

A tradição narrativa mítica como paradigma narrativo no Cinema “secular”

Indiano

Mythic storytelling tradition as narrative paradigms in indian “secular” cinema

José Abílio Perez Júnior¹
jabilioperez@gmail.com

Resumo

Teço, aqui, uma reflexão em torno da relação entre as narrativas míticas da tradição indiana, principalmente as fontes épicas e purânicas, em sua relação com a elaboração de narrativas no cinema contemporâneo de entretenimento que não possui temática diretamente religiosa. Nosso foco é a leitura de duas produções recentes, Mangal Pandey (2005) e Robô (2010), um filme histórico e uma ficção científica, respectivamente. O que se pode observar em ambos os filmes é que narrativas míticas são utilizadas como referências para a elaboração de situações dramáticas, havendo citação direta às fontes míticas, embora tal apropriação seja feita de modo livre, como recriações. Conclui-se que o cinema, expressão maior da modernidade, filia-se a uma longa tradição narrativa que podemos traçar, ao menos, até o hinduísmo clássico (séc. II a.C. a VII d.C). Considera-se, ao final, que tal recurso à tradição narrativa purânica e épica pan-indiana, pode contribuir para pensar-se a forte identificação do cinema indiano com seu público interno, ao mesmo tempo que não se expande com facilidade para outros contextos culturais.

Palavras-chave: cinema indiano; mito; hinduísmo.

Abstract

This is a reflection on the relationship between the mythical narratives of Indian tradition, especially the epic and puranic sources, in its relation with the development of narratives in contemporary cinema entertainment that has no direct religious theme. Our focus is the reading of two recent productions, Mangal Pandey (2005), and Robot (2010), a historical film and a science fiction, respectively. What can be observed in both films is that mythical narratives are used as references for the development of dramatic situations with direct references to mythical sources, although such an appropriation is made freely, just like recreations. We conclude that the film, the greatest expression of modernity, affiliates himself to a long narrative tradition that one can trace, at least, to classical hinduism (II century BC to VII century AD). Finally, it is regarded that such use of puranic and epic pan-Indian narrative traditions may contribute to think about the strong identification of Indian cinema with its domestic audience, while it does not expand easily towards other cultural contexts.

Keywords: Indian cinema; myth; Hinduism.

¹ Doutorando em Ciência da Religião na Universidade Federal de Juiz de Fora.

Introdução

Pretendo tecer uma reflexão sobre o cinema e a tradição mítica da Índia, mais especificamente, irei debruçar-me sobre dois filmes recentes voltados ao entretenimento e ao grande público, buscando explorar o modo como ambos recorrem a narrativas míticas, utilizando-as como paradigmas narrativos reelaboradas de modo livre. Em ambos os casos, tratam-se de filmes “seculares”, ou seja, que não são centrados em temática religiosa ou devocional.

Para situar tal leitura, é necessário apresentar o modo como os filmes sobre os quais irei deter-me localizam-se no contexto da produção cinematográfica indiana no tocante à relação entre cinema e mito/religião na Índia.

Religião, cinema e secularismo na Índia

Conforme Rachel Dwyer (2006), podemos considerar a relação entre cinema e religião na Índia segundo quatro categorias: 1) o cinema mitológico; 2) o cinema devocional; 3) o cinema islamizado; e 4) o cinema secular. Os filmes que iremos analisar recaem nessa última categoria. É importante frisar que não há uma correspondência unívoca entre todas as categorias aqui apresentadas e “gêneros” cinematográficos.

Conforme Ashish Rajadhiaksha e Paul Willemen (1994), a história do cinema na Índia se inicia em 07 de julho de 1896, quando o *cameraman* dos irmãos Lumière, Maurice Sestier, faz a primeira apresentação de “Fotografias Animadas” em Bombay (atual Mumbai). Em 1898, eram filmadas pequenas sequências por Hiralal Sen. Em 1913, seria lançado o primeiro longa-metragem produzido inteiramente na Índia por uma equipe indiana, *Raja Harishchandra*, dirigido por Dadasaheb Phalke. Phalke se inspirou a fazer seu próprio filme ao assistir “A Paixão de Cristo”, em 1910, imaginando *Śri Rāmacandra* e *Śri Kṛṣṇa* nas telas (Rajadhiaksha; Willemen, 1994, p. 17-18; Dwyer, 2006, p. 1). Tal fato cria um elo imediato entre religião e cinema na Índia. Tal influência se fortalece, haja vista as artes que fornecem os primeiros nomes para o cinema manterem elos com a religiosidade, como a pintura, a escultura, a dança, a música e o teatro. Inclui-se, dentre esses, o próprio Phalke, com sua formação prévia em artes plásticas e fotografia. Decorre daí que o cinema mítico se torna uma espécie de gênero predominante nas

primeiras décadas; o período do cinema mudo. Esses são, também, os anos de formação de consolidação e desenvolvimento da linguagem cinematográfica na Índia, o que auxilia a explicar a especificidade desse cinema no contexto mundial, marcadamente por sua relação com o universo teatral.

A estética clássica do teatro indiano privilegia, na maioria de seus gêneros, a adaptação de narrativas “já conhecidas”, o que designa, principalmente, os mitos védicos e narrativas advindas dos épicos. Isso pode ser visto nos clássicos da estética indiana, como o *Nāṭyaśāstra* (Bharatamuni, 2010) e *Daśarūpaka* (Dhananjaya, 1969). Esta é uma dentre as características herdadas do teatro pelo cinema nascente.

A partir da década de 30, com o advento do som, o cinema mítico tende a perder espaço paulatinamente para outros tipos de temática. Não obstante, a linguagem do cinema mítico influenciará todos os demais gêneros, que surgiram posteriormente.

A segunda das categorias supracitadas é o cinema devocional, que difere do cinema mítico em alguns aspectos. Focados, geralmente, na vida de um santo ou de um grupo de devotos, tendem a ser menos fantásticos e mais realistas. Relacionados a uma das inúmeras seitas devocionais (*bhakti*) existentes nos vários estados da Índia, possuem um apelo mais regionalizado, enquanto os épicos são pan-indianos. (Dwyer, 2006, p. 63-96)

A terceira das categorias refere-se ao cinema “islamizado”. Não é possível um cinema propriamente “islâmico”, haja vista a proibição de figurativizar Deus e o Profeta. Assim sendo, é possível identificar apenas o cinema “islamizado”, na medida em que retrata famílias muçulmanas, ou temáticas relevantes para essa comunidade, sendo a religiosidade islâmica figurada enquanto parte integrante do cotidiano dessas famílias. (Dwyer, 2006, p. 97-131)

Por exclusão, todos os filmes não classificados nas categorias anteriores recaem na última, o cinema “secular”. A maior parte da produção cinematográfica indiana, incluindo os circuitos artísticos e de entretenimento, se orgulha de ser “secular”. Contudo, tal termo possui vários sentidos, sendo relevante compreender qual assume nesse contexto.

Não raro, o ocidente tende a compreender o termo “secularismo” como antítese da religiosidade. A separação entre a igreja e Estado, efeito da modernidade, não ocorreu sem severas críticas à igreja e, no mais, a toda religião. No contexto indiano, como nota Rachel Dwyer (2006, p. 132-133), não há igreja alguma a ser “separada” do Estado. Desse modo, o secularismo como prática política “à indiana” possui outra significação:

Na linguagem cotidiana, fica claro que ‘secularismo’ apresenta um outro campo de significados na Índia. Raramente significa a separação da religião e não religião ou “igual desvalorização” de todas as religiões, o que se aproxima do sentido de ateísmo, mas frequentemente significa “uma igual valorização de todas as religiões”. Isso, por sua vez, usualmente significa “uma alta valorização da religião”, pois a religiosidade é altamente valorizada na Índia. É no sentido desse viés pluralista o utilizado pela indústria cinematográfica quando menciona o termo “secular” para descrever a si própria e aos filmes que produz.² (Dwyer, 2006, p.133)

É no mesmo sentido que o Estado indiano considera a si próprio como “secular”. O secularismo “à indiana” e a antecedência do gênero mítico em relação aos demais, no processo de formação das linguagens cinematográficas da Índia, são alguns dos fatores a explicar o modo como as narrativas míticas adentram o universo do cinema.

Deteremo-nos sobre dois filmes O primeiro será *Mangal Pandey* (2005), do cinema Híndi; e o segundo *Enthiran* (2010), do cinema Tâmil.

Mangal Pandey e Rāvaṇa

Mangal Pandey é um filme histórico protagonizado por uma das maiores estrelas do cinema Híndi, Amir Khan. A natureza “histórica” do filme interessa-nos aqui, enquanto gênero cinematográfico. Não nos compete debater a acuidade histórica dos fatos narrados, conquanto o próprio filme declare, ao início, tratar-se de versão “romanceada” e que mescla personagens reais com outros fictícios. Importar-nos-á, tão-somente, sublinhado aspecto mítico, conforme podemos identificar em uma passagem que, embora breve, pode ser tomada como um índice para a estrutura profunda de toda a narrativa, que retoma o épico *Ramāyāna*.

A história é centrada sobre o levante ocorrido em meados do século XIX contra a dominação inglesa na Índia que culminou com a derrocada da Companhia das Índias Orientais Britânica e conseqüente passagem do controle da colônia diretamente para as mãos da Coroa. O filme menciona a revolta como “A primeira guerra da independência”, ocorrida um século antes dos movimentos populares que resultaram, efetivamente, na libertação da Índia, já em meados do século XX.

O protagonista é Mangal Pandey, um “sipaio”, ou seja, um dentre os soldados que eram contratados pela Companhia dentre os próprios indianos. De origem bramânica, torna-se como

² Todas as traduções para o português no presente artigo são de minha autoria.

“irmão” de um oficial inglês ao salvá-lo heroicamente em uma batalha, o Cap. William Gordon (papel atribuído a Toby Stephens). Durante o início do filme, Mangal Pandey é apresentado como um soldado valoroso, seja em coragem seja em termos morais. Ao mesmo tempo, tais valores são o fator mesmo que conduz aos primeiros conflitos com oficiais da Companhia, figurados como desleais, traiçoeiros, covardes e imorais.

Ao final do que podemos considerar o primeiro segmento da narrativa, o segmento que situa os personagens e o conflito central, uma afirmação é feita, quase *en passant*, pelo Cap. Willian. NO diálogo, Mangal Pandey começa a alimentar dúvidas e indaga: “O que é a companhia?”, Willian Gordon responde, após titubear ao buscar uma boa resposta: “Deixe-me explicar, a Companhia é como *Rāvaṇa*, mas em vez de dez cabeças possui mil, todas grudadas com a cola da cobiça.” Tal afirmação passa despercebida para uma audiência não-indiana, dada sua brevidade, mas o estatuto do texto citado, um dos épicos, coloca-nos de sobreaviso contra considerar tal passagem apenas como uma simples intertextualidade. Os épicos, *Rāmāyāna* e *Mahābhārata*, nutrem amplos setores das artes indianas, desde, ao menos, o que poderíamos chamar “período clássico” (séc. II a.C/VII d.C), tendo sido a fonte privilegiada do chamado “gênero mítico” dos primeiros anos do cinema na Índia.

Rāvaṇa

Rāvaṇa, citado pelo personagem William Gordon, é o antagonista de *Rāma* no *Rāmāyāna*. Dada a natureza mítica e fantástica do épico, o personagem pertence à raça mitológica dos *rākṣasa*, termo imprecisamente traduzido por “demônios”. Devido às suas práticas de austeridades, alcançou a graça das mais altas divindades. Com os poderes assim alcançados, perturbou a ordem cósmica nos “três mundos”. Esse é o motivo pelo qual o próprio *Viṣṇu*, enquanto “deus único” dos textos épicos, desce ao mundo em forma de homem para restabelecer a ordem na forma de seu *avatāra Rāma*, um *kṣatriya* ou guerreiro da casta nobre. Como motivação da guerra movida por *Rāma* contra *Rāvaṇa*, encontra-se o rapto, realizado pelo último, de *Sita*, virtuosa esposa de *Rāma*.

Seguimos, em nossa exposição, as conferências de Srinivasa Sastri (1986) sobre o *Rāmāyāna*:

Rāvaṇa pertenceu à classe dos quais a grandeza não co-existe com a bondade. Mas a grandeza tem sua própria atratividade. (...) Romances e histórias de crimes que levam

a conseqüências terríveis, assassinatos, roubos, raptos, sequestros feito em grande escala com engenho e um cuidadoso planejamento de antemão de forma a despistar a polícia e deixá-los sempre na mão, as histórias desses grandes crimes exercem sobre nossas mentes e imaginação o que é chamado fascinação. Mesmo o crime, se praticado em uma grande escala, atrai a mente humana e a mantém cativa. (...) Conquanto nossa consciência desaprove, o olho se recusa a fechar para o espetáculo. (Sastri, 1986, p. 310)

À época do confronto entre *Rāma* e *Rāvaṇa*, esse contava com uma idade de 20.000 anos, enquanto *Rāma* era um homem de aproximadamente 40 anos.

Rāvaṇa nascera com dez cabeças. Como um modo de prática de tapas (“auto-penitência” ou “austeridade”), a cada mil anos sacrificou uma cabeça ao fogo sagrado (*Agni*). Ao final de nove mil anos, havia sacrificado nove cabeças. No milênio seguinte, estava próximo a sacrificar a última, quando é impedido pelo próprio Brahma, que lhe gratificaria com o que quisesse. *Rāvaṇa* solicitou *amaratva* (imortalidade), mas Brahma recusou, informando que poderia conferir apenas invulnerabilidade “por partes”. Assim, *Rāvaṇa* solicitou que não pudesse ser morto por *Devas*, *Asuras*, *Rākṣasas*, *Yakshas*, *Kinnaras*, *Gandharvas*, *Pannagas*, etc. Apenas não solicitou imunidade aos humanos, pois os considerava débeis demais para consistirem em algum risco.

Após alcançar suas graças de Brahma, *Rāvaṇa* destrona o próprio irmão, Kubera, e assume o trono do reino de Lanka. Do irmão, também obtém a grande carruagem de batalha Pushpaka. A partir de então, empreende a *trilokajaya* (“campanhas de conquista dos “três mundos”) à frente do exército de *Rākṣasa*. Entre os conquistados, contam-se deuses e sábios *ṛṣi*. Dentre os prisioneiros, cite-se o próprio *Indra*, principal divindade celebrada pelos hinos *ṛigvédicos*, capturado por um de seus filhos e um dos mais valorosos aliados, que passa então a ser chamado “*Indrajit*”.

Além de reinos, *Rāvaṇa* também coleciona rainhas. Primeiramente, através do rapto e do estupro. Embora essa seja uma forma legítima de casamento para os *Rākṣasa*, não deixou de render-lhe inimizades nos “três mundos”, expressão sânscrita que designa a totalidade do cosmos, incluindo céus, mundos intermediários e inferiores. Duas maldições põem fim à sequência de violações, a primeira, lançada pelas ninfas, ditou que *Rāvaṇa* encontraria sua ruína Devido aos desrespeitos com a honra do outro sexo. Uma segunda maldição adveio de *Nalakubara*, filho de *Kubera*, que estava indo ao encontro da donzela *Rambha* quando essa é abordada e arrebatada por *Rāvaṇa*. *Nalakubara*, então, amaldiçoa *Rāvaṇa*, proferindo que ele

teria a cabeça explodida em sete pedaços caso tomasse outra mulher pela força. Frente a tal maldição, *Rāvaṇa* altera sua atitude. Torna-se um amante sedutor. As esposas de seus inimigos caídos em batalha eram capturadas, para mais tarde adentrarem seu harém pela própria vontade, seduzidas através de gentilezas e indulgências. Com paciência, *Rāvaṇa* aprende as artes de domar o coração das mulheres. Assim, a maldição de *Nalakubara* jamais se realizará.

Considerando-se o princípio hinduísta dos *puruṣārtha's*, *kāma*, *artha*, *dharma* e *mokṣa*, que, conforme comenta, por exemplo, Dandekar (1967, p. 98), é uma das noções centrais do hinduísmo, percebe-se que as conquistas de *Rāvaṇa* relacionam-se a *artha* (campanhas militares) e *kama* (prazeres sensuais). Tais conquistas, por sua vez, perturbam o *dharma*, à medida que *Rāvaṇa* acumula inimizades nos três mundos, pois *dharma* assume o sentido de dever moral, assim como o de equilíbrio e organização do cosmos. Todas as divindades que mantêm o equilíbrio cósmico o temem. *Surya* (o Sol) teme aquecê-lo; *Samudra* (o Oceano) para suas ondas quando ele se aproxima. Possuindo os deuses védicos características de uma religiosidade cósmica (O Sol, a Lua, o Espaço, o Oceano, o Raio, o Vento...), destituí-los de suas posições simboliza uma perturbação do *dharma*. Temerosos, os *deva's* (deuses) recorrem a *Viṣṇu* que, atendendo à solicitação, assumirá uma encarnação humana, um *avatāra*, *Rāma*. Temos, aqui, o tema da subordinação das funções cósmicas a um princípio único, o *dharma*, e sua personalização em uma divindade única.

Conforme comenta Sastri (1986, p. 316), *Rāvaṇa* não reconhece grandeza alguma em *Rāma*, nada além de um homem comum. Mesmo diante de diversos feitos e dos relatos que ouve, *Rāvaṇa* se recusa a compreender o que lhe explica um de seus maiores aliados: “*Rāma nada mais é que o Dharma em forma humana.*” (*Rāmāyaṇa*, III. 37.13, apud Sastri, 1986, p. 317)

Todas as mulheres que *Rāvaṇa* deseja dobram-se a ele, com exceção de Sita, esposa de *Rāma*. *Rāvaṇa* aprisiona-a, conduz para seu harém e busca conquistar-lhe os favores, mas *Sita* jamais se rende. Esse é o motivo pelo qual *Rāma* invade o Lanka com seu exército e, pessoalmente, derrube *Rāvaṇa* em combate. Para isso, teve que recorrer a uma arma divina, a *Brahmāstra*, pois as cabeças de *Rāvaṇa* cresciam novamente, tão logo *Rāma* as atingia com suas flechas. Mesmo sendo valoroso em combate, *Rāma* não era capaz de derrotar *Rāvaṇa*. Foi apenas Devido à arma divina que possuía, a *Brahmāstra*, que logrou conquistar seu objetivo. A arma divina representa uma conquista espiritual, em outros termos, não foram a bravura ou perícia os requisitos

fundamentais que *Rāma*, um simples humano *kṣatriya*, deveria apresentar para vencer *Rāvaṇa*, mas sua virtude.

***Rāvaṇa* e a Companhia das Índias Orientais Britânica**

Dispondo diante de nós as imagens alinhavadas para a construção da estrutura narrativa de *Rāvaṇa*, torna-se claro o modo como o filme se apropria delas. Os oficiais da companhia, assim como *Rāvaṇa*, desdenham os indianos, os quais chamam de “cães negros”. Confiam excessivamente em seu próprio poderio e não se previnem contra aquilo que será sua própria ruína. Dominam reino após reino, e não conhecem limites ao seu poderio. São corruptos e estão todos envolvidos em jogos de favorecimento. Corrompem as mulheres, compram-nas com dinheiro adquirido em negócios escusos e mesmo as violentam, quando querem. Mangal Pandey, em contraponto, demonstra virtude em cada um dos conflitos dramáticos ocorridos. Ao se envolver com a personagem que será sua contraparte feminina no desenrolar da história, *Hira*, preocupa-se em indagar sobre qual seria sua casta (se seria esse um amor legítimo, conforme o *dharma*), mesmo vendo-a ser comprada e conduzida ao bordel da Companhia (o harém de *Rāvaṇa*). Ao início, ela se recusa a revelar sua casta originária, contudo, ao final, enquanto Mangal Pandey aguarda julgamento na cadeia, ela visita-o com os instrumentos rituais para realizar uma cerimônia simplificada de casamento. Com tal gesto, um público indiano percebe a revelação de sua casta, bramânica, reduzida à situação servil pela ação dos ingleses.

Da intertextualidade à organização profunda da narrativa

Embora a citação direta a *Rāvaṇa* seja breve e conste apenas no início da narrativa, uma exposição de sua figura mítica permite-nos perceber que os elementos que a compõem permanecem implícitos na caracterização de toda a Companhia, permitindo considerar *Mangal Pandey* enquanto uma figurativização de uma imagem simbólica de *Rāma*. Refiro-me ao “símbolo”, aqui, conforme Paul Ricoeur (1988, p. 19), para quem a noção de “simbólico” é co-extensiva à de “texto” e “interpretação”. Assim sendo, procedemos de modo simbólico quando *interpretamos* o texto em direção a sua organização profunda, sendo esse um trabalho de crítica ou hermenêutica. No sentido apresentado por José Carlos de Paula Carvalho (1991), a mesma imagem pode ser tomada em seu aspecto de “figura” e “símbolo”, respectivamente, quando a consideramos em seu aspecto *patente* ou *latente*. Assim sendo, percebemos que à estrutura

simbólica *profunda* ou *latente* de *Rāma* e *Rāvaṇa*, correspondem as *figuras*, no nível patente, de Mangal Pandey e da Companhia das Índias, com suas diversas “cabeças” – os oficiais e demais figuras.

Percebe-se que a citação direta a *Rāvaṇa*, embora breve, não é fortuita e sem conseqüências para a organização profunda da narrativa como um todo. Tal constatação permite perceber a narrativa mítica como um paradigma ao qual recorreu o roteirista, mesmo considerando-se que toma tais referências de modo livre e retrabalhados em um contexto “secular”, ou seja, nos quais os personagens não são diretamente figurados como divinos, semi-divinos ou fantásticos. Considerando-se o aspecto *patente* da narrativa, os personagens do filme são humanizados em um tempo histórico específico. É em seu aspecto *latente* ou *simbólico* que podemos identificar o paradigma narrativo de origem épica. Ponto a ponto, o filme retoma a narrativa épica, projetando Mangal Pandey, em termos simbólicos e implícitos, à equivalência com o próprio *Rāma*, uma encarnação do *dharma*.

Devī, os Asura e o Robô

O mesmo fenômeno que podemos constatar em Mangal Pandey é observável em *Enthiran* (2010), filme tâmil, intitulado “*Robot*”, em inglês. Esse filme é considerado uma super-produção, o maior orçamento do cinema indiano até hoje, reunindo Rajnikanth, um dos maiores astros do cinema tâmil, e Aishwarya Rai, uma das maiores estrelas do cinema *Hindi*, ou bollywood. Trata-se de um filme de entretenimento destinado ao consumo em larga escala, uma ficção científica na qual um cientista (Dr. Vaseegaran/Rajnikanth) cria um robô (Chitti/papel também desempenhado por Rajnikanth) cuja caracterização o aproxima de um super-herói. A intenção do cientista é colocá-lo à disposição do exército da Índia, contudo, durante a demonstração do novo invento, um rival (Dr. Bora/Danny Danzongpa) prova que a criação poderia matar até o próprio criador, pois não possui emoções. Dr. Vaseegaran reprograma o robô e adiciona-lhe emoções, mas o resultado é que esse se apaixona pela noiva do próprio cientista (Sana/Aishwarya Rai). Como resultado, Dr. Vaseegaran o desmonta a golpes de machado e o lança ao lixo. Dr. Bohra, que havia planejado tudo, recupera as peças e remonta o robô. Como modificação, adiciona um chip que o tornaria inescrupuloso. Chitti, o robô, mata o próprio Dr. Bohra e aprisiona Sana. Fazendo réplicas de si, começa a dominação de todo o mundo. Dr. Vasee e Sana conseguem impedi-lo; sua cabeça é decepada e seu corpo despedaçado. Finalmente, suas

partes são expostas em um museu para lembrar a posteridade de um projeto que jamais deverá ser refeito.

O desenvolvimento da estrutura narrativa é convencional e linear, não apresentando maiores dificuldades para a análise. A atratividade do filme reside no espetáculo ocasionado pelos efeitos especiais. As “maravilhas” do robô, no âmbito da narrativa, fazem-se acompanhar, igualmente, por “maravilhas” em termos visuais.

As *figuras*, no sentido já citado, correspondem ao cenário futurista. Em relação à estrutura *simbólica* ou *profunda*, podemos observar o recurso à narrativa mítica de *Devī* (literalmente, a “Deusa”). Detenhamo-nos sobre a exposição dessa narrativa mítica para, então, procedermos à comparação com o filme.

Devī

Seguiremos, para a exposição da narrativa da Deusa, a obra de referência de J. W. Wilkins (1982). Embora os registros escritos de toda a mitologia de *Śiva*, *Pārvatī* e *Durgā* sejam tardios, datados do chamado “hinduísmo clássico” (séc. II a.C a VII d.C), tal iconografia é traçada com segurança até os selos descobertos pela arqueologia nas antigas cidades da civilização do Vale do Rio Indo, que floresceu entre 3700 a.C e 1300 a.C. A Deusa possui inúmeros nomes, cada qual designando uma de suas faces ou manifestações. Relacionada à iconografia *Śivaíta*, é a contraparte feminina (*Śakti*) de *Śiva*. Em sua forma benevolente, é *Pārvatī*. Em suas formas terríficas, é *Kalī Mā* ou *Durgā*. É esta face terrífica que podemos identificar na citação feita pelo filme *Robô*.

Durgā é um nome feminino formado a partir do nome “*Durga*”, um *asura*. *Durgā* é enviada para matar *Durga*. Não nos deteremos na exposição da narrativa desse último, pois assemelha-se em diversos pontos à narrativa de *Rāvaṇa*. Também destrona os deuses e ameaça a ordem de todo o mundo. Através de penitências a *Brahmā*, *Durga*, o *asura*, havia conquistado tal poder, que banuiu os deuses do céu para habitarem a floresta, suspendeu os cultos religiosos, obrigou as esposas dos *ṛṣi*'s a cantarem apenas para si mesmo, mudou o curso dos rios, causou que as estrelas se retirarem da visão, tomou a forma de nuvens e, conduzindo a chuva conforme quisesse, fez com que as árvores florescessem e dessem frutos fora da estação apropriada. Temos aqui, novamente, o tema da perturbação da ordem cósmica e o deslocamento da função dos deuses como perturbação do *dharma*.

Temerosos, os deuses recorrem a *Śiva* que, piedoso, solicita a *Pārvatī* que interceda. Esta manda, primeiramente, *Kālarātri* (Noite Escura), uma mulher de tal beleza que encanta os três mundos, com a ordem para que *Durga* restaure a ordem. *Durga* envia contra ela seus soldados, mas *Kālarātri* os reduz a cinzas com um sopro de chamas. Todo o desenvolvimento narrativo é marcado pela hipérbole: *Durga* envia 30.000 gigantes, que encobrem toda a superfície da terra. *Kālarātri* retorna a *Pārvatī*, que assume sua forma terrífica (*Durgā*) com mil braços, cada qual armado com uma arma específica. *Durga*, o *asura*, enfrenta-a com cem milhões de carruagens de guerra, cento e vinte bilhões de elefantes, dez milhões de cavalos velozes e incontáveis soldados. Os gigantes atiraram pedras, árvores e montanhas contra *Durgā*. Em retribuição, ela lança uma arma que lhes arranca os braços. O próprio *Durga* lança um dardo flamejante, do qual ela desvia. Um segundo dardo, ela reflete lançando cem flechas. Um terceiro, ela desvia com suas armas brancas. Nesse momento, a distância entre ela e o *asura* já é pequena o bastante. Ela o lança ao chão e pisa-o com seu pé esquerdo. Ele se desvencilha uma vez mais e torna-se um elefante do porte de uma montanha. Ela amarra suas patas e o faz em pedaços com suas unhas semelhantes a cimitarras. Ele se recompõe e torna-se um búfalo, lançando montanhas com seus chifres, mas a Deusa o reduz novamente a pedaços com seu tridente. Finalmente, ele assume sua verdadeira forma, com mil braços e arremete contra a Deusa, ela lhe levanta nos ares e o atira fortemente ao chão. Percebendo que ainda não morreu, lança uma flecha em seu peito, e o sangue corre em rios pela boca do *asura*. Os deuses se regozijam com o resultado e logo retornam ao seu lugar - o *dharma* é restaurado.

Um importante elemento da iconografia de *Durgā/Kalī* é a decaptação do *Asura* vencido. Ainda seguindo a exposição de Wilkins (1992), no *Vāmana Purāna*, *Durgā* recebe suas armas de cada uma das divindades. Novamente, um exemplo da tendência geral purânica de unificar todos os deuses védicos e fazê-los proceder de um princípio único. Nesse texto, seu adversário, decapitado ao final, recebe o nome de *Mahiṣa*, que, após várias transformações, havia assumido a forma de um búfalo. No *Makandeya Purāna*, o comandante *asura* é chamado *Manda*. Seu sangue, caso atingisse o chão, ocasionava o surgimento de novos *asuras*. *Durgā* segura-o pelos cabelos, decapita-o e bebe seu sangue para que não atinja o solo.

Em nosso relato, recorreremos ao termo “terrífico” para caracterizar *Durgā* e diferenciá-la de *Pārvatī*, a face “amena” da mesma Deusa. Não obstante, deve-se frisar que a função de *Durgā* é o restabelecimento do *dharma*, portanto, uma função sempre benéfica, em diferenciação ao

asura, que desestabiliza a ordem do cosmos. Por outro lado, pode-se notar uma homologia entre a manifestação terrífica de Deus (*Durgā* enquanto *Śakti* de *Śiva*) e, por outro lado, a força desestabilizadora do cosmos, o *asura*. Tal homologia é indicada pelo redobramento do mesmo nome para indicar a Deusa e seu rival: *Durga* (o *asura*) e *Durgā* (a Deusa) e *Kali* (o *asura*) e *Kalī* (a Deusa).

Recorrendo à terminologia de Gilbert Durand, podemos perceber que a homologia quanto ao nome acompanha outra homologia, quanto à estrutura simbólica de imagem. Ambos, a Deusa e o *asura*, apresentam a mesma estrutura de imagem relacionada às imagens diretas da morte, as imagens da *angústia* perante à finitude do tempo, que culminam com a decaptação e o despedaçamento do corpo. (Durand, 1997. p. 69-122). Se, em termos “arquetípicos” a Deusa e seu adversário não se diferenciam, por outro lado, a compreensão do mito não é completa sem a referência ao princípio do *dharma*. A manifestação “terrífica” da Deusa visa ao restabelecimento do *dharma*, ao passo que o *asura* é a perturbação do mesmo princípio. Podemos dizer, metaforicamente, que a ação da Deusa é a de uma “terapia homeopática”, na qual o “semelhante cura o semelhante”.



3

O Robô

Nos quadros dispostos acima, pode-se observar, claramente, a recorrência do mito de *Devī* no filme *Robô*. Nos quadros selecionados do filme, pode-se observar a recorrência de cada um dos atributos da Deusa, conforme a iconografia apresentada na segunda coluna.

O Quadro 1 do filme mostra Chitti na forma da Deusa (Quadro 5) com suas infindáveis armas e braços. Pode-se observar as diversas transformações do *asura* (Quadro 2 e 3) e, por fim, a decapitação (Quadro 4 e 6).

A sequência da qual foi retirada o Quadro 1 é rica em simbolismo e solicita uma descrição: ao fundo do quadro, pode-se avistar o templo da própria Deusa. Os figurantes em torno aos personagens são devotos da Deusa e, assim que Chitti assume essa forma, o saúdam como “*Devī!*”. Ao início da cena, Chitti coloca Sana atrás de si, como podemos observar. Sana “desaparece” atrás da imagem da Deusa em sua manifestação terrífica.

³ Legendas: Na primeira coluna, de cima para baixo: Quadros 1, 2, 3 e 4. Fonte: *Robô* (2010). Na segunda coluna: Iconografias de *Devī*, Quadros 5 e 6. Fonte: Jansen (2005, p. 134 e 135)

Na passagem do filme na qual Chitti é testado e submetido a questões, é-lhe perguntado se Deus existe, ao que responde que sim, pois se Deus é o criador, seu criador é Dr. Vasegaran, e ele existe. Ainda no Quadro 1, Sana, noiva do Dr. Vasegaran, é protegida por Chitti, que a conduz para traz de si. Ao desaparecer atrás da imagem de *Durgā*, é própria *Pārvaī*, consorte de Deus, Śiva, que se eclipsa por trás de sua face terrífica, porém protetora.

Sem que haja mais referências diretas, as proezas do robô prosseguirão à semelhança do mito, sendo esse um dos principais elementos do espetáculo fílmico. Além das longas e violentas cenas de luta, o robô também é caracterizado como um hábil dançarino, é capaz de calcular o maior número primo já conhecido, escaneia livros rapidamente e processa todo o conhecimento científico disponível, e chega a realizar um parto com base na medicina tradicional ayurvédica para um caso já considerado perdido para a medicina convencional. As façanhas miraculosas de robô são transformadas em imagens cujo objetivo é surpreender e causar maravilhamento. A construção do personagem Chitti o torna carismático e, durante a primeira metade do filme, um protetor do casal Vasegaran e Sana.

Chitti, ao desenvolver sentimentos, incorre em erro ao apaixonar-se pela noiva do próprio criador, Dr. Vasegaran. Isso o assemelha também ao *Rāvaṇa* do *Ramāyāna*. Como consequência, ele é despedaçado e seus braços são arrancados a machadadas. É reconstruído pelo adversário do Dr. Vasegaran, o Dr. Bora, que declara ser o robô, a partir desse momento, um asura. Na verdade, Chitti já havia tornado-se ao se mover do *dharma* para o *adharma* e declarar seu amor por Sana, um amor “não natural”. Esse é um interessante exemplo no qual uma mesma *figura*, o robô, assume todas as valorações simbólicas da estrutura profunda ou *latente*, tanto a de *Durga* quanto a de *Durgā*.

A segunda metade do filme gira em torno das proezas “asúricas” de Chitti: transforma-se em uma serpente gigante, cria um exército com inumeráveis soldados, assume a forma de um gigante. Ao final, como os adversários da Deusa, Chitti é decaptado e seu corpo novamente feito em pedaços.

Considerações gerais

Detendo-nos sobre ambos os filmes aqui interpretados, através de uma crítica simbólica, pode-se constatar o mesmo recurso à tradição mítica como suporte para a elaboração de narrativas. Tal suporte não ocorre de modo direto, mas indireto, situando a narrativa mítica como

estrutura simbólica ou profunda em relação às imagens ou figuras aparentes, de superfície. Desse modo, partindo das “figuras”, uma de natureza histórica e outra de ficção científica, pudemos afirmar que as narrativas míticas podem ser situadas como paradigmas narrativos das situações dramáticas que compõem o roteiro dos filmes analisados. Tal recorrência está além de qualquer natureza devocional e mesmo religiosa, e sem prejuízo para essas esferas.

Poderíamos multiplicar, facilmente, exemplos do mesmo fenômeno, contudo, nosso intuito consistiu apenas em demonstrar pontualmente o modo como ele ocorre. Por outro lado, a experiência vem mostrando que a tradição narrativa mitológica alimenta, de modo subterrâneo, largas parcelas do cinema da Índia.

É importante frisar que não se trata de simples recorrência ao modo de “repetição” de uma narrativa já largamente conhecida, mas de uma apropriação criativa na qual os elementos constituintes da estrutura profunda são deslocados e condensados de modo relativamente livre. Podemos, assim, remetermos à noção de “*complexo de cultura*” da qual fala Gaston Bachelard: “Em sua forma correta, o complexo de cultura revive e rejuvenesce uma tradição. Em sua forma errada, o complexo de cultura é um hábito escolar de um escritor sem imaginação.” (Bachelard, 1998, p. 19). Assim sendo, os filmes analisados filiam-se e prolongam uma tradição narrativa que advém, ao menos, desde o hinduísmo clássico. Em conjunto com as demais artes indianas, o cinema, expressão maior da modernidade, filia-se e revive uma tradição. Podemos, portanto, considerar que há não apenas um cinema “na Índia”, mas um cinema “indiano”, ao lado das demais expressões de sua cultura, e ilustrativo dessa mesma, sem contradição com todo o apelo que o cinema representa à “modernidade”.

Outra implicação que podemos aqui considerar concerne à fruição, ou seja, à experiência do público perante o filme, pois, “Como acentuou Charles Baudouin, um complexo é essencialmente um transformador de energia psíquica. O complexo de cultura continua essa transformação.” (Bachelard, 1998, p. 20-21). Assim sendo, o cinema indiano, por um lado, apresenta grande identificação com seu público por ser efetivo em ressoar esses “complexos” e gerar a reação emotiva, por outro, expandiu-se pouco para fora das fronteiras da própria Índia ao longo do século XX. A recíproca é verdadeira, ou seja, por parte de uma crítica não-indiana que vise especializar-se nesse cinema, faz-se oportuno educar-se, quanto à sensibilidade, para a experiência estética de fruição. Acredito que isso é potencializado através do contato com os referenciais mais amplos da arte indiana.

Referências bibliográficas

BACHELARD, Gaston. *O Ar e os Sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento*. São Paulo: Martins Fontes, 2001

BHARATAMUNI. *Natyashastra*. Edição e notas: Pushpendra Kumar. Delhi: New Bharatiya Book Corporation, 2010. 5 vols.

DANDEKAR, R. N. *Some Aspects of the History of Hinduism*. Poona: University of Poona, 1967.

DOWSON, John. *Hindu Mythology and Religion, Geography, History and Literature*. New Delhi, Rupa & Co., 2009.

DURAND, Gilbert. *As Estruturas Antropológicas do Imaginário: introdução à arquetipologia geral*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

DWYER, Rachel. *Filming the Gods. Religion and Indian Cinema*. London: Routledge, 2007.

JANSEN, Eva Rudy. *The Book of Hindu Imagery. Gods Manifestations and Their Meaning*. New Delhi, New Age Books, 2005.

PAULA CARVALHO, José Carlos de. *A Culturanálise de Grupos: posições teóricas e heurísticas em educação e ação cultural*. São Paulo, USP (Livre Docência), 1991.

RAJADHIAKSHA, Ashish; WILLEMEN, Paul. *Encyclopaedia of Indian Cinema*. London: British Film Institute/Oxford University Press, 1994.

RICOEUR, Paul. *Interpretação e Ideologia*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.

SASTRI, V. S. Srinivasa. *Lectures on the Ramayana*. Madras: Madras Sanskrit Academy/S. Wiswanathan Pvt. Ltd., 1986.

WILKINS, W. J.: *Hindu Mythology. Vedic and Puranic*. Calcutta, Rupa & Co. 1982.

Filmografia

ENTHIRAN (Robô). Roteiro e direção: S. Shankar. Produtora: S. Pictures. (India). DVD. 2010.

MANGAL PANDEY (O Motim). Direção: Ketan Mehta. (India). DVD. 2005.