



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

Drama-oração: o *Yoga* e o sagrado na dramaturgia

Fuloresta Encantada- Jauá

Verão de 2015

ADELICE DOS SANTOS SOUZA

Drama-oração: o *Yoga* e o sagrado na dramaturgia

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

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

Fuloresta Encantada - Jauá

Verão de 2015

Escola de Teatro - UFBA

Souza, Adelize dos Santos.

Drama-oração: o Yoga e o sagrado na dramaturgia / Adelize dos Santos
Souza. - 2015.

251 f. il.

Orientadora: Profª. Drª. Cleise Furtado Mendes.

Tese (doutorado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro,
2015.

1. Dramaturgia. 2. Ioga. 3. Criação (Literária, artística, etc.). 4.
Drama. 5. Sagrado. I. Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro.
II. Título.

CDD 792

TERMO DE APROVAÇÃO

ADELICE DOS SANTOS SOUZA

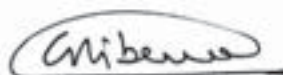
“DRAMA-ORAÇÃO: O YOGA E O SAGRADO NA DRAMATURGIA”

Tese Aprovada Como Requisito Parcial Para Obtenção do Grau de Doutora em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, pela Seguinte Banca Examinadora:

Aprovada em 19 de março de 2015.



Prof.ª. Dr.ª. CLEISE FURTADO MENDES (Orientadora)



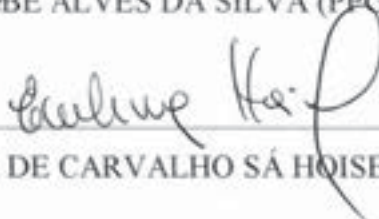
Prof. Dr. CARLOS JESUS RIBEIRO (UFRB)



Prof. Dr. RUY ALBERTO DE ASSIS ESPINHEIRA FILHO (UFBA)



Prof.ª. Dr.ª. HEBE ALVES DA SILVA (PPGAC/UFBA)



Prof.ª. Dr.ª. EVELINA DE CARVALHO SÁ HOISEL (PPGAC/UFBA)



Ilustração 01 — Gravura de Empédocles — Metropolitan Museum of Art (New York).

“Falai uns aos outros com
hinos e canções espirituais, orando,
cantando e louvando o Senhor
em vosso coração...”

EPÍSTOLA DE S. PAULO AOS EFÉSIOS, 5:19

Para Valdelice dos Santos Souza
e Aderaldo Araújo Souza,
ofereço este estudo.

AGRADECIMENTOS ESPECIAIS

Aos **deuses, santos e encantados** que me acompanham.

A **meus pais**, a eterna gratidão e o pedido de bênção.

A **Cleise Mendes**, minha orientadora, que é mãe, que é uma mãe.

A **Virgílio Passarinho**, que trouxe pra mim o canto da Sabiá.

A **Rogério Duarte**, com a sua sabedoria do cosmos e do sânscrito.

Ao meu cão, **Janjão**, que é só coração.

* * *

Aos Amigos, artistas, professores, acadêmicos e membros da banca, **Carlos Ribeiro, Evelina Hoisel, Hebe Alves e Ruy Espinheira Filho**: é uma honra, um luxo, ter vocês por perto nessa caminhada.

* * *

Aos Amigos da vida, da Literatura, do Teatro, da Música, do Santo Daime e das aventuras cotidianas. Em especial a Almir Aske, Amanda Maia, Carolina Homem, Emerson Almeida Cabral, Irã Ribeiro, Luciano Almeida, Marcos Machado, Natalie Coelho, Natanael Andrade, Simone Brault, Vanessa Buffone e Virgílio Passarinho, com suas contribuições para o resultado da defesa deste trabalho, dia de São José, 19 de março de 2015.

* * *

A **Abel Neves**, desde sempre, pela graça.

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

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

Aos meus **Colegas do Doutorado de 2011 a 2014**, por todas as virtuosas contribuições e amizades nesta trajetória de subjetividades.

A **David Glat**, fotógrafo e meu amigo de infância, grande companheiro das brincadeiras e ensaios da vida.

A toda Equipe do PPGAC-UFBA, sempre gentis perante as minhas solicitações.

Às minhas Irmãs Dene, Myrna, Carla e Thay, que, dentre tantas alegrias, trouxeram-me os sobrinhos Bernardo, Luísa e Miguel, pequenas alminhas preciosas.

A Luiz Marfuz, meu grande amigo nas artes cênicas, sempre incentivador destes estudos.

A Marcos Machado, lindo ator e amigo, grande ator que está sempre por perto, com seu brilho.

Aos queridos Professores Antônio Saja e Meran Vargens, que compartilharam afetosamente desta flor, na etapa anterior ao doutorado.

Aos queridos Professores e Professoras, amigos e amigas que me acompanharam ao longo dessa jornada: Antônia Herrera, Antônia Pereira, Ciane Fernandes, Cássia Lopes, Catarina Santana, Cláudio Cajaíba, Deolindo Checucci, Eliene Benício, Ewald Hackler, Lia Rodrigues, Lígia Telles, Mirella Márcia, Paulo Dourado, Sérgio Farias, Sônia Rangel e Suzana Martins.

A Simone Brault, linda atriz e amiga, que tem sempre a interpretação perfeita para todas as minhas personagens femininas que se encontram com o seu corpo e sua voz.

A Tom Oliveira, nobre e querido professor de *Yoga*.

A Valdomiro Santana, fiel amigo, que me emprestou sua sabedoria da língua, cuidando das palavras deste estudo.

A Vanessa Buffone, minha cumadre irmãzinha fulozinha, mãe de Tatá-Mirim.

A Victor Mascarenhas, que acompanhou os primeiros estudos em Artes Cênicas.

SOUZA, ADELICE. *Drama-Oração: o Yoga e o sagrado na dramaturgia*. 251 f., 2015. Tese com Encenação (Doutorado) — Escola de Teatro e Dança, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015.

RESUMO

Drama-oração: O Yoga e o sagrado na dramaturgia é o estudo e a criação de três textos dramáticos (*O jardim de Empédocles*, *Doutora Damiana Sabujá* e *De Empédocles*) que se utilizam dos elementos do *Yoga*, do sagrado, da natureza e da Lírica em sua construção. O drama-oração traz uma dramaturgia que utiliza, em seus princípios, uma estreita relação com os elementos terra, água, fogo e ar, que são as raízes de todas as coisas. Empédocles, o filósofo grego pré-socrático, que se lançou ao vulcão Etna para encontrar-se com o Pai, é a personagem principal deste drama. Foi ele quem primeiro descreveu o conceito da estrutura do nosso mundo elemental. Através deste poeta, mago, curador, taumaturgo que se fez mito no Ocidente através da sua morte, o drama-oração aqui representado, apresenta o *Yoga* e o sagrado como elementos constituintes de uma dramaturgia que também dialoga com a musicalidade e o *Si* presentes na Lírica. 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, Sivananda e Jonh Woodroffe, a pesquisa traz como encenação, a escrita da trilogia sagrada sobre Empédocles e no decorrer da tese são apresentadas as fundamentações do processo criativo.

PALAVRAS-CHAVE: Dramaturgia; Oração; Drama-Oração; *Yoga*; Sagrado; Lírica, Empédocles.

SOUZA, ADELICE. *Drama Prayer: Yoga and the sacred in dramaturgy*. 251 f., 2015. Thesis with Play (PhD) — Scholl of Theater and Dance., Post-graduate Program in Theatre, Federal Universtity of Bahia, Salvador, 2015.

ABSTRACT

Drama-prayer: Yoga and the sacred in the drama is the study and the creation of three dramaturgical texts (*The Garden of Empedocles*, *Dr. Damiana Sabujá* and *De Empedocles*) that use of the elements of Yoga, the sacred, the nature and Lyric in its construction. The drama-prayer brings a drama that uses, in its principles, a close relationship with the earth, water, fire and air. Empedocles, the Greek philosopher pre-Socratic, which fell on Mount Etna to meet with the Father, is the main character in this drama. It was he who first described the concept of the structure of our elemental world. Through this poet, magician, healer, medicine man, miracle worker who became myth in the West, drama-prayer represented here, presents the Yoga and the sacred as components of a drama that also speaks to the musicality and the „*Sdf*“ present in the Lyric. Exercising practical laboratory and the systematic study of Yoga elements; and addressing the route of the holy scriptures, from the examination of classical works and indólogos important as Mircea Eliade, Sivananda and John Woodroffe, research has as acting, writing the sacred trilogy about Empedocles and during the study presents the foundations the creative process.

KEYWORDS: Dramaturgy; *Yoga*; Prayer; Drama Prayer; Sacred; Lyric; Empedocles.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
TRILOGIA SAGRADA (Textos dramatúrgicos):	
i. NO JARDIM DE EMPÉDOCLES (drama-lírico, estudo para drama-oração)	16
ii. DOUTORA DAMIANA SABUJÁ (drama-épico infantil, estudo para drama-oração)	38
iii. DE EMPÉDOCLES (drama-oração)	54
CAPÍTULO I. DA LIRA E DA NATUREZA	
a. <i>Yoga</i> , uma poética da natureza — b. A catarse lírica — c. <i>Mythos</i> e <i>epos</i> — d. O „si-lírico“ — e. O tempo do fogo — f. O espaço liricizante — g. Uma dança serpentina: da elipse à espiral — h. Um canto para louvar.	74
CAPÍTULO II. DO <i>SIDDHI</i> E DA GRAÇA	
a. A magia da graça e o <i>siddhi</i> no drama — b. Os elementos clássicos do <i>Yoga</i> — c. Os elementos tântricos do <i>Yoga</i> .	125
CAPÍTULO III. DO DRAMA E DA ORAÇÃO	
a. O silêncio — b. Os elementos da oração — c. O Pai e a Mãe — d. A flor — e. As diversões — f. Oração ao Sol.	171
CONCLUSÃO	206
APÊNDICE — Breve memorial de uma escritora devota e <i>yogini</i>	210
LISTA DE ILUSTRAÇÕES E TABELAS	213
ANEXOS — Fotografias de <i>āsanas</i> (posturas)	216
NOÇÕES PARA LEITURA DAS PALAVRAS EM SÂNSCRITO	232
REFERÊNCIAS	237
GLOSSÁRIO	245

INTRODUÇÃO

Senhoras e Senhores, peço licença para iniciar esta tese de doutoramento acadêmico acendendo velas e fazendo saudações aos seres divinos que abrem os caminhos e a todos os entes sagrados que estão comigo nesta senda do drama-oração, que é uma oração em movimento. Para mim, estes seres divinos são muitos e um só. Outrossim, alguns deles aparecem como personagens nesta dramaturgia que aqui por agora se escreve e se inscreve. Todavia por se tratar de um drama-oração, estas personagens surgem como epifanias.

Antes de qualquer teoria, ou filosofia, ou ciência, ou metafísica, ou poética, para mim, a arte deve ser sagrada. Por isso sempre desejei instaurar, no texto para o palco, o sentimento de rito e cerimônia, como celebração da vida e da criação. Mircea Eliade, um dos grandes teóricos ocidentais que refletiu sobre as religiões e o sagrado, com um importante estudo sobre *Yoga*, diz-nos que “Sendo a criação do mundo a criação por excelência, a cosmogonia torna-se o modelo exemplar para toda espécie de criação” (2007, p. 25). Assim, tenho buscado traçar linhas de diálogos com o sagrado nestas criações de pequenos mundos cênicos e dramatúrgicos. E pensando o sagrado em comunhão com o que também pensa Eliade (1992), quando diz que ele é um *todo misterioso*, compreendendo todas as hierofanias, desde as manifestadas numa pedra, árvore, gente até qualquer tipo de natureza. Mas a pedra sagrada, não é venerada como uma pedra, mas porque é uma hierofania, porque revela algo que não é mais a pedra, é o sagrado existente nela.

Fazer aproximações do *Yoga* e o sagrado com a dramaturgia é unir-los como em sua origem. No Oriente — mais especificamente no subcontinente indiano — o Senhor *Arqui-Yoguin*, Śiva, Śiva-Natarāja, o Senhor da Dança, também é o senhor dos atores e de todos os artistas da cena. No mais antigo tratado das artes cênicas hindu, o *Nāṭya-Śāstra*, os poetas e músicos também estariam sob a proteção do deus dançarino, já que o tratado também aborda o alfabeto sânscrito, a prosódia, o ritmo e ainda outros assuntos relacionados à escrita e à dramaturgia. Daí a tão pertinente observação do encenador Gordon Craig: “O pai do dramaturgo foi o dançarino”, que me serviu de epígrafe na dissertação. As artes da cena e da palavra andavam juntas nessa Antiguidade.

No Ocidente, a dramaturgia tem início com os ditirambos, cujas definições passam por conceitos como poesia lírica, hinos fúnebres de louvor, canção ou lamento em honra ao deus, entre outras acepções, todas dedicadas ao deus Dioniso. Um dado importante, que contribui para a compreensão das semelhanças nas origens, é que no *Tantra-Yoga* há uma vertente de culto às divindades — a Śiva, são os *bhakta* (deriva da raiz do verbo em sânscrito *bhaj*, que

significa venerar, amar, ou servir, e ainda compartilhar, participar), que possui a mesma raiz de *bacchoi* (do grego, *bacantes*, devotas de Baco, a nomenclatura romana do deus do teatro). Alain Daniélou desenvolve um estudo que, sob diversos aspectos, aponta Dioniso como uma visão grega daquele deus hindu: “[...] a palavra *bacchos* não se liga a nenhuma raiz conhecida da língua grega” (1989, p. 86). Lembra, entretanto, que essa língua e o sânscrito pertencem ao mesmo tronco linguístico, o indo-europeu. Os ditirambos eram cantos do gênero lírico que fizeram parte do nascimento do drama, da tragédia (cantos ao bode, animal símbolo de Dioniso).

A definição da palavra *Yoga* é muito vasta e abrangente. Etimologicamente, ela remete à raiz sânscrita *yug* (que traz os significados de ‘jungir, cangar’, relacionados com os bois, atrelados e cangados, carregando uma carga que os une, daí o *Yoga* tratar-se também de uma disciplina, um exercício rigoroso do corpo, da mente, do Ser). Há, porém, outro modo de entender a palavra: como a união de um ‘eu individual’ com um ‘eu cósmico’.

O *Yoga* é um dos seis pontos de vista (*darśanas*) do Hinduísmo. Se consideramos, por exemplo, o *Yoga* clássico, compilado pelo sábio bengali Patañjali, presumidamente por volta do século II a.C., o *Yoga* compõe-se 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). Neste trabalho, porém, serão abordados os mais variados elementos das correntes diversas do *Yoga*, desde o pré-védico, de origem dravídica, até os dos dias atuais, dando maior relevância ao *Tantra-Yoga* (modo antigo e primitivo, revisitado na Idade Média e bastante popularizado através do *Haṭha-Yoga*) e que fazem parte de minha formação como instrutora de *Yoga*. 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 (*kryiās*).

No *Yoga*, o corpo expressa em seus gestos as emoções psíquicas. E 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 de unir *Yoga* e dramaturgia 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* e reflexões sobre textos e escrituras sagradas, é que realizo a construção do drama-oração que está no cerne desta tese.

Há quatro anos, concluí minha dissertação *Kālī, a senhora da dança*: Uma construção dramaturgica a partir dos elementos do *Yoga*. Depois, quis experimentar a possibilidade de trabalhar o *Yoga* não somente na construção de uma dramaturgia com temáticas hindus, visto que sua filosofia, seu ponto de vista e sua prática podem se aplicar a quaisquer eventos narrativos, na medida em que há mito, religião, filosofia, metafísica e ciência presentes em seus elementos, os quais muito bem se reorganizam na elaboração de uma poética cênica. Em sala de aula, utilizei elementos do *Yoga* para o estudo e entendimento de diversos textos dramaturgicos de autores como Franz Kafka, Bernard-Marie Koltès, Heiner Müller, Friedrich Nietzsche, entre outros.

Aqui, o *Yoga*, o sagrado e a dramaturgia se encontram na construção de uma narrativa que se pretende ser um *drama-oração*. E o que vem a ser isso? Uma escrita para a cena que também é uma oração, ou seja, um ato de louvor, um hino de comunhão com o universo do sagrado e do transcendente. Esta dramaturgia dialoga intimamente com aspectos líricos, o que faz com que este trabalho também percorra o mundo dos gêneros e seus hibridismos.

Este drama-oração é sobre Empédocles (495-435 a.C), nascido em Agrigento, filósofo da natureza, dramaturgo, poeta, curandeiro, mago, profeta, médico, poeta, taumaturgo, orador, político e outras coisas mais. Aristóteles o chamou de ‘naturalista’, título que, a seu ver, teria uma importância ainda maior do que a de ‘poeta’ (POÉTICA, I, 5). Sobre Empédocles e seu fundamento, Hölderlin afirma que ele: 1) vive, de um modo geral, como um homem que sente. 2) como filósofo e poeta. 3) como solitário que cuida dos jardins. Acrescenta, porém, que isso não bastaria para fazer dele personagem de um drama. Embora seja material suficiente para se pensar num drama-oração, onde a ação objetiva é secundária,

cedendo lugar a um diálogo íntimo e pessoal dirigido a um deus, espírito ou objeto, onde os pensamentos são mais importantes que os acontecimentos.

Empédocles foi o último filósofo a escrever em versos, a filosofar em versos. Diógenes Laércio afirma que Aristóteles, na *Sofista*, disse ter sido Empédocles um grande orador, dotado de uma dicção privilegiada e uso primoroso das metáforas e recursos líricos (D.L, VIII, p. 213). Foi ele quem pensou o mundo composto em quatro elementos da natureza: terra, fogo, ar e água. Ou seja, foi ele quem primeiro descreveu o conceito da estrutura do nosso mundo elemental. Isso se pensarmos em termos de Ocidente, pois em algumas escrituras sagradas hindus, bem antes de Empédocles, já se havia pensado o mundo dividido em cinco *bhūtas*, ou seja, cinco elementos de natureza mais grosseira que sutil, onde além dos quatro elementos já conhecidos, acrescentava-se o éter. Empédocles afirmou que a harmonia entre os elementos levava ao amor, e a discórdia ao ódio. Já que muitas outras revelações de estados da perfeição vieram deste homem de Agrigento, fui instigada a pensá-lo como um *yoguin* que buscou atingir, com sua vida, a realização, um religar-se ao divino, unindo o seu eu individual a seu eu cósmico.

Restaram apenas fragmentos de duas obras suas: *Sobre a Natureza e Purificações* (esta também conhecida como poema lustral e que é uma espécie de tratado teológico). Para ele, os deuses eram personificação das forças da natureza. Diógenes Laércio, também grego e principal fonte da doxografia e biografia do filósofo, diz que ele pode ter morrido querendo se unir a seu deus, o vulcão Etna, lançando-se em suas lavas, para ir ao seu âmago (D. L. VIII, p. 220). Ainda nos diz que Empédocles simpatizava com as ideias de Pitágoras e Parmênides, crendo na teoria da transmigração de almas e nas espirais, símbolo perfeito que cerca as coisas importantes do mundo, o cérebro, os intestinos, as galáxias, a serpente e as outras retorcidas.

No final do trabalho, senhores, não resisti a uma repetição empedocliana (ele dizia ser importante repetir duas vezes o que é necessário) e deixo, como Apêndice, um breve memorial onde eu me apresento para vós, leitores, para que possais ter um breve conhecimento de quem é esta pessoa que vos escreve. Claro que este trecho pode ser suprimido da leitura, vez que funciona como um memorial, um apêndice. Mas suponho que nenhum de nós gostaria que nos retirassem um órgão qualquer do corpo, mesmo que fosse um apêndice. Por isso, ele também está no corpo desta tese.

No início da tese, então, vêm os textos dramatúrgicos, o produto artístico, aquilo que é a razão essencial deste trabalho e, por isso mesmo, está no princípio, afirmando o lugar e importância da obra artística no domínio pesquisado. As três narrativas dramáticas

funcionam como uma ‘Trilogia Sagrada’, cujo objetivo é revelar artisticamente as propostas teóricas discutidas ao longo da tese. Elas seguem um princípio semelhante — porém infinitamente mais modesto — ao projeto realizado pelo poeta alemão Hölderlin quando da feitura de sua ode trágica ‘A morte de Empédocles’ em três versões dramáticas, uma versão em poesia e ainda ensaios teóricos e planos de escrita¹ que visavam a abarcar toda a totalidade do pensamento e obra do filósofo pré-socrático.

Dando seguimento, os três capítulos estão assim intitulados: 1. Da lira e Da natureza; 2. Do *siddhi e Da graça*; e 3. Do drama e Da oração. No primeiro, delinea-se um percurso pela Lírica, à luz do drama e da natureza. Compreende esta natureza o que está fora e dentro, com feições de ordem íntima e dos seus elementos constituintes, uma vez que o “lírico depende da capacidade de criar imagens concretas que traduzam a profundidade da experiência” (MENDES, 1981, p. 50).

A escrita lírica proporciona uma narrativa íntima, da natureza interna, uma entrega dos estados da alma como resposta ao confronto dos discursos. Busco a corporeidade do *Yoga* enquanto 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 promove as singularidades do ‘si-lírico’. A dinâmica que o drama mantém como forma de procedimento é transposta para o corpo, fazendo surgir uma presença intensificada, uma tentativa de representação da *physis*, apontando para uma busca da contemplação que aponta para antropofanias e epifanias. 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 *prāṇā-vāyu* (o ar) circundante. O deus não está fora, não existe para fora, como no conceito da maioria das religiões. Isso torna o particular absoluto, de um modo diferente, instituindo para a *physis* um equivalente da antiga teofania. 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. Assim também pensava Empédocles, ao compreender a natureza do homem e criar a sua filosofia, tão enraizada nos mesmos princípios que o *Yoga* comunga. Portanto, este sagrado aqui elaborado é o sagrado da *physis*. Daí, a ligação íntima entre a poesia e música da Lírica e os elementos da natureza, a proximidade com a estrutura e o

¹ Cf. os textos do Plano de Frankfurt, esboço de uma tragédia em cinco atos, e onde há indicações para a devoção e até uma Oração à natureza.

² Primeira estrofe do Hino *Silencioso*, do Hinário *Cruzeiro Universal do Mestre Raimundo Irineu Serra*.

tempo na construção de uma dramaturgia, a partir dos encadeamentos do drama lírico que conduzirão ao drama-oração.

No segundo capítulo são estudados os *siddhis* (palavra em sânscrito que traz tais significações: estados de perfeição, realização, poderes sobrenaturais advindos da intensa prática do *Yoga*, entre outros); e da graça (no sentido estético e teológico), como elementos presentes em narrativas que dialogam com o sagrado.

O terceiro capítulo estuda a oração enquanto gênero discursivo, mostrando que a palavra nesta dramaturgia é tão ou mais importante que o acontecimento na construção no poder sagrado da oração. A palavra, no drama-oração, pode ser cantada, declamada, sentida ou proferida em silêncio. E aqui percorro caminhos cênicos para tratar do silêncio e sua autenticidade no drama.

Certamente as senhoras e os senhores tiveram um motivo para ter se encaminhado ao encontro das linhas desta tese. Seja qual for esta razão secreta ou explícita, espero poder responder à altura do vosso interesse, desejo ou curiosidade. É dessa forma que o melhor de mim saúda o que há de melhor em vós, com sinceros votos de satisfação por esta já consumada aproximação.

A ordem da leitura deste trabalho é vossa: podeis escolher ler todos os três textos dramaturgicos e depois a conceituação acerca de seus elementos elaborativos — a ordem sugerida por mim — ou oscilar entre as páginas, ao vosso bel prazer. Para consulta, no final deste compêndio, encontra-se um pequeno glossário e noções básicas de como pronunciar as palavras em sânscrito, caso o leitor deseje executar uma leitura em voz alta de alguma passagem.

Que o sagrado possa estar convosco nesta leitura. Assim seja.

TRILOGIA SAGRADA

i. NO JARDIM DE EMPÉDOCLES (Drama lírico em quatro estações: estudo para dramatização.)

PRÓLOGO. A FLOR

1. A TERRA

2. A ÁGUA

3. O FOGO

4. O AR

EPÍLOGO. O ÉTER

[O espaço assemelha-se a um jardim japonês em formato elipsoidal. Plateia ao redor. Piso em cascalho com oito pedras grandes de proporções variadas e oito bonsais distribuídos em todo o palco. Durante o espetáculo, os objetos mudam de lugar e, na cena final, todas as pedras estarão juntas, formando uma estrutura espiralar que assemelha-se à cratera do vulcão Etna.]

PERSONAGENS:

EMPÉDOCLES, filósofo de Agrigento

PAUSÂNIAS, seu discípulo

PANTHEA, sua discípula

CRÍTIAS, sacerdote, pai de Panthea

HERMÓCRATES, sumo-sacerdote de Agrigento

MANES, sacerdote ancião

CORO dos cidadãos de Agrigento

CONTEMPLAÇÕES:

Da terra: CIPRIS, a rainha da floresta

Da água: IYEMONJÁ, a rainha do mar

Do fogo: KĀLĪ e ŚIVA, os deuses da criação e destruição

Do ar: MESTRE IRINEU, o rei Juramidan do astral

Do éter: SARASVATĪ, a deusa da música

PRÓLOGO. A FLOR

I.

(Palco escuro)

EMPÉDOCLES *(Com uma vela na mão)*: Senhoras, senhores, cidadãos de Agrigento, eu sei que as forças dos membros de seus corpos estão limitadas; eu sei dos numerosos males que lhes assaltam e embotam os seus pensamentos; eu sei que não viram durante suas existências mais que uma débil parte da vida em si; eu sei que estão destinados a uma morte rápida, a uma vida que se dissipa tão velozmente quanto uma fumaça *(Apaga a vela que carrega nas mãos)*. Por isso é tão difícil para os senhores e as senhoras, ver, ouvir ou compreender com o espírito. Mas agora, senhoras e senhores, porque chegaram até aqui, vão compreender. Mas vão compreender somente o que permite a compreensão de um mortal. Porque eu vejo, senhoras e senhores, que vocês pensam que mortais! Eu não *(Acende novamente a vela)*: Eu sou um deus! E se estão aqui, eu imagino que vocês também querem descobrir que podem ser deuses. Não é mesmo? É simples: fechem os olhos, senhoras e senhores, fechem os olhos e... respirem.

II.

PANTHEA *(No jardim de Empédocles)*: Eis o seu jardim! *(Num último suspiro, ela cai desfalecida no colo de Crítias, que está acompanhado do Coro dos cidadãos de Agrigento.)*

EMPÉDOCLES *(Cantando)*: “*Silencioso, eu chego no jardim...*”². *(Segue assoviando.)*

CRÍTIAS: Empédocles, só você pode curar a minha filha!

CORO: Mas está morta, está morta!

EMPÉDOCLES *(Realizando movimentos com as mãos, Empédocles vai massageando o corpo dela com óleos e cantando o hino Oito óleos)*:

OITO ÓLEOS

Copaíba, Andiroba, Abacate e Amêndoa

Ylang-ylang, Melaleuca, Rosa-Mosqueta e Calêndula

Chá da árvore, chá da árvore, óleos para curar

Flor das flores, flor das flores, óleos para amar.

² Primeira estrofe do Hino *Silencioso*, do Hinário *Cruzeiro Universal* do Mestre Raimundo Irineu Serra.

(Aos poucos, Panthea vai recuperando os sentidos, abre os olhos, sorri para Empédocles que todo o tempo mantém um semblante sorridente e tranquilo. Um grande alvoroço dos homens de Agrigento. Crítias sai estupefato, carregando Panthea nos braços.)

III.

PAUSÂNIAS: Mestre, toda Agrigento é um único assunto: que tu trouxeste à vida a filha morta de Crítias!

EMPÉDOCLES: Pausânias, não te impressiones com a multidão. Facilmente te enaltecem, facilmente te execram.

PAUSÂNIAS: Quisera eu ter visto este milagre!

EMPÉDOCLES: Não, a ti não admito que nomeie assim o feito. Milagre, ora! Apenas uma canção com árvores, estas minhas nobres amigas. Elas, sim, merecem todo louvor. A rainha da floresta tão amável, que sempre e prontamente escuta e atende a um chamado meu.

PAUSÂNIAS: Quisera eu entender de árvores! Quando passas, Empédocles, a Natureza se curva para te observar. Os rios ficam doces e mansos, e mal se ouve o vento que faz as folhas inebriarem-se. Até ele — o vento — sopra baixinho para que a tua voz, este canto, domine o ar.

EMPÉDOCLES: Pois... são os deuses. Caminho ao lado deles. Bem aventurado aquele que adquiriu o tesouro da sabedoria divina. E infortunados aqueles que veem nos deuses, uma coisa obscura.

PAUSÂNIAS: Há um dilema no seio do povo. Ao mesmo tempo que acreditam que és um deus, eles temem que sejas verdadeiramente um deus.

EMPÉDOCLES: Não posso calar-me. Há um poder. Não é para mim e é para mim. Porque é para toda a humanidade.

PAUSÂNIAS: Há apenas alguns, muitos poucos, que estão contra ti. Mas há sacerdotes entre eles. E eu temo o pior, Empédocles.

EMPÉDOCLES: E sabes exatamente o que é melhor ou pior? Tens total discernimento sobre o devir? Nada temo: tenho o Sol e a Lua dentro e fora de mim.

PAUSÂNIAS: E o que fazer para evitar o pior? Enquanto estás em teu jardim, com tuas flores, meditando, orando, em contemplação, tudo está em paz. Mas precisas estar com as pessoas, elas precisam de ti. O rio está contaminado e há malária entre as gentes. O povo necessita de mais curas, como esta de Panthea.

EMPÉDOCLES: Se a divindade estivesse ao alcance dos nossos olhos ou pudéssemos apanhá-la com as mãos, seria mais fácil que a fé entrasse no nosso coração. Posso fazer

algumas curas com minhas ervas, melhor forma de acreditar em deus é pela natureza, que se move todo o tempo. E cheia de espírito santo e sobre-humano, atravessa e penetra todo o Cosmos.

PAUSÂNIAS: Mas é tu que moves a natureza, que dominas os elementos.

EMPÉDOCLES: A lei é válida para todos, porque se expande pelo éter até a luz do céu. É certo que chega primeiro aos poetas e aos videntes. Mas também aos médicos e príncipes.

PAUSÂNIAS: Então é por isso que a natureza não falta a ti, que és um poeta, um filósofo, um médico, um vidente, um profeta...

EMPÉDOCLES: Precisaréi também ser político e adentrar nos poderes mundanos? Pois desejo que minha pólis, nossa cidade, seja sempre bela e pura, protegida dos tiranos. Só quero afastá-los do poder. Vamos ao templo, Pausânias, já é hora. Quem lá nos espera?

IV.

(Na frente do templo, alguns sacerdotes conversam ao redor de uma fonte. Alguns deles são simpáticos aos tiranos.)

CRÍTIAS: Eis que surge Empédocles. Já havia previsto sua presença quando três instantes atrás, o sol, que nos abatia suavemente, recolheu-se no regaço de uma nuvem para dar lugar a esta brisa que o recebe. Minha filha desconhece todo o mundo. Para ela, agora, ele é o único ser vivente dotado de graça.

MANES: Eu sou o ancião e ele é o jovem. Mas já não sabemos quem é o novo e o velho. Não é agradável saber que tenho a aprender com ele. Envergonho-me da minha vaidade.

CRÍTIAS: Ele domina os mistérios do Sol e da Lua. Ele domina as tradições.

MANES: Que tens a dizer, Empédocles, sobre a flor?

EMPÉDOCLES: A flor que eu vejo não é a mesma flor para ti e para mim.

MANES *(A Crítias)*: Quem me dera ver a flor que ele vê...

EMPÉDOCLES *(Todo olham para a fonte)*: Esta flor do lótus nasceu do lodo. E por nascer em meio à sujeira, adquiriu um poder de não reter nada. Nenhuma partícula de poeira penetra em suas pétalas de cor púrpura. Pura e púrpura. Se ela é bela? Como não o seria? A pureza já traz em si a sua qualidade companheira, a beleza. A flor do lótus é o símbolo da pureza do Ser. Da mesma forma que as pétalas desta flor, o Ser, embora presente no mundo, permanece como que intocado pelas coisas do mundo.

PAUSÂNIAS: És assim, Empédocles.

EMPÉDOCLES: Ainda não, mas desejo ser. Eu ainda não sou quem eu sou. Minha existência é um lume, que logo se extinguirá, como o som de uma lira.

(Aplaudem-no e cobrem-no de honrarias. Os cidadãos colocam uma coroa délfica em sua cabeça e o carregam)

1. A TERRA

I.

(No jardim de Empédocles, surge Cipris com braços e pernas como se fossem raízes e cercada de cobras. Empédocles a contempla.)

CIPRIS: Sou Cipris, a Rainha da Floresta

Venho agradecer a honra e o louvor

Dai-me a coroa e um ramo de flores

Dou-te sabedoria, força e amor

(Empédocles entrega-lhe a coroa e flores)

EMPÉDOCLES: Então és Cipris, a Rainha!

CIPRIS: Sim, entrastes na imaginação minha!

EMPÉDOCLES: Quero o jasmim te ofertar!

CIPRIS: Aspergi ali, no altar!

EMPÉDOCLES: Com este mel de São João, da capelinha de melão.

CIPRIS: Só fruto, só fruto, bicho, não.

(Empédocles faz a oferenda e se recolhe no meio das plantas.)

EMPÉDOCLES: Em ti eu posso meditar. Há profundidade e silêncio embaixo desta árvore.

II.

(Entra Panthea, respira fundo, olha ao redor, não vê Empédocles.)

PANTHEA: Eis o seu jardim!

(Senta-se numa postura de meditação, fecha os olhos e respira. Empédocles senta-se da mesma forma, ao seu lado)

EMPÉDOCLES (cantando): “Silencioso, eu chego no jardim...”. Panthea, eu fico feliz em ver-te aqui. Um sinal de que já estás curada.

PANTHEA: Sinto-me melhor. *(Mirando uma planta)* Um jasmim!

EMPÉDOCLES: Sim, é a flor do tabaco.

PANTHEA: Tão puro, tão belo.

EMPÉDOCLES: É uma planta de poder. Pode ter um uso bom ou mau. Pode trazer amor ou discórdia, como tudo na vida. E aquela é o tsunu, uma árvore sagrada. Da sua raiz fizeram este rapé, uma medicina dos índios.

PANTHEA: Eu sempre tive a impressão que tu eras uma raiz, por seres tão forte. Proteja-me Empédocles, eu te darei meu coração.

EMPÉDOCLES: Que disseste?

PANTHEA: O que ouviste?

EMPÉDOCLES: Que tu me darias o coração.

PANTHEA: Meu coração? Tu já o tens!

EMPÉDOCLES: Se me amas, já estás protegida. O amor não precisa de proteção. Ele, em si, é proteção.

PANTHEA: Sim, és uma raiz. Uma raiz-homem.

EMPÉDOCLES: Ginseng.

PANTHEA: Que tem o ginseng?

EMPÉDOCLES: A palavra significa isso: raiz-homem.

(Empédocles sopra rapé no nariz de Panthea com o tipi, objeto indígena para este uso. Durante a aplicação, entoa um trecho do Canto Puwanawá³)

CANTO PUWANAWÁ

“Eu venho trazendo a paz e o amor

Para quem, quem sabe amar

O poder da Mãe Natureza

Está no céu, na floresta e no mar

Hei, hei, hei, hei, hei, hei, hei, hei

No céu, na floresta e no mar”.

PANTHEA: Meu coração está mais calmo.

EMPÉDOCLES: É a pressão mais baixa.

PANTHEA: Meus dedos... Eles sempre são tensos, doem, tremem. Agora estão brandos...

EMPÉDOCLES: É o amor. O pensamento do amor circulou pelo sangue e chegou em seus dedos. Eles não mais tremerão, agora há a consciência do amor.

(Empédocles beija os dedos de Panthea)

PANTHEA *(Começa a cantar o hino Raiz Homem e, aos poucos, o CORO a acompanha.)*

RAIZ HOMEM

Raiz humana

O nome do homem

³ Canto Puwanawá, do Txai Luis Puwanawá, liderança da comunidade de Mâncio Lima — Cruzeiro do Sul (AC).

É doutor raiz
Cipó e flor
Raiz da flor
O nome do homem
É doutor raiz
Folha de amor
Doutor raiz
Divina flor
O nome do homem
É Dai-me amor!

2. ÁGUA

I.

(Perto das águas, surge Iyemonjá⁴, a deusa sereia. Empédocles a contempla.)

PAUSÂNIAS: E aquela, o que há?

EMPÉDOCLES: Também vês? É a rainha do rio e do mar. Tarumim, Gangā, Iyemonjá!

PAUSÂNIAS: O que ela vem nos falar?

EMPÉDOCLES: Coisas de se banhar.

PAUSÂNIAS: O rio está poluído.

EMPÉDOCLES: Ó Mãe, Òdóiyá! Vem com sua água, meu lábio purificar!

(Pega uma ânfora nas mãos de Iyemonjá e usa a água para preparar o chá, enquanto canta o hino Nono.)

NONO

Primeiro, alfazema e hortelã

Segundo, não usa a maçã

Terceiro, separa e esfria

Quarto, no quarto todo dia

Quinto, o teu óleo tão são

Sexto, aroeira então

Sétimo, capim-santo e jasmim

Oitavo, mirra verde por fim

Nono, nono, nono, om

Nono, nono, nono, om

(Banha-se com o chá, derrama uma porção no rio e depois entra no rio. Pausânias, os sacerdotes e os cidadãos de Agrigento assistem à cena e se aproximam)

II.

CORO: És o maior de todos da nossa bela Sicília, com seus bosques e templos!

PAUSÂNIAS: Nunca ninguém viu o mundo e seus poderes como ele!

CORO: Ele purificou as águas do rio. Não há mais malária, nem morte, discórdia ou dor.

CRÍTIAS: Nem discórdia nem dor!

⁴ Grafia de acordo com a transliteração da língua iorubá.

PANTHEA: Nele tudo é amor! Um belo astro que entre nós pousou!

MANES: Ele é um purificador!

PAUSÂNIAS: É o homem que ascendeu em vida ao Olimpo.

HERMÓCRATES: O povo o enaltece. Até Manes e Crítias lhe atribuem poder. Eu já não sei o que fazer!

(Cobrem-no novamente de honrarias, colocam uma coroa délfica em sua cabeça e o carregam)

III.

EMPÉDOCLES: Presta bem atenção em tudo, Panthea: daqui a milhares de anos tudo estará destruído. E nada do que temos aqui sobreviverá.

PANTHEA: E tuas palavras, Empédocles, podem desaparecer?

EMPÉDOCLES: A palavra é o que mais demora para se destruir, mas até ela se consome.

PANTHEA: E o que restará de nós?

EMPÉDOCLES: O amor. Usarei a minha palavra para falar de amor. Uma vez, duas vezes, repetidas vezes, sem cessar. Porque é belo repetir duas vezes o que é necessário.

CORO *(cantando)* : Amor, amor, quem sabe o que é o amor...

Amor, amor, quem sabe o que é o amor...

PANTHEA: Poderíamos ter um filho.

EMPÉDOCLES: Sim, poderíamos. Um filho do amor. Haverá de ser uma boa pessoa um filho teu.

PANTHEA: E se for uma menina terá nome de flor: Açucena. Tive um presságio, só se não sei se bom ou mau. Escuta:

(Chove. Ouve-se sons de trovões. Panthea canta o hino A deusa chuva.)

A DEUSA CHUVA

Uma cegonha,

Um dragão

Fez da lua, o fogo

Fez da lua, o ninho

A vaca preta

Dos óiã

Um carneirinho

Um coração

A deusa chuva

Tão plúmbea e escura

A deusa chuva

A deusa chuva

EMPÉDOCLES: Ela gostaria da água. Da água vem todas as coisas, disse Tales.

PANTHEA: Tão longe está a Lua e domina a terra e água que está aqui.

EMPÉDOCLES: No teu corpo ela flutua. Como és bela, nua. Tua pele é toda água, Panthea. Teus poros transpiram, respiram ar e água. Aqui, na água, voltamos um pouco para nossa casa primordial. Panthea, sabe qual é a nossa casa? A única? Aquela, que, quando nela dormimos, não queremos mais acordar?

PANTHEA: Diz-me Empédocles, onde encontro esta casa porque nela para sempre habitarei.

EMPÉDOCLES: A casa do nosso pensamento, o coração.

(Banham-se juntos na água da chuva e se beijam e se amam enquanto o coro segue cantando o hino A deusa chuva.)

3. FOGO

I.

(Num círculo de fogo, surge Kālī montada num leão e Śiva montado num touro. Eles se afastam de seus animais e dançam. Empédocles os contempla.)

PANTHEA: Vês o que eu vejo? Quem é ela?

EMPÉDOCLES: É Kālī! Das deusas, a mais bela!

PANTHEA *(Olha surpresa e com reverência)*: O que Ela faz aqui?

EMPÉDOCLES: Dança para a mãe que está a nascer e morrer dentro dela!

PANTHEA: A dança da criação e da destruição?

EMPÉDOCLES: Sim, uma oração.

PANTHEA: Quem é a mãe d'Ela?

EMPÉDOCLES: Eu, tu, todos nós somos a mãe dela.

PANTHEA: E o outro? O peregrino?

EMPÉDOCLES: É Śiva, o dançarino.

PANTHEA: E todo o tempo vivem a dançar?

EMPÉDOCLES: Dançar, contemplar e amar.

II.

PANTHEA: Hoje é o dia sacrificial. Sou filha de um sacerdote, preciso estar presente, mesmo contra a minha mais profunda e genuína vontade. Vou-me.

EMPÉDOCLES: Para um espírito sensível como o teu, isto é tão nefasto quanto o próprio sacrifício.

PANTHEA: Que horrendo este dia! Espalhou-se a ideia de que quanto maior o animal, mais afortunada é a oferenda aos olhos dos deuses. Os sacerdotes disputam suas ofertas e o sangue que corre nas escadarias não é menos doloroso do que aquele que corre em minha alma na hora em que estes animais são abatidos.

EMPÉDOCLES: Se o meu pensamento tem alguma valia diante deles, farei uma proposta audaciosa...

(Chega Pausânias)

EMPÉDOCLES: Pausânias, que bom que chegastes. Ouve bem. Conclama aos cidadãos que todos estejam presentes no ato sacrificial de hoje. Lá eu também estarei. E recolhe, em meu nome, uns donativos, grandes porções de aveia e mel. E retorna o mais rápido que puderes para realizarmos um feito.

PAUSÂNIAS: Com muito gosto, Empédocles!

(Surge o povo juntamente com Manes, Hermócrates e Crítias)

HERMÓCRATES: Os deuses estão a perguntar que tão grande animal é este, que tu vens sacrificar?

EMPÉDOCLES: Os deuses não perguntam. É da ordem natural que eles apenas respondam. Com qual de vós os deuses falaram? Não tenho recordação de ter falado com ninguém.

MANES: Ter cautela com a arrogância, Empédocles, pode ser proveitoso. És mesmo jovem!

EMPÉDOCLES: Qual animal desejam? Um elefante, um bisão, um rinoceronte? Qual deles seria tão grande que dispensaria a necessidade de que, pelo menos, toda a nossa Agrigento prestasse sacrifícios?

MANES: De onde trouxeste este bicho enigmático?

CORO: Da Amazônia? Da África? Da Índia?

HERMÓCRATES: Se trouxestes um leão, oferece aos deuses e todos nós aceitaremos fazer dele o nosso sacrifício!

EMPÉDOCLES: Agora revelaste a tua natureza, Hermócrates. O sagrado não é um negócio. Pausânias, traga o animal. Ele é maior que um leão, bem mais corpulento que um tigre, só que não é feito de carne e sangue como nós. Para os deuses: purificação. Porque não é garantido que precisemos matar algo que nos assemelha para agradar aos nossos desejos. Eis o nosso gigante feito de aveia e mel! Os deuses sorriem. Eu também regozijo. E, na condição de um deus que sou, recebo de bom grado este sacrifício!

(Surge um imenso animal feito de aveia e mel puxado por uma quadriga. Empédocles sobe na quadriga ao lado do animal. Alguns o ovacionam)

CORO: És o maior de todos da nossa bela Sicília, com seus bosques e templos.

PAUSÂNIAS: Nunca ninguém viu o mundo e seus poderes como ele!

CRÍTIAS: Ele purificou as águas do rio. Não há mais malária, nem morte, discórdia ou dor.

CORO: Nem discórdia nem dor!

PANTHEA: Nele tudo é amor! Um belo astro que entre nós pousou!

MANES: Ele é um purificador!

CORO: Ele nos libertou de sacrificar os animais!

PAUSÂNIAS: É o homem que ascendeu em vida ao Olimpo.

HERMÓCRATES: Mas por que tinha este louco, diante de todo o povo, declarar ser um deus?

CORO: Ele declarou ser um deus? Alguém ouviu?

CRÍTIAS: Um deus?

PAUSÂNIAS: Mas ele é um deus!

CORO: Mas ele não pode ser um deus. Nós não somos deuses!

HERMÓCRATES: Expulsemos este ofensor que diz ser deus! Tu insultas os deuses!

CORO: Incauto!

HERMÓCRATES: Tu consumes os deuses!

CORO: Blasfemo!

HERMÓCRATES: Agrigento não mais o abrigará sob o seu céu!

CORO: Exílio!

4. O AR

I.

(Do alto surge Mestre Irineu, negro imenso cercado de luzes. Empédocles o contempla. Ele canta. O coro o acompanha.)

*AS ESTRELAS*⁵

“As estrelas já chegaram

Para dizer o nome Seu

Sou eu, sou eu, sou eu

Sou eu um filho de Deus

As estrelas me levaram

Para correr o mundo inteiro

Pra conhecer esta verdade

Para poder ser verdadeiro

Eu subi serra de espinhos

Pisando em pontas agudas

As estrelas me disseram

No mundo se cura tudo

As estrelas me disseram

Ouve muito e fala pouco

Para eu poder compreender

E conversar com meus caboclos.”

II.

PANTHEA: Então irás para sempre?

EMPÉDOCLES: Te amarei para sempre, mas não ficarei aqui. Os sacerdotes não querem. Eu sou uma ameaça para eles. Eu amo a ti, a tua mãe, a Pausânias, amo até o teu pai, amo a todos. Mas não posso ficar aqui. No fundo, todos me fazem um bem: não posso permanecer em um só lugar, minha alma é inquieta e o meu sentimento não tem pouso. Ele está aqui e

⁵ Trechos do hino *As estrelas*, do Hinário *Cruzeiro Universal* de Mestre Raimundo Irineu Serra.

voa para todo o lado, para todo o mundo. Preciso reencontrar-me com um lugar que é meu. Agrigento foi onde nasci, mas tudo é só uma passagem. Eu sou e não sou daqui. Como se também pertencesse a outro lugar. Sou um poeta, Panthea, como posso conviver entre políticos? Mas não é por causa disso que parto.

PANTHEA: Uma multidão insensata. Ontem, para eles, tu eras um norte. E hoje o expulsam. A ti, que é quem pode trazer um melhor Sol para nossos dias.

EMPÉDOCLES: A vida deles não é a minha. Eu posso florescer em outro lugar. Os assuntos que mais me interessam não são os deste mundo. Parece que os filhos dos maus são ainda piores do que os seus pais. Se não me querem na cidade, eu também não quero ficar onde não sou compreendido. Vou viver às margens do Etna.

PANTHEA: Quero ir contigo, Empédocles.

EMPÉDOCLES: Panthea, és jovem e radiante. Deves ficar e buscar alguém que preencha o seu coração. Já não estou preso às coisas deste mundo. Posso viver sozinho anos e anos.

PANTHEA : E quem vai cuidar de ti quando estiveres velho e cansado?

EMPÉDOCLES: E quem cuidará de ti quando estiveres velha e cansada?

PANTHEA: Dizem que a morte dos grandes também é grandiosa. Quero estar perto de ti quando esta hora chegar.

EMPÉDOCLES: Chegamos sozinhos neste mundo e nossa alma deve peregrinar solitária. E não estou só, tenho deus dentro de mim. Este mesmo que está dentro de ti. Todos nós estaremos sempre inseparavelmente ligados por fios invisíveis e divinos, Panthea.

III.

EMPÉDOCLES: Veio para despedir-se? Nas despedidas, os espíritos profetizam. E aqueles que sabem que não vão voltar, costumam revelar verdades.

PAUSÂNIAS: Não, vim para receber e dar bênçãos. A oração de um amigo vale mais que a maldição de um sacerdote. E também quero fazer um pedido.

EMPÉDOCLES: Peças, Pausânias, peças com o coração! O que vier, virá com o coração. Uma parcela do coração, um pedaço do amor, da terra, da água, do fogo e do ar em harmonia. Pedes para que deus seja amor dentro de ti. Pedes o que tua alma quer.

PAUSÂNIAS: E porque vais embora e porque quero sempre senti-lo perto de mim, minha alma quer um beijo.

EMPÉDOCLES: Se o teu pedido estiver em comunhão com o divino, terás!

(Um breve silêncio. Um som de cítara. Ouve-se o hino Gayana⁶ em voz em off de Rogério Duarte. Empédocles vai até Pausânias e o beija na boca.)

GAYANA

“O amor que vive em mim

Vou agora revelar

Este amor que não tem fim

Já não posso em mim guardar

Eu amo muito você

Eu amo muito você

Eu não vou mais me calar

Eu não vou mais esconder

Este segredo guardado

Bem lá no fundo do peito

Eu amo muito você

Eu amo muito você

Não adianta fugir

Não adianta fingir

Já me cansei de sofrer

Por não poder lhe dizer

Eu amo muito você

Eu amo muito você

Nem me interessa saber

Se alguém vai condenar

O meu amor é maior

Do que a terra e o mar

Maior que o céu e as estrelas

Maior que tudo que há

⁶ Música e letra de Rogério Duarte, gravada por Caetano Veloso, no disco *Abraço* (2012).

*E se um dia eu me for
Para onde Deus me levar
Mesmo assim, meu amor
Com você vai ficar.”*

EPÍLOGO. O ÉTER

I.

EMPÉDOCLES: Não, não vamos falar sobre pecado, se eu subo até o Etna. O meu coração está puro. Até sei cantar! Não vamos dizer que não são coisas sagradas se o meu espírito livre deseja encontrar-se com o fogo primordial, onde eu acredito que deus comunga, pois é na natureza onde ele se faz mais presente. Já não encanta estar aqui. Minha missão foi cumprida, quero ser infinito? O que é o corpo, senão uma máquina que finda? Se eu quero amar, me doar, se eu quero que minha vida e minha morte deem testemunho de mim, do que eu sou, do que eu penso, porque julgar-me? A forma que escolhi para ir embora foi a que melhor encontrei para permanecer. Estarei perto dos deuses: o amor só morre quando perdemos deus. Viverei e morrerei em amor. Se tudo em mim é amor, minha morte é amor.

II.

(Panthea, Pausânias e Empédocles no Peloponeso, subindo em direção ao vulcão. Empédocles tira as sandálias)

PAUSÂNIAS: Faz muito sol, Empédocles, calça as sandálias.

EMPÉDOCLES: As sandálias são de bronze, o Sol é de ouro. Eu quero sentir o ouro sob meus pés. Sou um peregrino, o Sol é meu teto e o chão o meu leito. Que mais posso querer?

PANTHEA: Tua pele irá queimar.

EMPÉDOCLES: Um tanto melhor: o sol do céu na cabeça, o sol da terra na planta do pé. Na medida em que subimos, está cada vez mais quente. E isso é bom. Chegarei até o cume do vulcão sagrado. Os deuses estão mais presentes nas altitudes. Deviam voltar. Sinto que já buscam por vós em Agrigento.

PAUSÂNIAS: Não o deixaremos sozinho.

PANTHEA: O cheiro está cada vez mais forte.

PAUSÂNIAS: Eu não o sinto.

EMPÉDOCLES: Pausânias, precisas andar mais com os cães para aprenderes com o seu faro. Talvez necessites ser um cão.

PANTHEA: Se como um animal eu pudesse voltar, queria ser uma sabiá para cantar. Cantar e cantar e nada mais que isso: somente cantar.

EMPÉDOCLES *(Olhando para o horizonte)*: Já fui pássaro, rapaz, donzela, um peixe mudo a nadar no mar...

PANTHEA: Este cheiro forte de éter me deixou tonta, sinto-me fraca.

EMPÉDOCLES: Daqui para adiante caminharei sozinho. Isto aqui é meu, pertence a mim. Por favor, Pausânias, cuide de Panthea. Leve-a para o meu jardim em Agrigento. Ela viverá no meio das flores. E eu estarei lá também. Pausânias, escuta-me: há um cipó na entrada do jardim. Sua folhagem se enrama ao redor do portão. Do outro lado, Panthea, há um pequeno arbusto florido. Da maceração e cozimento do cipó com as folhas desta pequena grande árvore rainha, farão um chá. Desta forma, eu sempre estarei por perto, em alimento ou alento. Voltem, voltem, já é tarde, Panthea precisa de repouso e já chegou a minha hora de subir. Que Deus lhes guie!

PANTHEA: Assim seja. Dai-me sempre sua proteção!

PAUSÂNIAS: Assim seja, meu mestre!

(Os dois se afastam e se aproximam dos bonsais)

III.

(Empédocles contempla Sarasvatī, que surge tocando um instrumento de cordas.)

EMPÉDOCLES: “Mãe, ó Mãe, bendita seja!”⁷. Vós tocais e eu só tenho vontade de cantar.

SARASVATĪ: “Aquele que pratica o silêncio e se prostra todas as manhãs em versos excelentes a me louvar, a poesia fluirá de sua boca e todos os obstáculos que impedem o êxito cairão ante ele.

EMPÉDOCLES: “Vós sois a causa de alegria para os que vos saúdam”. De vossas mãos saem música. “E todo o Universo é vossa existência.” Para vós, sei até cantar. Para vós, toda beleza.

IV.

(Sarasvatī sai e Empédocles mira o Etna. Canta o hino Beleza para as pedras.)

BELEZA

Canto e danço tua beleza

Subo e desço tua beleza

Tua beleza, tua beleza

Subo pouco, subo tanto

Desço pouco, desço tanto

⁷ Os diálogos aspeados de Sarasvatī e Empédocles foram retirados da escritura sagrada *Tantra-Sara*, 6.

Tua beleza é um espanto
Tua beleza é um encanto
De beleza, de beleza

Desço um tanto, subo um tanto
Rezo, danço, oro e canto
A beleza, a beleza

Meu Pai, pra ti eu canto
Minha Mãe, pra ti eu danço
Tua beleza é um espanto
Tua beleza é um encanto
De beleza, de beleza.

(Ao longe, sentados entre árvores, Pausânias e Panthea bebem do chá e cantam. Sarasvatī se aproxima deles e os acompanha, musicalmente, com a lira, mas eles não a veem.)

PAUSÂNIAS E PANTHEA:

*“Pelo amor de Deus,
A todos eu vou dizer
Um grande vulcão
Que entre nós vai aparecer.”⁸*

(Empédocles encontra-se a beira do vulcão Etna. Ele mergulha nas pedras, afundando a cabeça e depois o corpo inteiro, como se precipitasse no Etna enquanto se ouve, ao fundo, até o término da cena, Panthea e Pausânias ainda cantando os trechos acima do hino Vulcão.)

EMPÉDOCLES: Lanço-me no Etna como uma flor se lança em direção ao sol, querendo o seu calor. Eu volto ao centro, minha mãe, de onde eu saí, de dentro de ti, do teu útero em chamas. Eu volto ao centro, meu pai, ao teu sêmen divino, meu criador. Aquele que realiza a verdade do corpo também realiza a verdade do universo. Porque, então, dizer-me que não?

⁸ Primeira estrofe do Hino *Vulcão*, do Hinário *O mensageiro*, de Maria Marques Vieira.

Se, para mim, lançar-me no Etna é encanto, reza, oração? Ofereço meu corpo e meu espírito a ti. Assim eu entro neste nobre castelo. Assim eu caminho, assim eu caminho...

Escuro

TRILOGIA SAGRADA

ii. Doutora Damiana Sabujá (Drama-épico infantil, em quatro estações: estudo para dramatização)

(Ouve-se em off, a voz narrativa. Enquanto isso, artistas representam e revelam, no palco, os elementos do Yoga, as posturas, as respirações, etc.)

PRÓLOGO: A FLOR (em nascimento, graça e esplendor.)

(Realizando posturas de meditação e contemplação, tais quais o padmāsana⁹, o bhadrāsana¹⁰, o virāsana¹¹ e o matsyāsana¹²; entre outras.)

Havia um rapaz na Magna Grécia
Que podia ser menino, peixe e vulcão
Um dia resolveu ser mulher
Na sua imaginação.

Na sua imaginação
Podia fazer de um tudo, meu deus!
Um dia era gato perdido da rua
Outro dia era Tupã, um faraó, Zeus.

Seu nome era Empédocles:
Profeta, jardineiro e sonhador.
Pegava o ódio e o amor
Colocava os dois no pilão
E fazia todo tipo de flor.

E fazia todo tipo de flor
Flor de verdade e de papelão
Também fazia bichinhos
Para morar em sua criação.

⁹ Postura da flor do lótus. Ver ilustração 39 na p. 217.

¹⁰ Postura virtuosa. Ver ilustração 40 na p. 217.

¹¹ Postura do herói. Ver ilustração 52 na p. 224.

¹² Postura do peixe. Ver ilustração 48 na p. 222.

Para morar em sua criação
Muita gente já havia:
Ele se dava bem com jasmim
Criança, nuvem e cotovia.

Seu nome era Empédocles:
Poeta, mágico e curador.
Um dia veio se transformar
Numa índia bem velhinha:
Doutora Damiana Sabujá.

Doutora Damiana Sabujá
Gostava muito de uma folia
O que fosse: hino, canção, oração
Tinha que ter coração e alegria.

Tinha que ter coração e alegria
Quando rezava ou cantava
Sua vida parecia uma dança
Como dois no vulcão: fogo e lava.

Não mais se chamaria Empédocles
Não estava na Grécia: era indígena
Escrevia e era veterinária
Janjão e Isabeé seriam personagens
Da sua aventura literária.

1. A TERRA (em quatro pétalas no chão.)

(Realizando o *Sūrya-Namaskār*¹³ e posturas de equilíbrio¹⁴ tais como o *vriksāsana*¹⁵, o *natarajāsana*¹⁶, o *merudandāsana*¹⁷ e o *shalabāsana*¹⁸.)

I.

Mudou-se para uma terra distante
Dizem que foi lá pra baía
Lugar de todos os santos
Aonde muita festa havia.

II.

Logo conheceu São João
Que carregava um carneirinho
Ele gostava de sanfona
Forró, xaxado, xote e bailinho.

III.

Era um santo ainda menino
“Só vivia nas campinas
Pastorando suas ovelhas”¹⁹
Pregando suas disciplinas.

IV.

Comia mel e gafanhoto
Que dieta mais estranha!
Disse a Doutora Sabujá:
— Bicho eu não como nem morto!

¹³ Saudação ao sol. Ver ilustração 36 na p. 201.

¹⁴ Posturas que ativam o *cakra mūlādhāra*, cujo elemento é a terra.

¹⁵ Postura da árvore. Ver ilustrações 42 e 43 na p. 219.

¹⁶ Postura do Rei dos dançarinos. Ver ilustração 57 na p. 228.

¹⁷ Postura da coluna vertebral. Ver ilustração 47 na p. 221.

¹⁸ Postura do gafanhoto. Ver ilustração 44 na p. 219.

¹⁹ Trecho do Hino *São João*, do *Hinário Cruzeiro Universal*, do Mestre Raimundo Irineu Serra.

2. A ÁGUA (em seis orvalhos de criação.)

(Revelando posturas de abertura e abdominais²⁰, tais como o *makarāsana*²¹ e o *adhomukha-svanāsana*²².)

I.

Na água, ela botou o cipó e a flor
E acrescentou uma pitada de amor:
— Agora vamos mirar!
Acendeu o fogo da aguinha
Incensou toda a cozinha
Era uma fazedora de chá!

II.

São Joãozinho era um santo criança
Jamais perdia uma só dança
Era belo lhe admirar!
Andava coberto de peles
Tão rico — até com roupas tão reles
Aprendeu, na água, a batizar.

III.

Sabujá chamou São João pro festejo
Ele aceitou: — Coisa linda que eu vejo!
— Esta festa vou abençoar!
Tinha milho assado e amendoim
Bolo de puba, bolo de aipim
— O que tu pedires, tenho pra dar!

²⁰ Posturas que ativam o *cakra svādhiṣṭhāna*, cujo elemento é a água.

²¹ Postura do animal mitológico marinho que representa o *cakra svādhiṣṭhāna*. Ver ilustração na p. (colocar página).

²² Postura do cachorro olhando para baixo. Ver ilustração na p. (colocar página).

IV.

E Damiana não pediu nem foi nada
Queria dançar até a madrugada
E depois tomar banho no rio!
Brincou na água até de manhãzinha
Parecia uma sereia, parecia uma rainha
E era coisa de rei, aquilo o que viu:

V.

Abriu bem os olhos: avistou na janela
— Que coisa mais linda era aquela?
Um cachorrinho com o rabo a sorrir!
Não pensou duas vezes: seu nome é Janjão!
Foi presente do santinho do coração
E o pequeno não tinha para onde ir!

VI.

Janjão foi prontamente adotado
Com carinho, bem abençoado:
— Nunca mais lhe abandono, bichinho!
Guloso — pois nunca vira comida
Agora o cão mais alegre da vida:
— Nunca mais coitadinho.

3. O FOGO (em dez chamadas de vontade.)

(Revelando posturas de força²³, tais como o *simhāsana*²⁴, etc.; e *prāṇāyāmas* como o *nāḍī-sodhana-prāṇāyāma*²⁵.)

I.

São João, dotado de realeza
Deu a Sabujá uma linda bênção:
— Se estiveres triste, faz oração
E terás bem próximo a natureza
— Para Janjão, dou beleza e pureza
O cãozinho tão sem beira nem eira
Seguia Sabujá na ida à feira
Pedia milho: Sabujá atendia
O que poderia dar mais alegria
A Janjão, consagrado na fogueira?

II.

O batizado por fim acontecia:
Vieram mil reis e rainhas do astral
E um padrinho mais que especial
Mestre, sanfona, diversão e folia
Pra cerimônia que honraria
E o carneirinho de alma limpinha
Purificada, sagrada e tão minha...
Dizia beé, cantava, uivava e latia
O que poderia dar mais alegria
Se a graça divina, Janjão já tinha?

III.

E assim foi batizado na fogueira

²³ Posturas que ativam o *cakra maṇipūra*, cujo elemento é o fogo.

²⁴ Postura do leão. Ver ilustração 21 na p. 218.

²⁵ 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 ilustração 39 na p. 217.

A cabeça molhada em água e sal
Foi benzido num grande ritual
A festança durou uma noite inteira
Todos tão felizes com a brincadeira
Janjão era um filho, um pai, um irmão
Estrela guia maior da sua floração
Tratado com afeto, zelo e alquimia
O que poderia dar mais alegria
Ao brilho dos lindos olhos de Janjão?

IV.

Janjão adorava brincar no mato
E o focinho farejava o que via
Nesta vida livre, alegre e vadia
Pegou sarna, pulga e carrapato
Curado com enxofre e bicarbonato
Damiana então mediu seus humores
Com as ervas cuidava de todos temores
Combatia desencanto com cantoria
O que poderia dar mais alegria
A Janjão, tão coberto de amores?

V.

Janjão fazia uma festa tão imensa
Como seria ao encontrar uma cadela?
Amaria e seria bem amado por ela?
Doutora Damiana, em nada mais pensa:
Quer dar a Janjão esta recompensa
Era um bom filho, seria bom partido
E ela surgiria como ele foi surgido:
Fruto de uma graça, uma epifania!
O que poderia dar mais alegria
A Janjão, tão protegido e querido?

VI.

Sabujá fez jogo adivinhatório:
A cadela ia aparecer na janela
Quando o chá esfriasse na panela.
Então ligou o rádio comunitário
Cantava bem o filho de Januário
*“Dança Joaquim com Raqué, Luiz com Iaiá
Dança Janjão com Isabé e eu com Sinhá”*
Tudo deu certo: a panela tá fria
O que poderia dar mais alegria
A Janjão, com sua Isabeé a chegar?

VII.

E Sabujá, boa doutora que era
Doutourou-se na seguinte questão:
Isabeé apareceria por adoção
Semelhantes até no surgimento
O encontro dos dois era sacramento
Uma cumadre resolveu adotá-la
Sabujá disse: - eu vou batizá-la
Ganhou dinda e mãe no mesmo dia
O que poderia dar mais alegria
A Isabeé, com todos a adorá-la?

VIII.

Isabeé tinha uma cara que sorria
Patas cor de mel, pelos cor de cobre
Espécie e raça de porte tão nobre
Que nome simples nenhum lhe servia
Coração de prosa, olho de poesia
Janjão quando a viu, ficou alvoraçado
Deslumbrado, caidinho, apaixonado

Namorar toda hora era o que ele queria
O que poderia dar mais alegria
A Janjão, por Isabeé, fascinado?

IX.

Janjão nunca mais brincava no mato
Com Isabeé, deitava ao pé do alecrim
Cheiro tão bom afasta coisa ruim
Brincar com Isabeé era o maior barato
Tudo era bacana, nada era chato
E os dois se perdiam em contemplação
E nunca havia tristeza, só emoção
Assim vinha a noite e raiava o dia
O que poderia dar mais alegria
A Isabeé, sua ternura ou devoção?

X.

Sabujá era mestra de alta magia
E aprendeu muito mais com São João
Quando fazia chá, cantava oração
Bem-querer dos filhotes, ela benzia
E pedia que vivessem em harmonia
Janjão estava arriado os quatro pneus
Dava a Isabeé todos carinhos seus
Sempre juntinhos, até quando chovia
O que poderia dar mais alegria
Ao casal abençoado por Deus?

4. O AR (em doze sopros que vem e vão como o fole da sanfona, como as batidas do coração.)

(Revelando posturas de contemplação e torção²⁶, tais quais *virāsana*²⁷ e *matsyendrāsana*²⁸, enquanto realiza *prāṇāyāmas*, tais como o *bhastrikā*²⁹ e uma sequência de *mudrās*³⁰.)

I.

Isabeé era igual a Janjão: bem traquina
Quebrou sua perninha, subindo na escada
Ficou tão triste e desamparada, a coitada
Que Sabujá só tinha atenção pra menina
Nestes ares benditos de tal vibração
Havia uma linda santa também, amém!
Era Maria, a nossa Mãe Conceição
Que a Damiana queria enorme bem
Ela veio ajudar a tratar de Isabeé
Cadelinha que trazia o nome da prima
Trouxe o chá, a comidinha, a vitamina
E Isabeé ficou boa: da cabeça ao pé.

²⁶ Posturas que ativam o *cakra anāhata*, cujo elemento é o Ar.

²⁷ Postura da heroína/herói. Ver ilustração 52 na p. 224.

²⁸ Postura de torção em homenagem a Matsyendranāth, tântrico medieval. Ver ilustrações 53, 53^a e 53^b nas p. 224 e 225.

²⁹ Respiração com inspirações expirações contínuas e fortes que se assemelham ao movimento de um fole.

³⁰ Gestos de poder:

Matsya-mudrā ou gesto do peixe. Ver ilustração 16 na p. 160.

Ganadhanta-mudrā ou gesto do dente do elefante. Ver ilustração 17 na p. 160.

Durgā-mudrā ou gesto de Durgā. Ver ilustração 18 na p. 160.

Ātman-mudrā ou gesto do poder supremo. Ver ilustração 19 na p. 161.

Trimurti-mudrā ou gesto triangular, gesto da tríade. Ver ilustração 20 na p. 161.

Pāśupata-mudrā ou gesto da proteção de Śiva-Pāśupati. Ver ilustração 21 na p. 161.

Mukula-mudrā ou gesto do botão. Ver ilustração 22 na p. 161.

Kapota-mudrā ou gesto do pombo. Ver ilustração 23 na p. 161.

Candrakāla-mudrā ou gesto da lua. Ver ilustração 24 na p. 161.

Nagabhanda-mudrā ou gesto do laço de serpentes. Ver ilustração 25 na p. 161.

Arala-mudrā ou gesto do gancho. Ver ilustração 26 na p. 161.

Garuda-mudrā ou gesto do pássaro místico, gesto do pássaro livre. Ver ilustração 27 na p. 161.

Padmakośa-mudrā ou gesto do botão de lótus. Ver ilustração 28 na p. 162.

Mayūra-mudrā ou gesto do pavão. Ver ilustração 29 na p. 162.

Śiva-linga-mudrā ou gesto do falo, do poder de Śiva. Ver ilustração 30 na p. 162.

II.

Sabujá aproveitou a visita da santa
E cumpriu o batismo da afilhada
Chamou a cumadre, aprontou a farda
Não era mais pagã, a nobre infanta
Damiana acendeu logo uma vela
Um sopro divino na chama amarela
E o fogo então fez sol na ventania
Estava escuro, mas parecia ser dia
Assim acolhidos no manto da noite
Isabeé e Janjão faziam mil planos
O balanço do vento trazia bom palpito:
Viveriam felizes por muitos anos.

III.

Mãe Maria chamou Damiana no canto
E as duas trocaram bordados, encantos
Depois da conversa, Sabujá foi rezar
Com astros e estrelas gemendo ao luar
Então uma ideia logo lhe animou
Novamente água no fogo botou
E deixou o alento pela porta entrar
Com os poderes da lua, ia fertilizar
Chamou o seu verde passarinho
Era dia de criar vida no ninho
Gato, peixe ou cachorrinho
E todo bicho que encontrar.

IV.

E a doutora voltou aos seus afazeres
Cantava, dançava, com os cachorros brincava
E soprava seus chás, cheio de saberes
A brisa da tarde era sua grande aliada

Olhando os cachorrinhos, quis ser avó
Fechou os olhos: respirou uma vez só
E com o estudo fino de anos a fio
Viu a data na lua: Isabeé tá no cio
Com a ajuda de uma corrente de ar
Soprou de mansinho um bafo bem quente
Que se fez viração, que se fez ventania
E neste momento germinou a semente.

V.

Numa língua que ninguém entendia
Os cãezinhos, felizes, murmuravam
Cantiga de amor e amigo se ouvia
E amavam... e amavam... amavam...
Janjão: És tão delicada, minha florzinha amada!
Isabeé: Beé, como gosto de ti! Quero uma cafungada!
Janjão: Cafungar-te-ei até o fim dos meus dias!
Isabeé: Beé, ai, estas minhas infindas tardes vazias!
O que todos escutavam eram latidos
Os cãezinhos, felizes, celebravam
Declarações de amor e gemidos
E amavam...e amavam...e amavam...

VI.

Quando amanheceu, Janjão acordou pai
Quando anoiteceu, Isabeé, mãe, dormiu
Sabujá mexeu na fogueira: — Incendiai!
A brasa que morava lá dentro, sorriu
E doutora Damiana queria fazer festa
Para agradecer à Rainha da Floresta
Que mais uma graça lhe concedeu
Outra vez cantou bem alto pra Deus

E na noite seguinte ao acasalamento
Convidou a todos pro casamento
Preparou com primor todo o bailado
Espalhando folhas no chão sagrado

VII.

Vós nem queira saber quanto palavrório
Doutora Damiana inventou pro casório
Era tanta promessa de um amor verdadeiro
Que Janjão nunca mais ia querer ser solteiro
E o baile parecia que não ia acabar
Amanhecia o dia e o fole a roncar
Tão felizes estavam Janjão e Isabeé
Ele, seu homem. Ela, sua mulher
Depois da festa, Sabujá descansou
Prestou oferenda, cantou, leu, rezou
Sabia ser casamenteira e curandeira
Agora só faltava aprender ser parteira.

VIII.

Sabujá trouxe ao mundo frondosa ninhada
De cinco preciosas florzinhas marias
A primeira, linda Maria Açucena
A beleza floriu e ali fez moradia
A segunda, dengosa Maria Filó
Foi disputada pela cumadre e a tia
Todos sorriram quando ela nasceu
Nunca lhe faltaria companhia
A terceira, Maria do laço de fita
Tinha um pelinho todo dourado
Era mesmo uma mistura bonita
De vira-lata com São Bernardo.

IX.

A quarta era toda negrinha
Maria Tição, toda escurinha
Dormia numa caixinha azul de papel
Que tinha gravura do arcanjo Miguel
A quinta, mimosa Maria Luna
Era a filhota janota caçulinha
Tinha uma lua branca na testa
E uma estrelinha pretinha
A velha índia olhou as netinhas
E dos seus olhos saíram agulhas
Colheu ervas: preparou a parida
Pra agradecer tanta vida querida.

X.

Quem gosta de celebrar casamento
Também faz festa pro nascimento
Um cheiro de mato invadiu a casinha
E a parida, apelidada de meladinha
Foi servida para a cria ser abençoada:
Losna, arruda, pejo, noz-moscada
Alecrim, mel e hortelã-miúdo:
E Damiana disse: Eu vos saúdo!
Um fez cara feia, outro não achou graça:
Porque na parida também tinha cachaça
Quem era esse povo, eu não digo o nome:
Mas o “mal é o que sai da boca do homem”.

XI.

Aprendera a amar e a não ter preconceito
Bicho ou gente: tratava tudo do mesmo jeito
E nunca fazia o mal: era coisa que doía
Preferia viver em paz, luz e harmonia
Levando saúde e força para toda a gente

Conseguia o que queria, pois era crente:
Acreditava com fé nos quatro elementos
Guardava feito ouro estes ensinamentos
Repetindo duas vezes a mesma lição:
Para viver bem, tem que ter união
Era da Ordem das Rezadeiras Descalças:
Para curar dores, bailava valsas

XII.

Depois de longa vida de formosura
Damiana Sabujá enredou sua partida
De corpo bem vivo e alma bem pura
Preparou com zelo seu adeus para a vida
Ensinou os irmãos a fazer chá que traz cura
Ofertou muitas flores em adoração
Enfeitou-se com vestes de seda cor púrpura
Pediú aos céus: dai-me luz, dai-me proteção!
E intuindo que sua hora estava para chegar
Foi cantar junto aos pássaros, cavalgando no ar
Conversou com a terra, encontrou-se com o mar
Por fim, a sabedoria: a melhor coisa é amar!

EPÍLOGO. O ÉTER

(em dezesseis versinhos, em dois cheirinhos: a vida e a morte.)

(Revelando posturas de alongamento, flexão e inversão³¹, tais como o cakrāsana³², o sarvangāsana³³ e o halāsana³⁴)

I.

Dizem que ela não morreu:

A sua vida se encantou

Sua andança foi um poema, um verso

Uma oração, um drama de amor

Contam que ela se lançou num vulcão

Mas não há nenhuma prova concreta

A não ser suas sandálias de bronze

Que voaram da cratera aberta.

II.

Avistou o céu como derradeira paisagem

Viu que era espelho, ilusão, miragem

Tal qual o bailado de Janjão e Isabée:

Um caminho de sorte, boa fortuna, aragem

A morte, para Sabujá, foi uma passagem

Deste imenso mundo para outra viagem

Tal qual o bailado de Janjão e Isabeé:

Um caminho de diversão, uma aprendizagem

Escuro

³¹ Posturas que ativam o *cakra viśuddha*, cujo elemento é o Éter.

³² Postura de ativação dos *cakras*. Ver ilustração 59 na p. 229.

³³ Postura do corpo inteiro voltado para cima. Ver ilustração 61 na p. 230.

³⁴ Postura da foice ou do arado. Ver ilustração 60 na p. 230.

TRILOGIA SAGRADA

iii. DE EMPÉDOCLES (Drama-oração em quatro atos)

PRÓLOGO. A FLOR

1. A TERRA

2. A ÁGUA

3. O FOGO

4. O AR

EPÍLOGO. O ÉTER

[O espaço é aberto ao céu e à natureza, em modelo de arena, com a plateia ao redor. Nele, vê-se, chão, um desenho do Agni-yantra³⁵. Piso em cascalho com oito pedras grandes de proporções variadas e oito bonsais distribuídos em todo o palco. Durante o espetáculo, os objetos mudam de lugar e, na cena final, todas as pedras estarão juntas, formando uma estrutura espiralar que assemelha-se à cratera do vulcão Etna.]

[Todo o texto do drama-oração é apresentado por vozes em Off. Em cena, vê-se as partituras corporais realizadas por artistas-representantes através de posturas (āsanas) de Yoga executadas como em uma coreografia.]

PERSONAGENS:

EMPÉDOCLES, poeta, dramaturgo, mago, físico, curador, político, médico, filósofo da natureza, profeta de Agrigento

VOZ MÍSTICA (*Aparece sob diversos aspectos: voz feminina, voz masculina ou coro de vozes.*)

EPIFANIAS:

Da terra: CIPRIS, a rainha da floresta

Da água: IYEMONJÁ, a rainha do mar

Do fogo: KĀLĪ e ŚIVA, os deuses da criação e destruição

Do ar: ASCLÉPIO, o deus da cura

Do éter: MESTRE IRINEU, o rei Juramidan do astral

³⁵ Símbolo gráfico de Agni, deus do Fogo. Ver ilustração 31 na p. 164.

PRÓLOGO. A FLOR

I.

(Palco Escuro.)

EMPÉDOCLES (*Voz em Off.*): Om. Ó Magma, ó Flor de Fogo que mora embaixo da terra, vinde a mim! Eu, da Magna Grécia, vos saúdo, ó mãe das entranhas do chão, serpente ardente que se faz presente agora, aqui, como se brotasse de dentro de mim. (*Vê-se Empédocles no centro, no coração do espaço do Agni-yantra, ofertando-se ao revelar-se em padmāsana³⁶ e logo depois em virāsana³⁷. Ele acende uma vela*): Eu o saúdo Hermes alado, companheiro amado, nesta nova aventura que me empreendestes, deixa-me ser um passarinho, um sabiá, fazer como vós, aprender a voar, faz-me peixe silencioso mergulhado num mar sem fundo, nesta vossa profundidade arisca de um Deus, transforma-me em Deus, como vós, meu Pai.

II.

VOZ MÍSTICA (*Coro de vozes femininas.*)

“Pelo amor de Deus,

A todos eu vou dizer

Um grande vulcão

Que entre nós vai aparecer.”³⁸

III.

EMPÉDOCLES (*Voz em Off em oração. Com uma vela na mão, revelando-se em vajrāsana³⁹.*): Senhoras, senhores, cidadãos de Agrigento, eu sei que as forças dos membros de seus corpos estão limitadas; eu sei dos numerosos males que lhes assaltam e embotam os seus pensamentos; eu sei que não viram durante suas existências mais que uma débil parte da vida em si; eu sei que estão destinados a uma morte rápida, a uma vida que se dissipa tão velozmente quanto uma fumaça (*Apaga a vela que carrega nas mãos.*). Por isso é tão difícil para os senhores e as senhoras, ver, ouvir ou compreender com o espírito. Mas agora,

³⁶ Postura da flor de lótus. Ver ilustração 39 na p. 217.

³⁷ Postura do herói. Ver ilustração 52 na p. 224.

³⁸ Primeira estrofe do Hino “Vulcão”, do Hinário “O mensageiro” de Maria Marques Vieira.

³⁹ Postura do diamante, do raio, do poder indestrutível. Ver ilustração 55 na p. 226. Uma postura que favorece a realização da prática respiratória presente no *prānāyāma*.

senhoras e senhores, porque chegaram até aqui, vão compreender. Mas vão compreender somente o que permite a compreensão de um mortal. Porque eu vejo, senhoras e senhores, que vós pensais que são mortais! Eu não (*Acende novamente a vela.*): Eu sou um Deus! E se estão aqui, eu creio que vós também queirais descobrir que são deuses. É muito simples: fechem os olhos, senhoras e senhores, fechem os olhos e... respirem.

1. A TERRA

I.

EMPÉDOCLES (*Cantando.*): “*Silencioso, eu chego no jardim...*”⁴⁰. (*Revelando uma variação do vriksāsana*⁴¹, *levando as mãos ao chão.*) É preciso que eu coloque, agora, as minhas mãos na terra, para que a terra limpe minhas impurezas. E que a terra seja minha mãe acolhedora, que me dá frutos e que me receberá quando eu a ela retornar. Neste momento, terei algo difícil a fazer, meus senhores, enquanto vós respirais. A minha árdua tarefa será agora convencer-vos de que o tempo gasto com as horas dos dias de forma mundana, longe do divino, preocupando-se em sobreviver, este tempo, senhores, é vão. Imaginais, senhores, que podeis ser árvores e podeis dar frutos. E não digo apenas filhos como frutos, mas que tudo que fazais seja em oração. Que tudo seja como uma oferenda. O estudo vos fortalecerá o entendimento e podereis dar vida aos mortos. Contar-lhes-ei como Crítias chegou um dia à minha porta e pediu-me para curar a sua filha. Quando a olhei, ela estava morta, estava morta. Morta da substância primordial, que é o amor. Sim, é o amor o contrário da morte. Crítias, vou cantar para tua filha e com o sopro do meu canto, farei chegar aos ares os aromas dos óleos mais puros, essências ao pulmão e ao coração da tua filha. Toquei algumas partes do seu corpo com meus dedos untados de óleo e cantei. (*Canta o hino Oito óleos.*):

OITO ÓLEOS

Copaíba, Andiroba, Abacate e Amêndoa

Ylang-ylang, Melaleuca, Rosa-Mosqueta e Calêndula

Chá da árvore, chá da árvore, óleos para curar

Flor das flores, flor das flores, óleos para amar.

II.

EMPÉDOCLES: E Panthea, a filha, abriu os olhos e me sorriu. E depois saiu carregada nos braços do pai. E continua a sorrir até agora. Eu ainda consigo ver o seu sorriso e se o sorriso ainda está em mim, ele ainda existe. Todo instante lembrado ainda existe. Toda a cidade passou a falar disso. Ocupam-se do sorriso alheio. Panthea me amou e se curou através disso. Não foi milagre nem ressurreição, mas quem haveria de dizer que não foi amor e magia, a graça divina? Sim, há os que dizem, há uma multidão que diz. Que facilmente nos enaltece e

⁴⁰ Primeira estrofe do Hino *Silencioso*, do *Hinário Cruzeiro Universal* do Mestre Raimundo Irineu Serra.

⁴¹ Postura da árvore. Ver ilustrações 42 e 43 na p. 219.

facilmente nos execra. E pensar que apenas foi uma canção com árvores, as minhas nobres amigas, a minha rainha da floresta tão amável que escudou a um chamado meu e fez o rio ficar manso e as folhas inebriadas pelo vento que sopra baixinho e veio levar minha voz para o domínio do ar. Ai, Senhora, Senhora, que seria de mim sem vós? Ai, Senhor, Pai meu, rei das árvores e santo dos pássaros, obrigado por cuidarem sempre de mim. Eu nada temo: tenho o sol, a lua e as estrelas testemunhando-me. Quando estou em meu jardim, com meus jasmims, meditando, orando, em contemplação, tudo está em paz. Mas também preciso estar com as pessoas. Não é possível colocar a divindade ao alcance de nossos olhos ou apanhá-la com as mãos, caminhos pelos quais a persuasão penetra o coração do homem. Posso fazer algumas curas com minhas ervas, melhor forma de acreditar em deus é pela natureza, que se move todo o tempo. E cheia do espírito santo, plena do sobre-humano, atravessa e penetra todo o Cosmos. Sou um príncipe da natureza e ela se move para o meu reinado. Vês? Agora aquela nuvem se move para brincar temporariamente com o sol e me enviar esta brisa que nos envolve. Sentes? Panthea conseguiu ver a mesma flor que eu vi. Mas quando dois ou três de nós olha uma flor, não é a mesma flor que vemos. Panthea, ó doce Panthea, és uma flor de formosura. Foste tu, a flor que eu vi. Mesmo nascida de um pai tão rude, é uma flor. Uma flor do lótus que nasceu do lodo. E por nascer em meio à sujeira, adquiriu um poder de não reter nada. Nenhuma partícula de poeira penetra em suas pétalas de cor púrpura. Pura e púrpura. Se ela é bela? Como não o seria? A pureza já traz em si a sua qualidade companheira, a beleza. A flor do lótus é o símbolo da pureza do Ser. Da mesma forma que as pétalas desta flor, o Ser, embora presente no mundo, permanece como que intocado pelas coisas do mundo. Sou assim e és assim, minha suave Panthea. Colocam uma coroa na minha cabeça, carregam-me com uma coroa de louros para todo o lado. Eu ainda não sou quem sou. Minha existência é um lume, que logo se extinguirá, como o som de uma lira.

II.

EMPÉDOCLES (*Voz em Off. Revelando o bhadṛāsana*⁴²): Não, não me digais, senhoras e senhores, que vós se incomodais com a erva que eu inalo. É rapé, a medicina dos índios, feita de árvores sagradas. Ele entra no meu corpo com um sopro, o voo do beija-flor.

VOZ MÍSTICA (*coro de vozes femininas e masculinas cantam o hino Voo do Beija-Flor*⁴³. *Empédocles acompanha, revelando o dhanurāsana*⁴⁴.)

⁴² Postura do virtuoso. Ver ilustração 40 na p. 217.

VOO DO BEIJA-FLOR

“Assoprar rapé

Meu pajé assoprou

A força do rumã

Foi que me encantou

Eu venho de longe

Venho do outro lado

Quem anda comigo

É o povo encantado

Eu venho de longe

Venho acompanhado

E meus companheiros

Todos vem armados

Com sua machadinha

O seu arco e flecha

A sua lança e a zarabatana

E ainda tem a espada

Que eu corto as tranças

Minha espada é a paz

Meu escudo é o amor

O sopro do rapé

Voo do beija-flor!”

EMPÉDOCLES: Também o usaram os incas e os astecas e os nossos índios ainda usam. Todos arcaicos, como devemos ser, senhores, do lugar mais distante possível para podermos estar no lugar que deve ser o mais perto de Deus. Porque Ele está mais distante de nós no

⁴³ Hino indígena dos povos *Kaxinawá*.

⁴⁴ Postura do arco. Ver ilustração 58 na p. 228.

tempo do que no espaço. No espaço, Ele está dentro, que é o lugar mais próximo. Ele é o nosso Próximo. Somos Ele, somos filhos Dele, somos a mãe Dele. E o que vem dele é divino. Mal é o que sai da boca do homem, dirá um grande homem um dia. Eu já o ouço. Tal qual os profetas.

III.

(No jardim de Empédocles, surge Cipris com braços e pernas como se fossem raízes e cercada de cobras. Empédocles vê sua aparição.)

CIPRIS: Sou Cipris, a Rainha da Floresta

Venho agradecer a honra e o louvor

Dai-me a coroa e um ramo de flores

Dou-te sabedoria, força e amor

EMPÉDOCLES: Então é Cipris, a Rainha!

CIPRIS: Sim, entrastes na imaginação minha!

EMPÉDOCLES: Quero o jasmim te ofertar!

CIPRIS: Aspergi ali, junto à água, no altar!

(Empédocles entrega-lhe a coroa, flores e mel)

EMPÉDOCLES: Com este mel de São João, da capelinha de melão.

CIPRIS: Só fruto, só fruto, bicho, não.

(Empédocles revela o abhaya-mudrā⁴⁵ e se recolhe no meio das plantas.)

EMPÉDOCLES: Em ti eu posso meditar. Há profundidade e silêncio embaixo desta árvore.

A Floresta é uma Rainha, a Floresta é um anjo, um Rei, a Floresta é um pássaro que nos protege com suas asas verdes.

IV.

(Revelando o vriksāsana⁴⁶.)

EMPÉDOCLES: Depois Panthea voltou ao meu jardim. Já estava curada. Mas ainda assim receitei-lhe um banho de jasmim. As flores curam tanto quando as folhas, os cipós e as raízes. E o jasmim, além de curar por dentro, cura por fora, pelos olhos, pelo nariz. A flor do tabaco é um jasmim. O tabaco no meio da pureza e da beleza branca. Ela ficou encantada

⁴⁵ O gesto de 'Não temas!'. Ver ilustração 38 na p. 216.

⁴⁶ Postura da árvore. Ver ilustrações 42 e 43 na p. 219.

com o tsunu, a árvore sagrada cujas cinzas da raiz compõem o rapé. Ela disse que eu parecia uma raiz, de tão forte. E por isso queria me dar o seu coração. Eu já tinha o seu coração. Seu coração chegou para mim como uma semente. Ela plantou. Esperemos para ver o que nascerá. Panthea, para te curar, precisei ficar de pés descalços, para que a terra pudesse fazer comunhão comigo. E eu contigo, para te curar. Sou homem e raiz, sinto que os meus pés apenas se desprenderam da terra, tomaram uma forma humana e seguiram. E eis-me aqui agora, com estes cabelos desalinados, resquícius das raízes de baixo. Agora, meus cabelos querem fincar raízes no ar, no céu. E sou como tu, Panthea, uma donzela. E também sou homem, um peixe silencioso saltando fora do mar. Podes até me chamar de Doutora Damiana Sabujá, se assim o desejar. Damiana é nome desta erva que eu fumo e ela serve para amar. É uma medicina, uma planta de poder. Não me faz mal, jamais me fará mal. Não, não me digas que vós se incomodais com a erva que eu fumo. Também a usaram os incas e os nossos índios. Tudo o que vem da Terra é divino. Nossos olhos são divinos, nosso ventre também é divino. Mal é o que sai da boca do homem, dirá um grande homem um dia. Sempre eu o ouço. Esta erva acalma, ela pode curar os teus dedos. Teus dedos já não tremerão. O pensamento do amor entrará neles como uma cura. Panthea, com estes meus dedos, ontem, preparei a vinda de uma pessoa. Uma menina, que veio bela e saudável, qual flor de açucena. E eu cantei enquanto a preparava para o mundo. Ouve. *(Canta o hino Vem, Vem, Vem!)*

VEM! VEM! VEM!

Tu és um mistério verde, ó menina! Vem, vem, vem!

Eu te beijo, eu te deito, eu te nino, ó menina! Vem, vem, vem!

Eu rego, eu te boto no colo, ó menina! Vem, vem vem!

Viro luz só pra te iluminar, pequenina! Vem, vem, vem!

Chegarás numa manhã de inverno tão clara

A hortelã e o alecrim estarão no altar

Tudo que eu mais quero: a casa, o esmero

Água-benta e alfazema pra te perfumar

A pitanga e o jasmim te esperam, ó menina! Vem, vem, vem!

Tua mãe, teu pai e os padrinhos, ó menina! Vem, vem, vem!

Vai ter reza, forró e parida, ó menina! Vem, vem, vem!
Avô, cachorro e passarinho, pequenina! Vem, vem, vem!

IV.

EMPÉDOCLES: Pensei na palavra que eu pronunciaria no momento em que ela nascesse. Aquela palavra seria o primeiro som que a criancinha iria ouvir. Não poderia ser uma palavra minha, haveria de ser uma palavra do pai ou da mãe. Então pedi à mãe que cantasse. Mesmo se houvesse dor, que cantasse. E a mãe disse, timidamente, que não sabia cantar, mas havia uma canção que fizera para a filha — ela também sabia que seria uma filha. De pronto eu disse: cante, cante, cante com amor. E ela cantou.

VOZ MÍSTICA (*Voz feminina canta o hino Aroeira.*):

AROEIRA

Boca de cobra

Olho de cobra

É aroeira...

É aroeira...

Corpo de árvore

Perna de árvore

É aroeira...

É aroeira...

Flor de Sabiá

Fruto de Sabiá

É aroeira...

É aroeira...

Ninho de passarinho

Canto de passarinho

É aroeira...

É aroeira...

Para Açucena

Para Açucena

É aroeira...

É aroeira...

EMPÉDOCLES (*Revelando o anghustāsana*⁴⁷): Bastava que cantasse para que a criança quisesse logo vir ao mundo. E assim se deu. Eu sabia que a maneira com que eu tocasse a menina iria ficar impresso no corpo dela por toda a vida. Ela nasceu de ponta cabeça, puxei delicadamente seus pezinhos e ela saltou para o mundo, como uma flor sem espinhos. Com tanto amor... Era a primeira filha daquela mãe. A primeira neta da sua avô. Uma linhagem de mulheres encantadas fazedoras de comidas. A mãe fazia mistérios com os legumes e pães. A avó com mamão e coco, adocicados. A menina, que veio ao mundo através das minhas mãos, provavelmente ferverá chás ou plantará jasmims. Assim é o ciclo do trabalho, do ritual, da concentração.

⁴⁷ Postura de equilíbrio na ponta do dedão do pé. Ver ilustração 54 na p. 226.

2. ÁGUA

I.

EMPÉDOCLES (*Revelando o paschimotanāsana*⁴⁸): A malária turva a docilidade das águas de Agrigento. Tales, o sábio, disse que todas as coisas vinham da água. Daqui a milhares de anos tudo estará destruído. E nada do que temos aqui sobreviverá. As palavras e os sons serão os últimos a desaparecer. Precisamos cantar para que o mundo permaneça. A palavra é uma das coisas que mais demoram para se destruir, mas até ela se consome. Quando tudo se acabar, ainda restará o amor. Por isso, usarei a minha palavra para falar de amor. Uma vez, duas vezes, repetidas vezes, sem cessar. Porque é belo repetir duas vezes o que é necessário.

VOZ MÍSTICA (*Voz feminina cantando.*) : Amor, amor, quem sabe o que é o amor...

Amor, amor, quem sabe o que é o amor...

II.

(*Perto das águas, surge Iyemonjá, a deusa sereia. Empédocles vê sua aparição.*)

EMPÉDOCLES: Bem aventurado sou eu, pois vejo o tesouro da sabedoria divina. Rainha do rio e do mar, Janaína, Tarumim, Gangā, Iyemonjá, que vens me falar? Coisas de se banhar? Tudo em vós é tão sublime e brilhante. E aqui tenho as águas poluídas e já quase não escutam o meu lamento. Os homens e as mulheres quando tomam desta água ficam adoecidos. Tudo é discórdia, dor e morte, minha Mãe. O sal da terra solidificou sob os duros golpes dos raios de sol. Meu pai Sol, hoje estou fraco para suportar as forças dos seus raios. E és tão bondoso que me envia esta Mãe, suave como a lua, com suas oito pétalas no espelho, e que recebe a tua luz solar e a tempera para que eu possa suportá-la. Ó Mãe, Òdó Iyá! ⁴⁹ Vem com tua água, meu lábio purificar! Quero ser um bom astro que neste belo mundo pousou. Quero ser esse teu mar, o suor desta terra.

(*Pega uma ânfora nas mãos de Iyemonjá e usa a água para preparar o chá, enquanto canta o hino Nono com Iyemonjá.*)

⁴⁸ Postura da distensão posterior, um *āsana* de abertura. Ver ilustração 49 na p. 222.

⁴⁹ Saudação a *Iyemonjá*.

NONO

Primeiro, alfazema e hortelã

Segundo, não usa a maçã

Terceiro, separa e esfria

Quarto, no quarto todo dia

Quinto, o teu óleo tão são

Sexto, aroeira então

Sétimo, capim-santo e jasmim

Oitavo, mirra verde por fim

Nono, nono, nono: om

Nono, nono, nono: om

(Banha-se com o chá, derrama uma porção no rio e depois entra no mesmo rio.)

III.

EMPÉDOCLES (*Revelando o bhujangāsana*⁵⁰): Panthea deseja ter um filho comigo. Haverá de ser uma boa pessoa um filho dela. Se for uma menina terá nome de flor, como aquela outra: Açucena. Ela teve um sonho com uma canção e dentro dele um presságio, só não sabe se bom ou mau. Perguntou à Lua como nos chegaria Açucena. E eis o que a Lua respondeu.

Vês: (*Chove. Ouve-se sons de trovões. Panthea canta o hino A deusa chuva*)

A DEUSA CHUVA

Uma cegonha,

Um dragão

Fez da lua, o fogo

Fez da lua, o ninho

A vaca preta

Dos óiã

Um carneirinho

Um coração

⁵⁰ Postura da serpente. Ver ilustração 51 na p. 223.

A deusa chuva

Tão plúmbea e escura

A deusa chuva

A deusa chuva

EMPÉDOCLES: Ela gostaria da água. Da água vem todas as coisas, disse Tales. Tão longe está a Lua e domina a terra e água que está aqui. Enquanto a água no corpo de Panthea flutua, eu a vejo nua. Tão bela, com sua pele toda em água. Os poros transpiram, respiram ar e água. Na água, voltamos para nossa casa primordial. A única. Aquela que, quando nela dormimos, não queremos mais acordar. A casa do nosso pensamento, o coração.

(Banha-se com Panthea na água da chuva e se beijam e se amam enquanto o coro segue cantando o hino A deusa chuva.)

3. FOGO

I.

(Num círculo de fogo, surge Kālī montada num leão e Śiva montado num touro. Eles se afastam de seus animais e dançam. Empédocles vê sua aparição.) Kālī, divina Mãe, suprema e majestosa Senhora do Espetáculo cósmico, todos os objetos animados e inanimados dançam à Vossa Vontade. Vindes para me dizer que, ao invés de temer, devo dançar? Que se eu não danço, morro? Que eu devo dançar para não morrer e devo dançar para não matar? Śiva, Rei dançarino, já aprendi convosco todas as danças. E sei que, se amo o fogo, também devo amar o que queima. Sois radiante ao criar e ao destruir. Estarei unido a vós, um dia. Um dia quando já não precisarei estar aqui. *(Kālī e Śiva saem)*. Hoje é o dia sacrificial. Kālī, minha rainha negra que move as eras e os tempos, não derramarei sangue por vós. Quero que me cubras com o vosso sangue, vosso manto sagrado feito de estrelas e céu, minha deusa do firmamento. Não farei mal a nenhum ser vivente e convencerei a todos do templo a não matarem mais animais nas escadarias da vossa casa. O meu sacrifício por vós será não ingerir carne, deixar o meu corpo limpo para que possais habitar em mim com toda vossa realeza. Quando eu ando à noite, solitário pelos bosques, e sinto ao longe uma matilha seguir-me, como que querendo proteger-me de algo feroz que nem deve estar fora, deve estar mesmo dentro de mim, eu sei que é vossa benevolência que se transforma nestes cães que farejam a minha proteção. Os falsos sacerdotes, com sua ignorância, disputam ofertas e entregam animais cada vez maiores para o vosso suposto apetite. Eu dou a minha alma afortunada a vós para que façais com que ela caminhe nesta luz do vosso fogo, nesta brasa, neste vulcão. E se eu puder oferecer algo de valor, trago este animal bem maior que um leão, bem mais corpulento que um tigre, bem mais poderoso que um bisão, só que não é feito de carne e sangue, é feito de aveia e mel!

(Surge um imenso animal feito de aveia e mel puxado por uma quadriga. Empédocles sobe na quadriga ao lado do animal e revela simhāsana⁵¹.)

II.

VOZ MÍSTICA: És o maior de todos da nossa bela Sicília, com seus bosques e templos. Nunca ninguém viu o mundo e seus poderes como ele! Ele purificou as águas do rio. Não há mais malária, nem morte, discórdia ou dor. Nem discórdia nem dor! Ele nos libertou de

⁵¹ Postura do leão. Ver ilustração 41 na p. 218.

sacrificar os animais! É o homem que ascendeu em vida ao Olimpo. Um belo astro que entre nós pousou! Nele tudo é amor!

4. O AR

(Do alto surge Asclépio, com sua serpente enrolada num cajado. Com a mão direita, revela o o abhaya-mudrā⁵². Empédocles vê sua aparição.)

ASCLÉPIO: A tua poesia ascendeu ao Olimpo

Empédocles, és puro e limpo.

EMPÉDOCLES (*Saúda Asclépio revelando o bhujangāsana⁵³*): Asclépio, então não quereis um galo como sacrifício?

ASCLÉPIO: O que há de novo para me ofertar?

EMPÉDOCLES: Minhas mãos, meus dedos que curam.

ASCLÉPIO: Aceito tua mão esquerda. Abre-a, mostra-me.

(Empédocles levanta a mão esquerda em abhaya-mudrā)

ASCLÉPIO: Vê este dedo do anel que firma compromissos de amor? Esse dedo entre o menor e o maior de todos! É com ele que deves mexer nas poções. Só nele há uma veia que toca direto no coração.

EMPÉDOCLES: Quíron ensinou a vós e vós me ensinais. Cada dia aprendo um bocadinho.

ASCLÉPIO: Com o dedo molhado, ainda sentirás de qual lado vem o ar. Se vier do sul, adoça a poção com mel. O mel é purificador. Quando vier a morte, que ela seja doce.

EMPÉDOCLES: Sim, isto seguirá para sempre comigo, para sempre.

(Enquanto Asclépio se afasta. Empédocles mira o infinito e canta o hino Beleza para as pedras. E segue ao Etna.)

BELEZA

Canto e danço tua beleza

Subo e desço tua beleza

Tua beleza, tua beleza

Subo pouco, subo tanto

Desço pouco, desço tanto

Tua beleza é um espanto

Tua beleza é um encanto

De beleza, de beleza

⁵² Gesto do não temer: 'não temas!'. Ver ilustração 38 na p. 216.

⁵³ Postura da serpente. Ver ilustração 51 na p. 223.

Desço um tanto, subo um tanto
Rezo, danço, oro e canto
A beleza, a beleza

Meu Pai, pra ti eu canto
Minha Mãe, pra ti eu danço
Tua beleza é um espanto
Tua beleza é um encanto
De beleza, de beleza

EPÍLOGO. O ÉTER

I.

(Do alto surge Mestre Irineu, negro imenso vestido de branco e cercado de pequenas luzes prateadas e douradas. Ele canta e depois lhe entrega um chá sagrado. Empédocles vê sua aparição.)

CHAMO ESTRELA⁵⁴

“Chamo estrela, chamo estrela

Chamo estrela, estrela vem

Ela vem me ensinar

O amor de quem quer bem.

O amor de quem quer bem

É a saúde e o bem-estar

Consagrando este amor

Para sempre não faltar.

Para sempre, para sempre

Amigo do meu irmão

Que ele é a minha luz

Neste mundo de ilusão.”

II.

MESTRE IRINEU: Um grande vulcão entre nós vai aparecer.

O vulcão sou eu, o vulcão é você.

EMPÉDOCLES (*Revelando o vayutkāsana⁵⁵, enquanto realiza prānāyāmas⁵⁶ como o nadi-sodhana-prānāyāma⁵⁷.*): Já saudei o Pai, a Mãe, agora saúdo o filho, meu irmão. Despeço-

⁵⁴ Hino ‘Chamo Estrela’, do Hinário Cruzeiro Universal, de Mestre Raimundo Irineu Serra.

⁵⁵ Postura do vento. Ver ilustração 56 na p. 227)

⁵⁶ *Prānāyāma*: Expansão e retenção do prana, do ar vital.

⁵⁷ Respiração polarizada que consiste em purificar as vias respiratórias e energéticas através da expiração e inspiração pelas narinas isoladas, num constant fluxo de troca. Ver ilustração 39 na p. 217.

me de ti, Panthea. Aqui não posso ficar. Eu floresço em outro lugar. Meu caminho agora é só meu, este caminho que nos trouxe nos leva. Nossa cria já é do mundo. Logo, logo não precisará mais de nós. Vou ao Etna. Vou viver no meio das flores. És jovem e radiante, Panthea. E tão bela. Terás tudo o que quiseres. E assim dever ser. E se eu encontrar a minha gloriosa morte, estarei bem, porque se tudo é de glória e paz agora, haverá de ser assim na hora da nossa morte. E Pausânias, caro amigo, deixo-te um beijo, uma parte do meu coração, um pedaço do amor, da terra, da água, do fogo e do ar em harmonia. Que tudo seja amor dentro de ti. E que tenhas o que tua alma quiseres.

EMPÉDOCLES (*Revelando o Sūrya-Namaskār*⁵⁸): Não, não vamos falar sobre pecado, se eu subo até o Etna. Não vamos dizer que não são coisas sagradas se o meu espírito livre deseja encontrar-se com o fogo primordial, onde eu acredito que Deus comunga, pois é na natureza onde ele se faz mais presente. Já não me encanta estar aqui. Minha missão foi cumprida. Agora quero ser infinito. O que é o corpo, senão uma máquina que finda? Se eu quero amar, me doar, se eu quero que minha vida e minha morte deem testemunho de mim, do que eu sou, do que eu penso, porque julgar-me? A forma que escolhi para ir embora foi a que melhor encontrei para permanecer. Estarei perto dos deuses: o amor só morre quando perdemos Deus. Viverei e morrerei em amor. Se tudo em mim é amor, minha morte é amor. Subo o Etna com minhas sandálias de bronze, embaixo do ouro do Sol. Assim chegarei até o cume do vulcão sagrado. Os deuses estão mais vivos nas alturas. Sinto falta do meu jardim, mas o trouxe comigo nas folhagens do meu arbusto florido, minha rainha e o meu cipó macerado para uni-los num santo chá. (*Bebe o chá.*) Que o Pai me guie! Que a Mãe me guie!

III.

(*Empédocles encontra-se a beira do vulcão Etna.*)

EMPÉDOCLES: (*Revelando o sarvangāsana*⁵⁹ e o *halāsana*⁶⁰): Pai nosso que estais no céu, pai nosso que estais na terra, pai nosso que estais no Etna, pai nosso que estais no mar... Sagrado seja vós. Venha a mim que já sou vós, já sou vosso, ó Mãe Amantíssima. Lanço-me no Etna como uma flor se lança em direção ao sol, querendo o seu calor. Eu volto ao centro, minha Mãe, de onde eu saí, de dentro de vós, do vosso útero em chamas. Eu volto ao centro,

⁵⁸ Saudação ao Sol. Ver ilustração 36 na página 201.

⁵⁹ Postura invertida do corpo inteiro voltado para cima. Ver ilustração 61 na p. 230.

⁶⁰ Postura da foice ou do arado. Ver ilustração 60 na p. 230.

meu Pai, ao vosso sêmen divino, meu criador. O que é sagrado aqui faz um círculo como a Esfera. São vários círculos e círculos e círculos que se encontram no infinito. Sob o domínio do amor, todos os círculos se unem. Aquele que realiza a verdade do corpo também realiza a verdade do universo. Se eu morro? Não. Viverei em cada poeta, pois não há nascimento em nenhuma coisa vivente, assim como não está morto aquilo que não está mais aqui. Nada que existe ou acontece é vão. Porque, então, dizer-me que não? Se, para mim, lançar-me no Etna é encanto, reza, oração? Ofereço meu corpo e meu espírito a vós. Eu, que vos procurei em toda parte, eis que agora o encontro dentro de mim. (*Revela o cakrāsana*⁶¹). Aqui estou, unindo-me novamente a vós, Pai Nosso. Assim eu entro neste nobre castelo. Assim eu caminho, assim eu caminho...

IV.

EMPÉDOCLES (*Empédocles mira o Etna e mergulha nas pedras, e revelando o sirśāsana*⁶², *vai afundando a cabeça e depois o corpo inteiro, como se precipitasse no Etna e canta o hino ‘Vou voar’.*)

VOU VOAR

Se Deus chegasse aqui, minha Mãe

Eu ia me apresentar

Se minha Mãe, chegasse aqui, meu Deus

Eu ia me arrumar

Como Deus já está aqui, minha mãe

Eu posso me apresentar

Como Deus é meu amigo e Pai

Tudo me alegrará

A fuloresta é encantada, Mãe

E é lá que eu vou morar

Vou amar nesta casinha, ó Deus

No teu céu, eu vou voar.

(*Aos poucos, vai unindo o som do hino ao som do om.*)

Escuro

⁶¹ Postura de ativação dos *cakras*, dos centros. Ver ilustração 59 na p. 229.

⁶² Postura invertida sobre a cabeça. Ver ilustração 62 na p. 231.

CAPÍTULO I. DA LIRA E DA NATUREZA

Tudo nele representa o poeta nato, parece assim já ter a sua natureza subjetiva aquela tendência excepcional à universalidade que se torna uma contemplação tranquila, aquela completude e determinação contínua da consciência com a qual o poeta olha a uma totalidade.

HÖLDERLIN (1770-1843) sobre Empédocles (490-435 a.C).

Senhoras e senhores, dou início a minha tese de doutoramento numa prosa com a natureza. E principalmente porque nela há a oração, o *Yoga* e o sagrado. Enquanto escrevia este trabalho sobre dramaturgia também construía um jardim. Um jardim com jasmíns. Um *jardinho* com *jasminhos*, como diria Damiana Sabujá, personagem que criei a partir da própria ideia de estar me tornando doutora com uma dramaturgia da natureza, pois traz ela para o drama assuntos que circulam neste jardim, tais quais o tempo das flores que nascem, a estrutura misteriosa na aparição de um sapo que ali surgiu somente para morrer ou a música oriunda dos sons de alguns pássaros que passeiam em minha casa: cardeais, sabiás-laranjeiras, bem-te-vis, lavandeiras, gralhas-azuis, entre tantos outros pequenos sopros divinos.

Empédocles foi um filósofo da natureza, o último que filosofou em versos, imprimindo poesia às suas teorias em torno da *physis*. Um homem que ficava a contemplar a natureza para dela extrair os seus ensinamentos. Suas observações foram reveladas em forma poética. Logo, um fazedor de poesia. Sendo um poeta da natureza, encarnando a sua própria poesia, fez-se mito *através* da sua obra. E sua vida descortinou um horizonte mítico.

Neste trabalho, proponho que pensemos a natureza como os gregos pensavam a *physis*, realidade primeira e última de tudo, abrangendo o cosmos, os deuses, os homens, a verdade e o movimento das coisas animadas e inanimadas (CHAUI, 2002, p. 509). No *Yoga*, a natureza está dentro e fora de nós, com seus elementos.

E é desta forma, senhoras e senhores, que dou seguimento a esta tese convidando a dama Lírica para um chá. E sirvo, numa edição luxuosa embrulhada em papel vermelho-sangue, a *Ronda das Estações*, do *Kālidāsa*. E sendo mês de fevereiro, este momento em que escrevo, o dramaturgo poeta hindu me diz, em seu primeiro fragmento de *Verão*: “Ei-la de

volta, ó minha bem amada, a estação dos calores, o sol queimando como fogo, as mais puras noites de lua, os longos banhos em que os nossos corpos perfuram o espelho das águas, e estes deliciosos fins de dia no ardor apaziguado do amor”. (1944, p. 7).

E brindo à Poesia Lírica, que, na Grécia Antiga, era cantada e suas canções tinham diferentes metros. O *mantra*, elemento da prática do *Yoga*, que pode ser traduzido como ‘ferramenta para o pensamento’, também é cantado e em diversos metros.

Todo ato considerado importante na existência grega rural ou urbana — os banquetes, a vindima, a colheita, os funerais, os casamentos, entre outros — era acompanhado de poesia e um instrumentos mais ou menos elaborado. Nenhuma cerimônia religiosa — libação, sacrifício, procissão ou reza — acontecia sem acompanhamento de cantos e instrumentação. A lira, instrumento de cordas, tocada por Safo e Orfeu, era o instrumento geralmente utilizado nos cultos a Apolo, enquanto os cultos a Dioniso eram acompanhados pelo aulo, um instrumento de sopro. O gênero lírico recebe este nome porque era acompanhado da lira. Na iconografia hindu, a deusa Sarasvatī, consorte de Brahmā, toca um viña, uma espécie de lira oriental.⁶³

O gênero lírico era representado por hinos dedicados aos deuses: o *peônio* para Apolo e o *ditirambo* para Dioniso. Havia o canto processional (*prosódio*), o canto de luto (*treno*), o canto de casamento (*himeneu*), a canção de mesa (*escolio*), o elogio (*encômio*), a ode triunfal em honra de um vencedor de jogos públicos, atleta, músico ou proprietário de cavalos de corrida (*epinício*). (REINACH, 2011, p. 140) .

No ditirambo, que nasceu em Corinto, o coro ficava disposto de forma circular com cinquenta executantes em volta do auleta condutor (tocador de aulo⁶⁴), com o acompanhamento de uma dança com traços orgiásticos. No século V, houve uma revolução no ditirambo, sendo introduzido o elemento dramático, uma personagem — provavelmente o corifeu —, encarnando o herói ao invés de simplesmente relatar suas façanhas. Logo constituiu-se o gênero lírico-dramático, fazendo o ditirambo converter-se em uma espécie de ópera com pequenos solos, coro, melodrama e muita mistura de ritmos, imitando o “tanto o balido do rebanho quanto o roncar da tempestade e os suspiros de Sêmele desejando o filho.”

⁶³ Octavio Paz, em *O arco e a lira*, compara estes dois objetos, ao falar das poesias de Orfeu e do arco *gandhiva* que Arjuna, o grande cavaleiro do épico *Mahābhārata* usa para vencer a grande guerra *Kurukṣetra*, que nada mais é que uma metáfora da luta interna entre o bem e o mal que habitam cada indivíduo.

⁶⁴ Instrumento de sopro.

(REINACH, p. 144). O desenvolvimento seguinte do ditirambo foi a pantomima greco-romana e algumas danças individuais que assemelhavam-se a um balé mitológico, uma espécie de ação mimada, isto é, representada por gestos, cheios de graça e virtuosidade, a partir de um assunto mitológico.

Neste sentido, esta descrição assemelha-se à presença dos movimentos oriundos das posturas do *Yoga* que utilizo para a encenação deste drama-oração, uma vez que estas posturas mimetizam elementos da natureza, matriz primeira dos mitos.

Nesse percurso pelo dramático, o gênero lírico se expandiu para o teatro lírico que gerou, na época do humanismo renascentista, o oratório e a ópera, mas não entrarei nesta seara nem abordarei o drama litúrgico medieval⁶⁵ que nos legou os mistérios e milagres, pois ambos são de uma ordem diversa ao drama-oração eminentemente lírico e subjetivo, o cerne deste trabalho. O que trago para o drama-oração e diz respeito ao drama religioso é que, por muitos séculos, ele produziu uma forma de teatro puramente lírica, pois era inteiramente cantado. A música imprimia o tom lírico e assim o faz também aqui no drama-oração que proponho, com seus hinos de louvor aos deuses e aos homens. No período medieval também eram comuns as danças sagradas nos arredores da igreja ou em volta das fogueiras de São João. Um hábito que permaneceu por séculos, principalmente na Espanha. Chamados posteriormente de balés líricos, eles aconteciam preferencialmente ao ar livre. Este aspecto lírico mais primitivo da presença do desenho de luz feito pelo fogo, a iluminação da época, relaciona-se com o uso de velas num espaço aberto de encenação que as rubricas do drama-oração apresentam.

Na Lírica, encontramos a ode, o hino, o soneto, elegia, idílio, écloga, epitalâmio, sátira, entre outros estilos que, com uso do metro ou não, delineiam uma poética própria onde o ‘eu’ se expressa. A oração é um gênero discursivo que bem podia fazer parte da Lírica, pois contém muitos dos seus traços estilísticos, mas não foi aí incluída, tendo sido reservada aos poderios do sagrado. A palavra ‘orar’ (do latim *oro*, através da base indo-europeia ‘or’) significa falar, dizer, pronunciar uma fórmula ritual, uma prece, um discurso. Ela difere em algum sentido da palavra ‘rezar’ (do latim *recito*), que significa ler em voz alta, apresentar-se lendo, citar, pronunciar, repetir, recitar, dizer de cor. De ‘oro’ vem as palavras ‘oratória’, ‘orar’, ‘orador’, ‘oráculo, entre outras. Com o advento do Cristianismo, a palavra passou a

⁶⁵ O drama religioso desapareceu praticamente no século XVI, originando muitas formas distintas entre si, relacionadas com os costumes locais de onde se manifestaram. As autoridades eclesiásticas acabaram por proibir as representações diante das licenciosidades que os autores e intérpretes permitiam aos dramas.

ter também o significado de ‘falar à divindade’, ‘rogar’. O drama-oração é o espaço de um lirismo primitivo onde “de repente, a prece se faz diálogo” (TOUCHARD, 1970, p.9). Ou se faz monólogo, ou se faz canto, voz que ecoa ou se faz silêncio. Mas todos vem dos primórdios da prece, da oração.

Na oração, dialoga-se com o imponderável, ao ponto de não sabermos se é uma confissão, um discurso monologado do ‘eu’ ou um diálogo com o divino. Na oração, há também o elemento lírico, mas o dramático se instaura porque há sempre um ‘ele’, que pode estar dentro ou fora, fazer parte da natureza própria ou externa a ela. No drama-oração que componho, parto de um estudo do drama-lírico e dos seus componentes. Neste drama-oração há hinos, metrificações, ritmos, volumes, tonalidades e uma conversa íntima e silenciosa — uma oração — com o sagrado que está presente nos elementos da natureza.

Um drama lírico ainda não abandonou o drama; um drama lírico ainda não é pura poesia porque ele deseja contar algo que acontece com personagens. E, por sua vez, também pode ser substantivado pelo épico. Um drama lírico pode ser mais dramático ou mais lírico. Seguindo o rastro da conceituação poética de Staiger, o drama lírico pode seguir mais a frase ou a sílaba. Este drama-oração escrito a partir da experiência com *Yoga* opta pela sílaba, pelo metro, pela prosódia, pelo canto, pela melodia da palavra sendo mais importante que o acontecimento.

No drama-oração, até a palavra falada perde a importância porque ela pode ser apenas sentida. No entanto, o drama-oração não é mais inteiramente uma oração, pois carrega elementos dramáticos que não prescindem da representação. Desta forma, a encenação do drama-oração requer um elemento crucial para sua representação: a voz narrativa, um traço estilístico do épico.

Ao tratar a oração como um artefato da palavra que necessita de um corpo em movimento que a pronuncie, ela é parte essencial de um contexto híbrido no qual há uma íntima relação do sujeito com o objeto, do eu com o mundo. Trata-se de um monólogo poético onde a linguagem é ação, e portanto, a situação se instala através dela, unindo teatralidade, literalidade e performatividade na representação de um ‘Si-Mesmo’, que é um eu-lírico que incorpora a dança, o teatro, a música e a palavra em seu ritual:

O sujeito da vontade, isto é, o próprio querer, preenche a consciência de quem canta[...].Ao lado disso e simultaneamente, a visão da natureza circundante faz o cantor tornar-se consciente de si como puro

sujeito do conhecimento destituído de vontade, cuja calma espiritual imperturbável aparece agora em contraste com o ímpeto do querer sempre obstado, sempre ainda carente: a sensação desse contraste, desse jogo de alternativas, é propriamente o que se exprime em toda canção e constitui em geral o estado lírico. (SCHOPENHAUER, 2005, p.328).

Cercada de jardim, poesia e *Yoga*, ergo estas pilastras para o antigo e monumental Empédocles, que curava enfermos receitando ervas que ele mesmo cultivava. Era ele um filósofo da antiguidade clássica, um médico, um curandeiro, um poeta que filosofava em versos sobre a natureza dos seres. E deixou-nos a herança da sabedoria dos quatro elementos: a terra, a água, o fogo e o ar. Na antiguidade hindu, os *yoguis*, através de *dhyāna* (meditação) revelaram os quatro elementos e mais um, o éter. O conceito dos elementos foi uma das preciosidades sobre a natureza dos seres que ele deixou em seus 153 fragmentos que chegaram até os nossos dias.⁶⁶

Hölderlin, retomando uma discussão que fora iniciada por Aristóteles, diz, no Fundamento a Empédocles que “a arte é a florescência, a perfeição da natureza” (2001, p. 347). Aqui, a cultura é continuidade, não ruptura. A humanidade é, então, a capacidade de perfeição da natureza. O homem faz, com seus instrumentos, que a natureza revele a si mesma onde ela não é capaz de fazê-lo sozinha. Ricouer levanta a discussão sobre a máxima “a arte imita a natureza”, (2005, p. 72) destacando que a imitação é da produção da natureza, dos seus mecanismos, do que a natureza traz que remete à *physis*, da natureza que está em constante transformação. A arte, neste sentido, é uma imitação viva, processual, da dimensão da realidade que se apresenta “como em ato”. É assim que percebo o jardim de Empédocles, com as suas sabedorias secretas que se revelam no movimento dos quatro elementos em atividade: a natureza se fazendo arte no seu modo de operar. E através de uma dramaturgia que busca trazer o lírico para a cena, adentro este universo, em livre conexão com o Hölderlin quando afirma que “A poesia se tornará, o que foi no começo, mestra da humanidade” (2008, p. 74).

⁶⁶ Jaeger, em sua *Paidéia*, diz que, em Empédocles, “interpenetram-se as crenças órficas da alma e a filosofia jônica da natureza. A sua síntese mostra-nos de modo muito significativo como as duas doutrinas se unem e se completam numa mesma pessoa. É símbolo desta união complementar a imagem da alma, balançada de lá para cá no turbilhão dos elementos” (1994, p. 212). Para Empédocles, o homem é um exilado de Deus, e desta forma “a alma não tem no mundo da filosofia naturalista um lugar adequado. Salva-se, porém, mediante a certeza religiosa de si própria. É só quando se liga ao pensamento filosófico do cosmos, que esta necessidade metafísica do homem religioso encontra satisfação” (ibidem).

a. *Yoga, uma poética da natureza*

Paul Valéry, ao ser convidado para inaugurar a cátedra de Poética no Collège de France, profere uma palestra, à guisa de primeira aula, na qual recorre ao sentido primitivo da palavra ‘poética’ que, no seu entender, remete à etimologia, ao espírito: “São aquelas coisas que o espírito quer fazer para seu próprio uso, empregando para esse fim todos os meios físicos que possam lhe servir” (2011, p.197). Os termos ‘poética’, ‘poesia’ e ‘poeta’ vêm da mesma raiz grega *poiéô*, significando fazer, criar.

Aristóteles, em sua *Sofista*, afirma que a carga poética de Empédocles equiparava-se à de Homero. O compilador grego da *Odisseia* e da *Iliada*, por sua vez, “jamais sequer emprega em suas obras as palavras ‘poesia’, ‘poeta’ ou ‘poema’. Em compensação, usa *poiéô*, que quer dizer ‘feito’, e principalmente ‘bem feito’ ou ‘bem construído’” (CÍCERO, 2005, p. 214). Porém emprega o verbo ‘fazer’, do qual se originam todas estas palavras. Para falar de poemas, ele usa uma palavra cuja transcrição é *aoidé*, isto é ‘canção’ e *épea*, plural de *epos*, que significa ‘discurso, palavra’. Pensemos, claro, que os poemas de Homero eram musicados tais quais os *sūtras* (palavra que significa fio, pois os *sūtras* eram criados para ser facilmente memorizados, uma palavra unindo-se a outra, ritmicamente). Diz-nos Albert Lord: “O homem desprovido da escrita pensa em termos de grupos sonoros, e não em termos de palavras e não é necessário que estas duas coisas coincidam.” (LORD apud CÍCERO, ibidem p. 244). E desta forma, com uma cultura *paramparã* (de boca para ouvido, de mestre para discípulo) é que os *sūtras* se tornaram conhecidos e puderam ser compilados pelo sábio Patañjali, que realizou a primeira sistematização do *Yoga*, embora sua origem remonte a tempos bem mais primitivos.

O *Yoga* é um *darśana* (olhar, visão, compreensão, ponto de vista, doutrina, etc. Da raiz sânscrita *drs*, que significa ver, contemplar, compreender, etc.). A palavra *darśana*, por nós, seria muito bem entendida como ‘sistema filosófico’, embora o *Yoga* seja fundamentalmente prático e contemplativo. “É um sistema de afirmações coerentes, coextensivo à experiência humana, que procura interpretar no seu conjunto, a fim de libertar o homem da ignorância” (ELIADE, p. 15, 2000). 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*⁶⁷ 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’ (do grego *theatron*) remonta a um lugar onde se vê algo e o termo ‘teoria’, pertencente à mesma raiz — *thea* — significa ver, olhar com interesse, contemplar.

“*Yoga* é habilidade na ação”, diz-nos o clássico épico hindu, o *Mahābhārata*, no seu trecho mais conhecido, que é *Bhagavat-Gītā* (Canção ao Senhor, ao Bem-Aventurado): o *Yoga* é uma disciplina, a prática de uma técnica que visa alcançar determinados objetivos e que toma como base a própria natureza humana, aproximando-a dos conceitos cosmológicos, ontológicos, soteriológicos e metafísicos. Se observarmos que o *Yoga* se concretiza na ação, é porque essa ação é uma poética, um fazer, criar. Paul Ricoeur nos diz que a imitação deriva das ciências do ‘fazer’ (2005, p. 71) e é uma imitação vinculada à natureza, visto que ‘imitar é natural’ e ainda acrescenta que as noções de ordem, de simetria e de composição perfeita revelam “o limite segundo a própria natureza da coisa” (ibidem, p. 72).

Trazer o *Yoga* para as artes cênicas é pensá-lo como uma poética da natureza, de caráter mimético, admitindo, inclusive, sua aproximação com outra palavra grega relacionada às artes, que é *mimeistai* (representação pela dança). Só pode considerar-se um *yoguin* aquele que pratica o *Yoga*, a sua filosofia da natureza, que inclui muitos fatores além de exercícios físicos ou espirituais, como, por exemplo, não praticar nenhum tipo de violência a algum ser vivo, ou seja, viver em harmonia com todas as coisas do cosmos. Sabendo, claro, que cada vertente do *Yoga* prioriza determinados tipos de prática⁶⁸, sejam elas meditativas, corporais ou devocionais, mas todas elas pressupõem que uma ação seja realizada.

O modo de ver do *Yoga* e sua estreita relação com a filosofia pré-socrática,

⁶⁷ 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-Vidya*) (FEUERSTEIN, 2006, p. 113).

⁶⁸ Além do lado prático, é importante também reconhecer no *Yoga*, a sua estrutura iniciática. Embora seja possível aprendê-lo sozinho, ele é fundamentado numa relação de mestre e discípulo, que vai auxiliando o *yoguin* iniciante a aprender a abandonar o mundo profano e transcender os seus valores e comportamentos. De uma certa forma, é uma “morte seguida de um renascimento noutra modo de ser: aquele que é representado pela libertação, pelo acesso a um modo de ser não profano.” (ELIADE, p 13, 2000).

despertaram, em mim, o desejo de trazer os conceitos cênicos do *Yoga* para o palco. *De Empédocles*⁶⁹ deseja ser uma oração ao Etna, uma oração ao Uno, ao Deus que, com sua força ígnea, mora dentro do vulcão e com quem Empédocles desejou unir-se em forma de oração, ditirambo, canto, ode, hino, travessia. Grande parte dos fragmentos dos filósofos pré-socráticos da natureza chegaram até nossos dias porque foram decorados e passados adiante, até que alguém os transformou em palavra escrita muitos anos após terem sido proferidos. Os poemas eram recitados e cantados para que fossem fixados na memória. Assim sobreviveram a *Ilíada*, a *Odisseia*, o *Yoga-Sūtra*, o *Mahābhārata*, etc. As características da lírica (o ritmo, a música, as imagens) impregnavam a construção do pensamento antigo. Para Nietzsche, a filosofia começa e termina com os pré-socráticos: “A partir de Sócrates, morre a filosofia e nasce o racionalismo” (CHAUÍ, 2002, p.28). Empédocles aprendeu com Pitágoras a realizar exercícios espirituais da comunidade ao som da lira órfica, ou a lira tetracorde (a lira de quatro cordas) “obedecendo a princípios e regras para formar os acordes e para criar concordâncias entre sons discordantes, isto é, os sons da lira seguem regras de harmonia que se traduzem em expressões numéricas” (CHAUÍ, 2002, p. 69).

Oração é música. Oração é matemática. Oração é atividade de purificação. A oração, para Pitágoras, envolvia a música das esferas, que é a ciência presente na natureza. Uma oração deduzida da cosmologia. Era assim que os filósofos da natureza oravam ao Sol: com ciência, filosofia, religião, com uma poética que tanto se assemelha ao *Yoga*.

a. A catarse lírica

O *Nāṭya-Śāstra*, o mais antigo tratado cênico hindu, cujo autor é Bharata Muni, traz um capítulo no qual os reis são convidados a sair de suas rotinas diárias para experimentar atividades dramáticas, com o intuito de ficarem mais saudáveis e utilizarem o efeito catártico purificador que tais obras possibilitariam como um meio de busca espiritual.

Desde que foi teorizado por Aristóteles em sua *Poética*, o termo grego ‘*kátharsis*’ (catarse), traduzido por ‘purificação’, recebeu inúmeras interpretações nos estudos dramáticos. Os românticos e os classicistas muito disseram e inventaram para que aquela teoria contemplasse a sua criação estilística. Contudo, o termo é muito mais antigo, e já era

⁶⁹ Sigo a ideia dos títulos das obras pré-socráticas que geralmente eram intituladas como um tratado, utilizando-se da partícula ‘De’. A saber, a obra de Empédocles: *Da Natureza dos Seres*.

bastante utilizado no período pré-socrático pelos médicos e filósofos da natureza, sendo, inclusive, título de uma das obras de Empédocles, *Purificações*, na qual discute as teses pitagóricas, o banimento por sangue, a importância de uma dieta purificadora e assuntos relacionados com o orfismo e a metempsicose, pensando o espírito e a mente de um ser agindo em todos os níveis de purificação até encontrar seu lugar junto à Esfera original. Empédocles divide o mundo em quatro elementos, que são “determinados pelas forças do Amor e do Ódio, que regem, ciclicamente, o Cosmos” (BORNHEIM, 2007, p. 67).

Hölderlin coloca Empédocles como personagem principal de *A morte de Empédocles*, que classifica como um ‘poema trágico’ por ele realizado ao longo em três versões dramáticas, dois ensaios sobre o trágico (*Fundamento a Empédocles* e *Fundamento ao Trágico*), um poema homônimo e ainda um plano elaborado de escrita, o *Plano de Frankfurt*, cujo objetivo era traçar a poética de Empédocles numa versão dramática definitiva, o que nunca ocorreu, pois o trabalho não foi concluído, restando apenas o plano e sua incompletude, fazendo da obra de Hölderlin sobre o filósofo de Agrigento, uma vasta obra genial e inacabada. O que impera nesse trabalho — contradizendo o próprio adjetivo ‘trágico’ impresso pelo autor, mas reforçando a classificação substantiva de ‘ode’ — é o seu tom lírico. Sabe-se que Hölderlin é um poeta (e não apenas porque escreveu em versos); e muitos dos argumentos que explanam sua poética sobre o trágico evidenciam Empédocles como personagem lírica. Eis um exemplo:

A ode trágica apresenta o íntimo também nas distinções mais positivas, nas opiniões reais, mas estas oposições estão, todavia, presentes apenas na forma e como linguagem imediata de sensação. O poema trágico ainda encobre mais a intimidade na apresentação, expressando-a em distinções mais acentuadas, uma vez que manifesta uma intimidade mais profunda, um divino mais infinito (HÖLDERLIN⁷⁰, 2001, p. 343).

Na *Poética* está dito que a tragédia, ao despertar “o terror e a piedade, tem por resultado a catarse destas emoções” (VI, 27). A purificação ‘trágica’ estaria intimamente relacionada com o despertar destas duas paixões. Na Medicina antiga, portanto, a purificação estava vinculada aos humores (sangue, fleuma, bílis amarela ou cólera e bílis negra ou atrabílis), e a combinação destes elementos formava a natureza de cada indivíduo, ou seja, sua *physis*. A feliz união dos humores era o Amor; o desequilíbrio entre eles gerava o Ódio, a

⁷⁰ Em *Fundamento ao Trágico*.

discórdia. A purificação — catarse —, para Empédocles, era a harmonia entre os quatro elementos resultando no Amor, na união com o absoluto, com o infinito e divino cosmos. Afastando-se do trágico e de suas paixões, esta purificação apresenta algumas particularidades da Lírica, quando busca uma plenitude sagrada, um lugar de origem, a eternidade de um momento. Daí a obra *Purificações* ser definida como um poema lustral, religioso, cosmológico, para além de ser um tratado filosófico.

O ato da morte, a cena final de *No jardim de Empédocles*, quando este se precipita no vulcão Etna, dissolvendo-se no fogo, não é um ato suicida nem trágico, ele se lança ao elemento fogo para purificar-se, para unir-se ao pai Etna, o seu pai. Não há sacrifício nem sangue, há devoção e amor divino neste encontro. Por isso, ele não é o herói trágico, que comete a desmedida. Ele é o herói lírico que contempla a sua consciência e decide, com clareza, o seu ato final. Ele finalmente se agregará ao princípio do Uno através do fogo, que se apresenta como finitamente múltiplo. Não há ‘Ódio’ nem discórdia, há uma harmonia dos elementos, há ‘Amor’. Empédocles vai ao vulcão como, mais tarde, Sócrates irá à cicuta: com serenidade e determinação em manter intactas as suas certezas, como foi relatado no *Fédon*, por Platão.

O drama-oração não visa o conflito nem a desmedida, a personagem aceita a realidade tal como ela é (*santosa*) e com contentamento. Aquilo que poderia ser a sua ‘falha trágica’ é submetida à vontade divina. O herói lírico, ao contrário do herói trágico, não sofre a queda, porque nem há ascensão. Ele permanece em equilíbrio.

O *Yoga*⁷¹, sendo uma filosofia da natureza, utiliza-se de um elemento⁷² de purificação que recebe o nome de *Sat-karma* (*sat*, em sânscrito significa seis e *karma*, ação; a saber: as seis ações de purificação que visam limpar as mucosas nasal, anal, ocular, estomacal, etc.) ou *Kriyā* (que significa, literalmente em sânscrito, ‘atividade’, mas que é compreendida, no vocabulário do *Haṭha-Yoga*, como uma atividade de purificação). O *haṭha-yogin* 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 melhor circulação de *prāṇā*⁷³ no corpo humano, proporcionando não somente saúde, mas principalmente uma força cósmica e maior compreensão do mundo sutil e da natureza do Ser. Também Empédocles vaticina

⁷¹ O *Yoga* tem um significado semelhante ao que os gregos denominaram de *philosophia*.

⁷² Este elemento é descrito nas escrituras do *Haṭha-Yoga*, uma linhagem medieval do *Yoga* com características tântricas. ‘*Ha*’ é Sol e ‘*Tha*’ é Lua. A palavra ‘*haṭha*’ também tem o significado de ‘união dos contrários’.

⁷³ Energia vital. Ela também penetra no corpo através dos alimentos e da respiração.

purificações corporais com hábitos higiênicos, alimentação vegetariana e a importância de ‘abster-se do mal’, mostrando que o corpo precisa estar saudável e limpo para que a alma assim o acompanhe. Porém o principal ponto de encontro entre estas correntes filosóficas do oriente e ocidente é o seu teor sagrado: Para Empédocles, a purificação possuía um caráter religioso, funcionava como uma espécie de cosmovisão, na qual a mistura equilibrada dos quatro elementos poderia levar à compreensão cósmica (1969, p. 84). A própria palavra *Yoga* remete à união de um ‘eu individual’ com um ‘eu cósmico’. A sua prática pressupõe a expansão da consciência para alcançar um entendimento cósmico do Ser Supremo.

Em seu tratado *A Natureza*, Merleau Ponty nos diz que o “sentido estóico da palavra ‘natureza’ é a ideia de uma simpatia, de uma ação a distância entre as partes do mundo” (2000, p. 7). Para a medicina, a palavra ‘simpatia’ está relacionada com uma relação fisiológica ou patológica de reciprocidade entre dois órgãos ou sistemas no corpo humano. Cleise Mendes⁷⁴ comunga com esta definição, ao assinalar que a “catarse exige uma adesão à vivência da personagem, que se designa no receptor como empatia e no autor como simpatia: relação de compartilhar, de conviver” (2001, p. 75). E acrescenta: “é preciso que o repertório imaginário do receptor comporte em algum nível a situação apresentada para que a comunhão amorosa e produtiva aconteça” (ibidem).

A questão do tempo contribuindo para o entendimento da catarse no drama lírico encontra ecos em Paul Ricoeur ao analisar as *Confissões* de Santo Agostinho e a sua *distentio animi* (distensão da alma), mostrando que o passado, o presente e o futuro se encontram na alma: “há com efeito na alma estes três modos de tempo que não vejo em outra parte” (AGOSTINHO⁷⁵, XI,20, 26, p. 2012). Para responder tal questão, Agostinho reflete: “Se as coisas futuras e as coisas passadas são, quero saber onde são” (ibidem, XI, 18, 23). Por isso, ele propõe a noção de ‘triplo presente’⁷⁶, exemplificando-a através da Lírica: um poema (um cântico), na medida em que uma ação avança, transforma o futuro em passado, unindo memória à expectativa no momento presente.

Ainda no terreno dos estudos catárticos, Ricoeur observa que antes da representação poética (que ele situa como a esfera da tragédia representada no palco), a purificação ou

⁷⁴ Dramaturga, poeta e autora dos livros *As estratégias do Drama* e *A gargalhada de Ulisses — a catarse na comédia*.

⁷⁵ Tradução em português de Cláudia Berliner a Ricoeur, que por sua vez, utiliza a tradução francesa de E.Théhorel e G. Bouissou a Santo Agostinho. Conferi a tradução de J. Oliveira Santos, S.J., e A. Ambrósio de Pina, S. J., mas pareceu-me menos exata à necessidade dos meus argumentos.

⁷⁶ A saber: o presente das coisas passadas, o presente das coisas presentes e o presente das coisas futuras.

“depuração consiste em primeiro lugar na construção poética” (2010, p. 90), ou seja, a catarse experimentada pelo espectador já está na obra, e só terá resultado se esta obra “expõe um mundo de que o leitor se apropria”, um mundo com o qual ele se identifica. E mais uma vez estamos diante da questão da identificação como uma característica mais importante que as paixões no que diz respeito à obtenção do efeito catártico. Hölderlin apresenta um Empédocles que ambiciona abarcar a natureza imponente, compreendê-la por inteiro e dela tomar consciência na mesma medida em que era capaz de ter consciência e certeza de si próprio, e a lutar por se identificar com ela” (HOLDERLIN, 2001, p. 363).

Ricouer justifica “sugeri tratar a catarse como parte integrante do processo de metaforização que junta cognição, imaginação e sentimento” (2010, p.90). Aqui, há concordância entre Ricouer e Cleise Mendes, quando esta afirma que “é preciso que o repertório imaginário do receptor comporte em algum nível a situação apresentada para que a comunhão amorosa e produtiva aconteça” (1995, p. 74).

A catarse lírica no drama-oração não se dá no âmbito da purificação das paixões, mas na purificação do ‘eu lírico’, que contempla as modificações causadas no seu íntimo, e libera isto através da sua subjetividade, confessando-se ao leitor. Santo Agostinho, em *Confissões*, confessa-se para Deus, mesmo sabendo que este já sabe todo o teor de qualquer possível confissão. Assim, o título do livro XI, que discorre sobre o entendimento do tempo, traz exatamente esta problemática: “Confessar a Deus o que ele já conhece?” (XI, 1).

Assim como a catarse trágica dá-se pelas paixões ‘terror’ e ‘piedade’, a da comédia configura-se externamente pela gargalhada. Já a catarse lírica é uma confissão: o tempo e o espaço entram em suspensão e o poeta lírico, no verso, na prosa ou no drama, se confessará ao seu espectador e/ou leitor. Ele entrega ao outro a sua verdade, o seu ‘eu lírico’, o seu ‘Si mesmo’, como confissão, e esta identificação é o próprio efeito catártico. Para Cleise Mendes, “não existe um drama anticatártico”, uma vez que a catarse se instaura como “uma função da representação dramática” (1995, p.68), partindo da emoção e a ela retornando.

Mas há outra catarse que talvez somente a poesia mágica presente na Lírica possa dar cabo e vencimento. Para Empédocles, o homem é um Deus exilado. E este Deus, que existe em cada um de nós, talvez seja um fragmento da Esfera, que está sujeita ao conflito dos quatro elementos, mas que um dia há de se unir a todos os outros fragmentos e todas as demais coisas viventes. Os fragmentos deixados por Empédocles aproximam-se bastante, em conteúdo, dos ensinamentos do *Yoga*. Na contemplação, no uso da mente sagrada, o homem

novamente se encontra com Deus, já que apenas está momentaneamente apartado deste. No *Yoga*, o ‘eu individual’ busca realizar-se para encontrar-se com o ‘eu cósmico’: o *jivātman* (a capacidade divina na forma humana) busca aliar-se ao *paramātman* (o Ser Supremo). Parece que o processo purificador total, o efeito da catarse lírica se daria no momento em que o poeta ou dramaturgo e o público desejem, juntos, um encontro com o divino. Se a natureza do ‘eu’ exilado de Deus que habita em cada leitor/espectador se identifica com a natureza da personagem de Empédocles ao buscar o seu Deus no vulcão, haverá uma catarse lírica no homem que deseja encontrar-se com sua natureza própria e divina. Portanto, tal empresa não se configurará de forma tão fácil ao poeta, uma vez que o próprio Empédocles adverte: “Não nos é possível colocar (a divindade) ao alcance de nossos olhos ou apanhá-la com as mãos, principais caminhos pelos quais a persuasão penetra no coração do homem” (PURIFICAÇÕES, 133).

c. *O mythos e o epos*

Senhoras e Senhores, encontrei-me com Empédocles e seu mito quando soube que ele morreu atirando-se no vulcão Etna, querendo unir-se ao Pai, através do fogo. E pensei imediatamente tanto no teatro quanto no divino. Pensei que o Etna era o seu Deus; Empédocles morreu em Deus. Nesta filosofia da natureza onde o vulcão é o Deus. O Fogo é o Deus. Etna é o Éter. O Éter é Deus. E logo pensei em levar esta personagem para o palco através de um teatro sagrado que pudesse mostrar o seu lirismo, já tão admirado por Nietzsche⁷⁷, já tão enaltecido por Hölderlin, já tão estudado por Bachelard.

O segundo contato dizia-me sobre os quatro elementos. O terceiro, sobre sua escrita em versos. O quarto contato, veio através de um dos seus fragmentos de *Purificações*, o meu favorito: “Pois, em verdade eu já fui rapaz, já fui donzela, fui arbusto, pássaro, silencioso peixe que salta fora do mar” (EMPÉDOCLES, 117), assinalando um pensamento que está em conformidade com a teoria hindu do *karma* e que me remete a uma passagem iniciática

⁷⁷ Em 1873, Nietzsche publicou *Reflexões Extemporâneas*, onde consta o esboço do drama Empédocles, baseado na ode trágica de Hölderlin.

hindu, pois é sabido que, em todas as civilizações, o símbolo do peixe está sempre vinculado a um princípio de revelação⁷⁸.

Depois surgiu-me a seguinte inventiva: se pretendo mostrar que os elementos do *yoga* trazem uma forte carga cênica e dramaturgica não posso me deter apenas em temas hindus. Deverei criar, inclusive, propostas dramaturgicas com temáticas ocidentais relacionando-as com o *yoga*, que é um ponto de vista que se aplica em qualquer lugar ou circunstância. Rudyard Kipling, escritor inglês que viveu na Índia, dizia que ocidente e oriente jamais se encontrariam, pois, para ele, ambos faziam parte de naturezas muito diversas. Antônio Blay, teórico do hinduísmo, dizia que esta ponte é exatamente o *Yoga*. Surgem assim dramaturgia a partir de Empédocles e o desejo de escrever sobre o seu mundo elemental para ser representado no palco, através de uma escrita com versos. Mais: que esta dramaturgia pudesse traduzir o seu conteúdo teológico.

Paulo Leminski, poeta, ao comentar os *Cantos*, de Ezra Pound — que foi escrito em prosa — assinalou que o verso não é um princípio de racionalização: “Não há paixão que resista a um bom decassílabo. O dia em que eu botar tudo em decassílabo, realmente a sinceridade foi pro brejo”⁷⁹. O verso a que Leminski se refere, como podemos observar a partir de sua afirmação, é o verso em metro, não o verso livre. Ora, escrever em versos não é necessariamente fazer poesia. Não sou poeta. Mas não dá para definir o que sou pelo fato de não ser poeta. A palavra poesia não tem antônimo. O oposto da poesia é aquilo que não é poesia. Antônio Cícero observa que “é a palavra ‘verso’ que é antônima da palavra ‘prosa’” (2012, p. 37). Etimologicamente, ‘prosa’ (de *prorsus* e *provorsus*) significa ‘em frente’, ‘em linha reta’, discurso que segue sem retornar. Ao passo que ‘verso’ (do latino ‘versus’, participio substantivado de ‘vertere’, significa ‘voltar’, ‘retornar’, discurso que retorna. Em termos físicos, na cultura escrita, a prosa segue em linha reta, enquanto o verso retorna para a margem esquerda. Na cultura oral, o verso é aquele que traz o metro, o ritmo, a medida. A prosa não é um gênero literário, mas aquilo que não se repete, que vai em frente.

⁷⁸ Na cultura hindu, o peixe tem uma importância crucial, pois, quando Śiva ensinava o *Yoga* a Pārvatī 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*. Outra leitura nos diz que o *Yoga* foi revelado por Śiva a um peixe, que depois veio para a terra a fim de passar os seus conhecimentos ao homem. O *Yoga* possibilitou, assim, a evolução da vida marítima para a vida terrestre. Noutra versão, o pescador 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.

⁷⁹ LEMISKI, PAULO. P. 288. Poesia: a paixão da linguagem. In: Os sentidos da paixão. Org. Adauto Novaes. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 1987.

Há um fragmento de Empédocles, em *Da Natureza*, que enaltece a repetição dizendo que “é mesmo belo repetir duas vezes aquilo que é necessário” (EMPÉDOCLES, 25). O que se repete sistematicamente é um “padrão sonoro, um verso, um poema, uma canção” (CÍCERO, 2012, p. 38). Na cultura oral primária, o que se repete é o enunciado que foi memorizado, portanto bastante importante, uma vez que precisa ser guardado e fixado. Este é chamado de *epos*.

Homero jamais sequer emprega em suas obras as palavras ‘poesia’, ‘poeta’ ou ‘poema’. Em compensação, usa *poiéō* que quer dizer ‘bem-feito’ ou ‘bem construído’. E naturalmente, emprega o verbo ‘fazer’ do qual se originaram todas estas palavras, mas o faz sem nenhuma referência especial à produção do que hoje chamamos poemas. Para estes, suas palavras são *aidé*, isto é ‘canção’ e *épea*, plural de *epos*, que significa ‘discurso’ ou ‘palavra’, e que ele emprega para designar poemas tais como os que ele próprio compõe. *Aidé* nos lembra o fato de que os poemas homéricos eram musicados. São as palavras *epos* e *épea*, porém, que me parecem dar a pista para a compreensão da poesia. (CÍCERO, 2005, p. 241).⁸⁰

Antônio Cícero ainda observa que, na Grécia antiga, o que não era *epos*, o que não se repetia, era *mythos*, palavra que originou o nosso ‘mito’, mas que originalmente significava apenas ‘fala’, ‘relato’, aquilo que não era reiterado, que não tinha uma importância tal para que pudesse ser repetido. *Epos* era a repetição das palavras que eram ditas pelas musas, a palavra que não podia desaparecer nem ser distorcida. *Mythos*, em Homero, também é compreendido como ‘história’ e às vezes funciona como sinônimo de *epos* no que diz respeito a ambos serem ‘discurso’, porém os *mythoi* remete ao conteúdo do discurso, às coisas sobre as quais se fala, e os *épea* são os discursos propriamente ditos, de forma precisa e objetiva. (ibidem).

Hoje compreendemos a palavra ‘mito’ como narrativas que mesclam fatos reais com conteúdos simbólicos, porém um discurso que também tem algo de não qualificado, não comprovado. Assim, a possível morte de Empédocles no vulcão é um mito, do mesmo modo que a maioria dos seus dados biográficos que chegou até os nossos dias através da doxografia (de *doxa*: ‘opinião popular’ ou ‘crença comum’ e que se compreende por um relato das ideias de um autor interpretadas por outro autor) realizada por Diógenes Laércio, intitulada *Sobre a vida, opinião e sentenças dos filósofos mais ilustres*.

⁸⁰ Optei, no trecho citado de Antônio Cícero, apenas colocar as palavras gregas transliteradas. O autor usa a grafia original do alfabeto grego.

Utilizo, no 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, dialogo com Mircea Eliade e Heinrich Zimmer⁸¹ para desvelar o mito de Empédocles, pois assim como John Woodroffe⁸², indólogo inglês, eles retomam o mito a partir das escrituras sagradas e esse último, inclusive, fornece informações preciosas para a compreensão do pensamento tântrico. Woodroffe, além de grande teórico, realizou-se como *sādhaka* (praticante). A partir desse sentido revelador do mito, extraí os elementos para a elaboração da trilogia sagrada sobre Empédocles (agora sim, a ficção), norteadas pelos princípios que estão sendo aqui 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 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. Um dado muito importante para se compreender a evolução do pensamento mítico, segundo Zimmer (1988, p. 206), é a autoria anônima das escrituras míticas hindus: “não há um indivíduo particular falando, mas sim um povo” (por isso também a presença do coro, com sua função lírica, na trilogia apresentada), numa generalidade válida e reconhecida, um consenso de sábios que se

⁸¹ 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.

⁸² 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.

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. No drama-oração, não há uma voz para Kālī e Śiva. Eles apenas dançam dentro do fogo. Não há uma teoria sobre por que dançam. Eles dançam para mover os mundos. Isso é o mito em sua acepção sagrada de que uma representação cósmica da dança é a dança das nossas vidas. Por isso eles são o Senhor e Senhora da Dança

O mito, segundo Eliade, é uma realidade que deve ser compreendida pelo seu caráter exemplar, significativo e principalmente sagrado. 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, sobretudo, 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 lembrar, reatualizando e ritualizando os mitos, os indivíduos seriam capazes de repetir o que os deuses ou os ancestrais fizeram *ab origine*.

Conhecer o mito é, pois, entender como se dá a origem das coisas 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, homem 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.

Sabe-se que o teatro já nos posiciona num lugar de destaque ao possibilitar nossa aproximação do mito, pois nos palcos ou na escrita ficcional, o que experimentamos é um 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. 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.

O mito e a memória também andam em proximidade. A palavra *epos*, por sua vez, está intimamente relacionada com a memorização. Ocorre assim na literatura hindu: os textos sagrados, grande parte, foram escritas em forma de *sūtras* (palavra sânscrita cuja raiz é *siv*, que significa ‘costurar’). Os *sūtras* são construídos como fios de pensamentos em forma de versos, para ser 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. Os mitos que envolvem o *Yoga* e o seu universo sagrado foram compilados na forma de *sūtras*.

Na Grécia arcaica havia corporações oficiais — *mnêmones* — que tinha funções de memorizar informações consideradas importantes. O nome remete a Mnemosine, a deusa Memória, mãe das nove musas, cujo pai é Zeus, o deus supremo. O poeta, para se manter fiel ao que canta, é auxiliado pela musa, que lhe auxilia no fruto da memória e o seu poder. “A invocação e a resposta da musa, a canção que segue, é a própria comunicação entre o homem e Deus, um ato sagrado que existe dentro da esfera da linguagem” (CLAY, 1977, p. 10). Na epopeia indiana, o orador é visto como aquele de memória perfeita e de grande supremacia espiritual. Vāk , a deusa da palavra hindu, seria a correspondente da musa Calíope, a musa da bela voz, a musa maior da poesia épica e da oratória. Interessante é saber que literatura sobre Vāk a considera como uma deusa que mora dentro de cada um de nós, através das cinquenta letras do alfabeto *devanāgarī* que repousa nos *cakras* (centros, rodas de energia) espalhados no nosso corpo sutil. Assim, o dom da palavra, da deusa, está conosco e basta que seja revelado para entrarmos em contato com o sagrado.

Este entendimento de que a palavra pode ser uma revelação do sagrado se fortaleceu com a minha experiência com o Santo Daime, que é uma doutrina musical, uma religião brasileira, do Norte do país, cujos ensinamentos religiosos são transmitidos através de hinos que são cantados e bailados durante os rituais, nomeados como ‘trabalhos espirituais’. Além do Cruzeiro Universal, principal hinário da doutrina, do seu fundador Raimundo Irineu Serra, há dezenas de outros hinários também muito importantes para o desenvolvimento espiritual dos seus seguidores. Os hinos não são criações literárias conscientes, mas recebidos do ‘mundo astral’, como uma espécie de mensagens sagradas reveladas e trazem procedimentos estilísticos do uso de repetição das estrofes criando determinadas

continuidades sonoras que fazem com que a música, tanto quanto a letra, estimule a entrada em outros planos astrais. A doutrina nasceu de uma visão que Mestre Irineu teve de uma mulher, a qual, posteriormente, foi compreendida como a Rainha da Floresta, a Grande-Mãe, a mesma Nossa Senhora da Conceição, a Virgem Maria. Mestre Irineu recebeu instruções desta figura sagrada feminina sobre a futura doutrina com cânticos e passou a receber hinos que louvam a natureza e os seres divinos de matrizes africanas, cristãs e ameríndias. Mesmo sendo analfabeto e sem o dom do canto, o hinário do Mestre Irineu, possui uma inegável beleza e sofisticação, corroborando, para os iniciados na doutrina, na crença espiritual presente no recebimento dos hinos, pois como haveria de produzir hinos tão elaborados musicalmente, alguém que não conhecia palavras ou música? Este dado reforça — para os que acreditam, claro — que os hinos não foram compostos por ele, mas vieram de uma esfera espiritual. O Santo Daime utiliza em seus ritos o chá *ayahuasca* (que, em quéchua, significa ‘cipó das almas’), composto da união de duas plantas nativas da Floresta Amazônica, o cipó *Banisteriopsis caapi* e a folha *Psychotria viridis*, e que possui qualidades enteógenas⁸³ (do grego antigo, *entheos*, que significa ter Deus dentro). Portanto, um *pharmakon*, uma substância que produz uma alteração na natureza de um corpo. Platão afirmava que a linguagem também era um *pharmakon*. (CHAUÍ, 2002, p. 508.) Durante o efeito do chá *ayahuasca* ou nos dias que sucedem o seu consumo, alguns dos seus adeptos também realizam experiências de ‘recebimento’ de hinos, que é uma espécie de encontro lírico na dimensão do sagrado, legitimado pelo poder dessa bebida, o chá *ayahuasca*, que na doutrina recebeu, a partir de Mestre Irineu (como foi respeitosamente nomeado), o nome de ‘daime’, evocando os imperativos rogativos ‘dai-me proteção’, ‘dai-me luz’, ‘dai-me amor’. Ou seja, é uma vivência lírica de comunhão com o divino que é estabelecida através do uso do chá e do merecimento de cada um. Muitos adeptos com pouca ou nenhuma formação escolar recebem hinos que deslumbram pela beleza e ensinamentos que se expressam no seu conteúdo. O hino 102, *Sou filho desta verdade*, do Hinário Cruzeiro Universal do Mestre Irineu, fala das sabedorias intrínsecas que são reveladas pelo Santo Daime:

Sou filho desta verdade
E neste mundo estou aqui
Dou conselho e dou conselho
Para aqueles que me ouvir

⁸³ Neologismo utilizado como categoria antropológica para se referir à substância e seu uso no contexto religioso e para que a palavra seja distinguida do termo ‘alucinógeno’ e toda sua conotação pejorativa. A palavra ‘enteógeno’ acentua o sentido de que a substância revela o estado em que alguém se encontra quando inspirado ou possuído por um deus que entrou em seu corpo”(MACRAE, 1992, p. 16).

O saber de todo mundo
É um saber universal
Aqui tem muita ciência
Que é preciso se estudar

Estudo fino, estudo fino
Que é preciso conhecer
Para ser bom professor
Apresentar o seu saber

Quando pensamos na oração, podemos também compreendê-la como *epos*, palavras ou fórmulas regularmente empregadas de forma idêntica e com as mesmas condições métricas para exprimir uma determinada ideia. Mesmo que algumas pessoas possuam algumas pequenas idiossincrasias na maneira de proferir uma determinada oração, na coletividade elas se encontrarão repetindo de forma igual, reiterando o discurso. Para o aedo (cantor, trovador), o *epos* traz a “forma, a formosura, a regra e o modo” (CÍCERO, 2005, p. 251), quatro harmônicos elementos.

A menor unidade épica é a palavra. A esse respeito, escreve Staiger: “Para explicar a relação lírico-épico-dramático, lembremos a relação sílaba, palavra e frase” (1987, p. 161)”. Assim, a maior unidade épica é *êpea*, o plural de *epos*, as epopeias. As epopeias hindus (entre os quais se destacam os clássicos *Mahābhārata*, compilado por Vyāsa, e *Ramāyāna*, compilado por Vālmīki) são chamadas de *Itihāsas* (de *iti*: ‘assim’; *ha*: ‘na verdade’; e *asa*: ‘foi’: aconteceu assim na verdade), trazendo, portanto, uma etimologia que se assemelha ao *epos* grego, já que todo os mitos gregos presentes na *Odisseia*, por exemplo, terão *acontecido assim na verdade* sagrada, num nível que hoje para nós é mítico, pois acontecido nas eras passadas. As poucas palavras que nos restaram sobre Empédocles — o qual viveu cinco séculos antes de Cristo e por isso distante de nós há muito mais de dois milênios —, sua vida e obra, mesmo confirmadas em doxografia, parecem-nos mitos: um homem que curou a moléstia de uma cidade, que desejou unir-se com Deus e lançou-se num vulcão.

Sabemos que Empédocles foi um pitagórico. Tudo o que conhecemos, por exemplo, sobre Pitágoras, está na esfera do mito presente na interpretação de sua doxografia: que sua escola era secreta e apenas para iniciados ou que sua doutrina era mais religiosa que filosófica. Seu ascetismo ia contra o sacrifício de seres vivos e defendia uma alimentação vegetariana. No que diz respeito aos números, quase todos os seus contemporâneos confirmam as mesmas premissas: “o Número é o primeiro princípio; O Número e suas

relações ou ‘harmonias’ são os elementos de todas as coisas; o estudo do Número reflete-se também no comportamento humano [...] e a descoberta de verdades é de ordem matemática” (BORNHEIM, 1977, p. 47).

Mesmo não sendo poeta, usei compor versos no estudo infantil para drama-oração, **Doutora Damiana Sabujá**, no qual trato do poder sagrado dos elementos empedoclianios (terra, água, fogo e ar) e elementos pitagóricos (que pensam o número como Deus) na feitura do *epos* numa tentativa de compor versos que dialogam com o número das letras presentes nos *cakras*⁸⁴. O *mūlādhāra-cakra* — que rege a raiz, a base —, cujo elemento é a terra, possui quatro letras, o mesmo número de versos presentes no capítulo Terra do drama; o capítulo intitulado *Água, regido pelo svādhiṣṭhāna-cakra*, centro de seis pétalas, traz seis estrofes com seis versos cada; para o capítulo Fogo, elemento do *maṇipūra-cakra*, que abriga dez letras, criei estrofes com dez versos e todos eles decassílabos; no capítulo Ar, do *anāhata-cakra* (que significa ‘centro do som inatingível’), com doze pétalas, brinco com as estrofes em doze versos, só que não uso sempre o mesmo tipo de rima nem métrica dodecassílaba, deixo que os versos sejam livres, indo e vindo como o fole da sanfona, como a respiração, que não segue ritmos estanques. 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. E também por isso, o texto **Doutora Damiana Sabujá** tem uma estreita relação com os números. Para o capítulo Éter, elemento do *viśuddha-cakra*, com dezesseis pétalas, fiz dezesseis versos. Em duas estrofes, porque duas são as pétalas do *ājñā-cakra*, totalizando cinquenta no somatório total. Porém o elemento deste *cakra*, situado entre as duas sobranceiras, também conhecido como terceiro olho, é o *buddhi*, a substância mental, que não concerne de forma direta ao pensamento de Empédocles, uma vez que sua filosofia não percebia a ‘razão’ tal qual a compreendemos hoje.

Sobre Pitágoras também há um mito bastante difundido sobre a crença da transmigração das almas. E sobre isso, uma linda curiosidade que comunga com a natureza

⁸⁴ No capítulo II exponho mais minuciosamente a relação do *cakra* com a criação da palavra e os números. Em cada *cakra* (centro sutil) do nosso corpo repousam determinadas letras do alfabeto e em determinadas quantidades numéricas. A fonte destes estudos são as escrituras sagradas hindus do *Yoga* e do *Tantra*, tais como o *Śat-Cakra-Nirūpaṇa*, traduzido do sânscrito para o inglês por John Woodroffe, ocidental que se aproximou destas escrituras com maestria.

animal exposta no texto *Doutora Damiana Sabujá*: Xenofonte, em seu sétimo fragmento conta que Pitágoras, ao ver sendo castigado um pequeno cão, sentiu piedade e falou: “Não batam nele, ele é o espírito de um amigo que reconheci ao escutar os seus gemidos”.

d. O ‘si-lírico’

Um de meus principais propósitos nesta pesquisa é mostrar os elementos do *Yoga* em sua contribuição na feitura de uma dramaturgia. Assim 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. 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, pois ele 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, nesse estudo de uma dramaturgia do Si, não será abordado o caráter do Si-Uno.

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. “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, Kṛṣṇa e infinitas outras representações nas crenças espirituais de todo o mundo, como Cristo, o Sol, São João Batista, Iyemonjá, 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, o homem, 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, amores, filhos, 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 e artística. O Si- Lírico seria também a expressão de um estado que se assemelha, portanto, a uma alteração da consciência, uma vez que permite ao poeta a habilidade e o dom de acessar a dimensão dos mais diversos pensamentos e ideias que estão para além dele. De certa forma, a voz de uma coletividade. 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*”⁸⁵. No *tantra Tararahasya*, a deusa diz que “todas as mulheres do mundo são minha imagem” (Cap. 3, 05).

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 *moksha*, a libertação. 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. 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

⁸⁵ Grifo nosso.

espelho. Em face do que foi mencionado, decidi buscar o ‘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”⁸⁶ ou numa outra tradução “Então o vidente está estabelecido em sua própria natureza essencial e fundamental”⁸⁷. 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.

Assim caracterizada, observo que a dramaturgia que nasce do *Yoga* atuando em mim, em minhas experiências e aproximações com o mito de Empédocles, também é uma dramaturgia que dialoga com o espelho: o Si-condicionado no diálogo com os outros ‘Si’, que se revelam. 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 da obra e vida de Empédocles 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*: 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.

⁸⁶ *Yoga-Sūtra*, I.3, tradução de BARBOSA (2006, p. 43).

⁸⁷ *Yoga-Sūtra*, I.3, tradução de TAIMNI (2006, p.22).

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, no drama-oração se inscreve como um monólogo, 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).

Os mestres, artistas e *pandits* (sábios, 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 dramaturgica do Si-lírico para esclarecer, no sentido de alumiar, esta linguagem tântrica do anoitecer, quando incluo o hino *A deusa chuva*, em *No Jardim de Empédocles*, como se fosse um presságio, uma profecia ainda a ser decifrada a respeito da paternidade de Empédocles. As informações biográficas são dúbias em relação a este fato e não sabemos ao certo se Empédocles constituiu família, teve filhos⁸⁸. Este hino foi revelado para mim num Ritual de Concentração⁸⁹ no Santo Daime e veio para mim como uma resposta a uma pergunta de ordem pessoal, sobre a maternidade. Em *Doutora Damiana Sabujá*, faço esta pergunta na condução misteriosa que envolve o surgimento dos cãezinhos *Janjão e Isabeé*.

⁸⁸ Hölderlin, em seus estudos, o *Plano Frankfurt*, o coloca como pai de família, enquanto que na trilogia *A morte de Empédocles*, ele mantém o personagem enamorado com Panthea (na primeira versão) e praticamente solitário (na terceira versão). Este dado é importante porque evidencia o caráter ascético e estóico de Empédocles, ao se afastar solitariamente, como um *yoguin*, para as margens do Etna.

⁸⁹ Concentração é um dos ‘trabalhos’ do Santo Daime. Após tomar o chá ayahuasca, fica-se em silêncio, em estado contemplativo durante algum tempo, aguardando as revelações que o estado meditativo pode trazer. É um ritual que acontece duas vezes ao mês e de muita importância, pois se firma na concentração e meditação, já que não há um rito com cânticos e bailados, ritual mais exteriorizado. A periodicidade das meditações hindus é diária. Um *yoguin* dificilmente passará um dia sem a prática da meditação. Vários estudos (ELIADE, 2010, p. 204) revelam que os antigos *yoguis* também faziam uso de uma substância sagrada (o soma) em suas meditações e ritos no intuito de aproximar a Terra e o Céu e ter posse de “forças físicas e espirituais apenas suspeitadas.” (ibidem).

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’ (em sentido 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 —, pois, 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 envolvido com o mito de Empédocles, acessado e reelaborado continuamente durante o processo de criação e laboratórios voltados para a urdidura dos textos dramaturgicos.

Meu Si-condicionado, enquanto artista criador de dramaturgia se utiliza da palavra para percorrer os níveis do Si (o dual e o múltiplo) e ainda caminhar alhures, colocando-se para além das personagens, nas minhas vivências. Quando trago a deusa Iyemonjá para o espetáculo estou trazendo o elemento água, mas também as minhas idiossincrasias de filha deste orixá, a minha relação com o nado, que me acompanha há anos. Para criar esta cena, realizei um laboratório de dança com Lia Rodrigues, durante os créditos das disciplinas a serem cursadas neste doutoramento, onde dancei movimentos de Iyemonjá, vestindo pé-de-pato (instrumento de Natação) e utilizando os elementos do *Yoga*, acompanhados de uma musicalidade africana na voz de Clementina de Jesus. *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, que não podemos explicar nem definir, mas que pode também se revelar em todos os outros níveis da existência, já 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.: *Empédocles revela o bhadrásana*), 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 *bhadrásana* (postura do virtuoso, do auspicioso), por exemplo, o praticante vai adquirindo aos poucos a qualidade que esta postura suscita. Percebo que minha prática diária do *bhadrásana* tem realizado alguns aprimoramentos de minha conduta cotidiana.

No decorrer deste capítulo, não farei uma explanação pormenorizada sobre as especificidades dos gêneros literários⁹⁰, utilizarei apenas alguns elementos da Lírica para

⁹⁰ 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.

exemplificar como seus princípios estão em comum acordo com a escrita dramaturgicamente concretizada à luz da experiência revelada com o *Yoga*.

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 filósofo⁹¹. 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 dramaturgicamente 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.

Na construção deste objeto, estou com o corpo presente, com a energia atuando no espaço cênico de forma direta. Neste processo de criação dramaturgicamente que estou realizando, permaneço dentro da experiência e, assim, represento-me enquanto linguagem escrita e linguagem corporal. Sou objeto e sujeito da experiência. Durante o período do doutorado realizei algumas apresentações a partir das contemplações e epifanias descritas nos textos dramaturgicamente. Assim, já tenho prontas as partituras com as posturas de *Yoga* para Iyemonjá, Cipris e Kālī. 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 recorre a um conceito vedantino⁹² 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. 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 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.

⁹¹ Precursor de Nietzsche e que, de algum modo, influenciou o rumo da filosofia deste.

⁹² Do *Vedānta*, um dos *darśanas* (ponto de vista filosófico) da ortodoxia do Hinduísmo.



Ilustração 02 — Selo com figura do Senhor dos Animais (Śiva-Pāsupati), em bhadrāsana, encontrado em Harappa e Mohenjo-Daro.



*Ilustração 03 — Śiva-Natarāja
Bronze. Dinastia Chola, séc. XI,
Musée Guimet, Paris.*

Ainda Schopenhauer: “O objeto é o corpo, que pode ser denominado também como representação” (2005, p.45). Tal afirmação me pôs a refletir como o meu corpo vinha representando através da dança. Isto remete à necessidade de 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 Empédocles revelando-se como um poder, um ‘mundo como vontade’, uma ‘vontade de potência’⁹³, um ‘mundo como representação’. Concluo com a máxima tântrica segundo a qual, no mundo microcósmino do corpo humano habitam as correspondências do mundo inteiro. Como pensou Woodroffe: em qualquer ponto do fluir fenomênico, podemos ingressar na corrente (o tecido, o texto, a teia) e realizar o ‘Real Imutável’⁹⁴, o Si-Uno.

Uma das características observadas quando a lírica penetra no drama é a comunhão que se 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 e torná-lo um drama-oração. Os movimentos do *Yoga* trazem para a dramaturgia um sentido do ritual e a oração se amplia e

⁹³ A vontade de potência nietszchiana. Importa lembrar que Nietzsche reconhece ter sido influenciado por Schopenhauer em sua formação.

⁹⁴ Outra nomenclatura, fornecida por John Woodroffe (1978, p. 343).

passa a ser uma palavra que atua num corpo em movimento, a oração passa a ser drama. É uma utilização do *Yoga* como elemento dramaturgico. O *Tantra-Yoga* 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) faz uma observação que é pertinente a esse 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.

Com efeito, as influências líricas aplicadas ao texto dramaturgico o caracterizam como drama lírico. Um drama de contemplação. A contemplação lírica é, em si, uma ação. Não há argumento, mas 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 hierarquia⁹⁵, as personagens entram e saem da estrutura dramática como se estivessem numa paisagem. Porém, mais importante do que uma ação unificadora que os apresente, 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 concernente 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 elementos diferenciados. No alfabeto *devanāgarī*, que grafa o sânscrito, uma letra já compõe uma sílaba completa. E a palavra ‘sílaba’ (*akṣara*) significa também ‘indestrutível’. Assim, as letras do alfabeto *devanāgarī* já são estruturadas como uma sílaba completa, com todas as consoantes acompanhadas de um ‘a’ breve. A sílaba, para a cultura sânscrita, já é, em si, uma

⁹⁵ Uma parataxe.

unidade fundamental. No *Rg-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)

Staiger é um teórico relevante neste domínio, principalmente por causa de seu belo estudo órfico⁹⁶ 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 de meu passeio pelas paisagens hindus, é o *om* (ॐ).

O ॐ (*om*) 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, como citei anteriormente, a palavra ter sido considerada uma deusa — Vāk. Considerando que todas as deusas (*devīs*) são manifestações de uma deusa somente, Vāk é mesma Kālī, que traz no pescoço, um colar de dezenas de crânios, lido no contexto deste projeto também como uma “guirlanda das letras”⁹⁷, 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*,

⁹⁶ No sentido de concernente ao instrumento de Orfeu, a lira, cuja poesia é um dos focos do conceito da poética de Staiger.

⁹⁷ Expressão homônima do livro de Woodroffe (*The Garland of the letters*, 1955) sobre a Ciência do Mantra (*Mantra-Vidya*).

manipūra-cakra, *anāhata-cakra*, *viśuddha-cakra* e *ājñā-cakra*. As cinquenta letras multiplicadas por vinte (segundo a literatura tântrica, vinte é o número de vezes que os hindus creditam aos movimentos do universo) estão no lótus de mil pétalas, o *sahasrāra-cakra*.

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.

A partir da investigação da sílaba *om*, fui delineando um percurso que fez surgir outras sílabas, como ‘eu’, ‘si’, a nota musical ‘si’, o ‘se’ stanislavskiano além das sílabas contidas nos *cakras*. Stanislavsky, com sua 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 “não existe uma teoria que não seja um fragmento cuidadosamente preparado de alguma autobiografia” (VALÈRY apud HOISEL, 2006, p. 13) e ainda acrescenta que “quem souber me ler, lerá uma autobiografia na forma.” (ibidem). Ou seja, toda escrita é uma narrativa de si. Aqui, neste projeto, proponho que esta narrativa seja assumidamente uma narrativa do *Si como sendo o outro*, acionando em si as qualidades do outro que se quer ficcionar. Sou eu quem adotou um cachorro chamado Janjão, eu que sou a madrinha de uma cadelinha chamada Isabeé, também sou vegetariana e ainda faço chás e óleos curativos. São apenas alguns pequenos exemplos de pontos de encontro entre o meu *Si* e as personagens do drama-oração. Eu faço a minha oração através do texto de *Empédocles*, inserindo-me na escritura.

Prossegue Staiger: “A sílaba pode atuar como o elemento propriamente lírico da língua” (1997, p. 161). É neste sentido que 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 dos textos que se aqui se apresentam.

No drama lírico, ‘os meios sonoros da língua são aplicados a um acontecimento’ (STAIGER, 1987, p.21). Numa passagem do texto *De Empédocles*, 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). 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 já delinheio algumas de suas características para a compreensão da relação da sílaba lírica com o *mantra*.

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 acordeom⁹⁸, a sanfona, o pé-de-bode, a gaita ponto, som que me remete às festas juninas e ao santo que lhes dá nome, o São João Batista, que por ser um santo cuja representação icônica é a figura de uma criança carregando um carneirinho, ele foi inserido em *Doutora Damiana Sabujá*. Quanto ao nome do santo batizante, este se encontra também num hino religioso do século XI (entre 1025 e 1027), *Ut queant laxis*, de Guido d’Arezzo, do qual se originou a denominação das sete notas, sílabas musicais, dó, ré, mi, fá, sol, lá e si.

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

⁹⁸ Não resisti a uma brincadeira linguística: Acorde, om!

e. O tempo do fogo

O tempo não existe na Lírica porque ele se distende no universo e a existência do tempo é ontologicamente uma inexistência, uma irrealidade. O tempo é como o fogo, feito de lumes, fogueiras e brasas. O tempo frio, o tempo quente, o tempo de dentro, o tempo de fora.

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 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.

O tempo como algo fictício faz Ricoeur trabalhar os conceitos de ponto de vista e voz narrativa, que inicialmente são sinônimos, mas podem se adensar em outros caminhos mais amplos. Ao compor a trilogia sagrada sobre Empédocles, faço uso de três modelos de composições narrativas, sendo que na primeira delas, *No Jardim de Empédocles* a ação se dá através de personagens; enquanto *Doutora Damiana Sabujá* utiliza-se principalmente da figura do narrador (portanto nomeado de drama épico); e em *De Empédocles*, há um narrador/personagem que desencadeia as ações, internas e externas. Estas duas últimas propostas dramatúrgicas fazem uso mais explícito dos elementos do *Yoga* em sua encenação: a escrita do corpo se dá por atores em cena, mas o texto é trazido à dimensão da cena por uma voz *em off*. O ponto de vista e a voz narrativa ganham perspectivas diferentes, uma vez que o personagem em cena apresenta um ponto de vista, algo que é mostrado no momento que algo é narrado, mas o que está sendo narrado, a voz narrativa, pode encaminhar o leitor/espectador para outra dimensão de tempo e espaço, pois os movimentos do *Yoga* são miméticos, mas não meramente ilustrativos. O corpo em cena e o texto *em off* podem levar o espectador para lugares distintos de significação. Estas duas funções, como diria Ricoeur,

permanecerão intercambiáveis. Na encenação de *Doutora Damiana Sabujá*, por exemplo, quase todo narrado em primeira pessoa, podemos ter, na cena, uma atriz/personagem feminina (*Damiana*) e outros atores/personagens (*Janjão* e *Isabeé*) interpretando os dois animaizinhos, como podemos ter apenas uma personagem (ator ou atriz) interpretando *Damiana*, *Janjão* e *Isabeé* ao mesmo tempo, numa função de narrador que acompanha o texto narrado por uma voz *em off*. A encenação não-realista com a utilização dos elementos do *Yoga* desloca as funções do ponto de vista e da voz narrativa. O encenador pode, inclusive, não ter referências de *Yoga* e ignorar as rubricas sugeridas. Um texto escrito para o teatro é um texto para o mundo. Fica a cargo da proposta de encenação e do leitor/espectador escolher o ‘onde se fala’, ‘quem fala’ e o ‘de onde se fala’, fazendo o tempo narrativo se moldar como a chama de uma vela, ao sabor do vento, do calor e da energia que envolve ou repulsa a chama.

Na encenação de *Kālī, senhora da dança*, utilizávamos 50 velas, todas com determinadas medidas de tamanho para que tivessem uma determinada duração da cena. O espaço era o mesmo todos os dias, mas a quantidade de pessoas e a disposição delas na plateia (e suas respectivas cargas energéticas, por que não?) alteravam esta medida a cada dia, mesmo que não fizéssemos uso de ar-condicionado no ambiente ou alguma outra interferência de corrente de ar. O iluminador, que também é um físico, Fritz Gutmann, conhecido por seus pares como acendedor de velas (cargo que venho ocupando também nos lugares religiosos que frequento) ficava extremamente impressionado com as variações nas chamas e atribuía a este acontecimento, fatores místicos.

Misticismos, mistérios e magias cercam o fogo. Para Bachelard, o fogo de Empédocles também pode ser um devaneio onde o amor e o respeito ao fogo se unem ao instinto de viver e o instinto de morrer (1999, p. 25). O fogo de Kālī e Śiva é o fogo da construção e da destruição, mas neste mito, o pensamento hindu não é devaneio. Para estes deuses, o fogo é própria dança do mundo, dos dias e das noites, do tempo.

Na primeira versão de *A morte de Empédocles*, de Hölderlin, diz a personagem: “Tua obra divina, Luz, que faz todas as coisas se desdobrarem” (2008, p. 227). E Blanchot, em *A parte do fogo*, assim comenta esta passagem: “esse desdobramento é obra divina porque é também a parte divina da Luz, o movimento divino pelo qual a luz pode iluminar e que ela recebe de uma claridade que lhe é anterior, pois que é anterior a tudo” (1997, p. 114). Na encenação do drama-oração *De Empédocles*, repetirei a fórmula de usar apenas velas como recurso de iluminação no espetáculo e sei que me aguardam alguns pequenos mistérios do

insondável que sempre cercam os assuntos sagrados. Diz ainda Blanchot: “Certamente, os deuses não são o que há de mais alto no mundo, e a natureza, como mãe, plana acima deles” (ibidem, p. 117). A natureza do fogo é a mesma do tempo, imponderável. É a natureza do tempo da contemplação e da epifania, que se encolhe e se expande, a chama do fogo.

f. O espaço lirikizante

Ainda investigando o 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 lirikiza 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 *cronotopo*⁹⁹ (derivado das palavras gregas, *cronos* e *topos*, ‘tempo’ e ‘espaço’), desenvolvido por Bakhtin a partir de seu olhar para o tempo e o espaço na narrativa do romance:

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 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 sobre a questão. Como estou desenvolvendo um tempo da escrita do Si-Lírico, que envolve o sujeito em comunhão com o

⁹⁹ Termo oriundo da matemática, em relação ao qual há referências em vários campos do conhecimento, como a física e a biologia.

objeto, quero abordar o *cronotopo* pelo corpo do sujeito no texto dramaturgico que proponho. Assim, recorro¹⁰⁰ ao controle cronotópico da fisiologia endócrina para examinar como o tempo e o espaço atuam no espaço íntimo das personagens. 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. Este elemento se faz presente na estrutura da dramaturgia em algumas passagens, como por exemplo o momento em que *Damiana* se auxilia pela lua para conferir o cio de *Isabeé* e narrar o acontecimento da união amorosa dos cães. Ou quando *Empédocles* conta a *Panthea* sobre os procedimentos utilizados na realização de um parto. 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. Em breve falaremos do espaço de atuação, o *yantra*, que traz em si uma simbologia que auxilia o artista-intérprete na concepção de sua criação a partir deste modelo.

Na rubrica inicial do texto dramaturgico *De Empédocles*, encontra-se também referência ao *yantra*, que é um símbolo, um instrumento gráfico, o qual representa o espaço físico onde a ação irá se desenrolar e concebe a ambientação cênica. Mesmo que todas as ações se deem no corpo de *Empédocles*, elas foram articuladas como organismos, e assim serão simbólicas e se revelarão num plano simbólico, num ‘palco subjetivo’ do *yantra*, que pode ser a representação do mundo inteiro¹⁰¹, dos pontos cardeais às orientações da alma.

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 tem passagens extremamente líricas. Entretanto, foi com Strindberg que o lírico ganhou uma dimensão formal no drama,

¹⁰⁰ Em meu curso de formação em *Yoga* (Espaço *Ātman* de *Yoga* e Psicologia), que durou quatro anos, (2008 a 2011), também pude caminhar pelos campos floridos e venosos das disciplinas Fisiologia, Biologia e Neurociências.

¹⁰¹ Sobre o *yantra*, falarei minuciosamente mais adiante, no segundo capítulo. Mas, por agora, convém dizer que o *yantra* que servirá à encenação do drama-oração é o *Agni-yantra* (ver *Ilustração 31 na p.164*). *Agni* é o deus do Fogo. Ele representa a sacralidade do fogo e também está relacionado ao Sol. Ele é cultuado no céu e na terra e expulsa a escuridão, protegendo contra doenças e feitiçarias. Diz-se também que ele, com seu fogo, fecundou as águas, refletindo uma concepção cosmológica arcaica, a da criação pela união de um elemento ígneo (fogo, calor, luz *semen virile*) e do princípio aquático.” (Cf. ELIADE, 2000, p. 201). E assim o *Agni-yantra*, no palco, representará os quatro elementos que compõe seu mito.

modificando a sua estrutura¹⁰². 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 cheio de devaneios das personagens, como em *A caminho de Damasco*.

O texto *De Empédocles* não é construído como um drama de estação, no qual um herói se distingue das outras personagens que encontra em seu caminho, em sua estrada. Portanto, a personagem 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. *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).

Para Szondi (2001), a cena dramática extrai sua dinâmica da dialética intersubjetiva, o que não ocorre por completo no drama-oração, uma vez que o Si-lírico propõe uma dinâmica intra-subjetiva da voz única da personagem *Empédocles*, a voz mística e as epifanias. 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.

¹⁰² Ao concordar com alguns teóricos das artes cênicas que, recentemente, expuseram em artigos suas opiniões sobre o conceito de pós-dramático¹⁰², 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. 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 através do *Yoga*.

No drama-oração, as vozes são uma única voz, embora a estrutura dramatúrgica se organize como o monólogo, a voz mística — que também funciona como um coro — e as aparições epifânicas.

Depois de se dedicar a um denso estudo sobre o épico, Bakhtin, no fim da vida, 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 cinicamente 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 desta trilogia empedocliana. Possivelmente, em *De Empédocles*, terei apenas uma figura atuante e a ‘sua’ voz, assim como a voz mística e as vozes e/ou cantos das epifanias aparecerão *em off* representadas por outros atores, 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.

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, observa 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’.

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 dramaturgica percorre um caminho que se aproxima deste último e, mais precisamente, na segunda etapa de sua obra, na fase pós-*Inferno*¹⁰³, quando ele começa a dar um tratamento mais lírico a seus dramas. Em sua incessante busca de um caminho metafísico¹⁰⁴ e investindo grande parte de seu talento no drama lírico, Strindberg desenvolveu uma trajetória dramaturgica 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 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 mal.

A estrutura dramaturgica 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

¹⁰³ Romance biográfico de Strindberg, escrito entre 1896 e 1897.

¹⁰⁴ Strindberg era um profundo estudioso das ciências ocultas, além de possuir vastas experiências nos campos da botânica e da química. Chegou a praticar a alquimia. Também foi um admirador da obra de Annie Besant, teósofa praticante do *Yoga*

constituição do tempo e do espaço no 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 Saulo 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 *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*.

Eliade dedicou grande parte de seus estudos ao *Yoga*, estabelecendo analogias entre a filosofia hindu e a Alquimia. Chega à conclusão de que o *Yoga* também é uma via alquímica, onde o praticante do *Hatha-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 psicomental, 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 de ***Doutora Damiana Sabujá*** encarna estes princípios, revelando o seu poder ancestral de lidar com elementos voláteis da matéria, em constante transformação, da flor do lótus que nasce em direção ao esplendor do sol até o éter que consome a vida, com as representações de nascimento e morte. 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). Tanto o brilho do ouro como a chama de uma vela são representações do fogo empedocliano do vulcão.

g. Uma dança serpentina: da elipse à espiral

De acordo com Mendes, o drama lírico tem uma circularidade tal qual o toque na superfície de um lago, que “flui e reflui em círculos concêntricos” (1981, p. 49), 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). Nos escritos do *Tantra*, o objetivo principal de conquista do modo de ver tântrico, 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*.

No Jardim de Empédocles, que é um drama lírico, a composição dramática não se configura como uma curva, tal qual se delineia no trágico, mas numa elipse, ao passo que no drama-oratória *De Empédocles*, a composição dramática se caracterizaria graficamente como uma espiral, ou melhor, em espirais variadas: a representação gráfica do número oito, símbolo do infinito (∞), o lemniscato que se assemelha a uma serpente mordendo o próprio rabo, símbolo do ouroborus; uma serpente enrolada em várias curvas; duas serpentes entrelaçadas uma na outra, elevando-se, juntas, para o alto como se vê no símbolo da Medicina; a espiral clássica do matemático grego Arquimedes; ou até como a imagem gráfica do movimento de um furacão. O deus e salvador dos maias, Quetzocoalt, também é a Serpente Emplumada; emplumada porque associada aos pássaros, porque voava. Para Empédocles, tal qual Parmênides, o ser é esférico, sem princípio ou fim. O que está fora de

nós está dentro de nós. Ver é sair de si e/ou olhar para dentro. Recordo Ricouer¹⁰⁵ e seu conceito de metáfora alertando-nos que em Aristóteles a metáfora já descrevia o abstrato sob os traços do concreto quando este dizia que ela “faz imagem, põe sobre os olhos” (2005, p. 60). A metáfora da espiral se põe sobre nossos olhos para revelar a estreita relações entre o divino e o humano. Purse, em sua *A espiral mística* indica-nos várias fontes de como a estrutura espiralar está presente dentro e fora do homem, religando-o à natureza: nas formas do cérebro, dos intestinos, nas pinturas sagradas, nos movimentos dos ventos, dos astros, das ondas, entre tantos outros que revelam a presença da espiral movento os quatro elementos.

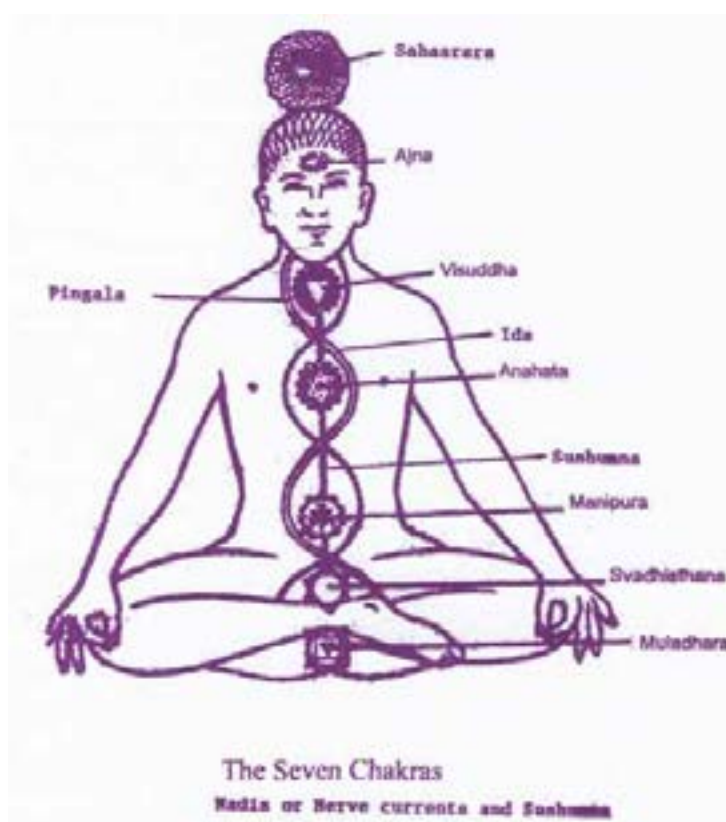


Ilustração 04 — A espiral formada pela kundalinī em sua ascensão.

O drama-oração retorna todo o tempo para ele próprio, num movimento de repetição temática, num ir e vir e seus desdobramentos. Como Empédocles acredita na transmigração das almas, toda morte é um novo início. E o drama-oração também pode iniciar ou terminar em qualquer parte, pois uma oração é uma fala íntima e silenciosa que não precisa respeitar as regras da ação de início, meio e fim. Seus elementos são intercambiáveis e se enlaçam

¹⁰⁵ Em *Le Métaphore Vive (A metáfora viva)*.

entre si. Posso louvar e depois agradecer e só então prestar uma oferenda. Como posso realizar um pedido, agradecer e só depois louvar.

Suquet (2008, p. 522), ao tratar da espiral com ênfase nos estudos do corpo, 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 de seus momentos de grande relevância 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).

A *kuṇḍalinī* é 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, em *Cassandra*, 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). Este conceito está presente todo o tempo nos textos dramatúrgicos aqui inseridos e de forma mais contundente na personagem *Damiana Sabujá*, que entende de magias e curas. A métrica e a estrutura de linguagem poética de *Doutora Damiana Sabujá* é concebida e construída numericamente, a partir dos quatro elementos. No capítulo *Fogo*, por exemplo, são dez estrofes, cada uma com dez versos decassílabos representando as dez pétalas do *maṇipūra-cakra* (centro da cidade das joias), regido pelo Deus Agni, representando o elemento fogo. Sivananda nos diz que o número de pétalas em cada *cakra* está determinado pelas posições das *nāḍīs*, os nervos e veias sutis que circundam o *cakra*. (1971, p. 66.). A prática do *Yoga* com os elementos como *cakras* e *nāḍīs* estão intimamente relacionados com o despertar da *kuṇḍalinī*, a retorcida, a espiralar.

Aplicar o conceito da elipse no drama lírico e da espiral no drama-oração é dizer que a estrutura dos textos se referenciam 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 serem dramas que não se situam num tempo e num

espaço determinados, mas sempre indo e voltando ao bel-prazer daquele que fala ou silencia, na atemporalidade em que caminha o seu desejo.

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 periférico, o ascendente e o descendente, o anterior e o posterior aí se encadeiam sem cessar” (2008, p. 523).

h. Um canto para louvar

Das diversas manifestações líricas que aparecem nos textos dramatúrgicos aqui inseridos, sem dúvida os hinos são os mais frequentes, principalmente porque neles estão contidos todos os traços estilísticos que me interessava introduzir no drama: a repetição, a musicalidade e a não-lógica (por ser uma lógica regida pelos padrões internos do imaginário que o poema evoca através da sua composição musical). Todos estes traços estão submetidos ao ato da recordação, que funde passado e presente. Um hino sempre louva, no aqui-agora, uma realização passada e, a cada representação, atualiza o momento em que foi concebido. Desta forma, a lógica se perde, pois tudo se dissolve nos contornos musicais que enlaçam o ‘eu individual’ e o ‘eu cósmico’.

Muitos poetas — e isto já se inicia com Homero — utilizam a palavra ‘canto’ como sinônimo de poema. Verlaine começa o poema intitulado *Art poétique* com o verso “De la musique avant toute chose”: a música, antes de toda coisa. (VERLAINE apud CUNHA, 1979, p. 97).

E o canto é uma poesia da natureza. Os pássaros cantam e muitos outros animais produzem sons, nos quais também podemos perceber uma cadência melódica. A doutrina do Santo Daime conta que o Mestre Irineu não sabia cantar até que um dia teve uma miração¹⁰⁶ com a Rainha da Floresta e esta lhe disse que iria ensiná-lo a cantar para que ela não fosse

¹⁰⁶ Como o próprio nome já indica, miração (do verbo ‘mirar’) é um estado visionário, sensorial, perceptivo e intuitivo que se apresenta no uso do chá *ayahuasca*. Há um poder de revelação sagrada na miração. Os índios Kaxinawá, em suas mirações, veem desenhos e grafismos, que depois reproduzem em seus artesanatos. No Brasil, três doutrinas utilizam-se do chá *ayahuasca* em seus ritos: o Santo Daime, a Barquinha e a União do Vegetal. Esta última nomeia a miração de ‘burracheira’ ou ‘borracheira”. Não pesquisei a etimologia desta expressão no contexto ritual do chá, mas o espanhol *borrachera* designa um estado de embriaguez. Remete-me à palavra ‘borracha’. O Mestre Gabriel, fundador da União do Vegetal e o Mestre Irineu, fundador do Santo Daime, são nordestinos que se dirigiram ao Norte do país devido ao ciclo da borracha.

louvada apenas com assovios. Foi assim que vieram os 132 hinos que compõem a sua hinódia. Desde os tempos arcaicos que o homem louva os seus deuses com o canto. Todas as religiões, das mais diversas matrizes, fazem uso do canto em seus louvores. No Antigo Testamento, há os salmos. Baseados em seus conteúdos, eles podem ser divididos entre cânticos de louvor, de lamentação e de ação de graças. Os cânticos de louvor são os hinos.

O hino, por sua vez, possui o caráter de louvor não somente em relação aos assuntos religiosos, mas também é formulado em honra às nações, aos esportes, aos atletas, entre outros, e geralmente traz, em sua composição, elogios aos elementos da natureza em consonância com o tema tratado. Há, inclusive, no hinário do Mestre Irineu, um hino patriótico, *O prensor*, uma acentuada referência aos jovens que, enviados à Guerra, perdiam as suas vidas. Eis o hino:

O prensor que te aparece
A pátria vai abraçar
Vai pra guerra, vai perder
A vida que Deus te dá

Quem te fez não te mandou
O amor não empregou
O teu Pai não conheceu
Vais derramar o teu sangue
Que o Divino Pai te deu

Meu Pai Divino do céu
Abrandai esses terrores
Vós tenha compaixão
Do vosso filho pecador

Sempre, sempre, sempre, sempre
Eu peço à Virgem Maria
Defendei os inocentes
De toda esta orfandia.

Cito este hino a propósito de que Empédocles era um cidadão participativo na vida política de Agrigento, tendo, inclusive, assumido cargos na esfera pública e contribuído de forma enfática na resolução de problemas de saneamento básico com suas ideias sobre higiene e seus poderes de ordem física e metafísica na cura da malária, além de sua árdua defesa à alimentação vegetariana e ao não-sacrifício de animais, herança provavelmente pitagórica. Assim também era Mestre Irineu. Há um depoimento sobre a situação que em que vivia o país quando ele recebeu o hino acima reproduzido. Percília Matos, pessoa

importante na doutrina daimista por ter sido a zeladora — aquela que cuidava, escrevia e registrava os hinos do Mestre Irineu — conta que, no dia em que este hino surgiu, durante o início da década de 40, muitos conflitos bélicos assombravam a América do Sul. Ela acrescenta que Mestre Irineu, realizou uma viagem espiritual ao epicentro das lutas, levando mensagens de paz e harmonia. (MAIA NETO, 2003, p. 22).

Isto me remete ao texto de Adorno, em que o lírico se encontra implicado nas questões sociais, o seu ‘tomar-forma’ estético tem participação no universal, a voz da humanidade está refletida no poema. Da mais irrestrita individuação a formação lírica espera extrair a universalidade (ADORNO, 1975).

A doutrina do Santo Daime, religião intrinsecamente brasileira que une as matrizes cristãs, africanas e ameríndias, tem uma forte relação mística com as estrelas. Há vários hinos que falam sobre as estrelas, evidenciando suas revelações místicas e esotéricas em estreitos laços com a natureza. *Cruzeiro Universal* é o nome de seu hinário. No Hino Nacional Brasileiro há estes versos: “Se em teu formoso céu, risonho e límpido, / a imagem do Cruzeiro resplandece...”. Estes dois dados fazem-me recordar de uma narrativa que envolve as estrelas e o descobrimento do nosso país: Eduardo Bueno, em seu *Viagem do descobrimento* (1998, p. 115), conta-nos que, na nau de Cabral, além da presença de Pero Vaz de Caminha, havia um senhor, o Mestre João, com a incumbência de também registrar os diversos fatos e acontecimentos descobertos. Eis que, aproximando-se da costa, orientando-se pelas estrelas em noite de lua nova, ele percebe um céu novo, uma nova disposição estelar em forma de cruz: batizou-a de *Cruzeiro do Sul* e, mais tarde, as estrelas componentes desta constelação, receberam o nome de alguns estados brasileiros e entre eles, a Bahia, terra primeira do descobrimento. Mestre João, médico-astrônomo, ficou conhecido como o ‘narrador do céu austral e suas estrelas’, pelo fato de ter nomeado a famosa constelação que havia sido vista pela primeira vez, em 1455, nas costas da África e que iria representar para os navegadores, a mesma importância que a Estrela do Norte nos céus setentrionais. Eis um pequeno trecho de um hino do Mestre Irineu que traz referências às estrelas: “Ia guiado pela lua/ E as estrelas de uma banda/ quando eu cheguei em cima do monte/ eu escutei um grande estrondo...”. E é com um hino que fala sobre estrelas que Mestre Irineu surge como uma personagem de contemplação em *O Jardim de Empédocles*, comungando com o filósofo as suas viagens místicas com a natureza: “As estrelas já chegaram/ para dizer o nome Seu/ Sou eu sou eu sou eu/ Sou eu um filho de Deus”. O hino que abre os festejos do Hinário Cruzeiro Universal do Mestre Irineu começa falando de

estrelas. As estrelas intitulam uma boa quantidade de hinos e compõem o corpo de uns tantos outros. Ainda sobre este assunto estelar, Hugo Friedrich sublinha que a lírica de Mallarmé compreende três forças fundamentais: a solidão (a situação primordial do poeta), o recife (contra o qual naufraga) e a estrela, a idealidade inacessível que é a causa de tudo (1978, p. 119).

Noutra passagem do mesmo drama é entoada a canção popular *Gayana*, que está presente em *Abraço* (2012), disco de Caetano Veloso. Uma composição de Rogério Duarte — que me iniciou no sânscrito — e que seria intitulada *Hino Gay*. Mas ambos, Caetano e Rogério, resolveram renomear de *Gayana*. Conta-me Rogério — a propósito do meu convite para ele fazer a gravação da canção à capela para a futura encenação deste trabalho dramaturgico — que *gay*, em sânscrito, é ‘cantar’ e que a palavra *gayana*, traz, portanto, o conceito de hino. A palavra *gitā* (da *Bhagavad-Gitā*, a Canção do Bem Aventurado Senhor) é o particípio passado de *gay*. “*Gayana* narra um amor entre dois seres humanos, homens ou mulheres”, acrescenta Rogério. Diógenes Laércio, em *Sobre a vida, opinião e sentenças dos filósofos mais ilustres*, fala do amor entre Empédocles e Pausânias, seu discípulo. Uma canção que é um hino, um fragmento lírico. Reafirmando: na encenação de *No Jardim de Empédocles*, desejo que esta canção seja cantada pelo próprio Rogério, que é um devoto do *Yoga* e compreende o amor para além das convenções sociais e culturais.

Também há uma canção indígena no drama-oração *De Empédocles*, o hino (canto ou ícaro) *Voo do beija-flor*, sobre o rapé, um artefato de cura da medicina indígena. O ícaro é um tipo de canto que condensa uma vibração sonora do mundo natural. Os pajés ou xamãs utilizam os ícaros para entrar em consonância com outros mundos espirituais. Utilizam também o maraca ou maracá (instrumento feito de cabaça ou coco com sementes em seu interior) como acompanhamento musical. A doutrina do Santo Daime, com fortes influências indígenas, também faz uso do maracá (a palavra está acentuada na versão aportuguesada do nome) na condução rítmica do trabalho espiritual, só que este é feito de lata com bolinhas de metal dentro, o que deixa o som mais volumoso e potente que os maracas e chocalhos indígenas, e é tocado com uma das mãos batendo noutra, o que também o difere do uso indígena, tocados apenas com uma das mãos. A forma do toque é de fundamental importância no ritual, uma vez que o maracá determina a pulsação da vibração espiritual necessária na condução do trabalho. Em trabalhos de cura do Santo Daime, por exemplo, que envolve finalidades complexas como a de expulsar males físicos e espirituais de um determinado indivíduo que almeja a cura, o maracá geralmente é tocado pelo dirigente

do trabalho, que se supõe possuir maior experiência e firmeza com o instrumento.

Em 13 de dezembro de 2013, dia de Santa Luzia, participei, na zona rural dos arredores de Rio Branco, no Acre, de um ritual comandado pelo herdeiro da liderança do povo *Yawanawá*, Shaneihu *Yawanawá* e o indígena *txai* Gesileu Salvatore. Era um ritual de confraternização e fizemos uso do chá *ayahuasca*, que é nomeado pelos *Yawanawá* como ‘medicina’ ou ‘*uni*’; e algumas pessoas também utilizaram rapé antes ou depois do ritual. Shaneihu — que, também é músico e tem um trânsito já estabelecido com a vida urbana, representando seu povo em congressos internacionais e participando de shows musicais em todo o país — conduziu o ritual cantando ícaros para que eles nos auxiliassem no transporte para outros planos astrais. Diz Pedro Luz¹⁰⁷, sobre estas passagens num determinado ritual: “Durante as cerimônias com o *yagé*¹⁰⁸ o canto tem um papel crucial, este é o meio de orquestrar e estruturar visões culturalmente específicas, para cada um dos participantes da sessão. O canto expressa a conversa entre os seres do outro mundo e o xamã. Como vimos anteriormente, as palavras do canto são consideradas afirmações verdadeiras a respeito da outra realidade, uma vez que acredita-se que o xamã adquire outro corpo na realidade através do qual pode interagir com os seres que lá habitam”. No final do trabalho, foi pedido para que algum dos participantes fechasse os trabalhos com uma canção ou oração. O ano de 2013 havia sido muito importante para mim por ter realizado a montagem de *Kālī, senhora da dança*, que trazia uma cena da personagem *Dhūmāvātī*, que terminava com um canto que fiz em homenagem a raça indígena, cuja tradição do *Yoga* está intimamente relacionada, exatamente pelos seus aspectos ditos xamânicos e alquímicos. Na cena da peça, logo após cantar o hino descrito abaixo, eu ainda acrescentava um trecho de um dos hinos mais importantes da doutrina do Santo Daime, o *Sol, Lua, Estrela*, que abre os festejos do Hinário Cruzeiro Universal e finalizava com o *om* hindu, o som primordial, pai de todos os sons, encerrava a oração. Assim, ofereci-me para encerrar a cerimônia com o Hino *Madeira* e as tais referências citadas:

Henna, cabelo, penacho, cacho
Óleo de coco, de coco,
De coco, de coco, de ouro

Pena, cabelo, penacho, cacho
Cocar, cocar, cocar

¹⁰⁷ O uso ameríndio do caapi. In LABATE, Beatriz Cayubi & ARAÚJO, Wladimir Sena. O uso ritual da *ayahuasca*. Campinas: Mercado de Letras, 2002, p. 48.

¹⁰⁸ Outra nomenclatura indígena para o chá *ayahuasca*.

Cocar, cocar, cocar

Fio, cabelo, penacho, cacho
Rabo de cavalo, pelo de cavalo
Rabo de cavalo, pelo de cavalo
Crina (*Krīm*¹⁰⁹ na)

*“Sol, Lua, Estrela
A terra, o vento e o mar
É a luz do firmamento
É só quem eu devo amar.”*

Om.

Pareceu-me que os indígenas ficaram bastante comovidos e gratos por esta intervenção. Para mim, que iniciei a minha fala, antes da oração e do hino, dando vivas a Luiz Gonzaga¹¹⁰, aniversariante do dia e que ali também me representava como nordestina, foi um momento precioso de agradecimento ao que o ano representou: realizei um espetáculo com artes cênicas e *Yoga*, comprovando que esta união cênica era possível; e cinco dias antes, lá no Acre, eu havia me fardado nessa nova doutrina musical, que cultua a Rainha da Floresta e veio acrescentar muito às minhas buscas espirituais e artísticas, aproximando-me muitíssimo à música e à poesia. Era um momento de comoção e gratidão.

Verlaine, em seu poema, pede que coloquemos a música antes de tudo, Maeterlinck¹¹¹, dramaturgo e também estudioso de flores, abelhas e formigas, assim se pronunciou sobre o caminho que a dramaturgia deveria percorrer: “A peça de teatro deve ser antes de tudo um poem”¹¹². Pois bem, ao tentar trazer elementos líricos para o primeiro plano da cena, procuro vivificar o sentido poético das palavras na cena teatral. Um teatro que quer dizer um sim à palavra na medida em que ela é signo, é música, é ação, é drama. A palavra que serpenteia no corpo produzindo uma dança.

¹⁰⁹ Mantra semente (*bīja-mantra*) da deusa *Kālī*, entoado para convocar sonoramente a divindade.

¹¹⁰ Luís Gonzaga, para mim, é a grande representação da nossa música popular regional brasileira, atrelada às festas juninas para São João, através da utilização magistral da sanfona. Por tudo isso, Luís Gonzaga e o seu lírico aparecem no bailado de Janjão e Isabeé em *Doutora Damiana Sabujá* por causa do trecho de uma das suas canções, *São João na Roça*: “Dança Joaquim com Raqué/ Luiz com Iaiá/ Dança Janjão com Isabeé/ E eu com Sinhá”.

¹¹¹ Maurice Maeterlinck (1862-1949) foi um dramaturgo, poeta, filósofo e ensaísta belga. Também escreveu livros humanistas sobre a natureza e a vida dos animais.

¹¹² Frase de Maeterlinck encontrada em seu artigo O trágico cotidiano, em *O tesouro dos humildes* (1896). In: *Trésor des humbles*, Paris: Mercure de France, 1896.

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 às batidas do coração propostas por 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 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.

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 mántricas. 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 tenha feito 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 que afirma não ser 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), e reflito sobre o seu drama simbolista para sublinhar 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).

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).

CAPÍTULO II. DA GRAÇA E DO *SIDDHI*

O cantar em verdade de outro sopro faz-se.
Um sopro de nada. Um alento de Deus. Um vento.
RAINER MARIA RILKE¹¹³

POETA (*Breve pausa*): Uma vez houve um visitante
que conseguiu gravar a minha voz na memória.
Não sei como fez. Abriu um livrinho e leu depois
uns versos exatamente com a minha voz, como se
fosse eu, exatamente como vocês vem aqui.
Estranho, não acham? A minha voz tal e qual saída
da garganta de outro. Creio que não se explica.
E não estou a contar-vos para que vocês tentem
explicar. Já se sabe que há mistérios. (*Breve silêncio*)
ABEL NEVES¹¹⁴

A palavra sânscrita que entra no título deste capítulo possui uma definição muito ampla, mas no contexto do ponto de vista do *Yoga* ela pode traduzir-se de diversas formas: como um poder, de cunho espiritual ou físico, adquirido a partir de um determinado empenho e dedicação nas práticas desse conjunto de disciplinas tradicionais da Índia; como uma espécie de graça alcançada; como a ação natural do desenvolvimento do *Karma* (ação e seus resultados, lei universal de causa e efeito) ou um estado de perfeição alcançado através de algumas restrições e/ou austeridades, tais como jejum, longa prática meditativa, ascese, entre outras formas. Para Feuerstein, a “tecnologia psicoespiritual do *Yoga* é o produto da estrutura mental de consciência em seu alvorecer” (2006 a, p.136). A partir deste aspecto, o *siddhi* também pode ser interpretado como uma expansão da consciência que permite coisas até então inimagináveis para uma consciência limitada e cerceada.

A graça, no contexto da teologia, é um dom sobrenatural concedido por um ser divino a um ser humano, fruto de um pedido e/ou merecimento. Atuo com este conceito de graça quando oferto, em *Doutora Damiana Sabujá*, à personagem de Janjão — que é um animal, não um ser humano — a graça divina. No drama-oração, este espaço do estudo da natureza dos seres, a graça pode também ser representada através de um animal, mas ela se dá sob a ótica do humano, do teatro. O palco é um espaço de magia onde é permitido que os animais falem, pensem e sintam.

¹¹³ Dos poemas *Sonetos a Orfeu*: últimos versos de I:3. In: *Poemas*. São Paulo: Companhia das Letras. 1993.

¹¹⁴ Da peça *Supernova*. Lisboa/Bahia: Cena Lusófona, 2000.

No *Nāṭya-Śāstra*, o deus Brahma sugere que a graça seja incluída no drama e Bharata Muni, o compilador desse tratado, deduz que os movimentos e gestos da dança de Śiva eram o modelo ideal da graciosidade, de forma que Brahmā, então, criou seres celestiais para cantar, dançar e tocar instrumentos no intuito de representar a graça de Śiva que o drama deveria conter.

No sentido etimológico, o conceito de graça se liberta do contexto meramente religioso e se aproxima do significado hindu que aparece no *Nāṭya-Śāstra*, a graça como graciosidade estética que teria origem no indo-europeu¹¹⁵ ‘*mo*’ (desejar) que gerou os termos gregos ‘*mousai*’ (musas) e ‘*mosthai*’ (desejar, ambicionar), que mais tarde originou o alemão ‘*anmut*’ (graça estética). Para a ‘graça religiosa’, os alemães utilizam o termo ‘*gnade*’.

Estes dois conceitos — a graça e o *siddhi* — estão intrinsecamente relacionados com o drama-oração no seu conteúdo e em sua estrutura pois esta dramaturgia propõe uma relação com o sagrado, fazendo emergir aspectos transcendentais e mágicos, tais como aparições de divindades que dialogam com os homens, eventos milagrosos de cura, entre outros. A graça e os *siddhis* implantam no drama-oração uma perspectiva diferenciada de lidar com o tempo e o espaço, dimensões indispensáveis para pensar a estrutura do drama, já que tudo isto é da ordem do impalpável e imponderável e retira características mais concretas das relações entre as personagens no drama. Por exemplo: a cena em que Empédocles cura Panthea. Qual é tempo de uma cura? O tempo de anos de treinamento respiratório para que o ar purifique a região que sofre ou o tempo de segundos de uma aparição ou sensação de algo divino e misterioso que traz um alívio rápido e eficiente para o sofrimento? O tempo de uma oração, desta conversa íntima com o sagrado dilata-se em idas e vindas como um movimento espiralar? Em que espaço se dá a cura? Dentro, na meditação, na respiração ou no espaço da fé, do acreditar e experimentar algo que nos suplanta? Ou fora, numa visão, numa bebida sagrada que une o princípio feminino com o masculino, o Sol e a Lua, num óleo santo feito com oito óleos vegetais naturais que possuem propriedades antiinflamatórias, antibacterianas, antimicrobianas, regeneradoras, etc.?

As epifanias e contemplações — as personagens divinas — são oriundas de matrizes religiosas bem diversas, enquanto *Asclépio* e *Cipris*, deuses da cura e da vegetação, respectivamente, fazem parte do mundo mitológico grego, *Mestre Irineu* é um religioso da floresta amazônica, mas todos os três transitam pelo universo da medicina e da floresta. O

¹¹⁵ A língua grega e a língua sânscrita fazem parte deste mesmo tronco linguístico.

Templo de Asclépio, encontrado nas escavações de Agrigento — cidade de Empédocles hoje situada na Sicília, Itália — ficava localizado longe das muralhas da cidade e era o lugar para onde as pessoas se dirigiam quando queriam se curar de doenças, através das ervas ou da intervenção da graça divina.

No terceiro capítulo do *Yoga-Sūtra*, o *Vibhūti-pāda* (caminho dos poderes), Patañjali discorre sobre o poder da disciplina do *Yoga* em minimizar ou eliminar a confusão que os processos mentais podem desenvolver dentro de nós. E esclarece que, através destas práticas, o praticante desenvolve a percepção dos sentidos para a total sincronia do pensamento e ação, tornando-o livre das limitações do tempo e do espaço, adquirindo poderes extraordinários. Estes poderes são os *siddhis*. Eis alguns:

- Conhecimento do passado e futuro.
- Entendimento da língua das pessoas e animais.
- Poder de invisibilidade.
- Capacidade de deter os sentidos.
- Conhecimento da hora exata da morte, por intuição ou augúrios.
- Percepção do funcionamento do sistema solar.
- Domínio do corpo e suas funções.
- Visões dos seres perfeitos.
- Consciência das propriedades da consciência.
- Abandono do corpo e entrada em outros corpos a depender da vontade.
- Levitação.
- Controle dos constituintes, qualidades e propósitos da natureza.
- Domínio dos elementos
- Posse de um corpo perfeito dotado de graça, força e luminosidade e controle sobre os sentidos da mente.
- Obtenção de conhecimento sobre toda criação e conhecimento.

Sivananda, a partir das escrituras sagradas *Tantra-sara* e *Yoga-Bhasya*, classifica os *siddhis* do *Yoga* em maiores e menores (1971, p 139). Os maiores são oito¹¹⁶ : 1. *Animan*

¹¹⁶ Assim com as letras, os números (*sāṅkhyā*) são demasiadamente importantes para uma compreensão sutil do universo. Em geral, os poderes dos *siddhis* são mencionados em número de oito.

(Miniaturização) — O *yoguin* pode reduzir de tamanho; 2. *Mahiman* (Engrandecimento) — Alcançar o tamanho que quiser; 3. *Laghiman* (Levitação) — O *yoguin* pode ter a leveza de uma pluma; 4. *Ghariman* (Peso) — Pode tornar-se pesado como uma montanha; 5. *Prapti* (Extensão) — Pairar sobre a terra e tocar em lugares elevados como o sol e o céu; 6. *Prakamya* (Vontade) — Pode submergir na água e permanecer nela o quanto desejar; 7. *Vashitvan* (Domínio) — Poder de domar e controlar animais; e 8. *Ishitritiva* (Soberania) — Alcançar o poder divino e ser senhor do universo. Os *siddhis* menores são vários. Alguns deles distribuídos à personagem *Empédocles* ao longo do drama: liberação dos efeitos do frio e do calor (*titiksha*), na cena final do *No Jardim de Empédocles*, quando sobe o Etna e retira as sandálias; ou conhecimento do passado, presente e futuro (*trikala jnana*) e a possibilidade de se trasladar à vontade, como está descrito na cena inicial de *Doutora Damiana Sabujá* quando Empédocles sai da Magna Grécia e chega na Baía de Todos os Santos, já sabendo de toda sua jornada e destino.

Nestes exemplos citados acima, percebe-se a estreita relação dos *siddhis* com a parte mágica do *Yoga*, inclusive alguns traços xamânicos. As narrações que envolvem os *siddha* (*yoguis* perfeitos) evidenciam o caráter xamânico e o seu “ simbolismo que indica a estrutura cósmica da experiência” (ELIADE, 1996, p. 259). Trazer o universo indígena para o contexto do projeto está relacionado com este caráter sagrado que o pajé (espécie de xamã indígena) e suas ervas evocam na sua relação com os espíritos para que eles possam promover saúde e cura. Quando *Damiana Sabujá* percebe a sua morte, a personagem destaca uma qualidade de *siddhi*, que é o domínio da morte e da imortalidade de forma serena e equilibrada, na contracorrente do comportamento comum em relação à morte, vista como um escoamento natural para a queda, a tristeza e o declínio. É importante dizer que estes *siddhis* são conquistados através de uma prática intensa e fervorosa durante toda uma vida e não “fazendo *Yoga*” duas ou três vezes na semana em uma academia de ginástica. Esta breve experiência apenas dará ao praticante algumas simples amostras de equilíbrio diante dos problemas cotidianos, mas ainda estarão muito distantes de alcançar um *siddhi*. Os assuntos relacionados aos ‘poderes miraculosos’, meio por excelência de vencer a morte e de usufruir uma liberdade absoluta (liberação do espírito das sucessivas reencarnações) foram temas para os poetas hindus ao longo dos séculos, o que evidencia como a consciência cultural indiana absorve a prática do *Yoga*.

Detendo-me na gravura de Empédocles (*Ilustração 01* na página II), rápida foi a associação que fiz com duas cartas do tarô, o Mago e a Temperança. A palavra ‘mago’ ou

‘magi’ (plural do termo persa *magus*, significando tanto ‘imagem’ quanto ‘homem’) significa ‘sábio’, do verbo cuja raiz é *meh*, ‘grande’, em sânscrito *maha*, utilizado sempre para anteceder o nome de um grande deus. A temperança é uma das quatro virtudes cardinais (as outras três são a fortaleza, a justiça e a prudência). Esta virtude, segundo Aristóteles, em seu *Ética a Nicômano*, tem como principal característica o domínio de si. A palavra vem do latim ‘temperare’ que significa ‘guardar o equilíbrio’. Na gravura de Empédocles, ele foi concebido como uma figura que apresenta a temperança em seu equilíbrio no mover dos elementos; e a magia, quando com uma mão se dirige para o sol e a outra aponta para um lume na terra. E assim, ainda trago duas novas palavras para Empédocles: a temperança e a magia. Mas principalmente porque nestas imagens abaixo há a espiral do infinito, as serpentes (semelhantes a de Asclépio) que se cruzam num bastão, símbolos de estrelas, ânforas que fazem passear, de uma lado a outro, as águas equilibradas e santas, tais quais as águas de cura que são movimentadas por Empédocles, entre outros símbolos.



Il. 05. — O Mago do Tarot
Rider-Waite



Il. 06 — O Mago do Tarô
Mitológico



Il. 07 — A Temperança,
do Tarot de Marselha.

Para compreender dentro de quais parâmetros os elementos do *Yoga* se configuram para se caracterizar como *siddhis* ou graça, iremos conhecer quais são estes elementos neste

capítulo. Há os elementos vinculados à tradição do *Yoga* clássico e os elementos mais associados ao *Yoga* unido ao *Tantra* (outro ponto de vista hindu, que, ao unir-se com o *Yoga*, ambos são denominados *yoga-tântricos*). Os elementos clássicos do *Yoga* são oito. Os elementos *yoga-tântricos* são muito mais vastos, mas selecionei aqui também oito deles que foram mais comumente trabalhados durante este processo de pesquisa.

a. A magia da graça e o *siddhi* no drama

Senhoras e senhores, eu percebi, ao longo destes quatro anos de doutoramento, que quando o sagrado se instaura em uma determinada estrutura, as *graças* e o *siddhis* se revelam. Isto pode acontecer a qualquer estrutura, pode acontecer a uma pessoa e pode acontecer num texto, num drama. Quando o sagrado do *Yoga* e o sagrado do Santo Daime entraram em minha vida, por exemplo, operaram graça e *siddhi*. A graça divina, eu a recebi através de um senhor (Sr. Aloísio Souza) uma oração que é a revelação de poder saber a minha hora de morrer (ainda não a rezei, recebi-a no 13 de dezembro de 2014, no seio da Floresta Amazônica e ainda não a pus em prática, o que pretendo fazer no dia em que concluir este estudo¹¹⁷). Há muito tempo que eu vinha pesquisando e buscando pessoas que ainda sabiam a eficaz Oração do Sonho de Nossa Senhora¹¹⁸, que, depois de rezada pelo devoto durante um determinado tempo com bastante devoção, ele recebe a graça de ser avisado, três dias antes, através de um sonho, como será a sua morte. As pessoas mais antigas detinham este saber e o passavam de pai para filho. Esta tradição vem se perdendo em quase todo o país. Este assunto passou a ser muito presente na minha vida desde que escrevi o meu primeiro romance, cujo título é *O homem que sabia a hora de morrer*¹¹⁹. Eu estava num ritual do Santo Daime, mais especificamente, num feitio, cerimônia onde é preparado o chá *ayahuasca*. No meio dos afazeres, sem eu ter mencionado o meu livro ou o assunto, dois senhores, em momentos diferentes, vieram até mim falar desta mesma Oração. O segundo deles, Seu Aloísio Souza, não apenas falou sobre a oração, como também a rezou para mim, o que me trouxe uma emoção tão volumosa que chorei por alguns minutos. O primeiro senhor a comentar sobre a oração, Sr. Raimundo, faleceu este ano e este

¹¹⁷ A defesa desta tese será no dia 19 de março de 2015, dia de São José, santo patriarca e zelador.

¹¹⁸ Nesta oração, a Nossa Senhora narra ao filho como o viu morrer. E o filho, Jesus, confirma a profecia da mãe com sua morte na cruz. Desta forma, o devoto mariano compartilha da graça de Nossa Senhora, quando passa também a prever através dos sonhos.

¹¹⁹ Edição de 2013.

acontecimento do seu falecimento colocou-me mais ainda a pensar sobre como presenciei uma graça recebida. Este fato fez-me escrever a epifania de *Mestre Irineu* anunciando para *Empédocles* a sua iminente morte no vulcão.

O *siddhi* que alcancei foi uma cura, através da prática do *Yoga* e do Santo Daime, para um problema que tive nas mãos, que se iniciou em 2013: comecei a ter dores fortíssimas e muita fraqueza nas mãos, com inflamações nas membranas que revestem os tendões. Isto dificultava tarefas básicas como abrir uma torneira ou usar o computador. Procurei várias especialidades médicas e fiz todos os exames possíveis dentro dos solicitados. Com desconfianças de que poderia ser síndrome de De Quervain, síndrome do túnel do carpo, tenossinovite, tendinite, artrite reumatoide ou até lúpus. Meditando, não conseguia conceber a ideia de estar com uma doença que o meu próprio sistema tenha produzido contra mim. Então recusei as hipóteses de cirurgia, fui para o contato com a água do nado quase que diário, fortaleci a musculatura dos membros superiores para não sobrecarregar as extremidades dos braços (punhos e mãos) e voltei a praticar *Yoga* mais intensamente. Nos dias seguintes aos rituais do Santo Daime, a dor se pronunciava, como se a planta professora *ayahuasca*, tivesse a me dar instruções, alertando o problema e apontando a necessidade de cuidar do corpo através da natureza. E assim fiz: com argila, natação diária, *Yoga* e Santo Daime, estou praticamente curada. Este fato levou-me a escrever sobre a cura de *Panthea* por *Empédocles* e a cura de *Isabeé* por *Doutora Damiana Sabujá*.

Relacionados com os assuntos que envolvem a graça e o *siddhi*, cumpre também referir a poesia devocional de San Juan de la Cruz e a de Teresa de Ávila. Os escritos de Teresa de Ávila mostram que, através da oração, reforma-se o ‘castelo da alma’. O poeta e místico San Juan de La Cruz, de formação carmelita¹²⁰, numa busca espiritual que almejava a união com Cristo, exercitava a devoção mariana e cultivava a prática da meditação e contemplação, deu mostras de como esta reforma pode se dar através da forma poética e não doutrinal. Foi ele um grande estudioso da teologia e da mística. Deixou de escrever poemas oito anos antes de morrer. Passou da poesia à mística e depois ao silêncio. Foi um doutor por excelência do misticismo católico, que vê a união da alma com Deus como uma graça e compreende o ser ‘santo’ como um segredo entre Deus e o homem. Rainer Maria Rilke também trouxe para seus poemas a sua vivência religiosa sem necessariamente nomeá-la ou classificá-la dentro

¹²⁰ Cf. LEPARGNEUR, Hubert e FERREIRA DA SILVA, Dora. *A poesia mística de San Juan de la Cruz*. São Paulo: Editora Cultrix, 1984, p. 16.

de uma determinada doutrina, como podemos perceber no pequeno trecho que serve de epígrafe deste capítulo.

A graça geralmente está vinculada a um teor religioso, que envolve o estado de santidade, enquanto o *siddhi* está mais ligado a um poder atingido. Isto remete a um pensamento sobre sábios e santos. Antes do período pitagórico, a Grécia considerava que havia sete sábios antigos, a saber: Tales, Solón, Periandro, Cleóbulo, Quilón, Biante e Pitaco. Homero e Hesíodo, apesar de poetas, também foram chamados de sábios do seu tempo. Díógenes Laércio, em seu livro I, cap. VIII, diz que Pitágoras foi o primeiro a chamar-se filósofo, pois afirmava que o único verdadeiramente sábio era Deus. Ramakrishna tinha poderes espirituais e era considerado um sábio *yoguin*, enquanto que, ao falar das proezas de Francisco, atribuímos-lhe um caráter santo, mas não sábio. Santo Tomás de Aquino, ao definir a ‘meditação contemplativa’, diz-nos que esta se dá através dos seguintes dons: sabedoria, ciência, inteligência e conselho.

Cecília Meireles, em uma das suas raríssimas incursões no gênero dramático, legou-nos uma hagiografia poética, intitulada de Trilogia das Santas: *Pequeno Oratório de Santa Clara*, *Romance de Santa Cecília* e *Oratório de Santa Maria Egípcíaca*. Dos três opúsculos, o terceiro apresenta maiores características dramáticas, embora seja intitulado de ‘oratório’ ou ‘poema coral’, uma composição musical cantada e de conteúdo narrativo, ou seja, uma narrativa híbrida. O oratório se assemelha à ópera, incluindo partes para ser cantadas. E embora não seja uma característica do oratório, *Santa Maria Egípcíaca* descreve os cenários e se assume como obra possível de ser encenada. Percebo neste texto muitas características do drama-oração. No decorrer desta tese realizei oficinas de dramaturgia com o tema do sagrado em diversas partes do país e o *Oratório de Santa Maria Egípcíaca* foi um dos textos trabalhados, o que resultou várias propostas interessantes de encenação com música

Criada e educada com uma avó extremamente religiosa, Cecília teve acesso a uma formação religiosa ecumênica; é autora, inclusive de *Poemas escritos na Índia* (1961) e de um ensaio e elegia sobre Gandhi. Neste oratório, em que é forte a religiosidade associada a seu lirismo, Cecília tematiza a problemática ético-religiosa-existencial da personagem Santa Maria Egípcíaca, que viveu no período medieval.

Apesar do caráter pós-simbolista de sua poesia, Cecília se deixa impregnar da influência da poesia mística espanhola de San Juan de la Cruz e de Santa Teresa D’Ávila; neste texto há a presença de duas personagens apresentadas como *Voz Mística*, que, neste

caso é o misticismo cristão; e *Voz Descritiva*, marcando também a presença do épico e por vezes revelando, no texto corrente, o que poderia ser uma rubrica.

Santa Maria Egipcíaca, de acordo com a lenda passada adiante por Zósimo e recriada por Cecília, era uma personagem que depois de viver uma revelação epifânica, tornou-se cheia de graça, uma *siddha*, que além das qualidades expressas nos verso abaixo, também levitava sobre o Rio Jordão.

“MARIA EGIPCÍACA:
O vento que me ensina o Evangelho
fez-me clarividente.
Sei o nome de amigos e inimigos,
e o de cada pecado:
vejo o futuro como vejo o passado,
minha alma vai sendo mais nova, no corpo
[mais velho
Como é possível que eu tenha sido a de
[antigamente
Choro por mim, como por outra pessoa.
E meu corpo que foi de chumbo agora voa”

VOZ DESCRITIVA:
“E seu vulto, na verdade, voava e desaparecia.
E Zósimo chorava também por Maria de Alexandria” (1996, p. 73).

San Juan de la Cruz, em seu *Da Criação*, encanta-nos ao deixar evidente a concretude da relação do homem com o divino. Tão simples, comum e corriqueira, que se revela puro rito:

“Porque em tudo semelhante
Ele a eles se faria
E viria ter com eles
E com eles moraria
E que Deus seria homem
E que o homem Deus seria
E trataria com eles
Comeria e beberia
E eternamente com eles
Órfãos não os deixaria.” (FERREIRA, 1944, p. 45).

Quando uma personagem pode tomar posse de outra personagem, assumindo o seu posto, num universo mágico do drama onde o pacto de ficção permite que tudo aconteça, isto é um *siddhi*. Através de práticas intensas de meditação, uma consciência pode tomar conta de

outra consciência. É desta forma que em *Doutora Damiana Sabujá*, Empédocles, “o poeta, mágico e curador” se transformou “numa índia bem velhinha”.

O primeiro hino surge em *No jardim de Empédocles* quando *Empédocles* trata as enfermidades de Panthea, mulher que se apaixonou por ele o momento em que ele a curou. A oração fala de oito óleos. Para a feitura deste óleo e desta canção, fui estudar as propriedades das ervas. O número Oito porque representa o número que graficamente revela o conceito de espiral, de infinito, um gráfico que todo o tempo volta para si. Trata-se de uma cena de cura com as mãos utilizando óleos. Os sábios utilizavam o dedo anular — também chamado de anelar ou, popularmente, seu vizinho — na feitura dos seus remédios, dos seus unguentos, para atribuir-lhe propriedades mágicas, pois há uma veia que liga este dedo diretamente ao coração, motivo pelo qual é o dedo para o uso dos anéis de vínculos matrimoniais. Neste dedo, uso geralmente um anel de bronze com uma pedra com os minerais ametista ou labradorita, que tem propriedades de fortalecimento do sistema imunológico, auxiliando nos processos relacionados com a saúde.

Ouvir o pensamento alheio, isto também é um *siddhi*. Numa possível encenação deste drama-oração, podemos ter um ator fazendo uma ação no palco, em silêncio, enquanto ouvimos *em off* a voz de outro ator como se fosse o seu pensamento. Ou até mesmo a sua voz gravada em equipamento sonoro externo.

Ao retratar a oração franciscana, *O Cântico das Criaturas*, enfatizando o sol enquanto símbolo de deificação, François Chenique ressalta que “o homem torna-se, pela graça, o que Deus é pela natureza... [...] só a graça possui, realmente, a faculdade de comunicar a deificação aos seres, de uma forma analógica.” (1981, p. 111-113)

Com efeito, senhores e senhoras, quando o drama recebe esta magia, este sobrenatural, este mistério, este sagrado, esta “tecnologia psicoespiritual”, este *Yoga* dos elementos da natureza presentes na graça e no *siddhi*, ele se torna um drama-oração que remete para além do lírico silábico do Si. Ele saiu da sílaba e entrou no silêncio. Mais especificamente sobre este silêncio é o que veremos no próximo capítulo. Mas já podemos salientar que a prática do *Yoga* também é um caminho silencioso, em que os sentidos se voltam para dentro.

b. Os elementos clássicos do *Yoga*

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* refere-se 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.

O *aṣṭāṅga*¹²¹ (oito elementos: *aṣṭ*, oito e *aṅga*, elemento, parte, membro) do *Yoga* clássico compreende os oito passos para a ‘realização do *Yoga*’ e estão expostos nos quatro livros do *Yoga-Sūtra*. 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 fundamentos utilizados por Patañjali, 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 em *Kuṇḍalinī-Yoga*, no Centro *Ātman* de *Yoga* e Psicologia, realizei estudos sobre os *sūtras* sob o ponto de vista do *Tantra*, o que, definitivamente, aprimorou minha compreensão do *Yoga*

¹²¹ Há também dois métodos modernos de *Yoga*, que usam as denominações *Aṣṭāṅga-Yoga* e *Aṣṭāṅga-Vinyasa-Yoga*, mas não seguem, necessariamente, os oito membros de Patañjali, porque utilizam apenas a sua nomenclatura.

clássico numa perspectiva mais ampla que interage 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, pois elabora relações entre a consciência e as dimensões da Natureza. Feuerstein assinala que “[...] os ‘mapas’ propostos por Patañjali são psicocogramas, 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 Pope¹²², ao traduzir o fenômeno da ligação existente 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*:

1. *YAMAS* (DISCIPLINAS) e 2. *NIYAMAS* (AUTOCONTROLE)

Os *yamas* e *niyamas* são os dois primeiros *āṅgas* do *Yoga-Sūtra*, o que requer a compreensão de 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-Pierre Bastiou¹²³ 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 *āṅgas* 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

¹²² *Essay on Man* (1732-1734).

¹²³ No prefácio do livro *Perfeição pelo Yoga*, de Sivananda (1964).

um processo artístico pela dificuldade de se estabelecer uma relação equilibrada entre os artistas envolvidos.

Os *yamas* e *niyamas* são elementos que servem para organizar a vida do praticante a fim de este possa ser bem-sucedido em 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 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) *brahmacarya* (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. 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 foi um dos grandes representantes mundiais do *ahimsā*, a não-agressão, e 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 e causa, 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) *Íśvara-praṇidhāna* (devoção ao Senhor).

Os *niyamas* foram utilizados mais diretamente na construção do texto, pois, na medida em que tratava de personagens com qualidades de pureza e integridade, eu recorria a estes elementos. Na construção das características da personagem *Doutora Damiana Sabujá*, verificam-se várias destas características acima: *Damiana* é devota de seus santos e deuses; leva uma vida ascética em busca de suas desinteressadas realizações; conduz com pureza as suas decisões e escolhas; aceita a realidade da vida e da morte tal qual ela é; e constantemente está atenta aos estudos e sabedorias que a vida cotidiana com sua feitura de chás vai lhe proporcionando. Ela está em sintonia com a poética que a natureza do *Yoga* faz florescer.

Pretendo, com um grupo de artistas-intérpretes, desenvolver a encenação destes textos — e em especial o drama-oração — e, para isso, treiná-los no uso e desenvolvimento

dos elementos do *Yoga*, que, há oito anos, ajudam-me 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 (principalmente os artistas da cena) vivam melhores na vida e no teatro, um tanto mais glorioso e gracioso o *Yoga* se revelará.

3. *ĀSANAS* (POSTURA E ATITUDE PSICOFÍSICA)

O *āsana* é um elemento que integra o *Yoga* Clássico, mas também o *Yoga* tântrico (principalmente na linhagem do *Haṭha-Yoga*). No *Yoga-Sūtra*, Patañjali dedica-lhe apenas três *sūtras*; no primeiro deles (II, 46), lê-se: “a postura deve ser firme e confortável”. É um ensinamento muito importante porque alerta para que não haja dor, não haja excessos, haja conforto; mas há que ser feito com disciplina e prontidão, tão próxima da firmeza. 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 *yogin* 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 com suas vibrações e, assim, está apto a progredir.

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 diária que envolvem os atos rituais de acordar, alimentar-se, 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.

Os *āsanas* 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 a 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 Castellutti¹²⁴ 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 tabela abaixo, introduzo um termo 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

¹²⁴ 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.

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.

4. *PRĀṆĀYĀMAS* (EXPANSÃO E CONTROLE DO *PRĀṆĀ* [ENERGIA VITAL])

Tal como acontece com os *āsanas*, Patañjali também não faz um estudo detido dos *prāṇāyāmas*. Dedicá-lhes, porém, 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 vai 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, já que todas as células do corpo possuem energia vital e, assim, 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 discutiremos 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, para mim, o *prāṇā* pode ser definido 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.

O *prāṇāyāma*, nas práticas dos *haṭha-yoguins*, ganhou o seu devido reconhecimento como uma técnica imprescindível para a iniciação em processos psicofísicos mais profundos e elaborados do *yoga*. O *prāṇā* atua através da respiração, da energia vital que circula — quando devidamente conduzida — de modo consciente pelo corpo. 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, e não pela 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-Y* e *Tantra-Yoga*, vinculados às suas mais representativas escrituras, que são o *Haṭha-Yoga-Pradipikā*, o *Gheranda-Saṁhitā* e o *Śiva-Saṁhitā*. O autor mais moderno em que me fundamento é Swami¹²⁵ Kunalayananda, 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” (KUNALAYANANDA, 2008, p.7). Kunalayananda 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

¹²⁵ 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). Essa prática ajudou-me a fundamentar grande parte das intervenções sonoras do texto dramático *Doutora Damiana Sabujá* que se dão através de um instrumento de fole, a sanfona.

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 brilhante" 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 considero essencial em toda construção cênica que envolve um corpo presente no palco, um corpo que respire.

O rapé, medicina sagrada dos indígenas e o sopro são as duas formas desta cultura trabalhar a cura do corpo e do espírito a partir da respiração. O rapé para o povo Huni kuin é "um curandeiro iluminado pela natureza [...] é sagrado e segredo. Ele cura, tira mau espírito e traz felicidade, bem na vida" (IKA MURU, 2014, p. 81). E o sopro é "uma energia que cura, tira o ruim, traz a proteção na vida espiritual, protege, salva e defende o nosso dia a dia" (idem, p. 67). O povo Huni Kuin utiliza o rapé também para a meditação.

5. PRATYĀHĀRA / 6. DHĀRAṆĀ / 7. DHYĀNA / e 8. SAMĀDHI (SAMĀYAMA)

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.

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.

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 *samādhi* usando, como ponto seminal de concentração, uma deidade, uma planta ou um objeto. E aquela realidade se revela em informações, memórias, *insights*, frases, cenas etc.

c. Os elementos tântricos do *Yoga*

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*’, significará ‘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 espargem, 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). É do seio da cultura tântrica que brotam importantes fundamentos como a guirlanda de letras e a noção de uma deusa que tece o

tempo, em que 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 cultuar 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*. 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, que propicia ao corpo todo um repousar 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 em Empédocles como silêncio final, o sono profundo sem dormir, a morte final. O *āsana* (postura) do *yoganidra* é o *savasana* (postura do cadáver), exatamente por este seu caráter imóvel e entregue ao solo. Em Empédocles, o *yoganidra* está na cena final. Depois que ele entra no vulcão, na última rubrica de ***De Empédocles***, ele se revela em *savasana*. Este é o momento pós-clímax lírico, quando Empédocles 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.

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 tese. 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 *sandhyā*, o *abhiṣeka*, o *yajña*, o *vrata*, *sāṅkhya* e *tapas*, todos bastante difundidos e pesquisados por Woodroffe.

Os elementos presentes no quadro abaixo, dentre outros, serão discutidos ao longo destas linhas sobre o *Tantra*:

TABELA 01 — QUADRO DE PERSONAGENS/*ĀSANAS*/ *BŪTHAS*/*CAKRAS*

CENAS	GRUPOS DE <i>ĀSANAS</i> (Posturas ou posições)	<i>TATTVAS</i> (Estados) <i>DO SĀṆKHYA</i>	<i>BŪTHAS</i> (Elementos)	<i>CAKRAS</i> (Centros, aros, roda ou lótus)	<i>BĪJA-MANTRA</i> (sons- <i>sementes dos cakras</i>)
PRÓLOGO À FLOR	TODOS OS GRUPOS	<i>ahamkāra</i> (<i>eu, si</i>)	SI- CONDICIONADO	Todos os <i>cakras</i>	<i>Om</i>
TERRA	MEDITAÇÃO/ EQUILÍBRIO/ CONTEMPLAÇÃO	<i>Indriyas</i> (<i>sentidos</i>)	TERRA (<i>PR̥THIVĪ</i> ou <i>BHŪ</i>)	<i>mūlādhāra</i>	<i>Laṁ</i>
ÁGUA	ABERTURA/ ABDOMINAIS	<i>Indriyas</i> (<i>sentidos</i>)	ÁGUA (<i>APAS</i>)	<i>svādhiṣṭhāna</i>	<i>Vaṁ</i>
FOGO	FORÇA	<i>Indriyas</i> (<i>sentidos</i>)	FOGO (<i>TEJAS</i> ou <i>AGNI</i>)	<i>maṇipūra</i>	<i>Raṁ</i>
<i>AR</i>	CONTEMPLAÇÃO TORÇÃO	<i>Indriyas</i> (<i>sentidos</i>)	<i>AR</i> (<i>OJAS</i> ou <i>VĀYU</i>)	<i>anāhata</i>	<i>Yaṁ</i>
<i>EPÍLOGO</i> <i>ÉTER</i>	ALONGAMENTO/ FLEXÃO/ EXTENSÃO INVERSÃO	<i>indriyas</i> (<i>sentidos</i>)	ÉTER (<i>AKĀŚA</i>)	<i>viśuddha</i>	<i>Haṁ</i>

1. *SĀDHANA* (PRÁTICA DE RITUAIS)

Durante estes estudos do doutorado, plantei mais do que em toda a minha vida. Construí um jardim. Foi o período em que mais usei óleos vegetais no corpo e enchi de flores a minha casa. Foi também o período em que mais desejei ser mãe para saber como é ter alguém por dentro além de você mesmo, uma outra natureza sendo a mesma. 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 e construir as epifanias que surgem em *De Empédocles*. Compreendia as personagens através de meu corpo e do ambiente em redor, que é também uma metonímia do corpo.

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*). 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). O *devatā* deverá ser despertada mediante *bhava* (emoção), *mantra*, *yantra*, no passo a passo através do *samyama* nos *cakras*. Evidentemente existem características filosóficas e religiosas que são peculiares apenas ao *Tantra*, mas no que concerne à prática cênica, 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-śuddhi* (ver acima a Tabela 01, p. 146), uma purificação dos elementos de maneira a transformar a matéria grosseira em energia mais sutil, abrindo caminho para a limpeza do corpo material e o despertar da energia da *Kuṇḍalinī*. Esta experiência de meditação e concentração em cada *cakra*, ativando-os com os *bīja-mantras* (*mantras semente*) dos *cakras* e possibilitando que o rito tomasse corpo em ação sonora e prática, permitiu-me desenvolver a ordem e lógica das cenas dentro de um trajeto orientado pelos elementos e os respectivos *cakras*. Como o meu objetivo é, posteriormente, aplicar a experiência na prática cênica, encenando o drama-oração, toda a feitura do rito, também é direcionada para o futuro trabalho. Assim, começo a prática quase sempre com o *mantra* monossilábico *om*, um dos mais importantes *bīja-mantras*, como suporte de ativação energética física, já que o *bhūta-śuddhi* é um rito de visualização em escala ascendente, ou seja, através da mentalização, dissolve-se o elemento terra (*mūlādhāra*, através do *bīja-mantra lam*) no elemento água (*svādhiṣṭhāna*, através do *vam*); a água no elemento fogo (*maṇipūra*, através do *ram*); o fogo no ar (*anāhata*, através do *yam*); e o ar no éter (*viśuddha*, através do *ham*). Eu utilizava objetos relacionados com os elementos para começar a visualizar como eles poderiam ser utilizados na cena: assim, a flor que sai da terra; os banhos de ervas e o nado na praia para representar a água; o fogo através das velas, única iluminação que será utilizada na encenação de *De Empédocles*; o aroma dos alimentos juninos e som da festa na sanfona para o ar; o rapé e a palavra de vida e morte que se dissolve no espaço como o éter, no epílogo de *Doutora Damiana Sabujá*.

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 Iyemonjá, 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 assinalando que os tântricos denominam simbolicamente a coluna vertebral com o Monte Meru. E é o rio Sarasvatī (a deusa bramânica da criação e da música), 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.

2. PŪJĀ (OFERENDA)

O *pūjā* é uma oferenda. Nos templos hindus, antes de ofertar e/ou saudar qualquer divindade é preciso que Ganeśa seja reverenciado. Ganeśa, o deus com cabeça de elefante, o deus dos escribas¹²⁶, filho de Śiva e Pārvatī, também é aquele que primeiro se cultua nos rituais, assim como outras divindades mensageiras, a exemplo do africano Èṣù ou o grego Hermes. Ele é o removedor dos obstáculos e protetor dos escribas, 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 em que fiz a primeira prática de *Yoga*, 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. Encantou-me 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 português *sh*. Daí, a surpresa: o sânscrito é, como o português, uma língua indo-europeia, da mesma matriz do grego e do latim.

Em minhas oferendas costumeiras a Ganeśa, obviamente entrei em sintonia com as energias baianas de Èṣù, orixá que abre os caminhos e que significa ‘esfera’ em *yorùbá*. Ele é o princípio de tudo, o guardião das cidades, das portas, das casas. Ele comanda a arte de jogar búzios. No Candomblé não existem os conceitos de bem e mal; e um determinado pedido seguido de determinadas oferendas, pode levar o orixá a ajudar na satisfação do desejo, independentemente de uma ordem moral. Esta minha aproximação com o mito, levou-me a trabalhar o texto teatral *Exu, a boca do universo* (de Daniel Arcades e Fernanda Júlia) numa oficina que administrei em Salvador, no interior da Bahia e em algumas cidades do Nordeste, intitulada “O sagrado na dramaturgia” e que serviu de estágio/tirocínio para este trabalho, o que envolveu situações mágicas e curiosas em volta da figura do personagem central. Numa sociedade tradicionalmente católica e com o crescimento da população

¹²⁶ No filme *Māhābhārata*, de Peter Brook, Vyāsa, o autor do épico, refere Ganeśa como o escriba da epopeia.

protestantes (notadamente seitas neopentecostais), tratar de figuras relacionadas ao candomblé era bastante delicado, mas foi muito especial ver o teatro mover modificações em estados de pensamento providos de preconceitos em crianças, jovens e adultos e contribuir, de alguma forma, para que possa haver mais tolerância com elementos sagrados diferentes.

No encontro epifânico com Iyemonjá no drama-oração, Empédocles faz um pedido: “Vem com tua água, meu lábio purificar! Quero ser um bom astro que neste belo mundo pousou. Quero ser esse teu mar, o suor desta terra”. Empédocles domina os elementos, esta voz que se materializa como uma epifania oriunda da água, é ele próprio inquirindo-se sobre uma solução para a cura da malária que assola Agrigento.

Como filha de Iyemonjá, faço minhas libações e oblações. Um dia, estive nas águas do mar a pedir mais beleza para os cabelos. Passaram-se uns três dias e um senhor vizinho veio me dizer algo curioso que acontecia na porta da minha casa: haviam deixado mais ou menos uns dezesseis pés de babosa (aloe-vera) na frente do portão. Achei aquilo inicialmente estranho porque as plantas estavam lindas, viçosas e foram arrancadas e jogadas ali, ainda em seu esplendor. Catei todos os pés, plantei três deles logo na entrada da casa e outro num lugar do jardim que nomeio de ‘cantinho sagrado’. Outros episódios bem curiosos foram acontecendo ao longo do tempo com estas ditas plantas em convivência com outras que estavam próximas. Mas, um dia, indo pesquisar sobre as folhas descobro que a babosa é uma das folhas de Èṣù. Creio que aquelas plantas me foram ofertadas em agradecimento por caminhar pela dramaturgia em comunhão com o entendimento de que todas as manifestações religiosas são sagradas e devem ser dignificadas. E os cabelos ainda ficaram lindos.

3. *CAKRAS* OU CENTROS DE ENERGIA DO CORPO FÍSICO E SUTIL

Também chamados de *padmas*, centro 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”¹²⁷ (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 *yogin* 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).

¹²⁷ Tradução nossa.

O *mūlādhāra-cakra* (centro da base-raiz), esse primeiro centro, de desenho geométrico quadrado, tem como elemento a terra, representada pelo elefante Airāvata, animal que representa uma forte relação telúrica e é convocado ao discurso *através da aparição de Cipris, a Rainha da Floresta*¹²⁸. 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*, tem 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. Nas rubricas da cena Terra, a personagem apresenta-se através dos *āsanas* (posturas) que impulsionam o movimento nesta região do corpo. O *vrikśāsana* (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 do drama-oração. 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), tem como elemento a água. 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. A cor deste *cakra* é vermelho-sangue e as letras presentes nas seis pétalas são as semivogais ‘*laṁ*’, ‘*raṁ*’, ‘*yaṁ*’ e as consoantes labiais ‘*maṁ*’, ‘*bhaṁ*’ e ‘*baṁ*’.

¹²⁸ 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 dramaturgico.

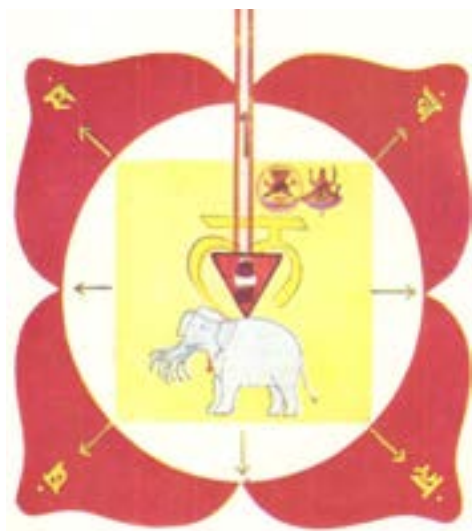


Ilustração 08 — Mūlādhāra-cakra¹²⁹

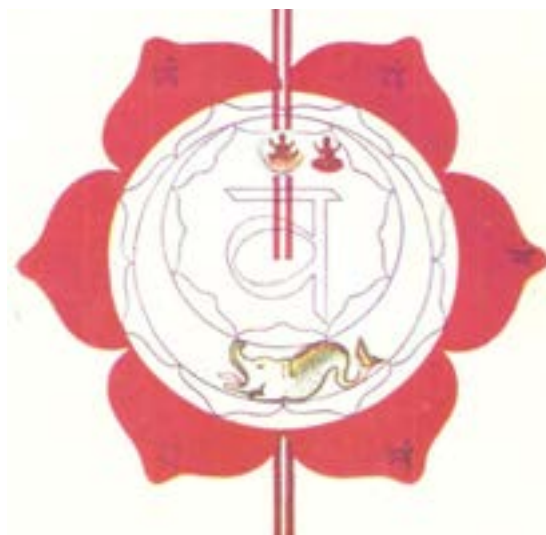


Ilustração 09 — Svādhiṣṭhāna-cakra

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 Empédocles assume fortemente as características deste *cakra*, em toda a sua relação com o fogo do vulcão. Seguindo a trajetória do elemento fogo, cumpre-me referir Gaston Bachelard, com seus estudos da poética do ‘devaneio do fogo’ que, para o filósofo francês, é diretamente relacionada com Empédocles¹³⁰. O *maṇipūra-cakra*, cujo correspondente físico no plexo solar 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 claramente a personagem *Empédocles*.

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 ‘*raṁ*’, símbolo de Agni, deus do fogo.

¹²⁹ Todas as ilustrações dos *cakras* (com exceção do *ājñā-cakra*) foram extraídas da escritura *Śat-cakra-nirūpaṇa*, traduzida por Woodroffe (1979).

¹³⁰ Em *A psicanálise do Fogo* (1999).



Ilustração 10 — Mañipūra-cakra



Ilustração 11 — 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. 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). 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 centro do *cakra*, como pode ser verificado na ilustração abaixo, há um círculo de cor branca, que corresponde à lua. As dezesseis letras deste *cakra* são sons vocálicos e vão de ‘*a*’ até ‘*m*:’. 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 12 — Viśuddha-cakra



Ilustração 13 — Ājñā-cakra¹³¹

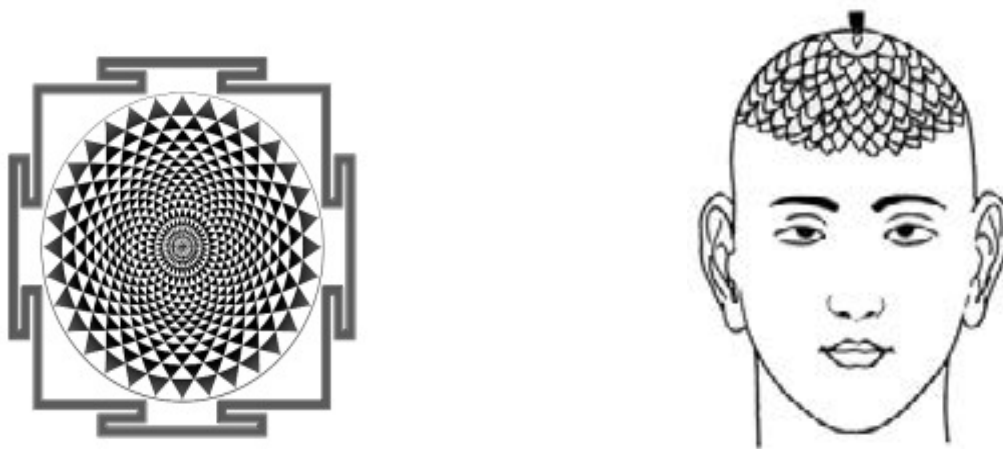
O *ājñā-cakra* (centro do controle e/ou comando) tem com elemento *manas*, a substância mental, mas considerada ainda como uma mente inferior, no meio do caminho entre *buddhi* (ideias puras) e os *indriyas* (os sentidos) e definida por Feuerstein como “aquela função da consciência que oscila entre o sim e o não” (2006b, p. 176), sendo representada pelas letras das duas pétalas, ‘*ham*’ e ‘*ksam*’. 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 a área superior tosada na cabeleira dos franciscanos, etc. Neste ponto, a consciência deixa o corpo para fundir-se com o Absoluto (*brahman*, Deus, Ser Supremo, entre outras denominações). Para Feuerstein, o *sahasrāra* tem a seguinte correspondência:

¹³¹ Ilustração retirada de Sivananda (1971, p.73).

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 psicoenergético inferior. Na pessoa comum, ele é o responsável pelas mais elevadas funções mentais, especialmente o discernimento, *buddhi*. No *yoguin* e na *yoguiṇī*, seu pleno potencial se manifesta na forma da experiência mística e iluminação (FEUERSTEIN,2006b, p. 174-175).

A personagem *Empédocles* foi concebida em forte 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 drama-oração, quando *Empédocles* une-se ao vulcão. Como o *sahasrāra-cakra* está associado, no corpo físico, ao alto da cabeça, no momento final do espetáculo, *Empédocles* descera ao Etna, revelando o *sirśāsana* (postura sobre a cabeça), como se mergulhasse nele.



Ilustrações 14 e 15 — Sahasrāra-cakra

Já vivi experiências e estudos com *cakras* em outros momentos artísticos. Ao trabalhar a meditação no *maṇipūra-cakra* (que, nas práticas do Healing¹³², eu conhecia

¹³² É uma prática de contato consigo mesmo e com a transmissão da consciência, vinculada à saúde, educação, arte e desenvolvimento humano e espiritual.

como plexo solar)¹³³ 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*.

4. MANTRAS (VIBRAÇÕES SONORAS)

Sendo o *mantra* uma vibração sonora, e sendo o texto dramatúrgico constituído por palavras cujas vibrações sonoras irão ser ouvidas em sua representação cênica, é natural que o *mantra* esteja tão presente nos 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 ser possível 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. Sua etimologia 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, firma-se 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

¹³³ Este texto foi indicado a Melhor Texto no Prêmio Braskem de Teatro e ganhou o I Prêmio Preá de Dramaturgia (RN)

viśuddha-cakra, no *cakra* da comunicação, que rege o plexo laríngeo, e as últimas, no *mulādhāra-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* e hinos, percebo minha voz limpa, solta, porque além de não me preocupar 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 dramático acolhesse os trechos musicais e *mantras* não como um apêndice ou um acompanhamento musical, mas intrinsecamente relacionado com o discurso.

No drama-oração, Empédocles abre o texto entoando o *om̄*, o *prānava*, que é o som primordial presente no início de todo o verbo. E assim ele também finaliza, com o *om̄*.

O sanscritista Rogério Duarte, em seu belo projeto intitulado *Canções do divino mestre* (1998), incluiu cantores da música popular brasileira cantando trechos da *Bhagavad-Gītā*. A canção popular compõe o corpo da dramaturgia no momento em que revela as práticas de amor e amizade, muito comuns entre os filósofos da Grécia Antiga, entre pessoas do mesmo sexo. O tratado filosófico *Sobre a Natureza*, de Empédocles, é dedicado a Pausânias, seu discípulo, com quem, segundo alguns autores, teria tido uma relação mais íntima com ele. *No jardim de Empédocles* problematizo este dado biográfico.

4. MUDRĀS (SELOS E GESTOS)

A palavra *mudrā* cuja raiz é *mud*, 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.

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 uma oração com símbolos e gestos, tal qual uma execução consecutiva de alguns *mudrās*, finalizando com as mãos unidas — em *añjali-mudrā* — em frente ao peito, na hora do ‘Amém!’, gesto que traduz o significado de ‘o melhor em mim saúda o que há de melhor em vós’.

Assim como o *āsana*, o *mudrā* tem um caráter mimético. As mãos postas em *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* dedicado 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 a psique e podem agir conscientemente sobre esta (RAMM-BOWITT, 1987, p.8). Desta maneira, vários *mudrās* são utilizados especificamente na prática *yogue* com o intuito de despertar determinados estados, potencializando efeitos dos *āsanas* e *prāṇāyāmas*. Quando utilizo os *mudrās*, geralmente os associo a um processo de mentalização de seu significado e visualização. No *Gheramda-Saṁhitā*, vinte e cinco *mudrās* recebem destaque, sendo que há doze mais importantes.

Neste trabalho, o *abhaya-mudrā* (gesto do não temor) 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. *Asclépio* também surge com este *mudrā*, já perto do momento final de *Empédocles*, no drama-oração, epifania que vem alertar que não é preciso ter medo da morte.

O *khecarī-mudrā* (*khe* significa éter e *carī* mover). O gesto de mover o éter 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. São atribuídos infinitos *siddhis* à prática constante e disciplinada do *khecarī-mudrā*: domínio da morte e proteção contra o mais virulento veneno. Importante lembrar que a personagem *Empédocles* dominou a morte e protegeu toda a cidade contra a malária, um mal como um vírus.

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. 16 — *Matsya-mudrā*
ou gesto do peixe.



Il. 17 — *Ganadhanta-mudrā*
ou gesto do dente de elefante.



Il.18 — *Durgā-mudrā*
ou gesto de Durgā.



*Il. 19. — Ātman-mudrā
ou gesto do poder supremo.*



*Il. 20 — Trimurti-mudrā
ou gesto triangular ou gesto
da tríade.*



*Il. 21 — Pāśupata-mudrā
ou gesto da proteção de
Śiva-Pāśupati.*



*Il. 22 — Mukula-mudrā
ou gesto do botão.*



*Il. 23 — Kapota-mudrā
ou gesto do pombo.*



*Il. 24 — Candrakāla-mudrā
ou gesto da lua.*



*Il. 25 — Nagabhandā-mudrā
ou gesto do laço de serpentes.*



*Il. 26 — Arala- mudrā
ou gesto do gancho.*



*Il. 27— Garuda-mudrā
ou gesto do pássaro místico.*



Il. 28 — *Padmakōśa-mudrā*
ou gesto do botão de lótus.



Il. 29 — *Mayūra-mudrā*
ou gesto do pavão.



Il. 30 — *Śiva-liṅga-mudrā*
ou gesto do falo de Śiva.

5. YANTRAS (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 terão outras significações.

O *yantra* escolhido neste estudo é o *Agni-yantra*, dedicado ao deus Agni, deus do fogo sacrificial. Para Eliade, este deus teve uma importância ímpar na espiritualidade hindu: “ele provocou inúmeras meditações e especulações cosmobiológicas facilitou sínteses que visam à redução de múltiplos e diferentes planos a um princípio fundamental único” (2010, p. 203). já que o fogo está relacionado com o brilho, o clarão, as clarezas, as claridades, o Sol. Também está relacionado ao calor interior que se consegue com a prática do *Yoga*.

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 *bhūpura*. 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 vênica, existem quatro deuses que são os guardiões (*dikpalas*) destas portas: Kubera, deus da riqueza, guarda o norte; Yama, o deus dos mortos, toma conta do sul; Indra, guarda o leste; e Varuna, protege 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 drama-oração. Cada uma das epifanias aparecerá numa determinada porta do *bhūpura*.

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 o fogo de Empédocles, Agni, deus do Fogo. O *Nāṭya-Śāstra*, tratado mais antigo e importante das artes cênicas orientais, recomenda que, antes de cada espetáculo, deve-se colocar uma flor no centro do palco, para saudar Brahmā¹³⁴.

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*.

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 através da emanção 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, adquire a forma deste objeto (WOODROFFE, 1978, p. 361).

¹³⁴ O tratado recomenda também a adoração às *māṭrkās* (que são as sete mãezinhas, Sete Estrelas, a Plêiade, *Subaru* ou *Soraya*), antes de montar o palco e fazer as apresentações de dança.



Ilustração 31 — Agni-yantra¹³⁵

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.

¹³⁵ Ilustração retirada de KHANNA, 1979, p. 153.

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 drama-oração pode se materializar. Assim, tenho uma planta baixa de uma cenografia concreta. E fazendo as devidas associações com os aspectos formais do drama 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 lyriciza porque perde autonomia, perde referência como paisagem objetiva e se torna projeção de visão de mundo das personagens” (MENDES, 1981). Ao negar 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 personagem, recebendo suas emanções.

Construí um *Agni-yantra* em meu laboratório de prática de *Yoga* e escrita, com a vocalização do *bīja-mantra* de Agni, o *raṁ*.

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.

6. NYĀSA (COLOCAÇÃO/TOQUE)

Trata-se de uma prática tântrica de tocar em certas partes do corpo ou em certos objetos a fim de carregá-los de *prana* (energia vital) ou de outras espécies de energia sutil.

Em outros contextos, aproxima-se do passe espírita, da imposição das mãos do *reiki*, do *johrei* dos messiânicos, que é uma canalização de energia espiritual, entre outras possíveis correlações.

Ele aparece de duas formas neste projeto: quando *Empédocles* cura Panthea com suas mãos e óleos; e quando *Asclépio* ensina a *Empédocles* como usar o dedo anelar para as poções de cura.

7. KRIYĀS (ATIVIDADES DE PURIFICAÇÕES)

Kriyā significa, literalmente em sânscrito, ‘atividade’. Mas essa palavra é entendida, no vocabulário do *Haṭha-Yoga*, como uma atividade de purificação. *O haṭha-yogin* 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 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 de uma personagem que tem uma estreita relação com o tema da purificação e que também 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 *Empédocles* a fim de retratá-lo enquanto personagem. Assim, durante os *kriyās* também pratico o *saṃyama* (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 *kapalabathi*, 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 mais 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. O deus Agni, já citado ao longo deste trabalho, era o deus do fogo sacrificial. “Os hinos enfatizam as faculdades espirituais de Agni: ele é um *rishi* dotado de grande inteligência e clarividência”. (ELIADE, 2010, p. 202), já que o fogo está relacionado com o brilho, a claridade e o Sol.

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 visão¹³⁶. 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*¹³⁷. 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

¹³⁶ BARBA, p. 105, 1995.

¹³⁷ Ver ilustração 48, p. 219.

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.

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 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* (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.

O mais importante desta técnica no que diz respeito à arte da interpretação¹³⁸, é que ela trabalha as mucosas intestinais, o leito das vísceras. Diz-se de um bom ator que ele é visceral, ou seja, num certo sentido, ele domina suas funções internas. Acredito que um trabalho de purificação destas vísceras aumente o domínio de suas emoções, um melhor funcionamento de suas funções vitais, de forma a deixá-lo mais apto às adaptações emocionais de suas personagens. Esta purificação não lhe dará talento nem a certeza de uma boa performance, logicamente, mas lhe possibilitará um maior controle do seu principal instrumento de trabalho, o corpo.

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.

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.

¹³⁸ Que compreenderá a fase posterior deste trabalho, quando irei trabalhar com os intérpretes-yoguins para encenar os textos dramaturgicos.



Ilustração 32 — Neti

FICHA DE TREINAMENTO Nº 08

1) Reeducação respiratória

- a) Dinamização do diafragma
- c) Yamah e DakshinahNauli
- d) Uddiyana Bandha
- e) Prana Kriya
- f) Bhástrika
- g) Kapalabhati

Kapalabhati - significa "crânio brilhante". A energia vital, tanto na sua manifestação física ou mental, acompanha o ritmo dos movimentos respiratórios, e estes, o fluxo dos pensamentos. Na inspiração predomina o movimento para baixo, de concentração e de absorção da energia vital; na expiração predomina o movimento ascendente, de expansão e descarga da energia vital. Através de movimentos inspiratórios lentos e de expirações vigorosas, o exercício do Kapalabhati visa provocar uma descarga de energia vital no cérebro, daí o seu nome "crânio brilhante".

2) Ásanas - Ficha de Treinamento nº 8

 SIRSHASANA	 INVASANA	 NATARAJANA	
 SIVANGASANA	 KARKASANA	 BHADRAKONASANA	 PADMASANA
 BAJA MATSYENDRASANA	 URVASHYA KONASANA	 BAJA SALABHASANA	
 DHANURASANA	 SARVANGASANA	 NARASANA	

3) YOGANIDRA

CAPÍTULO III. DO DRAMA E DA ORAÇÃO

Pois, em verdade eu já fui rapaz,
já fui donzela, fui arbusto, pássaro,
silencioso peixe que salta fora do mar.
EMPÉDOCLES¹³⁹

Hölderlin, em seus dramas e poesias, se aproximou com tanta paixão e entrega ao mundo grego, que se poderia dizer que sua obra é quase uma filosofia grega pré-socrática da natureza, chegando a ser confundido com o próprio Empédocles, tão grande foi o tempo e tal a intensidade com a qual se dedicou à obra deste. “A Grécia foi meu primeiro amor e creio poder afirmar que será o meu último” (2008, p. 36). Fervoroso cristão, Hölderlin buscava conciliar em seu drama essa sua opção religiosa com a forte influência helênica. O poeta admirava que os gregos tivessem um contínuo convívio com o divino e uma profunda sensibilidade para a sacralidade das manifestações cósmicas. A antiguidade grega favorecia que eles fossem singularmente dotados para perceber as epifanias e hierofanias presentes no cotidiano. Este ‘sentir a presença’ do divino em si e na natureza levou Hölderlin a investir sua poesia em grandes personalidades gregas, a exemplo de Hipérion e Empédocles, acreditando que assim poderia alcançar um perfeito acordo entre religião, Estado e indivíduo, o que traria satisfação para seus questionamentos políticos junto a sua pátria. A crença no divino habitando o homem abarca quase a totalidade de sua poesia. Em uma carta à sua mãe, ele dizia: “Quando aspiramos por algo e lutamos em consequência, vamos para onde nos impele o impulso sagrado [que brota] do fundo de nosso peito, então tudo nos pertence”¹⁴⁰. Para Hölderlin, Cristo teria sido a última aparição divina, anunciando a ‘noite’ dos deuses, mas deixando, no entanto, a esperança do seu futuro retorno¹⁴¹. Sua dedicação à poesia era como um sacerdócio.

No *A morte de Empédocles*, de Hölderlin, a ação do drama move-se em direção a revelar que essa morte significa a ressurreição do filósofo em sua unificação com a natureza; morte que para o poeta era a unidade de tudo o que vive, homens, deuses e animais em consonância com o pensamento grego pré-socrático. Esta conduta poética de Hölderlin dialoga intimamente com os elementos do drama-oração. Ele se situa num restrito grupo de

¹³⁹ Fragmento 117 de *Purificações*.

¹⁴⁰ Carta 96, p. 174. Tradução de Marise Moassab Curioni para *Briefe*, Stuttgart, Kohlkhammer, 1965.

¹⁴¹ De sua elegia *Pão e Vinho*, oitava estrofe.

poetas modernos que podemos chamar de ‘contemplativos’ da natureza. Em três versões, Hölderlin acentua, em sua ode trágica, o desenvolvimento espiritual de Empédocles. Na última versão, a personagem fala das origens do ser ao povo e vaticina a festa na natureza, onde, através do culto, todos os espíritos alçar-se-ão em uníssono como nos tempos remotos (EMPÉDOCLES, p. 44). Pois o tempo em Agrigento, na ode hölderliana, é de desarmonia. É a harmonia no interior da alma de Empédocles que vem restaurar o tempo sagrado. Ele transforma o seu pequeno jardim no Éden inteiro.

E é através do jardim — aqui, o elemento terra — que eu inicio o drama-oração. Do jardim de onde brota a flor — o prólogo — e onde Empédocles entra mudo, tal qual o peixe do seu fragmento citado acima na epígrafe deste capítulo. Personagem que se transforma em vegetal, mineral e animal. Todas as ervas do jardim estão unidas pela mesma terra que faz a flor brotar, numa comunhão sagrada que é uma verdadeira festa da natureza, pois penso a oração como uma celebração.

O drama-oração compreende a fábula (*mythos*), caracteres (*ethos*) e pensamento (*dianoia*) constituindo a sua matéria; a elocução (*lexis*) e o canto ou música (*melos*), configurando o seu meio de imitação. Imitação que é própria do *Yoga*, cujos fundamentos residem na contemplação dos movimentos da natureza.

O drama-oração é uma oração em movimento porque implica os atos sagrados de religar, de anelar, de manifestar louvor a um determinado ser — mineral, animal, vegetal, homem, espírito ou Deus. Constitui um drama com ação, dança, música e movimentos porque nele é realizado o *Yoga*. Em sânscrito, a palavra designada para ação ou atividade é *Kriyā*. E no contexto do *Yoga*, mais especificamente do *Haṭha-Yoga*, o vocábulo é compreendido também como uma atividade de purificação. O *haṭha-yogin* tem por objetivo alcançar um corpo diamantino por dentro e por fora e, desta forma, os *kriyās* buscam purificar e limpar as mucosas de todo o corpo para que haja melhor circulação de *prāṇā* (energia vital) nestas áreas. Durante os *kriyās*, também pode ser praticado o *saṁyama* (meditação) para compreender como se processam as etapas de purificação corpórea em suas estreitas relações com os mecanismos internos, tanto os fisiológicos quanto os psíquicos. É nessa perspectiva que penso o drama-oração, o cerne desta tese, como uma ação de purificação, na esperança de que o teatro seja partícipe na ação de mover o indivíduo para o que ele tem de mais puro e sagrado em seu ser.

a. O silêncio



Ilustração 33 — Gráfico¹⁴² de Vilém Flusser

Senhoras e senhores, este gráfico acima inicia a reflexão deste capítulo é de Vilém Flusser¹⁴³, e particularmente me interessa a sua abordagem no que diz respeito à existência de dois tipos de silêncio: o autêntico e o inautêntico. E ainda o fato de que a Oração, em seu gráfico, seja o discurso narrativo mais próximo do silêncio autêntico.

O drama-oração, aqui apresentado, alia-se a esta autenticidade do silêncio na feitura de sua dramaturgia. Recorro, portanto, a um padrão simbolista de encenação teatral, utilizado por Maeterlinck em suas encenações, onde a voz não está necessariamente atrelada ao corpo, causando uma cisão na fala que alude a uma experiência metafísica, espiritual, um monólogo interno ou um diálogo com o além.

¹⁴² Do livro *Língua e Realidade*. São Paulo: Annablume, 2007.

¹⁴³ Filósofo tcheco naturalizado brasileiro.

Martin Heidegger, ao comentar a obra empedocliana de Hölderlin, intitulado *Como num dia de festa*, questiona o poder da palavra e do silêncio na poesia que pretende abraçar o sagrado. Para ele, o poema, pela palavra, faz com que o que é infundado se torne fundamento, que o abismo do dia se torne o dia que faz surgir e que constroi, mas que o poeta, ao mesmo tempo, não poderia dar conta do sagrado, uma vez que ele é silêncio. “De que maneira o sagrado, que é ‘inexpresso’ do ‘desconhecido’, que é “o que abre a condição de não se descobrir, o que revela porque irrevelado, pode cair na palavra, pode se deixar alienar até se tornar, ele que é pura interioridade, a exterioridade do canto?” (BLANCHOT, 1997, p. 126) A resposta a este questionamento é que o “o sagrado não pode ser apreendido, ainda menos tornar-se palavra, mas pelo silêncio do poeta, ele se deixará acalmar, transformar e finalmente transportar até a palavra do canto” (ibidem). Para Heidegger, o silêncio é única verdadeira comunicação, é a linguagem autêntica. Esta afirmação remete ao gráfico de Flusser. Como, então, o silêncio se deixaria encontrar pela palavra?

A resposta que dou é que a oração é uma das maneiras do silêncio fazer-se sagrado. A oração compreende a essência do silêncio. O sagrado não é ruidoso, mesmo que seja marcado pela mesma contradição da linguagem: às vezes fala-se muito para nada falar, o sagrado pode comunicar muito mesmo no seu silêncio. O silêncio, na oração, pode ser a via para se abordar o inabordável, para traduzir o intraduzível. A oração se faz sagrada porque torna possível que a comunicação do incomunicável se dê, exatamente, pela poesia. O ato da oração é um ato poético, em que o segredo da sua comunicação é revelado a quem adentra no mundo misterioso.

No campo da lírica moderna, Mallarmé é um desses poetas que deseja a proximidade do impossível, que é a proximidade do silêncio. Em sua poesia o silêncio é um dos conceitos mais recorrentes. “O silêncio penetra em suas poesias por meio das coisas ‘caladas’ (porquanto abolidas) e por meio de uma linguagem que se tornou, com os anos, cada vez mais concisa quanto ao vocabulário, cada vez mais suave quanto à musicalidade. (FRIEDRICH, p. 118). Para ele, a insuficiência da linguagem nasce da experiência do transcendente, mas este misticismo no poeta francês não vai adiante, pois resulta numa ‘mística do Nada’, não é uma experiência que se desenvolve como em Strindberg, que era — se assim podemos dizer — um iniciado em assuntos esotéricos.

Tematicamente, o silêncio também se faz presente com muita força na poesia de Lorca. E sempre que aparece o silêncio, como podemos observar abaixo, ele está acompanhado de uma noção metaforizada do sagrado. A palavra ‘silêncio’ ocupa os sentidos

de místico, transcendente, misterioso, inalcançável. Eis dois trechos de poemas seus datados de 1921:

Ouve, filho meu, o silêncio.
- um silêncio ondulado,
um silêncio,
onde ecos e vales escorregam
e que inclina as fronts
para o chão.

Livros doces de versos
são os astros que passam
pelo mudo silêncio
ao reino do Nada,
escrevendo no céu
suas estrofes de prata.

(LORCA apud FRIEDRICH, 1978, p. 237 e 247)

Em minhas pesquisas sobre o silêncio, eis que me deparo com uma oração a Virgem Maria, cujo título a nomeia de *Senhora do Silêncio*. Na cultura hindu, é atribuído à Deusa-Mãe mais de mil nomenclaturas e a Virgem Mãe também possui uma centena de outras, mas nunca tinha sabido sobre esta específica relacionando-a ao silêncio. O autor desta oração é o padre capuchinho Inácio Larrañaga, de Loyola, que fundou um projeto eclesial chamado ‘Oficinas de oração e vida’, ministrado em grandes teatros e ginásios, e pareceu-me muito curioso que os trechos da oração funcionem como ilustração aos fundamentos descritos logo abaixo sobre a relação do drama com a oração. Deixo aqui apenas alguns trechos, em virtude de a oração ser um tanto extensa:

Senhora do silêncio

Mãe do silêncio e da humanidade, tu vives perdida e encontrada no mar sem fundo do mistério do Senhor.

És disponibilidade e receptividade.

És fecundidade e plenitude.

[...]Em ti, não existe dispersão.

Em um ato simples e total, tua alma, toda imóvel, está paralisada e identificada com o Senhor.

Estás dentro de Deus, e Deus, dentro de ti.

O mistério total envolve-te e te penetra, possui-te, ocupa e integra o teu ser.

Parece que tudo ficou paralisado em ti, tudo se identificou contigo: o tempo, o espaço, a palavra, a música, o silêncio, a mulher, Deus.

Em ti, tudo ficou assumido e divinizado.

[...] Entretanto o teu silêncio não é ausência, mas presença

Estás abismada no Senhor e, ao mesmo tempo, atenta aos irmãos, como em Caná.

Nunca a comunicação é tão profunda como quando não se diz nada, e nunca o silêncio é tão eloquente como quando nada se comunica.

Faze-nos compreender que o silêncio

[...] Não é fechar-se, mas abrir-se, e que, para derramar-se, é preciso carregar-se.

O mundo afoga-se no mar da dispersão, e não é possível amar os irmãos com o coração disperso.

Faze-nos compreender que o apostolado sem silêncio é alienação;

E que o silêncio sem o apostolado é comodidade.

Envolve-nos no manto do teu silêncio,

E comunica-nos a força de tua fé, a altura da tua esperança, e a profundidade do teu amor.

[...] Ó Mãe Admirável do Silêncio! (INÁCIO LARRAGAÑA, in: O livro das Orações. p.. 586)

No drama-oração *De Empédocles*, há o silêncio enquanto símbolo gerador de sabedoria, uma vez que, ao adentrar ‘silencioso’ no jardim, ele entra em contato com as esferas superiores que o guarnecem para lidar com as ervas, flores e aromas deste espaço. Porém o principal silêncio se dá na estrutura do drama-oração, que se afasta do diálogo, retirando as relações intersubjetivas, trazendo a voz mística ‘interna’ e instaurando um tempo expandido que é acolhido pelo próprio silêncio, que, por sua vez, só é rompido na presença epifânica das deidades e na voz mística — também funcionando como coro — que aparecem no decorrer do drama.

Nas cercanias do sagrado e seu silêncio, reside o misticismo. Se o sagrado é a comunhão com o divino, de forma direta ou indireta, o misticismo evoca a sensação de ser ‘um só’ com Deus, ou com o ‘poder supremo’: o místico se sente absorvido em Deus. O misticismo funciona com uma epifania de si, pois não há uma visão do outro como ser divino, mas uma compreensão de si como parte deste divino. O ser místico alcançou uma graça, que não veio espontaneamente, surgiu dos seus estudos, orações e mergulhos intensos em técnicas de purificação e iluminação. Nele, há um amor intenso por Deus, o que lhe confere a ‘união mística’. Esta compreensão do misticismo é inexprimível, o que o situa também na esfera do silêncio. Não há palavras que traduzam esta união quando ela se dá, mas geralmente as experiências relatadas vem acompanhadas de imagens bem mais esclarecedoras que as próprias palavras. Geralmente são experiências que envolvem a luz e, por isso, palavras como faíscas, brilho, escuridão, luminosidade e fogo sejam tão recorrentes.

Quando a voz mística toma forma, apesar de ela ser uma voz, ela é interiorizada, como se fosse a voz de Deus dialogando internamente com o místico. O místico é indizível, logo não precisa de anunciação. A voz mística pode ser vista como a resposta do ser divino à oração humana. Desta forma, no drama-oração *De Empédocles*, a voz mística é a própria consciência de Empédocles conversando com ele e apontando outros modos de ver.

A ideia de colocar a voz mística num diálogo intersubjetivo — para usar um termo de Szondi — no drama-oração, veio do poema coral de Cecília Meireles, uma reformulação poética para a lenda de Maria do Egito, intitulada *Oratório de Santa Maria Egípcíaca*. Como a própria autora diz no prefácio do livro-peça teatral, o problema da personagem é interior, dos seus conflitos que decorrem em um tempo e lugar ocultos na alma: “A ‘voz’ que, no poema, parece uma advertência divina, pode ser o seu próprio instinto de santidade em luta com circunstâncias que lhe impõem um comportamento contraditório” (1996, p. 22).

b. O elementos da oração

O sagrado pode ser compreendido como um poder com o qual nos confrontamos, um poder experienciado como outro, mas que tem características reais, divinas, numinosas, transcendentais, misteriosas, metafísicas ou sobrenaturais. Para entrar em contato com este poder sagrado, um dos mecanismos é a oração. Silenciosa, sussurrada, falada, lida, cantada, salmodiada, entoada como uma antífona ou dançada, ela está presente em quase todas as religiões. Pode ser um rito acompanhado de atos, gestos, vestimentas, máscaras, etc. De forma individual ou coletiva, em sons variados ou uníssonos, ela é proferida como instrumento para acessar planos alhures.

Na cultura africana do Candomblé, o oráculo possui também a função de pôr o consulente em contato com o sagrado. Através do jogo de Ifá, de búzios ou obi¹⁴⁴, entra-se no mundo divinatório (em detrimento a palavra ‘adivinhatório’, que perde, em parte, o seu caráter sagrado). A oração faz parte do rito do jogo. Um oráculo contém orações e as preces devem ser realizadas sem hesitação, pois os “orixás não gostam de dúvidas e, se a pessoa para sempre, eles não escutam nada” (BRAGA, p. 55). Para o jogo de divinação, a consulta começa com uma prece aos orixás. Geralmente, na Bahia, ela é pronunciada em yorubá, mas

¹⁴⁴ Um fruto sagrado do Candomblé, a noz-de-cola, também conhecido como oração do céu.

a prática divinatória abrange também outras línguas e dialetos de origem africana. O que conta “verdadeiramente neste diálogo com o universo do sagrado, é a sua natureza e o seu poder de ação” (íbidem). Há uma forma poética e um ritmo que se imprime, que faz com que a oração seja quase cantada quando da sua emissão. Isto é necessário para marcar a medida do seu valor simbólico e do seu significado mágico. Estas orações são dirigidas aos orixás mais cultuados e, especialmente àqueles que respondem no jogo. Pelos búzios jogado para mim pelas mãos sacerdotais de Mãe Stella de *Oşósi*, sou filha de Iyemonjá, um orixá que responde no segundo *Odu* (caminho). De acordo com Bastide, o jogo de Ifá pode ter tido origem muçulmana. Os orixás são chamados nos jogos através de orações específicas ou de *orikis*, que são saudações. Os *orikis* são destinados aos orixás, às cidades e também às plantas e animais. O que é sabido também é que, em muitas casas de candomblé, são outras as orientações no que diz respeito às preces e, em algumas delas, as orações são oriundas da religiosidade cristã, o que mostra o quanto as religiosidades se mesclam na vida sagrada cotidiana dos cultos de origem africana. Assim, no texto *De Empédocles*, numa saudação ao elemento água, há a aparição de *Iyemonjá*, revelando uma oração que podia partir de uma sereia mediterrânea, de uma encantada Flor das Águas ou de uma Nossa Senhora dos Navegantes, pois se revela como uma epifania do mar.

Senhores e senhoras, consideremos agora que cada um de nós, ao longo da vida, teve acesso a uma determinada oração. Uma que seja (um sopro, uma cançoneta, um mantra) e já será o bastante para que possamos perceber que uma oração pode se subdividir em algumas determinadas partes ou elementos, que sempre se repetirão numa oração ou noutra, mesmo que algumas delas necessariamente não possua todos os oito elementos relacionados aqui, abaixo, e que funcionarão apenas como uma simplificada qualificação para que entendamos alguns conteúdos presentes neste discurso.

Para eleger estes elementos, parti dos cinco cânones constituintes da Retórica¹⁴⁵ (já fiz a referência anteriormente que, pelas palavras do próprio Aristóteles, Empédocles foi considerado o fundador desta arte): invenção (*inventio*), disposição dos argumentos, (*dispositivo*), elocução (*elocutio*), escrita do discurso (*memoria*) e apresentação do discurso (*actio ou pronuntiatio*). Aristóteles, por sua vez, expõe os três meios de persuasão do discurso, ou seja, a maneira pela qual direcionamos o discurso no caminho da credibilidade por parte do ouvinte. Os meios: a forma da persuasão (*ethos*); os apelos emocionais (*pathos*);

¹⁴⁵ Eles foram elaborados por Quintiliano, na sua obra *Institutos de Oratória* (*Institutio Oratoria*).

e a razão/raciocínio na construção do argumento (*logos*). Todos os discursos combinam os três meios, equilibrando ou enfatizando um ou outro.

Pois bem, seguindo o princípio de que a oração tem sempre um interlocutor (um santo, o Deus supremo, um elemento da natureza ou qualquer outro ente sagrado), ela necessitará da elaboração de um argumento para que a comunicação seja efetivada. Algumas pessoas oram com suas próprias orações, criando os seus elementos de persuasão a depender das circunstâncias envolvidas; outras, utilizam-se de orações já consagradas em suas religiões, cultos, seitas ou geralmente se fazem valer de orações que foram aprendidas com seus pais ou parentes no decorrer de sua formação como indivíduo. Mãe Stella de *Oşósi* fez a seguinte afirmação¹⁴⁶ sobre a oração: “Não existe nenhuma oração pronta. A oração bem aceita pelo orixá sai do meu coração nos meus momentos”.

Pensando nestas proposições citadas acima e seguindo os princípios de ordenação de orações nas mais diversas matrizes religiosas, elaborei um pequeno esquema dividindo a oração em oito elementos. Oito elementos tais quais os *aṅgas* do *Yoga*. Oito elementos tais quais os principais *siddhis*. Oito também são os princípios de Buda para se alcançar o caminho do equilíbrio, do meio, o caminho óctuplo¹⁴⁷.

Pode-se, evidentemente, suprimir um dos elementos da oração ou alterar a sua ordem de aparição ou até mesmo repetir cada elemento uma ou mais vezes ao longo da oração. São eles: 1. Saudação; 2. Adoração ou Louvor; 3. Interseção; 4. Súplica, Rogo ou Pedido; 5. Sacrifício; 6. Expição; 7. Agradecimento e 8. Unificação.

A saudação é a instauração da nova ordem que possibilitará a comunhão com o que se deseja. Não entramos na casa de alguém sem cumprimentá-lo. Este cumprimento humano assemelha-se à saudação sagrada. Podem ser expressões concisas como *Ave* para Maria ou *Òdóiyá!* para Iyemonjá ou frases mais longas. O *bīja-mantra* (*mantra semente*) *om* é uma saudação hindu que geralmente precede e acompanha outras saudações. Há alguns mitos que cercam o orixá Èşù, na religião do candomblé, e outros que cercam Ganeśa, na religiosidade hindu, que fazem com que estas divindades sempre sejam saudadas antes de todas as outras. O drama-oração *De Empédocles* se inicia com o grego saudando o Etna.

¹⁴⁶ Em palestra na Festa Literária de Cachoeira (FLICA) em 2014.

¹⁴⁷ O caminho óctuplo da perfeição é composto por: perfeita compreensão, perfeita aspiração, fala perfeita, conduta perfeita, perfeita maneira de subsistência, perfeito esforço, perfeita atenção e perfeita contemplação.

A adoração ou louvor é o momento em que prestamos homenagens às qualidades e virtudes daquele a quem oramos. As características reverenciadas geralmente são as que almejamos alcançar. Santa Luzia furou os próprios olhos e recebeu, instantaneamente, novos olhos. Sua santidade favorecia a regeneração neste órgão específico do corpo humano. Fazer uma oração para ela implica adorar e louvar este poder regenerativo e milagroso e esperar que ele também opere sobre nós, simples mortais. O Islamismo tem a oração como um dos seus cinco pilares (os outros são o credo, a caridade, o jejum e a peregrinação a Meca) e também são cinco as orações diárias, todas com o corpo voltado para Meca. Para adorar Alá é preciso que o fiel esteja limpo, que o corpo seja inteiramente lavado em água corrente. Normalmente encontram-se banhos especiais próximos às mesquitas. Isto elevou o padrão de limpeza e higiene nos países árabes.

A interseção é pedir que uma determinada energia sagrada interceda por nós diante dos poderes supremos. Mas se nossa oração já se dirige ao poder supremo, ao Deus maior, então este elemento da oração é desnecessário. Outra característica da interseção é pedir, na oração, que os deuses intercedam em favor de um ente querido.

A súplica, o rogo ou pedido é solicitar ao Deus aquilo que se deseja. O *Yoga* sustenta a ideia de que as emanções energéticas que fluem a partir de um determinado pedido através da palavra são muito poderosas porque na palavra reside o *Ātman*, o absoluto.. Então, é preciso ter consciência do que se pede. E não digo consciência ética, ou seja, uma noção do certo e do errado a partir do que se pede, mas uma noção exata do que resultará o pedido, uma vez que ele poderá ser atendido e acarretar coisas indevidas. No Cristianismo, há a noção ética de não pedir o que pode prejudicar a outrem. Partindo do pressuposto que a divindade apenas nos auxilia e orienta, mas somos nós, com o nosso destino, que direcionamos os nossos atos para aquilo que queremos e/ou acreditamos, a súplica é sempre um pedido para si mesmo, para a divindade que está dentro. Sobre isto, Santo Agostinho — ao longo de todo o seu *Confissões* — diz que procurou Deus por vários lugares e nunca o encontrava, pois procurava no exterior aquilo que estava dentro dele. (AGOSTINHO, apud BLAY, 1986, p. 15)

O sacrifício é um dos elementos mais controversos da oração. E, em muitas religiões, o elemento central do culto, que, inclusive, dispensa vários outros aqui descritos. Compõe-se de algo valioso que é oferecido aos deuses durante a oração. Pode ser através da palavra ou de algo materializado em objeto, animal ou um ato realizado em si ou no outro. Em alguns ritos arcaicos, até seres humanos eram ofertados como sacrifício. Na Grécia Antiga, eram

ofertados animais aos deuses. Empédocles foi considerado um dos primeiros cidadãos da *polis* grega a levantar-se contra tal prática em defesa da vida. Ao sentir-se em comunhão com o poder divino, ele acreditava que não era necessário tal ato para agradar aos deuses. Conta-se — e isto entrou no drama aqui proposto — que ele ofertou um grande animal feito de trigo e mel para mostrar que o sacrifício de animais podia ser dispensado nos ritos. Repetir inúmeras e incansáveis vezes uma determinada equação religiosa, mantra ou fórmula sagrada também se caracteriza como um sacrifício. Conceito semelhante a este, para os hindus, é *tapas* (traduzido geralmente por ‘austeridades’, mas que literalmente significa ‘calor, ardor’), um esforço ascético de qualquer ordem. “Os xamãs da América do Norte entravam em estufas para provar grande sudoreses” (ELIADE, 1996, p. 99). Desde os tempos védicos, credita-se aos *tapas* poderes criadores, tanto no plano cósmico quanto espiritual. No solo indiano, esta tradição mágica foi extremamente difundida: pelo *tapas*, o asceta tornar-se-ia tão poderoso a ponto de poder incorporar um deus. Adeptos do candomblé descrevem a sensação física do recebimento da energia do orixá em seu corpo com uma intensa sensação de calor. É um calor mágico ou um domínio do fogo. O ato de Empédocles de lançar-se no Etna pode ser compreendido como um sacrifício. Também há sacrifícios de ordens mais simples como o silêncio prolongado, a vigília ascética ou o jejum, que, ao ser praticados, fornecem ao adepto mais pureza para conquistar as benesses da oração.

O *Tantra-Yoga* também relata diversas técnicas que equivale exatamente à obtenção do ‘calor interno’, mas este se dá por meios respiratórios, com o exercício do *prāṇāyāma*. A cultura hindu, com o passar do tempo, substituiu o sacrifício e o *tapas* por uma ‘interiorização ritual’, o *prāṇāyāma* ou uma prática de retenção da respiração: “enquanto fala, o homem não pode respirar, então oferece sua respiração à palavra; enquanto respira, ele não pode falar, então oferece sua palavra à respiração. Essas são as duas oblações contínuas e imortais: na vigília e no sono, o homem as oferece sem interrupção” (Brahmāṇa-Upaniṣad, II, 5).

A expiação é o mesmo que remissão de pecados, perdão, reconciliação. A expiação dá ênfase à crucificação cristã: Jesus morreu na cruz para remir os pecados que trazemos desde Adão e Eva ou, de acordo com Santo Agostinho e o padre medieval Abelardo, como exemplo máximo de obediência com o objetivo de afetar nossas intenções. Mas isso não significa que o momento da expiação esteja apenas vinculado ao conceito de perdão. O Espiritismo, por exemplo, vê a expiação também relacionada com o fruto de ações praticadas em outras vidas. De inspiração hindu, o Espiritismo segue o pensamento *yogue* da presença

de *samskāras* e *vāsanās*, impressões e influências remanescentes de outros *karma*, de outras existências, que comunga com os princípios pitagóricos que influenciaram Empédocles. A lei do *Karma* está diretamente relacionada com a causa e efeito: toda ação provoca uma reação. Kṛṣṇa diz a Arjuna numa passagem do *Bhagavad-Gitā* que uma seta lançada não volta jamais ao arco. No Judaísmo, há o Dia da Expição (*Yom Kippur*) que consiste num ritual realizado por um alto sacerdote neste dia, que é o mais sagrado do ano.

O agradecimento geralmente atua no campo do tempo pretérito. Agradece-se o que já foi concedido, o que já é consumado. Uma oferenda — que pode também ser um sacrifício — é uma forma de agradecimento. O agradecimento é uma comunhão com o deus porque pressupõe que, quando ele nos presenteia com algo, está atento às nossas necessidades, e, desta forma, em comunhão conosco. Os povos antigos agradeciam com uma porção da colheita ou caça. O agradecimento mais verdadeiro e autêntico se manifesta pela expressão ‘seja feita a vossa vontade’, pois mostra que o devoto agradece qualquer coisa que lhe possa advir. Ele, neste sentido, é todo ele agradecimento, pois toda a sua vida está entregue à vontade divina. *O Livro de Jó*, um dos mais antigos da Bíblia — inclusive anterior ao *Gênesis* — é um exemplo de fé e agradecimento a Deus, mesmo diante de toda adversidade vivida por sua personagem central. A gratidão também se manifesta como louvor. É um dos elementos da oração mais comuns no Novo Testamento. Paulo geralmente inicia suas epístolas — algumas delas não deixam de ser orações — com expressões de agradecimento e louvor: “Primeiramente, dou graças ao meu Deus, por Jesus Cristo, em nome de todos nós, porque a vossa fé é celebrada em todo o mundo” (Romanos I, 1).

A unificação é um dos elementos da oração que mais se manifesta no drama-oração *De Empédocles*. Toda a vida de Empédocles é uma tentativa constante de unificar-se como o Uno, o Todo. Nele se revela prematuramente a unificação e o seu conflito dá-se exatamente nesta operação de manter-se homem sensível aos seus desígnios humanos e ver-se como manifestação da plenitude desta natureza que se apresenta nele a cada instante. Seu espírito opõe-se ao servilismo local. Ele luta contra a tirania como um cidadão da *polis*, é reconhecido, amado, venerado, mas também é uma figura desconhecida para os seus pares. Vive entre os homens, mas é diferente deles. É um ser mágico, dotado de poderes que encantam. A unificação que se observa perpetuar em sua vida é como se “o coração dele lhe pertencesse e o espírito do elemento natural habitasse entre os mortais em figura humana” (HÖLDERLIN, 2001, P. 363). Ele é visto como um deus aparecendo em pessoa e em princípio. A unificação é tão plena no *Empédocles* de Hölderlin que a personagem afirma na

segunda versão da ode trágica: “Estar só e sem os deuses , é a morte.” O *samādhi* (o tornar-se aquilo em que se concentra) é uma forma de unificação quando sua prática é realizada em função de algo sagrado.

Escolhi uma oração de São Francisco de Assis, o *Cântico das Criaturas*, para ilustrar estes elementos citados acima. Curiosamente, é uma oração que louva os quatro elementos e ainda a vida e a morte. Ela é quase que inteiramente uma oração de saudação e louvor, mas os outros elementos também são identificados. Chenique atualiza a oração, ao observar que São Francisco, embora seja devocional, sua atitude, na oração, “não tem nada de sentimental, porque resulta de um verdadeiro conhecimento das coisas e de Deus [...] Ela é decididamente ‘intelectual’ pois repousa sobre uma certeza de ordem espiritual e não sobre uma hipótese afetiva” (1981, p. 39). E sobre este advir espiritual, ainda acrescenta: “É possível admitir-se que o Cântico das Criaturas foi levado a São Francisco pelos anjos, enquanto ele dormia”(ibidem, p. 27). Ei-la:

CÂNTICO DAS CRIATURAS

Altíssimo, onipotente, bom Senhor, (SAUDAÇÃO)

Teus sejam o louvor, a glória, a honra e todas as bênçãos!

A ti somente, Altíssimo, eles são devidos, (ADORAÇÃO OU LOUVOR)

E homem algum é digno de mencionar Teu Nome.

Louvido sejas, ó meu Senhor, com todas as tuas criaturas,

Muito particularmente pelo senhor nosso irmão, o Sol,

Que nos dá os dias e com o qual nos alumias;

Ele é belo e radiante, com grande esplendor,

De ti, Altíssimo, ele traz o testemunho!

Louvido sejas tu, ó meu Senhor, por nossa irmã, a Lua e pelas Estrelas,

Que formaste no céu, claras, preciosas e belas.

Louvido sejas, tu, ó meu Senhor, por nosso irmão, o Vento,

E pelo Ar, pelas Nuvens e pelo Sereno, e por todos os tempos,

Com os quais sustentas as tuas criaturas

Louvido sejas, ó meu Senhor, pela nossa irmã, a Água,

Que é muito útil, e humilde, preciosa e casta!

Louvido sejas, ó meu Senhor, por nosso irmão, o Fogo,

Com o qual aluminas a noite,

E que é belo e alegre, e robusto e forte!

Louvido sejas, ó meu Senhor, por nossa irmã, a mãe Terra,

Que nos mantém e nos governa,

E produz os diversos frutos, e as flores coloridas, e as ervas!

Louvai e bendizei a meu Senhor, e agradecei-lhe, (AGRADECIMENTO)

E servi-O com grande humildade! (SÚPLICA)

(Quando São Francisco voltou a Assis, encontrou o bispo e o podestade em conflitos. Para reconciliá-los, acrescentou duas estrofes ao Cântico:)

Louvado sejas, ó meu Senhor, por todos aqueles que
Por amor a Ti perdoam os seus inimigos (EXPIAÇÃO)
E devem suportar a injustiça e a tribulação; (SACRIFÍCIO)
Bem-aventurados são aqueles que as suportam em paz,
Porque serão coroados por Ti, Altíssimo.

(Quando soube que sua doença o aproximava da morte, acrescentou mais duas novas estrofes:)

Louvado sejas, ó meu Senhor, por nossa irmã, a Morte corporal,
A que nenhum homem vivo pode fugir.
Ai daqueles que morrem em pecado mortal!
Mas bem-aventurados os que ela encontra em tua muito santa vontade,
Porque a segunda morte não lhe poderá fazer mal algum. (UNIFICAÇÃO)
(ASSIS apud CHENIQUE, p. 21)¹⁴⁸

¹⁴⁸ O texto original do hino, segundo o *Speculum Perfectionis*, em dialeto úmbrio:

*Altissimu, onnipotente bon Signore,
Tue so' le laude, la gloria e l'honore et onne benedictione.
Ad Te solo, Altissimo, se konfano,
et nullu homo ène dignu te mentovare.
Laudato sie, mi' Signore cum tucte le Tue creature,
spetialmente messor lo frate Sole,
lo qual è iorno, et allumeni noi per lui.
Et ellu è bellu e radiante cum grande splendore:
de Te, Altissimo, porta significatione.
Laudato si', mi Signore, per sora Luna e le stelle:
in celu l'ài formate clarite et pretiose et belle.
Laudato si', mi' Signore, per frate Vento
et per aere et nubilò et sereno et onne tempo,
per lo quale, a le Tue creature dà sustentamento.
Laudato si', mi' Signore, per sor Aqua,
la quale è multo utile et humile et pretiosa et casta.
Laudato si', mi Signore, per frate Focu,
per lo quale ennallumini la nocte:
ed ello è bello et iocundo et robustoso et forte.
Laudato si', mi' Signore, per sora nostra matre Terra,
la quale ne sustenta et governa,
et produce diversi fructi con coloriti flori et herba.
Laudato si', mi Signore, per quelli che perdonano per lo Tuo amore
et sostengono infirmitate et tribulatione.
Beati quelli ke 'l sosterranno in pace,
ka da Te, Altissimo, sirano incoronati.
Laudato si' mi Signore, per sora nostra Morte corporale,
da la quale nullu homo vivente po' skappare:
guai a quelli ke morrano ne le peccata mortali;
beati quelli ke trovarà ne le Tue sanctissime voluntati,
ka la morte secunda no 'l farrà male.
Laudate et benedicete mi Signore et rengratiate
e serviateli cum grande humilitate...*

c. O Pai e a Mãe

Não há como falar de oração sem pautar as duas personagens mais importantes do seu contexto: o Pai e a Mãe, as unidades geradoras compreendidas de diversas e infinitas formas: o Céu e a Terra, o Deus e a Deusa-Mãe, o Sol e a Lua, Papai do Céu e Mamãe do Céu, Zeus e Hera, Olorum e Odudua, Urano e Gaia, o Criador e a Nossa Senhora, entre infinitos outros. Na religiosidade brasileira, que é predominantemente cristã, as duas principais orações dirigidas ao Pai e a Mãe são o *Pai Nosso* e a *Ave Maria*.

A oração *Pai Nosso*, da liturgia cristã, recebe outras nomenclaturas como *Oração Dominical* ou *Oração do Senhor*. Santo Tomás de Aquino a chamou de ‘oração perfeitíssima’. Ela aparece no Evangelho de Mateus e de Lucas (11:2-4) e, de acordo com a tradução para o português do Padre Antônio Pereira de Figueiredo, em 1964, eis o seu texto:

PAI NOSSO
Pai nosso que estais nos céus
Santificado seja o Vosso nome.
Venha a nós o Vosso reino.
Seja feita a Vossa vontade,
Assim na terra como no céu.
O pão nosso de cada dia nos dai hoje.
Perdoai as nossas ofensas, assim como nós
Perdoamos aos que nos têm ofendido
Não nos deixeis cair em tentação,
Mas livrai-nos do mal.
Amém. (MATEUS 6:9-13)

Neil Douglas Klotz, que traduziu a oração diretamente do aramaico, ao contrário da maioria dos tradutores que utilizaram a versão grega, problematiza determinadas expressões em seu livro *Orações do Cosmos*. Citarei aqui apenas uma delas, a que se refere ao primeiro verso, o “Pai Nosso que estais nos céus” ou “*Abwun d’bwashmaya*”. Segundo Klotz, a raiz ‘*Ab*’ não especifica nenhum gênero e poderia ser traduzida por ‘divinos progenitores’, apontando para o processo cósmico de dar à luz. Ela tem um caráter neutro, nem masculino, nem feminino, mas que abarca os dois, no sentido de que poderia ser ‘Pai-Mãe’ ou ainda ‘Unidade’.

A palavra ‘*abwun*’ tem ainda outros sentidos relacionados com o som-significado que resulta do som pronunciado e compreendem quatro partes: *a-bw-u-n*, remetendo aos

seguintes conceitos: A Unidade/ através da Respiração (sopro) /vibra dentro e fora de nós / como uma bênção.

O conceito de ‘céu’ em aramaico remete a Universo e não à abóbada celeste, mas sim àquilo que esta em toda parte, dentro e fora.

Esta tradução direta do aramaico é particularmente interessante porque também designa o homem (e o seu sopro, sua respiração, seu *prāṇā*) como elemento criador. O *Pai* (Pai-Mãe, Unidade, Ser Único) é *Nosso* porque também flui a partir de nós, que respiramos o seu sopro divino.

Quanto aos versos 7 e 8 “Perdoai as nossas ofensas, assim como nós perdoamos a quem nos têm ofendido”, houve uma mudança na tradução para o português no final da década de 60. Em 1903, o catecismo aprovado pelo episcopado brasileiro utilizava a tradução “Perdoai as nossas dívidas, assim como nós perdoamos aos nossos devedores”. Eu, nascida na década de 70, aprendi — num curso de catequese para a obtenção da minha Primeira Comunhão, a Eucaristia — a primeira versão aqui citada. Douglas-Klotz, em sua tradução do aramaico expõe este trecho da seguinte maneira: “Desfaz os laços dos erros que nos prendem ao nosso passado oculto assim como nós soltamos as amarras com que aprisionamos os erros dos nossos irmãos”. (1999, p. 66). A versão traduzida do aramaico substitui a palavra ‘ofensa’ (que carrega um teor mais comportamental) e a palavra ‘dívida’ (que está, em nossa cultura, atrelada também a um sentido comercial e monetário, além de moral) por ‘erros que nos prendem ao nosso passado oculto’, o que inclui a possibilidade das coisas erradas que fizemos em outras vidas, ligadas ao nosso *Karma*.

Quanto a estas possíveis alterações e mudanças na oração, neste movimento de tradução e adaptação histórica e cultural, o Santo Daime, na figura do seu fundador Mestre Irineu, instaurou uma modificação bastante significativa nesta *Oração do Senhor*. Ei-las neste texto:

PAI NOSSO (como é rezado no Santo Daime)

Pai Nosso que estais no Céu,
Santificado seja o Vosso nome,
Vamos nós ao Vosso reino,
Seja feita a Vossa vontade,
Assim na terra como no céu.
O pão nosso de cada dia nos dai hoje, Senhor,
Perdoai as nossas dívidas,

Assim como nós perdoamos aos nossos devedores,
E não nos deixeis, Senhor,
Cairmos em tentação
Mas livrai-nos e defendei-nos de todo o mal
Amém, Jesus, Maria e José.”

Como vimos acima, o terceiro verso foi substituído por “Vamos nós ao Vosso reino”, numa tentativa de dizer que somos nós que devemos ir ao reino ao invés de esperar que ele venha a nós. A substituição altera os elementos da oração. Ao invés de um Pedido, Rogo ou Súplica, o verso passa a ser um Sacrifício, no sentido de que precisamos nos esforçar, a cada momento, para alcançar o reino divino. Por outro lado, evidencia que dependerá de nós este movimento de se dirigir ao reino, ou seja, seremos ativos e não mais passivos nesta relação com o divino. Outra mudança feita por Mestre Irineu não altera tanto o significado da oração em si, mas acrescenta-lhe um novo valor: a do fecho da oração, em que Jesus, o Filho, e não o Pai, é invocado, junto com Maria e José. Não custa lembrar que Jesus, Maria e José são referidos na tradição católica, e assim considerados, como a representação da Sagrada Família. Nesta alteração, percebo a forte influência social com o objetivo de fortalecer os laços da família e da união da irmandade, representados pelo modelo ‘pai-José/mãe-Maria/filho-Cristo’.

No momento em que Empédocles se dirige ao vulcão Etna no texto *De Empédocles*, parafraseio (ou paraverseio) esta oração no intuito de reforçar este sentido do ser humano que decide o que louvar e como louvar, levando a cabo os seus desígnios. Empédocles vai até o reino do Etna para unir-se a Ele, em fogo.

Sobre este verso em sua versão original em aramaico (*Teytey malkuthakh*), Douglas-Klotz diz-nos algo bastante esclarecedor à alteração que o Mestre Irineu fez deste verso, mesmo que —muito possivelmente— ele não tenha tido acesso a este estudo ou a algum outro semelhante: ‘Tey’ significa ‘vem’, mas sua repetição ‘Teytey’ sugere um desejo mútuo de ir e vir ao mesmo tempo; ‘malkuthakh’ significa ‘reino do rei’ ou ‘reino da rainha’, aludindo novamente à Unidade. “A partir da raiz antiga, a palavra [*malkuthakh*] carrega a imagem de um ‘braço frutífero’ [...], de uma mola em espiral prestes a desenrolar-se com todo o potencial do frescor da terra. É aquilo que dentro de nós diz ‘eu posso’, o que nos faz disponíveis, apesar de todos os contratempos, para seguir em uma nova direção” (ibidem, p. 48). Outro fato digno de ser mencionado é a utilização da expressão ‘mola em espiral’, que claramente remete ao poder da *kuṇḍalinī* desenrolando-se ao longo da coluna vertebral e

permitindo que o homem se encontre com o seu lado divino, afirmando o ‘eu posso’, pois ‘eu sou detentor de poder’. Pensando em relação a Empédocles, ele é o detentor do poder do livre-arbítrio de decidir sobre sua vida e morte.

As orações à Mãe existem em várias civilizações. 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 *yoní* (vulva). Isso estabeleceu uma estreita associação entre o sangue e o princípio da vida. 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). 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, mantendo a tradição¹⁴⁹ dos povos dravídicos e também dos povos aborígenes. Quando o período védico cedeu espaço ao período bramânico¹⁵⁰, 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

¹⁴⁹ O *Tantra* é uma dessas tradições primitivas, que, na Idade Média, foi revisitada por grandes mestres como Matsyendranāth, Goraksanāth, Abhinavagupta, entre alguns outros.

¹⁵⁰ 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.

no mundo. Daí que cada uma dessas criaturas ou projeções recebe um determinado nome e expressão: Sarasvatī é uma das Śaktis de Brahmā, o deus da Criação; Lakṣmī é uma das Śaktis de Viṣṇu, o deus da Manutenção; e Kālī é uma das Śaktis de Śiva, o deus da Destruição, assim como também o são Pārvatī, Gaurī, Umā, Satī e centenas de outras.

Vāk, a criadora do mundo, é a mesma Sarasvatī, que também é a Deusa da Palavra e da Música. Aqui deixo registrado um trecho de uma das orações (hino) das escrituras sagradas tântricas, dedicada a Ela:

SARASVATĪ

Deusa cuja beleza de lua é realizada pelo lótus,
Deusa favorável e benfeitora, fogo que consome o bosque dos maus pensamentos
Oh! Deusa cujos pés de lótus o Universo adora,
Tu és causa de alegria para os que te saúdam
Destruidora da ignorância, Realidade do Mundo.
[...] O Universo inteiro é tua existência, e tu estás nele.
Os deuses mais poderosos se inclinam ante ti.
Indivisa, existe em todas as partes em tua plenitude, eternamente pura.
A tiara que te cobre a cabeça é branca como a neve
Tuas mãos fazem ressoar a viña.
[...] Mãe, ó Mãe, bendita seja!
Consumo minha indolência! Dai-me uma grande inteligência
[...]
Aquele que vive castamente, pratica o silêncio e os exercícios religiosos
Se abstém de carne e de peixe no décimo terceiro dia do mês
E devotamente prostrado te louva todas as manhãs
Em versos excelentes: este, hábil em palavras, superará o Senhor da Linguagem;
A mancha dos seus pecados será limpa;
Reconhecerá o fruto dos seus desejos;
A deusa lhe protege como a seu próprio filho,
A poesia flui de sua boca, a prosperidade mora em sua casa,
Todos os obstáculos que impedem o êxito cairão ante ele.
(TANTRA-SARA, 6)

Ramakrishna, também conhecido como ‘o louco de Deus’, devido ao fervor de suas devoções, foi um dos maiores adoradores da Deusa-mãe em toda história religiosa. Pregava a Unidade de Deus, a Divindade presente em todos os seres vivos e a harmonia entre todas as religiões. Era um devoto da deusa Kālī e para ela dirigiu quase a totalidade de suas orações: “Krishna é também Siva, a Divina Mãe, Cristo e Alá. Deus é um, porém tem muitos nomes. A substância é uma, porém é adorada sob diferentes nomes em concordância com o tempo, o lugar e a nacionalidade de Seus adoradores” (apud ABHEDANANDA, 1971, p. 24)

O culto à Mãe é secundário na cultura cristã quando o comparamos ao culto a Nosso Senhor e a Jesus Cristo. Nossa Senhora não faz parte da Santíssima Trindade cristã, porém as orações marianas atraem milhares de adeptos pela sua beleza e delicadeza incomuns. “Mãe de Deus, Mãe do Verbo encarnado, a Virgem é proclamada Mãe do gênero humano pela palavra de Cristo a São João: ‘Eis tua mãe’ (João XIX, 1) e o Apocalipse no-la mostra numa revelação recebida por aquele apóstolo como ‘uma mulher vestida de sol, a lua sob seus pés, e, sobre a cabeça, uma coroa de doze estrelas’ (Apoc. XII, 1).” (CHENIQUE, 1981, p. 33).

A oração dedicada a Ela, a Ave Maria, também conhecida como Saudação Angélica, é a segunda mais praticada pelos fiéis cristãos. No *Tratado da verdadeira devoção à Santíssima Virgem*, São Luís Grignon nos diz que orar à Santíssima Mãe é o modo mais eficaz para alcançar o coração do Pai e do Filho. A versão abaixo é a mais utilizada pelos católicos romanos e surgiu depois do Concílio de Trento (1545 a 1563), que acrescentou a segunda parte da oração iniciada com ‘Santa Maria...’, fazendo com que muitos fiéis protestantes acreditem a esta parte uma nova oração nomeada de *Santa Maria*. Seus versos são compostos por trechos do livro I do Evangelho de Lucas que relatam a Visitação do anjo e a Anunciação do bento filho.

AVE MARIA
Ave Maria, cheia de graça
O Senhor é convosco
Bendita sois vós entre as mulheres
E bendito é o fruto do vosso ventre, Jesus
Santa Maria, mãe de Deus,
Rogai a Deus por nós, pecadores
Agora e na hora de nossa morte,
Amém. (LUCAS, 1)

No contexto deste projeto, é importante ressaltar que o drama-oração *De Empédocles* apresenta cenas que mesclam o pensamento teológico de Empédocles com variações destas duas grandes orações cristãs, expondo, de certa forma, um pensamento aliado ao conceito da Filosofia Perene, termo cunhado por Agostinho Steuco, em *De Perenni Philosophia*, onde ressalta que a verdade metafísica é Una e Perene, e que todas as diferentes religiões expressam esta mesma ‘verdade’. A esse respeito, também declarou Cecília Meireles, ao

falar sobre religião: “dois devotos — de verdade — de duas religiões diferentes podem sentir-se como irmãos, cada um no seu rumo”¹⁵¹.

As representações do Pai e da Mãe no drama-oração são variadas e advêm de diferentes matrizes religiosas. Durante o tirocínio do doutorado, experimentei trabalhar o sagrado em dramaturgia a partir do estudo dos quatro elementos da natureza em textos dramáticos. Para tanto, utilizei cinco textos: *Exu* (BA), texto de Fernanda Júlia e Daniel Arcades, *Baile do menino-deus* (CE/PE), de Ronaldo Correia de Brito e Francisco Assis Lima, *A paixão de Cristo* (BA), de João Sanches, *O livro de Jó* (SP), de Luís Alberto de Abreu e *Oratório de Santa Maria Egípcíaca* (RJ), de Cecília Meireles. Os resultados foram surpreendentes, pois os textos de origens temáticas tão distintas ajudaram na compreensão do sagrado independentemente das fontes religiosas de onde partiu cada texto. Este experimento auxiliou-me na decisão de trazer personagens de contextos religiosos diversos para ‘dialogar’ com Empédocles. Elas surgem a partir de suas relações com os elementais, cada uma das quais está diretamente relacionada com algum dos quatro elementos.

d. A flor

Maeterlinck dá início ao seu fenomenal *A inteligência das flores* tentando atestar que uma das inúmeras provas desta ‘inteligência’ está na concentração do seu ‘esforço vegetal para a luz e para o espírito’. O autor defende como uma sabedoria, a espiritualidade da flor. (1916, p. 11) . Mallarmé diz que a rosa, como toda flor, “é símbolo da palavra poética (In: FRIEDRICH, 1978, p. 107). Instaurando esta palavra poética, a trilogia sagrada de Empédocles começa com a flor.

A flor também concerne aos mitos e ritos orientais. Sempre há referências à flor. Quando um cientista e um poeta se encontram, não poderia deixar de haver o assunto da flor. Reproduzo aqui um breve trecho do diálogo de um célebre encontro entre Tagore Rabindranāth e Albert Einstein, em inícios do século passado:

¹⁵¹ Entrevista concedida ao Diário de Notícias — 10 de maio de 1931 e transcrita na orelha de sua trilogia hagiológica, in: MEIRELES, 2014.

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.

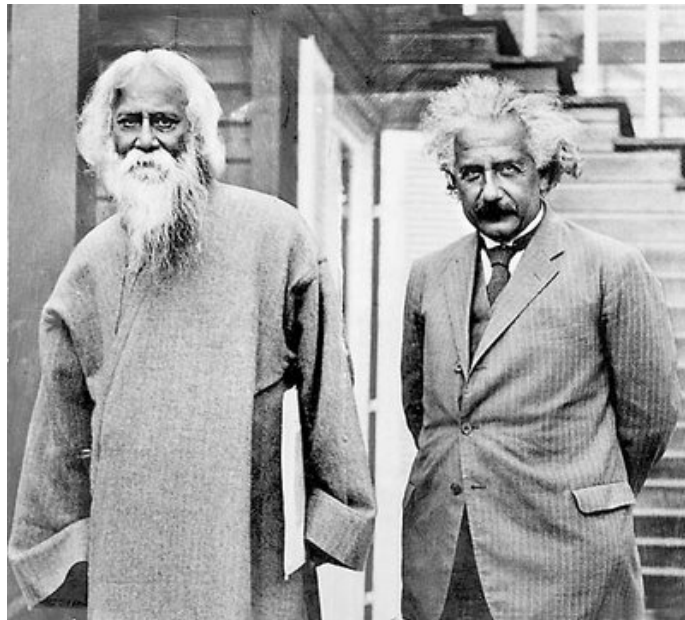


Ilustração 34 — Tagore (esq.) e Einstein.

Rabindranāth Tagore, que foi um dos expoentes da literatura hindu¹⁵², teve quase que a totalidade de sua obra escrita no gênero lírico: seu livro mais conhecido é caracterizado como uma canção (*gītā*), a *Gītānjali*. John Gassner (1974, p. 138), ao fazer um breve levantamento da produção teatral hindu, compara o trabalho de Rabindranāth Tagore e o Maeterlinck ao citar a peça hindu *O rei no quarto sombrio*, onde o protagonista se move invisível em seu reino.

¹⁵² Laureado com o Prêmio Nobel de Literatura, em 1913, na terra de Strindberg, na Academia Sueca de Letras.

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 palavra¹⁵³. 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 à 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 Endo¹⁵⁴ 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 pelo outro. 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 hindu), as flores são ofertadas à Brahmā, antes das apresentações, e devem ser depositadas no centro da cena. No drama-oração, Empédocles se dá como uma flor, em oferenda e oferecimento.

¹⁵³ Cf. Jung, no prefácio à *Introdução ao Zen-Budismo* (1999, p. 11).

¹⁵⁴ Dançarino do *Butoh* discípulo direto de Kazuo Ohno. Realizei, durante o período do mestrado e do doutorado, três oficinas de *Butoh* ministradas por ele em São Paulo e Salvador.

No *Sat-Sanga*, um ritual de *Yoga* que realizo sempre, 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 a nosso lado esquerdo e uma fruta é doada à que está ao nosso lado direito.

Independentemente da forma que será contemplada, pois há sempre uma diversa “reconciliação” da visão da flor, ela elabora metaforicamente vários conteúdos e assume diferentes aspectos e funcionalidade cênicas: Na primeira cena de *De Empédocles*, a personagem saúda a flor de fogo, o magma do Etna, que vem do interior da terra e, logo depois, ele é a essa própria flor de fogo que se oferece, em *padmāsana*¹⁵⁵ (postura da flor de lótus).

Em sua maioria, as deusas hindus, na vasta iconografia que as retratam, são vistas brotando do *padma* (flor do lótus). Nas esculturas de Kālī e Śiva-Natarāja, ambos dançam tendo o lótus aos seus pés. A deusa da música, Sarasvatī, toca sua viña e segura o seu rosário sentada numa flor do lótus. Há pétalas — letras — também nos *yantras* (símbolos) das deusas hindus e tanto o *Kālī-yantra* quanto o *Sarasvatī-yantra* ou o *Vāk-Yantra* contém oito letras, confirmando as escrituras tântricas, segundo as quais o número do infinito é o número da deusa. Achei curiosa uma descoberta que fiz recentemente sobre o símbolo que Iyemonjá carrega sempre nas mãos: seu espelho traz uma flor que tem exatamente oito pétalas. Outro dado significativo que confere mais veracidade ao pensamento de que todas as deusas são uma só é o rosário. A palavra ‘rosário’ significa ‘coroa de rosas’. É uma antiga devoção cristã. Diz-se que a Virgem Maria revelou que cada vez que se reza uma Ave Maria, é-lhe entregue uma rosa e por cada rosário completo (cinquenta Ave Marias), uma coroa de rosas. A rosa é a rainha das flores; não por outro motivo, o rosário, entre as devoções católicas é, portanto, é tido como uma das mais importantes. Em quase todas as suas aparições, Nossa Senhora exibiu e estimulou a devoção do Rosário; numa delas chegou mesmo a oferecê-lo a uma jovem leiteira, na aparição de Argoncilhe, em Portugal. A guirlanda de letras da deusa hindu também contém cinquenta rosas ou flores: Os *cakras* (centros de energia) também são chamados de *padmas*, flores de consciência cósmica se abrindo, desabrochando para o macrocosmo. Como vimos no capítulo anterior, cada um desses *cakras* possui um

¹⁵⁵ *Padmāsana* é 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 (KUALAYANANDA, 1991). Ver ilustração 39 na p. 217.

determinado número de pétalas. E em cada pétala, as letras repousam. As letras presentes nas pétalas dos *cakras* que vão do *mūlādhāra-cakra* — na base da coluna — ao *ājñā-cakra* — entre as duas sobrancelhas — formam as cinquenta letras do alfabeto *devanāgarī*, a guirlanda de letras. 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 fisiologistas¹⁵⁶ 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 *om*. Este é um fragmento do meu modo de perceber a visão dramática da flor, uma aproximação da poesia de Tagore e da dança dos átomos de Einstein.

Nas mais variadas devoções relacionadas com as orações marianas, chegou-me, no Norte do país, uma bonita história de cura relatada por uma senhora importante na vida espiritual do Acre, Dona Francisca Gabriel, líder religiosa da Barquinha, atuante no Centro Espírita Obras de Caridade Príncipe Espadarte”, uma doutrina franciscana. Fui até lá assistir a uma cerimônia e depois conversamos um pouco, quando ela me contou este acontecimento: sua neta, Janaína estava muito doente, os médicos não descobriam a razão de sua doença e a filha dela viajou para o Sudeste do país em busca de melhores cuidados. Depois de três meses de tratamento em vão, internada em hospitais, a filha telefona a Dona Francisca para dizer-lhe que a Janaína estava ‘indo embora’, porque já não havia nada que os médicos pudessem fazer. Foi então que Dona Francisca pensou em rezar 1000 Ave-Marias, com fé e devoção, para a neta. Acordou cedo, iniciou as orações e ainda durante o dia recebe um telefonema da filha dizendo que um milagre tinha se operado: Janaína, repentinamente, expulsara litros e litros de água pelas vias urinárias. Depois disso, foi aos poucos se recuperando e em dois meses já estava saltitante. Conheci a Janaína neste mesmo dia e pensei: ela tem nome de rainha das águas. Pois pelas águas foi curada. Maria é o símbolo da Mãe, portanto ela é a Mãe da terra, do fogo, do ar e da água. Em muitas citações, ela aparece como “Estrela do Mar”.

Eu sempre tive muita admiração pelas flores, mas somente nesses últimos anos, comecei a cultivá-las. Iniciei pelas rosas e cheguei aos jasmims. Cultivo jasmim dos poetas, jasmim-estrela, jasmim-do-cabo, jasmim-café, jasmim-leite, jasmim das arábias, jasmim-bogari, jasmim do Caribe e ando em busca de outras espécies. A cada encontro, uma alegria.

¹⁵⁶ 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.

E defini que, em meu jardim, teria três cores de flores: brancas, vermelhas e púrpuras. As brancas e vermelhas para as deusas e as púrpuras para Empédocles, pois esta é a cor que ele usava nas ruas de Agrigento. Faço *pūjās* (oferendas) de flores no altar, na casa, na sala de aula e na sala de trabalho. E ao comparecer, pela primeira vez, no ritual do Santo Daime, aconteceu algo bem inusitado: o dirigente espiritual havia pedido a uma das adeptas que levasse doze rosas vermelhas, pois o ‘trabalho’ seria uma homenagem ao Dia das Mães e ele gostaria de ofertar as flores para as mães que estivessem presentes. Fui para o ritual com esta adepta que não conseguiu encontrar as flores vermelhas em nenhuma das floriculturas pelas quais passamos. As únicas disponíveis na última floricultura que conseguimos encontrar em funcionamento, eram exatamente oito flores púrpuras. Acabei comprando-as. Elas enfeitaram, naquele dia, a mesa do Santo Daime e, para mim, foi grande a surpresa e a revelação, quando, no meio do ritual, todos começaram a cantar um hino intitulado *Vulcão*, do Hinário *O mensageiro*, de Maria Marques Vieira, a patronesse desta instituição religiosa. Eis um trecho (o mesmo que dá início ao drama-oração): “Pelo amor de Deus/ A todos eu vou dizer/ Um grande vulcão/ Entre nós vai aparecer”. Este hino foi recebido no Acre, por Maria Marques, uma mulher simples, carvoeira, viúva com cinco filhos, falecida aos 32 anos e que, provavelmente, nunca viu um vulcão. Aquelas flores de cor púrpura, a lembrança de Empédocles reforçada pelo vulcão foi uma das experiências que aconteceram neste dia que me aproximaram desta religião. O nome do centro onde me fardei, no dia 8 de dezembro, dia de Nossa Senhora da Conceição, no Acre, da linha do Alto Santo, chama-se Centro Eclético Flor do Lótus Iluminado Maria Marques Vieira: há uma flor de lótus no seu centro.

e. As diversões

As crianças também oram, e aprendem a gostar das orações se elas são felizes, lúdicas ou se elas associam ao Deus, algo que lhes parece divertido.

No Santo Daime, durante os intervalos do trabalhos religiosos oficiais da doutrina consagrados ao Hinário do Mestre Irineu¹⁵⁷, há um momento que se louva com músicas e

¹⁵⁷ São oito os ritos oficiais: 1. Dia de Reis; 2. Aniversário do Presidente da doutrina; 3. São José; 4. São João; 5. Aniversário de passagem (morte) do Mestre Irineu; 6. Nossa Senhora da Conceição; 7. Aniversário do Mestre Irineu; e 8. Natal.

bailados oriundos da ordem do brinquedo, do espírito brincante. Este momento é chamado de *Diversões*, onde são cantados hinos acompanhados de palmas e dançados livremente.

Também pensando neste caráter festivo das *Diversões*, surgiu a ideia de um bailado para os cachorrinhos Janjão e Isabeé, uma festa que envolvesse Empédocles — com o seu fogo e sua filosofia metamorfoseados nos folguedos juninos do santo menino São João do Carneirinho — de uma forma pueril: assim nasceu o drama infantil ***Doutora Damiana Sabujá***. Hölderlin afirma, que somente com a mensagem de Empédocles, os “agrigeninos tocados pela força originária da palavra, transformam-se no fundo do ser e passam, de ‘inebriados’ (*trunken*) no primeiro ato a ‘crianças’ (*kinder*), isto é, puro, livres.” (2008, p. 53). Uma das *Diversões*, a de número 8, é intitulada *Cheguei no salão* e já se inicia com uma celebração: “Cheguei no salão/ do nosso pai criador/ tava uma grande festa/ dando viva e louvor”. A *Diversão* de número 7 também comunga do mesmo espírito festivo: “A casa é esta, a casa é esta/ esta é a casa da nossa festa/ Aqui se canta, aqui se dança, mas é preciso se trabalhar”. E de número 9 celebra o santo junino, símbolo de alegria e festa no norte e nordeste do nosso país, remetendo à fartura da colheita realizada nesta época do ano: “Eu estou aqui, estou ali/ estou acolá/ são as festas juninas/ Que vêm para alegrar”. Esta mesma *Diversão*, intitulada *São João* traz, na sua primeira estrofe, dois conceitos importantes da teoria do *Yoga* e da filosofia de Empédocles, respectivamente. Eis o trecho: “Eu cheguei na fogueira/ São João se aproximou/ Mandou eu pisar na brasa/ A brasa não me queimou”. Um dos *siddhis* — assunto já tratado no capítulo anterior é exatamente o domínio da matéria ao ponto de controlar o frio e o calor mais intensos. Assim como há o poder de levitação, de dominar a resistência da água e andar sobre ela, há o poder de dominar o fogo e não ser atingido por ele. Um alto grau de disciplina corpórea permite tais façanhas. Há diversos relatos que comprovam experiências assim nos compêndios do *Yoga*. Na continuação do texto desta *diversão*, vem a estrofe: “Peguei na sua mão/ sua mão me esquentou/ Perguntei o que é isso/ É o fogo do amor”, que compartilha da famosa tese de Empédocles, segundo a qual os elementos em harmonia com o Ser levam ao Amor.

Assim como Empédocles, Mestre Irineu trazia suas sabedorias. Era também um contemplador da natureza, que dominou substâncias naturais e usou os poderes dos vegetais para o bem e a cura. Não é estranho o fato de serem partícipes da mesma linhagem espiritual de São João Batista, que também era um purificador. Diz-se que Mestre Irineu andava com balas de caramelo nos bolsos para ofertar às crianças que encontrava e que também era um sagitariano sorridente e brincalhão. Ora, o ato de Empédocles de oferecer como sacrifício um

animal feito de aveia e mel, além de possuir a disposição política de defesa da vida humana, é dotado de um grande senso de humor.

f. Oração ao Sol

Sūrya, o deus do Sol era um dos deuses do panteão védico (do Vedismo, que precede o Hinduísmo), ao lado de Agni, o deus do fogo e Indra, o deus das tempestades, entre alguns outros. Depois que o Hinduísmo instaurou Śiva, Viṣṇu e Brahmā como a nova trindade, ainda assim, Sūrya continuou a receber cultos em sua homenagem e, muitos fiéis passaram a associá-lo a Śiva-Natarāja, cuja representação iconográfica é um círculo de sol e fogo. Esta bela iconografia em bronze de Śiva-Natarāja, o rei dos artistas da cena — dançarinos e atores — e também o senhor *arqui-yoguin*, foi o elemento que possibilitou, há algum tempo, o meu encontro com o *Yoga*. Alguns 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 na manifestação artística, e que eu poderia não apenas usá-lo como treinamento técnico, mas acioná-lo para impulsionar processos na criação dramática e cênica e inserir a sua poética na cena.

Rudolph Laban — não sei se antes ou depois de seus experimentos com a natureza no Monte Verità, talvez depois — afirmou que o europeu desaprendeu a orar em movimento. Laban¹⁵⁸ observa que as genuflexões religiosas nas igrejas cristãs são vestígios de que as preces eram acompanhadas de movimentos (1978, p. 24). Penso que o fato de o homem racional vincular os princípios religiosos aos aspectos apenas transcendentais, fez com que esses princípios se distanciassem dos fundamentos da imanência e do contato direto com a corporeidade. Assim, o dualismo prevaleceu nos cultos religiosos, atrelando as preces e

¹⁵⁸ O próprio Laban assinou um texto intitulado *Canção ao Sol*, no qual ele define como peça de teatro-dança para coro. O trabalho foi apresentado no verão de 1917.

orações a um caráter mais mental que corporal. Mas ainda permanece esta tradição nos povos arcaicos: os índios celebrando em círculo em volta das fogueiras; os negros girando na roda do terreiro; e os hindus saudando o sol. Cada um utilizando suas canções, suas orações. Laban também insinua a possibilidade de que o drama falado e a dança musical possam ter origens na adoração religiosa.

O *Sūrya-Namaskār* (termo sânscrito que significa ‘Saudação ao Sol’) é uma oração ao sol em forma de movimentos, o que pode evidenciar que as preces litúrgicas, em várias religiões, estavam intimamente relacionadas com as danças rituais. Dentre todos os elementos e cultos relacionados com o *Yoga*, este rito primitivo é o que mais se aproxima do conceito de dança e coreografia

Os elementos do *Yoga* possuem um caráter naturalista e mimético, como podemos observar nos *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.

Esta saudação ao Sol também se faz presente numa narrativa¹⁵⁹ que conta a possível origem semidivina de Patañjali, o compilador do *Yoga-Sūtra*, principal escritura do *Yoga* clássico. O caráter poético e inusitado da narrativa revela a importância da figura de Patañjali para a história do *Yoga*.

O homem primitivo despertava e se levantava com a luz do sol e se recolhia quando o dia terminava. Ele não sabia o que era o Sol¹⁶⁰, mas, ao acordar, revivia um instante da

¹⁵⁹ Conta a escritura que uma mulher, a velha Gonikā, queria muito ter um filho e por já ter ultrapassado a idade permitida, orava a Śiva diariamente com o *Sūrya-Namaskār* 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, quedou-se paralisada e insistia diariamente com Viṣṇu em querer possuir a mortalidade para que pudesse vir a ser uma praticante do *Yoga*. Gonikā e Ananta 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.

¹⁶⁰ “No simbolismo, é inferior que simboliza o superior: assim Apolo não é o símbolo do sol, mas o sol simboliza a função ‘apolínea’ da divindade. Melhor dizendo, os fenômenos da natureza ‘significam’ e

criação e, assim, a vida prosseguia. Então 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 deus 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).



Ilustração 35 — Patañjali, o compilador do Yoga-Sūtra, a escritura sagrada mais importante do Yoga clássico

No texto dramático que escrevi como resultado prático do meu mestrado, *Kālī, a senhora da dança*, 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. Já em *De Empédocles*, a saudação ao sol aparece num dos últimos momentos, quando Empédocles chega ao Etna.

‘representam’, isto é, tornam presente a divindade, ou pelo menos, certos aspectos da divindade”. (CHENIQUE, 1981, P. 31)













 <p style="text-align: right;">1</p>	<p>1 — <i>Padāsana</i> ou postura sobre os pés com añjali-mudrā ou gesto de reverência.</p> <p>2 — <i>Padāsana</i> 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 — <i>Ardha-cakrāsana</i> ou postura de ativação dos cakras com trimurti-mudrā ou gesto da tríade.</p> <p>4 — <i>Padahastāsana</i> 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 — <i>Asvasanchalanāsana</i> ou postura equestre.</p> <p>6 — <i>Catuspadāsana</i> ou postura de quadro apoios.</p>	 <p style="text-align: right;">6</p>
 <p style="text-align: right;">7</p>	<p>7 — <i>Asthanga-namaskara</i> Ou postura da saudação dos oito pontos.</p> <p>8 — <i>Bhujangāsana</i> ou postura da serpente.</p>	 <p style="text-align: right;">8</p>
 <p style="text-align: right;">9</p>	<p>9 — <i>Parvatāsana/ adhomukha-svanāsana</i> ou postura de Pārvaī ou postura da montanha.</p> <p>10 — <i>Asvasanchalanāsana</i> ou postura equestre.</p>	 <p style="text-align: right;">10</p>
 <p style="text-align: right;">11</p>	<p>11 — <i>padahastāsana</i> ou postura do encontro dos pés com as mãos.</p> <p>12 — <i>Padāsana</i> ou postura sob os pés com añjali-mudrā ou gesto de reverência.</p>	 <p style="text-align: right;">12</p>

Ilustração 36 — Sūrya-Namaskār ou Saudação ao sol.

O primeiro contato que tive com o *Sūrya-Namaskār* aconteceu num Workshop de Interpretação com Luiz Carlos Vasconcelos, quando ele esteve de passagem por Salvador, apresentando um dos mais belos espetáculos brasileiros de todos os tempos, o *Vau da Sarapalha*, inspirado no conto homônimo do sertanejo João Guimarães Rosa. Isso foi há 20 anos, em 1995. Toda atividade era iniciada com a saudação, que se realizava no pátio da Escola de Teatro da UFBA, quando 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 um dos meus processos artísticos, *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 depois da sua morte. Iniciávamos todos os ensaios com uma pequena oração, que não fazia parte do texto teatral que estava sendo montado, mas dizia sobre o que devia ser tratado ali, naquelas poucas horas de ensaios diárias:

Deus é um só
Deus é o sol
Deus sou Eu
Deus é a estrelinha
Deus é o sereno,
Deus é o bem dito amor
Vai embora, espírito ruim!
Vai embora, espírito contradição!¹⁶¹

Esta era a nossa oração que depois se fez canção e *mantra* para que entendêssemos a realidade dos profetas da chuva no sertão que vivem de observar a natureza e seus fenômenos, para descobrir se haverá ou não, precipitações nos dias certos das estações.

Herman Hesse, em seu *O jogo das contas de vidro*¹⁶², coloca um sábio homem se despedindo do mundo ao ver um jovem, de quem seria tutor, realizando uma saudação ao

¹⁶¹ *Rezinha, modinha pr'Nina pregar antes de dormir e antes de ler*. (SOUZA, 2009, p.4).

¹⁶² Por causa de *O jogo das contas de vidro*, romance de 1943, Hesse ganhou o Prêmio Nobel de Literatura em 1946, superando todas as expectativas pois sua confessa relação com a religiosidade e espiritualidade indiana e chinesa fizeram com que a academia sueca demorasse de o premiar. Porém a reação do público e crítica do mundo inteiro foram tão favoráveis à sua obra, que até a Academia se rendeu, embora tivesse

sol. A saudação do rapaz é tão bela, intensa e dotada de tais energia e consciência, que o professor percebe que já não tem o que ensinar e se retira de cena, mergulhando num rio.

A não soberania do texto, da palavra, já era realizada num tempo arcaico no qual se encontra as origens do teatro ocidental e oriental. Este último, tão intimamente ligado à dança, música e literatura como sendo uma única coisa. E o ocidental, com sua base ancorada na palavra *mimeisthai*, que quer dizer originalmente ‘representar pela dança’.

O drama-oração trata de um monólogo poético onde a linguagem é ação, e portanto, a situação se instala através dela, unindo teatralidade, literariedade e performatividade na representação de um Si-Mesmo, de um eu-lírico que incorpora a dança, o teatro, a música e a palavra no seu ritual. Ao tratar a oração como um artefato da palavra que necessita de um corpo em movimento que a pronuncie, ela se tona parte essencial de contexto híbrido onde há uma íntima relação do sujeito com o objeto, do eu com o mundo.

Os princípios que regem o poder da oração, relacionados intimamente com a crença no sagrado, afina-se com uma equação triangular do *Tantra-Yoga*, o qual recupera um mito que propõe três estados para Śakti (manifestação da energia em forma de poder), os três caminhos, os três poderes da Śakti: *icchā* (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.

icchā 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.

feito questão de ressaltar, no discurso de sua posse, que “Se a reputação de Hesse como escritor de prosa pode variar, nunca houve nenhuma dúvida sobre a sua estatura como um poeta” (GOÉS, 2010, p.113) Este comentário claramente se refere às andanças temáticas nas narrativas de Hesse.

De volta 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.

No começo de *O mundo como vontade e representação*, Schopenhauer afirma que a vontade constroi a representação. Logo depois sublinha que existem as representações intuitivas e as abstratas, regidas pelos sentidos e pela razão, respectivamente. Este pensamento reflete um conhecimento milenar que é a teoria de *maya*, muito ligada ao conceito do ‘véu’, de algo que está oculto e precisa ser revelado, ou vinculado à ilusão. Um estudo mais profundo do conceito, portanto, mostra que *maya* nada mais é que projeção. Todo o mundo é *maya*, porque assim o projetamos, assim o criamos de acordo com nossa vontade e representação.

A oração revela-se como um poder, um ‘mundo como vontade’, uma ‘vontade de potência’¹⁶³, um ‘mundo como representação’. Cito 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’¹⁶⁴.

Para finalizar este trabalho, penso numa recomendação do apóstolo Paulo aos tessalonicenses, em sua primeira epístola (5:17): “Orai incessantemente”. E sinto que, se esta comunhão sagrada fosse uma constante na arte da palavra para o palco, teríamos um teatro que remeteria todo o tempo para o seu sentido original de ‘representar’ — com a palavra, o canto, o corpo e a dança — o que intuímos sobre o modo que o mundo deveria ser. Mallarmé também pensou sobre a dança e desejou que ela andasse no caminho do metafísico e da abstração, apoderada de uma ‘essência superior’ (SASPORTES, p. 29), evocando as nossas próprias recordações sobre a natureza. Valéry também perscrutou a alma da dança e disse que, nesta bela arte do movimento, “as mãos falam e os pés parecem que escrevem” (2005, p. 16). Em seu diálogo sobre a dança, a virtuosa bailarina “parece pertencer a outras constelações que não as nossas — parece viver, como se fosse em casa, num elemento comparável ao fogo [...] num estado de coruscante salamandra” (Ibidem, p. 55). Comparando a dança com uma chama viva que “canta loucamente entre a matéria e o éter” e

¹⁶³ A vontade de potência nietschiana. Importa lembrar que Nietzsche reconhece ter sido influenciado por Schopenhauer em sua formação.

¹⁶⁴ Outra nomenclatura, fornecida por John Woodroffe (1978, p. 343).

entre a terra e o céu, Valéry nos diz que “tudo o que passa do estado pesado ao estado sutil passa pelo momento de fogo e luz” (ibidem, p. 57). Ora, isto é também a dança de Śiva e é a dança do drama-oração que se supõe uma palavra-canto da natureza com as artes cênicas e o *Yoga*. E assim concluo (temporariamente, já que nada tem um fim...) esta tese de doutoramento com uma oração de um santo ofertada à arte da dança.

Senhoras e senhores, peço-vos agora apenas uma coisa: imaginem esta oração a seguir sendo pronunciada por alguém que — em voz alta ou íntima, num espaço livremente escolhido por vós — nos revela o *natarājāsana*, o *āsana* de Śiva, o dançarino. Pois: isto também seria uma representação do drama-oração.

ORAÇÃO A DANÇA
(revelando o *natarājāsana*)

Louvada seja a dança,
Ela libera o homem
Do peso das coisas materiais,
Para formar a sociedade.
Louvada seja a dança,
Que exige tudo e fortalece
A saúde, uma mente serena
E uma alma encantada.
A dança significa transformar
O espaço, o tempo e o homem.
Que sempre corre perigo
De perder-se ou somente cérebro,
Ou só vontade ou só sentimento.
A dança porém exige
O ser humano inteiro,
Ancorado no seu centro,
E que não conhece a vontade
De dominar gente e coisas,
E que não sente a obsessão
De estar perdido no seu ego.
A dança exige o homem livre e aberto
Vibrando na harmonia de todas as forças.
Ó homem, ó mulher aprenda dançar
Senão os anjos no céu
Não saberão o que fazer contigo.
(Santo Agostinho)

CONCLUSÃO

O VULCÃO

Empédocles, o poeta, morreu no vulcão Etna, desejando unir-se ao Pai, à natureza presente no elemento fogo. Conhecido como ‘montanha de fogo’ ou ‘montanha montanha’ (a repetição para os sicilianos denota nobreza), o Etna tem um nome que também significa ‘queimar violentamente’; e ele é tão ativo, alto e extenso, que abriga em seu interior mitos de toda a Magna Grécia: dentro dele há gigantes, deuses do fogo e da forja, e ainda muitos ares confinados pelo deus dos ventos.

Um vulcão é uma estrutura que deixa escapar partículas quentes para a superfície. À luz desta metáfora, quero que este trabalho faça escapular pequenas iluminuras e fagulhas de possibilidades poéticas na cena, pois, levar o sagrado, o *Yoga* e a Natureza para a dramaturgia e encenação é trazer fogo à baila. O elemento fogo do vulcão, das fogueiras de São João, das aparições, da iluminação com velas, do Sol e do calor interno do corpo, alcançado com a respiração.

Senhoras e senhores, este fogo com certeza se alastrará e já sei que a continuação deste estudo será um pós-doutoramento do processo de encenação deste drama-oração, na companhia dos artistas-intérpretes. Já caminho à procura dos atores, dançarinos, músicos, circenses, poetas e amadores que queiram praticar *Yoga* para realizar este drama-oração em cena e lava. E já encontro alguns parceiros da *cidade das joias (mañipūra)*, porque estar perto do fogo é uma vontade de poder e já começamos a acender alguns gravetos.

No entanto, o tempo do *Yoga* é bem diferente do tempo do palco. Não há pressa no *Yoga*. Há prazos no palco. Sinto que o trabalho de pesquisa com os artistas-intérpretes-*yoguins* se inicia agora em 2015, e teremos um longo tempo de práticas e ensaios pela frente. Como diz o Eclesiastes 3: “Tudo tem o seu tempo determinado, e há tempo para todo o propósito debaixo do céu.” Assim, sigo com a certeza de que todas coisas acontecem no seu certo tempo: terminei minha dissertação em 2010 e encenei *Kālī, senhora da dança* — o texto dramático resultado da pesquisa — em 2013: tudo se deu no tempo exato da necessidade. A vida é sábia e as coisas são como são.

Nesse estudo do drama-oração — que aqui tem uma de suas etapas concluídas — Empédocles inicia sua silenciosa jornada revelando o *virāsana*, a postura do herói. Como vimos, ele não é mais o herói lírico nem o herói trágico: ele não é nem mais um herói, pois já não lhe importa ganhar, vencer, lutar, mas sim aprender, compreender, entender a vida em sua dimensão plena, que é sagrada. Se dissermos que o herói trágico aprende com sua queda, sua falha, no drama-oração há um herói que nada teme, nem a queda. Sim, neste drama-oração não há temor (com o *abhaya-mudrā*, a deusa e o deus nos dizem: ‘não temas!’), não há queda. É assim o seu heroísmo: ele não é um herói para os outros, ele é um herói para o Si, para o seu sagrado. Um herói de um drama-oração. Ele é bem caracterizado pelo *virāsana*: ao atingir a postura (de meditação), ao apreender o estado e a qualidade do assento, chega-se à heroicidade na consciência do corpo. Alcança-se, portanto, a sabedoria, tranquilidade, discernimento e o silêncio necessários para acertar nas escolhas das ações da vida.

Uma experiência importante que vivenciei no processo de estágio deste doutoramento foi ministrar a oficina ‘O sagrado na dramaturgia’ em cidades do interior e da capital da Bahia e Rio Grande do Norte e perceber como a beleza do sagrado se impõe e supera barreiras, quebrando preconceitos. Foi mesmo maravilhoso ouvir um rapaz evangélico de uma cidade eminentemente cristã, dizer que o texto *Exu, boca do Universo*, de Fernanda Júlia e Daniel Arcades, levou-o a olhar de outra forma para o Candomblé, e que, por causa disso, ele gostaria de encenar o texto. Uma das condições de possibilidade do teatro é alargar o campo do possível: a dimensão da alteridade, o reconhecimento da existência do outro. Nessa dimensão, o diálogo abriu-se para um encontro com o sagrado. É especial quando o teatro instaura uma nova consciência que anda muito além da nossa vidinha comezinha. É importante que o nosso pequeno ‘eu individual’ possa cada vez mais estar atrelado ao ‘eu cósmico’, o que pretende o *Yoga*. Se o sagrado e sua beleza se colocam, haverá menos terrorismos, menos sectarismos no mundo, menos sofrimentos.

Esta foi uma viagem que aconteceu. Houve outras. Não fui para Índia fazer um intercâmbio acadêmico porque tive medo dos ratos e porque, intimamente, senti que minha mãe e minha orientadora me preferiam em lugar mais seguro. Intimidei-me com a ideia de percorrer sozinha alguns lugares bem remotos da Índia, daquele país legendário, que com toda a sua amplidão de sua espiritualidade, também é palco de ataques machistas e terroristas, poluição, pobreza extrema, falta de liberdade de expressão e falta de saneamento básico, o que leva inúmeros às doenças e à morte. Ora, pensei então que as duas pessoas que

conheço que mais compreendem o *Yoga* — Tom Oliveira e Rogério Duarte, meus professores — nunca puseram o pé em sítio indiano, então restava uma esperança. Seria, então Itália, a Agrigento de Empédocles? Não seria porque queria um Empédocles daqui, inserido nas vivências de nossa cultura. E porque ainda preciso entender mais de jardins para poder me encontrar com o dele, nos ares da Sicília. Então fui à Floresta Amazônica, aproximar-me do Santo Daime e dos índios. Fui para Nova Iorque e pratiquei intensamente, com dançarinas indianas, os movimentos das danças clássicas hindus *Bharatanatyam*, *Kuchipudi* e *Kathak*. Fui ao interior do nosso estado da Bahia, divulgando, para crianças e adultos, estudos sobre a dramaturgia e o sagrado. E fui também para Portugal, onde realizei uma leitura dramática de *Doutora Damiana Sabujá* para um público infantil da rede pública de ensino, com apitos de passarinho e forró ao som de Luiz Gonzaga, com os ‘miúdos’ em festa a dançar comigo. Mas a maior parte do tempo deste estudo fino, passei, principalmente, recolhida em meu pequeno *jardinho*, perto das águas salgadas litorâneas, para compreender melhor os mistérios que se apresentam — também para mim — neste drama-oração.

A transformação, através da natureza das coisas, é o que pretendi alcançar com o drama-oração: ter outro olhar para os minerais, vegetais e animais; perceber e purificar o alimento do corpo, da mente e do espírito; dignificar as coisas belas, grandiosas e simples que nos cercam, como o Sol, a Lua, as Estrelas; que o nosso *Si* possa *Ser* em sua vastidão de consciência; enfim, compreender um pouco dos mistérios que se encerram em nós sobre a vida e a morte.

Sivananda, em seu precioso *Kuṇḍalinī Yoga*, fala das visões místicas de luzes que a experiência com a prática do *Yoga* proporciona. E diz que não precisamos nelas nos deter, pois elas só aparecem para que nós nos convençamos da existência de “realidades superfísicas e metafísicas” (1971, p. 159). Luzes, infinitas luzes estão dispostas a revelar-se para nós a todo momento como pequenas epifanias do cotidiano: um pôr do sol, um arco-íris, uma palavra, um astro, um verso. E luzes ainda outras, santas, divinas, também podem ser reveladas num simples dar-se ao inesperado instante da arte, àquele encantamento que se revela no palco para outros seres, tão mágicos quanto, que buscam, sentados em suas poltronas, um encontro com o sublime, com o misterioso, com o sagrado. Ora, se os deuses estavam lá no início, na criação do teatro, com suas canções e danças do fogo, porque eles haveriam agora de ter nos abandonado, agora que estamos longe (mas ainda perto, bem perto) da origem, já amadurecidos em nossa caminhada, já possuindo tantos passeios realizados com graça em gêneros tão diversos e híbridos?

Se já andamos tanto, quero crer que estivemos sempre ao lado destes magos de luz. O que são, afinal, Shakespeare, Hölderlin, Ariano Suassuna, tantos, senão faíscas deste brilho? O vulcão Etna não é um fragmento deste lume? Não é o vulcão uma força bruta, arcaica, milenar, que mora no centro da terra e vez ou outra escapa para o nosso mundo vivente para nos dizer coisas de criação e destruição de mundos, portanto, de vida e de morte? Este mesmo Etna ainda nos conta outros mitos: que um dia (251 d.C) o vulcão entrou em erupção para minimizar e colocar um fim na dor de Santa Águeda, torturada por sua crença e fé.

Sim, um drama-oração pode ser um vulcão. Ele metaforiza o Etna, à luz do sentido grego primitivo de que o transporta, com sua substância lírica, seu ser, para um lugar: o palco. Sendo o texto uma ação no mundo, este drama-oração pode ser um vulcão ativo que aguarda o tempo do fogo. Resta-nos, agora, senhoras e senhores, *fazer* despertar sua erupção.

APÊNDICE

BREVE MEMORIAL DE UMA ESCRITORA DEVOTA E *YOGUINĪ*

Quando eu pratico, eu sou um filósofo
Quando eu ensino, eu sou um cientista
Quando eu demonstro, eu sou um artista.
(IYENGAR, *yoguin*)



Ilustração 37 — Revelando o trātaka (atividade de purificação dos olhos) em padmasana (postura da flor do lótus) através da chama da vela. As mãos em jñana-mudrā (gesto do conhecimento).

Om. Ave! Sou escritora: prosadora e dramaturga. Ainda não escrevi um livro de poemas. Sou diretora teatral. Sou mestra em Artes Cênicas. Sou dona de casa e jardineira. Há oito anos, sou *yoguinĪ*, ou seja, uma pessoa que pratica, na vida, o ponto de vista do *Yoga*. Na infância, fui batizada numa igreja cristã católica, curada de moléstias por rezadeiras e, desde o ano 13 deste nosso século, sou fardada numa doutrina musical nascida no seio da Floresta Amazônica, o Santo Daime, que dança, reza o terço e canta hinos para os santos e seres

divinos ameríndios, negros e brancos. Uma religião recebida por Mestre Irineu das mãos da Rainha da Floresta. Mãe Stella de *Oşósi*, acadêmica e *iyalarorixá* do Terreiro Ilé Àşę Opo Afonjá num jogo de búzios — que traz a sabedoria e a revelação dos orixás —, nomeou-me como filha de Iyemonjá. Talvez por causa disso todo dia nado, na piscina ou no mar.

Adoro o Sol, a Lua e as Estrelas. Durante o doutorado, descobri uma nova vocação e escrevi cinco livros infantis (*Adestradora de Galinhas*; *Muriçoca não é paçoca* — para as crianças entenderem um pouco do vegetarianismo; *Cecéu, poeta do céu* — uma homenagem a Castro Alves; *Béu, o carneirinho de São Joãozinho*; e o *Bailado de Janjão e Isabeé*, presente nesta tese sob o título *Doutora Damiana Sabujá*). E em fevereiro de 2015, já representei meu estado e meu país no I Encontro Internacional de Literatura Infantojuvenil da Lusofonia, em Portugal.

Escrevi três livros de contos antes de escrever o meu primeiro romance, *O homem que sabia a hora de morrer*, que é juvenil, publicado em 2012. Ele foi finalista em 2013 do Prêmio Jabuti. Mas ainda não foi desta vez que levei este bichinho rastejante para a minha morada. Em compensação, recebi a graça de saber a minha hora através de um sonho e uma oração.

E danço. Danço muito. Desde os três anos, todos os dias, em frente ao espelho.

Não canto (que pena!) feito passarinho, mas a casa onde habito tem nome — Fuloresta Encantada — e tem como padroeiro São João Batista, santo menino e criança que me deu de presente um cachorro que me ensina a cantar e voar. Junto com a Nossa Senhora da Conceição, Mãe Maria, Mãe Santíssima. Na casa onde moro, cultivo um jardim com jasmims, limões, cocos, sapotis, romãs, acerolas, goiabas, mirra, alecrim, rosas, cipós e rainhas da noite e do dia.

Sou acendedor de velas para deuses, santos, animais, pedras, curumins, amendoins, tatá-mirins e orixás. Também sou fazedora de chás.

Estudei um pouco de sânscrito com Rogério Duarte, artista múltiplo, *yoguin* e devoto do deus Kṛṣṇa. Aprendi um pouco mais do que o alfabeto *devanāgarī*, que grafa este idioma; algo de cosmologia, e outras coisas assim, misteriosas, vindas dos tempos antigos e imemoriais. Mas para aprender a língua — diz o professor — “são doze anos”. Doze são os movimentos do Sol, em sua saudação.

E, por motivos alhures, reencontrei-me com Empédocles, o filósofo da natureza, nesta reencarnação.

Nasci numa província do interior deste país que tem um Hino Nacional que louva a natureza do céu em “se em teu formoso céu, risonho e límpido, a imagem do cruzeiro resplandece” e a natureza da terra em “Teus risonhos lindos campos tem mais flores; nossos bosques tem mais vida; nossa vida, em teu seio, mais amores”. Sou de Castro Alves (antiga Nossa Senhora da Imaculada Conceição de Curralinho), cidade do poeta condoreiro, situada entre os montes São Roque e Santo Antônio, onde criei gosto pelas guerras de paz de espadas — festividades em dia de São Pedro — e por folguedos e bailados de todos os tipos. Sou da festa. Sou brincante. Tenho um clown que se veste de amarelo e se chama Canjiquinha, também por causa do santinho junino, o da capelinha de melão. Nasci de parteira, numa manhã dezembrina de sol e recebi um nome que une o nome do meu pai Aderaldo e da minha mãe Valdelice, coisas do interior do nordeste brasileiro. E é deste interior, o lugar de onde eu escrevo.

Meus ancestrais são das três raças que formam nosso povo brasileiro: portugueses, jejes-nagôs e sabujás. Tenho pele branca, mas todo o resto é mestiço e mameluco.

Ainda não sou mãe de gente, mas sou mãe de animal (Janjão, meu abençoado cão sem raça definida que tem parte com santo), planta (Purinha, meu bonsai, pequenina árvore da felicidade fêmea) e instrumento musical (Josefina, minha sanfoninha latina-italiana diatônica de oito-baixos). Todos têm padrinhos e madrinhas, amigos daqui e do além, do coração.

Toda este apêndice somente para vos dizer um pouco mais da razão do meu doutoramento ser um drama-oração.

Cantemos! Dançemos! Oremos!

LISTA DE TABELAS, FICHAS E ILUSTRAÇÕES

<i>Tabela 01 — Quadro de personagens/āsanas/būthas/cakras.</i>	146
<i>Ficha 01 — Ficha de treinamento de āsana, número 8.</i>	170
<i>Ilustração 01 — Gravura de Empédocles.</i>	03
<i>Ilustração 02 — Selo com figura de Śiva-Pāśupati, Senhor dos animais.</i>	101
<i>Ilustração 03 — Śiva-Natarāja.</i>	101
<i>Ilustração 04 — A espiral formada pela kuṇḍalinī em sua ascensão.</i>	115
<i>Ilustração 05 — O Mago do Tarot Rider-Waite.</i>	129
<i>Ilustração 06 — O Mago do Tarot Mitológico.</i>	129
<i>Ilustração 07 — A Temperança, do Tarot de Marselha.</i>	129
<i>Ilustração 08 — Mūlādhāra-cakra.</i>	153
<i>Ilustração 09 — Svādhiṣṭhāna-cakra.</i>	153
<i>Ilustração 10 — Maṇipūra-cakra.</i>	154
<i>Ilustração 11 — Anāhata-cakra.</i>	154
<i>Ilustração 12 — Viśuddha-cakra.</i>	155
<i>Ilustração 13 — Ājñā-cakra.</i>	155
<i>Ilustrações 14 — Sahasrāra-cakra.</i>	156
<i>Ilustração 15 — Sahasrāra-cakra.</i>	156
<i>Ilustração 16 — Matsya-mudrā ou gesto do peixe.</i>	160
<i>Ilustração 17 — Ganadhanta-mudrā ou gesto do dente do elefante.</i>	160
<i>Ilustração 18 — Durgā-mudrā ou gesto de Durgā.</i>	160
<i>Ilustração 19 — Ātman-mudrā ou gesto do poder supremo.</i>	161
<i>Ilustração 20 — Trimurti-mudrā ou gesto triangular, gesto da tríade.</i>	161
<i>Ilustração 21 — Pāśupata-mudrā ou gesto da proteção de Śiva-Pāśupati.</i>	161
<i>Ilustração 22 — Mukula-mudrā ou gesto do botão.</i>	161
<i>Ilustração 23 — Kapota-mudrā ou gesto do pombo.</i>	161
	213

<i>Ilustração 24 — Candrakāla-mudrā ou gesto da lua.</i>	161
<i>Ilustração 25 — Nagabhandamudrā ou gesto do laço de serpentes.</i>	161
<i>Ilustração 26 — Arala-mudrā ou gesto do gancho.</i>	161
<i>Ilustração 27 — Garuda-mudrā ou gesto do pássaro místico, gesto do pássaro livre.</i>	161
<i>Ilustração 28 — Padmakōśa-mudrā ou gesto do botão de lótus.</i>	162
<i>Ilustração 29 — Mayūra-mudrā ou gesto do pavão.</i>	162
<i>Ilustração 30 — Śiva-liṅga-mudrā ou gesto do falo, do poder de Śiva.</i>	162
<i>Ilustração 31 — Agni-yantra ou símbolo do Fogo.</i>	164
<i>Ilustração 32 — Neti.</i>	170
<i>Ilustração 33 — Gráfico de Vilém Flusser.</i>	173
<i>Ilustração 34 — Tagore e Einstein.</i>	192
<i>Ilustração 35 — Patañjali, o compilador do Yoga-Sūtra.</i>	200
<i>Ilustração 36 — Sūrya-Namaskār ou Saudação ao sol.</i>	201
<i>Ilustração 37 — O trātaka em padmāsana (postura da flor do lótus).</i>	210
<i>Ilustração 38 — Śiva-Natarājāsana ou postura do Senhor dos dançarinos.</i>	216
<i>Ilustração 39 — Padmāsana ou postura da flor do lótus.</i>	217
<i>Ilustração 40 — Bhadrāsana ou postura virtuosa.</i>	217
<i>Ilustração 41 — Simhāsana ou postura do leão.</i>	218
<i>Ilustração 42 — Vriksāsana ou postura da árvore.</i>	219
<i>Ilustração 43 — Variação de Vriksāsana ou postura da árvore.</i>	219
<i>Ilustração 44 — Shalabāsana ou postura do gafanhoto.</i>	219
<i>Ilustração 45 — Makarāsana ou postura do animal marinho.</i>	220
<i>Ilustração 46 — Adho-mukha-svanāsana ou postura do cão olhando para baixo.</i>	220
<i>Ilustração 47 — Merudandāsana ou postura da coluna vertebral.</i>	221
<i>Ilustração 48 — Matsyāsana ou postura do peixe.</i>	222
<i>Ilustração 49 — Paschimotanāsana ou postura da distensão posterior.</i>	222
<i>Ilustração 50 — Dolāsana ou postura do balanço.</i>	223
<i>Ilustração 51 — Bhujangāsana ou postura da serpente.</i>	223

<i>Ilustração 52 — Virāsana, postura do herói.</i>	224
<i>Ilustração 53 — Matsyendrāsana ou postura de Matsyendra.</i>	224
<i>Ilustração 53a — Matsyendrāsana ou postura de Matsyendra.</i>	225
<i>Ilustração 53b — Matsyendrāsana ou postura de Matsyendra.</i>	225
<i>Ilustração 54 — Anghustāsana ou postura do dedão do pé.</i>	226
<i>Ilustração 55 — Vajrāsana ou postura do bastão, diamantina, do raio.</i>	226
<i>Ilustração 56 — Vayukāsana ou postura do vento.</i>	227
<i>Ilustração 57 — Natarajāsana ou postura do Senhor dos dançarinos.</i>	228
<i>Ilustração 58 — Dhanurāsana ou postura do arco.</i>	228
<i>Ilustração 59 — Cakrāsana ou postura de ativação dos cakras.</i>	229
<i>Ilustração 60 — Halāsana ou postura da foice, do arado.</i>	230
<i>Ilustração 61 — Sarvangāsana ou postura com o corpo inteiro voltado para cima.</i>	230
<i>Ilustração 62 — Sirśāsana ou postura sobre a cabeça.</i>	231

ANEXOS E FOTOGRAFIAS



Ilustração 38 — Śiva-Natarājāsana ou postura de Śiva, o Senhor dos dançarinos. A mão direita em abhaya-mudrā, gesto de 'Não temas!'" (Foto/ensaio para personagem Doutora Damiana Sabujá).



Ilustração 39 — Padmāsana ou postura da flor do lótus, revelando o nādī-sodhana-prānāyāma ou purificação das nādīs, veias sutis.

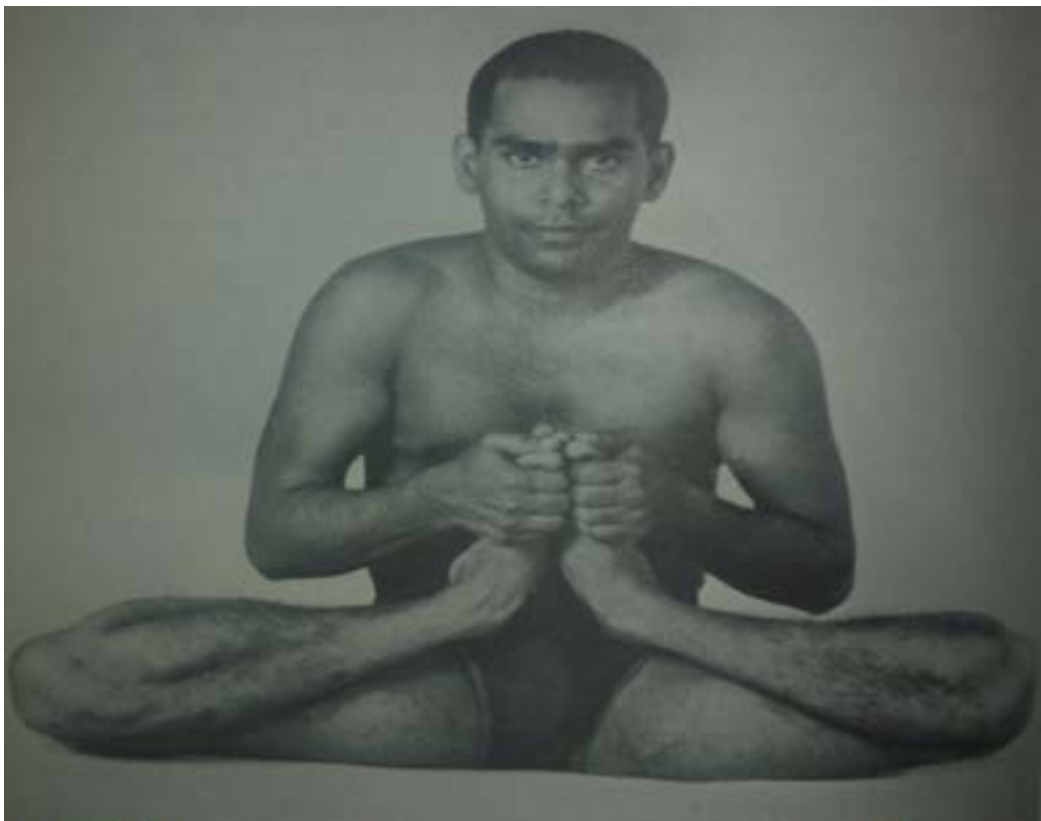


Ilustração 40 — Bhadrāsana ou postura virtuosa.

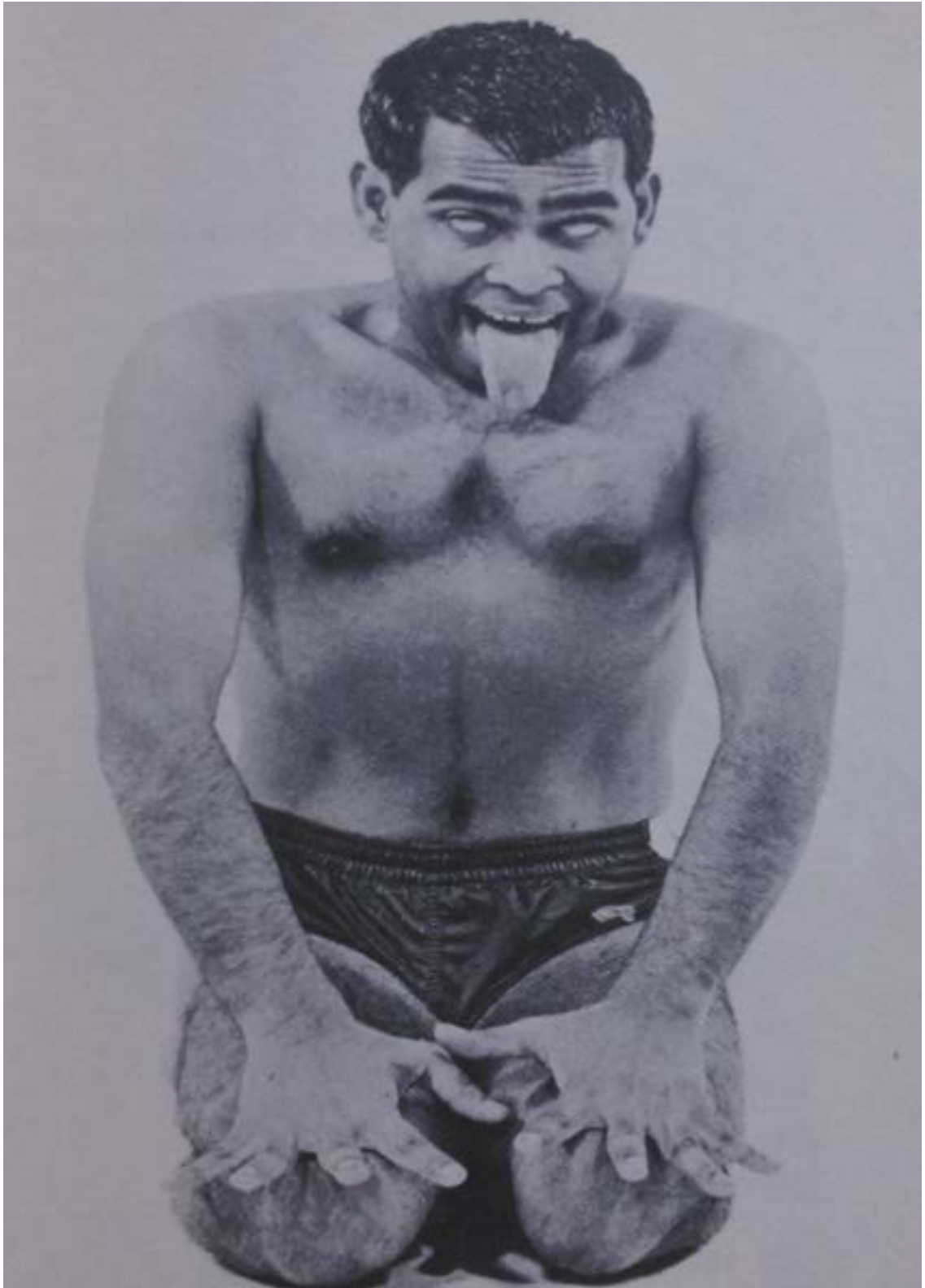


Ilustração 41¹⁶⁵ — Simhāsana ou postura do leão.

¹⁶⁵ Estas ilustrações foram retiradas do livro *The complete illustrated book of Yoga*, de Swami Vishnudevananda, que era discípulo de Sivananda. New York: Bell Publishing Company, 1959.



Ilustração 42 e 43 — Vrikshāsana ou postura da árvore e variação.



Ilustração 44 — Shalabāsana ou postura do gafanhoto.



Ilustração 45 — Makarāsana ou postura do animal marinho.



Ilustração 46 — Adho-mukha-svanāsana ou postura do cão olhando para baixo.

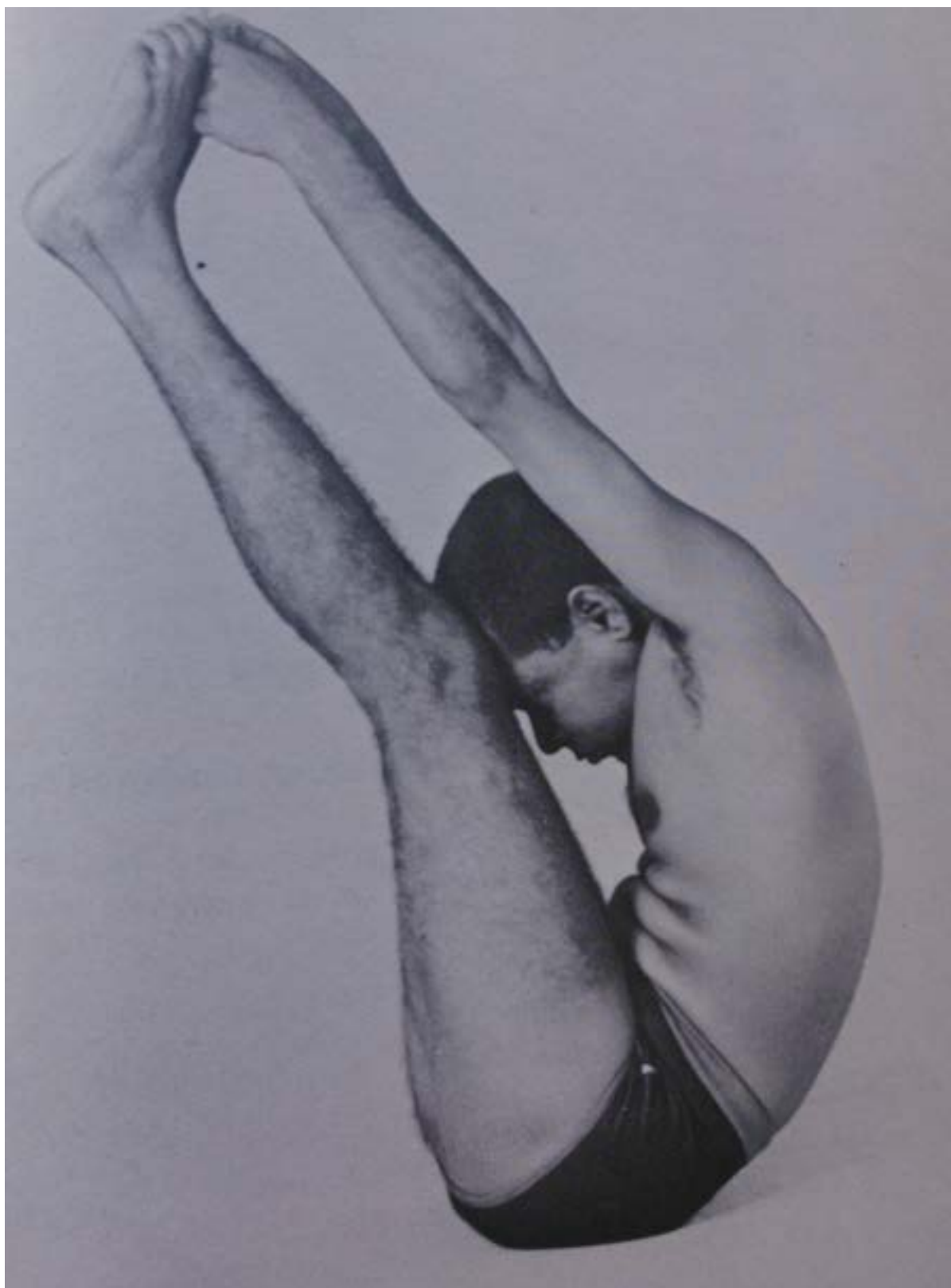


Ilustração 47 — Merudandāsana ou postura da coluna vertebral.



Ilustração 48 — Matsyāsana ou postura do peixe.



Ilustração 49 — Paschimotanāsana ou postura da distensão posterior.



Ilustração 50 — Dolāsana ou postura do balanço.



Ilustração 51 — Bhujangāsana ou postura da serpente.



Ilustração 52 — Virāsana, postura do herói.



Ilustração 53 — Matsyendrāsana ou postura de Matsyendra.



Ilustração 53 a — Matsyendrāsana ou postura de Matsyendra.



Ilustração 53 b — Matsyendrāsana ou postura de Matsyendra.



Ilustração 54 — Anghustāsana ou postura do dedão do pé.



Ilustração 55 — Vajrāsana ou postura do bastão, diamantina, do raio.

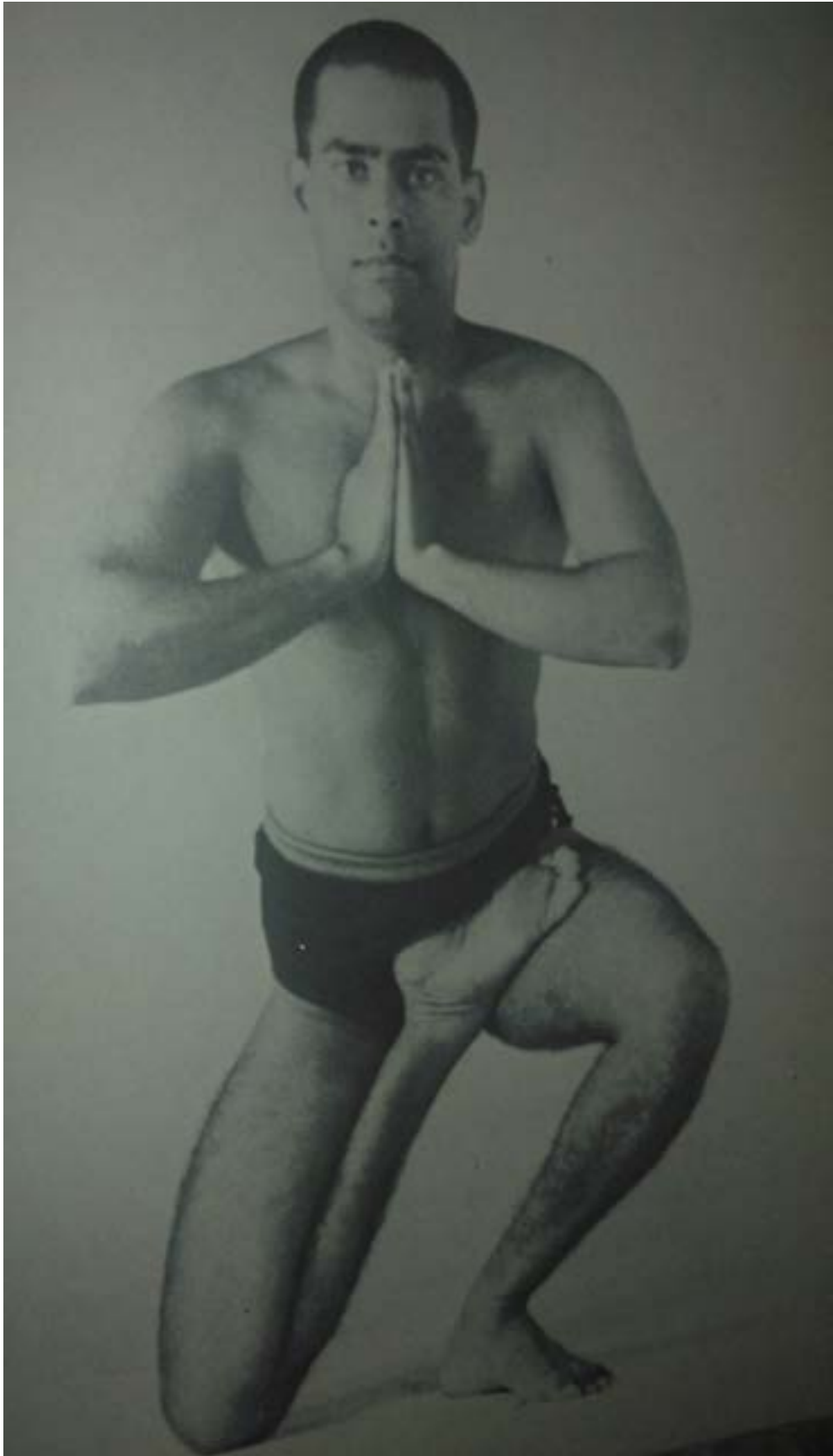


Ilustração 56 — Vayutkāsana ou postura do vento.

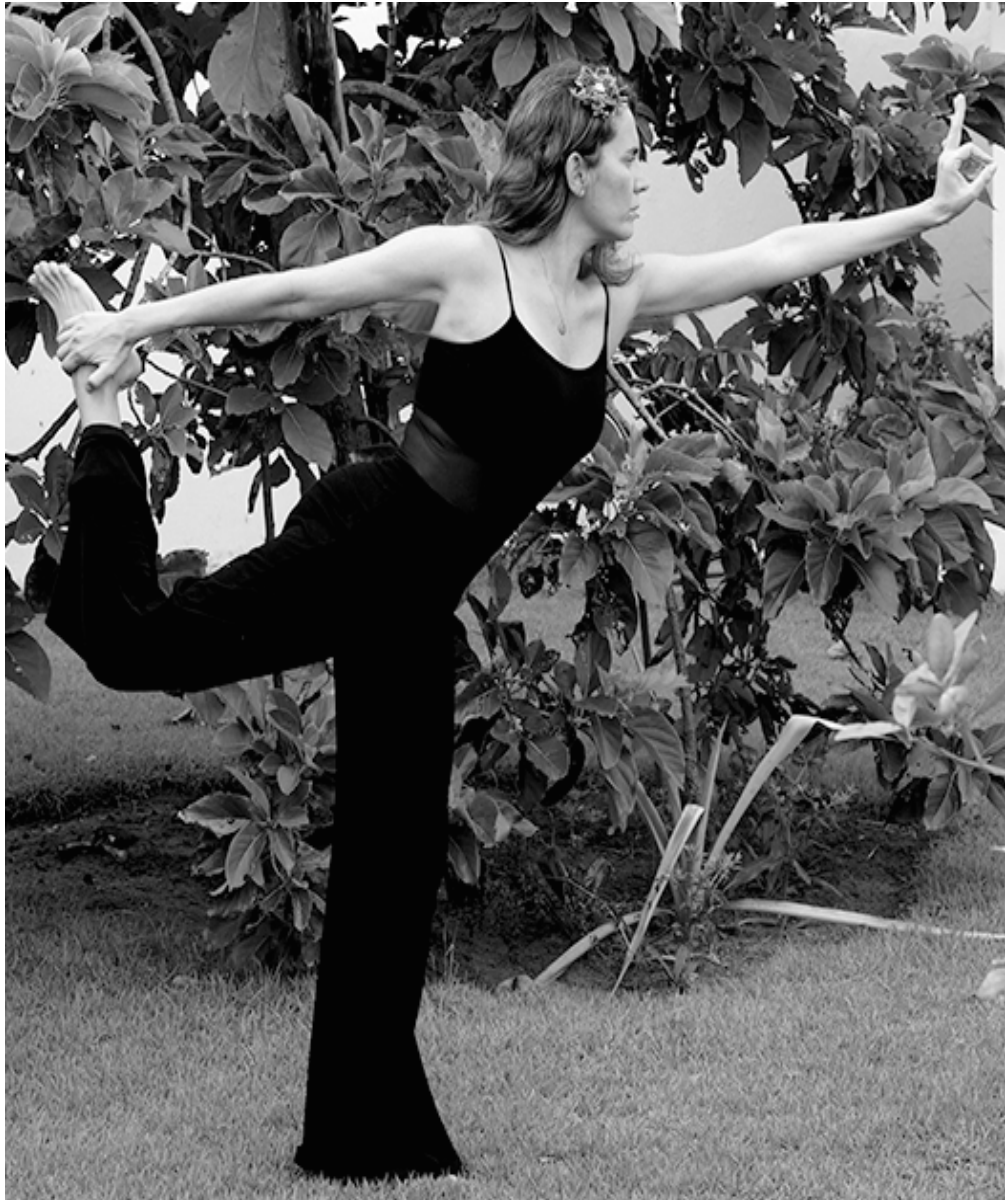


Ilustração 57 — Natarajāsana ou postura do Rei dos dançarinos.



Ilustração 58 — Dhanurāsana ou postura do arco.



Ilustração 59 — Cakrāsana ou postura dos cakras

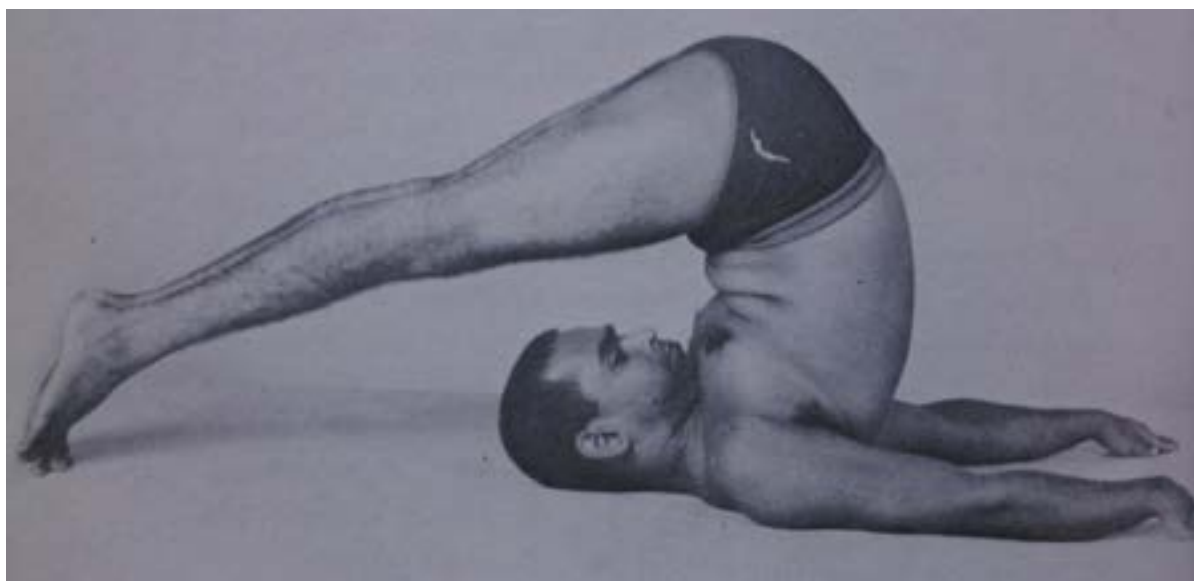


Ilustração 60 — Halāsana ou postura da foice, do arado.

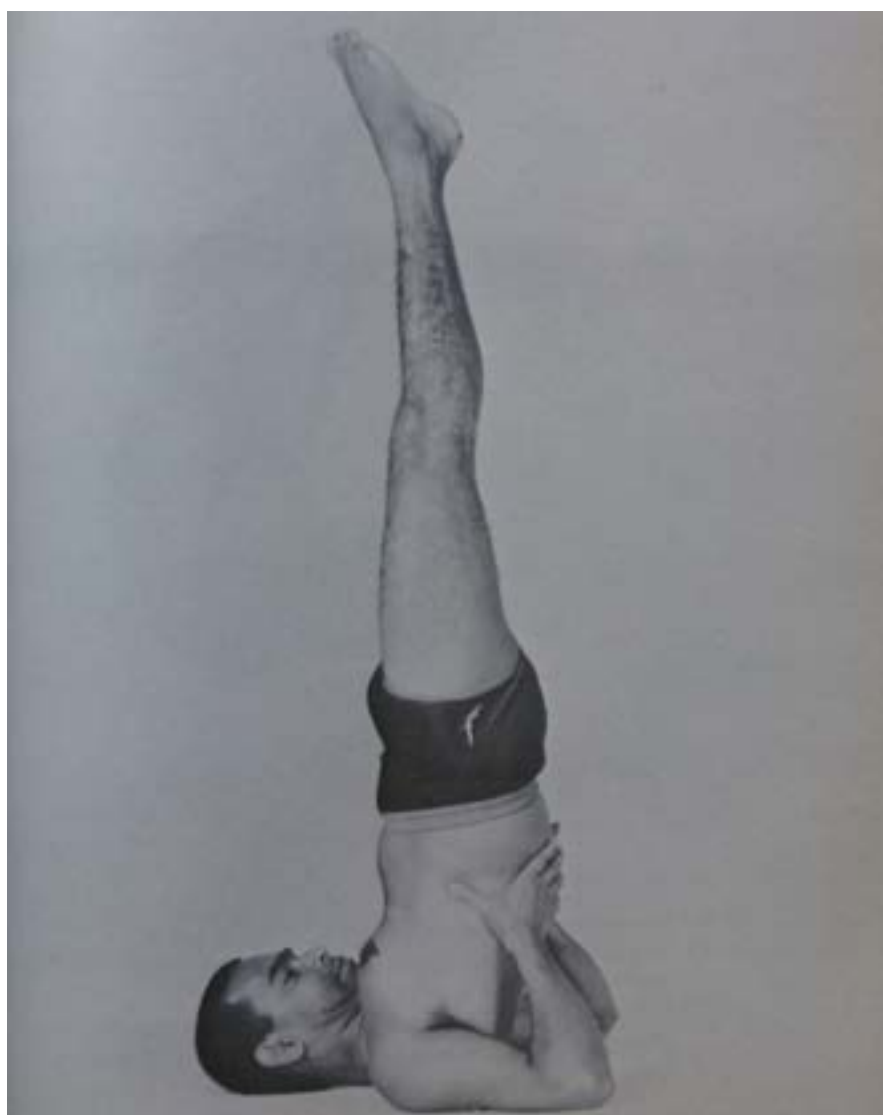


Ilustração 61 — Sarvangāsana ou postura com o corpo inteiro voltado para cima.

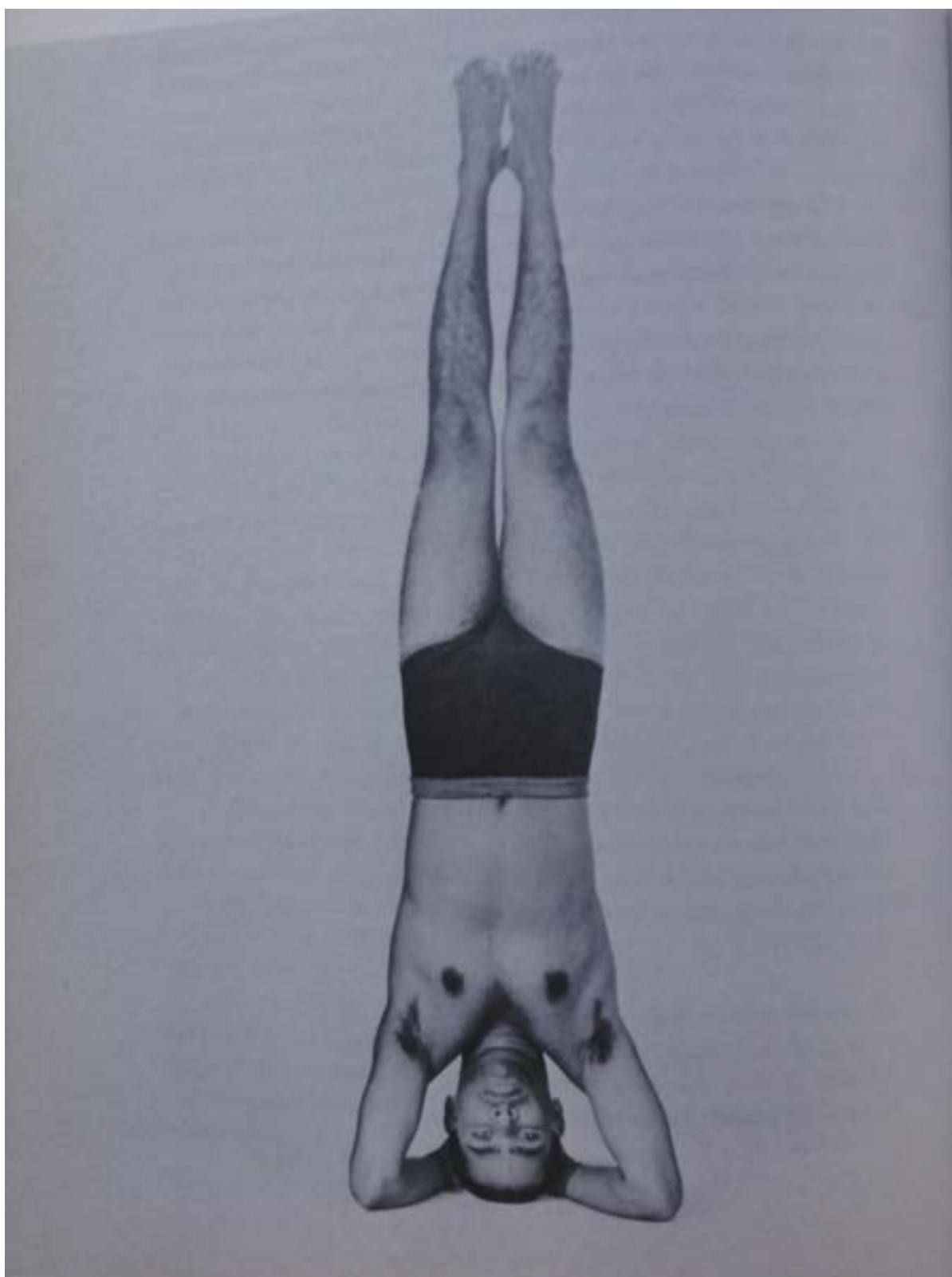


Ilustração 62 — Sirsāsana ou postura sobre a cabeça e variação.

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, ḻ

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: ḻ — 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) — ñ̃, e ħ

15ª LETRA: ñ̃ (*anusvārah*) — Som anasalado, como em ‘mão’.

16ª LETRA: ħ (*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 ‘m’(anusvārah) que traz o som analasado, como em ‘também e a letra/modificador ‘h’(visargah) 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 comece 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 tese, os nomes das divindades sempre serão grafados com letra maiúscula e fonte regular. Quando o texto se referir às personagens criadas nos textos dramatúrgicos, elas serão grafadas em itálico, por se tratar de uma criação fictícia a partir do nome das divindades. Ex.: a personagem epifânica *Iyemonjá* e a deusa *Iyemonjá*.

REFERÊNCIAS

- ABHEDANANDA, Swami. *O evangelho de Ramakrishna*. São Paulo: Ed. Pensamento, 1971.
- ADORNO, Theodor. Discurso sobre lírica e sociedade. *In.*: LIMA, Luiz Costa (org.). *Teoria da literatura e suas fontes*. Rio de Janeiro: Ed. Francisco Alves, 1975.
- AGOSTINHO, Santo, Bispo de Hipona. *Confissões*; tradução de Frederico Ozanam Pessoa de Barros. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 2012.
- AGOSTINHO, S. *Confissões*. Tradução de J. Oliveira Santos, S.J., e A. Ambrósio de Pina, S.J. São Paulo: Ed. Nova Cultural, 1996. [Coleção Pensadores].
- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Baby Abrão. São Paulo: Ed. Nova Cultural, 2000. [Coleção Pensadores].
- 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.
- BARNES, Joseph. *Filósofos pré-socráticos*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2003.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética — A teoria do romance*. São Paulo: Ed. Hucitec, 1988.
- BENISTE, José. *Jogo de Búzios: Um encontro com o desconhecido*. Rio de Janeiro: Ed. Bertrand Brasil, 2013.
- BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 1997.
- BLAY, Antônio. *Fundamentos e técnicas do Haṭha-Yoga*. São Paulo: Edições Loyola, 1986.
- BRAGA, Júlio. *O jogo de búzios: Um estudo da adivinhação no Candomblé*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1988.
- BORIE, Monique; ROUGEMONT, Martine de; e SCHERER, Jacques. *Estética Teatral: textos de Platão a Brecht*. Lisboa: Ed. Fundação Calouste Gulbekian, 2004.
- BORNHEIM, Gerd. *Os filósofos pré-socráticos*. São Paulo: Ed. Cultrix, 1977.
- BUBER, Martin. *Eu e tu*. São Paulo: Centauro Editora, 2001.
- BUENO, Eduardo. *A viagem do descobrimento, a verdadeira história da expedição de Cabral*. Coleção Terra Brasilis. Rio de Janeiro. Ed. Objetiva, 1998.
- CAPRA, Fritjof. *O tao da física*. São Paulo: Ed. Cultrix, 1996.
- CHAUÍ, Marilena. *Dos Pré-Socráticos a Aristóteles*. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 2002.
- CHENIQUE, François. *O Yoga espiritual de São Francisco de Assis (Simbolismo de O cântico das criaturas)*; tradução de Nair Lacerda. São Paulo: Ed. Pensamento, 1981.
- CÍCERO, Antônio. *Finalidades Sem fim*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2005.
- _____. *Poesia e filosofia*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 2012.
- CLAY, Jenny Strauss. *The Wrath of Athena*. New York: Ed. Rowman & Littlefield, 1977.

- CORREIA, Fernando da Silva(org.). *Maravilhas do Conto Indiano*. São Paulo: Ed. Cultrix: 1964.
- 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.
- CUNHA, Helena Parente da. Os gêneros literários. In.: *Teoria Literária*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1979. 3a ed. Col. Biblioteca Tempo Universitário 42. (p. 97-106)
- 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.
- DIÓGENES LAÉRCIO. *Sobre las vidas, opiniones y sentencias de los filósofos mas ilustres. TOMO 2; Livro VIII*; traducción de Josef Ortiz y Sanz. Madrid: La Imprenta Real, 1792.
- _____. *Vidas e Doutrinas dos Filósofos Ilustres*; trad. Mário da G. Kury. Brasília, D.F. Ed. UnB, 1977.
- DOUGLAS-KLOTZ, Neil. *Orações do Cosmos: Reflexões sobre as palavras de Jesus em aramaico*. São Paulo: TRIOM, 1999.
- D.T. SUZUKI. *Introdução ao zen-budismo*. São Paulo: Ed. Pensamento, 1999.
- DUMESNIL, René. *Historia del Teatro Lírico*; traducción e Rosendo Llates. Barcelona: Ed. Vergara Editorial, 1957.
- 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.
- _____. *Patanjali 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.
- _____. *História das crenças e das ideias religiosas, vol. I: da Idade da Pedra aos mistérios de Eléusis*. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 2010.
- EMPÉDOCLES. *Sobre la naturaleza de los seres; Las Purificaciones*; traducción del griego y prólogo de José Barrio Gutierrez. Buenos Aires: Es. Aguillar, 1969.
- _____. *Fragmentos de Sobre a Natureza e Purificações*. In: *Pré-socráticos*. São Paulo: Ed. Nova Cultural, 2000 [Coleção Pensadores].
- 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.
- FERREIRA, Dora da Silva. *A poesia mística de San Juan dela Cruz*. São Paulo: Ed. Cultrix. 1984.

- 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.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da Lírica Moderna*; tradução de Marise M. Curioni e tradução das poesias por Dora Ferreira da Silva. São Paulo: Ed. Duas Cidades, 1978.
- FONSECA, Carlos Alberto. *Bhagavad-Gita: Canção do Venerável*. Rio de Janeiro: Ed. Globo, 2009.
- GANDHI, Mahatma. *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.
- GÓES, Ludenberg. *Todos os ganhadores do Prêmio Nobel de Literatura (1901-2010)*. São Paulo: Ed. Global, 2010.
- GIROUX, Sakae M.. *Zeami: Cena e pensamento Nô*. Ed. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- GRIGNION, S. Luís Maria de Montfort. *Tratado da verdadeira devoção à Santíssima Virgem*. Petrópolis: Ed. Vozes, 2014.
- 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.
- HESSE, Herman. *O jogo das contas de vidro*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1970.
- HINZE, Oscar M.. *Tantra vidya*. Madras: Motilal Banarsidass, 1989.
- HIRST, Jacqueline Suthren. “Hinduísmo”. In: HOLM, Jean & BOWKER, John (1997). *Mito e história*. Lisboa: Europa-América, 1997.
- HOISEL, Evelina. *Grande sertão: veredas: uma escritura biográfica*. Salvador: Assembleia Legislativa do Estado da Bahia; Academia de Letras da Bahia, 2006.
- HÖLDERLIN, Friedrich. *A morte de Empédocles*. Tradução e Introdução de Marise Moassab Curioni. São Paulo: Iluminuras, 2008.
- HÖLDERLIN, Friedrich. *A morte de Empédocles*. Tradução e Prefácio de Maria Teresa Dias Furtado. Lisboa: Relógio D’Água Editores, 2001.
- IKA MURU, Agostinho Manduca Mateus, Usi Isi Kayawa: Livro da cura do povo Huni Kuin do Rio Jordão. Rio de Janeiro: CNC Flora/JBRJ Ed., 2014.
- IYENGAR, B.K.S.. *Light on the Yoga Sūtra of Patanjali*. Great Britain: Ed. Thorsons, Glasgow, 1996.
- KĀLIDĀSA. *A ronda das estações*; tradução de Lúcio Cardoso. Rio de Janeiro: Ed. José Olympio, 1944.
- KASTBERGER, Francisco. *Léxico de Filosofia Hindu — Sânscrito, Pali e Tamil*. Buenos Aires: Ed. Kier, 1978.
- KIRK, G.S, RAVEN, J. E. & SCHOFIELD, M. *Os Filósofos Pré-socráticos*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010.
- 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. *Āsanas*. São Paulo: Ed. Cultrix/Pensamento, 1991.
- _____. *Prāṇāyāma*. 2008: Ed. Phorte, São Paulo,
- JAEGER, Werner. *Paidéia — A formação do homem grego*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1994.
- LABAN, Rudolf. *Domínio do movimento*. São Paulo: Ed. Summus, 1978.
- LABATE, Beatriz Cayubi & ARAÚJO, Wladimir Sena. *O uso ritual da ayahuasca*. Campinas: Ed. Mercado de Letras, 2002.
- LABATE, Beatriz Caiuby. *A reinvenção do uso da ayahuasca nos centros urbanos*. Campinas: Ed. Mercado das Letras, Fapesp, 2004.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro Pós-dramático*. São Paulo: Ed. Cosac&Naif, 2007.
- LEIBNIZ, Gottfried W. *Princípios da natureza e da graça*; tradução de Artur Morão. Lusofonia Press. www.lusofonia.net
- LESKY, Albin. *A tragédia grega*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2010.
- LINCH, David. *Em águas profundas. Criatividade e Meditação*. São Paulo: Ed. Gryphus, 2008.
- MACHADO, Roberto. *O nascimento do trágico: de Schiller a Nietzsche*. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 2006.
- MACRAE, Edward. *Guiado pela lua*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1992.
- MACRAE, Edward; MOREIRA, Paulo. *Eu venho de longe.: Mestre Irineu e seus companheiros*. Salvador: Ed. Edufba, 2011.
- MAIA NETO, Florestan J. *Contos da Lua Branca*. V. 1. Rio Branco: Ed. da Fundação Elias Mansur, 2003.
- MARMO, Osvaldo Luiz. *Kaula Tantra: a arte do ritual e da magia*. São Paulo: Ed. Madras, 2006.
- MEIRELES, Cecília. *Oratório de Santa Maria Egípcia*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1996.
- _____. *Pequeno Oratório de Santa Clara; Romance de Santa Cecília; Oratório de Santa Maria Egípcia*. São Paulo: Ed. Global, 2014.
- 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.
- _____. *A natureza*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2006.
- MICHAEL, Tara. *O Yoga*. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 1976.
- MORAIS, Jorge. *Obi: Oráculos e oferendas*. Recife: Ed. do Autor, 1993.
- MONIER-WILLIAMS, Monier. *A Sanskrit-English Dictionary*. Dehli: Nataraj Books, 2010.
- NEIL, Douglas-Klotz. *Orações do Cosmos: Reflexões sobre as palavras de Jesus em aramaico*; tradução de Sabira Christina, Lourdes Cordeiro. São Paulo: Es. Triom 1999.

- NIETZSCHE, Friedrich. A filosofia na época trágica dos gregos. São Paulo: Editora Escala, 2008.
- 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.
- _____. *O arco e a lira*; tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1982.
- PESSANHA, J. A. M. “Do mito à filosofia”. In: *Pré-socráticos*. São Paulo: Ed. Nova Cultural, 2000 [Coleção Pensadores].
- PURCE, Jill. *The mystic spiral — Journey of the Soul*. London: Ed. Thames and Hudson, 1987.
- RAMM-BONWITT, Ingrid. *Mudra — As mãos como símbolo do Cosmos*. São Paulo: Ed. Pensamento, 1987.
- REALE, Giovanni. *Pré-Socráticos e Orfismo*. São Paulo: Ed. Edições Loyola, 2009.
- REINACH, Théodore. *A música grega*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2011.
- RENFREW, Douglas Brooks. *The secret of the three citties: Na Introduction to Hindu Sakta Tantrism*. Chicago: University of Chicago Press, 1990.
- RICOEUR, Paul. *A metáfora viva*. São Paulo: Ed. Edições Loyola, 2005.
- _____. *Tempo e Narrativa*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2010.
- RIVIÈRE, Jean. *El Yoga Tântrico, Teoria e técnicas de meditacion*. Buenos Aires: Ed. Kier, 1993.
- ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1994.
- ROSSETI, Lívio. *Introdução à filosofia antiga: Premissas filológicas e outras “ferramentas de trabalho”*. São Paulo: Ed. Paulus, 2006.
- RUTHVEN, K, K. *O mito*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1997.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. *Ler o teatro contemporâneo*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1998.
- SAN JUAN DE LA CRUZ. *A poesia mística de San Juan de La Cruz; tradução Dora Ferreira de Araújo*. São Paulo: Ed. Cultrix, 1984.
- SANTOS, Maria Stella de Azevedo; DOMINI, Graziela Peixoto. *O que as folhas cantam: para quem canta folha*. Salvador: CNPQ, 2014.
- 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.
- SASPORTES, José. *Pensar a dança: a reflexão estética de Mallarmé a Cocteau*. Rio de Janeiro: Coleção Arte e Artistas. Imprensa Nacional- Casa da Moeda, 1983.
- SASTRI, S. S. Suryanarayana. *The Samkhya-Karika of Isvara Krshna*. London: Ed. Madras, 1930.
- SHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph. *Aforismos para introdução à filosofia da natureza e aforismos sobre filosofia da natureza*; tradução de Márcia C. F. Gonçalves. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Ed. Loyola, 2010.
- 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, 1971.
- _____. *Hatha Yoga*. Buenos Aires: Ed. Kier, 1996.
- SONTAG, SUSAN. *Sob o signo de saturno*. Rio de Janeiro: L&PM, 1986.
- SOUCHARD, Ph.E. *O diafragma*. São Paulo: Summus Editorial, 1989.
- SOUZA, Adelice. *Para uma certa Nina*. Coleção Cartas Bahianas, 1. Salvador: P55, 2009.
- SOUZA, J.C. de. “Para ler os pré-socráticos”. In: *Pré-socráticos*. São Paulo: Ed. Nova Cultural, 2000 [Coleção Pensadores].
- STAIGER, Emil. *Conceitos Fundamentais da Poética*. Rio de Janeiro: Ed. Tempo Brasileiro, 1997.
- STELLA, Mãe, de *Ošósi. Ošósi, o caçador de alegrias*. Salvador: Fundação Pedro Calmon, 2011.
- STELLA, Azevedo; MARTINS, Cléo. *E daí aconteceu o encanto*. Bahia: Ed. do Ilé Àşę Opo Afonjá, 1988.
- STELLA, Maria de Azevedo Santos; DOMINI, Graziela Peixoto. *Ofún: Odu Adájo*. Bahia: Coleção Destinos da Assembléia Legislativa da Bahia, 2013.
- 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.
- _____. *Ensaio sobre o Trágico*. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 2004.
- TAGORE, Rabindranath. *Gitañjali*. São Paulo: Ed. Martim Claret, 2006.
- TAIMNI, I.K. *A Ciência do Yoga*. Brasília: Ed. Teosófica. 2006.
- TERESA, DE ÁVILA, Santa. *A oração do Senhor: caminho de perfeição; tradução de Emérico da Gama*. São Paulo. Ed. Quadrante, 2005.
- THIERCY, Pascal. *Tragédias gregas; tradução de Paulo Neves*. Porto Alegre: Ed.L&PM, 2011.
- TOUCHARD, Pierre-Aime. *O teatro e a angústia dos homens*. São Paulo, Ed.Livraria Duas Cidades, 1970.
- UBERSFELD, Anne. *Reading theatre III: teatrical dialogue*. Montreal: Legas Publishing, 2002.
- VALÉRY, Paul. *A alma e a dança e outros diálogos*. Rio de Janeiro: Ed. Imago, 2005.
- _____. *Variedades; tradução Maria Martins de Siqueira*. São Paulo: Ed. Iluminuras, 2011.
- VIVEKANANDA, Swami. *Raja-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.

VISHNUDEVANANDA, Swami. *The complete illustrated book of Yoga*. New York: Bell Publishing Company, 1959.

WOLF, Christa. *Cassandra*. São Paulo: Ed. Estação Liberdade, 1990.

WOODROFFE, Sir John,. *El poder serpentino*. Buenos Aires: Ed.Kier, 1979.

_____. *Introduction to Tantra-Sastra*. Madras: Ed. Ganesh & Co, 1952.

_____. *Princípios 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.

SASTRAS (ESCRITURAS HINDUS):

Agni-Purāṇa.

Atharva-Veda.

Bhagavad-Gītā.

Bhagavata-Purāṇa.

Brahmāṇa-Upaniṣad

Gheranda-Samhitā

Haṭha-Yoga-Pradipikā. Svātmarana, Séc. XVII. In: Quebec: International Sivananda Yoga Vedanta Centers, 1987.

Kula-Arnarva-Tantra.

Kūrma-Purāṇa.

Mahabharata.

Mahānirvana-Tantra.

Matsya-Purana.

Nāṭya-Śāstra. Compilado por Bharata-Muni. Dehli: Munshiram Manoharlal, 2007.

Padma-Purana.

Rg-Veda.

Sama-Veda.

Śiva-Purana.

Śat-Cakra-Nirūpaṇa. Compilado por Purnananda. In: WOODROFFE, Sir John,. *El poder serpentino*. Buenos Aires: Ed.Kier, 1979.

Śiva-Samhita. Trad.: Rai Bahadur Srisa Chandra Vasu, 1914.

Śiva- Sūtra.

Skanda-Purāna.

Tantra-Sara

Vamana-Purana.

Yajur-Veda.

Yoga-Bhasya

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. *Raja-Yoga — O caminho real.* Rio de Janeiro: Ed. Vedanta, 1967.

Yoga-Sūtra. In: I. K. Taimni. *A Ciência do Yoga.* Brasília: Ed. Teosófica. 2006.

GLOSSÁRIO DE TERMOS SÂNSCRITOS¹⁶⁶

A

- abhiṣeka* — oração ou rito acompanhado de libações.
abhaya-mudrā — gesto que significa “não tenha medo!”
ab origine — antes da origem.
abhyāsa — a prática.
Ādināth — nome místico de Śiva.
Advaya — unidade.
Advaita — monoteísta, não-dual.
Āgamas — escrituras tântricas.
Agni — o deus do fogo.
Agni-Purāṇa — contos ou lendas dedicados ao deus Agni, o deus védico do fogo.
aham — eu.
ahamkāra — princípio de individualidade.
ahiṃsā — não-violência.
ājñā-cakra — centro de controle e comando.
Airāvata — o elefante de Indra, deus védico.
akaśa — éter.
akśara — sílaba, indestrutível.
amṛta — néctar dos deuses, ambrosia celeste.
ānanda — bem-aventurança.
Ananta — a serpente mítica de Viṣṇu.
anāhata-cakra — centro do inatingível som, situa-se próximo ao coração.
aṅga — partes, membros, elementos.
añjali-mudrā — gesto de reverência com mãos em concha, na frente do coração, significando que o melhor de mim saúda o que há de melhor no outro.
apas — água.
anusvārah — letra sânscrita (ṁ) que funciona como modificador, anasalando o final das palavras.
Apasmara — o anão do esquecimento e da ignorância.
ardha — incompleto, pela metade.
Arjuna — herói do épico *Mahābhārata*.
artha — objeto.
āsana — postura, posição, forma de assento para meditação.
asmitā — egoidade, egoísmo.
aṣṭāṅga — oito partes, oito membros ou oito elementos.
aṣṭāṅga-Yoga — divisão do *Yoga-Sūtra* de Patañjali em oito membros. Na modernidade, alguns métodos adotaram esta nomenclatura.
asura — demônio.
Atharva-Veda — um dos quatro livros védicos.
Ātman — o Si-mesmo transcendental.
ātman — alma, espírito. No diminutivo, é associado ao *jivātman*, o *ātman* do Si-mesmo imanente, o Si- condicionado.
avatar — encarnação.

B

- Bandhas* — contrações em algumas partes físicas do corpo para controlar o fluxo energético.
bhadraśana — postura virtuosa.

¹⁶⁶Organizado na ordem do alfabeto latino e composto a partir de dicionários e de outros glossários presentes em alguns livros citados nas referências bibliográficas deste trabalho.

bhakta — aquele que devota.
bhakti — devoção, amor e afeto a Deus.
Bhagavad-Gitā — a canção do Senhor venerado.
 Bharata — a Índia.
 Bharata Muni — o compilador do *Nāṭya-Śāstra*.
Bharatanatyam — um dos estilos da dança clássica indiana.
bhastrikā — fole.
Brahman — o ser supremo.
 Brahmā — o deus hindu da tríade, que corresponde à Criação.
brāhmaṇas — um das divisões dos livros védicos.
bhrūmadhya-dṛṣṭi — olhar interno fixo e frontal, voltado para o *ājñā-cakra*, no meio das duas sobranceiras.
bīja-mantra — *mantra* semente, a semente vibratória do som.
bindu — ponto central, seminal.
bhū — terra.
bhūpura — cidade da terra.
bhūta — elementos.
bhūta-śuddhi — ritual de purificação dos elementos.
Buddhi — ideias puras.

C

cakra — centro ou aro
candra — lua
candrabindu — o símbolo com o qual se grafam alguns *mantras*, formado pela lua crescente e um ponto.
citta — consciência.
chola — uma importante dinastia que governou a Índia no período medieval e que é lembrada pelo grande número de obras de arte feitas em bronze.

D

darśana — ponto de vista, sistema filosófico do hinduísmo.
deva — deus.
devanāgarī — alfabeto que grafam a língua sânscrita.
devī — deusa.
Devī-Bhagavata-Purāṇa — escritura de contos e lendas dedicadas à deusa.
Devī-Mahātmya — escritura de contos e lendas dedicados à deusa.
Devī-Sūkta — hinos dedicados à deusa.
dikpala — guardião.
 Dioniso — deus grego do teatro.
Dharma — lei; a ordem natural das coisas.
dhāraṇā — concentração.
dhyāna — meditação..

G

Ganeśa — deus hindu, com cabeça de elefante; removedor dos obstáculos; filho de Pārvatī e Śiva.
 Gaṅgā — a deusa das águas, desceu do céu à terra, pelas montanhas do Himalaia, escorrendo pelos cabelos de Śiva.
gay — cantar
 Gāyatrī — deusa védica; metro poético védico de 24 sílabas.
Gāyatrī-mantra — *mantra* védico para a deusa Gāyatrī: om bhūr bhuvar svar/tat savitur varenyam/ bhargo devasya dhīmahi/ dhiyo yo nah prachodayāt.
Gheraṇḍa-Saṃhitā — coleção de Gheraṇḍa, importante tratado de *Haṭha-Yoga*.
gitā — canção, hino.

go — touro, vaca.

Gonikā — mãe de Patañjali, iniciada no *Yoga*. Provavelmente foi a *guruḥ* (mestre) do filho.

guṇas — atividade, vibração da matéria.

H

halāsana — postura do arado ou da foice.

Haṭha-Yoga — vertente do *Yoga* tântrico que surgiu na Idade Média, cujos mestres foram Goraksnāth e Matsyendranāth.

Haṭha-Yoga-Pradīpikā — um dos principais tratados medievais de *Haṭha-Yoga*, escrito por Purnananda.

hamsa — cisne.

Himalaia — montanhas que formam uma cordilheira na Ásia.

I

Icchā — vontade

Indra — um deus védico.

indriya — sentidos..

iṣṭa-deva(tā) — divindade adorada.

Īśvara — senhor.

Īśvara-praṇidhāna — devoção ao Senhor.

Itihāsas — literatura épica.

J

jaya — vitória.

japa — repetição do *mantra*.

japamala — colar, rosário para se usar na repetição do *mantra*. São mais comuns com 50 ou 108 contas.

jñāna — conhecimento

jñāna-mudrā — gesto do conhecimento

K

Kāla — o deus do Tempo; tempo.

Kālī — deusa-mãe da criação e dissolução do tempo.

Kālidāsa — dramaturgo hindu, cujo nome significa ‘servo do tempo ou de Kālī’.

kama — desejo.

Kāpalabāthi — um *kriyā* molhado, um exercício respiratório caracterizados por fortes expirações. Significa “crânio brilhante”.

Kāraṇa — ação no sentido corporal; movimentos de dança.

karman — ação no sentido de dever.

Kathak — estilo de dança clássica indiana.

Kathakālī — estilo de manifestação de dança-teatro hindu.

kaurava — uma das tribos guerreiras do *Mahābhārata*.

kavī — poeta.

khecarī-mudrā — gesto para mover o éter, técnica aliada à respiração, onde a língua fecha a glote, impossibilitando a passagem de ar.

Kṛṣṇa — deus hindu, considerado um *avatar* do deus Viṣṇu.

kriyā — ações físicas ou exercícios.

kriṁ — bīja-mantra, mantra semente de Kālī.

ksa — letra composta, fora do alfabeto simples; última letra do alfabeto *devanāgarī*.

Kubera — deus védico da riqueza.

Kuchipudi — estilo de dança clássica indiana.

Kula-kunḍalinī — o poder essencial que reside na coluna vertebral.

kuṁbhaka — retenção de ar.

kunḍalinī — a energia retorcida; o poder serpentina.

Kūrma-Purāṇa — contos e lendas dedicados a Kūrma, um *avatar* do deus Viṣṇu

Kurukṣetra — uma região de planície na Índia, onde se deu a batalha de Arjuna, no *Mahābhārata*.

L

Lakṣmī — deusa consorte de Viṣṇu.

Lalitā — um dos nomes da Grande Deusa.

līlā — jogo.

liṅga — falo.

Liṅga-Purāṇa — contos e lendas sobre o poder do culto ao *liṅga*.

Lyasa — movimento suave da dança clássica hindu.

M

mahā — grande.

Mahābhārata — grande Índia; poema épico hindu.

mandala — espécie de *yantra*, símbolo de poder.

maṇipūra-cakra — centro da cidade das joias.

mantra — vibração sonora.

Mantra-Vidyā — doutrina do conhecimento do *mantra*.

Manu — legislador hindu.

Mārkaṇḍeya-Purāṇa — escritura de contos e lendas dedicados à deusa.

matsya — peixe.

matsyāsana — postura do peixe.

Matsya-Purāṇa — contos e lendas dedicados ao peixe que foi *avatar* de Viṣṇu.

Matsyendra — também conhecido como Matsyendranāth.

Matsyendranāth — tântrico medieval.

Māyā — ilusão.

mayūrāsana — postura do pavão.

Mīmāṃsā — um dos seis pontos de vista do Hinduísmo.

Mina — um pescador; o outro nome de Matsyendranāth.

Mohenjo-Daro — cidade hindu, sítio arqueológico onde foram feitas escavações e encontrados selos.

mokṣa — libertação.

Mokṣadharmā — libertação da lei da vida e da morte, dos renascimentos. Também dá nome a uma escritura sagrada.

mudrā — gesto para acionar um determinado poder no corpo e fazer o *prāṇā* circular.

mūlādhāra-cakra — o centro da base da coluna, na raiz.

mūlā-prakṛti — raiz da substância primordial.

N

Nadanta — uma das danças de Śiva.

nāḍī — artérias ou veias sutis que conduzem o *prāṇā*.

nāḍī-sodhana-prāṇāyāma — respiração polarizada.

Nāgārjuna — filósofo hindu.

Nandī — o touro de Śiva.

nāth ou *nātha* — radical que significa ‘dançarino’ ou denomina uma linhagem de praticantes do *Tantra* que atingiram a perfeição.

Nāṭya-Śāstra — tratado hindu das artes cênicas.

Nāṭya-Yoga — uma modalidade do *Yoga* que utiliza a dança em seu método.

navli — exercício abdominal que consiste na manipulação rotatória dos reto-abdominais.

nirguṇa — sem *guṇas*, sem atividade, sem vibração da matéria.

Nīrti — uma deusa védica.

nīrodha — extinção.

Niyāya — um dos pontos de vista do Hinduísmo.

niyamas — disciplinas de autocontrole.

nyāsa — imposição com as mãos e dedos.

O

Odissi — estilo de dança clássica indiana.

ojas — energia espiritual.

om — a sílaba primordial.

P

pādā — pés, passos, caminho, senda.

pādāsana — postura sobre os pés.

padma — lótus.

Padma-Purāṇa — escritura de contos e lendas sobre o lótus e Sarasvatī.

pāṇḍava — uma das tribos guerreiras do *Mahābhārata*.

paramparā — uma linha de continuidade, uma série que liga mestre e discípulo.

Pārvatī — consorte de Śiva. Uma das manifestações da deusa Kālī.

Pāśupata-mudrā — gesto de proteção de Śiva-Pāśupati.

Pāśupati — Senhor dos rebanhos, dos animais.

Patañjali — compilador do *Yoga-Sūtra*, coleção de aforismos do *Yoga* clássico.

pingalā — a *nāḍī* (artéria ou veia do campo sutil) que simboliza o Sol, o lado direito do corpo.

pīṭhas — lugares sagrados onde caíram os cinquenta pedaços da deusa.

Prakṛti — substância primordial.

prāṇā — energia vital.

prāṇā-vāyu — energia vital que circula como ar.

prāṇāyāma — controle e expansão da energia vital, o *prāṇā*.

pratyāhāra — recolhimento dos sentidos.

proto-yoga — *Yoga* antigo, arcaico, antes dos *Vedas*.

Ṛṥhivī — a deusa da terra.

pūjā — oferenda.

Purāṇa — escrituras de lendas e contos.

Purnananda — autor do *Sat-cakra-nirupana*.

Puruṣa — a consciência primordial.

R

rāja — real

rajas — movimento.

Rāmāyaṇa — épico que narra a história do guerreiro Rāmā.

recaka — exalação do ar.

Ṛg-Veda — o mais extenso e antigo dos quatro livros védicos.

ṛsi — homens inspirados, poetas que ouviram a revelação das escrituras.

Rudra — o Uivador; uma das manifestações de Śiva, como uma figura selvagem.

S

sādhaka — aquele que pratica o rito e o culto.

sādhana — a prática e o rito.

sādhvika — aquela que pratica o rito e o culto.

saḡuṇa — com *guṇas*, com atividade, com vibração na matéria.

Śakti — o poder; a energia; a deusa.

Sahaja — espontaneidade.

Sahaja-samādhi — o ênstase através da espontaneidade.

Sahajiyā — uma escola tântrica cujo objetivo era chegar ao *samādhi* através da espontaneidade.

sahasrāra-cakra — o *cakra* de mil pétalas, situado no topo da cabeça.

Sahasranama Lalitā — uma das escrituras tântricas.

samādhi — ênstase.

Sāma-veda — um dos quatro livros védicos.

Samhitā — coleção de ensinamentos.

samskāra — impressões remanescentes.
samyama — processo pelo qual se chega ao *samādhi*.
sandhyā — momento de transição entre o dia e a noite (crepúsculo ou aurora); prática *yogue* em algum destes horários.
sandhyā-bhāṣa — linguagem crepuscular, ou seja, com intenção de ocultar a doutrina aos não-iniciados.
Sāṅkhya — um dos seis pontos de vista do Hinduísmo; enumeração, discriminação.
sāṅkhya — número.
Śank-prakśalana — limpeza das mucosas intestinais.
santoṣa — contentamento, aceitação da realidade tal qual ela é.
Sarahapāda — mestre tântrico do movimento *Sahajiyā*.
Sarasvatī — deusa hindu, consorte de Brahmā.
Śāstra — escritura, doutrina, tratado.
Śaṭ-cakra-nirūpana — Investigação dos sete *cakras*; escrito por Purnananda, no séc. XVI.
Satī — primeira consorte de Śiva; Uma; uma das manifestações da deusa Kālī.
satīmata — ritual onde as viúvas se lançam na pira funerária de seus maridos.
śauca — pureza.
savāsana — postura do cadáver.
śimhāsana — postura do leão.
Śeṣa — o mesmo Ananta, o senhor das serpentes; a serpente de Viṣṇu.
Skanda — outro nome de Kārttikeya.
Skanda-Purāṇa — escrituras de contos e lendas dedicados a Skanda.
siddhi — estado de perfeição.
Sipra — um rio da Índia.
sirśāsana — postura invertida sobre a cabeça.
Śiva — deus da tríade do Hinduísmo.
Śiva-Ardhanārīśvara — Śiva, Senhor metade mulher metade homem.
Śiva-Mahādeva — Śiva, o Grande Deus.
Śiva-Natarāja — Śiva, Rei dos dançarinos.
Śiva-Pāśupati — Śiva, Senhor dos rebanhos e animais.
Śiva-Pradosha Stotra — escritura tântrica dedicada a Śiva.
Śiva-Purāṇa — escritura dos contos e lendas dedicados a Śiva.
Śiva-Samhitā — escritura da coleção de ensinamentos de Śiva.
Śiva-Sūtra — escritura sobre os aforismos de Śiva.
Śiva-Rudra — Śiva, o selvagem uivador dos tempos vêdicos.
Smṛti — escrituras secundárias a partir das escrituras reveladas, os *śrutis*.
So — *ele*.
So ham — mantra que significa “eu sou Ele”, sendo Ele a divindade escolhida para o culto.
Soma — o deus vêdico relacionado com a Lua.
soma — bebida sagrada.
Somanandī — o tigre que acompanha Pārvatī e Durgā.
śruti — as primeiras escrituras que foram reveladas.
śruti-box — caixa de revelação, instrumento harmônico para acompanhamento de prática de *mantras*.
sukha — fácil.
sūkta — hino recitado; palestra; provérbio.
Sūrya — Sol; deus Sol.
Sūrya-Namaskār — Saudação ao Sol.
sūtra — fio, aforismo.
svādhiṣṭhāna-cakra — o centro de sua morada.

T

Tāṇḍava — uma das danças de Śiva.
Tantra — um ponto de vista heterodoxo hindu.
Tantras — escrituras do *Tantra*.

Tantra-Yoga — uma vertente do *Yoga* que assimila a prática de elementos do *Tantra*.
tapas — austeridades.
Tārā — uma deusa do Budismo.
tattva — estados da matéria e do espírito, níveis de enumeração no *Sāṅkhya*.
trātaka — fixação dos olhos num ponto com o objetivo de limpar a zona ocular.
tripura — três mundos.
trimurti — três formas.
trisula — lança de três pontas ou tridente.

U

udḍyāna-bandha — elevação do diafragma.
Upaniṣads — os livros do final dos *Vedas*.
upavistakonāsana — postura sentada do triângulo.
ūrddva — para cima.

V

vahana — veículo com o qual os deuses se locomovem.
Vaiśeṣika — um dos seis pontos de vista do Hinduísmo.
vajrāsana — postura diamantina, do bastão, do raio.
vajra — diamantino; bastão; raio.
Vāk — deusa védica da palavra.
Vālmīki — autor do *Rāmāyaṇa*.
Varnamala — guirlanda das letras.
Varuna — o deus do Céu noturno.
vāsanā — inclinações comportamentais oriundas de influências cármicas.
Vāyu — o deus do Ar.
Vedas — as escrituras reveladas, os quatro livros mais antigos da religião hindu.
Vedānta — um dos seis pontos de vista do Hinduísmo.
Vijaya — a vitória.
Vīrabhadra — um guerreiro criado por Śiva e que o representa.
Virāsana — postura do herói.
visargaḥ — letra (*h*) que funciona como um modificador para tornar as palavras aspiradas.
Viṣṇu — deus hindu da tríade, representante da preservação do mundo.
viśuddha-cakra — o centro puro, localizado na área da garganta, no plexo laríngeo.
vrikśāsana — postura da árvore.
Vyāsa — escritor hindu que compilou diversas escrituras e foi autor do *Mahābhārata*.

Y

Yajur-Veda — um dos quatro livros védicos.
Yama — deus dos mortos.
yamas — restrições, disciplinas.
yantra — símbolo.
Yoga — um dos seis pontos de vista do Hinduísmo; união de elementos.
Yoga-Sūtra — aforismos do *Yoga*. Escritura clássica que fundamenta o ponto de vista do *Yoga* compilado por Patañjali.
yoguīn — aquele que pratica o *Yoga*, é devoto ao *Yoga*.
yoguīnī — aquela que pratica o *Yoga*, é devota ao *Yoga*.
yoni — vulva.