSNER, John. *Mestre do Teatro I*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1974.
- GHERWAL, Rishi Singh. *Kundalini: The mother of the universe*. New York: Ed. Paperback, 1930.
- GIROUX, Sakae M.. *Zeami: Cena e pensamento Nô*. Ed. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- GONÇALVES, João C. Barbosa. *Dizeres da antiguidade — a arquitetura discursiva da literatura sânscrita purânica exemplificada pelo mito da Grande Deusa*. São Paulo: FFLCH-USP, 2009, tese de doutoramento.
- GROTOWSKI, Jerzy. *O teatro laboratório de Jerzy Grotowski (1959-1969)*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2001.
- HENRIQUES, Antônio Renato. *Yoga e Consciência*. Porto Alegre: Escola Superior de Teologia São Lourenço de Brindes, 1984.
- HIRST, Jacqueline Suthren. *Hinduísmo*. In: HOLM, Jean & BOWKER, John (1997). *Mito e história*. Lisboa: Europa-América, 1997.
- HOBBSAWN, Eric. *A Era dos Extremos — o breve século XX*. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 1995.
- IYENGAR, B.K.S.. *Light on the Yoga Sūtras of Patañjali*. Great Britain: Ed. Thorsons, Glasgow, 1996.
- KASTBERGER, Francisco. *Léxico de Filosofia Hindu — Sânscrito, Pali, Tamil*. Buenos Aires: Ed. Kier, 1978.
- KINSLEY, David. *Hindu Goddesses — Vision of the divine feminine in the hindu religious tradition*. Dehli: Ed. Motilal Banarsidass Publishers, 2005.
- KÓJINOV, V. *A concepção bakhtiniana sobre poesia lírica (em russo), anuário Dienpoésii (Dia da Poesia)*. Moscou: Ed. O Escritor Soviético, 1987.
- KHANNA, Madhu. *Yantra — The Tantric symbol of Cosmic unity*. Londres: Ed. Thames and Hudson, 1979.
- KUVALAYANANDA, Swami. *Āsanās*. São Paulo: Ed. Cultrix/Pensamento, 1991.

- _____. *Prāṇāyama*. 2008: Ed. Phorte, São Paulo,
- JAEGER, Werner. *Paidéia — A formação do homem grego*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1994.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro Pós-dramático*. São Paulo: Ed. Cosac&Naif, 2007.
- LINCH, David. *Em águas profundas. Criatividade e Meditação*. São Paulo: Ed. Gryphus, 2008.
- MARMO, Osvaldo Luiz. *Kaula Tantra: a arte do ritual e da magia*. São Paulo: Ed. Madras, 2006.
- MEIRELES, Cecília. *Mar Absoluto e outros poemas: Retrato Natural*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1983.
- MENDES, Cleise. O drama lírico. In: ART 002, p. 47-67, Salvador: jul/set. 1981.
- _____. *As estratégias do drama*. Salvador: Edufba, 1995.
- _____. *A gargalhada de Ulisses — A catarse na comédia*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2008.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da recepção*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1994.
- MICHAEL, Tara. *O Yoga*. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 1976.
- MONIER-WILLIAMS, Monier. *A Sanskrit-English Dictionary*. Dehli: Motilal Banarsidass, 1997.
- MOOKERJEE, Ajit. *Kālī, the feminine force*. London: Ed. Thames and Hudson, 1998.
- NEVES, Abel. *Algures entre a resposta e a interrogação*. Lisboa: Edições Cotovia, 2002.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Assim Falou Zaratustra*. São Paulo: Ed. Martim Claret, 1999.
- PANDIT, M.P. *Kundalini Yoga*. Ed São Paulo: Madras, 2007.
- PAVIS, Patrice. *O teatro no cruzamento de culturas*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2008.
- PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1972.
- PURCE, Jill. *The mystic spiral — Journey of the Soul*. London: Ed. Thames and Hudson, 1987.
- RAMM-BONWITT, Ingrid. *Mudrā — As mãos como símbolo do Cosmos*. São Paulo: Ed. Pensamento, 1987.
- RENFREW, Douglas Brooks. *The secret of the three citties: Na Introduction to Hindu Sakta Tantrism*. Chicago: University of Chicago Press, 1990.
- RIVIÈRE, Jean. *El Yoga Tântrico, Teoria e técnicas de meditacion*. Buenos Aires: Ed. Kier, 1993.
- ROSA, Guimarães. *Tutaméia — Terceiras estórias*. Rio de Janeiro: Ed. José Olímpio, 1979.
- ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1994.
- RUTHVEN, K, K. *O mito*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1997.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. *Ler o teatro contemporâneo*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1998.
- SARASWATI, Aghorananda. *Mitologia hindu*. São Paulo: Ed. Madras, 2007.
- SARASWATI, Swami Satyananda. *Surya Namaskara*. Bihar: Ed. Yoga Publications Trust, 1973.
- SARMA, D. S. M. A. *Hinduísmo e Yoga*. Rio de Janeiro: Ed. Freitas Bastos. 1967.
- SASTRI, S. S. *Suryanarayana. The Samkhya-Karika of Isvara Krshna*. London: Ed. Madras, 1930.
- SCHNAIDERMAN, Boris. *Bakhtin, Murilo, prosa /poesia*. Rio de Janeiro: In: *Estudos Avançados*, n. 12, 1988.
- SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e representação*. São Paulo: Ed. Unesp, 2005.
- ŚIVANANDA, Sri Swami. *Perfeição pelo Yoga*. São Paulo: Ed. Livraria Freitas Bastos S. A., 1964.

- _____. O poder do pensamento pelo Yoga. São Paulo: Ed. Pensamento, 1978.
- _____. Kundalini Yoga. Buenos Aires: Ed. Kier, 1986.
- _____. Hatha Yoga. Buenos Aires: Ed. Kier, 1996.
- SOUCHARD, Ph. E. O diafragma. São Paulo: Summus Editorial, 1989.
- STRINDBERG, August. The Plays of Strinberg. New York: Ed. Vintage Books, 1976.
- _____. O sonho. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.
- SUQUET, Annie. O corpo dançante: um laboratório da percepção. In: História do Corpo — as mutações do olhar. O século XX. Org.: Jean-Jacques Coutine. Petrópolis: Ed. Vozes, 2008.
- SZONDI, Peter. Teoria do drama moderno (1880-1950). São Paulo: Ed. Cosac&Naif, 2001.
- TAGORE, Rabindranath. Gitañjali. São Paulo: Ed. Martim Claret, 2006.
- TAIMNI, I.K. A Ciência do Yoga. Brasília: Ed. Teosófica. 2006.
- UBERSFELD, Anne. Reading theatre III: teatrical dialogue. Montreal: Legas Publishing, 2002.
- VIVEKANANDA, Swami. *Rāja-Yoga* — O caminho real. Rio de Janeiro: Ed. Vedanta, 1967.
- _____. Gayatri — o mantra sagrado da Índia. Brasília: Ed. Teosófica, 1991.
- _____. The Science of yoga. Índia: Ed. Madras, 1961.
- WOLF, Christa. Cassandra. São Paulo: Ed. Estação Liberdade, 1990.
- WOODROFFE, Sir John. El poder serpentino. Buenos Aires: Ed. Kier, 1979.
- _____. Introduction to Tantra-*Śāstra*. Madras: Ed. Ganesh & Co, 1952.
- _____. Principios del tantra. Buenos Aires: Ed. Kier, 1981.
- _____. *Śakti e Sakta. Ensayos e Conferencias*. Buenos Aires: Ed. Kier, 1978.
- _____. The Garland of the letters. Madras: Ed. Ganesh & Co, 1955.
- _____. The Great Liberation. Madras: Ed. Ganesh & Co, 1993.
- _____. Ver também AVALLON, Arthur.
- ZIMMER, Heinrich. Filosofias da Índia. São Paulo: Ed. Palas Athena, 1986.
- _____. Mitos e Símbolos na arte e civilização da Índia. São Paulo: Ed. Palas Athena, 1989.
- _____. A conquista psicológica do mal. São Paulo: Ed. Palas Athena, 1990.
- ZUMTHOR, Paul. Performance, Percepção, Leitura. São Paulo: Ed. EDUC, 2000.

ŚĀSTRAS (ESCRITURAS HINDUS):

Agni-Purāṇa.

Atharva-Veda.

Bhagavad-Gītā.

Bhagavata-Purāṇa.

Devī-Bhagavata-Purāṇa

Gheranda-Saṁhitā.

Govinda-candra-Gītā.

Haṭha-Yoga-Pradīpikā. Svatmarana, Séc. XVII. In: Quebec: International Sivananda Yoga Vedanta Centers, 1987.

Kālīka-Purāṇa.

Kularnarva-Tantra.

Kūrma-Purāṇa.

Mahābharata.

Mahānirvana-Tantra.

Mārkandeya-Purāṇa.

Matsya-Purāṇa.

Moksadharma.

Nāṭya-Śāstra.

Padma-Purāṇa.

Ṛg-Veda.

Sahasranama Lalitā.

Sāma-Veda.

Śiva-Purāṇa.

Śaṭ-cakra-nirūpaṇa. PURNANANDA. In: WOODROFFE, Sir John. El poder serpentino. Buenos Aires: Ed.Kier, 1979.

Śiva- Samhitā. Trad.: Rai Bahadur Srisa Chandra Vasu, 1914.

Śiva-Sūtra.

Skanda-Purāṇa.

Tararahasya-Tantra.

Vamana-Purāṇa.

Yajur-Veda.

Yoga-Sūtra. In: Traduzido do sânscrito e comentários de Carlos Alberto G. Barbosa. São Paulo: Editado pelo autor. Maio 2006 no www.yogaforum.org.

Yoga-Sūtra. In: Swami Vivekananda. *Rāja-Yoga — O caminho real.* Rio de Janeiro: Ed. Vedanta, 1967.

Yoga-Sūtra. In: I. K. Taimni. *A Ciência do Yoga.* Brasília: Ed. Teosófica. 2006.