

SOARES, Marília Vieira; ANDRAUS, Mariana Baruco M.; IBÁÑEZ, Ana Paula; MESQUITA, Kamilla; WILDHAGEN, Joana. **Poéticas de criação: Dashavatar - criador e criatura**. Debate Aberto de Grupo de Pesquisa. Coordenação: Marília Vieira Soares. II Seminário de Pesquisa do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena, Campinas, Unicamp, 2014.

RESUMO

Este trabalho expõe um relato acerca do processo criativo vivenciado pelas autoras em torno da releitura do mito indiano *Dashavatar* (As Dez Encarnações de Vishnu). As cenas se basearam no estudo do primeiro capítulo da obra poética *Gita Govinda*, século XII, do poeta Jayadeva, em que se encontra a narração desse mito, no gestual e na expressividade das danças cênicas indianas, e em mitos de culturas diversas como elementos inspiradores. Com isso, objetiva-se contribuir para a ampliação dos estudos sobre a expressividade e o gestual cênico no Brasil.

Palavras-chave: mitos, símbolos, processo criativo, Índia, Brasil

ABSTRACT

This paper exposes an account about the creative process experienced by the authors around the retelling of the Indian myth *Dashavatar* (Ten Incarnations of Vishnu). This process was based on the study of Jayadeva's poetic book *Gita Govinda*, 12th century, where the narration of this myth can be found. We also worked on the gestural and the expressiveness provided by Indian dance drama, and the myths around Afro-Descendent, Indigenous and Persian cultures, among other inspiring elements. With this, we aim to contribute to the expansion of studies on the expressiveness and the scenic gesture in Brazil.

Keywords: myths, symbols, creative process, India, Brazil

O mito Dashavatar

O mito das dez encarnações de Vishnu (*Dashavatar*) está presente na introdução do poema *Gita Govinda*, escrito pelo poeta Jayadeva no séc. XII d.C., considerado uma das obras literárias mais importantes da Índia por sua influência, principalmente, nas artes cênicas. Este fato se deve à construção compósita dos versos que mesclam aspectos da literatura, da música (métrica e melodia) e da dança, linguagens que Jayadeva dominava bem. Tal integração com foco nas artes cênicas tornou a obra única. No estilo *odissi* de dança indiana, o mito é narrado na coreografia *Dashavatar*, composição que introduziu as *taals*, ou seja, a métrica da dança simbólica que pertence a cada uma das encarnações e

apresenta ao intérprete duas visões de atuação: a interpretativa e a simbólica. Peixe, Tartaruga, Javali, Meio-Homem/Meio-Leão, Anão, Guerreiro, Príncipe, Herói, Buda e Kalki é a sequência das manifestações de Vishnu contida nos versos do poema. Dessa forma, o mito pode ser apreciado durante o treinamento pelo Grupo Pallavi, que usou a experiência no processo criativo da versão poética de criação. A seguir, alguns relatos do processo serão apresentados do ponto de vista das integrantes do grupo.

Cena Garuda

Meus primeiros contatos com o universo da dança indiana se deram em 2012, durante uma das disciplinas do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena, chamada *Zona de Contágio: intersecções entre Oriente e Ocidente* (SOARES, 2013). Ao longo desta vivência encantei-me com o potencial expressivo do *abhinaya*, um conjunto de técnicas narrativas composto, basicamente, por gestos (*mudras*) e expressões faciais (cf. Bharatamuni, 1988). Propus-me à audaciosa tarefa de criar um *abhinaya* próprio, inspirado também em um texto poético. Minha escolha, no entanto, não seria um texto de caráter mitológico, que narrasse aventuras ou encarnações dos deuses hindus: preferi explorar a poeticidade ocidental e, inspirada na obra *Procelária*, da poetisa portuguesa Sofia de Melo Breyner, compus um estudo coreográfico, no qual procuro representar gestualmente as poéticas palavras de Breyner, que descrevem com maestria a valentia da ave procelária, que vive nas imediações do mar, enfrentando permanentemente as procelas (ou tempestades).

A primeira parte deste trabalho coreográfico é composta concomitantemente da narração vocal e gestual desse poema. E a segunda parte deste estudo concilia gestuais simbólicos provenientes da dança indiana, da dança mística persa, e gestos de caráter universal como, por exemplo, o bater das asas de um pássaro.

A *Procelária* de Sophia de Mello transmuta-se, portanto, em Garuda - o pássaro místico utilizado como montaria por Vishnu. Ainda na perspectiva de confluências entre diferentes culturas, Garuda ou Procelária se relacionaram, no

decorrer do meu processo criativo, a uma ave mítica persa chamada Simorgh, que no poema sufi *A Conferência dos Pássaros* (SÍS, 2013) é tida como um rei-pássaro, detentor de todas as respostas para todas as perguntas.

Cena Kurma

“[...] Porque nessa encarnação você segura a montanha Mandara e todo o planeta Terra em seu casco inteiriço, que está agora adornado com muitas depressões que parecem cicatrizes”.

Kurma corresponde à deidade Vishnu encarnada em forma de uma tartaruga que sustenta o mundo sobre seu casco. Cicatrizes adornam seu casco como marcas indeléveis de sua antiguidade. O contato com a ancestralidade mítica (Santos, 2006) faz-se imperativo diante do *sloka* que compõe parte da coreografia tradicional indiana *Dashavatar*, catalisadora tanto do arquétipo do ancião (Jung, 1977), representado pela longevidade desse animal, quanto da força heroica presente, por exemplo, no mito de Atlas, titã condenado por Zeus a sustentar o céu para sempre em seus ombros. Tais imagens inspiraram a criação do figurino, da cenografia e a escolha da música, bem como a qualidade lenta e pesada que predomina nos movimentos desta cena, em que se pretende expressar, em releitura poética fundamentada tanto na gestualidade indiana quanto na brasileira, o mito de Kurma.

Cena Águas

A cena *Águas* foi construída a partir da relação entre dois eventos do mito *Dashavatar*: 1º) o final da narração da encarnação do peixe (Matsya), quando esse puxa um barco carregando Manu (o senhor das eras) durante o dilúvio das águas (período de não manifestação das formas – o *Pralaya*); e 2º) os três passos do anão (Vamana) que rasgou a terra com apenas uma unha de seu pé, fazendo emergir os rios e nova vida.

O tempo em que ocorre a cena poderia estar inserido num período de transição conhecido como *Pralaya* – tempo de transformação da não atividade em atividade intensa dentro do ciclo da existência. No sistema filosófico indiano

Samkhya, o fluir do universo é um processo autônomo, regido por si mesmo e composto por diferentes estados. Como estes são instáveis, eles tendem a se manifestar, gerando novas formas de vida. Assim também são as águas e nada melhor do que elas para se pensar num estado de equilíbrio impermanente (cf. ALMEIDA, 2007).

As águas são metáforas da gestação, da travessia que contorna obstáculos. Como veículo, fonte de regenerescência e da criação de vidas deram margem à elaboração da cena *Águas*, com a criação de elementos que delas surgem, como a serpente, os peixes, e também daqueles que a consagram como um elemento místico, de cura, como a mãe que leva o bebê doente para banhar-se na beira do rio.

Cena Krishna

(...) E Krishna ao se deparar com a tempestade provocada por Indra, percebeu o quanto era pequenino em relação às forças da natureza. Então, Krishna fechou os olhos e cresceu, cresceu, cresceu... Ficou mais alto que as montanhas e mais forte que os ventos
Então, Indra vendo que Krishna também era valente e poderoso, resolve guardar seus raios, acalmar as nuvens e os ventos, e deixar com que o sol brilhasse novamente.
Então todos ouvem ao longe a doce melodia advinda da flauta de Krishna
- O Menino Azul.(...) (CIA. ÓPERA NA MALA, 2009).

Encanto-me com essa narrativa mítica que despertou o desejo de narrá-la com meu corpo. As ações físicas da estória associadas ao repertório de gestuais da dança Indiana por mim conhecidos foram dando forma à minha maneira dançada de recontar esse mito. Cantos ritualísticos indígenas brasileiros e suas sonoridades vocais e rítmicas me auxiliaram a dar forma aos movimentos de Krishna durante seu enfrentamento à tempestade de Indra.

Na sequência desse enfrentamento, a flauta de Krishna toma conta dos ares e ouvidos. Cessam os cantos indígenas e o ar é invadido por sons de assobios de vários timbres distintos. Esses assobios se originavam de apitos diversos tocados ao vivo pelas demais intérpretes, enquanto corporalmente eu improvisava com movimentos leves, guiados principalmente pelos braços e escápulas. Em contínuas recriações da postura de Krishna ao tocar sua flauta, eu

ia deixando que os sons dos apitos afetassem meu corpo e conduzissem meu movimento pelo espaço. Findos os sons de apitos, ia cessando também a movimentação de Krishna, que saía de cena dando espaço para as próximas encarnações de Vishnu.

Cena Parasurama

A escolha de Parasurama para fazer a releitura proposta foi feita pela aproximação que esse mito oferecia em relação à pesquisa realizada em minha pesquisa de mestrado, intitulada *Kalaripayatt – uma via para a expressividade* (cf. IBAÑEZ, 2014).

Acredita-se que Parasurama foi o precursor dessa arte marcial (NAIR, 2007; ZARRILI, 1998), tendo sido ele o responsável por ensinar aos seus 21 discípulos puros de alma e coração a verdadeira arte da guerra. Parasurama foi um grande guerreiro e, por momentos, sanguinário. Durante anos, ele perseguiu os Ksatriyas, casta guerreira que havia sido dominada pela ganância de mais e mais poder e, por esse motivo, matava indiscriminadamente. Depois de exterminá-la, Parasurama lavou seu machado sagrado e meditou durante muito tempo, até conquistar paz e harmonia de espírito. Só então, ensinou seus discípulos a verdadeira arte da luta, o Kalaripayatt

Por outro lado, em minha pesquisa busco os paralelismos existentes entre as mitologias indiana e iorubá, tendo nos pontos de confluência dessas narrativas o apoio para o desenvolvimento imagético e criativo. Assim, deparei-me com Ogun. Ogun, guerreiro iorubá, por vezes também sanguinário, conhecedor do ferro e forjador de armas feitas com este material. Um dia, ao voltar da caçada, foi recebido pelo silêncio de seu povo. Colérico, começou a cortar todas as cabeças que encontrava pela frente, acreditando ter sido mal recebido em sua terra. Após o derramamento de sangue, seu filho se aproximou e explicou-lhe que ninguém o desprezava. O silêncio era presente por causa de um ritual e oferendas que o povo realizava naquela ocasião. Ogun chorou de arrependimento, bateu os pés na terra e virou orixá (cf. PRANDI, 2001).

Foram três os eixos escolhidos para a realização dos paralelos dessas duas divindades: 1) Parte da narrativa do mito: o massacre do povo por Ogun e a perseguição dos Ksatriyas por Parashurama; 2) A corporeidade presente nas danças clássicas indianas, especificamente Odissi, na representação de Parasurama e a representatividade de Ogun na dança dos orixás; 3) A movimentação proposta pelo Kalarippayatt através dos *Cuvatus* (sequências estruturadas de ações e movimentos de luta dentro do Kalarippayatt) como elemento unificador destes elementos.

Dessa forma, foram utilizados nesta releitura *mudras* provenientes da coreografia original do *Dashavatar* no estilo *odissi*, que narra parte da saga de Parasurama; ações presentes na dança de Ogun, como, por exemplo, o canto em iorubá e um *Cuvatu*, que sintetizava as ações guerreiras dos dois personagens míticos. As cores e objetos utilizados nesta cena também foram inspirados nos elementos míticos citados anteriormente. Assim, explorou-se a possibilidade de diálogo entre as culturas indiana e afro-brasileira por meio das fisicalidades e corporeidades colocadas em interlocução na cena.

Conclusão

O processo de releitura corpóreo-poética do mito Dashavatar possibilitou às intérpretes uma aproximação com cada uma de suas pesquisas individuais, em torno de um eixo mítico que vem norteando as pesquisas do Grupo Pallavi, na busca de uma relação entre a cultura indiana e as influências míticas presentes na cultura brasileira.

Referências Bibliográficas:

ALMEIDA, Arnaldo de. *Shivam Yoga: autoconhecimento e despertar da consciência*. 1ª Ed. São Paulo: Lemos, 2007.

BHARATHAMUNI. *Natyasastra*. Texto em sânscrito; Tradução em inglês de Adya Rangaharya. 1ª Ed. New Delhi : Meharchand Lachmandas Publications, 1988.

CIA ÓPERA NA MALA. *O menino azul – Krishna*. Espetáculo Teatral, São Paulo, 2009. Disponível em <http://www.operanamala.com.br/>. Acesso em 15 ago. 2014.

IBAÑEZ, Paula. *Kalarippayatt – uma via para a expressividade*. 2014. 134 f. Dissertação (Mestrado em Artes da Cena) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.

JAYADEVA. *Gita-Govinda – The song of the Dark Lord*. Texto em sânscrito; Tradução em inglês de Barbara Stoler Miller. 1ª Ed. New York: Columbia University Press, 1977.

JUNG, C. G. (Org.). *O homem e seus símbolos*. 10ª Ed. Trad. Maria Lúcia Pinho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1977.

PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos Orixás*. 1ª Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

NAIR, Chirakkal T. Sreedharan. *Kalarippayattu, the complete guide to Kerala's ancient martial art*. 1ª Ed. Chennai: Westland Books, 2007.

SÍS, Peter. *A Conferência dos Pássaros*. 1ª Ed. Tradução: Érico Assis: Ilustrações do autor. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2013.

SANTOS, Inaicyra Falcão dos. *Corpo e ancestralidade: uma proposta pluricultural de dança-arte-educação*. 2ª Ed. São Paulo: Terceira Margem, 2006.

SOARES, Marília V. *Zona de Contágio: O Mito e a Construção Corporal do Intérprete*. Disciplina ministrada no Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 01-08 jul. 2013.

ZARRILLI, Phillip B. *When the Body Becomes all Eyes – Paradigms, discourses and Practices of Power in Kalaripayattu*. 1ª Ed. New Delhi: Oxford University Press, 1998.