

A FLOR DO YOGA NA REPRESENTAÇÃO DE UMA DRAMATURGIA*

Adelice Souza¹

RESUMO: O texto mostra como a poesia, presente nos elementos do Yoga, atuando juntamente com a estética da dança Butoh e conceitos de movimentos de técnicas corporais como a Espiral, foi constitutiva na construção de uma dramaturgia lírica sobre o mito hindu de Kālī, a deusa que constrói e dissolve o Universo.

Palavras-chave: Dramaturgia; Yoga; Drama-Lírico; Dança Butoh; Espiral.

ABSTRACT: The text presents how poetry present in the elements of Yoga, working together with the aesthetic of Butoh dance and movement concepts of body techniques such as Spiral, was constitutive in the construction of a lyrical drama about the hindu myth of Kālī, the goddess who builds and dissolves the Universe.

Keywords: Drama; Yoga; Lyric Drama; Butoh Dance; Spiral.

Dançando, representando e praticando o *Yoga*, com o objetivo de escrever a dança da deusa Kālī para o teatro (o texto *Kālī, a senhora da dança*), um importante elemento revelou-se para mim: a visão da flor dentro da filosofia do *Yoga* e sua estreita relação com a Espiral serpentina, no Anel de Moebius e nos movimentos livres de luz e sombra da dança *Butoh*. Tanto a Espiral quanto a dança *Butoh* estão intimamente relacionadas com o mito de Kālī (a deusa escura que cria e destrói os universos), em duas de suas premissas fundamentais: 1) o percurso da Śakti (o poder da deusa) no processo ascendente do despertar da *Kundalini*, que se dá de forma espiralar; e 2) o princípio do sistema poético e filosófico da dança *Butoh*, que 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 *Nāṅya-Śāstra* – o mais antigo tratado hindu sobre o teatro, a dança, música e drama – apresenta os 108 *Karanas* (causas das ações), que são a base da clássica dança

* Este texto faz parte da pesquisa de mestrado intitulada “*Kālī, a senhora da dança* – uma construção dramática a partir do Yoga”, orientada por Cleise Mendes, no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC).

¹ Adelice Souza é diretora teatral, escritora e instrutora de Yoga. Doutoranda do PPGAC/UFBA.



hindu e muitos deles são representados de maneira muito semelhante aos *āsanas* (posturas e posições), com os quais têm correspondência. Desta maneira, o conceito de Espiral e os desdobramentos da dança *Butob* 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.

Os *āsanas* (posturas) do *Yoga* possuem um caráter naturalista e mimético e vão além de sua forma aparentemente grosseira: eles visam 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 Castellutti² 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”. 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 desen-

volveu — 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, também há 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 *Butob*. Poéticos porque esta dança não traz regras explícitas sobre a sua desenvoltura. Tadashi Endo, durante um workshop, em abril de 2010, na Sala Crisântemo, em São Paulo, observou: “O dançarino não dança o *Butob*, 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 *Butob*. 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 *Butob* e a Espiral, chego ao conceito de *sabhaja*, 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 é o de uma dramaturga que quer fazer uma dança vinculada ao *Yoga*, mas não tem, necessariamente, uma formação em dança.

A palavra “*sabhaja*” 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 *sabhaja* foi principalmente desenvolvida na Idade Média pelo movimento *Sahajiyā*, que repercutiu no Hinduísmo e no Budismo. “O movimento *Sahajiyā* é inteiramente tântrico

² Depoimento do coreógrafo, citado por Eurico Pitozzi, em palestra proferida sobre o discurso do corpo, no Teatro Martin Gonçalves, Salvador, em 04 de maio de 2010.

em orientação e cristaliza a mais elevada percepção metafísica do *Tantra*” (FEUERSTEIN, 2006, p. 60). Um de seus principais mestres, Sarahapāda, caracterizou assim o *sabhaja*:

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? (III.14-35)³

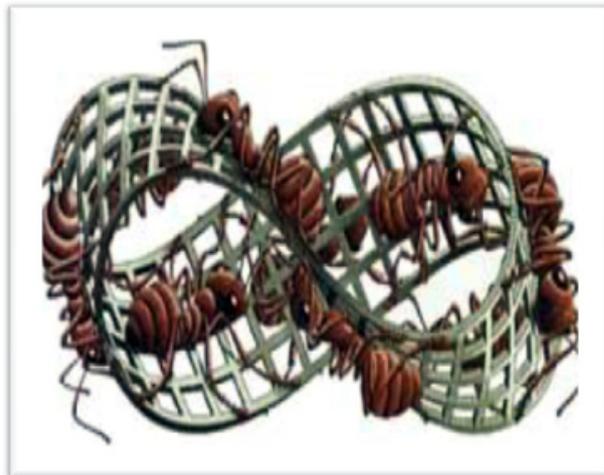
Também busquei desenvolver alguns princípios do *sabhaja* na própria concepção das personagens: *Dhūmāvati* e *Gaurī*, por exemplo, que personificam um conceito do *sabhaja*, segundo o qual toda dualidade deve ser banida, todo sofrimento é eliminado até ser queimado, reduzido a cinzas, para que a existência não-iluminada (o Si-condicionado) possa reluzir. A personagem *Gaurī* lança-se no fogo para encontrar a outra parte de seu eu, a sua consciência; a personagem *Dhūmāvati* nasce a partir destas cinzas.

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 dramatúrgica, 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.

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 dramatúrgico, emprego o *sabhaja* com

o propósito de encontrar a mesma espontaneidade da dança livre *Butob* e o poder do movimento serpentino da dança espiralar, como veremos adiante.

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



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 dança.⁴ 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, utili-

³ Tradução nossa.

⁴ Ciane Fernandes, professora doutora do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da UFBA, é autora de um belo estudo a respeito do Anel de Moebius, dialogando com a educação somática e as danças tradicionais hindus.

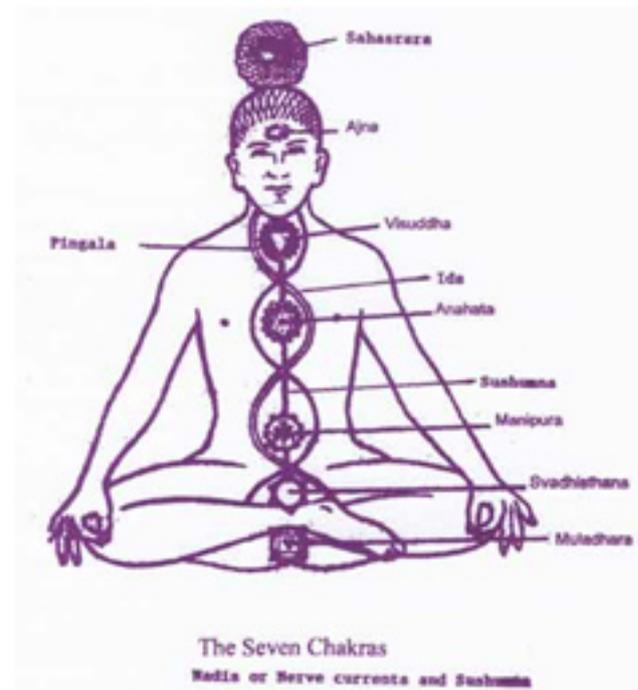


zo também a metáfora do Anel de Moebius (que engloba a circularidade em vários níveis), devido a algumas premissas: a primeira delas é que, nos escritos do *Tantra*, o objetivo principal de conquista da doutrina, utilizando-se de ritos e da prática do *Yoga*, é a ativação da energia sutil da coluna vertebral chamada *kundalinī*, 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 ao cóccix, e, de forma espiral, 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 *kundalinī*, 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 entre uma postura e outra, que, podendo ser agregadas, formem 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, Śiva Nataraja.

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 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 con-

ceito, ambos imbricados na construção do texto, a partir destas experiências psicofísicas presentes na prática escolhida.



A Espiral formada pela kundalinī 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-Sanhitā*, um dos mais relevantes tratados do *Hatha-Yoga*. Trata-se de uma homenagem a Matsyendranāth, famoso tântrico medieval, responsável pela divulgação do *Tantra*, na Índia e no Tíbet. “Matsya” significa peixe e temos acesso a várias lendas que contam como o *yogin* Mīna veio a se chamar pelo nome

de Matsyendranāth. Dentre as mais belas versões, destaco a 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 à 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 *yoguis* perfeitos, cujo mestre supremo, Ādināth⁵, foi o primeiro grande *yoguin*, além disso, nos poemas medievais, os também chamados *nāthas* aparecem como dançarinos e contadores de fábulas, ou seja, figurando como artistas da cena.

A *kundalini* é a Śakti, 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 *kundalini* 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).

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 si mesma, 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 de escrita, as torções no corpo, as imersões no universo das espirais, que acabei tendo um pé torcido ao andar na rua. Agora, um pé com torção já faz uma grande diferença no jeito e maneira de andar no mundo, pois o corpo de uma ‘dançarina-representante-yoguin’ 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. Afirma 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

⁵ Um dos nomes ou epítetos de Śiva.



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 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, devido a uma torção no pé, que também a torna incapaz de dançar: “Com meu pé torcido, não vou a lugar nenhum. Com as minhas sapatilhas rasgadas, não danço”. Assim, neste fragmento do texto dramaturgico, a dança se dá na consciência da personagem *Gaurī*, que se mantém na postura espiralar *matsyendrāsana*.

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 me revelou a essência desta dança oriental, da qual me aproximei, por ser conhecida como a “Dança das Trevas”. Criada também para expressar a grande dor e escuridão que o Japão viveu, pelos seus mortos na Segunda Guerra Mundial, constitui 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 *yoguin*), 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, à medida 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 se comunicando 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 atriz⁶, 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.⁷ Ao citar

⁶ 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: *Hibridus-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.

⁷ 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

um dos belos encontros entre os criadores do *Butob*, 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 *Butob*, 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 *Nob* e *Kabuki*. O *Butob* ia sendo revelado à medida 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 pedia para dançar uma árvore, ou dançar um peixe. Ohno, em seu desespero artístico, perguntou: “O que é o *Butob*?” Com formações distintas, mas com reverência e admiração mútuas, os dois tentavam entender o que estava sendo concebido, à medida 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 *Butob* — dancei violência e Eros”.

O que é uma dança que expressa “violência e Eros”? Pode ser a dança alucinada dos elétrons em volta do núcleo. Ou a dança estática e extática de Śiva dentro do círculo de 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”. 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, Kālidāsa⁸, 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 Jones (1970), 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 das tragédias históricas, familiares e amorosas, que são bem diversas da fabulação hindu: a grande batalha de Arjuna, em Kuruknetra, no *Mahābhārata*, é a sua luta consigo, com o seu inimigo interno, como assassinou Gandhi, no prefácio de sua impecável versão da *Bhagavad-Gītā*: “Sob o 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 *A caminho de Damasco*, de Strindberg, é o que mais nos aproxima da literatura hindu. “O amor — e não a vida — é o contrário da morte”, diz também Strindberg, no prefácio de *Inferno* (referência completa). 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. No texto *Kālī, a senhora da dança*, a personagem Dhūmāvati destrói a morte, destrói a própria destruição. Seu culto é um convite para que a morte seja vencida pelo amor e pela arte: “É isso que res, não é? Ser imortal? Dançar acima do manto da morte? Do véu eterno? Então escreve a dança no

Ocidente e o Oriente, e todas as possibilidades de exclusão de uma possível dicotomia platônica.

⁸ Um dos primeiros autores a ser traduzidos da língua sânscrita para uma língua europeia.



teu corpo e vai... Eu te dou qualquer coisa porque sei mexer este caldeirão de vida e morte.”

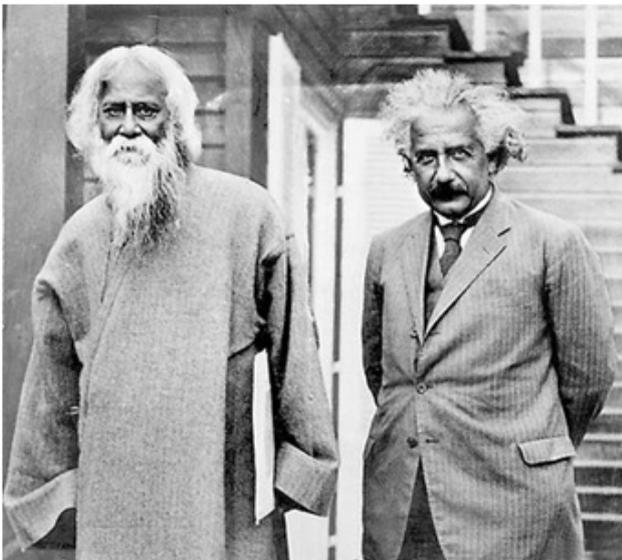
A VISÃO DA FLOR

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 um trechinho da prosa destes dois belos, nobres e curiosos rapazes cabeludos, cheios de línguas, bigodes e barba:



Tagore (esq.) e Einstein.

TAGORE: Uma vez perguntei a um músico inglês para analisar uma música clássica, e explicar-me quais os elementos que contribuíam 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, 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 hindu⁹, 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 *Rāmāyana*, 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*¹⁰, 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 *Iliada*.

John Gassner (1974, p. 138), ao fazer um breve levantamento da produção teatral hindu, compara o trabalho de Rabindranāth Tagore e do simbolista Maeterlinck, ao citar a peça hindu *O rei no quarto sombrio*, onde o protagonista move-se invisível em

⁹ Laureado com o Prêmio Nobel de Literatura, em 1913, na terra de Strindberg, na Academia Sueca de Letras.

¹⁰ 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*.

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 estrangeira.¹¹ No entanto, a formação espiritual do povo hindu não permitiu a seus criadores um mergulho tão profundo no trágico. 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 à 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 *Butob-Ma*, de Tadashi Endo, situando a manifestação artística no lugar em que ela 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, com 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 encontra-se 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: Ganeśa protege a mãe *Pārvatī*, guardando os seus aposentos. Śiva, ao voltar para casa e não reconhecer o jovem guardião, trava um 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

¹¹ Tagore aprendeu a língua inglesa com o exato intuito de traduzir suas próprias obras e, assim, poder realizar uma carreira literária internacional.



que o animal representa, e eleva a sua condição no panteão das divindades. Ganesá 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 palavra.¹² 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 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 fa-

zer 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 *Nānya-Śāstra* (tratado cênico), as flores são ofertadas a 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 ao 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 dramaturgic, 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 retrata, 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* (*símbolo de Kālī*) elas são oito, como as oito personagens do texto, como o número oito espiralar representando o infinito (∞). A palavra *padmāsana*¹³ significa uma posição de meditação, na qual os dois pés coloca-

¹² JUNG, 1999, p.11.

¹³ Postura do lótus.



dos 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 (KUALAYANANDA, 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 atraíu 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 repousam. 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 fisiologistas¹⁴ 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. O lótus de mil pétalas é a linguagem que nasce do som primordial. É esta minha visão dramatúrgica da flor, desejando se aproximar da poesia de Tagore e da dança dos átomos de Einstein.



Kazuo Ohno



Kazuo Ohno

¹⁴ 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.



REFERÊNCIAS

- CORTAZAR, Julio. *Orientação dos gatos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- DANUCALOV, Marcelo A. D.; SERAFIM, Roberto Simões. *Neurofisiologia da meditação*. São Paulo: Phorte, 2009.
- ELIADE, Mircea. *Yoga: imortalidade e liberdade*. São Paulo: Palas Athena, 1996.
- _____. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- FERNANDES, Ciane. *O corpo em movimento: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas*. São Paulo: Annablume, 2006.
- FEUERSTEIN, Georg. *Tantra — Sexualidade e espiritualidade*. Rio de Janeiro: Nova Era, 2006.
- GANDHI, Mahātma. *Bhagavad-Gita segundo Gandhi*. São Paulo: Ícone, 1992.
- GASSNER, John. *Mestres do teatro I*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- GIROUX, Sakae M.. *Zeami: cena e pensamento Nô*. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- HIRST, Jacqueline Suthren. Hinduísmo. In: HOLM, Jean; BOWKER, John. (Orgs.). *Mito e história*. Lisboa: Europa-América, 1997.
- KUVALAYANANDA, Swami. *Āsanās*. São Paulo: Cultrix; Pensamento, 1991.
- _____. *Prānāyama*. São Paulo: Phorte, 2008.
- JONES, ERNEST. *Hamlet e o complexo de Édipo*. Rio de Janeiro: Zahar, 1970.
- MENDES, Cleise. O drama lírico. *ART 002*, Salvador, p. 47-67, jul./set. 1981.
- MONIER-WILLIAMS, Monier. *A sanskrit-english dictionary*. Dehli: Motilal Banarsidass, 1997.
- NEVES, Abel. *Algures entre a resposta e a interrogação*. Lisboa: Cotovia, 2002.
- PAVIS, Patrice. *O teatro no cruzamento de culturas*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- PURCE, Jill. *The mystic spiral — Journey of the Soul*. London: Thames and Hudson, 1987.
- SARASWATI, Swami Satyananda. *Surya Namaskāra*. Bihar: Yoga Publications Trust, 1973.
- SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e representação*. São Paulo: Unesp, 2005.
- ŚIVANANDA, Sri Swami. *Kundalini Yoga*. Buenos Aires: Kier, 1986.
- STRINDBERG, August. *The plays of Strinberg*. New York: Vintage Books, 1976.
- SUQUET, Annie. O corpo dançante: um laboratório da percepção. In: COUTINE, Jean Jacques. (Org.). *História do Corpo — as mutações do olhar. O século XX*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.
- SUZUKI, D.T. *Introdução ao zen-budismo*. São Paulo: Pensamento, 1996.
- SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. São Paulo: Cosac&Naif, 2001.
- TAGORE, Rabindranath. *Gitañjali*. São Paulo: Martim Claret, 2006.
- WOLF, Christa. *Cassandra*. São Paulo: Estação Liberdade, 1990.
- WOODROFFE, Sir John. *El poder serpentino*. Buenos Aires: Kier, 1979.
- _____. *The garland of the letters*. Madras: Ganesh & Co, 1955.
- _____. *The great liberation*. Madras: Ganesh & Co, 1993.
- ZIMMER, Heinrich. *Filosofias da Índia*. São Paulo: Palas Athena, 1986.
- _____. *Mitos e símbolos na arte e civilização da Índia*. São Paulo: Palas Athena, 1989.
- _____. *A conquista psicológica do mal*. São Paulo: Palas Athena, 1990.

ŚĀSTRAS (ESCRITURAS HINDUS):

- Gheranda-Sanhitā*. Tradução de James Mallinson. Woodstock, NY: YogaVydia.com, 2004.
- Hatha-Yoga-Pradīpikā*. SVATMARANA. Quebec: International Sivananda Yoga Vedanta Centers, 1987.
- Nāṭya-Śāstra*. BHARATA MUNI. PUSHPENDRA, Kumar. Tradução de M. M. Gosh. New BBC, 2006
- Śan-cakra-nirūpana*. PURNANANDA. WOODROFFE, Sir John. El poder serpentino. Buenos Aires: Kier, 1979.
- Śiva- Sanhitā*. Tradução de Rai Bahadur Srisa Chandra Vasu, 1914.