

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA**  
**INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIA DA RELIGIÃO**

**José Abílio Perez Junior**

**ESTADOS EMOCIONAIS (*BHĀVA*) E EXPERIÊNCIA ESTÉTICA  
(*RASA*):**  
**OS CONCEITOS CENTRAIS DA FILOSOFIA DA ARTE INDIANA  
E ALGUNS DE SEUS DESDOBRAMENTOS**

**JUIZ DE FORA**

**2015**

**JOSE ABÍLIO PEREZ JUNIOR**

**ESTADOS EMOCIONAIS (*BHĀVA*) E EXPERIÊNCIA ESTÉTICA  
(*RASA*):**

**OS CONCEITOS CENTRAIS DA FILOSOFIA DA ARTE INDIANA  
E ALGUNS DE SEUS DESDOBRAMENTOS**

Tese apresentada ao Programa de Pós - graduação em Ciência da Religião, do Centro de Ciências Humanas da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em Ciência da Religião.

**Orientador: Volney Berkenbrock**

**Juiz de Fora, 2015**

## RESUMO

Iniciamos apresentando, em nosso primeiro capítulo, o texto inaugural da filosofia da arte indiana, o Nāṭyaśāstra de Bharatamuni, com nossa atenção voltada aos capítulos I, VI, VII e XXXVI, os quais constituem, ao nosso ver, o núcleo da doutrina central da estética indiana, no que tange às artes performáticas em geral, incluindo dança, teatro e música, assim como implicações no campo da poesia, escultura e artes visuais. Tal núcleo pode ser relacionado aos conceitos de estados emocionais (*bhāva*), experiência estética (*rasa*), planos expressivos (*abhinaya*) e mímese (*anukīrtana*) influência se exerce tanto no campo especulativo, quanto no âmbito das formas e estilos artísticos. Em nosso segundo capítulo, abordamos duas vertentes medievais que retomam o pensamento de Bharata e desenvolvem doutrinas especulativas, em estreita conexão a dimensão da soteriologia, central para o pensamento indiano como um todo. Temos, assim, o que chamamos de poética da paz, no xivaísmo de Abhinavagupta, em contraste com a poética do amor, do vaixinavismo de Rūpa Gosvāmin. Em nosso terceiro capítulo, dirigimos nossa atenção ao âmbito mais concreto das poéticas, formas e movimentos artísticos. Sob esse escopo, desenvolvemos três tópicos: i) a aplicação da poética de Bharata no poema Xacuntalá Reconhecida de Kalidasa (poeta de corte do século IV d.e.c) e o contraste que se pode estabelecer com a poética grega de Aristóteles; ii) o processo de classicalização de alguns estilos de danças indianas, em meio às transformações sociais que tomam lugar no período pré-independência (segunda metade do século XIX e primeira do século XX d.e.c), marcado pelo nacionalismo e pela absorção do vitorianismo; iii) a centralidade da poética de Bharata no processo intensamente assimilacionista que resulta na linguagem comercial do cinema de entretenimento de Bollywood. Nesses três tópicos de nosso último capítulo, fica constatada a abrangência e centralidade dos conceitos empregados por Bharatamuni no âmbito da produção e compreensão da arte indiana.

### Palavras-chave

Nāṭyaśāstra – Rasa – Bhāva – Bharatamuni – Estética Indiana

## ABSTRACT

On the first chapter, we explore the foundational text of Indian Aesthetics, the Nāṭyaśāstra, attributed to Bharatamuni (sec. II B.C.E to II C.E.). Our attention is on chapters I, VI, VII and XXXVI from the treatise, where one can find some of the main concepts of Indian philosophy of arts, namely: emotional state (*bhāva*), aesthetic experience (*rasa*), expression planes (*abhinaya*) and mimesis (*anukīrtana*). Such conceptual framework extends its influence over both the speculative and practical fields related to Indian arts. The second chapter is dedicated to two medieval developments of speculative thought, named, the aesthetics of peace, based on *śanti-rasa*, that characterizes the doctrine of the Kashmirian and shaivist philosopher Abhinavagupta; in contrast to the aesthetics of love, centered on *śṛṅgāra-rasa*, from the eastern vaishnava theologian, Rūpa Gosvāmin. On the third chapter, the focus is on more concrete applications of the poetics of *rasa*, including three topics: i) the perfect congruence between the poetics of Bharata and the artistic creation of Kālidāsa (court poet from the IV C.E.). Also we can contrast this congruence to what would be expected from an artwork that followed the Greek poetics described by Aristotle. ii) the second topic is an exposition about the classicalization process that takes place inside the intense Indian social reformism of the second half of XIX and the first half of XX centuries of the C.E., deeply marked by Nationalism and Victorianism. Inside this context, we can notice the centrality of the concept of aesthetic experience (*rasa*) on different discourses on art, even from the opposite points of view represented by Rukmini Devi and Balasaraswati. iii) finally, we focus on the entertainment industry of Bollywood, which idiosyncratic language among world cinemas can be explained by the centrality of the concept of *mood* – a common parlance word for aesthetic experience (*rasa*) and emotional state (*bhāva*) – largely used by technicians and artists from the cinema *métier*.

## Keywords

Nāṭyaśāstra – Rasa – Bhāva – Bharatamuni – Indian Aesthetics]

José Abílio Perez Junior

**Estados emocionais (*bhāva*) e experiência estética (*rasa*): os conceitos centrais da filosofia da arte indiana e alguns de seus desdobramentos**

Tese apresentada ao Programa de Pós - graduação em Ciências da Religião, do Instituto de Ciências Humanas, da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, Área de concentração: Ciência da Religião

Aprovada em \_\_\_ de \_\_\_\_ de 20\_\_.

BANCA EXAMINADORA

---

Prof. Dr. Volney Berkenbrock

Universidade Federal de Juiz de Fora

---

Prof. Dr. Faustino Teixeira

Universidade Federal de Juiz de Fora

---

Prof. Dr. Clodomir de Andrade

Universidade Federal de Juiz de Fora

---

Prof. Dr. Lucia Abaurre Gnerre

Universidade Federal da Paraíba

---

Prof. Dr. Rubens Turci

Universidade Federal do Rio de Janeiro

## **DEDICATÓRIA**

Aos meus filhos, Oruan, German, Dandara e Luara. Luzes de minha vida, flores de meu jardim.

## AGRADECIMENTOS

À Capes, pelo financiamento concedido durante toda a pesquisa;

Aos professores e alunos do PPGCIR – UFJF, pelo apoio incondicional em cada um dos momentos de meu trabalho;

À minha família, pelo suporte durante todas as noites insones, especialmente aos meus filhos, por terem suportado os longos meses de minha ausência em trabalho de campo. Ao meu pai, José Abílio Peres, à minha mãe, Heloísa Helena da Costa Peres, à minha irmã, Fabiana Costa Peres, à Carolina dos Santos Bezerra Perez, e às Crianças, Oruan, German, Dandara e Luara;

Aos professores Dilip Loundo, Makarand Paranjape e Purushottama Bilimoria, pela introdução aos estudos dos paradigmas indianos;

Aos professores Volney Berkenbrock, Faustino Teixeira e Clodomir de Andrade, do PPGCIR, pelas valiosas contribuições dadas ao trabalho;

Ao amigo Rubens Turci, a cujo entusiasmo e fé credito boa parte da inspiração que conduziu à proposição do projeto inicial de pesquisa;

A Lúcia Abaurre Gnerre, com quem compartilho a mesma inspiração pelas terras do Oriente;

Ao amigo Julio Reis Simões, pela alegria e irreverência com que sempre nos restitui a fé;

Ao amigo Lúcio Valera (Loka Sakśi Dasa), pelos animados diálogos até a madrugada, sobre temas acerca da filosofia indiana;

A Gisele Lemos, pela fraternidade que sempre nos uniu;

A Fernanda Winter, pelas confidências e incertezas partilhadas;

A Emerson Sena da Silveira e a Antônio Celestino, por uma atuação administrativa que sempre visou e se empenhou em resolver problemas, sem jamais criá-los;

À Sociedade Internacional para a Consciência de Krishna, especialmente ao templo de Delhi, pela Prassada;

À escola de dança e gurukula Rudraksha, dirigida pelo coreógrafo Bichitrananda Swain, pela acolhida e fraternidade cultivadas durante toda a minha estada;

Ao guruji Padmā Chanara Dehury, pelas aulas de percussão clássica, bem como pelas lições de vida e introdução ao universo da cultura indiana;

Também agradeço à bailarina de Odissi, Swini Gautam, discípula do guru Padmā, colega de práticas, por ter concedido seu tempo para o ensaio no templo de Konark;

A Andrea Albergária e Kamalakshi Rupini, também do estilo Odissi, pela fraternidade e companheirismo com que me acompanharam durante vários pontos de minha caminhada;

A Raga Kaur e Coleena Shakti, do Odissi e também do estilo Kalbeliya, pelo apoio ao meu trabalho fotográfico;

Ao pandit Dinesh Chan Parashar, sua família e equipe, pela amigável acolhida em seu Radhika Palace;

Ao Pushkara Sangha, pela confiança que depositaram em minha pesquisa;

Ao avadhani Dr. Ganesh, por suas fundamentais colocações acerca da interpretação do Natyashastra.



## ÍNDICE DE ILUSTRAÇÕES

<b>Título da imagem</b>	<b>Página</b>
Figura 1. Expressões faciais baseadas em estados emocionais ( <i>bhāva</i> ) específicos	102
Figura 2. Expressões faciais baseadas em estados emocionais ( <i>bhāva</i> ) específicos	103
Figura 3. Poses e gestos manuais ( <i>mudrā</i> ) relacionados a estados emocionais ( <i>bhāva</i> ) específicos	105
Figura 4. Poses e gestos manuais ( <i>mudrā</i> ) relacionados a estados emocionais ( <i>bhāva</i> ) específicos (ii)	106
Figura 5. Poses e gestos manuais ( <i>mudrā</i> ) no estilo de dança Odissi	107
Figura 6. Mandakini Phalke, no papel de Kṛṣṇa Gopala, ensaia expressões faciais baseadas em estados emocionais ( <i>bhāvas</i> ) específicos	297

# SUMÁRIO

	Página
1 INTRODUÇÃO	11
2 A ORIGEM DA DOCTRINA DA EXPERIÊNCIA ESTÉTICA ( <i>RASA-VĀDA</i> ) NO TRATADO <i>NĀṬYAŚĀSTRA</i> DE <i>BHARATA</i> : CONTEXTUALIZAÇÃO E CONCEITOS CENTRAIS	27
2.1 Situando o <i>Nāṭyaśāstra</i> no interior de sua tradição textual	27
2.2 Leitura interna do texto	45
2.3 O reiterar de todos os estados emocionais dos Três Mundos	53
2.4 Experiência estética - estado emocional - planos expressivos: o núcleo conceitual da poética de Bharata e a lógica iterativa de sua exposição	84
3. A PAZ E O AMOR: DUAS VERTENTES DA DOCTRINA ESTÉTICA CENTRADA NA EXPERIÊNCIA	112
3.1 Questões de fundo de natureza histórica e sociocultural	112
3.2 A Poética da Experiência da Paz dos xivaístas	146
3.3 A Poética do Amor de Viṣṇu em Rūpa Gosvāmin	177
4 ALGUMAS POÉTICAS HERDEIRAS DE BHARATA	208
4.1 Bharata, Aristóteles e Kālidāsa: preceptivas artísticas em poéticas da Índia e do Ocidente	208
4.2 Reconfigurações das preceptivas artísticas da dança indiana no início do século XX	236
4.3 Experiência estética ( <i>rasa</i> ), estados emocionais ( <i>bhāva</i> ) e cinema Figura 3.1	281
5. REFLEXÕES FINAIS	308
BIBLIOGRAFIA	
ANEXO I - Quadro de orientação para a pronúncia das palavras em sânscrito escritas com o alfabeto romano estendido	
ANEXO II - Tabela de transliteração, equivalência com o alfabeto sânscrito e paradigma fonético	
ANEXO III – Registro fotográfico da pesquisa	

## 1INTRODUÇÃO

O interesse que se traduziu em meu estudo da cultura indiana e, mais especificamente, de sua filosofia da arte surgiu muito antes do início da presente pesquisa. Desde a graduação, o contato com a prática de yoga levou-me a me interessar pelos antigos vedas, de modo que, com muito interesse, participei de duas disciplinas optativas então ministradas pelo curso de letras/sânscrito da Universidade de São Paulo, com os nomes “Cultura Sânscrita Bramânica” e “Cultura Sânscrita Védica”. Estávamos, então, no final da década de 1990. Tal interesse, no entanto, não se consubstanciou em projeto de monografia ou mesmo de mestrado. Movia-me, então, uma certa paixão pela temática do símbolo, a qual me conduziu a autores que ainda tenho como centrais em meu pensamento, mesmo que eles não figurem extensivamente na bibliografia do presente trabalho. Refiro-me a pensadores tais como Gilbert Durand, Mircea Eliade, Henry Corbin, Gaston Bachelard, Andrés Ortiz-Osés e Giuseppe Tucci, os quais compuseram o chamado Círculo de Eranos – uma reunião anual de estudiosos sediada em Áscona/Suíça, realizada ao modo de um banquete do espírito, no qual temas de interesse comum, sobretudo relacionados à problemática do símbolo, eram partilhados pelos convivas. Tal interesse me conduziu a aproximar-me de um grupo de pesquisa interdisciplinar chamado CICE – Centro de Estudos do Imaginário, Culturanálise de Grupos e Educação – que se organizava em torno da obra de Gilbert Durand e sua hermenêutica simbólica. Ligado a esse grupo, fundado por José Carlos de Paula Carvalho, realizei minhas pesquisas para a monografia da graduação e, posteriormente, para o mestrado, esse último sob a orientação do professor Marcos Ferreira Santos. Os interesses sobre a Índia iam assumindo certa função colateral em meus estudos, apesar do vivo interesse, principalmente por meio de autores ligados ao próprio círculo de Eranos, tais como os já citados Eliade e Tucci, bem como Heinrich Zimmer.

Durante minha pesquisa de mestrado, as narrativas indianas se mantiveram como um manancial de símbolos que, até mesmo pelo contraste cultural que apresentavam em relação ao meu objeto de estudo – o catolicismo popular – forneciam uma entrada privilegiada para o universo da arquetipologia geral. Eu

sentia falta, no entanto, de me debruçar sobre a temática de modo mais específico, não apenas considerando o universo das narrativas tradicionais, sob um viés comparativo, mas concentrando-me sobre aspectos filosófico-hermenêuticos da própria tradição indiana. Essa foi a preocupação que me conduziu ao projeto de pesquisa que resultou na presente tese.

Após a conclusão de meu mestrado, iniciaram-se as primeiras experiências como professor do ensino superior, em cursos de comunicação do norte do Paraná, nos quais minhas atribuições tendiam a ficar a cargo das disciplinas de semiótica, considerada como das mais exigentes, em termos teóricos, nos cursos de comunicação. Esse foi o contexto no qual tomei contato mais direto com a arte indiana e, o que foi no início uma simples ideia, se transformou em projeto e plano de trabalho. Entre um e outro momento, foi decisivo o encontro com o professor Dilip Loundo, que então organizava o NERFI – Núcleo de Estudos em Religiões e Filosofias da Índia – junto ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Religião da Universidade Federal de Juiz de Fora. Em contato com o professor, o que era uma primeira proposta, com referências indiretas e ainda vagas ao Nāṭyaśāstra de Bharatamuni, se estruturou e ganhou forma. A ênfase do professor Dilip na necessidade do estudo do sânscrito, ainda que com o objetivo de alcançar uma familiaridade com a terminologia técnica, assim como da pesquisa de campo que incluísse um estágio na Índia, são contribuições que não se pode desconsiderar, não apenas para o presente texto, mas para minha própria formação como pesquisador. Os textos em sânscrito trazem, no mais, critérios hermenêuticos que devem ser considerados no momento de leitura, muitos dos quais perpassam a cultura oral dos sanscritistas, de modo que o contato direto e pessoal se torna indispensável. No Nerfi, foram também determinantes os contatos com os pesquisadores indianos, Purushottama Bilimoria e Makarand Paranjape. Credito a esses professores, Dilip, Bilimoria e Makarand, minha introdução ao universo das filosofias indianas, principalmente nas vertentes do Nyāya-Vaiśeṣika, Mīmāṃsā-Vedānta e teoria da arte, sem que lhes deva ser atribuído, certamente, as limitações presentes em minhas próprias reflexões.

A estada na Índia foi, sem dúvida alguma, determinante para a conformação de minha leitura, de modo complementar ao trabalho bibliográfico, ainda que, formalmente, um trabalho de campo não conste da metodologia. Debruçar-se sobre

textos de poética ou estética é, indiretamente, entrar em diálogo com os autores acerca de um objeto – a arte. Sem o conhecimento desse objeto, ainda que como público observador, torna-se árido e possivelmente infrutífero o trabalho de leitura. Considere-se que a teoria em questão se funda no conceito de experiência estética (*rasa*), a ser suscitada na mente do espectador qualificado ou simpatético, e temos que a própria experiência do teórico se torna em objeto de reflexão, não apenas as formas objetivas da arte. Como é possível cotejar os diferentes sistemas conceituais que visam ligar o âmbito da experiência estética àquele das formas artísticas sem ter se exposto à possibilidade da mesma experiência? Para um leitor exigente, o *Nāṭyaśāstra* pode ser um texto intrincado, às vezes obscuro, entregue à enumeração de conceitos seguidos de exposições quase lacônicas e amiúde crípticas. Somente com alguma prática artística é que emerge do contato com o texto a compreensão de toda a monumentalidade da arte que descreve, da extensão épica do universo ao qual busca disciplinar e emprestar uma forma extremamente rigorosa. Compreende-se, então, a grandiloquência que perpassa boa parte do tratado, que situa os artistas acima dos deuses, devido a sua dedicação e disciplina, enquanto equipara sua prática ao prestigioso sacrifício védico, haja vista que ambos – a arte e o ritual – são reatualizações da cosmogonia.

Diversos momentos de imersão nas artes indianas foram relevantes para a pesquisa, nomeadamente: os museus de Delhi, Orissa, Chennai e Pune; a imersão no ambiente de formação dos músicos e dançarinos em Bubhaneshwar e Pushkara; os festivais de dança de Konark, Delhi e Chennai; o circuito do cinema paralelo em Pune, e do cinema comercial de entretenimento em toda a Índia.

No início de minha estada na Índia, na semidesabitada Delhi, típica do verão, na baixa temporada da programação cultural, minha atenção se voltou para dois grandes museus: o Museu Nacional da Índia (*Indian National Museum*) e a Galeria Nacional de Arte Moderna de Delhi (*National Gallery of Modern Art, New Delhi*). Ambos possuem extenso acervo, diferindo nos períodos históricos aos quais são dedicados. Enquanto o primeiro abarca toda a história da Índia, das descobertas arqueológicas até o período colonial, o segundo se especializa na produção recente, que se inicia com a introdução dos cânones europeus, prosseguindo com sua posterior absorção antropofágica pelos artistas indianos, o que resulta no circuito de arte contemporânea, de galerias e exposições.

Uma parte substancial dos artefatos encontrados nos sítios arqueológicos de Harappa/Morhenjo-Daro está abrigada no Museu Nacional, incluindo as notórias Bailarina de Bronze e o selo chamado Śiva Paśupata (tido por muitos como uma forma de Śiva ou proto-Śiva). Sendo o acervo muito mais amplo do que a mim seria possível estudar no tempo que dispunha para as visitas, foquei minha atenção nos diversos períodos que caracterizam a produção de esculturas, haja vista a estreita relação entre o templo, a escultura e a dança (como veremos ao longo da tese).

Na Galeria de Arte Moderna, à época de minha visita, estava ali sendo organizada uma exposição que selecionava obras de todo o acervo considerando-se critérios históricos e sucessivas escolas artísticas. Pude, assim, tomar contato com algumas das obras – principalmente pinturas – dos mais importantes artistas dos séculos XIX e XX, desde o Estilo da Companhia até a arte contemporânea, com suas releituras das artes tradicionais e influências do universo pop e pós-moderno. Uma visão geral no salão é o suficiente para perceber que, definitivamente, a palheta de cores dos artistas indianos não recorre ao mesmo espectro e teorias de combinação da arte europeia.

Seguindo adiante no processo de imersão, em Orissa, região leste indiana, fui hospedado durante toda minha estada em uma escola de dança, de nome Rudrakshya, que apresenta uma série de características de *gurukula*, o sistema tradicional, no qual os dançarinos internos da companhia de dança residem no local e estabelecem um vínculo de longo prazo com o *guru*. Por outro lado, recebem estudantes, ao modo de uma moderna academia, para aulas semanais. Os alunos desse segundo formato são, sobretudo, crianças. O *guru* da Rudrakshya, que se tornou um importante interlocutor para minha pesquisa, chama-se Bichitrananda Swain. Ele se considera discípulo de Kelucharan Mohapatra, um dos fundadores do estilo Odissi de dança clássica indiana. Meu propósito, na Rudrakshya, foi a imersão de campo, ao estilo antropológico, mais do que o treinamento nas artes. Ali pude acompanhar a rígida disciplina dos dançarinos e o modo como praticam até se exaurirem para dominarem à perfeição cada um dos movimentos. A existência de uma companhia de dança predominantemente masculina em Orissa se explica devido ao estilo de dança Odissi ter em sua base dois estilos tradicionais, o Mahari, feminino, dançado no templo de Jagannātha, e o Gotipua, dançado por meninos. Pude acompanhar desde aulas infantis, de meninas de cinco ou seis anos que

fazem seu aquecimento, aprendem os passos básicos e finalizam o dia estudando a linguagem de gestos manuais (*mudrās*), até a composição de um novo item do repertório, incluindo a poesia, a música, a percussão e a nova coreografia, realizada por alguns dos mais conceituados músicos e compositores do estilo, o que inclui o próprio Bichitrananda.

Dividindo meu tempo entre a escola de dança, o Museu Estadual de Orissa (Odisha State Museum) e sítios arqueológicos de interesse para minha pesquisa, pude notar a permeabilidade existente, no nível do imaginário, entre a escultura, a pintura, a poesia, a literatura, a dança e a religião de Orissa. Organizando-se em torno da figura de Jagannātha, cujo nome significa “Monarca Universal”, figuras do imaginário budista, jainista, xáquita, xivaísta e, finalmente vaixinava, se materializam em pedra, na escultura, transladam para os desenhos dos manuscritos ilustrados, onde estão escritos os poemas, cujos personagens ganham movimento na dança, que é executada diante de Jagannātha, no templo que abriga esculturas das mesmas figuras numinosas da poesia, bem como de músicos e dançarinas, fechando o círculo. É assim que uma diversa e ampla paisagem imaginária se traduz no poema de Jayadeva, dançado diante de Jagannātha no templo situado na cidade de Puri, o qual articula as mais diversas matrizes culturais e religiosas e se estabeleceu como *alma mater* do estilo Odissi de dança clássica indiana.

O templo Konarka, em Orissa, dedicado ao deus Sol (Surīya), de proporções monumentais, é uma das construções de importância arqueológica nos quais encontramos um pavilhão destinado à apresentação de dança, o chamado Nāṭya Maṇḍapa, localizado diante da entrada principal do templo. Nos baixos-relevos que adornam as colunas do pavilhão, pode-se observar inúmeras dançarinas portando instrumentos característicos da região, em posições também características do estilo Odissi. Anualmente, em semestres alternados, são organizados dois festivais de dança e artes performáticas em terreno próximo ao templo, de modo que as performances ocorrem tendo sua imagem ao fundo, ainda que do lado externo aos muros. Ali pude assistir a algumas apresentações de quase todos os estilos clássicos indianos, de diversas regiões do país, em performances solo ou de grandes grupos. Durante o dia, apreciava as milhares de esculturas que adornam o templo e, durante a noite, via as mesmas imagens se animarem no palco, ao modo de performances de dança.

Após o retorno a Delhi para a participação em evento acadêmico, encontro de orientação e cumprimento de obrigações burocráticas, dirigi-me a Ajmer, capital do Rajastão e, dali, para um pequeno povoado, nas imediações, chamado Pushkara, importante centro de peregrinação por ser local do culto de Brahma. Ali, para a experiência de imersão, dei continuidade às aulas de percussão clássica indiana, agora sob o ensino do guru Padma Charan Dehury. Logo o guru me convocou a participar também das aulas de dança, de modo que meu dia se iniciava, sempre, com os exercícios de aquecimento, fazíamos um intervalo para o almoço, e retomávamos a prática da música durante as tardes. Por obra do acaso, minha estada na cidade coincidiu com o festival Navaratri, dedicado às nove formas da grande mãe, durante o qual o épico Ramayana, na forma do poema Rāmacaritamānasa de Tulasidasa, é encenado em praça pública, de modo muito semelhante aos autos medievais do catolicismo popular. A integração entre a performance popular e o rito se mostrou bastante orgânica. Enquanto o longo poema era lido diante do ícone da divindade pelos brâmanes, em estrito jejum, durante todo o período do festival, o mesmo era encenado em praça pública por jovens da cidade, sob supervisão. A acolhida da população, que compreendeu minha situação de pesquisador, se mostrou fundamental para meu trabalho, sendo-me oferecido acesso a locais e acontecimentos vedados aos olhos de meros turistas. É certo que ter adquirido o livro com o poema de Tulasidasa no mesmo *souk* onde foi encenado, na mesma edição lida no palco, adiciona, não apenas uma carga simbólica, mas vivencial, à própria leitura posterior do texto.

Sendo Pushkara um local de peregrinação, é frequente a circulação de ascetas mendicantes, das mais diversas designações, por ali, tais como *sadhus* e *vanaprasthas*, chamados popularmente de *babas*. Nas horas vagas, frequentemente passava meu tempo com esses ascetas de modo semelhante a uma pesquisa de campo antropológica, ainda que tal estudo não houvesse sido planejado com anterioridade e não tenha relação direta com o tema pesquisado. Por outro lado, foi enriquecedora a experiência de dialogar com os *babas* e poder perceber o modo livre como veem o mundo à volta. Muitos deles se situam além das divisões entre hinduísmo, budismo e sufismo, como o grande Sai Baba de Sirdhi, assim como Hazrat Babajan, uma santa que nasceu no atual Paquistão e, após peregrinar, fixou sua residência em Pune.



O próximo momento de imersão nas artes indianas foi em Chennai, antiga Madras, capital colonial inglesa e centro de transformações do universo tradicional da dança para os modernos estilos clássicos, de palco. A *season* de dança, ao final do ano, movimenta toda a cidade. Incontáveis *sabhas*, como são chamadas as salas de espetáculo, abrem sua programação ao público. Diversos estilos, com nuances que lhe são próprias, exibem-se em seus locais próprios. O poder público se mostra engajado, assim como a imprensa e a indústria turística. Durante todo o mês de dezembro, é possível imergir-se em apresentações artísticas desde as primeiras horas da manhã até as horas mais avançadas da noite, por volta das vinte e duas ou vinte e três horas, quando tal programação clássica tende a findar. Em Chennai, foram dignos de nota as apresentações às quais presenciei na Kalakshetra, fundada por Rukmini Devi, principal centro propagador dos ideais de classicalização da dança indiana. Nos mesmos palcos, também presenciei a apresentação do Nrtyagram, com coreografia do genial Kelucharan Mohapatra, que traduziu em linguagem de movimentos o rapto de Sita, passagem do épico Ramayana.

Em relação aos templos da região, visitei alguns locais de relevância arqueológica com acervo em esculturas das dinastias Pallava e Chola. A primeira, mais antiga, consiste em templos escavados diretamente na pedra, ao modo de cavernas esculpidas. O estilo historicamente posterior, dos Cholas, transparece ser o que se relaciona mais estreitamente com a dança tradicional praticada no início do século XX. Em seus templos, tais como o de Chidambaram, em meio às divindades, encontram-se inúmeras esculturas de dançarinas, a partir das quais é possível reconstruir as características estilísticas de sua técnica de dança. Dançarinas e deuses dançam juntos, nessa iconografia, observando a mesma técnica e linguagem corporal.

Em paralelo à imersão nas artes indianas, ocorria o contínuo processo de levantamento bibliográfico. A forte regionalização da cultura indiana também se reflete no âmbito da especialização que livrarias de cada cidade apresentam no tocante a temáticas específicas. Em Orissa, pode-se encontrar uma extensa bibliografia acerca de Jagannātha e as interpretações de sua mitologia mais próximas ao culto das divindades femininas, o xaquitismo; em Varanasi, foi possível levantar algumas das mais relevantes obras constantes em minha bibliografia acerca do xivaísmo da caxemira; em Chennai, a bibliografia disponível sobre dança e artes

performáticas suplantava tudo o que eu havia colhido até então, e forneceu uma pletera de obras que eu ainda desconhecia, embora muitas já constassem de minhas anotações, porém sem que eu pudesse localizá-las em outras partes do país; em Delhi, as instituições governamentais fornecem um catálogo com uma visão oficial e canônica acerca da literatura e música de cada estado, um recorte, portanto, selecionado por meio de diversos critérios de um universo muito mais amplo; em Pune, obras de linguística e sobre o cinema são abundantes. Voltarei a esse tema de meu trajeto pelas livrarias adiante, ao retomar questões de método. Por ora, ainda sob o símbolo da jornada, é preciso mencionar o trajeto constituído pelos templos, o que tem um significado, ao mesmo tempo artístico e religioso.

O trajeto pelos templos e locais sagrados assumiu, de modo inevitável, conotações de uma peregrinação. Muitos dos locais citados no decorrer do texto foram por mim visitados. Tanto a arquitetura quanto os acidentes naturais dialogam com o universo literário. É tocante chegar ao final do poema de Jayadeva e encontrar a imagem da união de Rādhā e Kṛṣṇa se unindo à beira do rio Yamuna, ainda mais tocante é reler o livro após ter visitado o rio, na cidade de Vrindāvana, onde ocorreu a dança folclórica descrita no poema, e de onde parte o casal para se embrenhar no bosque. Tal imagem assume uma função cosmogônica em toda a especulação teológica posterior, a mesma função assumida pela dança de Śiva, realizada no ponto onde foi fixado seu ícone e construído o templo de Chidambaram, o qual também visitei. Também importante como parte do trajeto, a cidade de Pushkara foi criada ao redor de um lago surgido a partir de uma lótus que Brahma deixou cair ao chão. Varanasi, o “grande crematório do universo”, é onde a dança da morte pode ser melhor contemplada, realizada por Śiva ou Kali em meio a dezenas de corpos em cremação. A poucos quilômetros dali, pode-se visitar o local onde Buda realizou seu primeiro sermão, o primeiro giro da roda do dharma. Mais ao leste, Puri, é onde reside Jagannātha, que atrai milhões de peregrinos à época do festival no qual desfilam suas carruagens pela cidade, época em que também ali cheguei, por simples obra do acaso...

A peregrinação pelos sítios da geografia sagrada indiana instalam uma percepção de continuidade entre o mundo vivido e o narrado pelos épicos e puranas. Percorrer tal trajeto, entre sadhus, brâmanes, dálits, salteadores do deserto, mercadores honestos e inescrupulosos, tanques de lótus, deuses e rakshasas, fez-me notar que

a fórmula do poeta argentino, Jorge Luís Borges (1990) é válida, que as Mil e Uma Noites é um livro infinito. Se os mercadores, conversando nas horas vagas, entre o passar de uma e outra caravana, não sabem que estão a tecer os fios das narrativas que serão colhidas por Sherazade, do modo inverso, os leitores das Mil e Uma Noites não notam que as narrativas que estão nos livros foram colhidas de uma paisagem imaginária que permanece animada pelo sopro de homens que ainda vivem e, no lombo de caravanas, caminhando a pé, percorrem o deserto, habitam sob a árvore figueira, tomam *chai* (chá com leite e especiarias) na esquina do templo e fazem uma pausa para o almoço no mercado. Na Índia medieval, a paisagem sagrada e o imaginário literário conformaram-se um ao outro. Santos peregrinos transladaram em verso suas experiências visionárias, enquanto templos foram erguidos a poetas do palácio. Dançarinas deram corpo a narrativas divinas e suas estátuas foram fixadas na arquitetura do templo. Como resultado, qualquer trajeto que percorra o roteiro da Índia sagrada implica deslocar-se pela literatura, artes plásticas, performáticas, geografia e mitologia, e vice versa.

As artes indianas se configuram, justamente, como o tema central de nossa pesquisa. Desde os estudos que precederam o início da presente pesquisa, a centralidade da noção de “*rasa*”, que traduzimos por “experiência estética”, se mostrava como difundida por diversas fontes bibliográficas, relacionadas às mais distintas artes, tais como a música, o cinema e a dança. Muitas dessas referências bibliográficas remetiam ao antigo tratado de Bharata, intitulado *Nāṭyaśāstra* (Bharata, 2010), como fonte originária da respectiva doutrina estética. Esse foi escolhido, então, como a principal fonte primária a ser estudada. A partir do trabalho de contínuo levantamento bibliográfico, percebemos que uma parte relevante da filosofia da arte na Índia pode ser tida como uma sucessão de comentários ao texto de Bharata – muitos dos quais inovadores em relação à fonte. Muitos expositores também remetiam à relevância da contribuição de Abhinavagupta – filósofo xivaísta da Caxemira (séc. X) – para a configuração daquele que podemos ter como o veio central da estética indiana. Logo o contraponto com o pensamento vaixinava se mostrava relevante para caracterizarmos duas grandes vertentes da doutrina poética centrada na experiência estética (*rasa*), principalmente presentes na prática de dança, a qual se constitui como um dos principais veículos da cultura indiana no Brasil, bem como em outros países mais ao Ocidente.

Dada a centralidade da noção de experiência estética (*rasa*), que situa como causa final da produção artística o deleite propiciado ao apreciador, por assim dizer, tornou-se necessário e bastante evidente que uma pesquisa sobre os princípios da arte indiana não poderia prescindir, ao lado do levantamento bibliográfico e estudos mais conceituais, de uma imersão no universo das produções artísticas. Por sua vez, a permeabilidade entre a arte e a consubstanciação do imaginário religioso, sobretudo em seu período medieval, mostrou a importância de incluir-se no trajeto de estudos não apenas museus e salas de espetáculo, mas templos, *locus* privilegiado de exposição das esculturas, bem como da prática dos estilos clássicos de dança, há até bem pouco tempo. Assim como o estudo do Renascimento europeu não pode prescindir de um roteiro de visitação às catedrais e capelas italianas, um estudo da arte indiana jamais pode ser realizado sem a visitação aos principais templos, alguns dos quais já desativados e transformados em centros de atração turística. Não apenas as esculturas e formas arquitetônicas se mostram relevantes, mas próprias as narrativas tradicionais, que são veiculadas privilegiadamente pela performance, auxiliaram a desenhar os contornos da própria geografia sagrada – que é em larga medida purânica – hoje percorrida por peregrinos e turistas, em cujos mapas fundem-se referências mitológicas, religiosas e artísticas.

Retomemos, por fim, algumas questões de método. Se um único livro de referência em pesquisa devesse ser escolhido como o mais relevante para nossa metodologia, elegeríamos o introdutório, irônico e bem humorado *Como se faz uma tese*, de Umberto Eco (1988). A partir da delimitação do tema e de orientações introdutórias, o levantamento de bibliografias e seu cruzamento para que identificássemos as referências em comum tomou uma grande parte de nosso tempo. Identificadas as editoras de tais livros, dirigimo-nos ao seu endereço, onde examinávamos o catálogo durante horas ou dias, e selecionávamos o material que tínhamos como central. Logo percebemos que as publicações podiam ser agrupadas em categorias, cada qual com suas obras centrais e correntes específicas. Trata-se, portanto, do método clássico, um tanto quanto escolástico, semelhante ao fazer de um bibliotecário criterioso que organiza sua documentação. No interior desse método, catálogos e enciclopédias desempenham uma função relevante, certamente. Em conjunto com as demais obras de referência também subsidiam outro expediente

relevante da pesquisa, ou seja, a identificação de autoridades, em sentido gadameriano. Refiro-me àqueles marcos da bibliografia que são notáveis como determinados acidentes da paisagem. Aristóteles e Hegel são autoridade na tradição filosófica Greco-ocidental assim como Bharata, Abhinavagupta, Rūpa Gosvāmin e Adi Shankaracharya o são na tradição indiana. Não está presente aqui o equacionamento da autoridade bibliográfica com a noção retórica dos *topoi*, que é o recurso à autoridade como simples meio de validação de uma argumentação. A autoridade, em sentido gadameriano, é aquela a quem se recorre para referendar uma ideia, bem como a quem se dirige críticas constantemente, haja vista a sempre presente diversidade de doutrinas que caracterizam o saber no interior de uma tradição. O recurso conjunto às obras de referência, às noções gadamerianas de autoridade e tradição, conduzem-nos à sedimentação de um cânone. Embora a ideia soe bastante *démodé*, considere necessário, desde o início do trabalho, que um ou mais cânones fossem identificados, haja vista a praticamente inexistente pesquisa na temática em língua portuguesa. Isso não se traduz, necessariamente, na assunção de determinada posição de escola nesse ou naquele tema abordado, mas, tão somente, no esforço de identificação das principais linhas de pensamento que se presentificam em relação a cada temática estudada.

Por fim, é necessário sublinhar que lacunas e falhas bibliográficas estão, certamente, presentes em nosso trabalho. Algumas dessas lacunas são devidas a opções deliberadas. Por exemplo, o porquê da ausência de Bhoja para a abordagem da poética Vaixinava. A opção se deu por ser Rūpa Gosvāminn um autor posterior, que se embasa fartamente no primeiro, bem como tece relações diretas com Bharata. Como uma escolha deveria ser feita, sendo ambos autoridades hermenêuticas, optei por aquele que se mostra mais relevante para uma aproximação entre filosofia da arte e soteriologia. Outras falhas bibliográficas, por outro lado, são devidas a razões menos controláveis metodicamente, como a inexistência de traduções em línguas conhecidas pelo pesquisador, edições esgotadas, insuficiência de tempo e de recursos. Dada a natureza um tanto quanto aberta de nosso recorte bibliográfico, tais lacunas se mostram inevitáveis, haja vista que, retomando Borges(1990), a biblioteca é infinita.

Se elejo Borges, Gadamer e Umberto Eco como inspirações procedimentais, trata-se, antes, de uma influência de fundo, espécie de bagagem prévia que orientou o

proceder diante de um universo vasto ao qual competia emprestar alguma ordem. Os critérios metodológicos mais específicos são trabalhados no interior do texto, de modo que se tornaria repetitivo desenvolvê-los aqui. Refiro-me, principalmente, ao recurso feito aos próprios expedientes hermenêuticos da tradição estudada. Os textos indianos trazem consigo todo um conjunto de conceitos interpretativos. Não apenas a gramática se desenvolveu muito cedo no sub-continente sul-asiático, como diversos métodos interpretativos se sucederam ao longo da história. Assim sendo, foi necessário selecionar alguns critérios da própria tradição estudada a serem aplicados na interpretação de seus textos. Isso não se traduziu numa abordagem internalista, que é aquela no qual o pesquisador se filia definitivamente aos critérios interpretativos do campo hermenêutico estudado, mas, sim, num processo dialogal, o qual visa evitar a objetificação do outro, considerando-o como um interlocutor.

Ainda no tocante ao método, os pesquisadores do referencial teórico da antropologia do imaginário notarão que algumas passagens são plenamente ao gosto dos leitores de Durand e Bachelard, tal como o recurso à narrativa, que ocorre diretamente, em algumas passagens, bem como organiza uma ou outra seção, ao modo de uma estrutura latente ao texto. À medida que tal passagem narrativa for lida, certamente, o leitor do imaginário, já familiar com a hermenêutica simbólica, perceberá o motivo que dirigiu a atenção para passagens específicas. Por outro lado, a exposição dos conceitos de autores do imaginário não é aqui realizada, por opção, pois interessa-me desenvolver aspectos mais diretos da temática estudada. Em diversos momentos, a estrutura conceitual dos tratados indianos é de tal densidade, que sobrecarregar o presente texto com outros campos conceituais iria torná-lo mais e mais inacessível. O mesmo pode ser dito para a semiótica e a teoria narrativa, que embasam indiretamente algumas reflexões, mas cuja pesada terminologia teórica foi deliberadamente deixada de lado para que não vedasse o acesso aos leitores que não são especialistas na área. Deixo para o futuro próximo trabalhos mais circunscritos ao diálogo com esses pesquisadores. O imaginário e a semiótica estão presentes, na tese, como influências indiretas, inexistindo aplicação direta de seus conceitos, os quais não se fazem necessários, portanto, para a compreensão.

O texto é dividido em três capítulos, cada qual comportando algumas subdivisões. O plano geral visa expor diferentes aspectos da doutrina central da filosofia da arte indiana, sem, contudo, pretender ser exaustivo. A amplitude do objeto, tanto

sistêmica quanto histórica, impede qualquer tentativa de exaustividade. A saída foi, portanto, ser criterioso quanto à escolha dos autores, textos e tópicos abordados.

No primeiro capítulo, o foco está no Nāṭyaśāstra e sua leitura direta. A localização histórica do texto, sua autoria e inserção nas tradições artística e literária são abordadas. Em seguida, passa-se para uma hermenêutica do capítulo I e XXXVI, onde temos a relação estabelecida entre arte e cosmogonia, bem como entre arte e Escritura, sendo o Nāṭyaśāstra chamado de Quinto Veda e igualado ao ritual védico sacrificial. Em seguida, passo para uma exposição daquilo que tenho como o núcleo do sistema de Bharata, localizado em seus capítulos VI e VII. As noções de Experiência Estética (*rasa*), Estados Emocionais (*bhāva*) e planos expressivos (*abhinaya*) ocupam, aí, a maior porção.

No segundo capítulo, temos três subdivisões. Na primeira, retomo a questão do Nāṭyaśāstra e sua relação com a Escritura Sagrada (os Vedas). A partir do estabelecimento de sua relação genética com o Itihāsa, sendo a performance mediadora entre a cultura oral e a escrita, temos que, de fato, há uma alteração no cânon religioso para a inclusão de uma nova literatura, fruto da sanscritização, o que corresponde à emergência de fenômenos de primeira ordem no universo do hinduísmo medieval, tais como a ascensão dos grupos devocionais (*bhakti*) e das práticas agâmicas. Passamos, então, nos dois tópicos seguintes, a expor alguns elementos em que a estética e a prática espiritual e soteriológica estabelecem pontos de contato. É assim que, no segundo tópico, abordo algumas relações entre a filosofia estética de Abhinavagupta e como tal discurso se insere, sem cisão de continuidade, na doutrina, a um só tempo, ontológica, psicológica e soteriológica do Xivaísmo da Caxemira. Finalmente, no terceiro tópico do mesmo capítulo, dedico-me à leitura de alguns aspectos do Vaixinavismo. Cedendo bastante a um estilo mais narrativo, busco seguir o trajeto que conduz da formação do imaginário de Kṛṣṇa, passando pela eclosão dos movimentos devocionais no sul da Índia, os quais estabelecem estreita relação entre poesia e devoção, até culminar com a exposição do sistema de Rūpa Gosvāmin, que expôs filosoficamente os princípios devocionais, inteiramente baseando-se no imaginário de Kṛṣṇa e na terminologia do Nāṭyaśāstra de Bharata, sendo o pensador vaixinava cerca de oito séculos posterior aos primeiros santos poetas andarilhos sul-indianos.

As doutrinas de Abhinavagupta e Rūpa Gosvāmin, respectivamente dedicadas a Śiva e Vishnu, não são plenamente correspondentes. É possível localizar, no centro de algumas diferenças doutrinárias, as respectivas modalidades da experiência estética (*rasa*) atribuídas pelos autores às suas respectivas divindades de devoção. Assim, enquanto a doutrina xivaísta situa ao centro a experiência estética da paz (*śanta*), os vaixnavas reservam a mesma posição para a experiência estética amorosa (*śṛṅgāra*). Diversas implicações advêm dessa predileção.

Em nosso terceiro e último capítulo, por fim, transladamos das dimensões mais sutis atribuídas às noções da filosofia da arte para então nos dedicarmos a questões mais aplicadas às formas artísticas relacionadas a essas doutrinas. A doutrina de Bharata, com clara e acentuada tendência ao formalismo, fornece regulações para os mais ínfimos detalhes no âmbito das expressões artísticas. Ainda que os sistemas específicos se alterem, sofram transformações, tal tendência permanece. Novamente, nesse capítulo, temos três subtópicos. No primeiro, ensaio um trabalho comparativo entre as poéticas de Aristóteles e de Bharata. Tomando o primeiro como ponto de partida, considerando a centralidade que atribui ao enredo (*mythos*), busco estabelecer o contraste com o conceito de Bharata que aborda a mesma questão, ou seja, a estrutura central da peça dramática. Retomando o já exposto no primeiro capítulo, busco demonstrar como os conceitos da poética de Bharata organizam a apresentação como uma sucessão de estados emocionais (*bhāva*) e experiências estéticas (*rasa*), inexistindo, obviamente, o compromisso com noções aristotélicas, tais como as de necessidade e verossimilhança. O estudo da peça Xacuntalá Reconhecida (Kālidāsa, 1990) fornece um substrato mais concreto, para que nossa análise comparativa não se restrinja ao âmbito da compreensão conceitual. Fornecemos um breve resumo dessa obra, no interior do capítulo, haja vista sua restrita disponibilidade em língua portuguesa.

No segundo subtópico do terceiro capítulo, transladamos do âmbito mais estrito das formas imanentes da obra artística para aquela das transformações sociais em meio às quais a arte se renova. Novamente, aí, encontramos a centralidade da noção de experiência estética (*rasa*), bem como o tema da correlação entre arte e ritual. Tais noções se presentificam nos debates públicos que registram diferentes visões acerca da arte, então em disputa, debates que ocorrem em meio às intensas transformações socioculturais, no bojo do processo de traslado da Índia colonial



para a Índia livre, no interior do qual o vitorianismo e o nacionalismo desempenham importantes funções. As transformações no campo dos cânones artísticos promoveram, então, o traslado das formas de dança dos templos para o palco, fenômeno conhecido como *classicalização*. Enquanto uma corrente tradicional buscou preservar ao máximo a herança discipular traçada, ao menos, até a idade média tardia, a corrente reformista, em contraposição, buscou transformar e adaptar a arte ao novo ambiente, não apenas artístico, mas religioso e moral.

Por fim, no terceiro e último subtópico, situado em continuidade histórica com o anterior, abordo alguns aspectos da linguagem cinematográfica da indústria de Bollywood, buscando demonstrar em que aspectos ela recebe e adapta, sob o imperativo das leis de um mercado dinâmico, as práticas artísticas e poéticas herdeiras de Bharata. Ainda que transformada no campo das formas, fruto de um profundo processo de amálgama entre expressões folclóricas, clássicas e ocidentais, no tocante ao núcleo da poética, encontramos, novamente, as referências às noções de estados emocionais (*bhāva*) e experiência estética (*rasa*), referidas em traduções livres para termos em inglês, tais como *mood* (humor, clima), amplamente presente no vocabulário dos técnicos e artistas do cinema da antiga Bombay, atual Mumbai. Embora tais noções aí estejam largamente desprovidas das implicações soteriológicas que assumem entre os medievais, ainda assim, respondem pela originalidade e natureza idiossincrática da linguagem de Bollywood no âmbito do cinema mundial.

O plano geral do texto propõe alcançar, distante de qualquer pretensão de exaustividade, um sentido de organicidade que estruture internamente as diversas passagens. Primeiramente, partimos da exposição direta de Bharata e seus conceitos centrais. Tal proceder é fundamental para embasar todos os demais capítulos. Em seguida, passamos para comentadores medievais e desdobramentos de Bharata em termos de uma filosofia da arte, com forte conexão com a preocupação com a soteriologia, sendo os dois autores estudados grandes referências em suas respectivas vertentes. Por fim, chegamos ao estudo da poética aplicada ao campo das formas artísticas, abarcando tanto as dimensões imanentes das formas quanto suas transformações em meio à dinâmica sociocultural. Nesse terceiro e último capítulo, a escolha pela poética teatral, a dança e o cinema buscou dar conta apenas de uma amostragem ilustrativa da multiplicidade de práticas

artísticas que, mesmo diferindo profundamente quanto aos meios de expressão, herdaram, em larga medida, as noções centrais do tratado de Bharata.

## 2 A ORIGEM DA DOCTRINA DA EXPERIÊNCIA ESTÉTICA (*RASA-VĀDA*) NO TRATADO *NĀṬYAŚĀSTRA* DE *BHARATA*: CONTEXTUALIZAÇÃO E CONCEITOS CENTRAIS

### 2.1 Situando o *Nāṭyaśāstra* no interior de sua tradição textual

“Os conhecedores da tradição sagrada  
 Sabem que isso [o mundo]  
 É apenas uma evolução da palavra,  
 E que tudo isso [o universo]  
 Foi primeiro manifesto  
 Devido ao verso védico.”

(Bhartṛhari, “Vākya-padīya”, apud. ISAYEVA, 1995. p. 99)

Como sublinha Fritz Staal, “Os europeus descobriram a China durante o Iluminismo e a Índia durante o Período Romântico. Eles são, portanto, predispostos a encontrar na China, ciência, e na Índia, religião.” (STAAL, 2003, p. 346). Como o século XIX europeu acostumou-se (e acostumou-nos) a olhar para religião e ciência como pares antinômicos, advém daí certa perplexidade recorrente quando se menciona a existência de bibliografia especializada, científica, em sânscrito, que não apenas é abundante, como também de requintado rigor metodológico. Podemos ilustrar a atualidade desse imaginário da antinomia com o usual assombro perante afirmações simples, como a origem indiana da numeração adotada atualmente em todo o mundo, nada mais que um reflexo do desenvolvimento ininterrupto dessa ciência na Índia, cujas inúmeras contribuições dignas de nota ao longo da história podemos conferir em Takao Hayashi (HAYASHI, 2003).

Esse mencionado assombro é reflexo de ideias gestadas em ambiente colonialista, que ainda se encontram em lento processo de elisão em nossos meios acadêmicos, tanto quanto em meio à população em geral. Desde as primeiras décadas do século XX, Sir A. B. Keith arrolava a extensa bibliografia em sânscrito sublinhando o estado de diversas ciências ao longo da história, como lógica, gramática, direito, política e medicina (KEITH, 1993), mas tal bibliografia permaneceu, fora da Índia, restrita a

especialistas, quase sempre tratada sob o ensejo de análises filológicas, sem a apreciação de seu alcance mais amplo. No entanto, como nota Fritz Staal (STAAL, 2003, p. 346-347), não há restrição à atribuição do termo ciência a tais textos e seus respectivos campos de estudo sistemático caso os compreendamos para além do sentido positivista e os consideremos em sentido próximo às *wissenschaften* da tradição alemã ou continental, em suma, em acepção hermenêutica. É isso o que nos faculta, no presente texto, tomarmos a poética e estética indianas enquanto tal, uma hermenêutica da criação e fruição artística, o que nos permite deslocar os textos estudados da função de objeto do método (dados brutos para análise linguística ou filológica) para o de fonte bibliográfica que, no mais, trazem consigo critérios e contextos interpretativos, clássicos e contemporâneos. Tal mudança epistemológica é de profundo significado, concebível apenas em contexto no qual as ex-colônias deixam para trás o papel de objetos de uma racionalização para erigirem-se enquanto sujeitos de uma interlocução, em suma, configurando o que podemos aqui chamar de *natureza dialógica do esforço hermenêutico*. Destarte, consoante às palavras de Shiv Vishvanathan, reportamo-nos à Índia: “(...) como uma provedora de ideias onde nenhuma delas morre e em que tudo é compostado, [que] oferece um novo bem intelectual comum de experiências e heurísticas.” (VISHVANATHAN, 2010, p. 581)

É assim que nos dirigimos à Índia, como um bem intelectual comum, que se apresenta não apenas como um objeto de estudo, mas como um interlocutor em processo dialogal que nos coloque em contato e intercâmbio bilateral mais intenso com outras fontes de conhecimento ou leituras de mundo.

O termo “*śāstra*”, no âmbito da cultura sânscrita, é o empregado para denotar um campo de estudo sistemático, uma ciência e, nesse sentido, é praticamente intercambiável com “*vidyā*”. A mesma palavra é utilizada para referir-se a um tratado, que tende a ser de grande erudição e autoridade, que sistematize a referida ciência. Os títulos respectivos desses tratados tendem a assumir uma mesma forma, que é o nome do autor seguido do próprio campo de aplicação. Dentre os mais conhecidos no Ocidente, podemos citar o *Kauṭīliya Arthaśāstra*, “Tratado Acerca da Arte Política de *Kauṭīliya*”, e o *Mānava Dharmaśāstra*, que trata dos deveres morais e da organização social de castas (*varṇa-aśrama-dharma*). Há, ainda, muitos outros,

como o *Śilpaśāstra*, devotado à arquitetura, iconografia e artes manuais; ou o *Alamkārasāstra*, que trata de estilística e retórica, os adornos e embelezamentos da linguagem; e assim por diante.

A literatura sânscrita relacionada aos diversos campos científicos ou hermenêuticos (*śāstra*) começa a se consolidar muito cedo, já estando em franco desenvolvimento durante o período védico tardio, nos séculos VI-V a.e.c. Muito da abordagem sistemática e criteriosa que aí observamos pode ser considerada como uma herança dos períodos anteriores.

Para estabelecermos alguns marcos cronológicos relevantes para o estudo do período védico, conforme Witzel (1997, p. 3-5), podemos considera-lo como dividido em três fases: o védico antigo, o médio e o tardio. O védico antigo pode ser datado de algo entre os séculos XIX a.e.c. e XII a.e.c. Seu principal documento histórico é o *R̥gveda*, que teria sido fixado por grupos tribais que chegam à região do Panjabi, norte da Índia, após o declínio das cidades do Vale do Indo (Séc. XIX a.e.c.) e antes da introdução do ferro (séc. XII a.e.c.). Os hinos eram então “vistos” por videntes inspirados (*R̥ṣi*) e memorizados, os quais pertenciam a cerca de cinquenta grupos tribais organizados em cinco povos (*janas*) maiores. Esses eram os árias, que mantinham disputas com outros povos tribais, aos quais chamavam “*dasyus*”, termo que origina o vocábulo “servo” (*dāsa*). O período védico médio, por sua vez, pode ser relacionado ao *Atharvaveda*, que teria sido fixado após o século XII a.e.c., já mencionando a cultura do ferro. A transição para o védico tardio é de difícil determinação, tendo esse último período um relevante marco cronológico em VI ou V a.e.c., século de nascimento do Buda, quando a cultura védica já apresentava uma considerável consolidação erudita. Encontra-se aqui uma organização social semelhante a reinos, os quais, em número de dezesseis, ocupam uma ampla região no norte indiano. Há uma considerável complexificação do ritual, enquanto os hinos, que não são mais compostos, devem ser preservados de uma geração a outra. A sociedade apresenta características de estratificação, com a aliança brâmane-xátria transladando para uma organização tripartite, ou seja, as três castas (*varṇa*) arianas, as quais são caracterizadas por um rito iniciatório (*samskāra*), motivo pela qual são chamadas “duas vezes nascidas”. A essa tripartição, soma-se os povos conquistados (*śudra*), não iniciados nos ritos arianos, que desempenham função

social de serviçais, perfazendo a organização social em quatro castas ou classes distintas, no interior das quais alocam-se inúmeras tribos, as quais mantêm entre si diversos traços de distinção, como a endogamia e a manutenção da língua.

Com o objetivo de organização do cânone e fixação das formas rituais, veremos se desenvolver uma série de instrumentos de conservação e preservação de uma literatura originariamente oral, a qual apenas tardiamente é escrita. No védico tardio, no qual os textos sagrados ainda não são escritos, já são encontrados modos de análise e memorização, como o palavra-por-palavra (*padapāṭha*).

O primeiro sistema que conhecemos é o *Padapāṭha* do *R̥gveda*, de Śākalya, mas ele contém ideias e técnicas que podem retroagir a períodos mais antigos (também preservados no *Avesta* iraniano). A análise “palavra-por-palavra” *Padapāṭha* separou as palavras de outros elementos, assegurando sua pronúncia correta, incluindo acentuação (...) e fixou oralmente o corpus ou “texto”, portanto contribuindo para a formação do cânone durante o período védico tardio (600-500 a.e.c.) (Staal, 2003, p.350)

Tal preocupação com a linguagem conduz a avanços científicos válidos até os dias de hoje, tais como a identificação da diferença entre frases, palavras, radicais, prefixos e sufixos, bem como a organização dos sons (consoantes e vogais) conforme o ponto de articulação (guturais, palatais, dentais, etc.), o que fornece bases para o modo como o alfabeto sânscrito é memorizado até os dias de hoje. (Staal, 2003, p.351) Se os abecedários ocidentais são meras enumerações de letras, o alfabeto sânscrito é memorizado levando-se em considerações grupos de fonemas organizados sucessivamente conforme o local de articulação, a começar pela garganta (guturais), finalizando pelo lábio (labiais). No interior de cada um desses grupos ou famílias, memoriza-se a consoante, novamente, em conformidade com uma ordem precisa, que alterna dois pares, formados pela permutação de dois traços constitutivos: surdas ou sonoras, simples ou aspiradas.

Tal estudo analítico do alfabeto e do aparelho fonador não é nada trivial. Somente no século XX a linguística do ocidente passou a dispor de um instrumental analítico equivalente. No mundo védico antigo, tal inclinação ao procedimento analítico

conduziu à formação das disciplinas exegéticas ou subsidiárias (*vedāṅga*), destinadas à correta aplicação e preservação dos vedas. Nelas, nota-se uma centralidade atribuída à linguagem, seja do ponto de vista especulativo e filosófico, seja empírico e analítico. Tais disciplinas são em número de seis, (Flood, 2009, p.53), a saber: i) *Śikṣa* (correta pronúncia do texto védico); *kalpa* (correta performance do ritual); *vyākaraṇa* (gramática); *nirukta* (que costuma ser traduzida por etimologia, mas que não se confunde com essa, se a tomarmos em seu sentido moderno); *chandas* (métrica); *jyotiṣa-vidyā* (astrologia). Observe-se que, dentre elas, quatro tratam diretamente de aspectos da linguagem.

No âmbito especulativo, a centralidade da linguagem se relaciona a dois conceitos centrais no pensamento védico: palavra-originária (*vāc*) e testemunho (*śabda*).

*Vāc* é o órgão que, passando pelas oito localidades, viz., peito, garganta, cabeça, a base da língua, dentes, nariz, lábios e palato, e sendo presidida pelo fogo [*agni*], expressa as letras. As letras, por sua vez, sendo limitadas em número e sujeitas à conformidade com o sentido que se busca expressar, também são chamadas *vāc*. Também *śabda* ou *pada* exprimíveis pelas letras são chamadas *vāk*. (...) O *Ṛk* (*mita*), o *Yajus* (*amita*) e o *Sāman* (*svara*) são manifestações da mesma *vāk*. (JHA, 2006, p.239)

As letras, que geradas pelo ar articulado em cada uma das localidades da fisiologia, processo presidido pelo fogo sacrificial, resulta nos mantras védicos, pronunciados durante o ritual. Esses, por sua vez, são a origem e fundamento do cosmos. Linguagem, palavra e organização do cosmos são conceitos que se avizinham. O sânscrito – linguagem dos mantras – passa a ser visto como origem de todas as demais línguas, bem como expressão da palavra-originária (*vāc*). O testemunho (*śabda*), ou seja, a palavra em seu uso autorizado no interior da tradição e da sucessão discipular, também é expressão dessa palavra-originária. Os Vedas (*Ṛc*, *Yajus*, *Sāman*) são suas expressões mais imediatas e fonte última de autoridade. Tais textos não são compostos, mas vistos pelos videntes (*Ṛṣi*) em tempos antigos, os quais arranjaram as palavras (*pada*) em conformidade com essa incriada *vāc*, a qual origina e sustenta, não apenas a palavra e o pensamento, mas a própria ordem cósmica. A manutenção da ordem dos sons, palavras, acentuações, portanto, visa preservar essa conformidade – e logo eficácia - entre a palavra originária (*vāc*), o

testemunho autorizado (*śabda*) e a performance ritual (*pada*), tendo como origem a experiência visionária dos bardos (*Ṛṣi*) fundadores da tradição, cujos hinos não-compostos, mas vistos, são os mantras védicos.

Particularmente relevante para nossa abordagem é a analogia entre o sacrifício do Soma – a bebida sagrada – e sua análoga Bem-Aventura. No capítulo II, veremos que o equacionamento entre a Bem-Aventura (*ānanda*) e experiência estética (*rasa*), equacionadas no interior de uma filosofia que atribui à linguagem um estatuto ontológico e soteriológico, é uma das pedras de toque do desenvolvimento de duas importantes vertentes da estética medieval.

O mais importante ritual do ṚgVeda é aquele da preparação, oferta e consumo da bebida sagrada, *Soma*, detalhado minuciosamente no [hino] RV 9. Era preparado a partir de uma desconhecida planta (provavelmente *Ephedra*) que nasce nas altas montanhas Pamirs, no leste do Iran e oeste dos Himalaias. Essa planta foi rapidamente substituída à medida que a civilização Ṛgvédica se expandia para o leste nas planícies do Ganges e do Rio Indu. *Soma* parece ser um substitutivo para a antiga bebida sagrada indo-europeia, feita de mel fermentado (hidromel). Ela provavelmente foi apropriada, tanto pelos Indo-Arianos quanto pelos Iranianos, de populações locais da área da Bactria/Margiana que parecem tê-la chamado pelo nome não-indo-ariano *amśu*. Sua antiguidade é ainda sublinhada pela tradição Zoroastra, onde aparece como o importante ritual do *Haoma*. (WITZEL, 2003, p.74)

Dada a centralidade do Soma na religião védica, Sastri sublinha sua relação com a palavra originária (*Vāc*), a experiência estética (*rasa*) e a Bem-Aventura (Ananda):

*Vāc* [a linguagem] é intercambiável com *Soma*, o suco divino. *Vāc* transformada em uma vaca, sua ordenha é o *Soma*. Essa transformação é uma indicação da relação interna entre um trabalho humano bem acabado e sua equivalente Divina Bem-Aventura. (Mishra, 2009, p. 21)



Temos, nessa passagem, um equacionamento entre a ordenha da vaca, que é a linguagem, e o Soma, também relacionado à Bem-Aventura. O desembocar dessas relações próprias da teoria do ritual védico numa teoria geral do sentido será um caminho possível que então se abre.

A relevância especulativa atribuída à linguagem por um grupo de ritualistas e estudiosos se traduziu, no decorrer dos séculos, em diversas realizações de ordem prática. Um dos primeiros frutos consiste na gramática de Pāṇini, que não se restringe mais à manutenção do cânone védico, pois situa seu objeto de análise como sendo a linguagem sânscrita como um todo. A obra, escrita entre o início e meados do século IV a.e.c., é composta de regras, metaregras e regras definitórias, lançando mão de uma metodologia que apresenta características algébricas e de uma lógica recursiva. (Staal, 2003, p. 353-356)

O rigor analítico e especulativo cultivado pelos ritualistas védicos se sedimenta, ao longo do tempo, como base metodológica e intelectual – não raro com requintes e excessos escolásticos – que subsidia o desenvolvimento da literatura das ciências – ou *śāstras* – cada qual lidando com seu campo de estudo de forma objetiva, sistemática e relativamente autônoma em relação ao universo religioso-ritual. Os conceitos que trabalharemos nesse primeiro capítulo se originam, justamente, num desses tratados, atribuído a Bharata, intitulado *Nāṭyaśāstra* (Tratado Sobre as Artes Performáticas), ou, no original, *Bharatamuni Nāṭyaśāstram*, cerne de uma doutrina estética de ampla influência no sul asiático, comparável àquela da Poética de Aristóteles para o mundo europeu e ocidental.

Pode-se considerar que Bharata inaugura a estética e a poética no âmbito da cultura sânscrita. Embora seja possível que tenha havido textos anteriores, raramente são mencionados em escritos posteriores e hoje estão perdidos. Suas formulações são retomadas ao longo de toda a história da arte indiana, tanto por praticantes quanto pesquisadores e críticos, seja em relação à poesia, romance, música, dramaturgia ou dança. As artes indianas que atribuem à poética de Bharata um caráter de autoridade recebem o *status* de clássicas (*śāstrīya*). A influência de Bharata, no entanto, não se restringe a esse âmbito, sendo de espectro mais amplo por permear expressões populares e tradicionais. Em suma, uma boa compreensão dos conceitos por ele tratados deve ser considerada como condição *sine qua non* para o

exercício da leitura, crítica e fruição de um grupo extenso dentre as artes indianas – clássicas, populares ou tradicionais, antigas ou modernas – dentre elas a música, a dança, a literatura, a poesia, o teatro e o cinema.

É importante salientar que o modo como a cultura sânscrita se espalha pelo sul asiático consiste na assimilação e, podemos dizer, na normatizando de elementos de diversas outras matrizes culturais com as quais tomou contato, num contínuo e complexo processo de trocas, fusões, permutações... podemos chamar tal processo de sanscritização.

Sanscritização é o processo pelo qual formas locais ou regionais de cultura e religião – deidades locais, rituais, gêneros literários – se tornam identificados com a “grande tradição” da literatura e cultura sânscritas: ou seja, a cultura e religião dos Brâmanes, Arianos, ortodoxos, que aceitam o Veda como revelação e, geralmente, aderem ao *varṇāśrama-dharma* [sistema de castas]. (Flood, 2009, pg. 128)

A configuração social e religiosa do hinduísmo clássico, portanto, é menos a de uma matriz cultural que suplanta e elimina as anteriores (o que caracterizaria melhor a colonização recente das Américas, por exemplo) do que a ascensão do prestígio de um grupo, que translada de uma origem tribal para o de uma “casta” (*varṇa*) de uma sociedade mais ampla, de características monárquicas, mantendo, no entanto, fronteiras de consanguinidade e regras de parentesco. No mesmo processo, a língua distintiva desse grupo, do tronco Indo-ariano, por sua vez, translada de sua posição de veículo da revelação para o de língua cosmopolita do palácio e do templo, que passa a presidir sobre uma diversidade linguística que jamais foi eliminada. Como teremos oportunidade de verificar ao estudarmos, sobretudo, o primeiro e último capítulos do *Nāṭyaśāstra*, tal dinâmica se presentifica aí de modo bastante marcado e relevante, desde as primeiras linhas, resultando numa hibridização entre elemento de culturas - e matrizes religiosas – diversas, presentes no imaginário e na arte posteriormente praticada.

É frequente a tradução de “*nāṭya*”, a arte performática descrita por Bharata, por “teatro”. Embora, talvez, não tenhamos opção melhor para o trabalho de tradução, é conveniente que procedamos a alguma leitura mais detida, pois se trata de uma arte performática que se diferencia substancialmente do teatro, se pensarmos esse último na sua forma de origem grega. Enquanto o teatro se centra no roteiro e, em última análise, na estrutura narrativa – como teremos oportunidade de estudar um pouco mais detidamente em nosso terceiro capítulo – a arte performática descrita por Bharata é centrada imediatamente na modalidade do estado emocional e da experiência estética a ser despertada na audiência. Para isso, faz uso de todos os campos expressivos, ou seja, dança, gestualidade, música, voz, maquiagem, figurino, poesia e, também, narrativa. Dança e música são tão constitutivas do espetáculo quanto a encenação do roteiro, inexistindo subordinação entre essas duas instâncias, de modo que uma aproximação possível, no Ocidente, seria com a ópera, por ser essa um espetáculo de música, tanto quanto a encenação de uma estória. É esse caráter multiexpressivo, poderíamos dizer “multimídia”, da arte performática de *Bharata*, que possibilita que sua influência possa se estender por artes diversas, não apenas as artes dramáticas, mas também a música, a dança, a poesia, e mesmo a escultura e a pintura.

*Bharata*, além de ser o nome próprio ao qual se atribui a autoria do texto, também é um dos sinônimos para “ator” ou “bailarino” em sânscrito. Seu nome é acompanhado, no título da obra, pelo epíteto “*muni*”, que pode designar um asceta ou monge qualquer, mas que adquire frequentemente conotações altamente honoríficas. São considerados “*muni*”: os gramáticos Pāṇini e Patañjali; o compilador dos Vedas, Vyāsa; e o próprio Buda, “O Muni do Clã Sakya” (Śākya-Muni).

O título completo da obra, *Bharata-muni-nāṭya-śāstram*, pode ser lido, portanto, como “O Tratado de Bharata, o Sábio, acerca da Arte Performática”, o que delimita de modo bastante preciso seu escopo e âmbito de aplicação.

O escopo do *Nāṭyaśāstra* é a exposição de todo o conhecimento referente à arte performática (*nāṭya*). Esse último vocábulo é uma substantivação da raiz verbal /*nṛṭ*/, do sânscrito, que designa tanto a dança, quanto a representação dramática ou a pantomima. Do mesmo radical, advém ainda: *nāṭa* (masculino) ou *nāṭī* (feminino), que designam, indistintamente, o ator, o bailarino ou um *performer* de pantomima; bem

como *nāṭyā* (companhia de artistas). Assim, *onāṭya*, por vezes chamado “teatro sânscrito” ou “drama sânscrito”, é próximo do ideal de uma “arte total”, por subsumir o que passamos aqui a designar como seus diversos campos expressivos, quais sejam: música, canto, dança, pantomima, indumentária, maquiagem, objetos cênicos (escultura), roteiro, poesia, entonação... Na arte performática de Bharata, esses diversos *campos expressivos* não podem ser subordinados um ao outro. Todos se enfeixam em torno a um núcleo organizador, qual seja, os estados emocionais e a experiência estética fundadora, ao passo que, no teatro, (de matriz grega), todo o espetáculo subordina-se ao desenvolvimento do enredo. Os campos expressivos, além de serem componentes dessa arte performática “total” – o *nāṭya* – podem, igualmente ser apresentados com certa autonomia, por exemplo, um espetáculo de música e dança. Nessa concepção, a dança e a construção de objetos cênicos (por conseguinte a escultura) passam a ser vistas como especializações possíveis de determinados artistas no interior de um mesmo grupo, mais do que artes totalmente distintas. Todos esses artistas falam uma linguagem artística em comum. As implicações dessa concepção para a produção, fruição e crítica de arte são inúmeras, como, por exemplo, a constituição de um corpo conceitual que transita entre diversas literaturas mais especializadas nesse ou naquele campo expressivo, como escultura, dança ou poesia.

Interessante sublinhar que, na poética de Bharata, são indiferenciadas, a princípio, a elaboração de roteiros teatrais e a composição de poemas. Embora ao longo do tempo haja escritores, formas e estilos que se especializem em um ou outro e, de fato, existam composições para o palco e outras que não se prestam a ser encenadas, mas apenas lidas, isso não basta para que tal doutrina considere constituir-se artes diferentes. Na poética sânscrita, o poeta, o autor de peças teatrais e o escritor de romances são, indistintamente, chamados *kavi*, sendo seu ofício a confecção do *kāvya*. Apenas *a posteriori*, encontraremos especificações, como gêneros e estilos - desde poemas gráficos “concretos” a grandes poemas a serem encenados – com as respectivas predileções de autores por um ou mais dentre essas formas.

Cada um dos *campos expressivos* da arte é teorizado e praticado com acentuado formalismo, um apurado disciplinamento na produção de signos comparável ao rigor

com o qual uma teoria musical clássica europeia organiza a produção e combinação de sons, o mesmo aplicado a gestos, expressões faciais, composição textual e indumentária. Decorre daí que um tratamento exaustivo e aprofundado de tais campos solicita um saber enciclopédico. É plausível que, em uma companhia, os saberes teóricos e práticos não estejam uniformemente distribuídos, havendo diferenças de aptidão e estudo. É à fundamentação, sistematização e listagem universal dessas técnicas que se propõe o *Nāṭyaśāstra*, um dos motivos pelo qual é corrente a dúvida de se tratar de trabalho de uma única pessoa. Em caso contrário, Bharata foi detentor de conhecimento vastamente erudito. O texto o tem como o criador das artes, portanto como o primeiro praticante e iniciador da tradição (*adiguru*).

Sua extensão, abrangência e posição inaugural, situam o *Nāṭyaśāstra* como o principal tratado do campo da poética na Índia. A ele recorrem, posteriormente, diferentes correntes teóricas e práticas, considerando-o como fonte última de autoridade, sobre a qual lançam novas leituras. Diversas artes hoje tidas como clássicas declaram originar-se no *Nāṭyaśāstra*, como o Bharatanatyam e o Odissi (danças clássicas); o Kutiyattam e o Kathakali (teatros clássicos). Na música clássica, o *Nāṭyaśāstra* permanece como uma das principais fontes por apresentar, dentre seus capítulos, os primeiros documentos de teoria musical.

Quaisquer ideias expressas por um artista em uma apresentação de bharatanatyam que considera seu trabalho sob uma perspectiva ampla que inclui teoria e os *śāstras*, por um lado, e o *guruśiṣya-paramparā* [sucessão mestre-discípulo], por outro, devem ser governadas por sua atitude particular em relação à arte antiga em um contexto moderno. (...) Inovação, nesse contexto, é guiada pela tradição. (VISWANATHAN, 2010, p. 41)

Não está presente em tal concepção, portanto, a imutabilidade das formas artísticas por meio de um preservacionismo imobilista, pois a referência à “arte antiga” é realizada por uma “atitude particular” em um “contexto moderno”. Tal concepção aberta à transformação permite que a influência do *Nāṭyaśāstra* seja percebida nos

tempos atuais em formas artísticas que se diferenciam, em maior ou menor grau, de seus procedimentos formais.

Mesmo que assumíssemos uma concepção bastante ampla de “autoria”, que poderia incluir desde uma exposição a partir de impressões subjetivas, até a elaboração de uma análise racional e sistemática ou a fixação em texto de uma experiência extática, ainda assim, a autoria do *Nāṭyaśāstra* se apresentaria como de difícil determinação. É possível que o nome do autor – *Bharata* ou *Bharatamuni* – designe um único indivíduo ou, diferentemente, tenha sido utilizado sucessivamente por diversas pessoas pertencentes a determinada escola ou, ainda, seja o nome de um compilador tardio de ideias advindas de variadas fontes, incluindo orais, que jamais teriam sido vertidas, até então, para a forma escrita. O fato é que inexistem indicações biográficas acerca da existência de um *Bharata* externas ao próprio *Nāṭyaśāstra*.

É possível que o texto em seu modo atual apresente, em seu interior, uma gama de documentos recolhidos em diversos períodos. Observa Adya Rangacharya (2005), que há mudanças de estilo e o escopo é tão amplo que aparenta um recenseamento de todo o conhecimento disponível em determinado momento acerca das diversas artes. É igualmente possível, como sugere Natalia Lidova (1997, p.2), que haja um núcleo originário mais antigo que incorpore sucessivos acréscimos ao longo dos séculos.

Observa Rao (2010) que diversos conceitos e noções presentes na obra são citados pelo próprio texto como advindos de fontes precedentes. É possível que se originem de autoridades e tradições exclusivamente orais ou que provenham de manuscritos perdidos. Em qualquer uma das alternativas, o *Nāṭyaśāstra* permanece como o mais antigo tratado das artes performáticas disponível, hoje, em sânscrito, o que reforça seu caráter fundador, em sentido mítico, ou seja, o de tratar-se de uma narrativa de origem.

Ainda que seja uma compilação, o exame direto do texto demonstra que esse apresenta uma organicidade em organização interna. No capítulo VI, é encontrada uma síntese da obra, com a exposição condensada e aforismática de todos os conceitos constitutivos da totalidade da exposição. Esse trecho funciona como uma

espécie de Índice, organizado a partir dos conceitos centrais e não da numeração dos capítulos. Isso implica que, caso seja o tratado advenha de origem coletiva, em algum momento encontrou sua redação e organização relativamente estável e final.

Independentemente de qual hipótese seja a válida, questões de autoria não tendem a minorar o prestígio ou autoridade da obra. Trata-se de uma situação muito diversa daquela que podemos exemplificar com o questionamento da autoria da segunda parte de *Kumārasambhāva*, atribuída, como o restante da obra, ao poeta *Kālidāsa*. Ao levantar tal objeção, M. R. Kale (1981) está ciente das implicações quanto à validade do texto, um refinado poema em sua primeira parte, que não mantém a mesma qualidade na segunda, segundo o autor. Em relação ao *Nāṭyaśāstra*, por sua vez, dúvidas acerca de uma personalidade histórica a quem se deva atribuir a autoria do texto não é algo que apresenta maiores implicações, pois não se trata de um trabalho autoral, mas de um vasto campo de conhecimento aplicado sistematizado, cuja leitura e conservação é regulada, por assim dizer, através de uma cadeia de transmissão mestre-discípulo (*guruśiṣya-paramparā*), o que subordina a interpretação textual à interação oral e à dimensão da prática artística.

Embora não se furte a formulações teóricas e conceituais, a maior parte do material que compõe o tratado se apresenta como suporte à prática. O capítulo quarto, por exemplo, enumera diversas posições e sequências de dança cuja reconstituição não é plenamente possível sem recurso a fontes externas ao texto, como esculturas ou, mais propriamente, um instrutor que demonstre como são tais posições e quem, ao reproduzi-las, demonstra que ele próprio possui um treino exaustivo na respectiva arte, treino que foi conduzido por um *guru* ou preceptor, e assim sucessivamente. O mesmo pode ser dito acerca de outras passagens, como da teoria musical, impossíveis de serem compreendidas sem a ilustração de um músico. Isso demonstra que o escrito está distante de ser autossuficiente, o que suscita, não raro, e como não poderia deixar de ser, correntes interpretativas contraditórias.

Acerca da autoria, comenta Rao (2010):

Não há, certamente, uma resposta clara a esta questão. O autor não fez esforço para revelar sua identidade. (...) O autor explica os amplos parâmetros, os princípios fundamentais e as

técnicas da arte teatral assim como existiam. Ele não expôs o texto como se fosse sua descoberta ou sua posição pessoal. Ele estava lucidamente e sistematicamente expondo uma tradição que estava viva e vibrante. Esses fatores nos levam a crer que Bharata, quem quer que tenha sido, deve ter sido um praticante bem informado, um expoente de seu tempo. Bharata, talvez, tenha pertencido a uma comunidade de artistas, atores, dançarinos, poetas, músicos que compartilhavam uma herança comum e aspirações em comum. (RAO, 2010)

Como os diversos textos sânscritos, o *Nāṭyaśāstra* chega aos dias atuais através de manuscritos copiados de geração a geração, ao longo de sucessivos séculos, que formam linhagens que podem conter discrepâncias de maior ou menor monta entre si. Cada uma dessas linhagens corresponde a uma recensão do texto, cujo exemplar mais antigo não retroage a data anterior ao século XII, sendo a maioria dos séculos XV a XVIII (KUMAR, 2010, p. xvii). As impressões modernas adotam uma dessas linhagens, ou as compara entre si, buscando um texto relativamente estável. Algumas recensões se encontram em coleções particulares, enquanto outras foram armazenadas em museus.

Haja vista esse cenário, debates acerca de datação, interpolações, validade e autoria permanecem sempre passíveis de revisão. Em estudos dos manuscritos indianos, é relativamente comum que textos sejam movidos, ao todo ou em parte, cinco ou até dez séculos em relação à cronologia até então aceita. Em relação ao *Nāṭyaśāstra*, há uma tendência majoritária a convergir para uma datação dentre os séculos II a.e.c e II d.e.c. Tal intervalo já era citado na introdução à edição clássica de Ghosh (1951), estando ainda de acordo trabalhos recentes como os de Farley Richmond (1993, p. 35) e Pushpendra Kumar (2010, p. xvii). Por outro lado, persistem ponderações em sentido contrário. Barbara Stoler Miller (1999) considera que a forma atual do tratado, fixada e preservada aos dias atuais, não pode ser anterior ao século V d.e.c, pois esse é o período histórico cuja produção artística corresponde à doutrina estética retratada, sendo o representante máximo o poeta *Kālidāsa*, cuja localização razoável - e também controversa - situa-o nessa data, na corte de Chandragupta II.

Apesar do amplo intervalo compreendido entre as datas limite, poderíamos propor uma convergência de toda a bibliografia consultada com o seguinte quadro: i) uma



datação próxima ao século I d.e.c. ou II d.e.c., como a provável de uma sistematização; ii) tal sistematização recorrendo a um acervo mais antigo, seja ele formado por documentos ou tradições orais; iii) posteriores interpolações ocorrendo até o século VII d.e.c., mais possivelmente por volta do século V d.e.c., “era de ouro” do período Gupta, marcada por um profícuo mecenatismo. Caso aceitemos essa localização cronológica, aparentemente dispersa, isso nos conduziria à mesma cronologia, em linhas gerais, apontada por Gavin Flood (2009, p. 105), para a fixação do *Mahābhārata*, que também se sedimenta a partir de fontes dispersas ao longo de alguns séculos. A identificação do *Nāṭyaśāstra* com a cultura épica e purânica - incluindo o *Mahābhārata* e o *Rāmāyaṇa* - é subsidiada por elementos internos do texto.

Apenas a título de localização, podemos considerar os textos do hinduísmo do modo a seguir:

A correlação entre o *Nāṭyaśāstra* com os épicos, puranas e ágamas é de grande relevância, não apenas para compreendermos o imaginário artístico indiano, como, de modo mais amplo, para situarmos as transformações ocorridas no próprio hinduísmo ao longo da história, caracterizada por um processo paulatino de assimilação e troca entre diversas matrizes religiosas e culturais. Desenvolveremos esse processo de assimilação no capítulo segundo, sobretudo em seu primeiro tópico.

Uma detalhada exposição das edições e conteúdos dos manuscritos do *Nāṭyaśāstra* paulatinamente tornados públicos, do século XIX até meados do século XX, é apresentada por Adya Rangacharya (2010, p. xvii-xxiii). Os primeiros oito capítulos foram publicados pelo norte-americano Fitz Edward Hall, em 1865, como apêndice do *Daśarūpaka*, texto sobre dramaturgia datado do séc. X d.e.c., que se reporta ao *Nāṭyaśāstra* enquanto autoridade. A partir de então, conjuntos de capítulos vieram paulatinamente à luz, alguns com edições críticas, culminando com as edições de Baroda (*Gaekwad Oriental Series*); a de *Nirṇāyasāgar*; e a tradução M. M. Ghosh (1951), à qual recorreremos de modo privilegiado.

Para nossos estudos, utilizaremos três edições, duas recentes, a de Rangacharya (2010) e a de Pushpendra Kumar (2010), além de recorreremos à edição clássica de

M. M. Ghosh (1951), publicada em texto bilíngue sânscrito/inglês pela *Asiatic Society*. Kumar (2010) e Rangacharya (2010) apresentam introdução crítica e relevantes notas e comentários. A tradução de Rangacharya (2010) tende a ser resumida, voltada ao conteúdo, sem recuperar a organização originária em versos do texto, não se abstendo de suprimir passagens relativamente longas que se mostrem repetitivas ou afastar-se do texto originário naquilo que considera inconsistente, supostamente advindo de interpolações. Por outro lado, apresenta uma relevante discussão do texto, o que o torna relevante enquanto recurso de apoio. A edição de Kumar (2010) mantém integralmente a versão bilíngue de M. M. Ghosh (1951), à qual adiciona notas que fornecem explicações; tecem referências internas cruzadas; compara com diferentes interpretações das respectivas passagens realizadas por outros tradutores para o inglês; recupera citações de comentadores, tanto antigos quanto contemporâneos; etc.

Para nossa leitura, recorreremos ao texto em sânscrito para dirimir dúvidas e aclarar o significado das partes mais relevantes, sobretudo quanto a passagens que fazem uso de um vocabulário mais técnico. As traduções fornecidas para trechos em que não haja referência a uma das edições utilizadas são de nossa própria responsabilidade, partindo do subsídio das traduções utilizadas, que foram cotejadas, sempre que julgamos necessário, com o texto original em sânscrito.

O *Nāṭyaśāstra* é apresentado sob a forma de um diálogo que ocorre entre o autor, Bharatamuni, e vários outros sábios que lhe dirigem questões de modo respeitoso. As respostas suscitadas tomam a forma de longas exposições, como as realizadas por um professor, vez ou outra interrompidas por pedidos de maiores explicações, o que resulta nos capítulos da obra.

Ao longo dos 36 capítulos, pode-se observar uma variação formal, sendo algumas partes metrificadas e outras em prosa. As metrificadas são numeradas, facilitando a citação e referência, enquanto as partes em prosa tendem a ser comentários e explicações, aparentemente do próprio Bharata, acerca do conteúdo versificado. Apesar de uma considerável amplitude de tópicos e subtópicos, não há dispersão, pois se observa uma organicidade propiciada devido à exposição ser dedicada ao delineamento de tudo o que é relacionado a um único tema, a arte performática (*nāṭya*).

Pode-se dividir o tratado em três grandes blocos segundo a função que assumem no texto. O primeiro seria o constituído pelos cinco primeiros capítulos, o que podemos considerar como uma espécie de prolegômeno. Soma-se a esses o último, que retoma temas do capítulo inicial; o segundo bloco seria o constituído pelos capítulos VI e VII, os quais pode-se considerar como os centrais ou nucleares para o desenvolvimento da estética subjacente à prática da arte performática; do capítulo VIII ao XXXV, são abarcados cada um dos campos de expressão, ou seja, os componentes do espetáculo cênico, os quais compõem subdivisões temáticas do texto, mas sem equivalência estrita com a divisão em capítulos. Com o intuito de fornecermos uma visão geral, reproduzimos, abaixo, a listagem dos capítulos, seguidos dos respectivos títulos:

- I. A Origem da Arte Dramática
- II. A Sala de Apresentação (regras de construção)
- III. Rito de propiciação ao palco e aos deuses
- IV. A Dança de Śiva (Tāṇḍava)
- V. Preliminares (à apresentação)
- VI. Experiência Estética (*rasa*)
- VII. Estados Emocionais (*bhāva*)
- VIII. Gestos dos Membros Menores
- IX. Gestos dos Membros Maiores
- X. Gestos dos Membros Maiores
- XI. Cārīs (unidades coreográficas)
- XII. Maṇḍalas (unidades coreográficas)
- XIII. A movimentação do personagem pelo palco
- XIV. Estilos Regionais e a natureza das peças
- XV. Representação verbal e prosódia
- XVI. Padrões de métrica
- XVII. Conceitos de composição poética
- XVIII. Regras para o uso das diferentes línguas
- XIX. Regras para o uso das diferentes línguas
- XX. Dez gêneros de Peças
- XXI. O Enredo
- XXII. Estilos (*vr̥tti*)
- XXIII. Ornamentos, decoração corporal e objetos de palco (*ahārya*)
- XXIV. Harmonia na representação

- XXV. Interagindo com cortesãs
- XXVI. Representação: miscelânea
- XXVII. O Sucesso da apresentação dramática
- XXVIII. Instrumentos musicais
- XXIX. Instrumentos ociosos
- XXX. Instrumentos ociosos
- XXXI. Formas de medida do tempo
- XXXII. Canções dhruvā
- XXXIII. Instrumentos cobertos
- XXXIV. Tipologia de personagens
- XXXV. Distribuição de papéis aos atores
- XXXVI. Descida das artes performáticas para a Terra

O texto assume predominantemente um caráter técnico e pragmático. Há ocorrência de narrativas, sobretudo nos capítulos I, IV e XXXVI. No restante do tratado, predomina uma linguagem conceitual.

## 2.2 Leitura interna do texto

Antes de dedicarmos-nos à leitura do tratado, faz-se necessário explicitarmos alguns critérios da hermenêutica dos textos em sânscrito. No ocidente, um livro filosófico solicita um procedimento interpretativo distinto de um romance, diferença de leitura que é realizada conforme critérios nem sempre explicitados no próprio texto, pois são pressupostos como de domínio comum por comporem o processo de formação da comunidade de leitores. O mesmo é válido para os textos em sânscrito, vertidos em meio a um contexto interpretativo cujas ferramentas metodológicas e epistemológicas nem sempre são de domínio fora de seu círculo próprio. Tais critérios são partilhados em seu circuito de origem, compondo o arcabouço de instrumentos hermenêuticos cuja aprendizagem se encontra difundida no processo de formação daqueles encarregados da preservação, escritura e transmissão dos *śāstras*. Distante de uma uniformidade, há inúmeras escolas, linhagens de mestre-discípulo e, portanto, de instrumentos e critérios interpretativos. De nossa parte, utilizaremos dois fundamentos particularmente relevantes para aplicação no campo

estudado, ou seja, a poética. São eles: as potências da linguagem e os quatro nexos textuais.

Edwin Gerow (2002) apresenta uma descrição com certo cunho etnográfico do processo de educação altamente estruturado e hierarquizado das escolas destinadas aos brâmanes, as quais, com o final do patronato monárquico e advento do Estado moderno indiano, transladaram para as atuais escolas e institutos de sânscrito, no interior das universidades. Conquanto haja adaptações no sistema, permanece um núcleo suficiente para que seja considerado, hoje, como um paradigma operante, ao qual corresponde uma considerável produção acadêmica. Dentre as adaptações, podemos notar a equivalência entre os títulos de *śāstrī* (estudioso do *śāstra*) ao de mestre, enquanto é conferido o grau de *ācārya* como equivalente ao de doutorado em sânscrito. Conforme o levantamento de V. K. Sastri e K. V. Sarma (2012), que cataloga a produção indiana nessa área ao longo do século XX, foram defendidas algo mais do que sete mil teses de doutorado no período, em aproximadamente cento e vinte universidades ou institutos de pesquisa. Observando a produção levantada pelos autores, nota-se uma preponderância de temas ligados às escolas mais ortodoxas do bramanismo: *nyāya-vaiśeṣika* (lógica), *mīmāṃsā-vedānta* (hermenêutica) e a gramática de Pāṇini, com menor volume de trabalhos ligados a outros temas, como *Yoga-sāṃkhya*, *bhakti* e a própria poética ou estética. Podemos relacionar essa produção à difusão, nas décadas recentes, dos chamados *Vedic Studies* no âmbito acadêmico dos EUA e Europa.

Segundo Gerow (2002), os critérios de escrita e leitura de um *śāstra* nem sempre são enunciados, conquanto embasem os procedimentos de ensino e leitura desde os níveis elementares. Assim como a tradição ocidental encontra seu momento fundador na Grécia Antiga, ainda hoje localizando temas contemporâneos em perspectiva e abordagens ora mais platônicas, ora mais aristotélicas, ora epicuristas, do mesmo modo, de um ponto de vista diacrônico, podemos localizar alguns desses instrumentos hermenêuticos retroagindo ao chamado Período Védico (séc. XV a.e.c a VIII a.e.c.). Num e noutro caso não estão assentes o imobilismo e o imutabilismo, pois o retomar das respectivas tradições comporta a inovação e a historicidade, o que se traduz na permanente reinvenção dos paradigmas ou estruturas sincrônicas. É assim, por exemplo, que Natalia Isayeva (1995, p. 166) pôde localizar algumas

das noções que aqui empregaremos em sua gênese histórica por volta do século X, no âmbito do desenvolvimento de debates ligados à poética, à hermenêutica e à retórica, ao passo que Gerow (2002) sublinha algumas dentre as mais recentes transformações paradigmáticas contemporâneas, o que inclui até mesmo alguns impasses vigentes.

Não nos ocuparemos pormenorizadamente das transformações diacrônicas do paradigma que adotamos, haja vista que teríamos que revisar setores extensos da lógica, da gramática e da retórica sânscritas. Adotamos uma formulação simplificada<sup>1</sup> e buscamos apenas localizar, em meio às múltiplas possibilidades, as origens do referencial adotado. Assim sendo, as “potências da linguagem” se encontram consolidadas no século X, na obra de Abhinavagupta, do xivaísmo da Caxemira (ISAYEVA, 1995, p. 166), enquanto os quatro nexos textuais compõem o núcleo do arcabouço mais ortodoxo bramânico da cultura sânscrita, conforme podemos encontrar em Gerow (2002).

As investigações acerca do sentido (*artha*) são tema de amplo debate no âmbito da gramática, da hermenêutica e da poética, havendo sucessivas propostas e formalizações conforme a filiação dos autores a determinadas escolas e doutrinas, desde as mais radicais proposições, aplicáveis ao texto védico, segundo a qual deve-se renunciar a qualquer busca de sentido das palavras em favor da conservação de suas qualidades formais, com vistas à performance ritual, até debates acerca de sutis diferenças entre as figuras de linguagem e o meio como essas se relacionam de modo diferenciado com a instância do sentido. De certo modo, como desenvolveremos adiante dedicado a Abhinavagupta e o xivaísmo, a doutrina da experiência estética (*rasa-vāda*) pode ser inscrita nesse debate ao propor a experiência enquanto sentido último da expressão artística, para além dos sentidos literal e conotativo. Desenvolveremos esse tema, sobretudo, em nosso tópico 2.2, dedicado a Abhinavagupta e o xivaísmo.

---

<sup>1</sup>Um exemplo de temas de debate entre as diversas escolas de pensamento indianas: seria o sentido figurado redutível a mero uso particular da implicação lógica? Poderíamos reduzir as quatro potências elencadas a apenas duas, correspondentes aos sentidos literal e figurado? Teria o texto védico um sentido figurado ou qualquer empreita interpretativa que parta dessa premissa é necessariamente infrutífera? Podemos equacionar o “sentido contextual” à intenção do autor? E assim por diante. A resposta a estas questões difere de escola para escola, e mesmo no interior de uma única escola. Como veremos no capítulo II, é característica do pensamento de Abhinavagupta a aproximação entre o sentido sugestivo, que chama “*dhvani*”, e a experiência estética (*rasa*).

Como potências da linguagem (*śabda-śakti*), compreende-se as potencialidade múltiplas da linguagem de instituir sentido, instituindo quatro níveis (*artha*), a saber: o sentido corrente (*abidhārtha*); o contextual (*tātparyārtha*); o figurativo (*lakṣanārtha*); e o conotativo (*vyañjanārtha*).

A primeira entre as potências da linguagem é a que se equivale ao “sentido corrente”. Essa expressão não corresponde a uma tradução literal do termo utilizado na língua originária (*abhidhā*), mas ilustra bastante claramente seu valor conceitual, ou seja, o de tratar-se de um sentido comum da palavra, não raro múltiplo e relativamente indeterminado para o mesmo vocábulo. Exemplo é “pé” (na língua portuguesa), que pode designar uma parte do corpo humano, da mobília (pé de mesa) ou uma árvore frutífera (pé de jaca, ou jaqueira), etc.

Como sentido contextual (*tātparyārtha*), por sua vez, temos o valor do vocábulo no interior de uma sentença, diálogo ou campo de aplicação. Particularmente relevante para nossa abordagem, as palavras no interior de uma ciência adquirem sentidos específicos, diferentes de seus sentidos correntes ou dicionarizados. Por exemplo, a palavra “essência” adquire sentidos diversos, caso seja utilizada por um perfumista ou um filósofo, enquanto “elemento” possui valor conceitual totalmente distinto para um químico moderno ou para um matemático. Ainda que tal uso guarde relações com os sentidos correntes, seu valor conceitual é dado ao estabelecer uma rede de correlações no interior do próprio contexto de ocorrência, como no interior de uma disciplina científica.

Enquanto sentido figurativo (*lakṣanārtha*), temos o modo como o vocábulo adquire significação no interior de uma dentre as figuras de linguagem (as quais são objeto de estudo da retórica ou poética), como a metáfora, o símile, a hipérbole, etc. Se um poema diz que “sua face tem o brilho da lua”, isso não deve ser compreendido literalmente, embora não possa ser dito que a expressão seja desprovida de sentido.

Por fim, como sentido conotativo (*vyañjanārtha*), temos uma instância que extrapola o dito em direção a conteúdos meramente “sugeridos”, para além do explicitado até mesmo pelas figuras de linguagem. Poderíamos aproximá-la, no ocidente, de concepções em torno da alegoria e do símbolo. Tal sugestibilidade, sendo permanentemente aberta no tocante ao texto, irá corresponder, por parte do leitor, a

certa indeterminabilidade ou possibilidade de descoberta de novas leituras, haja vista ser impossível chegar a um sentido final, compreendido aqui como redução definitiva a um sentido corrente, qualquer que seja. Por outro lado, tal “sugestão” não é totalmente livre de determinação, pois tal hipótese implicaria a ausência de sentido do texto, haja vista que, supostamente, uma palavra que aceitasse como sinônimo qualquer outra da linguagem não significaria, afinal, coisa alguma. Como exemplo, temos as narrativas introdutórias do *Nāṭyaśāstra*, das quais trataremos logo adiante, das quais não reteremos apenas seus sentidos literais. Desse modo, partimos do pressuposto que tais narrativas não são gratuitas e nem se destinam apenas ao deleite estético. Em suma, a mensagem que reteremos será do âmbito das conotações (*vyañjana*)

As quatro potências da palavra ocorrem simultaneamente na maioria dos usos da linguagem, em maior ou menor grau. Mesmo a mais trivial das conversas acerca de tarefas da cotidianidade é plena de figuras e conotações, enquanto os mais intrincados discursos conceituais não podem prescindir dos usos e sentidos correntes dos vocábulos. No entanto, é possível perceber que determinados usos da linguagem são predominantes nesse ou naquele campo. Os textos científicos, como os *śāstras*, tendem a valorizar o uso contextual (*tātparya*), mais propriamente o conceitual, das palavras, o que explica a proliferação de vocabulários (*kośa*) em sânscrito, relacionados a determinados textos ou disciplinas, que são mais a organização de jargões localizados, não raro com viés de escola, do que um mero impulso esparso à dicionarização. Tais vocabulários são antes um suporte à interpretação especializada do que à leitura elementar. Os textos poéticos, por sua vez, tendem a se enraizar mais diretamente nas potências figurativa e conotativa da linguagem, com objetivo de fruição, considerando outros usos da linguagem como subsidiários. Isso não impede, por sua vez, o florescimento de rica bibliografia que busca tratar do fazer artístico de modo conceitual, o que é precisamente o que chamamos aqui de “poética”, a qual se origina, justamente, no *Nāṭyaśāstra* e se expande por todo o período do hinduísmo clássico até o presente.

O segundo instrumento metodológico ao qual recorreremos é o designado pela expressão “*anubandha catuṣṭaya*”, que podemos traduzir por “quatro nexos textuais”. Trata-se de um dos componentes mais difundidos da pedagogia de



aprendizagem do sânscrito, denominada *bodhana śāstra*, expressão que, literalmente, significa “ciência do ensino”, correntemente traduzida por “Princípios de Pedagogia”. Não há um texto de base para essa ciência, sendo ela um conjunto de princípios coletivamente partilhados e subjacentes à prática de ensino das escolas de sânscrito. Na descrição que Edwin Gerow (2002) fornece do modo como essa pedagogia opera hoje, observa-se consistir em sistema fortemente estruturado, do qual colhemos apenas algumas dentre suas noções. Os quatro nexos (*anubandha catuṣṭaya*) são:

a) Âmbito de aplicação (*viśaya*). Em seu sentido comum e dicionarizado (MW), o termo em sânscrito designa uma “esfera de atividade” ou “domínio”, “reino”, “jurisdição”. Também pode designar um objeto intencionado. No âmbito mais localizado da hermenêutica, o âmbito de aplicação (*viśaya*) é o tema proposto, a matéria visada na exposição. Trata-se de um critério metodológico de escrita e, portanto, também de leitura.

b) Destinatário (*adhikārin*). Se o âmbito de aplicação (*viśaya*) designa uma “jurisdição”, como um ministério do reino, o destinatário é aquele que possui a competência, a nomeação do rei para receber documentos em nome dessa jurisdição. Designa, portanto, o leitor pretendido, qualificado ou apto, a quem se destina a exposição. É comum que o destinatário seja caracterizado através de requisitos restritivos, sobretudo em termos de formação e conhecimentos, enquanto condições necessárias e suficientes para absorver o conteúdo e, assim, realizar um próximo passo de aprendizado por meio da presente leitura. Embora possa ser figurativizado no texto, o que é bastante comum, isso nem sempre ocorre, pois se trata do destinatário real, pragmático, da mensagem, e não mero artifício estilístico ou criativo. Por exemplo: o *Hitopadeśa* é um conjunto de fábulas que se destina à educação de crianças da nobreza na prática política. Isso delimita, respectivamente, o destinatário (crianças que exercerão funções sociais políticas/administrativas) e o âmbito de aplicação (prática política).

c) Teleologia (*Prayojana*): é a meta, desígnio, teleologia do texto, objetivo ao qual deve conduzir a leitura, o resultado esperado para o destinatário. É a causa final da organização textual. Um texto de medicina, ainda que regulado

por questões e ponderações de outras ordens, como da ética, apresenta como sua teleologia a obtenção da saúde.

d) Adequabilidade (*sambandha*). Literalmente, “correlação” (noutro contexto: “arranjo nupcial”), é a adequabilidade feita entre “a” e “b” (âmbito de aplicação/destinatário), “b” e “c” (destinatário/teleologia) e “a” e “c” (âmbito de aplicação/teleologia).

Os quatro nexos textuais inscrevem o texto em seu contexto dialógico. Não são simulacros ou instâncias imanentes do texto, mas posições concretas definidas no sistema pedagógico que organiza uma situação de ensino-aprendizagem ou produção e conservação de conhecimento. Desse modo, a leitura só pode ser efetiva ao restabelecer-se sua posição em uma rede que lhe ultrapassa.

Reportando-nos ao *Nāṭyaśāstra*, se considerarmos sua divisão nos três blocos já citados, é possível notar uma corelação com os recursos hermenêuticos aqui elencados, do seguinte modo:

Bloco 1: capítulos iniciais (I a V) em conjunto com o último (XXXVI). Predomina a narrativa com forte caracterização mítica e, assim sendo, tende à predominância de sentidos figurados e conotativos, enquanto a abordagem conceitual se apresenta de modo mais diluído.

Bloco 2: Nos capítulos VI e VII, pode-se encontrar uma condensação do conteúdo de toda a obra. Não se trata exatamente de um índice dos capítulos, mas de uma exposição em aforismos metrificadas (*sūtra*) de todo o conteúdo através da enumeração de conceitos e definição de suas inter-relações, cujo detalhamento ocorrerá ao longo dos capítulos seguintes, de modo a perfazer a quase totalidade da obra. É nesse pequeno bloco que localizamos a exposição da noção de experiência estética (*rasa*), a qual consistirá em base fundamental para a organização de todos os demais tópicos de exposição. Identifica-se a experiência estética com a teleologia (*prayojana*) a ser obtida pelo público por meio da apresentação da arte performática.

Bloco 3: capítulos VIII a XXXV. O maior dentre os blocos que elencamos, equivale-se ao domínio ou campo de aplicação (*viśaya*). São a matéria propriamente dita, ou seja, o âmbito das técnicas das artes a serem expostas de modo sistemático.

Predomina uma linguagem conceitual, entre o taxonômico e o normativo, que corresponde à formalização da técnica artística da dança, música, métrica, entonação, indumentária, roteiro, etc. Dado seu caráter aplicado, não raro, a leitura deixa de ser autossuficiente e solicita recursos externos, como a demonstração realizada por um *guru*, ou seja, um artista performático que poderá exemplificar os movimentos ou técnicas musicais ali enumeradas ou descritas apenas sumariamente.

O destinatário (*adhikārin*) do texto poderá ser identificado através de três ocorrências ou instanciamentos, como será verificado:

- i) Todos os beneficiados pela arte, ou seja, o público em geral. Conforme o pedido de Indra a Brahmā (o que detalharemos adiante), o público ou destinatário das apresentações se caracteriza, sobretudo, pela não apresentação da exigência que restringe o conhecimento dos vedas e participação no ritual védico às castas de duas vezes nascidos. Dirigindo-se, portanto, àqueles que estão excluídos da prática ritual, constitui-se, por conseguinte, um destinatário universal. Não há requisito para a fruição da arte. Sendo universalmente aberta, colherá dali cada qual conforme os frutos que busque.
- ii) O praticante da arte performática. Ao contrário do instanciamento anterior, trata-se de um destinatário altamente restrito e qualificado, pois apresenta autodisciplina e capacidade de reter o conhecimento necessário para o exercício da arte performática, algo do que os próprios deuses se mostraram incapazes.
- iii) O apreciador qualificado, referido no capítulo VI, que apresenta determinadas prerrogativas, ou seja, a sensibilidade para alcançar a experiência estética (*rasa*), o deleite, através da apreciação da arte. Pode ser um artista convidado para a apresentação, um crítico ou simplesmente um “*connoisseur*”, enfim, um “*gourmet*” presente no banquete indistintamente oferecido. Posteriormente ao *Nāṭyaśāstra*, consagrou-se, para designá-lo, o termo “*rasika*”.

O quarto entre os nexos textuais, ou seja, a adequabilidade do *Nāṭyaśāstra*, portanto, pode ser assim descrito: o tratado sistematiza e expõe a poética, que são formalizações dos campos expressivos da arte, de modo a conduzir o artista performático ao seu aprendizado e o público à obtenção da experiência estética, que é a meta, objetivo final, não do tratado, mas da própria performance. Predomina nos cinco primeiros capítulos, em conjunto com o último, uma linguagem conotativa e narrativa e nos demais uma organização conceitual com a observância de diversos elementos formais.

Essa aplicação dos instrumentos hermenêuticos servirá como um conjunto de balizas para o exercício de leitura ao qual passamos a seguir.

### **2.3 O reiterar de todos os estados emocionais dos Três Mundos**

A arte como uma reiteração da cosmogonia é a ideia central que percorre todo o primeiro capítulo do tratado de Bharata acerca das artes. Tal reiteração – ou mimese – é a própria medida ou critério de validade (*pramāṇa*) da arte. Sendo o fundamento de sustentação do cosmos, no hinduísmo, idêntico aos Quatro Vedas, tem-se daí outro tema importante presente nesse capítulo, ou seja, a natureza da arte colocada como um “Quinto Veda”.

O capítulo primeiro do *Nāṭyaśāstra* apresenta diversos traços de um mito fundador e, ao mesmo tempo, interessantes características metalinguísticas. O próprio autor se figurativiza, desde as primeiras linhas e ao longo de todo o texto, como um narrador que expõe diante de uma plateia atenta de sábios os conhecimentos ali contidos. Nessa exposição, o narrador aborda: o modo como foi criada a arte performática pela divindade suprema Brahmā a partir do pedido do deus que preside sobre o panteão védico, Indra, que solicitava a criação de um “quinto Veda”. O pedido é atendido na forma da criação da arte performática (*nāṭya*), bem como a do próprio tratado que sistematiza suas técnicas. Narra-se, então, como foi realizada a primeira encenação, na Era de Prata, quando o mundo estava povoado por deuses, assuras e toda a sorte de seres fantásticos. Os deuses se regozijaram com esse novo Veda,

enquanto os seus adversários, os assuras, buscaram impedir sua apresentação. Para protegê-la, foi construído o primeiro teatro por Viśva-karman, demiurgo védico que criou o mundo, que vem a ser o patrono dos artesãos e arquitetos, construtores dos templos e palácios. Temendo um novo confronto e com fins de evitá-lo, os devas recorrem a Brahmā, que intervém e conclui o capítulo com um longo monólogo, cujo intuito é acalmar os assuras, mostrando que as regras da arte performática, seu “dharma”, consistem em ser uma reatualização das relações que ocorreram na origem (o mito cosmogônico) e, portanto, instauram o mundo tal como ele é. Por esse motivo, assuras não deviam se ofender, pois, na arte, estão devidamente retratados, tal como tudo ocorreu no evento inaugural que instaurou o mundo.

Diferentemente dos capítulos subsequentes, o estilo é predominantemente narrativo e o conteúdo claramente mítico. Não são, no entanto, narrativas gratuitas nem com intuito apenas de apreciação literária. No interior da narrativa, e de modo significativo, encontram-se inseridas noções e conceitos que serão posteriormente retomados. A construção nos remete às narrativas de Platão, proferidas com a meta definida de explorar determinados temas filosóficos através do recurso a construções dramáticas ou narrativas.

Como já mencionado, o verso inicial do *Nāṭyaśāstra* saúda *Brahmā* e *Śiva*.

Com a saudação a ambas as deidades, o Ancestral [Brahmā] e o Grande Ísvara [Śiva] |

Relatarei a ciência da arte performática, conforme ditada por Brahmā ||  
(NS I,1; BHARATA, 2010, p. 4)

Trata-se de uma configuração mítica que dista sensivelmente do que podemos encontrar nos quatro Vedas. É importante explicitar que, em termos cronológicos, enquanto o cânone védico se consolida entre os séculos XV e VIII a.e.c., localiza-se o *Nāṭyaśāstra* entre os séculos II a.e.c. e II d.e.c. ou, se considerarmos um período mais dilatado, entre V a.e.c. e V d.e.c. Desde os primeiros hinos do *Ṛgveda* até a

última adição ao *Nāṭyaśāstra*, estima-se, portanto, algo em torno de dois mil anos. Muitas transformações atravessaram o subcontinente sul-asiático nesse período, dentre elas algumas de maior monta, tais como: a invasão alexandrina, no noroeste; a expansão de um movimento ascético mendicante, provavelmente de origem no nordeste, que influenciou todas as religiões institucionalizadas; o surgimento do budismo e sua ascensão ao poder político e posterior queda, mas que propiciou sua expansão para todo o leste asiático; o desenvolvimento do jainismo; a formação de reinos; a ascensão e queda de impérios; O hinduísmo, por sua vez, apresentou como algumas dentre suas táticas de expansão: o rigoroso conservacionismo do cânon; o desenvolvimento da lógica ou retórica, cujo treino facultava o embate filosófico-religioso com correntes adversárias; a intensa assimilação de elementos das religiões ou de culturas circunvizinhas, no interior da qual identifica-se como um de seus mecanismos a sanscritização. Essa última, bem como sua relação com o estabelecimento da sociedade de castas (*varṇa-aśrama-dharma*) é particularmente relevante para a compreensão do *Nāṭyaśāstra*.

A estrutura do imaginário mítico do *Nāṭyaśāstra* permite considera-lo como intermediário entre os quatro Vedas e a posterior consolidação das narrativas tradicionais (*itihāsa*). As divindades do antigo panteão, com Indra adiante, já se encontram no papel de “divindades menores”, assim como ocorrerá nos escritos posteriores do hinduísmo clássico. Por outro lado, não se observa menção a avatares de Viṣṇu, nem a Kṛṣṇa com sua dança e música, nenhuma relevância é conferida pela narrativa à Śakti. Todos esses traços relevantes em escrito cronologicamente posteriores estão ausentes do *Nāṭyaśāstra*, motivo pelo qual podemos considerá-lo, no tocante à sua configuração mítica, como um registro intermediário entre o hinduísmo antigo e o clássico ou, mais se preferirmos, como um dos primeiros documentos desse último.

Brahmā se origina na literatura sânscrita em período ligeiramente anterior à ascensão de Śiva, Viṣṇu ou Śakti, como primeira manifestação de traslado de um monismo impersonalista do védico tardio para o teísmo do hinduísmo clássico. Sua posição suprema será, por sua vez, ora confundida, ora suplantada pelas outras deidades máximas, Viṣṇu, Śiva e Śakti, nos respectivos textos dos cultos a eles dedicados, os chamados “vaixnavismo”, xivaísmo e xaquitismo, respectivamente.

Isso nos permite entrever uma situação intermediária na configuração mítica apresentada no capítulo I do Nāṭyaśāstra, com Brahmā ao topo, diferentemente da posterior literatura sectária, embora pareça-nos configurar-se, desde aí, como na subsequente literatura devotada às artes, uma inclinação ao xivaísmo, deus citado logo em seguida. Mais adiante, no capítulo II, aprofundaremos o estudo de algumas relações entre o xivaísmo e as artes, bem como o relacionaremos ao vaixinavismo. Ambos os movimentos são de grande relevância para compreendermos alguns debates que se encetam no âmbito da poética no contexto do hinduísmo clássico e que instauram debates e abordagens ainda vigentes.

Para Gavin Flood (2003, p. 205), o xivaísmo tal qual conhecido hoje começa a se configurar algo entre o século II a.e.c. e I d.e.c. Há, em datas anteriores a isso, referências que o autor considera esparsas: sugestivos selos encontrados nas escavações em Harappa/Mohenjo-Daro (séc. XXV a.e.c.), que supostamente retratariam uma forma de Śiva ou proto-Śiva e uma dançarina; um hino do Ṛgveda (Séc. XV a.e.c.) que se dirige a Rudra, provavelmente um deus estrangeiro ou, ao menos, periférico no panteão védico; uma menção a um seguidor de Śiva, provavelmente um renunciante, no comentário de Patañjali à gramática de Pāṇini; bem como possíveis referências ao deus em moedas de reis gregos e das dinastias Śaka e Parthiana. “Embora pouco possa ser inferido a partir disso, é provável que a adoção de tradições Śaivas de alguma forma acompanhou o processo geral de hinduização de reis estrangeiros, bárbaros (*mleccha*).” (FLOOD, 2003, p. 205)

Gavin Flood (2003) traça um dos quadros mais confiáveis no tocante a uma cronologia do xivaísmo no âmbito da “grande tradição” sanscítica. É necessário, por outro lado, sublinhar que os elementos que são assimilados de outras matrizes culturais, através de mecanismos diversos, pertencem, não raro, a estratos mais ou tão antigos quanto os Vedas e, não raro, passam a se relacionar de modo transversal com o universo da hierarquia religioso-social hindu da sociedade de castas (*varṇa-aśrama-dharma*), desde o isolamento, passando pela postura antissocial, o estabelecimento de “sinais diacríticos”, o reformismo, a formação de grupos esotéricos, até a plena integração.

Em relação ao culto da Deusa Mãe (xaquitismo), que também afeta múltiplas dimensões do hinduísmo clássico e pode ser datada de épocas ainda posteriores ao xivaísmo, no interior da literatura sânscrita, pode-se ler em Gregory Possehl:

O sítio Baghor I, do tipo Microlítico ou Paleolítico Superior, possui um hectare (dois acres), localizado num antigo lago às margens do Rio Son, em Madhya Pradesh. O sítio é datado de cerca de 11.000 anos, final do Paleolítico Superior. (...) Grupos de micrólitos geométricos em forma de triângulos isósceles e escalenos foram encontrados distribuídos ao redor de um círculo irregular em torno de uma plataforma de cascalho. Quando esses fragmentos foram encaixados, formaram objeto triangular com linhas concêntricas, com cores variando entre o vermelho e o marrom. Pesquisas etnoarqueológicas demonstraram que pedras similares estão ainda em uso na região do Rio Son. Os habitantes locais informaram aos arqueólogos que essas pedras representam a Deusa Mãe. Portanto, o achado de Baghor I pode representar um santuário muito antigo da Deusa Mãe, em torno do qual os habitantes de Baghor I se sentavam, trabalhavam, faziam instrumentos de pedra e reparavam seus instrumentos de caça. (POSSEHL, 2003, p.10)

Contrastar a datação arqueológica de Possehl com a cronologia fornecida por Flood, que se pauta em fontes literárias em sânscrito, permite-nos constatar que fenômenos tidos como tardios no interior do hinduísmo são efeito, na verdade, da superposição de matrizes culturais distintas – e que assim permanecem em alguma medida, incluindo âmbito religioso e linguístico, dentre outros – entre as quais se estabelece uma relação complexa, no contexto de uma sociedade de castas.

Possehl (2003b) sublinha que podemos apontar a presença, no hinduísmo medieval, de elementos da cultura das antigas cidades da civilização do Vale do Indo (3000-1200 a.e.c.), embora essa predate os Vedas. É plausível que tal civilização cultivava alguma prática de técnicas corporais semelhantes às que surgem em documentos históricos relativamente tardios do hinduísmo sob a designação ampla de “yoga”. Algumas esculturas dessas cidades, dentre as quais a Dançarina de Bronze e um dorso humano, sugerem a prática de dança. (POSSEHL, 2003b, p. 13-21). As escavações nesses sítios descobriram inúmeros selos de terracota que contêm figuras e possivelmente uma forma de escrita para a qual ainda não há decifração.



Dentre essas imagens, é muito sugestiva a que sugere uma forma de Śiva ou proto-Śiva. Muitos desses selos se encontram no Museu Nacional em Delhi. É possível perceber, examinando-os, que há uma clara continuidade entre a cultura visual dessa civilização com a da Índia atual, embora um equacionamento de suas formas religiosas e sociais com o hinduísmo tal como o conhecemos hoje pareça ser uma declaração superestimada, sendo possível identificar elementos que, em termos de cultura visual, são herdados historicamente pelo budismo, jainismo, bem como pelo hinduísmo, etc. e etc.

Atendo-se ao âmbito mais restrito das fontes textuais em sânscrito, Flood (2009, p. 205) nota que pela primeira vez um teísmo ligado a Śiva ocorre no *Śvetāśvatara Upaniṣad*, escrito algum tempo antes do *Bhagavad Gītā* (cuja datação controversa abordamos no capítulo 3, mas que podemos, por alto, localizar entre os séculos IV a.e.c e II d.e.c.). Apenas no século IV d.e.c um cânone xivaísta mais relevante se consolidou, durante a dinastia Gupta, com a fixação do *Śiva Purāṇa* e o *Liṅga Purāṇa*, os quais adotam plenamente uma orto-prática do ponto de vista do bramanismo smarta, adotando o sistema de castas (*varṇāśrama-dharma*) e praticando os ritos domésticos (*pūjā*). É à mesma corte dos Gupta que costuma-se relacionar o Nāṭyaśāstra, como já citado, provável local de sua sistematização final, os quais teriam sido os mecenas do grande poeta Kālidāsa, ao qual retornamos em nosso capítulo III.

Essa configuração da mitologia purânica, nova em relação aos Vedas no interior da cultura sânscrita, é múltipla e muito mais descentralizada. Se os quatro Vedas foram resultado de uma revelação dirigida a um número relativamente pequeno de famílias e clãs, logo originando uma ortodoxia e métodos escolásticos de preservação, os puranas se sedimentam a partir de narrativas orais, com fontes esparsas ou desconhecidas, que apenas *a posteriori* são recolhidas e colecionadas em forma textual, já sob forte influência da sanscritização, mas que convivem com outros modos de difusão e manutenção, entre eles a oralidade e a performance. Nesse novo contexto, ora Śiva, ora Viṣṇu, são alçados ao posto de Deus supremo, enquanto o antigo panteão védico, com o deus dos raios e tempestades Indra no topo, assume a função de divindades menores.

É relevante sublinhar que a trajetória descrita do culto de Śiva, que se move de uma origem estrangeira, daí para a periferia dos cultos bramânicos e, finalmente, ocupando a posição central, subsiste também em situação sincrônica, conforme a característica da(s) cultura(s) indiana(s) de preservar estratos de formações históricas anteriores, que passam a conviver com novas formas culturais, surgidas de modo interligado a transformações nas configurações religiosas e sociais. É possível observar na Índia, hoje, ao lado de especulações em sânscrito acerca da natureza de Śiva, Viṣṇu e Śakti, cultos de grupos endogâmicos, tribais, não falantes do sânscrito ou de línguas do tronco indo-ariano, e que se definem como xivaístas, vaixinavas e xáquitas, praticando uma religião que apenas nominalmente se relaciona à matriz védica.

Já em suas obras pioneiras na pesquisa de história da arte indiana, A. K. Coomaraswami (1969, p. 20) apontava a origem das artes em matrizes culturais fora do círculo indo-ariano, entre as populações de linguagem do tronco dravidiano, paulatinamente absorvidas no interior do mesmo processo que resultou nos purānas e, posteriormente, nos ágamas. Segundo o autor:

A literatura fornece material suficiente para elucidar a visão ortodoxa acerca da arte. (...) Manu [séc IV a.e.c.] proíbe ao chefe de família (*grhastha*) de cantar e tocar um instrumento musical, e considera arquitetos, atores e cantores entre aqueles que não são dignos de serem convidados para as cerimônias de oferenda aos antepassados. (COOMARASWAMI, 2012, p. 42)

É necessário lembrar que: i) a não participação no ritual se equivale à exclusão dessas atividades e seus praticantes das castas de duas vezes nascidos; ii) que por “chefe de família” (*grhastha*), compreende-se a comunidade interna dos praticantes dos rituais védicos, ligados por laços de parentesco; iii) que tal proibição ocorre no interior de um ambiente social multiétnico e multilinguístico, atravessado em todos os níveis por relações de alteridade.

Tal atitude proibitiva contrasta radicalmente com o hinduísmo posterior aos Gupta (séc IV d.e.c.) – e aos épicos, Purānas e Nāṭyaśāstra – que vê surgir monumentais templos de pedra, desde o início adornados por figuras humanas e divinas dançando em meio a uma extensa iconografia de deuses – ausentes ou secundários nos quatro Vedas, mas centrais no imaginário posterior. O hinduísmo clássico também apresenta uma profusão de poetas que fazem de sua poesia o veículo da devoção a Viṣṇu ou Śiva, resultando na literatura devocional, uma das principais expressões artísticas da Índia medieval, tal como abordaremos, mais detidamente, em nosso tópico 2.3.

Desde as publicações de Coomaraswami, no início do século XX, até os dias atuais, algumas questões receberam novos tratamentos. Nesse sentido, parece-nos que a polarização caracterizada pela ênfase nas diferenças entre um norte indiano falante do sânscrito e suas línguas aparentadas, contrastado com os estados do sul, falantes de línguas do tronco drávida, cede lugar a uma visão mais complexa, considerando-se a presença de centenas de línguas e suas respectivas matrizes culturais agrupadas em cinco troncos maiores (indo-ariano, drávida, austroasiático, tibetano-burmesa e Indo-pacífico ou austronésio). Mircea Eliade já notava, acerca das escavações em Harappa/Mohenjo-Daro, a natureza híbrida de seus elementos constitutivos, no qual encontra-se traços dos povos australo-asiáticos, falantes do tronco munda ou proto-munda, bem como dravídicos, sublinhando a clara contiguidade entre esse contexto e o hinduísmo posterior (ELIADE, 1996, p. 292-293). Por outro lado, a então vigente “teoria da invasão ariana” se mostra superada. Segundo essa hipótese, povos falantes de linguagens do tronco indo-europeu teriam invadido as terras da antiga civilização do Indo-Saraswati e causado sua destruição através da guerra. Atualmente, diversos estudos (p. ex., HEMPHILL et ali, 1991), subsidiam a visão segundo a qual indo-arianos migraram para a região e já encontraram essas civilizações em processo de decadência, entre os séculos XVIII e XII a.e.c. Os migrantes encontraram ali diversas outras matrizes culturais e a elas se mesclaram, transladando de uma organização tribal para uma sociedade monárquica ou de castas.

O dinamismo que resulta na sociedade de castas não é idêntico a si mesmo no tempo e no espaço, não é uniforme e nem universal. Apresenta tensões e

acomodações, ora beligerantes, ora diplomáticas e negociadas, como, em alguns momentos, a aceitação por parte de tribos e reinos “locais” da superioridade da revelação védica e da “grande tradição” sânscrita que lhe corresponde e se expande por todo o subcontinente sul-asiático. Sobretudo, tal expansão jamais implicou em homogeneização ou redução da multiplicidade cultural que lhe é anterior a um todo uniforme. São mantidas línguas e costumes, incluindo as regras de parentesco e casamento intracomunais, ao mesmo tempo em que trocas, universalizações e assimilações ocorrem em todas as direções.

Retornando ao texto de Bharata, nos versos 2 a 5 do capítulo I, logo após a saudação, podemos ler:

Naqueles dias antigos sábios de alma elevada como Ātreya e outros que haviam controlado os sentidos, aproximaram-se do pio Bharata, o mestre da arte dramática, durante um intervalo em seus estudos. Ele apenas finalizava uma recitação (de mantras) e estava rodeado por seus filhos. Os sábios de alma elevada que controlaram seus sentidos, disseram respeitosamente: “Oh brâmane, como se originou o Nāṭyaveda, similar aos Vedas, que você apropriadamente compôs? A quem ele é destinado? quantas disciplinas subsidiárias (*vedāñga*) possui? Qual sua validação (*pramāṇa*) e como deve ser aplicado? Por favor, fale-nos detalhadamente sobre isso. (NS I 2-5; BHARATA, 2010, p. 6)

Como ocorrerá em todos os demais capítulos, inicia-se com uma série de indagações dirigidas pelos sábios a Bharata, o qual procede à resposta. Após as perguntas, segue-se uma longa e não interrompida exposição de Bharata, em resposta, retornando-se à estrutura dialogal nas últimas linhas do capítulo. O resultante é um texto expositivo emoldurado por uma estrutura em diálogo, a qual encontra sequência no capítulo subsequente, entrelaçando um conteúdo predominantemente expositivo por meio de um diálogo.

Outro efeito do artifício de emoldurar o conteúdo expositivo num diálogo é a sugestão conotativa do modo como o próprio leitor (*adhikārin*) deve se dirigir ao texto. Aqueles que se dirigem a Bharata são referidos como sábios e “de alma

elevada”, termos que conotam distinção. Não obstante sua dignidade, portam-se com deferência, enquanto o expositor atende às indagações unguído de autoridade no tema. Cria-se uma analogia entre a explicação de Bharata aos sábios e a presente situação do leitor, o qual é elogiado ao ser comparado a sábios de nobre estirpe, ao mesmo tempo em que é sugestionado a portar-se com a respectiva deferência de estudiosos de outrora.

Na primeira das perguntas dirigidas a Bharata, os ouvintes solicitam informações acerca de um Quinto Veda, o Nāṭyaveda. Bharata passa a narrar o modo como ouviu-o “da boca do próprio Brahmā”. Essa narrativa será concluída apenas no último capítulo (NS XXXVI, 70; BHARATA, 2010, p.1856), nas últimas linhas do tratado, fechando a moldura em diálogo para a totalidade do conteúdo expositivo ao declarar que o Nāṭyaśāstra, ora diante do leitor, é a transcrição desse “Nāṭyaveda” celestial, redigido com o intuito de instaurar a tradição dos filhos de Bharata – os artistas performáticos – no momento em que inauguram a prática de sua arte no mundo dos homens.

Afirmar-se como um quinto Veda, no contexto do hinduísmo, é comparável à declaração de tratar-se de um Terceiro Testamento, no mundo cristão. Uma leitura mais ortodoxa irá simplesmente desconsiderar tal afirmação, classificá-la como herética ou, na melhor das hipóteses, interpretá-la como licença poética. Os Vedas se formaram paulatinamente, ao longo de muitos séculos, expandindo-se de uma coleção de hinos até, finalmente, alcançarem o estágio de organização em quatro amplos conjuntos textuais. A partir daí, o cânone se enrijece e não se altera mais, de modo que a possibilidade de um Quinto Veda é descartada. Com a proliferação de escritos com intuitos diversos, no védico tardio, passou a ser necessário diferenciar a escritura revelada – literalmente: “ouvida” (*śruti*) – de tudo o mais, que são aqueles escritos “rememorados” (*smṛti*). Enquanto a primeira é de “autoria impessoal” (*apauruṣaya*), os segundos são de “autoria pessoal” (*pauruṣaya*). Toda a literatura dos *śāstras*, portanto, é “rememorada” e de “autoria pessoal”. Esses são escritos que tratam de temas diversos, problemas localizados e, por mais nobres que sejam seus fins, diferenciam-se, digamos, ontologicamente, da escritura “ouvida” e jamais composta da revelação védica, que se situa perante as demais como fonte última de validação ou autoridade.

Além de indagarem a respeito de um Quinto Veda, os sábios também solicitam informações acerca de suas respectivas disciplinas subsidiárias (*vedāṅga*) e fonte de validação (*pramāṇa*), ambos os termos empregados em sentido conceitual no âmbito da cultura védica. Por disciplina subsidiária, como já mencionado, compreende-se os seis ramos de conhecimento sistemático empregados na realização do ritual, as quais compõem o núcleo mais antigo de formalização da cultura sânscrita, anterior ao desenvolvimento das ciências ou campos hermenêuticos (*śāstra*). Por fonte de validação (*pramāṇa*), por sua vez, compreende-se, por exemplo, a percepção (*pratyakśa*), a inferência (*anumāṇa*) e o testemunho autorizado (*śabda*), em relação às quais as distintas escolas filosóficas debaterão quanto à validade epistemológica, especializando-se em um ou mais dentre eles.

A essa indagação dos sábios, Bharata inicia assim sua exposição:

Mantenham-se puros e atentos e ouçam sobre a origem do Nāṭyaveda concebido por Brahmā. Oh brâmanes, nos dias antigos, quando findou a Era de Ouro junto com o reino de Svāyambhuva [Manu], e a Era de Prata começou em conjunto com a carreira do Manu Vaivasvata, as pessoas se tornaram apegadas aos prazeres sensuais, caindo sob a influência do desejo e da cobiça, tornaram-se afetados pelo ciúme e raiva e assim viram sua felicidade ser mesclada com o pesar. Jambūdvīpa era protegida pelos guardiães do mundo e estava repleta de deuses, Dānavas, Gandharvas, Yakśas, Rākṣasas e as grandes serpentes (Nāgas). Os deuses, com o grande Indra à dianteira, dirigiram-se a Brahmā e assim falaram a Ele: “Nós queremos um objeto de diversão, que deve ser audível tanto quanto visível. Haja vista que os Vedas [existentes] não são ouvidos por aqueles nascidos como Śudras, faça-nos a gentileza de criar outro Veda que pertença [igualmente] a todas as castas (varṇa).” (NS, 7-12; BHARATA, 2010a, p. 10)

Temos, aqui, o primeiro instanciamento do destinatário (*adhikārin*), que são os beneficiários desse novo Veda, a saber, a quarta casta, a dos *śudras*, os quais, segundo as regras do ritual védico, estão obstados de participar. Para a leitura dessa passagem, torna-se relevante considerar o modo como a sociedade de casta se expande, desde sua formação no hinduísmo védico tardio. Os resultados de

estudos recentes alteraram sensivelmente a visão há algumas décadas vigente no ocidente, segundo a qual a sociedade de castas indiana seria imutável, quase eterna. Ainda é muito comum a visão segundo a qual tal organização social seria fruto de um suposto “fatalismo hindu” e suas noções de “*karma*” e “*dharma*”, resultando numa sociedade absolutamente estática. Tal concepção, segundo Surinder Jodhka (2012), é um senso-comum nutrido no âmbito do pensamento colonial e sua resposta nacionalista. Isso recobriria uma realidade muito mais complexa, mapeada ao longo do século XX por diversos estudos, que delinearam uma compreensão mais refinada da questão:

É bem conhecido que divisões semelhantes a castas tenham existido e continuam a existir entre os seguidores de outros sistemas de fé, muçulmanos, cristãos, sikhs e mesmo budistas, vivendo no subcontinente e além. As estruturas de casta têm relações estreitas com outros sistemas sociais, econômicos e políticos, tais como parentesco, regimes de poder e relações de trabalho. Como seria o caso para qualquer outra instituição social ou sistema ideológico, relações de casta também teriam mudado com as transformações das estruturas sociais e econômicas mais amplas. Em segundo lugar, não obstante algumas características comuns, a natureza e prática das relações de casta variaram significativamente ao longo das regiões do subcontinente. As histórias regionais e outros processos de mudança na vida social deram forma à realidade de base das castas. Em terceiro lugar, casta também tem sido uma instituição contestada. Vários movimentos religiosos e ‘seculares’ têm questionado os fundamentos ideológicos das castas, muito antes da modernidade ocidental chegar ao subcontinente.” (JODHKA, 2012, p. 4)

A característica mais imediata de uma casta (*jāti*) é sua natureza de *parentesco*. Nesse sentido, cada pequeno grupo, semelhante a uma tribo, apresenta regras culturais estritas para normatizar a prática do casamento, que ainda nos dias de hoje é preferencialmente realizado conforme arranjos nupciais acordados pelas famílias dos noivos, perante os quais cabe ao jovem casal meramente fornecer um assente. Isso resulta na manutenção de fortes laços identitários no interior de grupos endogâmicos que partilham os mesmos sobrenomes e relativamente os mesmos referenciais culturais e religiosos. Em segundo lugar, estabelece-se uma sociedade de castas quando esses grupos endogâmicos, partilhando um mesmo espaço

geográfico, se especializam quanto à função sócio-econômica exercida, formando aquilo que poderíamos chamar de “guildas hereditárias” ligadas a ofícios específicos, passados de geração a geração, e que conferem ao grupo endogâmico seu status no interior da sociedade mais ampla. Importante frisar que, em conformidade com situações diversas, apenas uma parte dos pertencentes a determinado grupo endogâmico precisa exercer sua função tradicional, ainda assim mantendo seu status coletivo. Esse último não se mostra historicamente estável, mas sim como resultante de um dinamismo próprio, no qual a religião, a moral social e a origem étnica desempenham um papel relevante, mas da qual instâncias de poder, como acesso à terra, afluência econômica ou a disponibilidade de poder militar, dentre outras, se constituem frequentemente como fatores de uma “negociação”.

Nesse contexto, o raio de influência do bramanismo se alarga à medida em que esse fornece um sistema de categorias de classificação relacionado a posições no interior do ritual, – e portanto categorias de status – no qual são enquadrados os grupos endogâmicos e seus ofícios tradicionais. O que a linguagem corrente designa por apenas uma palavra, “casta”, é descrita por tal sistema (*varṇa-aśrama-dharma*) recorrendo-se a dois conceitos distintos: nascimento (*jāti*) e categoria de status (*varṇa*). O primeiro designa um dentre os virtualmente infinitos grupos endogâmicos, sejam eles grupos tribais ou já integrados numa sociedade mais ampla. Por sua vez, as categorias de status (*varṇa*) hierarquizadas são tidas como em número de quatro e apenas quatro, a saber: sacerdotes (*brāhmaṇa*), nobres guerreiros (*kṣatriya*), agricultores (*vaiśya*) e trabalhadores (*śūdra*), sendo essa sua ordem hierárquica, do mais alto ao mais baixo. Diferentemente de uma ordem imutável, o resultante é um processo contínuo de hierarquização, sempre ativo e, por outro lado, sujeito a contestações e reivindicações de grupos por posições mais altas. Tal mobilidade necessariamente se fazia acompanhar, por parte do grupo, da assunção de valores e referências da sociedade mais “cosmopolita”, caracterizada pelo domínio do sânscrito, de modo que o sociólogo Srinivas nomeia tal mobilidade de “sanskritização”, ou seja:



(...) o processo pelo qual uma casta “baixa” do hinduísmo, ou tribo, ou outro grupo, altera seus costumes, rituais, ideologia e modo de vida em direção a uma casta mais alta e, geralmente, de “duas vezes nascidos”. Geralmente tais mudanças são seguidas pela reivindicação de uma posição mais alta do que aquela tradicionalmente concedida ao grupo reivindicante pela comunidade local. (Srinivas 1972, p. 6 apud JODHKA, p. 28-29)

Surinder Jodhka apresenta um estudo amplo, com bibliografia exaustiva em diversas áreas do saber. No entanto, para nossa presente abordagem, não podemos reduzir a dimensão religiosa à sociológica. Teríamos que considerar esse dinamismo também no campo religioso, que é dotado de realidade própria e não redutível a outras instâncias, como a organização social ou econômica, embora cada um desses campos interaja com os demais. É assim que identificamos nas passagens citadas do Nāṭyaśāstra um registro de uma dessas contestações que consistiu em advogar aos śudras, não uma posição social mais elevada ou um lugar no ritual védico, mas o que nos soa como a afirmação de acesso à transcendência por meios outros que os Vedas, porém de eficácia equivalente. Em síntese, é o que entendemos pela afirmação de tratar-se de um “Quinto Veda”.

O resultado a ser alcançado com a prática desse novo Veda, de acesso universal, é referido pela primeira vez através da expressão “superação de gostos e inclinações vulgares”, constante no pedido de Indra a Brahmā, atribuindo um primeiro traço caracterizante à teleologia (*prayojana*) da arte performática, em conformidade com o princípio dos quatro nexos textuais. A comparação desse fruto com os benefícios do ritual é reiterada por sucessivas vezes, tal como por ocasião da narrativa da construção do primeiro teatro, cujos elementos serão dispostos respeitando-se um princípio de analogia com a construção do templo. Tal objetivo teleológico será atribuído à “experiência” (*rasa*) somente no capítulo VI, embora o termo já ocorra desde o capítulo I.

Retornando à narrativa de Bharata:

Que seja assim”, disse [Brahmā] em resposta e, tendo dispensado o rei dos deuses (Indra), recorreu ao yoga e recuperou em sua mente os quatro Vedas. Então ele pensou: “Eu vou criar um quinto Veda que tratará da arte performática e das narrativas tradicionais (*itihāsa*), que irá conduzir ao dever

(*dharma*), riqueza (*artha*) bem como à fama, conterà bons conselhos e coleções de máximas. Servirá de guia às pessoas no futuro em todas as suas ações, será enriquecido pelos ensinamentos de todas as ciências (*śāstras*) e todas as artes e ofícios (*śilpa*). Assim dizendo, Bhagavan rememorou os quatro Vedas e deu forma ao Nāṭyaveda a partir deles. Adotou a recitação do Ṛgveda; a canção do Sāma; a gesticulação (*abhinaya*) do Yajur e a experiência (*rasa*) do Atharvaveda. E assim foi criado o Nāṭyaveda em conexão com todos os Vedas e Upavedas pelo onisciente Brahmā.” (NS, I, 13-18; BHARATA, 2010, p. 11-13)

A criação do Nāṭyaveda ocorre em concomitância com as narrativas tradicionais (*itihāsa*), expressão que denota o conjunto de contos originariamente orais e que se sedimentam, paulatinamente, nos dois grandes épicos (*Mahābhārata* e *Rāmāyaṇa*), bem como nos Puranas, que são inúmeros, usualmente classificados conforme sejam dedicados a Brahmā, Viṣṇu, Śiva ou Śakti. São as mesmas narrativas que alimentam todo o imaginário artístico posterior do hinduísmo clássico e, além de tais sedimentações textuais, encontram na performance um de seus principais veículos de manutenção e transmissão. Segundo Gavin Flood:

O *Itihāsa Purāṇa* é conhecido até mesmo como o “quinto Veda”, embora seja classificado como *smṛti*, textos de autoria humana, e não *śruti*, revelação, e todas as castas tenham acesso a ele, não apenas os duas-vezes nascidos. Nesses textos estão refletidas questões concernentes à vida política na corte, as preocupações de brâmanes, preocupações de pessoas comuns e descrições de rituais, peregrinações e mitologia. Esses textos documentam a ascensão das grandes tradições teístas do hinduísmo focadas nos deuses, particularmente Viṣṇu, Śiva e Devī, a Deusa. As narrativas hindus foram comunicadas por gerações através desses gêneros narrativos, os quais ainda desempenham um papel fundamental na vida hindu contemporânea, embora às vezes mediadas, agora, por séries de TV e telas de cinema. *Itihāsa Purāṇa* teve e continua tendo um imenso impacto no hinduísmo em todos os níveis.” (FLOOD, 2009, p. 104)

Na configuração teológica que podemos fazer depreender da passagem citada do Nāṭyaśāstra, bem como da iconografia que adorna os templos hindus, os Vedas passam a ser uma criação de Deus, Brahmā, que o teria “pronunciado”, em sua

forma audível, para os antigos poetas inspirados (*rṣi*). Os Vedas passar a ser a expressão da potência de Deus, sua *Śakti*, personificada na figura de Saraswati, também ela deusa do conhecimento e patrona das artes, personificação da palavra-originária (*vāc*). A criação de um quinto Veda, portanto, só pode ocorrer como nova graça de Brahmā, a qual foi solicitada por Indra.

A relação entre o Nāṭyaśāstra e as narrativas tradicionais (*itihāsa*) é retomada ao longo do tratado através de sucessivas menções. Grande parte da produção herdeira do Nāṭyaśāstra será uma atualização dinâmica dessas narrativas tradicionais, entre as quais se encontram de modo indiferenciado hagiografia, narrativas míticas, marcos históricos, preceitos religiosos, exposições filosóficas, etc. Ainda que seja uma adição tardia, a própria Bhagavad Gītā, tida por seus seguidores smartas e bhaktas como o néctar ou essência da religião védica, pertence a esse grupo de narrativas tradicionais, haja vista ser um capítulo do épico Mahābhārata. Abordaremos seu processo de formação em nossos tópicos 2.1 e 2.3.

As narrativas tradicionais, de origem imemorial e datação histórica controversa, são a grande fonte da arte herdeira do Nāṭyaśāstra. Recursivamente, o Nāṭyaśāstra pode ser situado como instância normativa da performance dessas narrativas em suas expressões mais elaboradas, incluindo a fixação de algumas dentre as mais relevantes fontes textuais hoje disponíveis, seja para fins de deleite ou lidas e executadas em contexto ritual.

Antes e depois de serem vertidas para o texto, as narrativas tradicionais eram e são difundidas pela cultura oral, pela dança, pela pintura, pela escultura, enfim, por diversos suportes semióticos tão sistematizados quanto a escrita, ainda que adquiram significação através de instâncias diferentes. Gavin Flood nota que:

(...) É importante enfatizar que o Mahābhārata existe não apenas como uma “edição crítica” ou como um objeto de estudo acadêmico, mas também como uma parte vital e fluida do hinduísmo contemporâneo, ainda em processo de ser reencenado de diferentes modos. A tradição narrativa sânscrita do Mahābhārata é também atuada e recitada oralmente em línguas vernáculas através dos vilarejos indianos em festivais populares. O *Mahābhārata* vive nessas apresentações e recitações, para não mencionar a série de TV que apresentou a

estória para capturar audiências através da Índia nos anos 80.”  
(FLOOD, 2009, pg. 105)

O mesmo pode ser dito em relação ao Rāmāyaṇa, a Saga de Rāma, uma imensa massa de narrativas difundidas pela oralidade e diversas formas de encenação e apresentação, lentamente sedimentadas em livros e produções escritas no decorrer de muitos séculos, mas que continua viva.

Outro elemento a ser destacado da passagem citada do Nāṭyaśāstra é a ocorrência do termo “yoga”. Já encontramos aqui, afastados do austero sistema de Patañjali e próximos do que Eliade (1996) chamou de “yoga barroco” do hinduísmo posterior, ou seja, um termo que passa a designar, de modo eclético, desde a mais excelente via soteriológica até práticas religiosas e mágicas em geral, em conjunto com os respectivos poderes extraordinários de seres fantásticos, bruxos, ascetas, extáticos, etc.

A menção às “artes e ofícios” (*śilpa*) também é digna de nota. O termo possui relação estreita com a arte da escultura e da arquitetura, sobretudo a construção de templos e a iconografia sagrada. O *Śilpa-śāstra* descreve os componentes e significados do templo, suas proporções ideais, bem como as regras de composição de ícones e atributos das divindades. Kapila Vatsyayan comenta que os princípios encontrados nesses tratados são muito próximos aos presentes em Bharata, seja por advirem da mesma fonte, seja devido a uma influência do Nāṭyaśāstra sobre os demais. (VATSYAYAN, 1996, p. 126). É possível encontrar em alguns templos uma sobreposição das linguagens da dança e da escultura, dos quais o de *Nāṭarāja* (Śiva como Senhor da Dança), em Chidambaram, sul da Índia, é um dos exemplos mais relevantes. Seu núcleo foi construído no século VI d.e.c., sendo sucessivamente expandido até o séc. XVII d.e.c., até formar um vasto complexo. Em cada um de seus quatro pórticos, podemos encontrar esculturas retratando todas as 108 posições descritas no capítulo IV do Nāṭyaśāstra, que teriam sido ensinadas pelo próprio Śiva ao grupo liderado por Bharata. Segundo Padma Subrahmanyam:

As artes gêmeas da dança e da escultura eram nutridas pela religião na Índia. Esse abrigo divino se deu na forma dos templos. Nossos antigos sempre consideraram tudo o que é belo, nada além de uma eterna alegria, divino. (...) Sob o cuidado dos templos, as duas artes cresceram, enriquecendo-se uma à outra em temas e formas. O dançarino era uma fonte aprazível de inspiração para o escultor. A escultura assim criada, também havia sido, por sua vez, um silencioso guia para geração de dançarinos. É assim que essas artes influenciaram e auxiliaram uma à outra em seu processo de refinamento. (SUBRAHMANYAM, 2003a, p.106)

Outra noção presente desde as primeiras linhas e ao longo de todo o capítulo do Nāṭyaśāstra é sua natureza omni-crompreensiva, haja vista ser criado por Brahmā a partir de todos os Vedas, todos os śāstras, todas as artes e ofícios, e assim por diante. Tal declaração é, ao nosso entender, exatamente a mesma proposição, com diferente redação, que inicia e finaliza o épico Mahābhārata:

O que pode ser encontrado aqui acerca das quatro metas da vida humana (*puruṣārtha*) pode ser encontrado em outro lugar, mas que estiver ausente daqui não pode ser encontrado em lugar algum. (MAHĀBHĀRATA apud BROCKINGTON, p. 116)

A conotação relacionada a uma e outra declaração parece ser a da completude, por assim dizer, cósmica. Como veremos a seguir, devido ao Nāṭyaśāstra ser feito em conformidade com a base que fundamenta as relações no mundo, pode-se afirmar que não há arte, saber, fazer ou ciência que não esteja nele contido.

Após a criação do *Nāṭyaveda*, *Brahmā* disse ao Senhor dos Deuses [*Indra*]:

As narrativas tradicionais (*itihāsa*) foram criadas por mim: você deve torná-las dramatizadas e encenadas pelos deuses. Transmita esse *Nāṭyaveda* àqueles deuses que são habilidosos, instruídos, eloquentes e afeitos ao trabalho extenuante.

Ao ouvir tais palavras de *Brahmā*, *Indra* o reverenciou com as palmas das mãos unidas e disse:

Oh maior dentre os santos, os deuses não são capazes de receber e manter, nem são capazes de compreender e fazer uso, não têm condições de praticar, não são qualificados para a arte performática. Os sábios (*muni*) que conhecem os mistérios dos Vedas, observantes em seus votos, são capazes de mantê-lo e colocá-lo em prática.” (NS, I, 19-23; BHARATA, 2010, p. 13-15)

Em concordância com as palavras de Indra, Brahmā opta por convocar Bharata, que ouve o novo Veda “da boca de Brahmā” e o transmite aos seus cem filhos, que passam imediatamente a aplicá-lo. (NS, I, 24-25; BHARATA, 2010, p.16). A transmissão vertical e descensional das técnicas e teorias da arte performática – de Brahmā a Bharata e desse para seus “cem filhos” (expressão que pode ser uma figura para “inúmeros discípulos”) - sugere-nos uma cadeia mestre-discípulo (*guru-śiṣya paramparā*), a qual, como usual no contexto do hinduísmo, é de origem imemorial e divina. Na lista de nomes fornecida para esses filhos, segundo comenta Adya Rangacharya (2010), encontram-se escritores e teóricos, sejam eles míticos ou históricos, que versaram sobre aspectos da dramaturgia, muitos dos quais seriam anteriores ao próprio Bharata em termos cronológicos. Trata-se, portanto, de expressão figurada que demonstra a reverência e respeito pela própria tradição e, ao mesmo tempo, a alocação do Nāṭyaśāstra no interior da mesma em situação de mais alta fonte de autoridade, suporte qualificado de instrução (*āpta-upadeśa*), expressão de uso tradicional que consta em seu último capítulo. (NS, XXXVI, 68; BHARATA, 2010, p.1855).

As qualidades indicadas por Brahmā como requisito para o aprendizado e retenção do novo Veda são aquelas solicitadas a todo e qualquer artista (os filhos de Bharata), “habilidosos, instruídos, eloquentes e afeitos ao trabalho extenuante”, num grau acima do que seria possível exigir de deuses. Tais atributos, enunciados em tom hiperbólico, são o equivalente às horas diárias de treino de um bailarino; a persistência ao longo de anos do estudante de música; a extensa cultura erudita e os ornamentos da linguagem (retórica ou estilística), cujo domínio é solicitado ao poeta; e assim por diante. Temos aqui, portanto, o segundo instanciamento do destinatário (*adhikārin*) do tratado, ou seja, o praticante das artes, caracterizado de modo mais restritivo em relação ao público.

Assim que aceita sua nobre incumbência, Bharata passa à prática da arte performática, instruindo seus filhos ou discípulos naquilo que cada um se mostra mais capaz. Brahmā, o guru dos deuses, acompanha os ensaios, dando alguns palpites. Para que os artistas possam executar determinado estilo, o “estilo gracioso” (*kaiśikī vṛtti*), Brahmā cria para acompanhá-los ninfas (*apsāra*) e músicos celestiais (*gandhārva*). (NS I, 41-52; BHARATA, 2010, p.19-23).

Findo os ensaios, estando os filhos de Bharata já treinados e educados em suas artes, iniciam-se os preparativos para a peça a ser realizada, estando presentes deuses, seus adversários (assuras) e todos os seres fantásticos já enumerados. Bharata se apresenta a Brahmā, que identifica como ocasião propícia o festival de Indra que se aproximava (NS, I, 53). A peça a ser encenada seria “*Amṛta-manthana*” (“O Agitar dos Oceanos para a extração do néctar da imortalidade”), o qual, segundo Kumar (2010, p. 101), ocorre no Mahābhārata (I, 17-19) e Viṣṇu Purāṇa (I). Trata-se de uma dentre diversas cosmogonias presentes entre as narrativas tradicionais (*itihāsa*). É protagonizada por Indra, à frente dos deuses, que devem derrotar Vṛtra, líder dos assuras. Para tal, os deuses tiveram que agitar os oceanos primordiais, formados de leite, até extrair dali o néctar da imortalidade (*amṛta*), equivalente mítico do soma ritual védico, o qual, distribuído aos deuses, garantiu sua vitória. Indra, deus dos raios e das chuvas, senhor dos deuses, derrotou a Vṛtra, personificação das nuvens carregadas e escuras e líder dos assuras: o raio que, partindo a retenção das águas pelas nuvens carregadas, propicia a chuva, a fertilização do solo, a eclosão das sementes e da vida, ou seja, a criação do mundo.

Perante a encenação da cosmogonia realizada pela companhia de Bharata, deuses e assuras reagem de modo diferente. Os primeiros aplaudem e, ao final, entregaram seus presentes – dons divinos conferidos aos artistas – os segundos ficam contrariados, ainda durante o decorrer da performance, e buscam impedi-la através de toda a sorte de malefícios, fazendo uso de sua magia (*māya*), com a qual provocam o esquecimento de falas, perda da voz e etc. Somente a proteção de Indra, que os expulsa com seu bastão (*jarjara*), garante o regular transcorrer da apresentação até o seu final.

É interessante notar que estamos diante de diversos estratos ou níveis narrativos: i) o presumido autor do tratado, Bharata, escreve seu texto em forma de diálogo; ii) o próprio autor participa do diálogo com os sábios; iii) o conteúdo do diálogo apresenta Bharata como personagem, o qual encena um mito; iv) o mito é a cosmogonia, que instaura o mundo onde o próprio autor se encontra; v) na plateia, encontram-se os personagens da peça, que são os deuses da cosmogonia; vi) a peça ocorre no interior de um festival, que homenageia o deus que está na plateia, que protagoniza a peça; vii) o festival, assim como a peça, é uma reiteração da cosmogonia.

Considerando-se que a cosmogonia fornece o paradigma, a elaboração em narrativa da instauração do mundo tal como foi criado e, portanto, como é hoje, o que se enuncia com a sequência de redobramentos é a relação analógica - ou mimética - entre os diversos níveis ou estratos narrativos: o conteúdo da peça é espelhado pelo festival, que é espelhado pela encenação da cosmogonia, que é espelhado pelo Nāṭyaveda, que é espelhado pelo Nāṭyaśāstra. Algumas expressões algo aforismáticas deixarão claro o que está sendo dito de modo sugestivo pela narrativa: a arte performática (*nāṭya*) é “feita-à-semelhança dos modos-do-mundo” (“*loka-vṛtta anukaraṇam*”) (NS, I, 111; BHARATA, 2010, p.39); no último capítulo, diz-se que é semelhante aos “caminhos do mundo” (“*lokasya caritam*”) (NS, XXXVI, 11; BHARATA, 2010, p.1841).

Haja vista a tentativa de obstacularização perpetrada pelos assuras, eles serão chamados coletivamente, no Nāṭyaśāstra, de “obstáculos” (*vighna*). Com o objetivo de precaver-se contra uma nova ação desses, finda a primeira apresentação, Bharata recorre a Brahmā. Esse último soluciona a questão solicitando que seja construída uma edificação destinada a abrigar a performance. Essa é, portanto, a primeira sala de apresentação. A incumbência foi entregue a *Viśvakarman*, o deus-arquiteto, o mesmo que fora o responsável pela construção do cosmos, patrono dos engenheiros e construtores de templos. Novamente identificamos um redobramento entre a criação do mundo e criação das artes, macro e microcosmo. Ambos serão feitos respeitando-se as mesmas razões e proporções.

Estando finalizada a obra de *Viśvakarman*, esse se reporta a Brahmā, que ordena a todos os deuses que assumam lugares na nova edificação, com o intuito de protegê-la de uma possível nova ação dos Obstáculos. Assim sendo, os Lokapālas



(guardiães do mundo) assumiram a posição nas laterais, enquanto os Maruts (auxiliares de Indra) protegiam os quatro cantos; Varuna (deus dos céus), o espaço interior da sala de exposições; a porta, encimada pelo tridente de Śiva, seria guardada por Yama (deus da morte), ladeado por dois Nāgas (reis serpentes); Indra foi designado para proteger o herói, enquanto Sarasvati, a heroína e Omkārah<sup>2</sup> (a sílaba mística), o bufão. O palco seria guardado por Agni (o fogo), que preside o sacrifício védico. (NS I, 76-97; BHARATA, 2010, p. 29-34)

Cada deus ocupa no novo edifício uma posição que guarda analogia com sua função cósmica. A relação entre performance e ritual é novamente reiterada, haja vista o palco ser o correspondente, nesse microcosmo, ao altar védico do deus do fogo (*Agni*).

Viśvakarman, o deus arquiteto, segundo informa Monier-Williams (MW), identifica-se no Ṛgveda e no período védico com Prajāpati, o demiurgo ou mesmo a própria face criativa de Brahmā, ou seja, Deus-enquanto-Criador. Nesse sentido, é o arquiteto de todo o universo. No período clássico, correspondente aos puranas, épicos e ágamas, assumiu a função de presidir sobre as artes e ofícios manuais, incluindo a engenharia, a arquitetura e a escultura, sendo paulatinamente fundido a Tvāṣṭrī. A formação do vocábulo que dá nome ao deus é bastante sugestivo. É formado a partir de dois núcleos verbais: a raiz /viś/ significa “pervadir”; e /kṛ/, “fazer”. O substantivo abstrato formado a partir de /viś/ é “viś-tva”, que é contraído para “viśva”: a “pervasividade”. Tal expressão, no sentido contextual do Ṛgveda, indica “a totalidade”, “tudo”, “o todo”, “cada um”, o universo. “Karmā”, por sua vez, é formado por substantivação a partir de /kṛ/, “fazer”, de onde “karma” (feito); e “karman”, que se pode traduzir por “ofício”, termo que se relaciona a “profissão”, “profissional”. Literalmente, Viśvakarman é “o-que-faz-a-pervasividade”, divino arquiteto do universo, “criador-do-todo”.

Do radical /viś/ também advém “veśman”, “casa”, “lugar”, “abrigo”, de onde “nāṭyaveśman”: “sala de apresentações”. Ao construí-la, Viśvakarman o faz estabelecendo as mesmas correlações que instauram o universo (*viśva*), a unidade que pervade a aparente multiplicidade. O capítulo II do Nāṭyaśāstra é

<sup>2</sup>Pushpendra Kumar nota que a personificação da sílaba “Om” é bastante rara e não usual. (KUMAR, 2010, p. 34).

completamente dedicado a uma sistematização detalhada das normas de construção de uma sala de apresentações. O estilo já não é mais predominantemente narrativo e conotativo, pois aborda uma série de medidas e formas geométricas a serem empregadas na construção real de uma edificação destinada ao abrigo da arte performática e sua audiência. Em importantes templos como os de Konark e de Jagannātha, datados entre os séculos XI e XIII d.e.c. (BEHERA, 2005, pg. 32-34), ambos em Orissa, litoral leste indiano, podemos observar a existência de construções destinadas à apresentação e performance de dança (*nāṭya-maṇḍapa* ou *nāṭa-mandira*) no interior do complexo religioso. Através da leitura, no entanto, não é possível concluir se o texto de Bharata dedica-se exclusivamente a tais construções ou se, ao contrário, estabelece indicações para uma aplicação mais geral, que inclui a construção de recintos em palácio ou mesmo exclusivamente destinados à performance artística.

Estando todos os deuses devidamente localizados no interior da sala de apresentações, esses, em conjunto, solicitam a Brahmā que busque uma saída com os assuras evite o conflito, primeiramente pelo método conciliatório, caso falhe, através de presentes, da dissuasão ou, finalmente, pelo recurso à autoridade. (NS 98-99; BHARATA, 2010, p. 34). Brahmā convoca os Assuras, que comparecem diante de Brahmā e apresentam suas reclamações, segundo as quais a nova criação intenta humilhá-los, enquanto exalta seus adversários, os *deuses*, o que é injusto, pois ambos são filhos do mesmo Brahmā. A réplica final desse último, que encerra o capítulo primeiro, ocupa diversas páginas, num longo elogio à arte performática.

Essas palavras tendo sido ditas por Virūpākṣa [líder dos Obstáculos], Brahmā disse: Chega de sua raiva, oh Daityas, deixem suas lamentações. Eu preparei esse Nāṭyaveda que determinará a boa ou má sorte de vocês, assim como dos deuses; e que levará em consideração os atos e ideias de vocês, assim como dos deuses.

Na arte performática não há representação exclusiva de vocês ou dos deuses, pois ela é uma representação (*bhāva-anukīrtana*) dos estados dos três mundos (*triloka*). (NS I 104-106; BHARATA, 2010, p36-37)

Ao longo de muitas páginas e de modo um tanto quanto repetitivo, o discurso de Brahmā reforçará três noções centrais: i) a natureza mimética ou analógica da arte performática; ii) a universalidade de seu benefício, seja em termos do beneficiário, seja em termos dos frutos almejados; iii) o caráter edificante ou, por assim dizer, educativo, da arte.

Quanto ao princípio da analogia ou mimese, termos que tomamos aqui em sentido próprio, vários vocábulos serão utilizados para caracterizá-lo, tendo em comum o prefixo /anu/. Temos, assim, “*anuvṛtti*”, “*anukṛti*”, “*anukaraṇa*”, “*anukīrtana*”, etc. Cada radical verbal adiciona certa nuance ao conceito intencionado, contudo parece-nos que o traço central está contido no prefixo empregado. Recorremos aqui à exemplificação: se a forma verbal “*gacchatī*” pode ser traduzida por “(ele) vai” (presente, terceira pessoa do singular do verbo “ir”), a mesma forma verbal, quando precedida pelo prefixo /anu/, ou seja, “*anugacchatī*”, passa a significar “(ele) segue”, mas não de um modo qualquer, mas delineando a mesma trajetória, imitando passo a passo ou mesmo perseguindo. Citamos, acima, o mesmo prefixo precedendo alguns substantivos derivados de formas verbais: *vṛtti* (“arranjo”, “disposição”); “*kṛti*” ou “*karaṇa*” (substantivos derivados do verbo “fazer”, portanto, “feito”); “*kīrtana*” (“narrado”, “louvado”). Temos, portanto, as seguintes traduções possíveis: “disposto-à-semelhança-de”; “feito-à-semelhança-de” e “narrado-à-semelhança-de”.

As expressões formadas a partir de tal prefixação tendem a ocorrer, de modo praticamente invariável, acompanhadas de outra noção que também emprega um conjunto aberto de palavras que remetem a um núcleo conceitual comum, qual seja, a noção de “totalidade”. Três Mundos (*triloka*), sete continentes (*sapta-dvīpa*), modos-do-mundo (*loka-vṛtta*), etc. A mimese, portanto, não se dirige a este ou aquele ente, a deuses ou assuras, não se trata de “imitação” desse em detrimento do outro, mas de um re-contar da base que sustenta as relações entre esse e aquele. A arte performática é um reatualizar do paradigma que sustenta o funcionamento do todo, daí subsumir todas as artes, todas as ciências, todos os vedas, todos os saberes.

Ela ensina o dever àqueles que lhe estão contrários, o amor àqueles que estão sedentos por satisfazê-lo; promove o castigo àqueles que são indisciplinados e o autocontrole aos disciplinados; traz coragem ao covarde e energia aos de caráter heroico; esclarece aquele de intelecto fraco e traz sabedoria ao estudioso; traz diversão para os reis e perseverança para os afligidos; (...)

A arte performática será instrutiva para todos através das ações e estados (*bhāva*) nela retratados e da experiência (*rasa*) que dela se origina. (...)

Não há máxima de sabedoria, conhecimento, arte ou ofício, criação ou ação que não possam ser encontrados na arte performática. (...) Portanto, oh Obstáculos (*Daityas*) vocês não devem ter raiva dos deuses, pois da mimese (*anukaraṇa*) dos sete continentes (*sapta- dvīpa*) foram feitas as regras da arte performática. (...)

Uma mimese das aventuras de deuses ou assuras, reis ou chefes de família (*grhastha*), isso é a arte performática. E quando a natureza humana, com suas alegrias e dores (*sukha-duḥkha*) é retratada por meio de expressões (*abhinaya*) e etc., isso é a arte performática. (NS 108-123; BHARATA, 2010, p.41-43)

As relações que irão instaurar as regras da arte performática, suas técnicas e teorias, não são gratuitas, nem contingentes, nem meramente ideais, pois foram fixadas por Brahmā com o intuito de (re)apresentar a essencialidade das relações estabelecidas entre os entes, os modos-de-ser-no-mundo, não mera “cópia” ou “imitação” de coisas, mas uma “mimese” da “harmonia e proporção” – para utilizarmos os termos aristotélicos - que preside a relação entre as coisas.

Tudo aquilo que é definido como teologia (*prayojana*) da arte pode ser tido como caracterizante da experiência estética (*rasa*). Por um lado, trata-se de um benefício universalmente oferecido, por outro, cada qual colherá em conformidade com sua própria situação contextual, ou seja, “esclarecimento para o tolo, sabedoria para o sábio”... Tal fruto, qualquer que seja, será sempre instrutivo e edificante, haja vista o pedido inicial de Indra.

Três termos que ocorrem ao final do discurso de Brahmā assumirão relevante valor conceitual ao longo do trabalho, sendo definidos apenas nos capítulos VI e VII. São

eles: estados emocionais (*bhāva*), experiência estética (*rasa*) e planos de expressão (*abhinaya*). Podemos considerar que eles perfazem o núcleo da poética de Bharata, a partir dos quais se articulam todos os demais conceitos do tratado.

A situação dramática criada ao final da narrativa presente no capítulo I de Bharata não chega a uma solução. O leitor permanece sem saber se o discurso final de Brahmā surtiu efeito e evitou o iminente conflito entre deuses e assuras. A inconclusão parece ser deliberada, pois prescreve-se que o bastão de Indra (*jarjara*) sempre seja brandido ritualmente antes do início de uma apresentação, com o intuito de evitar-se o esquecimento de falas e outras ações dos Obstáculos, como se o evento do ataque dos vighnas fosse sempre iminente. A prescrição desses ritos está presente nas últimas linhas do discurso de Brahmā, mas serão descritos apenas nos capítulos II e III. Tal forma de encerramento do capítulo, introduzindo o conteúdo do próximo, é usual ao longo de todo o tratado. O capítulo II consiste nas instruções pormenorizadas para o processo de construção de uma sala de apresentações. Estão incluídas aí recomendações práticas e rituais. O capítulo III se atém às práticas propiciatórias (*pūjā*) a serem dirigidas aos deuses antes de toda e qualquer apresentação.

No capítulo IV, retorna-se à narrativa inicial, porém em novo cenário. Brahmā solicita a Bharata e seu grupo que se dirijam ao Himalāya, local de residência de Śiva, e ali realizem uma performance. O anfitrião demonstra apreciar muito o novo invento e, como modo de compensar os filhos de Bharata, os instrui na arte da dança. Repete, assim, os 108 passos de sua dança cósmica, com a qual criou o mundo, ensinando-as aos novos discípulos. Temos, aqui, uma referência a outra narrativa cosmogônica, segundo a qual o universo e todos os seus movimentos se equivalem à dança de Śiva. A narrativa logo cede lugar à enumeração e descrição sucinta de todas as cento e oito posições. A seguir, são fornecidas instruções de como proceder para combinar essas poses na elaboração de coreografias, sendo definidos conceitos que se equivalem ao encadeamento de duas a nove posições básicas, formando algo como unidades fundamentais a serem novamente combinadas. Os passos fundamentais e os modos de combinação resultam numa gramática gestual bastante extensa. Voltaremos ao tema da dança cósmica de Śiva em nosso tópico 2.2, no qual abordaremos o imaginário xivaísta e a fixação de cada

um dos passos de sua dança cósmica em forma de esculturas, frisando o empréstimo de elementos do Nāṭyaśāstra para o desenvolvimento do hinduísmo agâmico, do medieval tardio.

No capítulo V, são descritas as preliminares do espetáculo, ou seja, uma série de procedimentos que devem anteceder a apresentação, como o tocar de instrumentos para receber a plateia, a apresentação da peça pelo diretor, números de dança, etc. Este é o último capítulo do primeiro bloco, conforme delineamos acima. Os dois próximos (VI e VII) se equivalem ao núcleo da poética de Bharata. Antes de passarmos a eles, é apropriado abordarmos alguns elementos do capítulo XXXVI, o último, haja vista que ele retoma a abordagem mais narrativa, complementando o que até aqui apreendemos da leitura do capítulo I. A continuidade entre os capítulos I a V com o último parece-nos ser estabelecida não apenas devido ao retorno ao modo narrativo, mas também devido à declaração de Bharata, que parece retomar ao tema que havia exposto anteriormente, ao declarar que “as Preliminares foram descritas por mim em continuação com o que havia sido dito antes sobre a destruição dos obstáculos (vighna).” (NS XXXVI, 17; BHARATA, 2010a, p. 1843)

No breve capítulo final, os sábios reunidos dirigem três questões a Bharata, as quais consistiriam em tema confidencial, um segredo: i) por que são realizadas as Preliminares, etc.? ii) por que os filhos e descendentes de Bharata vieram a ser conhecidos, na posteridade, como Śudras? iii) como a arte performática e o Nāṭyaveda desceram dos céus e vieram a ser praticadas na terra? (NS XXXVI, 7-14)

Incapaz de esconder qualquer coisa diante da curiosidade dos sábios, Bharata responde-lhes. Em relação à primeira indagação, expõe que os preliminares são semelhantes ao sacrifício védico (*homa*) e que os sons dos instrumentos, em conjunto com a música vocal das bênçãos introdutórias (*nāndī*), componentes das preliminares, são semelhantes aos mantras védicos. Afastam os pecados e espíritos maus (*Rākśasa*, Vighna), do mesmo modo como uma armadura protege contra projéteis lançados contra o corpo. (NS, XXXVI, 23-26; BHARATA, 2012, p. 1844-1845). Declara Bharata:

Eu ouvi do deus dos deuses (Indra) e depois de Śaṅkara (Śiva) que a música vocal ou instrumental é mil vezes superior ao banhar-se em águas sagradas e à recitação [de mantras sagrados] (*japa*). Em lugares onde ocorre música instrumental e canções, certamente não haverá nenhuma forma de acontecimento inauspicioso. (NS XXXVI, 27-28; BHARATA, 2010a, p. 1845)

Em relação ao segundo tópico, Bharata explica que, estando seus filhos intoxicados com o conhecimento propiciado pelo Nāṭyaveda, começaram a realizar apresentações cômicas e satíricas, provocando a plateia de sábios. Teriam cedido a estilos vulgares. (NS XXXVI, 34-37; BHARATA, 2010a, p. 1847). Com raiva, os sábios reagiram:

Devido ao seu conhecimento, vocês cederam à arrogância, seu conhecimento maligno será destruído. Em meio à comunidade de sábios e brâmanes, vocês não serão reconhecidos como seguidores dos Vedas, mas sim como Śudras. Vocês serão Śudras e assumirão suas funções e aqueles que nascerem em suas linhagens serão impuros. Sua posteridade será de dançarinos e artistas que, junto com suas esposas e filhos, servirão aos demais. (NS XXXVI, 37-41; BHARATA, 2010a p. 1848-1849)

Ouvindo tal condenação, os deuses, com Indra à dianteira, mostraram-se preocupados e aflitos com a destruição da arte performática. Assim sendo, os sábios retiraram essa parte da maldição, mantendo o restante. (NS XXXVI, 43-44) Tristes, os artistas pensaram em se matar, dizendo-se arruinados devido à criação de Bharata. Esse, no entanto, os consola diante do triste destino, haja vista que não há modos de evitar que a palavra dos sábios se cumpra. Convence-os a perseverarem na prática da arte performática, que havia sido criada com grande dificuldade a partir de todos os Vedas e disciplinas subsidiárias (*vedāṅga* e *upāṅga*). (NS XXXVI, 45-51)

Naquele tempo, um rei de nome Nahuṣa, com grande mérito e sabedoria, expandiu seu reino até conquistar uma província entre os céus. Estando por seus domínios excursionando, tomou contato com ninfas (*Apsāra*) e músicos celestiais

(*Gandhārva*). Encantado com sua arte, convidou-os para exibi-la em sua terra natal. No entanto, deuses, com Bṛhaspati à dianteira, dissuadiram-no de seu intento, recomendando que buscasse o sábio Bharata, “o maior entre os Brâmanes” e conhecedor da arte performática. O rei se aproximou de Bharata com as palmas das mãos unidas – um gesto de humildade – solicitando que descesse à terra e ali se estabelecesse como instrutor. Bharata aceitou e convocou seus filhos. Perante esses e os deuses reunidos, proferiu palavras conciliatórias, segundo as quais os artistas desceriam à terra a convite de um grande rei e seriam, dali por diante, respeitados entre brâmanes e nobres, de modo que as palavras da maldição estavam, dali por diante, anuladas. (NS XXXVI, 52-67)

Os filhos de Bhārata desceram à terra, preservando e guardando seu saber autoritativo (*āpta-upadeśa*), transcrevendo-o no Nāṭyaśāstra. Colocaram-no em prática e, após ali terem filhos e criarem novas peças, puderam retornar aos céus. Assim se originou a linhagem dos descendentes de Bharata, ou seja, os artistas performáticos. (NS XXXVI, 68-73)

O Nāṭyaśāstra é um entretenimento; ele purifica; é santo; destrói os pecados. Aqueles que o leem e o escutam, aqueles que produzem peças de acordo com ele, e aqueles que cuidadosamente assistem à performance, todos esses possuem o mesmo mérito que obtêm aqueles que estudam os Vedas, realizam sacrifícios, e aqueles que realizam atos de caridade e religião. Eis o maior dom entre os dons, a oportunidade de assistir a uma performance. A produção de uma apresentação é aprazível aos deuses como nenhuma outra forma de adoração, como flores ou pasta de sândalo. (NS XXXVI, 77-79; BHARATA, 2010b, p. 344)

Optamos, acima, por seguir de perto a tradução de Adya Rangacharya (BHARATA, 2010b). No entanto optamos por suprimir o último verso, onde pode-se ler que “Aqueles que bem apreciam a música e a dança obterão o estado de Īśvara e Ganeśa.” (BHARATA, 2010b, p. 344). Essa passagem não encontra equivalência no texto sânscrito que adotamos como referência (GHOSH, 1951) e destoa do restante do tratado ao citar Ganeśa, até então ausente da configuração mitológica. Trata-se, provavelmente, de uma interpolação tardia. A teleologia proposta, “estado de Īśvara



e Ganeśa”, é característica do hinduísmo clássico, posterior. No Nāṭyaśāstra, ao longo dos demais capítulos, o “céu” é sempre equivalente ao “*svarga*”, característico da realização do ritual védico, anterior à absorção pelo Hinduísmo dos ideais de “liberação” (*mokṣa/nirvāṇa*), característico das *Upaniṣads*, que marcam o final do período védico tardio.

Além dessa interpolação clara, o modo como o rei Nahuṣa surge na narrativa parece-nos um tanto quanto abrupta. Bharata já havia convencido os filhos a continuar praticando suas artes, apesar da impossibilidade de reversão da maldição dos sábios. No entanto, subitamente, a maldição é revertida e a condenação dos artistas às castas baixas é revogada.

Considerando-se que a sociedade de castas opera hierarquizando grupos endogâmicos atribuindo-lhes uma função ritual que guarda correspondência com afazeres e, portanto, resultando numa diferenciação e organização de funções sociais, temos que o último capítulo do Nāṭyaśāstra trata, em sua totalidade, de tensões advindas de como se deve alocar os artistas performáticos e seus afazeres no interior dessa hierarquia. A palavra dos sábios, de um lado, e a patronagem real, de outro, parecem intervir nessa tensão de modo diferenciado, frente à reivindicação, reiterada ao longo de todo o tratado, de serem as artes equiparáveis em eficácia aos rituais védicos, portanto, aos afazeres da mais alta casta (*varṇa*). Surinder Jodhka nota, acerca de configurações míticas semelhantes, que esse foi um expediente usual, ao longo da história indiana, para propor narrativas fundadoras alternativas àquela que seria atribuída a determinada casta pelos observantes das leis de Manu. Assim, sem contestar frontalmente a lei (que via de regra apresenta chancela real), narra-se uma outra origem, conhecida apenas pelos poucos seletos que dominam um segredo em comum, qual seja, a origem elevada da respectiva casta (*jāti*) de pertença, originariamente classificada entre castas (*varṇa*) altas, mas condenada, por alguma infração ou simples efeito da inveja, a uma condição atual entre as castas mais baixas. (Jodhka, 2012, p. 107-112)

Considerando-se que o Nāṭyaśāstra seja uma sistematização de textos – orais ou escritos – advindos de diferentes períodos cronológicos, torna-se difícil precisar de modo unívoco como deve ser lido o último capítulo em relação aos acontecimentos

históricos que lhe são contemporâneos. Levantaremos aqui algumas interpretações possíveis.

Se aceitarmos a situação intermediária, cronologicamente, do Nāṭyaśāstra em relação aos períodos do hinduísmo védico e clássico, considerando-se, sobretudo, a emergência da posterior literatura dos ágamas, que irão se propor como uma “nova revelação”, que guarda com os Vedas uma relação de igualdade ou mesmo superioridade, não rara exclusiva de grupos esotéricos no interior do hinduísmo, então teremos que o Nāṭyaśāstra apresenta um dos primeiros registros de correntes de pensamento que se fixarão nas correntes agâmicas e devocionais posteriores (as quais abordaremos em nosso capítulo 3. Haja vista que outras expressões do campo religioso indiano não atribuíam qualquer autoridade aos Vedas, como o budismo e jainismo, a equiparação com a revelação védica não deve causar tanta surpresa e parece traduzir-se menos em uma “heresia” ou oposição que na aceitação e integração, ainda que “barroca”, no círculo da cultura sânscrita bramânica.

Considerando-se outra possível implicação dessas passagens, temos que advoga-se não uma posição de status elevado, mas o acesso à transcendência. Assim, a dança é colocada como prática mágico-religiosa - e mesmo soteriológica –em diversas correntes atuais que advogam uma filiação ao Nāṭyaśāstra. Tratando-se de um contexto no qual o ascetismo se faz tão presente, advogar o acesso à transcendência pode ser mais valorizado, inclusive, do que a mera aceitação social.

Nos pronunciamentos de Rukmini Devi Arundale, considerada por muitos como a fundadora do moderno Bhāratnāṭyam (estilo do sul da Índia), podemos ler:

Religião, filosofia e arte são veículos para atingir o espírito interior que pode ser alcançado pelo sábio e santo assim como pelo pior entre os seres humanos. Em cada um habita o espírito do Divino, em cada um rege o criador, em cada, há uma espera sem fim para alcançar a felicidade ou mokṣa. É para satisfazer e fazer isso possível que os Vedas, Upanishads, a Música e a Dança existem. (...) a primeira centelha da dança nos veio de Śiva, um yogi [praticante de yoga] entre yogis. (...) Ele demonstra que o mais alto Yoga é a completa união entre corpo e alma, que essa unidade pode ser

obtida pela dança. Esse é o motivo pelo qual a dança é chamada Yoga.” (ARUNDALE, 2003a, p. 54)

Tal visão tende a prevalecer quando consultadas fontes bibliográficas de autores que mantêm laços estreitos com os meios artísticos. Segundo Padma Subrahmanyam:

O objetivo do Yogi e da Nartakī [dançarina] é praticamente o mesmo. A disciplina do corpo, devido ao controle habitual, deixa de lado o pensamento da mera forma física grosseira e suas sensações e ajuda a reconhecer ou transcender em direção a uma sensação de liberdade e bem-aventurança sem limites. (SUBRAHMANYAM, 2003b, p. 321)

Também Kapila Vatsyayan sublinha que:

Ao nível da estrutura, Bharata cria um análogo ao leiaute físico do *yajña* [sacrifício védico]. Do mesmo modo que no *śālā*, altares (*vedis*) de diferentes tamanhos e formatos são construídos, há ações concomitantes e sequenciais, e múltiplos mídias são empregados – tudo com o propósito de replicação do cosmos e do correto tempo e calendário cósmicos, o *Nāṭyaśāstra* e seus variados capítulos com divisões e componentes são o altar ritual desse grandioso e complexo design. O espetáculo dramático, assim como o *yajña*, tem um propósito moral e ético. Ele conduz ao dever moral (*dharma*), à riqueza e bem-estar econômico (*artha*), ao refinamento das sensibilidades (*kāma*) e conduz à liberação (*mokṣa*). As artes são, portanto, um caminho alternativo, se não paralelo, para os objetivos confessos de uma cultura que se move concorrentemente nos três níveis da *ādhibhautika* (material) *ādhiātmika* (alma individual e Si-mesmo) e *ādhidaivika* (divino ou metafísico). (VATSYAYAN, 1996, p. 57)

O que nos parece ser uma visão interna advinda de praticantes das artes clássicas performáticas indianas certamente não encontra suporte direto em termos de transformação do cânone védico, núcleo duro do hinduísmo bramânico. No entanto

as transformações no campo religioso indiano decorrentes de elementos culturais relacionados às artes e às narrativas tradicionais (*itihāsa*) – incluindo nessa categoria épicos e puranas – não foram de menor monta, tema que retomamos, sobretudo, em nosso segundo capítulo.

#### **2.4 Experiência estética- estado emocional - planos expressivos: o núcleo conceitual da poética de Bharata e a lógica iterativa de sua exposição**

Sendo a reiteração ou mimese (*anukaraṇa*) uma das noções mais relevantes da poética de Bharata, a qual retomamos da narrativa apresentada no capítulo primeiro, passamos ao tratamento dos capítulos sexto e sétimo do Nāṭyaśāstra, onde está caracterizada, segundo nossa leitura, o cerne da poética de Bharata. A partir do capítulo sexto, predomina uma linguagem francamente conceitual, em substituição ao modo narrativo do capítulo primeiro. Ver-se-á que o núcleo da doutrina estética pode ser caracterizado através do recurso aos conceitos de experiência estética (*rasa*), estado emocional (*bhāva*) e expressão performática (*abhinaya*), incluindo os respectivos desdobramentos e mútuas articulações conceituais. Esse será o objeto central do presente tópico. À semelhança do subitem anterior, optaremos por desenvolver nossa apresentação seguindo de modo próximo o texto do Nāṭyaśāstra, embora algumas inversões na ordem expositiva sejam operadas com o único intuito de organizar nosso trabalho hermenêutico, contudo evitando perder de vista as características metodológicas próprias da fonte originária. O que chamamos aqui de lógica iterativa é a forma adotada por Bharata para estruturar a exposição, a qual consiste em enumerar todos os conceitos centrais da obra, de modo condensado e mnemônico, em seguida, novamente, citar cada um deles, explicando-os sucintamente e alocando-os no interior de novas constelações conceituais, para finalmente passar, em cada um dos capítulos, a abordar cada um desses conceitos já apresentados, agora em detalhe e com exemplificações.

No diálogo inicial do capítulo VI, como usual, encontramos as indagações dos sábios que suscitam a exposição de Bharata de acordo com determinados temas a serem abordados:

Após ouvir acerca das regras concernentes às preliminares, os grandes sábios continuaram sua inquirição e disseram: ‘Oh, sábio Bharata, responda a cinco de nossas questões: explique-nos como as experiências estéticas (*rasa*) enumeradas pelos conhecedores da arte performática alcançam suas características, e por que os estados emocionais (*bhāvas*) são assim chamados e o que eles suscitam em nós? Além disso, quais são os significados reais de: compêndio (*saṁgraha*), verso memorial (*kārikā*) e derivação (*nirukta*)? (NS, VI, 1-3; BHARATA, 2010, pg. 280-281)

Os três últimos termos serão explicados primeiramente, pois caracterizam o modo como a própria exposição de Bharata será encaminhada.

Por compêndio (*saṁgraha*) compreende-se a exposição sintética em forma metrificada e aforismática da totalidade dos conceitos que estruturarão os diversos capítulos do tratado. Propicia-se, destarte, um suporte para a consulta sistemática ao texto e, simultaneamente, uma exposição condensada e altamente mnemônica do conteúdo. Diferencia-se o compêndio de um índice por não apresentar uma listagem de capítulos ou outras formas da estrutura textual, mas os conceitos a serem sucessivamente abordados ulteriormente. Na acepção de Bharata: “quando os temas tomados em detalhe são sintetizados e amalhados em [um número pequeno de] aforismos (*sutra*) e seus comentários (*bhāṣya*), esses constituem, de acordo com os estudiosos, um compêndio (*saṁgraha*).” (NS, VI, 9; BHARATA, 2010, p. 282.)

Ao passo que os conceitos são meramente citados no compêndio, um primeiro desenvolvimento, ainda sintético, é apresentado através do verso memorial (*kārikā*). Segundo Bharata: “Quando o sentido é proferido brevemente na forma de aforismo (*sutra*) com um pequeno número de palavras, é chamado “verso memorial” (*kārikā*), o que esclarece o já [anteriormente] proferido.” (NS, VI, 11; BHARATA, 2010, p. 283)

Por fim, consiste a análise das raízes (*nirukta*) na explicação de um sentido conceitual a partir da análise ou decomposição da formação das palavras empregadas para designá-lo. Não se confunde com etimologia, na concepção da linguística moderna, que trata da derivação histórica da origem das palavras.

Consiste em recurso utilizado para a caracterização e clarificação do valor conceitual em pauta, pressupondo, portanto, que existe uma relação não-arbitrária entre o valor conceitual e o valor semântico do vocábulo utilizado para caracterizá-lo. A análise das raízes é incluída como uma entre as seis disciplinas subsidiárias da hermenêutica védica (*vedaṅgas*). Não raro, a decomposição do termo em suas raízes sânscritas é altamente artificial. Por outro lado, pode assumir o lugar de uma definição conceitual, haja vista que tende a ser compreendida, no interior de um discurso, como uma explicação última do sentido contextual (*tātpārya*) da palavra.

Compêndio (*Saṁgraha*), verso memorial (*kārikā*) e análise das raízes (*nirukta*), conforme definidos, compõem os expedientes metodológicos do capítulo sexto do Nāṭyaśāstra. Enquanto a hermenêutica do capítulo primeiro solicitou-nos o tratamento de sentidos conotativos (*vyañjana*) que se depreendem de narrativas, apresenta-se, a partir desse ponto, uma exposição mais formal e metodicamente organizada. O compêndio estabelece um primeiro mapa conceitual, enquanto os aforismos que compõe os versos memoriais aloca cada um desses conceitos no interior de uma nova rede conceitual, a qual mantém relações internas e com as demais de modo específico, resultando numa estrutura textual coesa e, ao mesmo tempo, detalhada até os pormenores, os quais são abordados ao longo dos capítulos, numa elaborada arquitetura conceitual. A delimitação de toda essa vasta edificação, sua “planta baixa”, é dada pela primeira vez nas seguintes linhas:

*Experiência estética (Rasa), estados emocionais (bhāva), expressão performática (abhinaya), práticas (dharmī), estilos (vṛtti), usos locais (pravṛtti), sucesso (siddhī), notas (svara), classes de instrumentos musicais (ātodya), música incidental (gāna) e palco (raṅga) constituem o compêndio (saṁgraha). (NS, VI, 10; BHARATA, 2010, pg. 282)*

Tais são os termos que se equivalem a núcleos conceituais de uma ampla parcela do texto de Bharata. Os vocábulos não estão em seus sentidos correntes na linguagem sânscrita, mas inscritos em uso conceitual e técnico específico cuja exposição constitui a matéria do próprio tratado. Cada um será retomado, ainda em estilo aforismático, no decorrer dos versos subsequentes aos citados, dessa feita

“desdobrados” em conjuntos de outros conceitos mutuamente relacionados, cada qual recebendo um aforismo. (NS, VI, 14-30; BHARATA, 2010, p. 284-290). Esses, por sua vez, não serão explanados de imediato, mas tão somente no respectivo tratamento ulterior, ocupando o espaço de um ou mais capítulos. Através desse método, condensa-se em poucas linhas uma ampla topografia conceitual.

No interior desse extenso mapa conceitual, apenas três noções serão imediatamente abordadas, o que nos indica serem conceitos centrais ou nucleares de toda a edificação. São eles: experiência estética (*rasa*); estado emocional (*bhāva*) e planos expressivos (*abhinaya*). Considerando-se os nexos textuais, parece-nos ser apropriado equacionar os dois primeiros ao propósito teleológico do texto (*prayojana*), enquanto o terceiro se equivale ao âmbito de aplicação (*viśaya*), a “província” presidida pela autoridade de Bharata, ou seja, as formas artísticas e suas regras de composição.

Nosso foco será mantido nos dois primeiros conceitos do compêndio (*saṁgraha*), que são: experiência estética (*rasa*) e estados emocionais (*bhāva*). Também apontaremos como esses se relacionam com os planos expressivos (*abhinaya*), mas o detalhamento desses últimos, o que se equivaleria à totalidade do tratado, transcende nossa abordagem. Da relação entre esses três conceitos, parece-nos possível discernir uma doutrina poética centrada na experiência estética (*rasa-vāda*).

Nessa relação, irei primeiramente expor acerca da experiência estética (*rasa*).

Nenhum sentido (*artha*) pode provir na ausência da experiência estética (*rasa*). (NS, VI, 31; BHARATA, 2010, p. 302)

A palavra que traduzimos por “sentido” (*artha*) assume função técnica no contexto da retórica e poética clássicas indianas, como já tratado, ainda que brevemente, por ocasião da definição das “potências da linguagem”. Designa, ora o conteúdo semântico de uma frase ou palavra, ora o objeto ao qual se refere uma palavra, ou seja, seu referente. Trata-se, em suma, do “sentido” em diferenciação ao significante. O que Bharata coloca, portanto, é a centralidade da experiência estética

(*rasa*) para a caracterização da arte performática (*nāṭya*), privilegiada em detrimento das demais funções da linguagem, quais sejam, a exposição de um argumento ou a referencialidade a objetos externos. Em síntese, o que define e orienta a linguagem artística é sua possibilidade de suscitar uma experiência.

Agora pergunta-se: qual o sentido da palavra experiência estética (*rasa*)? É dito em resposta: [*rasa* é assim chamada] pois é passível de ser prazerosamente saboreada. (NS, VI, 31; BHARATA, 2010, p. 300)

Em sentido corrente, no sânscrito, “*rasa*” significa “*sabor*” ou “*essência*”, a mesma que é retirada de uma fruta para que seja preparado um suco ou de uma planta, através da extração de sua seiva, ou mesmo uma resina utilizada para a elaboração de um incenso ou medicamento. Justificando o sentido conceitual (*tātpārya*) no contexto da poética ao recorrer ao valor semântico corrente da palavra, Bharata faz uso da derivação a partir da raiz (*nirukta*), explicitando que a natureza da experiência estética é ser experimentada, saboreada.

É relevante explorar a noção de “sabor” aqui presente, que se diferencia das concepções que poderíamos ter nos dias de hoje, seja com base em noções comumente partilhadas ou advindas de teorias científicas modernas. Bharata menciona seis sabores (NS, VI, 31; BHARATA, 2010, p. 302), um número finito e determinado, conforme uma concepção presente na medicina *ayurvédica*, a qual faz corresponder seis sabores fundamentais (doce, salgado, amargo, ácido, picante e adstringente) aos seis humores corporais. (DACE. 1963, p.1). A apreensão do gosto pelo sentido do paladar é, portanto, compreendida como a identificação de uma essência. O “sabor” é a “manguidade” da manga, a mesma essencialidade que é saboreada pelo paladar. Não se trata de uma análise que encontra na iguaria seus ingredientes constitutivos, mas na identificação de predominâncias e relações a partir de um quadro de referência formado por um número determinado de possibilidades e suas respectivas inter-relações. Em outras palavras, o doce, ácido ou o picante não são “átomos”, nem “atributos”, mas potencialidades de modos do experimentar. Um cozinheiro reconhece um quadro fixo de “sabores”, em número de



seis, a partir dos quais se põe a compor as combinações entre os infinitos ingredientes que lhe apresenta a natureza. As especiarias adicionadas propiciam um dos sabores, mais do que os criam. Ao mesmo tempo, o “salgado” ou “doce” não são apenas “modos de apreensão a priori”, nem, muito menos, “inclinações pessoais”, colocadas do lado exclusivo do sujeito. São protoconfigurações da experiência, que é o encontro entre sujeito e objeto, ocasionadas pela correspondência entre qualidades sensíveis específicas e predisposições corporais correspondentes. Ambos os polos, o do sujeito e o do objeto, são definidos no interior de uma matriz fixa e delimitada de possibilidades. Na arte, enfim, os sabores (*rasa*) são essencialidades dos modos da experiência sensível que, como veremos, são “saboreados” de modo despotencializado (haja vista sua natureza de mimese), tanto no polo objetivo, quanto subjetivo.

Em sentido derivado, “*rasa*” também designa um “elemento” alquímico, ou “metal”, especialmente o mercúrio. (Schwartz, 2008, pg. 7-20). Essa concepção da matéria lida com um número finito e relativamente pequeno de elementos (*rasa*) que em certas combinações realizadas conforme leis que se busca conhecer resultam na infinidade de materiais existentes, principalmente medicamentos. Segundo tal concepção, uma pluralidade finita está na base da matéria. A conjugação entre os elementos dessa pluralidade, em maior ou menor quantidade, resulta na infinidade de objetos ou coisas existentes, assim como a conjugação de todos os recursos expressivos da arte resultam num “sabor” a ser experienciado pelo público, tendo por base um número bastante pequeno de parâmetros fundamentais que embasam o fazer artístico.

Não intentamos aqui equacionar a teoria estética à medicina ayurvédica ou à teoria alquímica, nem mesmo exagerar uma possível proximidade. Desejamos, tão somente, sublinhar que preexiste ao tratado de Bharata uma noção de “sabor” que se diferencia de nossa concepção atual, corrente. Tal noção apresenta três traços que se estabelecem como pano de fundo para a definição específica de “sabor”, no sentido de experiência estética (*rasa*), ou seja: i) trata-se de um sabor a ser *efetivamente* experimentado, saboreado, como um suco ou essência aromática; ii) a noção faz corresponder configurações internas e externas, no caso, formas expressivas (*abhinaya*) e estados emocionais (*bhāva*). iii) constitui-se como um

quadro definido de referência, a partir do qual se torna possível orientar a organização dos infinitos materiais disponíveis. Esses três traços possibilitam ao artista preparar um saboroso prato a ser degustado pela mente, orientando seu proceder a partir da essência da experiência que busca propiciar.

Assim como um “*gourmet*” ao comer um alimento preparado a partir de diversos condimentos (*vyañjana*) o saboreia, assim a pessoa educada experiencia em sua mente (*manas*) os estados emocionais fundamentais (*sthāyibhāva*) por meio dos planos expressivos (*abhinaya*). A isso se chama experiência estética (*rasa*) da arte performática. (NS, VI, 32-33; BHARATA, 2010, p. 304)

“Gourmet” e “pessoa educada” são menções ao terceiro instanciamento do destinatário (*adhikārin*), como já citamos. Trata-se de um apreciador qualificado, talvez outro artista que tenha desenvolvido sua sensibilidade, um crítico de arte, enfim, um conhecedor. Esse ponto será um dos explorados e desenvolvidos por Abhinavagupta, que recorre à noção de coração-junto (*saḥradaya*), o que desenvolveremos oportunamente em nosso capítulo segundo.

O verso memorial (*nirukta*) que relaciona a experiência estética (*rasa*) aos estados emocionais (*bhāva*) é um dos mais difundidos, seja na cultura oral, seja na escrita, relacionada à arte performática:

A experiência estética (*rasa*) eclode da sintaxe (*saṃyoga*) que correlaciona estados-causativos (*vibhāva*), estados-consequentes (*anubhāva*) e estados-contingentes (*vyabhicāribhāva*). (NS, VI, 31; BHARATA, 2010a, p. 302).

Em primeiro lugar, é necessário considerar que nossa tradução para a palavra sânscrita “*saṃyoga*”, ou seja, “sintaxe”, pode ser tida como um preciosismo de nossa parte. O vocábulo pode designar, em seus sentidos correntes, apenas uma “disposição harmoniosa” ou uma “conjunção de elementos”. Também é utilizada no sentido de um “acordo de natureza política” ou um “arranjo nupcial”. Não se trata, portanto, de simples arrumação casual, mas em uma especial conjunção de fatores,

até mesmo feita de forma deliberada. No contexto da gramática, “*saṁyoga*” é, justamente, a sintaxe. Considerando-se que o Nāṭyaśāstra se situa na base de uma disciplina especializada que se desenvolve ao longo de todo o período do hinduísmo clássico, recebendo influências e heranças da gramática e mantendo com ela conexões, optamos por uma tradução possível e, no mais, bastante ilustrativa da ideia que subjaz ao aforismo de Bharata, ou seja, o estabelecimento de uma “gramática fundamental”, caracterizada pela sucessão de estados emocionais, a qual se relaciona com os planos expressivos (*abhinaya*) enquanto instância fundamental de um trajeto gerativo. Para esclarecer o que significa tal “geratividade”, é necessário expormos o que se entende por estados emocionais (*bhāva*) e planos expressivos (*abhinaya*).

O aforismo de Bharata apresenta três vocábulos formados a partir do radical “*bhāva*” (“*vibhāva*”, “*anubhāva*” e “*vyabhicāribhāva*”), ao passo que as linhas seguintes introduzem mais um, “*sthāyibhāva*”). Trata-se de um substantivo formado a partir do radical verbal “*bhu*”, um dos inúmeros que recobrem o campo semântico de “ser/estar”, no caso, com um componente semântico de “transitoriedade”. Podemos fazer a equivalência com o verbo da língua portuguesa “estar” e, assim, com o substantivo dele derivado, “estado”.

A tradução adotada por M. M. Ghosh (1951), “Estados Psicológicos”, parece-nos introduzir alguns problemas para a interpretação ao remeter o leitor contemporâneo para o campo da psicanálise ou psicologia. A opção do autor por “Determinante” e “Consequente” para, respectivamente, “*vibhāva*” e “*anubhāva*”, parece-nos aprofundar o problema, pois sugere uma concepção behaviorista de mente e da reação do público perante a experiência artística.

O termo “*bhāva*” – estados emocionais – já foi introduzido, no tratado de Bhārata, no primeiro capítulo ao final do discurso de Brahmā, e já ali relacionado à experiência estética (*rasa*) e planos expressivos (*abhinaya*). Embora nenhum desses conceitos tenha sido então desenvolvido, fica evidente que se trata de uma utilização das palavras em seus sentidos específicos (*tatpārya*) e não genéricos (*abhidā*). A passagem, já citada, afirma que a arte performática é uma mimese ou recontar (*anukīrtana*) de todos os estados (*bhāva*) dos Três Mundos (*triloka*), sendo que essa última expressão (*triloka*), de uso comum entre o budismo, o jainismo e o hinduísmo

clássico, designa “a totalidade de tudo o que existe”, ou seja, Céus, Terra e Mundos Inferiores, compreendidos como contínuo e ininterrupto processo. Os “estados” se referem, antes de mais nada, a esse processo, o inconstante mundo de prazer e dor (*sukha-duḥkha*), do qual o sujeito participa. No capítulo I, os “estados” (*bhāva*) se referem a configurações da existência, modos-de-estar-no-mundo, que a arte performática atualiza devido à sua natureza mimética em relação ao fundamento cosmogônico desse incessante devir. No microcosmo da performance artística, *bhāva* se refere a esses estados de um processo dinâmico, cuja conjugação harmônica ou sintaxe ocasionam o eclodir da experiência (*rasa*).

Temos, portanto, quatro conceitos derivados de “*bhāva*”, os quais compreendemos do seguinte modo: estados fundamentais (*sthāyi-bhāva*); alterações concomitantes (*vyabhicāri-bhāva*); estados-causativos (*vibhāva*) e estados-consequentes (*anubhāva*)

Abordemos, primeiramente, o estado fundamental (*sthāyi-bhāva*), o qual consiste em uma predisposição inata, virtual, que é atualizada em forma de experiência estética (*rasa*) por intermédio da expressão performática (*abhinaya*). A experiência que se almeja propiciar à audiência é situada como causa final das formas da expressão, ocasionando o condicionamento do universo das formas artísticas ao imperativo da efetividade. A experiência desempenha, desse modo, função seminal. Há uma qualidade genética que mantém sua identidade desde o processo criativo, o qual se objetifica em expressão artística e, finalmente, instaura as qualidades constitutivas da experiência frutiva. A formalização das técnicas da expressão performática – o que equivale ao domínio de aplicação (*viśaya*) do tratado – é estruturado, portanto, a partir do ensejo de preservar tal identidade genética. Observadas as injunções prescritas pela técnica, ainda que essa possa ser criativamente transformada pelo *expert*, obtém-se o resultado almejado: a experiência final do público será geneticamente idêntica à “semente” que se originou com o processo criativo:

Assim como da semente cresce uma árvore, e da árvore flores e frutos, assim a experiência estética (*rasa*) é a semente de todos os estados (*bhāva*). (NS, VI, 38; BHARATA, p. 307)

A “semente” aqui mencionada não indica uma anterioridade temporal, mas uma identidade genética que gera um eixo de organização. É a partir desse eixo central - a realização, por parte da audiência, da experiência estética (*rasa*) enquanto maturação ou atualização de um estado fundamental (*sthāyi-bhāva*) - que será estruturada a expressão performática, ligando gerativamente as estruturas formais e seu fim teleológico, ou seja, o experienciar em contexto artístico de estados existenciais, os quais estarão esvaziados, simultaneamente, de sua dimensão objetiva e subjetiva, como veremos adiante.

O quadro de correspondência entre experiência estética (*rasa*) e estados fundamentais (*sthāyibhāva*) é definido por Bharata por meio de versos memoriais (*nirukta*):

As oito experiências estéticas (*rasa*) reconhecidas são as seguintes: Erótico (*śringāra*), Cômico (*hāsya*), Trágico (*karuṇā*), Ira (*raudra*), Heroico (*vīra*), Terror (*bhayānakā*), Repugnância (*bībhatsa*) e Maravilhamento (*adbhuta*).

Os oito estados emocionais de base (*sthāyi-bhāva*) são os que se seguem: amor (*ratī*), hilariedade (*hāsa*), pesar (*śoka*), raiva (*krodha*), energia (*utsāha*), terror (*bhaya*), repugnância (*jugupsā*) e admiração (*vismaya*).” (NS, VI, 16-17; BHARATA, 2010, p. 284)

Temos, assim, os oito estados fundamentais, correspondentes, um a um, a cada uma das possibilidades da experiência estética. Bharata não apenas menciona, mas caracteriza e exemplifica cada um dos elementos desse quadro recorrendo a uma série de termos constelados a partir de critérios mais conotativos que denotativos, haja vista tratar-se, por definição, da abordagem de algo que não está circunscrito à linguagem comum, se considerarmos essa última em sua propriedade de indicar objetos ou elaborar argumentos, pois o sentido a ser alcançado é algo que deverá ser suscitado e saboreado pela mente através de uma utilização poética de todos os recursos da linguagem. Reproduzimos, a seguir, algumas dentre essas constelações, em conformidade com o procedimento de Bharata:

- Experiência estética erótica (*śringāra-rasa*). Origina-se da relação entre um homem e uma mulher e de tudo o que é “puro, brilhante, branco e belo”. É propiciado pelo

“prazer das estações, guirlandas, unguentos, ornamentos, a companhia da pessoa amada”. Diferencia-se em dois tipos: amor-em-união (*sambhoga*) e amor-em-separação (*vipralambha*). Esse último não deve ser confundido com a experiência estética compassiva (*karuṇa-rasa*), adiante, pois o amor-em-separação é caracterizado pela esperança.

- Experiência estética cômica (*hāsyā-rasa*). Relaciona-se ao riso, sendo propiciada por “trajes e ornamentos impróprios”, “despudor”, “fala incoerente”, “membros defeituosos”, “menção a falhas diversas”, “gula”, “movimentos estranhos”, etc. Pode variar desde o sorriso leve e elegante à gargalhada vulgar;

- Experiência estética compassiva (*karuṇa-rasa*), ou trágica. É suscitada por “maldição, dor, calamidade, separação das pessoas queridas, perda da riqueza, morte, pânico, acidentes em batalhas, miséria”, e tantas outras situações trágicas. Resulta em “lágrimas”, “palidez”, “secura dos lábios”, etc.

- Experiência estética da ira (*raudra-rasa*). É relacionada a “*rākṣasas*, *dānavas* e homens arrogantes.” É suscitada por “raiva”, “estupro”, “abuso”, “insulto”, “alegações falsas”, “vingança”, “ciúme” e assim por diante. Também se caracteriza por “bater”, “quebrar”, “esmagar”, “lutar” e “sangrar”, bem como “mutilar” e “decapitar”;

- Experiência estética do heroísmo (*vīra-rasa*). Caracteriza-se por “presença de espírito”, “perseverança”, “diplomacia”, “disciplina”, “força militar”, “agressividade”, “influência”; “firmeza”, “paciência”, “benevolência”, “altivez”, “energia”, “otimismo”, “indignação” e “repreensão”.

- Experiência estética do terror (*bhayānakā*), é caracterizada por “sons horripilantes”, “visão de fantasmas”, “pânico”, “ansiedade devido ao grito de chacais e corujas”, estar em uma casa vazia ou floresta, visão de mortos. É seguido por “perda da voz” “mudança de cor”, “calafrios, “tremor de mãos”

- Experiência estética de repugnância (*bībhatsa-rasa*). É relacionada ao ver ou ouvir coisas “repugnantes” ou “aversivas”, “impuras”; bem como aquilo que

causa aversão por seu “gosto”, “cheiro” ou “toque”. É seguido por “vômito”, o “cuspir”, “cobrir o nariz”, e assim por diante.

- Experiência estética do maravilhamento (*adbhuta*). É suscitada pelo encontro com “seres ou eventos celestiais”, “o súbito alcançar de algo almejado”, “adentrar palácios”, “salas de audiência” ou “templos”, “ilusionismo” ou “atos de magia”. Suscita a “transpiração” e o “júbilo”, o “pronunciar de palavras de aprovação”, etc.

Para caracterizar a experiência estética propiciada pela arte clássica, é necessário lembrar que ela é a teleologia (*prayojana*) da arte performática, devendo, portanto, satisfazer a solicitação inicial de Indra a Brahmā, no capítulo primeiro do Nāṭyaśāstra, que foi a de constituir-se um “Quinto Veda” cujo objetivo é a superação das inclinações e gostos vulgares. Além de ser prazerosa, a experiência estética é sempre educativa, como já visto, com implicações em todas as metas da existência (*puruṣārtha*). Esse quesito é considerado por Bharata no tocante à formalização das técnicas.

A atualização dos estados emocionais fundamentais (*sthāyi-bhāva*), que existem em potência, e a eclosão da experiência estética (*rasa*), que existem em ato, ocorre por meio de um fluxo, uma sucessão de estados, cuja processualidade se relaciona aos demais conceitos que advém de prefixações da palavra “*bhāva*”: transformações concomitantes (*vyabhicāri-bhāva*), estados-causativos (*vibhāva*) e estados-consequentes (*anubhāva*). Em relação às transformações concomitantes, Bharata explica:

Assim como um rei é superior aos outros homens e o preceptor é superior ao aprendiz, assim os estados emocionais fundamentais (*sthāyi-bhāva*) são superiores aos demais estados emocionais (*bhāva*). (NS, VII, 8; BHARATA, 2010, pg. 351)

Há uma hierarquização, portanto, entre os estados emocionais fundamentais (*sthāyi-bhāva*) e os demais. Marasinghe (1989, p. 187) compara a disposição de estados

(*bhāva*) a um colar. Enquanto um estado fundamental (*sthāyi-bhāva*) seria o cordão, as alterações concomitantes (*vyabhicāri-bhāva*) se equivaleriam às contas. Podemos relacionar estados-causativos (*vibhāva*) e estados-consequentes (*anubhāva*) a posições, respectivamente, ao antes e ao depois num encadeamento dinâmico.

Considerando-se a centralidade dos estados emocionais fundamentais (*sthāyi-bhāva*), como um rei perante os súditos, Bharata delinearà cada uma das cortes reais existentes ao redor deles, formados por transformações concomitantes (*vyabhicāri-bhāva*) (NS, VII; BHARATA, 2010, p. 345-392). Desse modo, para o heroísmo, um dos oito elementos do quadro anterior, que relacionou experiência (*rasa*) e estado fundamental (*sthāyibhāva*), temos:

Presença de espírito, energia, agitação, contentamento, segurança, crueldade, indignação, intoxicação, horripilação, mudança de voz, raiva, inveja, contentamento, arrogância e deliberação são transformações concomitantes (*vyabhicāri-bhāva*) aplicáveis ao estado fundamental (*bhāva*) do heroísmo (*vīrya*). (NS, VII, 114; BHARATA, 2010, p. 389)

O número de transformações concomitantes relacionadas a cada estado fundamental não é constante. Também pode ocorrer que um elemento pertença a mais de um conjunto.

Em uma dada criação artística, apenas um estado fundamental/experiência estética deverá ser escolhido como dominante. Os demais, caso ocorram, assumirão função subsidiária. (NS, VII, 119-120; BHARATA, p. 390). As peças de Kālidāsa, que estudaremos em nosso capítulo 4, apresentam o amor (*śṛṅgāra*) como central, com heroísmo (*vīra*) e maravilhamento (*adbhūta*) como secundários. Peças trágicas são bastante raras, sendo aquelas centradas na compaixão (*karuṇa*). Embora raras, não são inexistentes. Exemplos são “Urubhaṅga” e “Karna-Bhara”, ambas de Bhāsa. Ao analisarmos as criações artísticas herdeiras de Bharata, é sempre possível retroagir das formas e estruturas manifestas para esse fluxo dinâmico de estados emocionais, o que nos permite identificá-lo como uma espécie de “nível fundador”.



Ainda que fuja ao nosso escopo explorar os desdobramentos comparativos com poéticas da matriz europeia ou ocidental, é interessante sublinhar o quanto tal concepção difere do desenvolvimento daquilo que são conhecidos como gêneros, sobretudo no cinema norte-americano, definidos como categorias mutuamente excludentes no interior das quais podemos classificar determinada produção. Na poética de Bharata, um modo da experiência (*sthayibhāva/rasa*) sempre será combinado com outros.

Haja vista que a relação entre estados fundamentais (*sthāyi-bhāva*) e transformações concomitantes (*vyabhicāri-bhāva*) foi definida como semelhante àquela existente entre o rei e sua corte, resta-nos abordar o sentido dos demais termos mencionados, estados-causativos (*vibhāva*) e estados-consequentes (*anubhāva*). Não se trata de classificações ou subconjuntos das anteriores definições, mas de posições num colar de contas. Trata-se de introdução de um viés dinâmico e causativo aplicado à relação mantida entre os componentes da performance.

Tomemos como exemplo uma flor ofertada à heroína da peça. A flor e o sorriso da amada relacionam-se, respectivamente, a um estado-determinante (*vibhāva*) e um estado-consequente (*anubhāva*). Não se trata de um sentido figurativo ou mesmo conotação dos signos, mas de sua inserção no fluxo contínuo da experiência. No *Nāṭyaśāstra*, pode-se encontrar referências ao estado-consequente (*anubhāva*), ora como reação do público, ora como a de um personagem, ora como elemento da expressão (*abhinaya*). No entanto, não há confusão entre essas instâncias, nem contradição entre os usos, pois uma flor presenteada no palco gerará um sorriso e comoção tanto na heroína quanto no público. Estados-causativos (*vibhāva*) e estados-consequentes (*anubhāva*) não se referem exclusivamente a processos subjetivos ou elementos objetivos da linguagem, mas a instâncias do processo que conduz à experiência (*rasa*), como retratos ou esculturas de uma bailarina que dança.

A eficácia do espetáculo ou da performance está no fato de toda sua formalização nos âmbitos visual e sonoro, toda a sua dimensão de técnica corporal, musical ou poética, ser condicionada tendo em vista esse processo ou dinamismo formado por

sucessivos estados, os quais são os constitutivos da natureza humana e suas experiências no mundo:

Estados-causativos (*vibhāva*) e estados-consequentes (*anubhāva*) são conhecidos pelas pessoas instruídas como sendo criados pela natureza humana e o são de acordo com os modos da natureza humana e com os modos do mundo. (NS, VII, 6; BHARATA, 2010, p. 349)

De modo que a mimese (*anukarāṇa*), da qual trata o capítulo I do tratado, se remete ao dinamismo desses modos da experiência (*bhāva*). Noutros termos, experiência artística (*rasa*) é um revisitar do mundo vivido. No entanto, não trata de um realismo ou não realismo. Ambos são possíveis e posteriormente considerados por Bharata. Tampouco a noção remete à cópia de objetos ou situações do mundo visível. Trata-se de um reatualizar de traços essenciais constitutivos da experiência do homem em seu mundo, o que é chamado de “generalização” (*sāmānya*). Esse princípio faculta o suscitar dos estados, seu pervadir no coração da audiência. A adequação ao comum, aos modos da natureza humana e aos modos do mundo, é, ainda, instância possibilitadora da inovação e transformação das técnicas, pois “o que não houver sido mencionado deverá ser acrescentado pelos conhecedores das técnicas através da mimese das pessoas e seus modos no mundo.” (NS, XXXVI, p. 83)

A experiência estética (*rasa*) eclode dos estados emocionais (*bhāva*) quando são imbuídos da qualidade de universalidade (*sāmānya*). Sobre esse ponto, há um verso (*śloka*):

Os estados emocionais (*bhāva*), que procedem daquilo que é congênere ao coração, são a fonte da experiência estética (*rasa*) e pervadem o corpo assim como o fogo se espalha sobre a madeira seca. (NS, VII, 7; BHARATA, 2010, p. 350)

Resta-nos, por fim, desenvolver o modo como o âmbito da sintaxe fundamental dos estados emocionais (*bhāva*) e experiência estética (*rasa*) se desenvolve em uma poética das formas. Note-se que, até o momento, muito pouco foi dito da expressão performática (*abhinaya*), embora seja esse o âmbito de aplicação (*viṣaya*) do tratado, sua jurisdição por excelência. Foi enunciado desde o início tratar-se de obra acerca da poética, ou seja, voltada à aplicação prática. Poderia-se imaginar que Bharata propõe um emocionalismo vago como fundamento de sua doutrina artística. Nada mais distante da verdade, pois o que temos é um imperativo pragmático (a experiência estética) fornecendo a base para os critérios de formalização dos campos expressivos. É nesse último âmbito que o Nāṭyaśāstra apresenta sua abrangência enciclopédica. Nas palavras do próprio Bharata:

Eu não sou capaz, de modo algum, de exaurir todos os tópicos acerca da arte performática, pois o conhecimento e os saberes práticos a ela relacionados são múltiplos e infindáveis. Não é possível tratar exaustivamente mesmo de apenas um único dentre esses temas, eles são vastos como o oceano, não pode haver qualquer possibilidade de conhecer profundamente a totalidade deles. (NS, VI, 6-7; BHARATA, 2010, p. 280-281)

O grau de sistematização dessas teorias aplicadas só encontram paralelo, no Ocidente, na teoria da música clássica. No Nāṭyaśāstra, o mesmo grau de formalização também é aplicada à expressão vocal, visual, e todas as demais dimensões de um espetáculo caracterizado por recorrer à totalidade dos recursos expressivos. O domínio dos conceitos práticos só pode ser alcançado através de exercícios diários, exaustivamente repetidos ao longo de muitos anos, ao cabo dos quais o artista é considerado apto a desempenhar suas funções. Durante esse treinamento, a dimensão mais filosófica subjacente aos procedimentos repetitivos é paulatinamente absorvida e compreendida sob a orientação do instrutor (*guru*).

O nível de detalhamento da linguagem corporal pode ser exemplificado com a passagem a seguir:

Os gestos da cabeça são de treze tipos, viz. *ākampita*, *kampita*, *dhuta*, *vidhuta*, *parivāhita*, *udvāhita*, *avadhuta*, *añcita*, *nihañcita*, *parāvṛtta*, *utkṣipta*, *adhogata* e *parillolita*.

É chamado *ākampita* o movimento da cabeça vagarosamente para cima e para baixo. Quando o movimento é rápido e copioso, é chamado *kampita*.

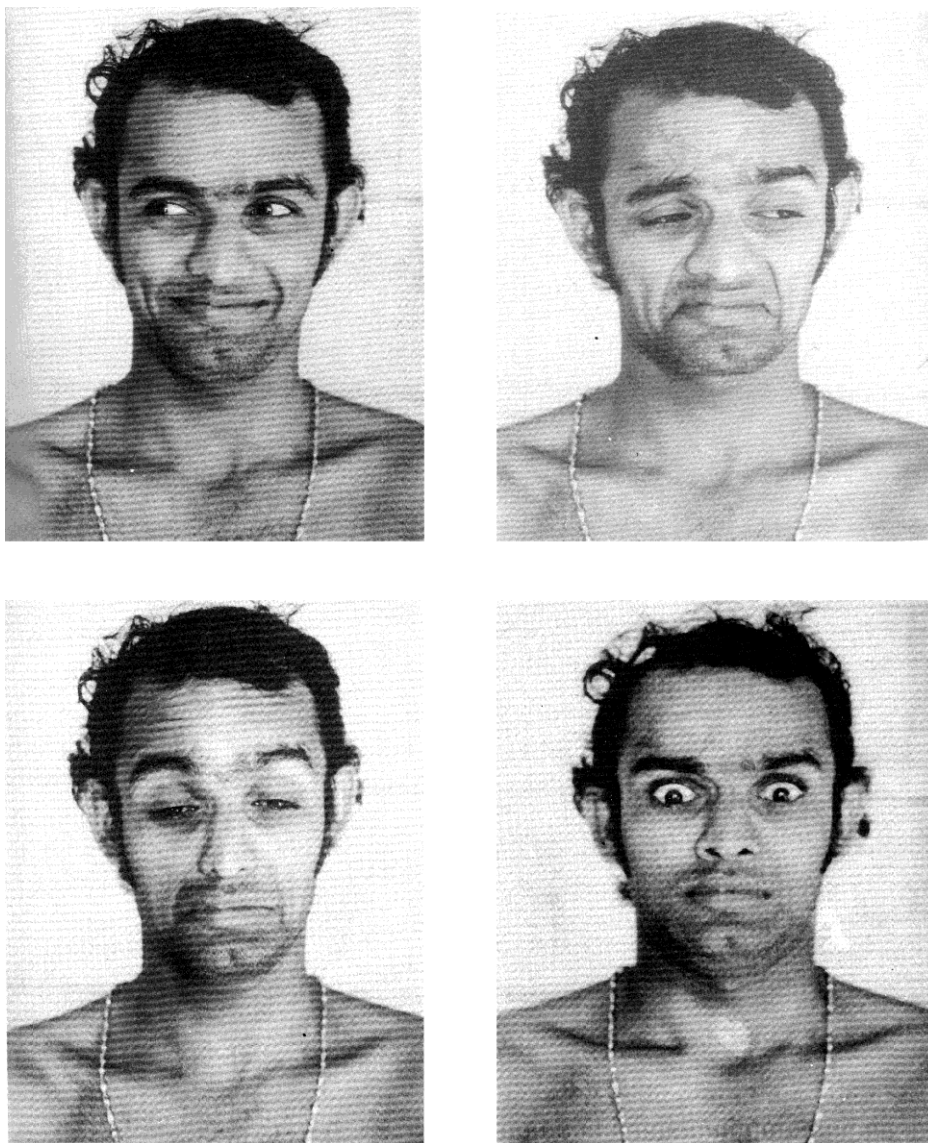
O *ākampita* deve ser aplicado ao fornecer uma pista, ensinar, questionar, interpelar de modo natural e dar uma ordem. (NS, VIII, 17-20; BHARATA, 2010, p. 397)

O delineamento da linguagem corporal ocupa seis capítulos. Seu grau de articulação permite que mensagens e narrativas longas sejam enunciadas através exclusivamente de gestos, sem o recurso à palavra. Portanto, em vista de tão grande complexidade, a plena apreciação dessa arte é exigente quando ao apreciador ideal, solicitando o cultivo e compreensão de toda uma linguagem.

Após a definição dos treze gestos de cabeça, são conceituados os trinta e seis olhares, nove movimento dos olhos, nove movimentos de pálpebra, sete movimentos de sobrancelha, seis movimentos do nariz, seis movimentos das bochechas, seis movimentos do lábio inferior, seis movimentos do queixo, seis movimentos da boca e nove movimentos do pescoço. (NS, VIII; BHARATA, p. 393-429). Nas figuras de número 1 e 2, podemos observar como o domínio dos movimentos faciais se relacionam a estados emocionais (*bhāva*) específicos.

**Figura 1**

Expressões faciais baseadas em estados emocionais (*bhāva*) específicos

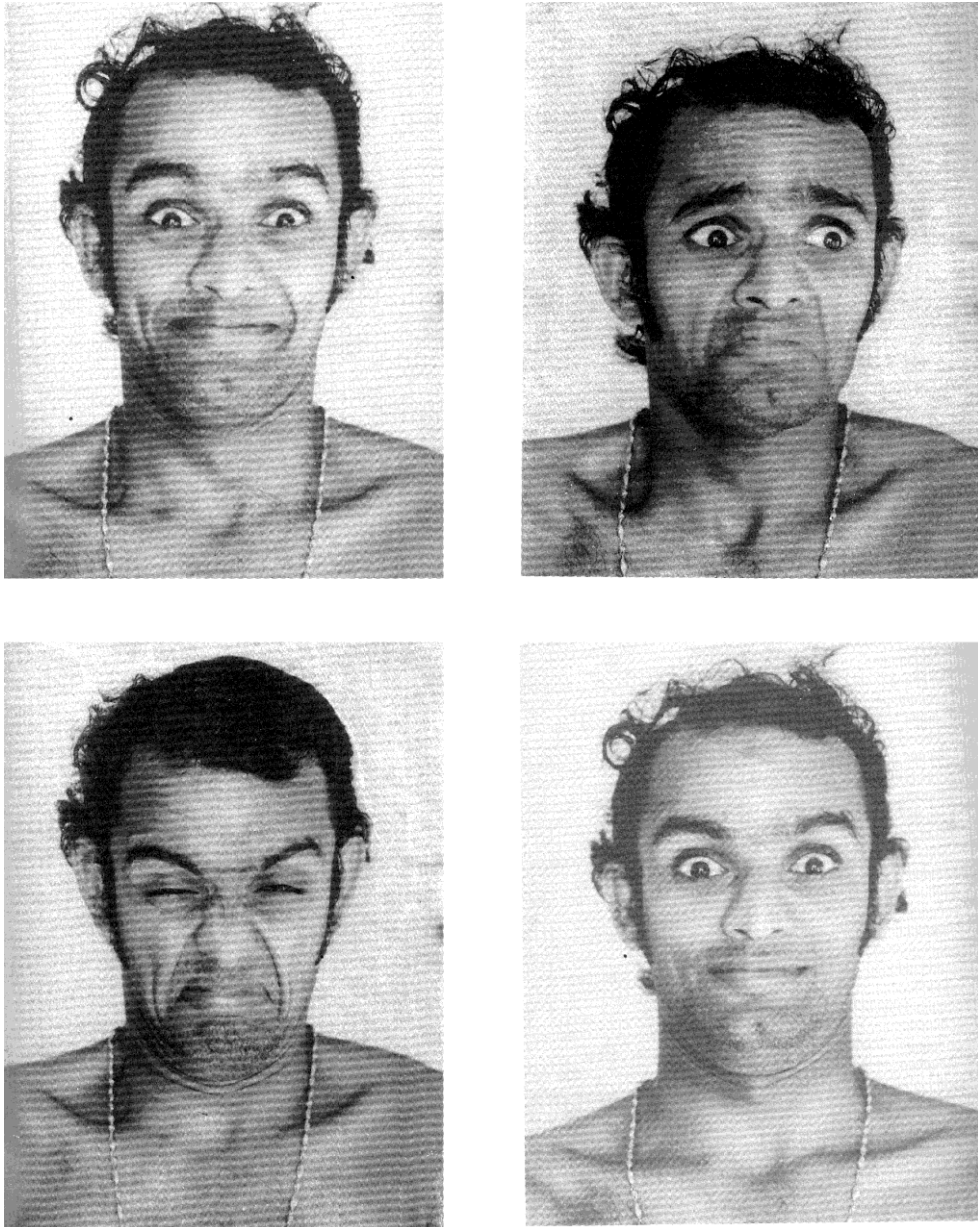


---

Expressões faciais respectivamente relacionadas aos seguintes estados emocionais: amorosidade, comicidade, tragicidade, fúria. **Fonte:** SCHWARTZ, 2008. p. 61-64

**Figura 2**

Expressões faciais baseadas em estados emocionais (*bhāva*) específicos



---

Expressões faciais respectivamente relacionadas aos seguintes estados emocionais: heroísmo, medo, aversão e maravilhamento. **Fonte:** SCHWARTZ, 2008. p. 65-68

Nas imagens anteriores, como o exercício de determinadas expressões, codificadas no interior de cada uma das escolas e estilos artísticos, se relaciona a estados emocionais específicos. Não se trata de expressões espontâneas, nem mesmo o personagem pode ser determinado na ausência dos recursos específicos restantes.

À semelhança da abordagem bastante metódica aplicada ao que chamamos de sintaxe fundamental, constituída por experiência e estados, cada um dos movimentos corporais é nomeado, descrito, relacionados a seus principais usos, os quais são exemplificados. Os capítulos sobre linguagem corporal abordam desde inúmeras posições de mãos (*mudrā*), cada qual apresentando um sentido claro e definido conforme pequenas variações dos dedos, até as regras de organização de sucessivas posições de todo o corpo, na dança, combinadas em unidades maiores, as quais se tornam os elementos básicos constituintes da coreografia. As figuras 3 e 4 exemplificam gestos de mãos (*mudrā*) e posições de todo o corpo. Tais posições recebem nomes definidos e podem ser decompostas recorrendo-se à nomenclatura atribuída por Bharata a cada uma das partes do rosto e seus respectivos movimentos.

Figura 3

Poses e gestos manuais (*mudrā*) relacionados a estados emocionais (*bhāva*) específicos



---

Poses e gestos (*mudrā*) para os respectivos estados emocionais: amorosidade, comicidade, tragicidade e fúria. **Fonte:** SCHWARTZ, 2008. p. 42-45



Figura 4

Poses e gestos manuais (*mudrā*) relacionados a estados emocionais (*bhāva*) específicos (ii)



---

Poses e gestos manuais (*mudrā*) para os estados emocionais: heroísmo, medo, aversão e maravilhamento. Fonte: SCHWARTZ, 2008, p. 42-45

Em cada um dos estilos herdeiros de Bharata, podemos encontrar a centralidade da gramática profunda dos estados emocionais e experiência estética orientando a dimensão formal, manifesta. A música se utiliza de notas, timbres, ritmos, a pintura de cores, a escultura de formas, e assim por diante. Todas essas instâncias convergem no momento da performance, interligadas por uma mesma motivação profunda, que objetiva suscitar uma resposta específica do observador. Na figura 4, pode-se observar algumas posturas da dança Odissi e sua relação com estados emocionais específicos.

**Figura 5**  
Poses e gestos manuais (*mudrā*) no estilo de dança Odissi.



---

Estados emocionais (*bhāva*): amor, tragicidade, heroísmo e aversão. **Fonte:** acima, acervo pessoal de Andrea Albergária; abaixo, fotos do autor.

Com o mesmo nível de detalhamento, são abordados por Bharata desde a metragem e proporções do palco até o mais leve movimento de sobancelha, incluindo a movimentação do ator pelas regiões do palco, regras para construção de objetos cênicos, indumentária, aplicação de cores e padrões de maquiagem, entonação, canto, composição em métrica, classificação dos instrumentos musicais, teoria musical, música incidental, ritmos musicais correlacionados à movimentação dos atores, teoria narrativa e tipologia de personagens... Cada um desses campos é detalhado à exaustão, com o mesmo nível de rigor e requinte formal.

Walter Pfaff (1997, p. 133-162) descreve o processo de formação do artista de Kūḍiyāṭṭam, prática do sul da Índia, estado de Kerala, tida como uma das artes hoje existentes que mais fielmente espelham os ideais clássicos do Nāṭyaśāstra. A rotina diária de treinos e repetições realizadas com o intuito de alcançar-se a maestria das formas artísticas se traduz em uma prática que se estende por mais de quinze horas diárias, organizadas numa agenda que solicita uma estrita disciplina, distribuindo a carga horária para cada um dos campos expressivos acima mencionados, além de outros não mencionados, como a memorização de passagens das narrativas tradicionais épicas ou obras purânicas. Compreende-se, aqui, o que significa a exortação, presente no capítulo primeiro, que situa os artistas performáticos acima das divindades quanto às suas qualidades de disciplina e persistência. Essa formação do artista desenvolve, simultaneamente, a sensibilidade e a erudição.

Como parte de nossa pesquisa, residimos no interior de uma escola tradicional (*gurukula*) do estilo Odissi, da região leste indiana, estado de Orissa, onde observamos a mesma dedicação. Trata-se da Academia Rudraksha, do *Guru Bichitrananda Swain*. Observamos a mesma intensidade nos treinos diários. Os estudantes também se responsabilizavam pelos trabalhos cotidianos, como limpeza, cozinha e manutenção das plantas do jardim e do terraço. A hierarquia social externa era totalmente substituída por aquela interna da escola, com praticantes avançados praticando sob supervisão do guru e dando aulas para estudantes experientes, enquanto esses se encarregavam de ensinar as crianças. Essas últimas não residiam na escola, mantendo com a mesma uma relação idêntica à que, no Ocidente, caracteriza um curso de balé, com duas ou três aulas por semana. O ensino era dividido em níveis, ao final de cada qual uma banca de professores

externos avaliava os alunos, conferindo-lhes ou não a certificação que lhes facultava cursar o próximo nível. Essa avaliação, solicitando o domínio de técnicas pré-estipuladas para cada nível, ocorre desde a primeira infância, resultando numa uniformização do estilo. O sistema da escola é resultado de uma mescla entre características do ensino tradicional com aquelas do ensino moderno. Isso é resultante das reformas que ocorreram a partir do início século XX, tema ao qual retornaremos em nosso capítulo III.

É verificável ao longo do Nāṭyaśāstra, em sucessivas passagens, a relação de simultaneidade e reciprocidade mantida entre os diversos campos de expressão. A coerência é estabelecida, a cada passo, remetendo-se ao eixo central organizativo do processo, ou seja, aquele que descrevemos a partir das noções de estado emocional (*bhāva*) e experiência estética (*rasa*). Por exemplo, considerando-se as cores a serem aplicadas sobre a face, podemos ler:

Mesmo alguns poucos gestos quando em combinação com as cores apropriadas terão sua qualidade impressiva duplicada, assim como a lua acentua a beleza da noite.

Também os olhares, quando combinados com cores apropriadas aplicadas sobre a face irão claramente os estados (*bhāva*) e a experiência (*rasa*). (NS, VIII, 163-164; BHARATA, 2010, p. 427)

São inter-relacionadas, por esse trecho, cores, posições corporais, estados emocionais (*bhāva*) e experiência estética (*rasa*). Ao findar a exposição da teoria musical, Bharata declara que:

Essas são as escalas (*jāti*) (lit. famílias de notas musicais) e seus dez temas melódicos (*lakṣana*). Isso deve ser aplicado à canção (*pada*) em conjunto com movimentos de dança (*karaṇa*) e gestos apropriados. Irei agora expor acerca de sua especificidade em relação aos estados emocionais (*bhāva*) e experiência estética (*rasa*). Ouçam como devem ser aplicadas em função de experiências estéticas (*rasa*) específicas. (NS, XXVIII, 150-151; BHARATA, 2010, p. 1264)

Na arte performática de Bharata, composições cromáticas, movimentos corporais, situações dramáticas, figuras poéticas, ritmos e intervalos musicais compõem um único acorde. Cada um desses elementos da expressão formalizados por Bharata, chamamos campos expressivos. Cada um desses últimos é composto, de um ponto de vista analítico, por um ou mais dos seguintes planos expressivos (*abhinaya*), que são em número de quatro:

- *aṅgika-abhinaya*: expressões performáticas do corpo, que se traduz em gestos, expressões faciais, dança, pantomima, etc.;
- *vācika-abhinaya*: expressões performáticas da linguagem. Predominante em toda expressão sonora, incluindo fala, recitação, música, ritmo, métrica, entonação, narrativa, dramatização, etc.;
- *āhārya-abhinaya*: expressão performática por meio de acessórios (literalmente, “o que vem junto”). Abrange figurino, utilização de adornos, objetos cênicos, máscaras, maquiagem, etc.;
- *sattvika-abhinaya*: Expressão performática mental. Termo pouco desenvolvido diretamente no tratado, que tende a ser equacionado, pelos comentadores, a toda a dinâmica emocional, já descrita, da representação performática.

Os quatro planos expressivos são, portanto, de natureza mais analítica, enquanto os campos são a pluralidade empírica que compõe a arte performática.

Embora o âmbito das formas possa sofrer alterações, o que se equivale ao surgimento de novos estilos ou correntes artísticas, permanece como eixo central a articulação entre as noções de planos expressivos (*abhinaya*), estados emocionais (*bhāva*) e a experiência estética (*rasa*).

Podemos, assim, considerar que o surgimento da literatura moderna ou do cinema é um advento que pode ser compreendido, desde o ponto de vista de uma doutrina estética centrada na experiência estética (*rasa-vāda*), como transformações que se restringem ao âmbito dos campos expressivos. Não é necessário que haja alterações, portanto, no núcleo da doutrina estética, que consiste na relação

estabelecida entre estados emocionais (*bhāva*), experiência estética (*rasa*) e, desses, com o âmbito cambiante das formas.

Ao longo do período clássico, há um número amplo de autores e correntes no âmbito da estética, os quais instauram um intenso debate. Suas reflexões e doutrinas permeiam o campo artístico até os dias de hoje. Seria impossível tratar pormenorizadamente tal bibliografia, extensa e especializada, de modo que se faz necessário um recorte. É assim que escolhemos abordar duas vertentes de desenvolvimento da estética, ambas com estreita conexão com o universo religioso, instaurando um novo modo de compreensão da noção de experiência estética (*rasa*). Esse é o ponto central que abordamos no próximo capítulo.

### 3. A Paz e o Amor: duas vertentes da doutrina estética centrada na experiência

#### 3.1 Questões de fundo de natureza histórica e sociocultural

No capítulo I, focamos nosso trabalho na leitura do Nāṭyaśāstra. A partir de uma abordagem direta do texto em suas estruturas internas, pudemos delinear o cerne da poética de Bharata e a centralidade da noção de *rasa*, a qual, literalmente, significa sabor ou essência, mas que, conceitualmente, podemos traduzir como experiência ou experiência estética. Não obstante a relevância que atribuímos a esse primeiro tratamento interpretativo, diversas questões levantadas permaneceram inconclusas, tornando pertinente que remetamos o texto a seu contexto mais amplo, trasladando nosso exercício interpretativo das estruturas internas para as meta-estruturas, levando em consideração elementos do ambiente, tais como as do âmbito histórico e sociocultural.

Particularmente, a afirmação contida no texto de que se trataria de um Quinto Veda merece ser considerada de modo mais detido. Sendo os Vedas o cânon religioso bramânico, de origem revelada, tal afirmação sugere uma singular relação entre os universos artístico e religioso. Qual a extensão de tal afirmativa é um dos pontos que pretendemos analisar.

Outro ponto que permanece inconcluso a partir apenas de uma leitura direta do Nāṭyaśāstra é a inscrição dos artistas na sociedade de castas. Adiantamos que tal questão, sob um ponto de vista histórico, não possui solução simples e única. Não existe um único sistema de castas operante na Índia e no sul asiático, mas diversas variantes, dentro e fora do hinduísmo, de modo que hinduísmo e casta não são categorias coextensivas. Há, na literatura hindu, diversos tratados que visam dar coerência à ordem social, pautando-se em textos revelados e traduzindo-os em conceituação sociológica, os chamados *dharma-śāstras*, mas esses são, apenas, fontes de autoridade para um discurso hegemônico que estipulam um dever-ser. A realidade empírica, no entanto, é muito mais complexa, pois, como não poderia deixar de ser, relaciona-se também à ascensão do poderio de povos tribais, ao

encontro entre reinos vizinhos ou à formação de impérios, ao aumento do prestígio econômico de determinado grupo, ou mesmo à vontade discricionária do Rei.

No decorrer desse capítulo, fornecemos algumas informações para situarmos ambas as questões. No entanto, dada a pluralidade de situações, considerando-se as variações que tomam lugar no espaço e o tempo, pretendemos dar uma resposta mais circunscrita à questão apenas no próximo capítulo, em seu segundo tópico, no qual abordamos, especificamente, as transformações sociais do meio artístico no início do século XX, o que se relaciona intimamente com relações de casta, já dadas no contexto da modernidade.

Além de clarificarmos a inserção do Nāṭyaśāstra em seu contexto mais amplo, as informações desse tópico de nosso estudo também objetivam contextualizar a inserção histórica dos próximos dois autores que receberão de nossa parte uma atenção mais detalhada: Abhinavagupta (1963, 2008) e Rūpa Gosvāmin (2003). O primeiro é o fundador do xivaísmo da Caxemira; enquanto o segundo é o sistematizador do devocionalismo vaixinava (*bhakti*) do leste indiano. Ambos são fortemente tributários da terminologia de Bharata e, ao mesmo tempo, pensadores de primeira grandeza no interior da cultura indiana. Ambos aproximam experiência estética e experiência religiosa. O primeiro tece comentários ao Nāṭyaśāstra e, por assim dizer, funda a interpretação mais canônica da estética medieval, cuja influência perdura até os dias de hoje; o segundo, posterior alguns séculos, retoma o pensamento do primeiro e o aplica inteiramente ao campo religioso. Já não é mais seu objeto principal de reflexão a arte, em si, mas a própria Criação, tomada como a obra artística do supremo artista, Deus ou Kṛṣṇa. Se o objeto teleológico da arte é a experiência (*rasa*), o mesmo vocábulo passa a designar, nesse pensamento estético-teológico, estados de bem-aventurança, alcançáveis através das práticas devocionais.

Abordemos, inicialmente, a problemática do Quinto Veda. É bastante difundida a noção de que a expressão seria um termo aplicável aos épicos indianos (*Mahābhārata* e *Rāmāyaṇa*) e aos puranas. O termo seria aplicável à totalidade dessa literatura, exclusivamente a uma dessas duas categorias ou, até mesmo, a apenas um texto em particular, sendo o mais conhecido e aceito entre eles o



Bhāgavad Gītā. Esse último consiste num capítulo do épico Mahābhārata que, embora esteja inserido em sua narrativa, é lido e citado independentemente.

Qual seria a relação da afirmação presente no *Nāṭyaśāstra* e o status do Bhāgavad Gītā, ambos tidos como Quinto Veda? A nosso ver, não se trata de afirmações contraditórias, como se houvesse uma posição a ser disputada no cânon. Ao inverso, trata-se da mesma afirmação, de origem na cultura oral, que se presentifica em dois textos distintos. Ambos, o tratado das artes performático e épico, são fixações na linguagem escrita de uma mesma cultura oral.

Pautando-nos na leitura interna do *Nāṭyaśāstra*, no capítulo I, pudemos notar que sua origem o une umbilicalmente ao universo daquilo que traduzimos por “contos tradicionais” (*itihāsa*). Essa ligação será mantida ao longo de toda a produção poética relacionada ao tratado, sendo largamente notada em performances de dança clássica indiana até os dias atuais. Para o largo da população indiana, a narrativa dos deuses é conhecida principalmente através da performance, ontem como hoje. No entanto, é preciso sublinhar que a relação da arte performática com o épico não é a de difusão de um texto originário por meio da encenação, mas de participação em seu processo de formação, o que ocorre em paralelo com a ascensão do devocionalismo, dentre outras expressões do hinduísmo medieval. A relevância da poesia como veículo da experiência devocional é uma das características centrais dos movimentos devocionais, assim como uma das principais correntes da arte medieval. A dança, a performance e a poesia foram veículos importantes das figuras míticas advindas de diferentes matrizes culturais, e catalisadores de seu processo de sincretismo. Não apenas os textos religiosos medievais tardios demonstram empréstimos diretos do *Nāṭyaśāstra*, como será possível, como veremos em 2.3, uma completa fusão entre a linguagem teológica que visa disciplinar a prática devocional com os conceitos advindos de Bharata, haja vista que o mundo passa a ser considerado como obra artística do Supremo Criador.

Um epíteto muito difundido do autor do épico Rāmāyaṇa é “*Adi-Kavi*”, ou “O Primeiro Poeta”. Tenha existido um autor de um núcleo originário do poema ou não, o epíteto nos mostra que ele se estabelece, no imaginário, como o arquétipo de todo poeta, enquanto sua poesia será alçada ao status de texto sagrado. O santo e o poeta, não raro, se fundem numa única figura, nesse contexto medieval. Grupos de santos-

poetas cruzavam as estradas do sul asiático, cantando hinos aos seus deuses. Séculos depois, mantidos na memória de seus devotos, tais poemas foram organizados, muitos dando origem aos atuais cânones religiosos – o Quinto Veda. A imediata fusão entre os campos da arte e religião, ou entre arte e mística, seria, no entanto, um passo apressado de raciocínio, de modo que se faz necessário deslindar mais detidamente o processo de formação do cânon védico e as transformações religiosas, sobretudo a natureza de síntese atribuída ao Bhagavad Gītā. Buscaremos, nas páginas seguintes, fornecer uma descrição, ainda que breve, desse processo. Torna-se pertinente, para tal, repassarmos, ainda que brevemente, as matrizes culturais que se conjugam e se fundem nesse processo histórico de desenvolvimento do devocionalismo medieval, de modo a melhor apreciarmos como a linguagem da devoção e da poética de Bharata podem ter se fundido completamente, já no medieval tardio.

Figuras míticas, de origens culturais diversas, transladaram da narrativa oral para a performance e para o texto poético, inexistindo antecedência entre essas três instâncias. As narrativas de deuses, santos, avatares e outros seres numinosos resultam, historicamente, do amálgama de fontes culturais muito distintas. A *posteriori*, as narrativas são codificadas e sedimentadas como resultado de uma regulação, por assim dizer, resultante de um processo lento e sempre retomado de assimilacionismo inclusivista, não raro gerando movimentos internos de resistência, sincretismo, reforma ou contestação às aceções mais ortodoxas.

Apesar de sua fixação ser muitos séculos posterior à sedimentação dos Quatro Vedas, a aceitação do Bhāgavad Gītā - esse pequeno capítulo do épico *Mahābhārata* - no cânone do hinduísmo moderno pode ser conferida através da declaração de Mahatma Gandhi, que afirma:

(...) Se todas as demais escrituras fossem reduzidas a cinzas, os setecentos versos desse pequeno livro inextinguível seriam o suficiente para dizer a alguém o que é o hinduísmo e como alguém pode viver por ele. E digo que sou um seguidor do *Sanatana Dharma* [Lei Eterna=hinduísmo] porque por quarenta anos eu tenho buscado literalmente viver a partir dos ensinamentos desse livro. O que quer que seja contrário ao seu tema central eu rejeito como sendo não-hindu. Isso não exclui nenhuma crença e nenhum preceptor. (GANDHI, 1987, p. 126-127)

Considerando-se que a data-limite para a fixação do Bhāgavad Gītā é a do século IV a.e.c., podendo ser tão tardio quanto o século II d.e.c., e que o texto não compõe o corpus relevado dos quatro Vedas (*śruti*), que se sedimentam entre os séculos XIX a.e.c. e VIII a.e.c. (WITZEL, 1997a; 1997b; 2003), impressiona a declaração de um dos maiores líderes indianos do século XX, que se mostra disposto a desconsiderar como exterior ao hinduísmo o que for contraditório ao tema central do Gītā. Também podemos identificar na declaração do Mahātma a noção amplamente partilhada de que o texto não apenas compõe o cânon, mas realiza uma síntese de toda a filosofia hindu.

A princípio, podemos indentificar as inúmeras matrizes lentamente sintetizadas na cultura épica, bem como na cultura posterior, clássica, em três grandes categorias: i) a matriz védica, propriamente dita, ou seja, um conjunto de hinos e práticas ritualísticas, com origem étnica definida, que lentamente translada para uma posição de hegemonia frente a outras origens étnicas, sejam elas tribais ou organizadas ao modo de estados com tendência teocrática; ii) as diversas culturas de povos que entram em contato com essa primeira matriz, cujas narrativas míticas, práticas religiosas e culturais é paulatinamente absorvida para a formação do hinduísmo; iii) o movimento renunciante, também chamado movimento *Śramaṇa*, que é difícil de localizar histórica e culturalmente, mas que guarda relações com o hinduísmo, o budismo, o jainismo, dentre outras doutrinas religiosas menos conhecidas que surgem parcial ou integralmente desse meio.

O encontro do brâmane com o renunciante (*śramaṇa*) é, sem dúvida alguma, um dos eventos centrais que dão forma ao hinduísmo. Temos, com isso, duas tendências, a princípio contrárias, cuja harmonização está ao centro da síntese do hinduísmo épico e posterior, ou seja, o princípio ascético e negativo, que postula o mundo como ilusão a ser superada; que dialoga com um outro, contrário, que tende fortemente à cosmicização e à normatização, com ênfase no princípio da ação (*karma*) e seus frutos. Tomemos essa díade como ponto de partida para abordarmos a síntese na qual consiste o *Bhāgavad Gītā*, na qual se fundauma importante dimensão do hinduísmo, ou seja, a prática devocional, fenômeno religioso e social estreitamente relacionada ao desenvolvimento da poética medieval, que, em larga

medida, pode ser tida como uma “poética devocional”, para utilizarmos o termo de Vijay Mishra (2000).

Com o intuito de introduzir alguns conceitos filosóficos centrais para o estudo da poética devocional, Mishra (2000) reporta-se ao Bhāgavad Gitā e ao modo como esse texto aborda o que, segundo o autor, é uma problemática fundamental de todos os ramos da filosofia hindu (estética inclusa), retomada de diferentes modos pelas inúmeras escolas. Essa problemática pode ser relacionada a dois princípios centrais: *nivṛtti* e *pravṛtti*, e sua inter-relação. O primeiro termo designa um princípio “disruptor” ou “liberador”, sua teleologia é alcançar o vazio ou o nada, a dissolução em Brahman; o segundo termo designa um princípio instaurativo, cosmicizante e regulador, o qual resulta na ordem cósmica que regula o mundo. Ainda que de modo alegórico, para ilustrar esses dois princípios, Mishra (2000) recorre a uma passagem de Louis Dumont, a qual alude, justamente, ao diálogo que mencionamos, entre o asceta e o ritualista:

O segredo do Hinduísmo pode ser encontrado no diálogo entre o renunciante e o homem-no-mundo... Há dois tipos de homens na Índia hindu, aqueles que vivem no mundo e aqueles que renunciaram a ele. (Louis Dumont, apud MISHRA, 2000, p. 43)

O hinduísmo seria, assim, o perene retomar do diálogo entre o asceta peregrino e o homem-no-mundo. O primeiro rompeu seus vínculos com o universo social circundante ao assumir o celibato, abandonar qualquer função político-administrativa, comercial ou produtiva, bem como suas obrigações rituais familiares. O segundo, em antítese, é idealmente um chefe-de-família (*grhastha*), para quem a virtude reside na própria dedicação às coisas mundanas, tal como sua vida conjugal, sua busca por riquezas, ambas as esferas reguladas por seus deveres morais e rituais. O princípio disruptivo/liberador (*nivṛtti*) é alegorizado, portanto, pela figura do asceta andarilho, enquanto a instauração/cosmicização/regulação (*pravṛtti*) é ilustrada pela imagem do homem-no-mundo. Esse último corresponde, mais especificamente, à imagem ideal do brâmane ritualista.

Prosseguindo em seu desenvolvimento, Vijay Mishra (2000, p. 44-52) expõe que aos dois princípios citados correspondem dois *arché-dharmas* do hinduísmo, cuja

relação subsumiria todos os ramos de atividade social e religiosa. Temos, assim, o *nivṛtti-dharma* e o *pravṛtti-dharma*, renúncia e ação-no-mundo, como *arché* de todos os *dharmas*.

(...) em teoria, uma pessoa seguiria ou o *dharma* do renunciante (*nivṛttidharma*) ou o *dharma* do homem-no-mundo (*pravṛttidharma*).  
(...)

Se os três mundos são baseados no princípio da *pravṛtti*, seguiria-se que a ordem espaciotemporal (expresso como *triloka* [três mundos] ou *kalpa* [temporalidade]) não pode existir fora do *dharma* da ação ou trabalho. Na classificação de Narāyaṇa, *nivṛtti* é expressa como *svadharma* [dharma-para-si] necessário para a iluminação pessoal. O estado de *nivṛtti* é visto como pré-condição para a união com o “Brahman eterno”, enquanto *pravṛtti* é parte do processo de criação. (MISHRA, V., 2000, p.44)

No entanto, prossegue o autor, nenhuma doutrina, religião ou sistema filosófico sobreviveria ao passar do tempo com duas verdades excludentes e antagônicas sendo enunciadas, de modo que o segredo deve residir no diálogo entre ambas. Na prática, um princípio não poderá subsistir sem o outro. O reflexivo brâmane, com sua tendência à abstração e à dissolução no Brahman (*nivṛtti*), dependerá da empresa dos guerreiros (*pravṛtti*) xátrias para fornecerem-lhe patronagem. O xátria, por sua vez, sendo um homem de ação (*pravṛtti*), abraçará a renúncia (*nivṛtti*) devido ao poder que lhe é atribuído pela cultura. Ora os sacerdotes ritualistas manterão o renunciante como seu ideal último, ora denunciarão a renúncia como imprópria. Enfim, trata-se de duas categorias que mantêm relação fluida, não raro articuladas de modo altamente contingente, condicionado por situações do momento, de natureza histórica, coletiva ou individual. “Portanto não é de se surpreender que a ortodoxia pôde encontrar pouca dificuldade em aceitar os termos gerais da ‘reconciliação’ *bhakti* [devocional] dos ideais de *saṃnyāsa* [renúncia] com a vida secular.” (MISHRA, V., 2000, p.45). Tal síntese ou reconciliação teria sido alcançada pelo hinduísmo no Bhagavad-Gītā.

Contemporaneamente, como sublinha Patrick Olivelle (2003, p. 273-274), podemos observar algumas corporificações de um conjunto relativamente em comum de ideais ascéticos e renunciantes no monge budista da Tailândia, no Hare Kṛṣṇa norte-

americano ou no sábio andarilho mendicante (*sadhu*) que vaga pelas ruas indianas, todos os três com suas vestes alaranjadas. Podemos acrescentar, ainda, ascetas jainistas que observam seus votos de silêncio e estritos jejuns habitando cavernas sagradas, iogues que meditam nas montanhas do Himalaya, tântricos da mão esquerda que se cobrem de cinzas dos mortos cremados nos campos crematórios, sem que esse conjunto de menções esteja perto de esgotar a mencionada pervasividade do movimento renunciante, nem, tampouco, a pluralidade de formas que assume ou influencia. Segundo Olivelle:

Alguns dos valores e crenças fundamentais que geralmente associamos às religiões indianas em geral e ao hinduísmo em particular foram ao menos em parte uma criação da tradição renunciante. Isso inclui os dois pilares das teologias indianas: *samsāra* – a crença de que o mundo é sofrimento e sujeito ao repetido nascer e morrer (renascimento); *mokṣa/nirvana* – o objetivo humano e, portanto, da saga religiosa, que é a busca pela liberação dessa vida de sofrimento. (Olivelle, 2003, p. 274)

O movimento renunciante ou *śramaṇa*, é de difícil localização histórica. Não se trata de um movimento uniforme; não deixa muitos registros escritos, apesar da grande massa de ideias e doutrinas que nutre em seu interior, que abrange desde poemas devocionais a práticas corporais e sistemas filosóficos; tem tendência à pervasividade, permeando diversas culturas e povos locais, sem se confundir com nenhum deles; e, sobretudo, não pode ser reduzido exclusivamente a nenhuma forma de ordenamento social.

Como primeiros registros históricos do movimento renunciante, Patrick Olivelle (2003, p. 271) adota as Upaniṣad e fontes budistas datadas de meados do primeiro milênio a.e.c. Gavin Flood (2009, p.75-80), por sua vez, nota a existência de dois grupos de ascetas reconhecíveis nos hinos do *Ṛgveda*, apontando indícios que levaria uma origem para meados do segundo milênio a.e.c., não sendo possível afirmar-se, de forma conclusiva, tratar-se de grupos oriundos de fora do âmbito cultural indo-ariano, embora certamente mantenham com os videntes (*ṛṣi*) da revelação védica uma relação de alteridade e marginalidade. Ananda K. Coomaraswami (2008, p. 23-26) aponta uma origem drávida e ainda mais antiga, provavelmente na civilização harappeana do vale do Indo, anterior ao segundo

milênio a.e.c. A tradição teria sido passada de mestre a discípulo até resultar na “grande iluminação” vivida na Índia do século V a.e.c., da qual são frutos as *Upaniṣad*, o budismo, o jainismo e o *yoga*.

Tal disputa acadêmica, de uma origem ariana ou drávida do movimento renunciante, a qual atravessa todo o século XX, sendo ainda vigente, parece-nos ser uma projeção no âmbito historiográfico do próprio “prestígio mágico das origens” do qual fala Eliade (2002), ou seja, a noção, característica do pensamento mítico-religioso, de que algo “mais antigo” é “mais verdadeiro” e “mais poderoso”. Assim sendo, as duas grandes identidades coletivas que caracterizam a Índia moderna da pré e pós-independência, relacionadas, respectivamente, ao norte falante de línguas derivadas do tronco indo-ariano, em contraposição ao sul, de maioria falante de línguas do tronco drávida, disputam, palmo a palmo, cada nova descoberta arqueológica ou datação histórica, inserindo-as enquanto prova de sua narrativa fundadora. Nada mais avesso ao próprio espírito do movimento renunciante, caracterizado pelo universalismo, pervasividade e, quando não pela crítica franca ao ritual, ao menos pela resolução subjetiva por abandoná-lo, em conjunto com a totalidade das formas e convenções sociais, tidas como insuficientes para alcançar a meta máxima da existência humana, ou seja, a liberação (*mokṣa*, *nirvāna*).

Os renunciantes podem ser vistos por toda a Índia, peregrinando por locais sagrados, vergando vestes que indicam designações que frequentemente nos escapam. O príncipe Siddhārtha juntou-se a eles assim que deixou o palácio em busca da iluminação; nos épicos, os Pāṇḍavas vivem como renunciantes durante doze anos; o jainismo apresenta um elemento ascético tão veemente, que preconiza, em graus avançados, o voto de não-violência contra todos os seres vivos, a ponto do adepto deixar de alimentar definitivamente, até a morte. A poesia devocional encontrará entre os renunciantes larga acolhida. Muitos dos poetas são renunciantes e, ao mesmo tempo, os cultos devocionais organizados apresentarão forte influência dos ideais de renúncia, buscando acomodá-los no interior de seus próprios sistemas.

Em seu diálogo com os ascetas andarilhos, os ritualista védicos escutarão cuidadosamente seus interlocutores e buscarão alocar suas proposições e narrativas no interior de seus próprios sistemas religiosos e filosóficos, ora

refutando, ora absorvendo proposições. De um ponto de vista interno da formação das doutrinas que compõe o cerne mais ortodoxo do hinduísmo, a conjugação entre ideais ascéticos e a vida intra-mundana assume um lugar central.

A renúncia, no entanto, não é o único valor cuja absorção resultará na multiplicidade de formas, expressões, rituais e técnicas espirituais que caracterizam o hinduísmo em seus períodos épico e clássico (ou medieval). À medida que os vedas e seus elaborados procedimentos para o sacrifício aos deuses ganhavam em prestígio e se expandiam em meio a reinos e povos tribais de origens distintas, uma miríade de matrizes religiosas/culturais foi paulatinamente assimilada ou sanscritizada. Não raro, a assimilação ocorreu de modo meramente superficial ou, até mesmo, revertendo a relação de ascendência, com as divindades de povos assimilados assumindo ascendência sobre práticas e preceitos nucleares dos cultos védicos mais antigos e originários. Dessa forma, o rito sacrificial (*yajña*), embora seja sempre preservado como prerrogativa de um grupo seletivo, jamais se universalizou, pois o “hinduísmo das massas” se forma já centrado no culto a imagens e na devoção a elas dirigidas, com ritualística própria (*pūja*), dirigidos a deuses que formam um panteão totalmente díspar daquele védico antigo. O resultado das sucessivas reformas, revelações, erupção de líderes carismáticos, mestres, foi a criação de novas expressões religiosas, culturais e sociais, sem que as mais antigas desaparecessem. Ao lado de uma doutrina védica ortodoxa (*śrauta*), consolida-se uma neo-ortodoxia (*smarta*), ao lado de correntes devocionais (*bhakti*), esoterismos tântricos e da universalização da noção de *yoga*, para atermo-nos apenas a alguns poucos exemplos. Se aceitarmos a exposição de Vijay Mishra (MISHRA, 2000), segundo a qual todos os *dharma*s se fundam em duas *archés*, temos que, no interior de cada um desses fenômenos, deveremos encontrar um princípio negativo (*nivṛtti*), que visa à iluminação e abandono do ciclo de renascimentos (*saṃsāra*); conjugado a outro, positivo (*pravṛtti*), que narra uma cosmogonia e, a partir dela, sistematiza práticas religiosas, condutas morais, e outros aspectos regulatórios da vida intramundana.

Se estabelecemos uma equivalência alegórica entre o princípio da *nivṛtti* e a imagem do asceta, cabe-nos, agora, abordar o homem-no-mundo. Pretendemos abordar o segundo termo dessa alegoria remetendo ao campo da ordem cósmica (cosmogonia), assim como ao processo histórico.



A historicidade da formação do cânon védico pode ser estudada de forma bastante segura, graças a alguns elementos, dentre os quais o próprio método de rigorosa memorização e transmissão dos hinos e demais textos, incluindo pronúncia, que se mantiveram perfeitamente intactos, desde sua composição até os dias de hoje. A própria variação linguística presente nesse material, como a ocorrência de vocábulos ou fonemas específicos, permite que, em conjunto com o cruzamento com eventos externos conhecidos, uma periodização seja definida para os textos. Assim, recursivamente, eventos e passagens narradas podem ser historicizadas, ainda que deva-se ter em conta sua natureza de relato, portanto fruto de um ponto de vista. Eventos com cronologia relativamente estável são a disseminação de artefatos de ferro e o nascimento do Buda. (Witzel, 1997a) Além desses marcos maiores, inscrições em pedra, muito praticada no subcontinente, fornecem indicações bastante estáveis para a elaboração de uma cronologia. (Singh, 2008; Solomon, 2003)

Inscrições anteriores aos Vedas, por sua vez, pertencem ao passado arqueológico, sendo tarefa impossível relacionar precisamente datações, monumentos e eventos históricos. A decifração da escrita de Harappa-Mohenjo Daro, muito anterior aos Vedas, que corresponde à civilização que floresceu no Vale do Indo entre os séculos XXX e XX a.e.c, ainda não foi decifrada, mesmo que haja muitas propostas nesse sentido, cada qual recorrendo a um dos troncos linguísticos atualmente presentes no subcontinente. (Sharma, 2000)

Uma dificuldade imposta ao trabalho do historiador, de meados do século XX até atualmente, tem sido a projeção do imaginário mítico, com implicações políticas e ideológicas, sobre o campo historiográfico. Se as narrativas advindas de uma mitohistória dificultam o estudo da história geral da Índia, ainda mais presente é a defesa de datações míticas para os textos sagrados. Tais defesas, além de suas formas religiosas, não raro adquirem natureza fortemente polêmica (Humes, 2012). Nessa interface entre mito, história e ideologia, uma narrativa que ainda marca sua presença é o chamado “mito ariano”. Em linhas gerais, podemos caracterizar tal mito, segundo Léon Poliakov (1974), como tendo sido forjado no contexto colonial do século XIX, postulou a existência de uma raça ariana cujo fado seria civilizar o mundo, elevando a humanidade de um estágio mais primitivo a outro, mais desenvolvido, racional, tecnológica, espiritual e moralmente. As migrações dos

representantes dessa raça seriam o motivo principal do aparecimento de civilizações, formação de Estados ou outros grandes saltos civilizacionais do mundo antigo. O domínio de tal raça sobre as demais adviria sobretudo de sua superioridade organizacional e tecnológica e se justificaria pela conseqüente elevação do status moral e religioso dos povos subjugados.

Tal narrativa ideológica, ou mito, no sentido mais fraco do termo, ou seja, o de uma narrativa falaciosa, foi um dos elementos de suporte ideológico para a empreita colonial europeia. Na África, nas Américas ou na Ásia, suas diferentes versões encontraram aceitação por justificarem, no presente, a dominação de povos. Na Índia, conforme expõe Romila Thapar (1996):

(...) ele se tornou fundacional para a interpretação da história antiga indiana e tem existido algumas tentativas de aplica-lo literalmente à teoria da sociedade indiana. Alguns estudiosos europeus ao descrevem como um mito do século XIX, mas algumas ideologias indianas parecem determinadas a lhe renovar a vida. (...) Com a generalização da discussão sobre a “origem dos arianos” na imprensa escrita e a controvérsia suscitada pelo conteúdo de livros escolares, o mito se tornou o tema de um amplo debate, mais em termos de seu esteio ideológico que nos termos das diferentes leituras existentes entre arqueólogos e historiadores. (Thapar, 1996, p.3)

O modo como correntes de pensamento na Índia reagiram ao mito colonial de uma raça ariana foi advogar a origem de tal raça na própria Índia. Equacionando raça, território e religião, tal ideologia suscitada o sentimento nacionalista indiano, já desde o final século XIX d.e.c. Sua sedimentação que chega até o presente, no entanto, ocorre entre as décadas de 1920 e 1930.

Um grupo de pessoas, próximas àquelas envolvidas com a fundação da R.S.S. (Rashtriya Svayamsevaka Sangha), escrevendo no início do século XX, desenvolveu o conceito de *hindutva*, ou “hindueidade” e argumentaram que ela seria essencial para a identidade do povo indiano. (...) O argumento diz que os hindus originários eram os arianos, um povo distinto e originário da Índia. Hindus com casta, ou hindus arianos, são seus descendentes. Não houve qualquer invasão ariana pois esse povo é originário da Índia. Os arianos falavam sânscrito e foram responsáveis pela expansão da civilização ariana da Índia para o Ocidente. Confrontos surgiram apenas com a

chegada de estrangeiros, como muçulmanos e cristãos e, mais recentemente, os comunistas. (Thapar, 1996, p. 9)

No âmbito de nosso trabalho, a identificação de tal corrente é de relevância devido aos seguintes efeitos, que incidem diretamente sobre nosso presente tópico, em particular, e sobre nosso objeto de estudo como um todo. Quais sejam: i) a tendência a assumir que toda invenção humana relevante (em nosso caso: as artes performáticas) são de “origem ariana”. ii) decorrente do primeiro ponto, advém a tendência a inflacionar as datações no campo histórico ou arqueológico, lançando para um passado mítico primordial, “védico”, toda e qualquer criação ou descoberta, artística, tecnológica ou religiosa, que se mostre posteriormente relevante; iii) de modo mais localizado, a dificuldade de aceitarem-se critérios científicos, sobretudo linguísticos e históricos, para a datação e periodização da formação do cânone religioso; iv) a defesa de passagens míticas como realidades históricas, não raro aceitando-se como documento histórico um texto redigido centenas ou milhares de anos após os fatos que supostamente descreve.

Tais tendências podem ser identificadas de modo disperso, em maior ou menor grau, em boa parte de nossa bibliografia consultada. Apreciar e debater cada um desses pontos desviar-nos-ia de nossa meta presente, que tão somente pretende estabelecer uma contextualização do cânon védico, de modo a podermos apreciar a assertiva de que o Nāṭyaśāstra se apresentaria como um Quinto Veda. Com tal intuito, adotamos como principal subsídio a obra de Upinder Singh (2008), que apresenta de modo bastante atualizado os principais debates do campo da história, bem como os expõe de modo a fornecer uma boa introdução geral. Para uma datação dos Vedas, recorreremos aos estudos de Michael Witzel (1997a, 1997b, 2001, 2010), que apresentam uma abordagem bem fundamentada, seja para a datação do cânon, seja como um dos subsídios para uma reconstrução dos eventos históricos do período.

No tocante à dimensão das identidades coletivas que se formam no interior do território atualmente correspondente à Índia, acreditamos que o recurso à dimensão linguística possa ser de grande valia. Não se trata de estabelecer uma correspondência artificial entre língua e identidade, o que não é constante, mas em

desenhar um quadro mais amplo a partir do qual possamos visualizar o processo de formação das culturas e fenômenos religiosos. Ao abordá-las, ainda que sucintamente, poderemos melhor divisar os vários circuitos culturais que se interconectam na Índia, dos quais advêm os elementos presentes nas sínteses que ora examinamos.

Podemos identificar, na Índia, cinco grandes famílias linguísticas: i) o austro-asiático; ii) o tibetano-burmês; iii) o semítico ou afro-asiático; iv) o dravidiano; v) o indo-ariano. Há, ainda, línguas cuja classificação é controversa. Se buscarmos traçar a origem de qualquer uma dessas famílias, logo alcançamos o período pré-histórico.

- i. A maior parte dos falantes do austro-asiático são, hoje, vietnamitas. Na Índia, a família é representada pelas línguas e dialetos *munda*, pertencentes, principalmente, a atuais povos tribais. Seriam relacionadas, para alguns autores, também ao grupo de línguas do austronésio, o que inclui as faladas na Oceania, formando o grande grupo do Austrico. (Reid, 1994, p. 340).
- ii. A família tibetano-burmesa, por sua vez, faz parte do grupo sino-tibetano, o que inclui as línguas da China, como o mandarim, bem como aquelas faladas no Tibet, Laos e Tailândia. Na Índia, concentra-se na região noroeste, correspondente, em linhas gerais, à atual província de Bihar, estendendo-se, mais ao sul, pelo litoral oriental indiano, o da Baía de Bengala, e alcançando, pelo norte, a região da Caxemira. (Matisoff, 1991, p. 471).
- iii. As línguas dravidianas são faladas principalmente no sul da Índia, tais como o Tâmil, Telugu, Kannada e Malayalam. É certo que povos falantes de alguma língua dravídica tiveram contato com os arianos aos quais foram revelados os hinos védicos, haja vista que diversos termos védicos são de origem drávida (Kṛishnamurti, 2003, p. 6). Assim sendo, é bastante aceito que seu território incluía, na época correspondente à revelação védica, além do sul indiano, também o norte do Paquistão e noroeste da Índia.

- iv. Línguas semíticas ou afro-asiáticas. Atualmente, é representada, principalmente, pelo árabe, cuja introdução se deve à expansão do Islã, no século XII. No entanto, o contato da Índia com os semitas, sobretudo em sua região noroeste, retroage, seguramente, a períodos proto-históricos (Singh, 2008, p. 167), conectando a região em um circuito cultural que abarca desde o Oriente Médio até a África Central.
- v. Línguas indo-arianas. Inclui línguas modernas, dentre as quais o hindi, o punjabi, o marathi e o oriya, bem como mais antigas, como o sânscrito, o páli e o *apabhramśa*. Essas três últimas são de grande importância religiosa. Em sânscrito foram revelados os hinos dos Vedas; em páli estão registrados diálogos e ensinamentos de Siddārtha Gautama, o Buda; em *apabhramśa* encontra-se uma representativa literatura dos jainistas. Dessa última originam-se boa parte das línguas vernáculas modernas. A família indo-ariana faz parte de um grupo maior, o Indo-Europeu, que inclui quase todas as línguas europeias modernas (Português, Inglês, Francês, Alemão, etc.), bem como o grego e o latim. Isso nos permite afirmar que deve ter havido uma comunidade linguística comum, em tempos pré-históricos, cujo paradigma se transformou ao longo do tempo. (Witzel, 2001)

De um ponto de vista histórico-cultural, o mundo no qual se insere o homem védico é uma área geográfica multilinguística, o que guarda relação com a formação de múltiplas identidades coletivas (tribos, castas, reinos, identidades regionais, etc.) e, ao mesmo tempo, aponta para uma pluralidade de origens dos elementos constitutivos dessas mesmas identidades, bem como de suas expressões, haja vista as inevitáveis trocas e mútuas influências que sempre caracterizam a relação entre populações vizinhas. A Índia se constitui como um ponto de intercâmbio e convívio, desde a pré-história, entre circuitos que conectam desde a China e o Tibet à África Central; da Grécia ao Japão; do Irã à Oceania. Nada mais natural que isso se reflita na diversidade de expressões culturais e identidades presentes em seu território.

O surgimento de cada uma dessas culturas e identidades é difícil de ser traçado com absoluta segurança. Os primeiros artefatos descobertos na atual região norte do Paquistão são datados de algo em torno de 1.75 milhões de anos; o primeiro fóssil

do gênero *homo* encontrado na região Sul-asiática é datado de 200.000 anos atrás. (Possehl, 2003, p. 8-10). Não é possível determinar qual língua falariam. Na ausência de registros escritos, torna-se impossível identificar, mas é possível pressupor que relevantes continuidades culturais existiram. Possehl (2003, p. 10-11) exemplifica com um estudo etno-arqueológico, o qual combinou técnicas de entrevista e observação etnológicas com dados advindos de escavações arqueológicas. O resultado demonstrou que pedras com desenhos triangulares, escavadas em um sítio na região do rio Son, na planície do Ganges, datadas de 11.000 anos atrás, são semelhantes a objetos ainda produzidos na região, os quais são identificados como relacionados ao culto da Deusa Mãe. Pode-se pressupor, portanto, que o local demonstra a existência de alguma continuidade de formas culturais, no tocante à cultura material, e pode ser tido como o primeiro local de culto da Deusa Mãe hoje conhecido, construído por um grupo pré-histórico de caçadores-coletores.

O homem-no-mundo védico adentra esse ambiente cambiante e já previamente multicultural. Tratava-se de povos com organização tribal que migraram para a região no segundo milênio antes da Era Comum, falantes de línguas hoje chamadas de indo-arianas. A essa época, a antiga civilização do Vale do Indo, à qual pertenceram as cidades encontradas nos sítios de Harappa-Mohenjo Daro, encontrava-se em lento declínio, provavelmente devido a fatores climáticos. (Singh, 2008, p. 200). Seus traços culturais, no entanto, adentram a síntese hindu, posterior, a partir do convívio e troca estabelecidos com os arianos védicos. Com o passar dos séculos, as populações indo-arianas assumiriam o poder político-militar e a ascendência cultural sobre as demais populações, desempenhando a religião um papel relevante nesse processo. Uma iconografia presente nas escavações permite que alguns vejam ali uma iconografia proto-xivaísta. A presença e centralidade da dança nessa cultura é sugerida pela escultura da dançarina de bronze, uma das mais famosas de todo o acervo arqueológico da respectiva civilização, atualmente no Museu Nacional, em Delhi.

Estabelecido seu contexto multi-cultural, voltamos nossa atenção para a formação do cânon védico, que recobre um período de dez a quinze séculos. Ao longo desse longo intervalo de tempo, diferenças linguísticas ocorreram e foram registradas nos hinos ou mantras védicos, o que permite aos linguistas identificarem sucessivos

períodos de fixação, correspondentes aos assim chamados “estratos textuais”, por analogia com os estratos arqueológicos. Recorremos, aqui, à obra de Michael Witzel (1997a, 1997b, 2001, 2010, 2014), a qual fornece, além de sua própria contribuição ao campo, uma abrangente sistematização das fontes atualmente disponíveis. Em linhas gerais, pode-se identificar três grandes períodos para a fixação do cânon védico: i) o védico antigo; ii) o védico médio; iii) o védico tardio. Embora limites e datas precisas para cada um desses períodos seja de difícil determinação, datas gerais podem ser estabelecidas.

O limite superior para o védico antigo é a entrada das tribos migrantes falantes do indo-ariano. São povos errantes que vivem do pastoreio de gado, advindos da região do Irã, onde conviveram anteriormente com as populações cuja dinâmica religiosa, posteriormente, originará o *Zend Avesta*, ou seja, o zoroastrianismo. Há várias conexões entre os estratos mais antigos da mitologia védica com o imaginário da religião persa, fruto desse convívio. Tais tribos arianas conheciam a tecnologia do bronze, valorizavam a construção de carruagens, usadas em combate, e a criação de cavalos. Desconheciam ou menosprezavam a agricultura e não constituíam cidades ou edificações semelhantes.

O védico médio, por sua vez, corresponde à introdução da tecnologia do ferro; ao desenvolvimento dos primeiros reinos indo-arianos; à formação da casta bramânica e enrijecimento do sistema de castas; à sistematização do ritual *śrauta*; e formação das escolas védicas (*śākhā*). É difícil determinar as datas precisas de início e fim do védico médio, mas uma referência relevante é o século X a.e.c., tido como aquele correspondente à disseminação da tecnologia do ferro.

Por fim, no védico tardio, há o final estabelecimento das quatro coleções védicas, o que corresponde à formação de grandes reinos mais ao leste dos primeiramente fundados. Um surto de urbanização é observado na bacia do Ganges, o que ocasiona um ambiente de debate franco e rica efervescência cultural. É a época das Upanixades e da formação do budismo e jainismo. O limite inferior desse período é tido como sendo em torno do século V a.e.c.

Considerando-se que nosso foco está posto em compreender a afirmação de que o Nāṭyaśāstra se constituiria como um “Quinto Veda”, o que se relaciona, por sua vez,

ao impasse na classificação da casta dos artistas performáticos e atribuição de seu prestígio social, exploremos um pouco mais a formação do cânone sagrado e sua relação com a questão da sociedade de castas.

O período correspondente à totalidade dos hinos do Ṛg Veda recobre um considerável intervalo temporal, podendo abranger até dez séculos. No entanto, a redação da maior parte não recobre todo o período, pois foi realizada em curto espaço de tempo, legando-nos uma espécie de “fotografia” momentânea de um processo muito mais amplo e em movimento.

Na verdade, a maior parte do corpo dos hinos do Rgveda representa apenas cinco ou seis gerações de reis (e seus poetas contemporâneos) das tribos Pūru e Bharata. Ele contém pouco material anterior ou posterior a essa ‘fotografia instantânea’ da história Rgvédica.” (Witzel, 1997b, p. 263).

É importante sublinhar certa imprecisão da linguagem de Witzel, que se refere a “reis” e “poetas”, pois o quadro que melhor corresponde ao Ṛg Veda é aquele de líderes tribais – ou inter-tribais – (*rājan*) guiados por videntes inspirados (*ṛṣi*) aos quais os mantras foram revelados em contexto religioso.

Os hinos revelados aos xamãs ou videntes (*ṛṣi*) das tribos arianas foram memorizados com perfeita observância de pronúncia e entonação. Isso ocorreu após fixação dos povos na região e não antes que seu vocabulário e estrutura fonética sofressem alterações pelo convívio com povos previamente habitantes dali, falantes de outras línguas. Isso pode ser observado pela adoção das consoantes e vogais palatais, características das línguas dravidianas. Essa evidência linguística pode ser tida, ainda, como um índice que aponta para a adoção de outros traços culturais.

Conforme a descrição de Witzel (1997), essas tribos falantes do indo-ariano não se reconheciam como parte de uma identidade única. Eram ágrafas e, de um ponto de vista econômico, transladavam de uma base pastoril para a adoção do cultivo. Essa se deu com a absorção de povos agricultores, principalmente de tribos falantes de línguas dravidianas. As tribos indo-arianas não apresentavam uma única identidade



coletiva, porém os sinais diacríticos que mantinham entre si eram menos acentuados dos que aqueles que mantinham com os não falantes do indo-ariano, o que favoreceu a unificação de tribos originárias em unidades sucessivamente maiores, enquanto outras se mantiveram independentes. A centralização do poder começa a esboçar uma característica de Estado sob a liderança dos *Kuru* em sua aliança com os *Pañcāla*, período nomeado de “Védico Médio”, o qual corresponde, em linhas gerais, ao traslado do microlítico para a idade do ferro, datada do século XII a.e.c. Os registros documentais mais antigos dessa fase são os hinos do *Atharva-Veda*. Em termos rituais, os mantras deixam paulatinamente de ser revelados e os *ṛṣi* cedem lugar aos seus descendentes diretos que operam rituais cada vez mais complexos e formalizados, baseando-se em hinos memorizados. Essas famílias de ritualistas terminam por se fundir em uma unidade maior, a qual assume a função sacerdotal no interior dessa nova organização político-social, o Estado *Kuru-pañcāla*.

Segundo as análises de Thennilapuram P. Mahadevan, (2011), os hinos védicos foram revelados ao pequeno número de 49 famílias, as quais coalescem em uma unidade maior, que passa a ser regulada por regras de endogamia e exogamia. As famílias se fundem em sete clãs (*gotras*), cada qual relacionado a um vidente (*ṛṣi*) ancestral em comum. Cada membro dessas famílias deve se casar externamente em relação ao clã (*gotra*) e internamente em relação à comunidade maior, o que resulta no grupo endogâmico (*jāti*) bramânico, caracterizado por linhagens clônicas patrilineares e patrifocais que guardam entre si uma exogamia cruzada. (Mahadevan, 2011, p. 86-91) Embora a perfeita adequação entre gotras e videntes que realmente viveram em determinadas tribos possa ser colocada em dúvida, desde sua formalização no mundo antigo até os dias de hoje, o tabu que rege tal estrutura de parentesco permanece vigente. Esse é o corpo coletivo que sustenta a perfeita manutenção da literatura védica revelada.

A coalescência não ocorre de modo uniforme por todo o território da nova organização política, mas seguindo uma distribuição por regiões, cada qual apresentando diferentes composições clônicas. Isso dá origem às chamadas “escolas védicas” (*śakhā*), cada qual guardiã de um número definidos de mantras e suas respectivas utilizações no rito. Fora dessas variações regionais, não existe um “cânon” védico universal (Witzel, 1997a, p. 259), a não ser como exercício posterior

de sistematização erudita. Por volta do século X a.e.c., aquilo que podemos chamar de núcleo ortodoxo do bramanismo já se encontrava formado, equivalendo-se à tradição *śrauta* (de “*śruti*” = revelado) do ritual védico, resultante da sistematização dos velhos mantras e sua projeção simultânea nos planos ritual e social, com o enrijecimento e acentuação da oposição entre arianos e não-arianos. Pela sua participação nos ritos de iniciação, os primeiros são chamados “duas-vezes-nascidos”. (Witzel, 1997b, p. 5-8). A variação histórica do status dos segundos, os não-iniciados, pode bem ser traçado pela variação semântica da palavra “*dāsyu*”, que originariamente designava etnicamente os povos não-arianos, transladando para “*dāsa*”, servo. (Witzel, 1995, p.10) Tal transformação preserva, em larga escala, as estruturas culturais previamente existentes, tais como as de parentesco e a utilização de diferentes línguas por diferentes estratos sociais, criando uma superestrutura, simultaneamente religiosa, social e produtiva, que abarca em seu interior diversas microestruturas de origens histórico-antropológicas distintas. Isso corresponde ao traslado da organização tribal à formação do Estado Kuru-Pañcāla, que se organiza ao modo de castas.

Tem se tornado cada vez mais aceita a noção de que a sociedade de castas não é coextensiva ao hinduísmo. A hipótese de que preexista aos arianos védicos é bastante plausível, enquanto sua tendência a subsistir sem sua influência é bem documentada. Por exemplo, o intrincado sistema de castas de Kathmandu teria origens em estratificações pré-existentes à introdução dos valores hindus, que não ocorre antes do século XIV d.e.c. Mesmo após ser introduzido, o hinduísmo não se tornou universal nesse território, havendo, desde então, castas hindus ao lado de outras, budistas, dispostas no interior de um mesmo sistema (Müller-Böker, 1988). Os cristãos de Kerala, no sul da Índia, por sua vez, provavelmente convertidos pelo apóstolo Tomé no início da era cristã, permanecem subdivididos em castas endogâmicas até os dias de hoje (Fuller, 1976, p. 53-70), entre as quais observa-se uma hierarquia semelhante àquela sistematizada pelos textos hindus. Assim sendo, é provável que o traslado do *ṛṣi* ao brâmane, ou seja, da situação de videntes ou especialistas religiosos de um pequeno número de tribos com identidade étnica em comum para aquela de casta no interior de uma sociedade mais ampla, não seja explicado como mera “criação” ou resultado de uma variante teológica bramânica,

mas sim como a adoção de um traço transcultural e transreligioso característico dos modos de organização social que se desenvolveram na região.

De qualquer modo, qualquer que seja a gênese histórica do sistema de castas indiano, o bramanismo se tornou seu porta-voz e principal beneficiário ao desenvolver uma teologia específica que não apenas sancionou tal princípio de estratificação, possivelmente pré-existente, como elaborou uma teoria fundada em categorias hierárquicas capaz de abarcar toda a multiplicidade de grupos endogâmicos, situando preferencialmente os indo-arianos na situação de “castas altas” em detrimento das demais origens étnico-culturais, que passam a ser tidas como “castas baixas”. A projeção do plano religioso no social ocorre por meio do ritual, atribuindo funções específicas não a indivíduos, mas a todo o grupo endogâmico (tribo/casta/*jāti*). Esses passam a ser interligados por meio de uma estrutura vertical de classificação composto por poucas categorias (*varṇa*). Como resultado, o grupo bramânico se amalgamou a uma ordem simultaneamente religiosa e social, de modo irredutível até os dias de hoje.

A consolidação da doutrina do sistema de castas do hinduísmo se desenvolveu em concomitância com uma nova classe de textos canônicos chamados coletivamente de “*smṛti*” (“lembrada”), que é a literatura bramânica que goza de autoridade tradicional, porém com status subordinado em relação aos textos revelados (*śruti*), pois são tidos como de autoria humana. Dentre esses, o mais relevante no tocante à organização teológico/social é o *Mānava-dharma-śāstra*, conhecido como “Leis de Manu”, datado de algo entre os séculos II a.e.c. e II d.e.c. A aceitação das Leis de Manu como normativas para a sociedade indiana como um todo era tão grande por ocasião do governo colonial inglês, que esse o adotou como lei civil para arbitrar as questões sociais, jurídicas e morais entre os hindus no século XIX (Rocher, 2003, p. 110).

O *Mānava-dharma-śāstra* opera uma equação entre dois conceitos que foram, ambos, traduzidos por “casta”, gerando uma grande confusão para compreender sua doutrina. Tais conceitos são: “*jāti*” (literalmente, “nascimento”), que corresponde a um grupo endogâmico; e “*varṇa*” (literalmente: “categoria”), que são quatro e apenas quatro: *Brahmaṇa* (sacerdotes), cujo *dharma* consiste em cultivar os vedas, praticar os ritos e ensinar; *kṣatriya*, mantêm as leis, dedicam-se às armas e defendem o

território contra aqueles de fora, ou seja, os nobres; *vaiśya*, que ganham a vida pelo comércio, trabalho artesanal ou cultivo da terra; e *śudra*, cujo *dharma* consiste em servir às demais categorias (*varṇa*), sendo a única excluída do ritual. As três primeiras são chamadas de “duas-vezes-nascidas”, haja vista receberem a iniciação da puberdade que se equivale, simbolicamente, a um novo nascimento. (Rocher, 2003, p. 102-103)

Sendo as quatro categorias (*varṇa*) de natureza cosmogônica, existente desde “o início dos tempos”, a multiplicidade de tribos ou comunidades de nascimento (*jāti*) observada no mundo só pode se equivaler a uma mistura das categorias originárias, o que caracteriza, aliás, o estado “decadente” atual da humanidade. É assim que, miticamente, as diversas tribos que adentraram a formação da sociedade de castas são explicadas como “sub-castas”, nada mais que a confusão resultante da moralmente indesejada mistura das castas originárias. Na prática, o que se observa é a criação de um sistema de classificação que enquadra tribos de origens diversas, provindas de todos os grupos linguísticos que mencionamos, e que são paulatinamente incorporadas naquilo que se propõe como “grande tradição” em oposição a todos os sistemas que passam a ser vistos como “regionais”.

O processo de formação dessa sociedade assenta-se sobre aquilo que podemos chamar de “universalismo assimilacionista”, uma relação extremamente dinâmica que se identifica desde a antiguidade, mas que parece se acentuar no hinduísmo clássico ou medieval, haja vista a heterogeneidade de suas respectivas fontes canônicas. O mesmo processo de hegemonização encontrou também expressões de resistência, resultando em organizações sociais e expressões religiosas de enorme diversidade, haja vista a vasta riqueza cultural indiana. Nesse processo de assimilacionismo, o universo artístico desempenhou o seu papel, como veículo de um imaginário paulatinamente mais sincretizado.

Na prática, a universalização dos rituais védicos antigos (*śrauta*) jamais ocorreu. Suas filosofias e rigorosos procedimentos se encontram preservados até os dias de hoje, porém restritos a um seleto grupo de adeptos que observam obrigações hereditárias. O que vimos nascer e se generalizar como o “hinduísmo das massas” é já uma síntese heterogênea de elementos de diversas matrizes culturais. Tal é a diversidade de tais práticas que a prevalência de elementos bramânicos e não-

bramânicos só pode ser estudada caso a caso. A relação de cada uma dessas práticas com o núcleo bramânico irão desde a marginalização e a contestação até a perfeita integração, passando por uma miríade de situações intermediárias, tais como uma hinduização meramente nominal, movimentos reformistas, etc. Não raro, um mesmo fenômeno atravessa todas essas situações, seja em estágios sucessivos ou na forma de variantes simultâneas.

Frequentemente, a origem externa ao núcleo bramânico de relevantes traços do hinduísmo e da cultura indiana é minorada. Isso ocorre devido ao próprio mecanismo de proselitismo, ou seja, o universalismo assimilacionista. Em outros termos, sendo os Vedas a origem da ordem cósmico-social e, portanto, fonte última e atemporal de validade de todo e qualquer conhecimento possível, uma aparente novidade só pode corresponder a uma passagem pouco explorada ou mal conhecida “nos dias de hoje” de uma verdade total e absoluta possuída pelos videntes dos tempos primevos. Desde a iluminação búdica até os procedimentos rituais e técnicos de uma etnia desconhecida, incluindo os mitos e figuras numinosas de grupos, reinos e tribos falantes de línguas das famílias austro-asiáticas, dravidianas ou tibetano-burmesas, serão feitas corresponder a passagens dos Vedas, ainda que se encontrem meramente breves passagens. Isso resulta na projeção, em todo o universo da cultura indiana, de uma força hierarquizante em cujo topo encontra-se a revelação védica e os descendentes das famílias bramânicas, em conjunto com aquelas que classificam como “castas altas”. Essa hierarquização é processual e não ocorre de modo uniforme ou instantâneo, muito menos sem contestações. Nos estudos de L. K. Mahapatra (2012), o autor demonstra como grupos com uma mesma origem étnica podem adentrar em castas altas ou baixas, a depender, por exemplo, da assunção de hábitos e regras, como o vegetarianismo, que lhes conferem a identificação como uma casta mais alta. O autor sublinha, ainda, que o sistema comporta uma mobilidade – de grupos, não de indivíduos – sobretudo nas castas médias.

A assimilação resultou também em correntes que alteraram profundamente o conjunto de práticas, mitos e mesmo das implicações sociais das teologias hindus. Incluem-se, aqui, doutrinas que negaram a prevalência das castas enquanto estruturadoras da sociedade, bem como a emergência de expressões que desconsideraram a casta enquanto requisito para a realização espiritual. Dentre

essas, citemos, principalmente, o *yoga* e o *devocionalismo (bhakti)*. Ambos os fenômenos estão estreitamente relacionados ao desenvolvimento da estética de Bharata no período clássico e, no caminho inverso, também recebem aflusos do campo artístico na configuração de seu imaginário e terminologia técnica. Nesse período, o mundo sendo criado através da dança é um tema que ganha muito em prestígio, comportando interpretações no campo da metafísica e da soteriologia; a poesia, não raro, ganha o duplo estatuto de testemunho e de indutora da experiência de bem-aventurança. Esses são os pontos que desenvolvemos nos tópicos 2.2 e 2.3.

Retomamos, nesse ponto, nosso diálogo entre o homem-no-mundo védico e o asceta andarilho, buscando tecer algumas sínteses possíveis.

Como já enunciado, o encontro dos brâmanes com as expressões do movimento renunciante (*Śramaṇa*), do qual absorvem noções de “*saṃsāra*” e “*mokṣa*”, teve implicações de maior monta para a constituição do hinduísmo posterior.

Todas as tradições religiosas indianas posteriores [à explosão do movimento *Śramaṇa*, datada de algo em torno do séc. V a.e.c.] são fundamentalmente ideologias que mapeiam os processos de *saṃsāra* e *mokṣa* e tecnologias que provêm aos humanos as ferramentas para escapar da existência samsárica. Tais tecnologias incluem diferentes formas de *yoga* e meditação. Um ramo dessas tecnologias é o profundo anti-ritualismo evidente em muitas tradições posteriores. Na área da ética e dos valores, sobretudo, a renúncia foi principalmente responsável pelos ideais de não-violência (*ahiṃsā*) e vegetarianismo. (Olivelle, 2003, p. 274)

Nota-se que ao transladarmos do abstracionismo estruturalista de Dumont para o mapeamento empírico de Olivelle, passamos de uma fictícia dualidade entre o “homem-no-mundo” *versus* o “renunciante” para uma multiplicidade de formas religiosas ou filosóficas que promovem a liberação do infinito ciclo de renascimentos (*saṃsāra*), cada qual ao seu modo. Se adotarmos a designação de “*dharma*” para cada uma dessas formas religiosas ou filosóficas, teremos uma multiplicidade de *dharms*, todos eles designadas por “hinduísmo”, alguns partilhando parcialmente determinados traços, mas não outros, não raro apresentando práticas e preceitos incompatíveis e antagônicos.

Esse hinduísmo clássico ou medieval, marcado pela multiplicidade, possui nos épicos, purânas e ágamas seus principais registros textuais. Trata-se de uma enorme massa de textos que são vertidos em meio ao processo de assimilação. Agregam elementos mítico-religiosos de fontes muito diversas e são interpretados de modo extremamente distinto. Nesse processo de transformação, o universo artístico e religioso se tocam de diversas formas. A arte performática, assim como a escultura e a arquitetura, se situam na interface entre dois mundos, quais sejam, o da escrita e o da oralidade, ou do sânscrito e das demais culturas.

Se os quatro Vedas já apresentam traços de um processo de intercâmbio, é no processo de constituição dos dois épicos que notamos uma acentuação da dinâmica de hibridização cultural.

Os processos que resultam nos dois épicos são semelhantes: material de diversas fontes gradualmente se sedimentou ao redor de um núcleo central mais antigo que, em ambos os casos, se equivale a uma narrativa linear da saga de reis com status divino. Entre eventos históricos que inspiraram as narrativas e sua fixação textual podemos estimar o transcorrer de um milênio. Nesse intervalo de tempo, as narrativas sobreviveram na memória de bardos e outros artistas, sofrendo acréscimos e adaptações, antes de serem paulatinamente vertidas para a linguagem escrita. Nesse ínterim, as tradições performáticas, na corte ou na praça do mercado, certamente desempenharam uma função relevante de preservação, transformação e transmissão das narrativas das divindades.

A tradição performática, utilizando material temático e textual e convenções das tradições oral e literária, funciona como uma ponte entre ambas. Ela (a tradição performática) também determina as práticas e convenções da tradição pictorial. (...)

Em todas as culturas [regionais] a tradição oral precede a tradição escrita por muitos séculos. Há uma grande variação de temas e concepções de personagens na tradição oral do épico prevalente em diferentes regiões do país. (AWASTHI, 1990, p. 183-184)

Alf Hitelbeitel (1988), através de seu trabalho de campo e entrevista com artistas performáticos de Tamil Nadu, do estilo *kuttu*, menciona alguns pontos relevantes

para nossa compreensão da origem e modos de transmissão dos épicos em sua relação com a performance. Segundo o entrevistado R. S. Mayakrshnam a imaginação criativa exerce função central na elaboração das apresentações, não havendo duas apresentações da mesma trupe idênticas entre si. Hitebeitel (1988) nota que o bufão, cuja função é manter o ritmo do espetáculo e adicionar um elemento cômico em meio à predominância trágica do épico, o faz ao comentar assuntos e temas correntes, contemporâneos. Tanto diálogos quanto o desenvolvimento e solução da trama são frequentemente alteradas. A variabilidade é ainda maior de uma trupe para outra. (Hiltebeitel, 1988, p. 141)

Em relação a alguns pontos relevantes que extraímos de nossa leitura do Nāṭyaśāstra, Hitebeitel informa que o lugar privilegiado da performance é diante do templo e que regras específicas, tais como horário, são observadas com base em implicações na esfera do sagrado; e que o “*mood*” (termo em inglês que os artistas utilizam como sinônimo do sânscrito “*rasa*” ou “*bhāva*”, advindo da poética de Bharata) é relacionado, pelos praticantes do *kuttu*, ao fenômeno da possessão (Hitebeitel, 1988, p. 139). A recíproca também é verdadeira, na medida em que as vertentes do hinduísmo mais marcadas pela poética de Bharata são as mais afeitas a fenômenos tais como os extáticos. Em relação à origem social (num contexto em que as funções sociais se relacionam a critérios hereditários de casta), o entrevistado declara que as ocupações da família são o cultivo e trabalhos manuais (o entrevistado utiliza o termo “*crafts*”, o que pode incluir também a escultura ou outras artes) e que a arte performática é uma função nobre e elevada. Isso condiz com a narrativa presente no último capítulo do Nāṭyaśāstra, onde notávamos a dificuldade para alocação dos “filhos de Bhārata”.

Os textos que se sedimentaram no interior da tradição religiosa herdaram o material advindo desse entorno mais amplo. Especificamente em relação à Bhāgavad Gitā, esse texto corresponde a um capítulo de aproximadamente 700 versos no interior de uma obra maior, o Mahābhārata, que alcança 100.000 versos, segundo os números tradicionais hoje aceitos. Tratando-se de uma sistematização de tradições orais livremente recitadas, criativamente encenadas e, *a posteriori*, escritas, é certo que se observa grande variação efetiva no número total de versos do épico, de 78.675 (edição crítica de Pune) a 110.545 (Edição de Kumbhakonam), conforme os números fornecidos por A. N. Jani (1990, p. 73). Segundo o mesmo autor, análises



internas do texto demonstram que os acréscimos posteriores ocorreram em duas grandes fases. Assim sendo, pode-se discernir no texto três momentos, correspondentes a três estratos, com, respectivamente, 8.800, 24.000 e 100.000 versos, aproximadamente. O período de fixação, desde um núcleo central até a abrangência aproximada das edições atuais, expande-se por cerca de oito séculos (IV a.e.c. a IV d.e.c.), a partir de material transmitido oralmente por um intervalo de tempo que alcança, no mínimo, uma igual duração.

Os acréscimos incluem desde intercalação de versos a reelaboração de passagens até a adição de episódios inteiros. Podem ser classificados em cinco categorias maiores: i) narrativa originária da luta entre dois clãs em disputa pelo trono (Kauravas e Pāṇḍavas); ii) a partir desse núcleo, foram acrescentados episódios dando conta da origem e passagens da vida dos heróis, não raro assimilando-os a figuras mitológicas de origens diversas; iii) mitos e lendas acerca dos videntes védicos, de cunho moral, religioso e filosófico; iv) mitos de fontes não bramânicas, das “culturas locais”, universalizados (sancritizados); v) à medida que o texto transladava de um poema épico para um compêndio de narrativas, foi adicionado material com funções diversas, como yoga, temas filosóficos, etc., expostos em prosa e verso. (JANI, 1990, p. 71-85).

Em relação à datação, G. C. Pande diverge das datas aqui fornecidas, estipulando datas diversas para o início e final do período, quais sejam, entre os séculos VIII a.e.c. a II d.e.c. (PANDE, 2009, p.46). No entanto, observa-se que sua datação toma por base elementos do contexto sócio-histórico ao qual se referem as narrativas, certamente anterior à forma escrita relativamente final.

Através da análise linguística, Georg Von Simson (1990) mostra como, no processo de adição, reescrita e supressão, diversos fatores incidem, desde doutrinários, tais como religiosos, psicológicos e morais, até meramente estilísticos, tais como o desenvolvimento de uma passagem originariamente em linguagem mais simples que é transladada para um poema elaborado, incorporando recursos estilísticos desenvolvidos em tempos posteriores à primeira redação. (SIMSON, 1990, p. 37-48). Entre os fatores doutrinários é possível sublinhar seus aspectos políticos e regionais, como o prestígio de um deus local e sua respectiva correspondência no

panteão pan-indiano. Isso se relaciona fortemente a fatores sociais e ao processo de assimilação.

Todo esse dinamismo, podemos ainda acrescentar, se presentifica nas edições modernas. De um lado, temos a atenuação do processo de reescrita do texto devido à consolidação de passagens relativamente canônicas no interior das sucessões discipulares (*guru-śiṣhya-paramparā*), com suas respectivas variações sectárias e regionais. Por outro lado, a modernidade traz novos fatores que favorecem a variabilidade das fontes textuais hoje disponíveis, tais como: a seleção de manuscritos e recensões; os critérios de seleção e sistematização de edições; tradução para línguas vernáculas, incluindo o inglês; etc. Em paralelo às tradições textuais dos cânones religiosos, subsistem recriações estilísticas dos épicos para a dança clássica, a música, a literatura moderna, o teatro e, no século XX, para o cinema e a TV.

O processo que resultou na configuração do outro grande épico da tradição literária da Índia, o Ramayana, atribuído a Vālmiki, guarda muitas semelhanças com o que descrevemos concernente ao Mahābhārata: a partir das fontes orais e uma possível composição originária, diversas tradições se desenvolvem, até mesmo fora do hinduísmo. Ao lado de versões bramânicas da narrativa, também existem variantes budistas e jainistas. Entre essas, pode-se verificar diferenças radicais, como expõe o historiador da literatura indiana, Sisir Kumar Das:

O trabalho de Vimala Suri, que difere do Ramayana de Valmiki de modo bastante radical, se tornou bastante influente entre os Ramayanas jainistas de anos posteriores, sendo ele, basicamente, um documento da fé jainista. (...) Suas concepções de Rakshasas e Vanaras são inteiramente diferentes daquelas de Valmiki. Rakshasas não são demônios canibais de aparência horrenda, mas pessoas altamente civilizadas: eles são vegetarianos e crentes na doutrina do *ahimsa* [não-violência]. Os Vanaras não são animais [como em Valmiki], mas habitantes de Kiskindhipura, pertencentes à raça dos Vidyadharas, povo dotado de capacidades sobrenaturais. Ravana [rei dos Rakshasas], no poema de Vimala Suri, é um devoto Jaina. (...)

Não é apenas o Ramayana de Vimala Suri que se diferencia da versão de Valmiki, mas os Ramayanas escritos por outros poetas jainistas também diferem um do outro em diversos aspectos. (...)

Ou os poetas exploraram diferentes estórias correntes nas tradições populares e não utilizadas no poema de Valmiki, ou eles inventaram novas estórias e situações que tornaram as suas versões tão diferentes uma da outra, assim como daquela de Valmiki. (DAS, 2005, p. 123)

Apesar de não ser nosso objeto presente a extensão da historicidade das narrativas épicas, confrontadas em suas múltiplas versões, é relevante notar que o sul do subcontinente, onde o poema de Valmiki aloca o reino de Rāvaṇa, foi importante centro do jainismo, assim como do budismo, até os séculos VI d.e.c., ao menos, quando o hinduísmo se expande pela região.

Apesar de consistir em um corpus textual heterogêneo que não foi objeto de uma conservação estrita desde a antiguidade, como ocorre com as quatro coleções védicas, a adoção dos épicos pela ortodoxia bramânica já se encontrava estabelecida no século VII d.e.c., quando escreve o adepto da filosofia ortodoxa *Mīmāṃsā*, Kumārilabhaṭṭa. Segundo Parimal Patil,

De acordo com Kumānila, os épicos sânscritos – o Mahābhārata e o Rāmāyaṇa – foram compostos por Vyāsa (*dvaipāyana*) e Vālmīki em estreita concordância com o Veda. Eles são, portanto, completamente consistentes com ele. Cada um contém injunções e um incrível número de episódios puramente narrativos. Kumānila também diz que são universalmente estudados e aceitos pelos sábios e relevantes para praticamente qualquer um. Kumānila explica que as injunções encontradas nos épicos são diretamente baseadas no Veda e portanto possuem autoridade absoluta no tocante ao *dharma*. Os épicos são tão consistentes com o Veda que Kumānila defende que mesmo as injunções não encontradas no Veda são, ainda assim, fonte de autoridade, pois devem ser baseadas em declarações védicas que eram conhecidas pelos autores eruditos [do passado], mas que não estão mais disponíveis e, portanto, não são conhecidas por nós. (...)

Para Kumānila, dentre os numerosos textos referentes ao *dharma* [ordenamento social], somente o de Manu (*mānavadharmasāstra*) é fonte de autoridade. Ele diz que, ao contrário de outros textos conhecidos acerca do *dharma*, apenas esse é aplicável em toda terra dos Árias (*Aryavarta*) e universalmente aceito pelos eruditos. (PATIL, 2010, p. 82)

A inclusão dos épicos no cânon religioso por Kumārila não é um evento menor. Trata-se de um dos principais sistematizadores, para sua posteridade, da vertente mais ortodoxa da filosofia bramânica, o *Pūrva Mīmāṃsā*, a qual funda sua metodologia e fonte última de validação diretamente na autoridade advinda da interpretação da palavra revelada (*śruti*). São os guardiões por excelência da ortodoxia védico-bramânica, em contraste, por exemplo, com a escola bramânica do Nyāya, que situa sua metodologia e fonte de validação (*pramāṇa*) de sua filosofia no uso da lógica. Kumārila, portanto, não apenas goza de status de elevada autoridade tradicional, como também dispõe de um sofisticado e rigoroso instrumental de análise textual, através do qual lança seu parecer de “canonicidade” dos épicos. Isso implica que, qualquer que sejam as origens culturais dos elementos constitutivos das narrativas épicas, o que abarca a cultura correspondente a centenas de línguas e respectivas designações étnicas originárias, a fonte textual ao alcance de Kumārila já se encontrava suficientemente sanscritizada, ou seja, regulada pela cultura bramânica e vertida à sua língua materna. Cada uma das passagens do texto havia sido explicada por, ou feita corresponder a, uma passagem da *Śruti* (os Quatro Vedas), resultado obtido como saldo de alguns séculos de esforços contínuos.

No século VIII d.e.c., o reconhecimento do *Gītā* pela ortodoxia está plenamente consolidado com o comentário de Śaṅkarācārya, que pode ser considerado, para todos os efeitos, como uma espécie de “refundador” da ortodoxia bramânica. É diretamente tributário do Mīmāṃsā Antigo, herdando desse a centralidade do ritual védico e a organização social de castas. Porém, situa a especulação filosófica e abstrata das Upanixades acima dos objetivos alcançáveis através do ritual. Ao assim proceder, compatibiliza o universalismo ascético dos renunciantes (*nivṛtti*) com as obrigações de regulação social-ritual bramânicos (*pravṛtti*). Isso estabelece bases sólidas para a continuação do processo de absorção inclusivista, fornecendo o arcabouço para a assimilação de traços advindos de doutrinas com tendências universalistas e ascéticas, como o budismo e o jainismo, ao mesmo tempo em que alocou na base de seu sistema as expressões dos diversos grupos étnicos, as “tradições regionais”, paulatinamente absorvidas e conjugadas à “grande tradição”. Essa última é a veiculada pela língua materna bramânica, o sânscrito, que paulatinamente se universaliza no subcontinente, ascendendo sobre diversos reinos e se tornando a “língua culta” do templo e do palácio da Índia medieval. A essa

refundação do hinduísmo, em sua expressão ortodoxa, é o que podemos chamar de smartismo, devido à centralidade dos textos tradicionais rememorados (*smṛti*).

A filosofia de Śaṅkara recebe o nome de Mīmāṃsā Tardio (*Uttara-Mīmāṃsā*) ou Advaita Vedānta, sistema amplo que concilia ideais e concepções aparentemente irreconciliáveis: i) reafirma a ortoprática do ritual védico e sua hermenêutica, bem como a estratificação social de castas (*varṇa-aśrama-dharma*), que já havia se tornado parte relevante do pensamento ortodoxo; ii) afirma como meta suprema os ideais de liberação do ciclo de renascimento e morte (*nirvāṇa/mokṣa*), já anteriormente presentes na abstrata especulação upanixádica, mas centralmente caracterizantes do jainismo e do budismo, então em posição ascendente sobre diversos setores da nobreza; iii) acolhe o teísmo e o devocionalismo, bem como assimila o culto a imagens, relacionado a um novo modo ritual, o *pūjā*, realizado em espaços domésticos ou no templo, prática hoje largamente característica do hinduísmo.

Todos esses traços se presentificam no comentário introdutório de Śaṅkara ao Bhagavad-Gītā. Segundo escreve, Narayana (Deus) está além do imanifesto; do imanifesto, nasce o Ovo Cósmico. Todos os mundos, assim como os Sete Continentes (*sāpta-dvīpa*) estão dentro do Ovo. Assim que o Senhor criou o mundo, e desejando sua estabilidade, criou os Prajāpatis (demiurgos) e fê-los trilhar o *dharma* da ação (*karma*), revelado nos Vedas, que consiste em ritos e deveres morais/sociais. Em seguida, tendo Narayana criado outros como Sanaka, Sanandana, etc., fundou um segundo *dharma* e fê-los seguir, caracterizado pelo desapego e pelo conhecimento (*jñāna*). Assim sendo, o *dharma* revelado nos Vedas é duplo: caracterizado pela ação, assim como pela renúncia. Tendo sido o mundo tomado pelo não-dharma (*adharma*), o Senhor, incriado, eterno, puro, assumiu uma forma. Por força de sua própria Māyā, sua Potência que é a Natureza Primal (*prakṛti*), formada por três gunas (*sattva, rajas e tamas*), aparece como se tivesse nascido, como se tivesse um corpo, como se estivesse favorecendo as pessoas. Eis Kṛṣṇa. Ele, então, ensina novamente o duplo *dharma* védico a Arjuna. O bardo Vedavyāsa, onisciente, escutou a instrução e verteu o ensinamento nos 700 versos que formam o Gita. (SANKARA, 1984, p. 2-5). Fazendo referência aos quatro princípios de coesão textual (*anubandha-catustaya*), Śaṅkara considera que: o domínio (*visaya*) do Baghavad-Gita é o conhecimento da Realidade Suprema

(*Brahman*), que é Narayana; seu objetivo (*prayojana*), a *liberação* (*mokṣa/nirvāva*). (SANKARA, 1984, p. 7)

O arranjo mítico-simbólico que percebemos nessa passagem é altamente sincrético. Não se observa mais o politeísmo védico, no qual os deuses são originados da “*Vāk*” incriada, nem o abstracionismo monista upanixádico. Tais noções não estão, todavia, em desuso, tendo sido alocadas adequadamente no interior de um sistema mais amplo. Um “Deus” supremo, além do imanifesto e idêntico ao *Brahman*, criou os *dharma*, o mundo e os Vedas. A noção de “*Śakti*”, equivalente, simultaneamente, à “potência divina”, “Natureza Primal”, “Matéria” e “Ilusão”, também já se encontra assimilada.

Śaṅkara escreve em meio ao processo já avançado de traslado do bramanismo antigo para o hinduísmo clássico ou medieval. Se o primeiro trasladou de religião étnica indo-ariana para o ritualismo de Estado, o segundo, muito mais próximo da larga maioria das formas que conhecemos hoje, será marcado pela dinâmica da assimilação. Os universos mundas e drávidas absorvidos são profundamente marcados por práticas extáticas e de possessão. Os deuses assimilados guardam seus atributos e, em diferentes escalas, suas formas de culto originárias. Durante esse lento processo, imaginários e práticas religiosas transitam intensamente de um ponto a outro, seja em sentido geográfico, seja social.

Em meio a heterodoxias e reformismos de toda a sorte, o smartismo pode ser visto como uma reação e reafirmação da ortodoxia, incluindo os critérios de casta. Tal movimento reacionista é vinculado à universalização da prática hindu pelo território da Índia atual, o que não ocorre sem um intenso e frequente embate com o jainismo e o budismo, os quais refluem drasticamente. O smartismo também tende a fornecer os critérios para o reenquadramento dos movimentos internos do hinduísmo que tenderam a romper com a distinção de castas para a organização social e para a transcendência.

A canonicidade da *Gitā* – o Quinto veda – foi aceita pela neo-ortodoxia smarta. Tal transformação no cânon, porém, não será suficiente para subsumir toda a dinâmica que marca o traslado da religião védico-bramânica para a situação do hinduísmo medieval. A própria leitura da *Gitā* será disputada, sobretudo pelas correntes

devocionais que advogam a primazia em sua interpretação, gerando doutrinas teológicas/soteriológicas acentuadamente diversas. Segundo Gavin Flood:

A tradição *Vedānta* advoga o *Gītā* como lhe sendo própria, como um dos três sistemas que lhe constituíram, ao lado das Upaniṣads e *Brahma Sūtra*. No entanto, a teologia do texto difere consideravelmente desses outros e deve ser compreendido nos seus próprios termos (...) (Flood, 2009, p. 125)

Segundo Flood (2009, p. 125-127), a *Gītā* expõe a doutrina, caracteristicamente desenvolvida no hinduísmo contemporâneo, segundo a qual há vários caminhos (*mārga*) para a salvação. O desempenho das ações (*karma*) sem esperar pelos seus frutos seria um deles (*karma yoga*). Ainda mais elevado, subsumindo o anterior, é aquele no qual a devoção (*bhakti*) a Deus, definido como Pessoa Suprema (*puruṣottama*), e entrega de seus frutos a Ele orienta as ações no mundo. O termo “ação” (*karma*) corresponderia, simultaneamente, à ação comum cotidiana e à ação ritual.

Com efeito, mesmo mulheres e castas baixas poderiam alcançar a liberação por esse caminho, uma declaração em claro contraste com a ideia bramânica ortodoxa segundo a qual apenas os duas-vezes-nascidos teriam acesso à liberação através da renúncia (i. e. através do sistema *āśrama*). Através da devoção, alcança-se o *brahman* e adentra-se o Senhor por meio de sua graça (*prasāda*). Até mesmo aparece aqui, pela primeira vez no hinduísmo, a ideia de que um ser humano, Arjuna, é querido (*priya*) ao Senhor, há um vínculo de amor entre o humano e o divino. (Flood, 2009, p. 126)

R. G. Bhandarkar e Gavin Flood diferem ligeiramente na datação atribuída ao Bhagavad Gita. O primeiro localiza sua redação e inclusão no *Mahābhārata* no século IV a.e.c. (Bhandarkar, 1982, p. 18) ou mesmo antes. O segundo, por sua vez, considera que a datação não pode retroagir a antes do século II a.e.c. (Flood, 2009, p. 107). Um dos pontos de divergência se relaciona à terminologia em comum com o budismo. Enquanto o primeiro autor traça as origens da semelhança na herança comum da cultura refletida nas upanixades, o segundo aponta a presença de tal vocabulário como uma prova da absorção de elementos da doutrina de Sidharta

Gautama pelo Gita. Ambos, no entanto, concordam que a formação da estrutura mítico-simbólica de *Kṛṣṇa* ainda não assumiu nesse texto a compleição que lhe será dada em séculos posteriores, devido à ausência de elementos que serão ulteriormente assimilados. Tal imaginário é de grande relevância para o desenvolvimento do devocionalismo (*bhakti*) de *Viṣṇu* e sua poética amorosa, relacionando-se a diversas formas de dança hoje praticadas, de modo que retomaremos o tema em nosso tópico 3.3.

Como característica do processo de formação do hinduísmo clássico, diversos textos surgiram e adquiriram para seus adeptos o status de revelado, advogando-se uma semelhança ou superioridade em relação aos quatro vedas da antiguidade, dentre os quais os Purānas e Āgamas. A cronologia do Nāṭyaśāstra situa-o entre a organização do cânon bramânico (*śruti*) em quatro grandes coleções e o surgimento da nova literatura dos Purānas e Āgamas. Isso condiz com o que observamos acerca de sua estrutura mitológica, a qual se apresenta como intermediária entre o antigo panteão védico e o(s) novo(s) panteão(ões) do hinduísmo clássico. A ligação umbilical do Nāṭyaśāstra com os *purāna-itihāsa*, tema já desenvolvido, permite-nos a leitura segundo a qual a afirmação encontrada no tratado das artes performáticas de tratar-se de um Quinto Veda representa a mesma tendência que irá se acentuar nos séculos posteriores de incluir no cânon religioso hindu material provindo das culturas e religiões assimiladas, equiparando-os em termos de relevância.

É nesse ambiente multicultural e sincrético que ocorreu o desenvolvimento posterior da poética, que herdou o prévio desenvolvimento bramânico da gramática, da lógica, da especulação metafísica, etc., bem como todo o imaginário assimilado de povos não-arianos, o qual, em sua versão sanscritizada, assume, em diversas instâncias, posição de predominância em relação ao antigo panteão ariano.

Nos panteões medievais, ou seja, os relacionados ao “Quinto Veda” (épicos, purānas e āgamas) a relevância da arte performática pode ser percebidas. Tanto nas mitologias de Śiva (e suas vertentes śaktas) quanto nas de Viṣṇu, há cosmogonias nas quais o mundo criado ou comparado a um grande espetáculo (*līlā*), uma grande obra poética, ocupando Deus a posição de “Supremo Artista” ou “Supremo Dançarino”. A imagem de Śiva como Nāṭarāja, o qual cria o cosmos através da dança, encontra-se em forma prototípica no capítulo IV do Nāṭyaśāstra.



Diversos outros deuses medievais serão retratados como grandes dançarinos ou portando instrumentos musicais. Ao mesmo tempo, toda a mitologia védica acerca do papel fundador da linguagem será absorvida por teorias artísticas posteriores. Que o mundo não tenha sido criado a partir da linguagem falada ou escrita, mas através de gestos arquetípicos da divindade dançarina, implica que os praticantes das artes dominam, em grau variado, os procedimentos instaurativos da ordem cósmica, fundamento em comum com o ritual. Esse será o objeto dos próximos tópicos do presente capítulo.

### 3.2 A Poética da Experiência da Paz dos xivaístas

***Eu rendo minhas reverências a Śiva, o poeta que criou os Três Mundos e graças ao qual os que possuem coração podem alcançar o deleite poético ao assistir ao espetáculo da peça que é nossa vida nesse mundo.***

(Bhattanayaka, apud Masson, 1970, p. 23)

O Xivaísmo pode ser definido como um conjunto de cultos e práticas que identificam como divindade máxima a deidade Śiva ou, em alguns casos, sua consorte, Śakti. Embora a realidade seja mais complexa, como salienta Gavin Flood (2009, p. 154), podemos, a princípio, discernir duas formas de Xivaísmo: o purânico e o agâmico. O primeiro se encontra registrado nos textos sânscritos chamados “*Purānas*” (lit.: “antigos”), que começam a se sedimentar na dinastia Gupta (séc. IV d.e.c.) como fruto da sanscritização, ou seja, a adequação de imaginários e práticas de origens diversas à ortoprática védico-bramânica. Os purānas dedicados a Śiva apresentam feições em comum com aqueles dedicados a outras deidades, tais como *Viṣṇu*. Embora contenham material não-ortodoxo, tendem a condenar os cultos que se afastem da ortodoxia. Essa caracterização do smarta xivaísta pode ser contrastada com a do xivaísta que segue as práticas codificadas nos chamados “*āgamas*”. Esses textos, que começam a ser codificados no século VI d.e.c, são tidos como uma nova revelação que embasa uma prática religiosa e soteriológica que, não raro, prescinde do ritual védico. Seus adeptos passam por uma cerimônia de iniciação (*dīkṣā*),

passando a integrar um meio religioso-social totalmente distinto, deixando para trás suas atribuições de casta. Essa formação de séquitos será uma característica partilhada pelo xivaísmo, vaixinavismo e xaquitismo medievais.

A distinção entre o smartismo purânico e o sectarismo agâmico, embora útil, consiste em uma simplificação necessária para compreendermos uma realidade muito mais complexa. Absorções mútuas foram constantes, movimentos então reformistas foram absorvidos e acomodados, enquanto a prática nos templos era totalmente transformada. A nova literatura sagrada, abundante e heterogênea, conformou-se de modo variado aos diversos fenômenos religiosos. Alguns dos pontos centrais que resultaram dessas transformações foram: o estabelecimento de uma geografia mítico-religiosa que posteriormente se tornou itinerário de peregrinações; o culto a ícones; e uma nova forma ritual, o *pūjā*.

De um ponto de vista da dinâmica que se instaurou entre as escolas filosóficas e correntes religiosas do hinduísmo, incluindo as não-ortodoxas, elas tenderam a adotar entre si o mesmo mecanismo assimilacionista com o qual o bramanismo absorveu expressões culturais/religiosas de origens distintas. Desse modo, cada sistema tendia a apresentar traços dos demais, até mesmo de seus antagonistas, atribuindo a cada um desses elementos uma localização diferente no interior de uma hierarquia própria. Por exemplo, o tratado medieval de filosofia de Madhvāchārya (2014) intitulado “*Sarva-darśana-saṅgraha*” (“Compêndio universal das doutrinas filosóficas”), do século XIV, considera um a um todos os sistemas conhecidos pelo autor, para culminar com a exposição do Advaita Vedānta de Śāṅkara. Logo no início do texto, o ceticismo-materialismo de Cārvaka, a escola *Lokāyata*, é caracterizado como uma espécie de “hedonismo”. Sua alocação no primeiro capítulo demonstra sua hierarquização nas posições mais baixas do sistema. Seus argumentos são aceitos – e não refutados – mas, em seguida, cedem lugar a uma síntese mais elevada, caracterizada por outra escola, e assim sucessivamente. Ao adotar esse proceder, a construção estrutural do *Sarva-darśana-saṅgraha* mimetiza a ordem lógica que preside os debates entre as escolas. Isso era possibilitado pelo estudo da estrutura formal do argumento, objeto da lógica (*nyāya*), um dos saberes fundamentais que integravam (e integram) o arcabouço dos autores do sânscrito.

É nesse contexto que se insere o Xivaísmo da Caxemira, sistematizado no século X d.e.c. por Abhinavagupta. Advindo de ilustre família bramânica e detentor de sólida formação na cultura sânscrita, o autor foi também um iniciado em várias linhas agâmicas. Sua doutrina sintetiza traços advindos de diversas outras escolas e movimentos. Em seu arcabouço, ocupam o topo da hierarquia o yoga e o tantra, com fortes elementos do Advaita Vedânta e do smartismo. Se há uma compatibilização filosófica com a neo-ortodoxia smarta, porém, destina-se um papel secundário ao ritual védico (*karma*) e sua função de ordenamento social, privilegiando-se as práticas meditativas e novas formas de ritual. O mesmo pode ser dito em relação às expressões devocionais (*bhakti*), as quais então encontram-se em ascensão, recebendo nessa escola uma função relevante, mas de suporte àquelas que são vistas como práticas mais avançadas. O Xivaísmo da Caxemira, também chamado de Xivaísmo Trika, apresenta-se sistematizado na obra “*Śrī Tantrālokaḥ*” (Abhinavagupta, 2008), escrito pelo mesmo autor que contribuiu significativamente para o campo da poética.

Com Abhinavagupta, temos o estabelecimento de mais alguns dentre os componentes fundamentais que hoje são citados nos manuais de poética indianos, tais como os de Vidya Niwas Mishra (2008), S. S. Barlingay (2007), Padma Sudhi (s.d.), Avadesh Kumar Singh (2012). Tais manuais, com algumas exceções, tendem a discernir o que consideram mais relevante na bibliografia primária em sânscrito e apresentar uma abordagem sistemática de conceitos, ao modo de um paradigma aparentemente estático. No entanto, a história da poética sânscrita (De, 2006) demonstra que os paradigmas e doutrinas se sucederam e foram abertamente debatidos ao longo do tempo. As edições dos textos originários em línguas modernas são escassas, pois a maioria ainda está sendo traduzida ou jamais foi editada, permanecendo acessível apenas em sânscrito através de manuscritos em museus ou que circulam de mão em mão. Uma boa parte dos autores citados em fontes primárias e secundárias hoje disponíveis se perdeu.

A leitura dos textos da poética de Abhinavagupta permite que o respectivo contexto de escrita seja entrevisto. Trata-se de um ambiente de diálogo franco e aberto entre estudiosos propiciado pela confortável vida na corte. Podemos entrever tal situação a partir de passagens nas quais o expositor se preocupa com a reação da audiência - “(...) tal erro será imputado a mim pela audiência” (Gnoli, 1985, p. 51) - bem como a

reverência e liberdade com a qual o saber acumulado é retomado - “As doutrinas dos sábios da antiguidade serão apenas refinadas aqui e não refutadas.” (Gnoli, 1985, p. 52). Cada interlocutor expõe uma doutrina poética, considerando a presença de vários outros eruditos com os quais instaura um diálogo, apreciando suas proposições e conceitos, relacionando-os com os de outros autores, bem como propondo aprimoramentos ao campo teórico e novas interpretações dos antigos textos. Tal liberdade contrasta com o modo de leitura proposto pelo Nāṭyaśāstra, o qual parece mimetizar a postura do diretor de um grande elenco, detentor de um saber prático que lhe confere autoridade absoluta perante os aprendizes de sua própria arte. Em Abhinavagupta, por sua vez, a intenção parece ser mais próxima à de uma erudição que tem o fim em si mesma, uma reflexão pura, exposta no interior de um círculo de diálogo teórico que ocorre entre uma e outra apresentação artística e declamações de poesia. Não apenas as ciências da linguagem já mencionadas (lógica, gramática, hermenêutica, etc.) florescem nesse fértil ambiente, mas também outras ciências, tais como a matemática, a medicina e a astronomia.

Alguns tópicos do campo de diálogo erudito da poética sânscrita que então florescia, citados por Satya Dev Choudhary (2002, p. 6-7), são os que se seguem:

1. Qual a natureza da poesia (*kāvya-svarūpa*)? Tal questão compreende: a) causas da poesia, b) definição de poesia, c) classificação da poesia, d) propósito da poesia;
2. As potências da palavra (*śabda-śakti*), tópico que abordamos de maneira simplificada em nosso capítulo I;
3. Figuras de linguagem (*alamkāra*). Subdivide-se em figura de expressão (como a aliteração) e figuras de sentido (como a metáfora e o símile)
4. Gramática e filosofia da linguagem;
5. Aspectos formais da poesia, tais como métrica;
6. Estrutura narrativa;
7. Estilo (*rīti*);
8. Dramaturgia (*nāṭya-vidhāna*);
9. A experiência estética (*rasa*);
10. Natureza e fonte da inspiração e criatividade poética;
11. Etc.

Tal enumeração não é exaustiva, havendo, ainda, muitos outros problemas que mereceram atenção desses estudiosos, que recorriam a diversos outros campos do saber, apresentando-se de modo mais ou menos marcado nesse ou naquele autor.

A posição dos interlocutores em relação a cada um desses tópicos não parece seguir a demarcação de fronteiras muito rígidas, o que caracterizaria, na terminologia sânscrita, a co-presença de doutrinas formais (*siddhānta*), ou escolas mutuamente excludentes. O que podemos observar é a adoção de posições divergentes em relação a tópicos específicos, propiciando o alinhamento dos pensadores a favor ou contra determinada formulação, o que explica as diferenças na ordem interna de organização de seus próprios argumentos. Assim sendo, quando nos referimos a uma doutrina estética centrada na experiência, parece-nos mais adequado compreendê-la como uma dentre outras correntes da estética sânscrita (*rasa-vāda*) e não como uma escola formal (*rasa-siddhānta*).

Para o historiador da poética sânscrita Susheel Kumar De (2006), apenas a partir de Abhinavagupta pode-se identificar claramente uma doutrina poética centrada na experiência (*rasa*), haja vista que os estudiosos que lhe são anteriores, tais como Vâmana, Dandin, Anandavardhana, Udbhata, dentre outros, a consideram apenas como uma dentre outras formas do sentido não-expresso, mas não como cerne de suas próprias teorias (De, 2006, p. 488). Se tal constatação é válida para a especulação acerca do texto poético, talvez não o seja para a dança e a música, pois, como vimos, o próprio Bharata debate cada um dos campos expressivos de sua arte total centrando a fundamentação dos aspectos formais em *rasa*. Assim sendo, ao invés de uma evolução unilinear a partir de seus predecessores, a contribuição de Abhinavagupta para os estudos literários do sânscrito parece-nos melhor descrita como um “enxerto” entre as teorias da palavra (*dhvani*, *alaṁkāra*, filosofia da linguagem) e do corpo (*yoga*, teatro, dança), em meio a referências advindas de um leque científico, religioso e filosófico de fontes bastante amplo.

Os principais textos de Abhinavagupta acerca da poética são o *Abhinavabharati* e o *Dhvanyālokalocana*. O primeiro é um comentário, parágrafo a parágrafo, do Nāṭyaśāstra de Bharatamuni. As edições modernas desse último trazem-no encartado, invariavelmente, de modo que ambos formam, na atualidade, o núcleo da tradição estética de Bharata. Em relação ao *Dhvanyālokalocana*, trata-se de um

comentário ao *Dhvanyāloka* de *Ānandavardhana*. Esse último situa a “sugestão” (*dhvani*) como essência do texto poético. Abhinava, por sua vez, aceita os argumentos do expositor, mas busca demonstrar que toda sugestão culmina em experiência (*rasa*). Delinearemos a filosofia estética de Abhinavagupta utilizando-nos de três edições críticas, as de Masson e Padwarthan (1985; 1970) e a de Gnoli (1985). As três edições apresentam uma introdução, aparato crítico e esitudo interpretativo, aos quais recorreremos, ao lado de traduções dos excertos centrais que caracterizam o pensamento do autor (Abhinavagupta: 1985; 1970). Essas referências bibliográficas serão utilizadas em conjunto com os estudos de Kailash Pati Mishra (2006) e Natália Isayeva (1995), os quais fornecem uma exposição da estética de Abhinava conforme os parâmetros filosóficos mais amplos do Xivaísmo da Caxemira, o qual, como já mencionado, consiste em síntese entre sistemas diversos.

Sendo Abhinavagupta uma fonte de autoridade no contexto de sua escola religiosa ou espiritual, nada mais compreensível que uma proximidade entre os conceitos que emprega em seu pensamento estético, religioso e metafísico. Uma continuidade entre esses domínios pode ser observada, de modo que abordaremos algumas noções mais amplas de seu pensamento para, em seguida, transladarmos para o domínio mais restrito da filosofia da arte e da criatividade artística.

Uma das características centrais da escola xivaísta da Caxemira é seu não-dualismo idealista. De um ponto de vista metafísico, há apenas uma única substância e essa é a Consciência ou *Śiva*. Se o não-dualismo vedantino propugnou a unidade entre a alma individual (*ātma*) e o absoluto (*brahman*), bem como a realização de tal unidade como fonte última do conhecimento e forma de libertação do infinito ciclo de nascimento-e-morte (*saṁsāra*), nessa variante do Xivaísmo a grande novidade fica por conta da adoção do teísmo, por meio do equacionamento Brahman/Śiva, em conjunto com a adoção do que poderíamos chamar “realismo idealista”, no qual a realidade do mundo é metafisicamente afirmada, porém a matéria é tida como não-diferente da ideia divina – algo que nos faz lembrar o empirismo de Berkeley.

Uma das principais fontes da metafísica de Abhinavagupta é doutrina *sāmkhya*, a qual guarda estreita relação com o *yoga* (Larson, 2011), e cuja metafísica apresenta critérios dualistas, ou seja, no macro ou no microcosmo, Deus ou a Consciência

(*puruṣa*) é de natureza diversa da matéria (*prakṛti*). Nessa última categoria, estão inclusos não apenas os objetos do mundo e o corpo, mas também a noção de eu (*aḥamkāra*), a mente (*buddhi*) e seus veículos sensórios.

Se, como mencionamos acima baseando-nos em Vijay Mishra (2000), os princípios da manifestação (*pravṛtti*) e disrupção (*nivṛtti*) podem ser tidos como “arché-dharmas” que compõem todos os dharmas empiricamente existentes, então pode-se dizer que no sistema *sāṃkhya-yoga* predomina a disrupção (*nivṛtti*), haja vista seu objetivo ser a cessação de todos os movimentos da substância mental. Por outro lado, haja vista a complementaridade entre os princípios, cumpre encontrar o aspecto de manifestação ou cosmicizante (*pravṛtti*) da prática, a qual, conforme expõe Padma Sudhi, (s.d.), pode ser equacionada à manifestação das qualidades inerentes da mente, do micro-cosmos.

Sendo o aspecto “*pravṛtti*” do Xivaísmo da Caxemira relacionado às práticas meditativas, pode-se dizer, de certo modo, que uma acentuada “psicologização” substitui a tendência da hermenêutica védica (*mīmāṃsā*) à normatização social com base no ritual. Isso resulta da homologia estabelecida entre micro e macrocosmo, de modo que a cosmologia passa a descrever, por um lado, categorias metafísicas e, por outro, processos internos experienciados através das práticas meditativas. Se essa cosmologia teísta descreve processos meditativos, a culminação no “vazio” do *sāṃkhya-yoga* passa a ser equacionada à experiência mística de Deus (Śiva), que corresponde, no micro-cosmo, à Consciência ou Si-mesmo.

O dualismo metafísico do *sāṃkhya-yoga* é aqui reduzido ao não-dualismo: a Criação emana de Deus (Śiva), ou seja, da Consciência, e assume em estágios sucessivos características paulatinamente menos sutis. A existência material de todo o cosmos, vista como um incessante fluxo de transformações, é equacionada à ação e resultado da Potência de Deus, da qual esse jamais se separa, sendo simbolizada na mitologia pela consorte divina, a Śakti.

Śakti não é diferente de Śiva. A Consciência se manifesta a si mesma na forma de poder da Consciência. Manifestar-se a si-mesma na forma de poder da consciência é [chamado] *vimarśa*. Esse é outro nome para *ānanda* (bem-aventurança). (Mishra, K. P.; 2006, p. 31)

Nesse trecho, o segundo termo do dualismo do *sāṃkhya-yoga*, ou seja, a matéria ou manifestação (*prakṛti*) é equacionada à Potência Criativa (*Śakti*), tida como uma com Deus. As práticas meditativas que se caracterizam por posturas ou estados corporais/mentais são, portanto, relacionados ao princípio cosmicizante, na díade dos arché-dharmas que compõe todos os dharmas, o que é simbolizado pela consorte divina (*Śakti*). A união entre Deus e sua Consorte, *Śiva* e *Śakti*, é o objetivo final do processo, de teor soteriológico. Noutros termos, esse é o estado de Bem-Aventura (*ānanda*) almejado, que é a potência criativa absoluta e auto-manifestar da Consciência. Se dessa união surgiu todo o universo, a ascese da escola pode ser vista como um trilhar gradativo do mesmo caminho que resultou na Criação, porém em sentido inverso.

Dada a indissolubilidade da união *Śiva-Śakti*, a meta última não será tida como “dissolução” ou “aniquilação”. O Vazio a ser alcançado é simultaneamente fonte da Potência Criativa. Comparemos tal definição da Potência Criativa e sua unidade com Deus com a seguinte passagem do *Taittiriya Upaniṣad*, tida como um dentre os principais textos vedantinos:

No início tudo era deveras o Brahman imanifesto. Daquilo, o manifesto eclodiu. Aquele Brahman criou-se a partir de si. Portanto, é chamado “o autogerado”.

Aquele que é conhecido como o autogerado é verdadeiramente a fonte da Bem-Aventura<sup>3</sup> (*rasa*). Quem quer que se associe com a fonte do êxtase (*rasa*) se torna bem-aventurado (*ānanda*). (Nine Principal Upaniṣads, 2004, p. 238)

Nessa última passagem, optamos por traduzir o termo “*rasa*”, do sânscrito, por “Bem-Aventura”, o que melhor condiz com o contexto místico-religioso upanixádico e suas implicações soteriológicas. No entanto, convém notar que se trata do mesmo vocábulo que ocorre na poética de Bharatamuni, central ao nosso estudo, e que viemos traduzindo por experiência estética, no âmbito da poética. Tal

---



convergência entre experiência(*rasa*)<sup>4</sup> e Bem-Aventura (ānanda) está na base da estética de Abhinavagupta. Não se trata, no entanto, do estabelecimento de uma identidade imediata, pois é claro que entre a mera leitura prazerosa de um poema e a experiência mística cabal deva residir alguma diferenciação. O que se afirma é que, em última análise, elas advêm da mesma fonte, ou seja, de uma experiência de maior ou menor intensidade e duração do Si-Mesmo (Śiva) e sua manifestação através da Potência Criativa (Śakti). Deus, sua ação criativa e infinita Bem-Aventura são situados, desse modo, como arquétipo e, em última análise, efetivamente como fonte última de toda criatividade e deleite artísticos. Afinal, é necessário lembrar que Śiva é o supremo dançarino.

Compõe o arcabouço xivaísta uma elaboração conceitual acerca dos diversos estados meditativos que o adepto experiencia em suas práticas. Tais estados, que se diferenciam da consciência vulgar que caracteriza o homem em seus afazeres cotidianos são tidos, no coletivo, como “maravilhosos” (*camatkāra*). Desde uma espécie de felicidade até a beatitude suprema (*paramānanda*), todos são estados “maravilhosos”, sendo caracterizados por uma satisfação contínua, ininterrupta, advinda da compacidade do degustar ou experienciar (*rasanā*) (Masson, 1985, p. 46). Nota-se que o termo sânscrito “rasa” pode indicar a experiência poética ou, de modo mais amplo, uma característica comum de todo ato de “degustar” com a mente esses estados meditativos “maravilhosos” (*camatkāra*). Para Abhinavagupta, o saborear da experiência poética é “gerada do mesmo útero da experiência de Brahman” (Masson, 1985, p. 77). Mesmo quando mantém o foco na experiência de fruição poética, o que explica a caracterização que o autor lhe confere é a origem situada na mesma fonte do êxtase ou experiência mística, ou seja, a Consciência.

O poeta é como Prajāpati [o demiurgo védico], de cuja vontade o mundo surge. Pois o poeta é dotado do poder de criar coisas maravilhosas e inauditas. Esse poder emerge por graça da *Parā Vāk* (“Palavra Primeira”), a qual é apenas outro nome para a imaginação poética (*pratibhā*), cujo trono é o próprio coração do poeta, o qual está eternamente em movimento criativo. (Abhinavagupta, 1985, p.13)

<sup>4</sup> A tradução de “rasa” por “êxtase”, por nós escolhida, antecipa o desenvolvimento, que faremos adiante, da poética devocional. Tal tradução não seria condizente com outras linhas interpretativas do vocábulo, mais propriamente upanixádicas e vedantinas, em relação às quais o emocionalismo devocional é extemporâneo.

Para compreendermos esse breve comentário de Abhinavagupta, é necessário retomarmos algumas noções filosóficas mais amplas: a cosmogonia; a noção de Linguagem Primeira “*parā vāk*”; inspiração “*pratibhā*”; o coração (*hṛdaya*) como centro da Consciência; e o poder criativo (*vimarśa*) como inerente à sua natureza. Segundo Kailash Pati Mishra:

No Xivaísmo da Caxemira a entidade consciente, a consciência, é dita como sendo basicamente livre. Liberdade é dita como *parā śakti* (o poder transcendental). *Śakti* não é diferente de *Śiva*. A consciência se manifesta a si mesma sob a forma de poder da consciência. Manifestar-se a si mesma na forma de poder da consciência é *vimarśa*. Seu outro nome é *ānanda* (bem-aventurança). A bem-aventurança é a natureza de *Parama Śiva*, apesar de se manifestar em várias formas, se mantém completa (una) e perfeita. A extensão ilimitada ou manifestação de sua vontade é a liberdade. A Liberdade da realidade última é a *vimarśa* da consciência. (...) *Vimarśa* é chamada por muitos nomes no Xivaísmo da Caxemira, tais como *parā śakti*, *parā vāk*, *svātantrya*, *aiśvarya*, *karṭṛtva*, *sphurattā*, *sāra*, *hṛdaya*, *spanda*, etc. Do ponto de vista de *tattva*, *prakāśa* é chamado *Śiva*, enquanto *Vimarśa* é chamada *Śakti*. Há uma absoluta unidade ou identidade (*sāmarasya*) entre *Śiva* e *Śakti*.

(...) Da Consciência Absoluta não-dual, advém o mundo multiforme do mesmo modo que as diferentes cores das plumas do pavão advém do líquido de seu ovo. A Consciência Última, *Parama Śiva*, é a causa-raiz do mundo. (...) A questão central é que a matéria do mundo é Consciência. A causa principal da criação do mundo é a Liberdade da vontade de *Parama Śiva*. (...) *Parama Śiva* cria o mundo através de sua liberdade criativa e se manifesta a si mesmo nos estágios da criação. (Mishra, K. P., 2006, p. 31-32)

A Potência Criativa (*śakti*, *vimarśa*) é, nesse trecho, novamente referida como sendo una em relação à Consciência (*Śiva*). Relembrando que as noções se aplicam, simultaneamente, ao plano da metafísica (macrocosmo) ou da psicologia (microcosmo), exploremos, primeiramente, a noção de palavra primeira (*parā vāk*). Kailash Pati Mishra expõe que todo o processo que resulta na Criação é explicado recorrendo-se a quatro estágios de manifestação da Potência Criativa, que é também a Potência da Linguagem (*Vāk śakti*). Tais estágios são chamados transcendental ou superior (*parā*), vontade criativa ou visionária (*paśyanti*), linguagem média (*maddhyamā*) e manifesta (*vaikharī*). Essa última consiste nos

sons articulados e expressos na fala, representados pelos signos do alfabeto; a linguagem média (*madhyamā*) é o conjunto ideal de sons que existem na mente, cuja articulação origina e funda a linguagem manifesta. A linguagem visionária (*paśyanti*) é o âmbito da compreensão, o súbito “clarão” que ilumina a mente de uma única vez após a frase completa ser ouvida. Nesse estágio, a linguagem se encontra não-segmentada. Por fim, temos o âmbito mais elevado, o da linguagem transcendental ou superior, a Palavra Primeira. Esse estágio, ainda menos diferenciado que o anterior, é o reino da absoluta potencialidade, ontologicamente anterior à manifestação do cosmos. É o ovo que guarda em potência as cores das penas do pavão, o âmbito das protoformas germinais que é pura fonte e origem última de toda e qualquer forma manifesta. Dia e noite, céu e terra, assim como todas as dualidades, ainda não se manifestaram nesse nível, pois Śiva e Śakti encontram-se indivisos.

Apesar da semelhança terminológica com alguns dentre os conceitos que abordamos em nosso capítulo I, tais como as potências da linguagem, é importante não confundi-los. Recorriamos, lá, a um emprego da terminologia que assume, por assim dizer, um viés mais objetivo em relação aos modos de significação da linguagem, enquanto aqui está colocado um viés que nos direciona para os âmbitos ontológico e soteriológico. Natalia Isayeva (1995, p. 121-145) ilustra como tal terminologia presente em Abhinavagupta é própria do Vedānta, já em uso em autores anteriores a Śaṅkara, tais com Bhartṛhari e Gaudapada, tendo sido dali absorvida de modo próprio pelo xivaísmo da Caxemira.

Em Śaṅkara, o Brahman, onde finalmente deverá descansar a Consciência em total bem-aventurança, é vazio de atributos e desprovido de qualquer capacidade criativa. Sua natureza é o Conhecimento (*jñāna*), que é superior e se diferencia de qualquer forma de ação (*karma*). Essa é fruto da mera ignorância, herança de ações passadas, a ser abandonada e ultrapassada tão logo o vivente (*jīva*) adquira os requisitos necessários. Ao contrário, ao frisar a unidade entre Consciência (*Śiva*) e Potência Criativa (*Śakti*), por sua vez, o xivaísmo da Caxemira se aproxima mais das formulações de Bhartṛhari, para quem a Palavra Primeira (ou “linguagem superior”) (*parā vāk*), ou seja, a *Śakti*, é o fundamento último das formas manifestas no mundo, bem como dos sentidos presentes na linguagem.

A imaginária divisão  
 De tempo e espaço  
 É estabelecida no mundo  
 Em acordo [com a divisão similar]  
 Na [nossa] consciência  
 E quem desejaria [outro]  
 [Estado] natural  
 Para os seres viventes? (Bhaṭṭharī, Vākya-padrīya, 3.6.18, apud  
 Isayeva, 1995, p. 109)

Comentando a citação acima, Natália Isayeva considera que:

Criação aqui é simultaneamente considerada como “expressão”, ou mesmo “manifestação” do sentido escondido, pois o aspecto atual, cosmológico do universo não é mais “real” que seu aspecto mental. Brahman, que se manifesta como “Linguagem” é, essencialmente, nem um emaranhado de fenômenos naturais, nem uma combinação de palavras ou seus sentidos. A palavra-Brahman (*śabda-brahma*) é nada além de um perpétuo brilho, perpétua pulsação de sentidos, imagens, coisas. Os próprios elementos são intercambiáveis, eles se dissolvem e se fundem, eles desaparecem apenas para serem substituídos por novos; o que permanece imóvel é a carga energética, que novamente e novamente traz com a mesma estrutura, o mesmo conjunto de elementos, a mesma padronagem de ser. (Isayeva, 1995, p. 109)

A Palavra Primeira, portanto, é a fonte última do cosmos ou do mundo, bem como do sentido (das palavras). É a semente de todas as potencialidades do ser.

Não há mundo nesse nível, nem mesmo a vontade de Criação. (...) O aspecto transcendental da palavra é ser sem forma, ou, sendo *akrama* (sem-segmentação), é a fonte de manifestação de todas as palavras. É a palavra primeva chamada Om. Esse Om é presente em nossa consciência pura. (Mishra, K. P., 2006, p. 35)

O conhecimento de Brahman – o que é o mesmo que a *obtenção* de Brahman – coincide com a súbita iluminação que é o reconhecimento do sentido dessa palavra primeva. Tal intuição intelectual é chamada “*pratibhā*” (Isayeva, 1995, p. 111). No Vedānta de Bhaṭṭhari, a sílaba “Om”, que simboliza essa matriz originária, possui duas funções primordiais: i) é o elo intermediário entre o Brahman e o próprio mantra védico, através do qual o “texto eterno” é feito novamente manifesto aos videntes (*rṣi*) a cada nova criação, que o fixam em sua forma material; ii) é a ligação entre

Brahman e a multitude das coisas existentes. Devido a essa dupla função fundadora, é a fonte última do conhecimento puro (*viśudhi-vidyā*) e sustentáculo de toda e qualquer possibilidade de conhecimento válido. (Isayeva, 1995, p. 99-100). Podemos acrescentar: fundamento da eficácia da execução do ritual e origem última da inspiração artística, útero originário da experiência estética e da Bem-Aventurança (*rasa, ānanda*).

Retornando ao trecho citado acima de Abhinavagupta, essa iluminação súbita (*pratibhā*), intuição direta da fonte da Criação e do movimento de sua força criativa, cintila no coração (*hrdaya*) do poeta. Isso contrasta com a concepção ortodoxa (*mimāṃsā*) e neo-ortodoxa (*vedānta*), da qual nos ocupamos em nosso tópico anterior (II.1), segundo a qual a revelação védica se encontra finda, cabendo às atuais gerações, meramente, o rememorar das formas rituais fixadas num passado glorioso e atreladas à regulação social. “No Xivaísmo da Caxemira, a entidade consciente, a Consciência, é dita como sendo basicamente livre. A liberdade é dita como sendo *parā śakti* (o poder transcendental). Śakti não é diferente de Śiva. (...) Manifestar-se a si-mesmo como poder da consciência é *vimarśa* [criatividade]” (Miśra, K. P., 2006, p. 31). Sendo a inspiração função da própria Śakti, temos, aqui, não apenas uma teoria da criatividade artística, mas, simultaneamente, o fundamento pelo qual a literatura agâmica poderá ser tida, por seus seguidores, como fruto de uma nova revelação. Referindo-se a esses textos e suas respectivas práticas, Abhinava utilizará a expressão “tradição da experiência” (“*anubhāva-sampradaya-upadeśa pariśilanena*”), considerando-a como um relato das experiências de yogues e visionários (MISHRA, K. P., 2006, p. 59). Interessante notar que o vocábulo “*anubhāva*” é o mesmo já estudado em nosso capítulo 2, formado pelo sufixo “*anu*” (à-semelhança-de) e *bhāva* (que viemos traduzindo por “estado”). Embora o uso presente difira daquele específico do Nāṭyaśāstra, trata-se de um princípio em comum, ou seja, o de fazer-manifestar uma experiência como teleologia do universo das técnicas.

Cada poeta é um demiurgo (*prajāpati*), que, por meio de sua criatividade, ou intuição do fundamento último (*pratibhā*) da linguagem primeira (*parā vāk*), cria um novo mundo poético (*kāvya-saṃsāra*), o qual nos é dado habitar por um momento. A intuição que resulta num poema é da mesma natureza da revelação védica (*pratibhā*), ou seja, o que o antecessor de Abhinavagupta, Mahimabattā, definiu

como um “contato da mente do poeta com a natureza essencial [do *ātman*]”, também chamada de “terceiro olho de Śiva” (Masson, 1985, p. 19), no entanto, é importante salientar que, para Abhinava, convém diferenciar a simples intuição poética da imersão mística na realidade última. Na maioria dos homens, os frágeis e pequenos momentos de iluminação, que não estão ausentes em seus afazeres comuns, não são suficientes para libertá-los das correntes causais e dos interesses práticos que caracterizam a existência no mundo de renascimento e morte (*saṃsāra*). Nos poetas, a cintilação ocorre com uma luz mais purificada, para, finalmente, alcançar sua plena realização na intuição dos santos. A diferença é colocada mais na *gradação* e na *intensidade* do que na hierarquização ontológica que caracteriza as escolas mais ortodoxas. “Em síntese, a intuição artística é uma hipóstase particular da intuição total ou universal, ou seja, da força consciente que cria e continuamente renova o Universo.” (Gnoli, 1995, p. LII)

Tendo como pano de fundo a fundamentação filosófica, metafísica e psicológica, da revelação agâmica, de onde provêm as noções de: iluminação súbita (*pratibhā*); linguagem primeira (*parā vak*); maravilhamento (*camatkāra*) como designador dos estados meditativos; e a unidade entre Potência Criativa (*Śakti*) e Consciência (*Śiva*); voltemos nossa atenção para o âmbito mais específico dos textos de Abhinavagupta dedicados à poética. Caracterizemos, primeiramente, a experiência poética (*kāvya-rasa*):

Sempre que alguém ultrapassa os estados ordinários (*anyathā-bhāva*) e desfruta da felicidade, porque os possíveis obstáculos tais como [o desejo por] ganhos materiais, etc., foram excluídos, como, por exemplo, no contexto de um espetáculo (...) na qual o prazer experienciado é diferente daquele que deriva dos objetos do mundo, devido ao próprio desaparecimento dos obstáculos, isso é chamado “saborear” (*rasanā*). (Abhinavagupta, 1985, p. 45)

O termo “obstáculo” (*vighna*), presente nessa passagem, cuja ausência é característica central do saborear ou da experiência poética (*rasa*), é o mesmo que encontramos em nossa leitura do Nāṭyaśāstra de Bhārata para designar os adversários dos deuses (*devas*), que buscavam perturbar a execução da apresentação teatral nas esferas celestes. Notávamos, então, que tais “demônios”

são vistos, frequentemente, buscando impedir os rituais, do mesmo modo que buscaram impedir a Criação. Haja vista a psicologização característica do Xivaísmo da Caxemira, o que designam tais impedimentos ou obstáculos? Abhinavagupta (Masson, 1970, p. 46-55), assim os classifica:

- I. falta de verossimilhança (*hrdayasaṁvāda*). Literalmente, a expressão diz que “os corações não falam junto”. Seja por problemas de elaboração, execução ou por diferenças de contexto e referências, a apreciação não ocorre. Não se considera que a falta de vivência de uma temática encenada seja um impedimento. Para Abhinava, os estados fundamentais (*sthāyibhāva*) de Bhārata correspondem aos *saṁskāra* ou *vasanā*, ou seja, impressões latentes herdadas das existências em vidas passadas. Haja vista que o *saṁsāra* não possui início, todo ser vivente possui todas as impressões latentes e, portanto, tem a capacidade inata de apreciar todas os estados fundamentais (*sthāyi-bhāva*).
- II. identificação objetiva. O apreciador não consegue apreciar a encenação artística sem se desprender das características objetivas da apresentação, seja apegando-se a aspectos da forma-conteúdo, seja por identificação com o referente, por exemplo, quando espera que uma encenação reconstrua realisticamente um fato conhecido. A dança nada imita e não possui objetivo algum no mundo externo. O mesmo vale para toda a arte.
- III. identificação subjetiva. Incapacidade de transcender reações subjetivas, tais como memórias afetivas, eventos, etc., e de generalizar a experiência;
- IV. impossibilidade de percepção. Como dificuldades na visão ou audição;
- V. falta de clareza. Quando o poema ou peça é obscuro e não se entrega à compreensão;
- VI. falta de predominância (de uma *rasa*);
- VII. Dúvida acerca do emprego de um estado-causativo (*vibhāva*). Exemplo: lágrimas podem estar relacionadas à dor ou alegria. No momento do emprego do estado causativo por ocasião da sintaxe fundamental (*saṁyoga*), não pode persistir dúvida quanto à qual uso está sendo feito.

Os “obstáculos” à experiência poética correspondem, de modo negativo e especular, a alguns dos traços principais da filosofia estética de Abhinavagupta. O que caracteriza o apreciador qualificado (*adhikārin*) de uma peça, apresentação ou

poema, é sua característica definida como “coração-junto” (*sahr̥daya*), geralmente traduzida como “leitor sensitivo”, “sensível”, etc. Diante da apresentação, ele se desprende das limitações do tempo e do espaço, mas não permanece indiferente. A experiência poética é, portanto, transcendente (*alaukika*: lit. “não-mundana”). O que se experiencia não é mais condicionado pelo objeto ou por reminiscências ou preocupações subjetivas, mas sim pela universalização (*sadhāranikaraṇa*) dos mesmos traços latentes constitutivos da existência. O coração responde de modo simpatético (*hṛdaya-saṁvāda*), mas não egotista. O eu é suspenso em conjunto com a localização espaço-temporal. “A pessoa qualificada é, nesse caso, qualquer um cujo coração possua poder de intuição (*pratibhāna*).” (Abhinavagupta, 1970, p. 54), ou seja, a mesma qualidade que caracteriza o poeta em sua capacidade de vislumbrar a Linguagem Primeira. Sobre o manifestar dos estados emocionais e da experiência estética, o autor fornece dois exemplos, os quais comenta:

[i.]Ali está ele agora, o cervo, gracioso ao curvar seu pescoço.  
 [ii.]Mesmo Umā [a princesa filha do Himalaya] deixou cair seu *karnikāra* [adorno de flores] dourado que brilhava entre suas tranças negras, ao profundamente curvar-se [para saudar a Śiva].  
 (Abhinavagupta, 1970, p.54)

Aquele que possui a qualificação para apreciar tal poesia transcende imediatamente os sentidos literais, saboreando em sua mente (*manāsī*) uma forma distinta de percepção. O jovem cervo aparece diante dos expectadores de um modo vazio de particularidades (*viśeṣa*) e, caso o ator represente diante do público uma reação de temor ou medo, o que o expectador experiencia é uma relação direta e pura, medo-medo, de ordem diferenciada da percepção natural despertada por esse ou aquele objeto, tal como quando temo um inimigo. Essa última é condicionada pelo prazer-e-dor e plena de obstáculos (*vighna*) enquanto a primeira é universalizada e livre de obstáculos (*nirvighna*). De tal percepção livre de obstáculos, diz-se que “entra diretamente em nossos corações, dança diante de nossos olhos: eis a experiência (*rasa*) do terrível (*bhāyanaka*<sup>5</sup>).” (Abhinavagupta, 1970, p. 56). Esse prazer ou

<sup>5</sup>Na tradução de Gnoli (p. 56), “terrível” figura como mero adjetivo a “*rasa*”. No entanto, nossa leitura indica que se trata de uma utilização técnica do termo, fazendo equivaler o estado descrito de “medo” à experiência estética do terror (*bhāyanaka-rasa*), conforme terminologia de Bharatamuni, a qual expusemos em nosso capítulo I.



maravilhamento sustentado é uma forma de consciência mais pura do que a experiência cotidiana. Nas palavras de Masson:

(...) Nós entramos em contato direto com o mais profundo recinto de nosso inconsciente, onde a memória de uma unidade primeva entre o homem e o universo é ainda forte. Inadvertidamente, diz Abhinavagupta, nós chegamos ao mesmo terreno interior habitado pelo místico, embora nossa meta fosse muito diferente da dele. (Masson, 1985, p. viii)

De um ponto de vista filosófico, o saborear da experiência estética (*rasa*) é definida como uma forma de percepção, porém diferente dos demais meios de obtenção de conhecimento válido (*pramāṇa*) que caracterizam em geral as escolas filosóficas indianas. Como expõe Hirianna (1993, p. 177-178), esses são, principalmente, três: a percepção direta (*pratyakṣa*); a inferência (*anumāṇa*); e o testemunho autorizado baseado nas escrituras (*āpta-vacāna*). A experiência poética, tendo por requisito a ausência de obstáculos, é da natureza do maravilhamento (*camatkāra*) e da iluminação súbita (*pratibhā*) – o que, como vimos, também caracteriza a inspiração dos místicos e yogues. Da comparação da experiência poética com as formas filosóficas de cognição, Abhinavagupta escreve:

Pois já explicamos que a felicidade que resulta da [compreensão conceitual] dos objetos vistos e não-vistos que são certificados por todas as formas de conhecimento válidos (i. e. Filosofia) ou mesmo o transcendente prazer que advém da experiência estética – em relação a ambos a bem-aventurança que advém do repouso em Deus é muito superior; pois que a experiência estética (*rasāsvada*) é apenas um reflexo (*avabhāsa*) de uma gota (*viprus*) daquela mística bem-aventurança.

Mas a felicidade mundana é, na maior parte, mesmo inferior ao prazer estético, pois é mesclada a um abundante sofrimento. (...) (Abhinavagupta, apud Masson; Padwarthan, 1985, p. 158)

O ato de percepção que consiste na experiência estética (*rasa*) é uma imersão momentânea na vibração (*spanda*) ocasionada pela anulação temporária das limitações próprias da existência espaço-temporal, ou seja, do *saṃsāra*. Como

expõe Raniero Gnoli, a vibração (*spanda*) é o primeiro movimento da Consciência (*Īśvara* ou *Śiva*), a força de cujo movimento incessante origina-se tudo o que existe, sendo os modos de pensamento discursivo frutos da solidificação *a posteriori* dos movimentos desse princípio fluido e incandescente, mais próximo da ordem dos sentimentos, tais como medo, alegria, etc. “É o movimento inicial do espírito, pressuposto por qualquer forma de consciência.” (Gnoli, 1970, p. 60). Sendo de natureza mental, diferencia-se do ato comum de cognição (filosófica). Porém, não é errôneo, nem inefável, nem percepção comum, nem uma superimposição (Gnoli, 1970, p. 61). Noutros termos, é a *Śakti* ou *Vimarśa*.

Em Abhinavagupta, realiza-se uma fusão das teorias que se ocupam do texto poético com aquelas que se ocupam com a compreensão ou justificativa da eficácia do ritual. Segundo essas últimas, a eficácia do sacrifício védico obedece ao seguinte esquema estrutural:

- a. Teleologia do ritual (*sadhya*): obtenção do céu ou de uma condição qualquer de felicidade (*svarga*);
- b. Modo de obtenção da teleologia desejada (*sādhana*): Realização do rito sacrificial (ex.: *jyotiṣtoma*);
- c. Procedimentos constitutivos (*itikartavyatā*): rituais menores.

Considerando-se o micro-cosmo poético, aplicando-se o mesmo esquema estrutural, temos que:

- a. Teleologia do poema/apresentação (*sadhya*): experiência poética (*rasa*);
- b. Modo de obtenção da teleologia almejada (*sādhana*): sugestão (*dhvani*);
- c. Procedimentos (*itikartavyatā*): figuras de linguagem, perfeição formal, adequabilidade (*guṇa-alamkāra-aucityadi*).

Além de trazer para a poética a formulação advinda do ritualismo védico (*Mīmāṃsā*), com essa formulação, segundo Susheel Kumar De (2006, p. 489), Abhinava conseguiu a unificação de duas linhas teóricas da poética que lhe eram precedentes: aquela que considerava a alma da poesia como sendo as figuras de linguagem (*alamkāra*); com uma segunda, que sustentava que tal alma se encontra na “sugestão” (*dhvani*). Para Abhinavagupta, ambas conduzem a, e culminam com, a experiência estética (*rasa*) – compreendida no sentido próprio de Bharata –, sendo

essa a verdadeira alma da poesia. Tal unificação, como podemos notar, não ocorre como uma simples “adição” de uma nova função da linguagem, mas como uma compatibilização entre as diversas funções por meio de uma estrutura lógico-formal advinda daquilo que podemos também ver sob o aspecto de um terceiro campo de reflexões sobre a linguagem, qual seja, o ritualismo védico (*Mīmāṃsā*). Em síntese, a poeticidade advinda das figuras de conteúdo (*vastu-dhvani*), bem como aquilo que resulta das figuras formais (*alamkāra-dhvani*), ambas culminam na experiência estética (*rasa-dhvani*). Essa última é, portanto, a única alma (*ātman*) do poema. (Masson, 1985, p. 81; Gnoli, 1970, p. 113)

Outro aspecto central da filosofia da arte de Abhinavagupta está na proposição da centralidade da experiência estética da paz (*śanta*), uma “nona rasa”, que não está presente nas rescensões mais difundidas do texto de Bharata, mas que Abhinava situa no centro de toda sua teoria. Como visto por ocasião de nossa leitura do Nāṭyaśāstra, Bharata considera a existência de oito pares de estados emocionais fundamentais (*sthāyibhāva*) que correspondem, um a um, às oito possibilidades da experiência estética (*rasa*). Não obstante, muitos manuais modernos utilizam a expressão corrente “nove rasas” (*nava-rasa*). Tal expressão advém da adoção das teorias de Abhinavagupta, que em seu comentário ao capítulo VI de Bharata, considera a existência de nove, sendo “*śanta*” (paz) a que acrescenta à listagem anterior, sendo seu estado fundamental (*sthāyibhāva*) o conhecimento da verdade. Apesar de aceitar essa nona (na verdade, como veremos, tida como experiência fundamental), o autor busca refutar a proposição que considera a existência de outras, tais como lealdade ou afeição, as quais demonstra serem variantes das demais, o mesmo sendo verdadeiro para a “devoção” (*bhakti*). (Abhinavagupta, 1985, p. 142-143). Isso demonstra que listagens alternativas eram defendidas nessa época, e que outros interlocutores poderiam cogitar a existência de listagens alternativas.

Em seu estudo sobre a temática, Masson não se restringe ao texto de Abhinava, coletando citações em outras fontes disponíveis, anteriores e posteriores ao autor, que tratam da mesma temática da experiência pacífica (*śanta-rasa*). O mais antigo seria uma passagem encontrada em certa recensão do Nāṭyaśāstra, que o tradutor considera efeito de interpolação. Nessa fonte, a experiência da paz (*śanta*) tem a tranquilidade (*śama*) como estado fundamental (*sthāyibhāva*) e conduz à liberação (*mokṣa*).

Seus estados-causativos (*vibhāva*) são: conhecimento da verdade, desapego, pureza da mente, etc. Estados-consequentes (*anubhāva*) são feitos corresponder a dois conceitos do Yoga-Sutra de Patañjali, *yama* e *niyama*, (Yoga-Sutra, II, 30-32), bem como à meditação no Self, concentração no Self (*dhāraṇa*), devoção (*upāsana*), compaixão por todas as criaturas e utilização de símbolos religiosos (*liṅgagrahaṇa*). Os estados-concomitantes (*vyabhicāribhāva*) são: desgosto pelo mundo (*nirveda*), firmeza na mente, retidão do corpo, etc. (Masson, 1985, p. 92). O seguinte trecho é atribuído ao próprio Bharata:

A Paz (*Śanta*) é o estado natural da mente (*prakṛti*). Outras emoções, tais como o amor, etc., são deformações (desse estado original). As deformações emergem desse estado natural para, em seguida, fundirem-se novamente nele.

As emoções emergem do estado de paz (*śanta*) dependendo de sua respectiva causa. E quando a causa respectiva desaparece, todas se fundem novamente na Paz (*śanta*). (Masson, 1985, p. 93)

Para Rudrata, o herói caracterizado por paz (*śanta*) é aquele no qual os desejos foram destruídos. Como estado-resultante (*anubhāva*) acrescenta: “indiferença diante do prazer e dor” e “atitude de desgosto perante os objetos de desfrute”. (Masson, p. 93). Para Ānandavardana, “O prazer do amor, assim como os maiores prazeres do céu, não se igualam nem mesmo à décima sexta parte da felicidade que advém da destruição do desejo.” (Dhvanyāloka, III, 26, apud Masson, p. 96)

Uma interessante teoria vigente à época de Abhinavagupta, à qual ele ocupa em refutar, considera que todas os demais estados-permanentes (*sthāyibhāva*) conduzem à experiência pacífica (*śanta*). Segundo tal teoria:

Do mesmo modo, qualquer um dos estados fundamentais (*sthāyibhāvas*), inciando-se com amor (*rati*) e o riso (*hāsa*) e terminando com o maravilhamento (*vismaya*) podem ser explicadas como estado-fundamental para a experiência pacífica (*śanta*), porque percebemos que uma pessoa alcança a liberação se reconhece a absurdidade do mundo (*hāsa*); se ele vê que o mundo é lamentável (*karuṇā*); se percebe que o mundo é prejudicial ao seu desenvolvimento espiritual e se torna irado com isso; se ele se pauta em uma extraordinária energia dominada pela recusa da ilusão de modo a subrepujar as tentações mundanas (*vīra*); se ele se amedronta (*abhaya*) diante dos objetos dos sentidos; se ele sente aversão (*jugupsā*) por jovens mulheres, etc., ainda que sejam

desejáveis para todas as demais pessoas; se ele se sente maravilhado (*vismaya*) em sua realização sem precedentes em direção do Si-Mesmo. (Abhinavagupta, 1985, p. 29)

Abhinava argumenta, no entanto, que embora toda a existência seja dada para que se alcance a liberação, não pode haver senão um único estado-permanente que conduz à experiência pacífica (*śanta*). Qual seria, então, tal estado-permanente? A única resposta cabível é: o Conhecimento da Verdade, pois é o único meio de obtenção da liberação (*mokṣa*) do infinito ciclo de renascimento e morte.

Somente o si-mesmo *Ātman* é o estado-fundamental (*sthayibhāva*) da experiência pacífica (*śanta*). No entanto, seria um erro considerá-lo como “mais um estado-fundamental (*sthayibhāva*)” entre os outros oito, tais como amor (*śrīgāra*), etc., pois esses são chamados estados-permanentes (*sthayibhāva*) somente enquanto se afixam, como a uma tela de pintura, que é o Si-Mesmo (*ātman*) e, assim, adquirem certa estabilidade, mas Conhecimento da Verdade é a própria tela de pintura por trás de todos os estados, e portanto é o mais estável dentre todos os estados-permanentes (*sthayibhāvas*). (Abhinavagupta, 1985, p. 131)

Assim sendo, do mesmo modo que entre um búfalo com chifres e outro sem chifres a bufaleidade não é um terceiro objeto ao lado dos dois primeiros, do mesmo modo, “não é apropriado contar o Conhecimento da Verdade entre os oito primeiros estados fundamentais (*sthāyibhāvas*).” (Abhinavagupta, apud Masson; Padwarthan, 1985, p. 131). A experiência pacífica (*śanta*) é a mais relevante entre todas as experiências. Em relação a essa, todas as demais se comportam como transformações-concomitantes (*vyabhicāribhāva*). Para expor a relação entre a primeira e as oito demais, Abhinavagupta descreve um grafismo semelhante ao diagrama circular, chamado “chakra” (*cakra*), no qual “deve-se dispor as oito *rasas* nos lugares alocados às oito divindades. E ao centro, deve-se dispor santa *rasa*, no local do Deus supremo (*Śiva*).” (Abhinavagupta, apud Masson; Padwarthan, 1985, p. 139)

Não se observa nos comentários de Abhinavagupta uma proeminência de nenhum outro entre os demais oito pares de experiência estética/estado emocional fundamental (*rasa/sthāyibhāva*). Somente a paz (*śanta*), por ser relacionada à

liberação ou iluminação (*mokṣa*) figura em nível diferente. Nem o amor ou erotismo (*rati/śṛṅgāra*), nem o heroísmo (*vīra*) recebem qualquer função especial, haja vista que todas estão relacionadas, de um modo ou de outro, a manifestações mundanas, ou seja, às três primeiras metas da existência (*kama*, *artha* e *dharma*). Somente a última se relaciona à mais elevada meta, a liberação. Todas as demais são colorações ocasionadas por elementos externos, estados que desaparecerão tão logo o Eu – *ātman* ou *puruṣa* – realize sua verdadeira natureza. Esse ponto culminante transcende ambos, as vivências mundanas (*laukika*) ou trans-mundanas (*alaukika*).

Em sua nota à passagem que citamos, Masson (1985, p. 139), encontra o que considera ser uma dificuldade de tradução, de interpretação ou, mesmo, uma incongruência entre a passagem citada e o comentário ao Nāṭyaśāstra no qual Abhinavagupta cita como divindade da experiência pacífica (*śanta*) o Buda, enquanto Śiva, sob o nome de Rudra, corresponderia à fúria (*raudra-rasa*). Poderia-se especular que tal incongruência estaria relacionada a uma mudança de posição do expositor, entre um e outro momento, devido aos “excessos budistas” identificados pela assembleia hindu à qual expusera anteriormente suas formulações. Para claramente diferenciar-se desses últimos, Abhinava sublinha que:

Aqueles que dizem que a experiência pacífica (*śanta*) é o estado da mente que não se particularizou em nenhum outro estado e que a particularização cessa tão logo cesse sua causa não está longe de nossa posição. Diferencia-se, porém daqueles que afirmam a não existência de algo após a originação (*pradhvaṁsā-bhāva*) e não-existência de algo anterior à originação (*praga-bhāva*). A correção está: existe o desejo a ser destruído. Jamais podemos encontrar um homem sem desejo desde o nascimento. (Abhinavagupta, apud Masson; Padwarthan, 1985, p.99)

Nota-se que o autor se esforça para diferenciar-se daqueles que afirmam uma não-ontologia ou, o que tomamos como sinônimo, o Vazio como natureza última de todos os fenômenos e, desse modo, teleologia de todo o processo soteriológico. Por outro lado, como expõe Giuseppe Tucci (2013), o grafismo das mandalas é um fenômeno pervagante entre o Xivaísmo e o Budismo, especialmente em suas vertentes tântricas, sendo a alocação de Buda e Śiva intercambiáveis, situando-se no centro

da mandala e equivalendo-se, simultaneamente, ao núcleo da Consciência, topo da hierarquia divina, fonte da originação, local da iluminação, dentre outros significados. Ao mesmo tempo, uma e outra figura podem se multiplicar no interior de um mesmo grafismo, assumindo outras funções cósmicas/psicológicas. Portanto, não se observa, necessariamente, incongruência ou mudança de posição entre uma e outra passagem de Abhinavagupta, pois, no nível da exposição discursiva, “Śiva” não deve ser tomado como um conceito com atributos finitos, mas tão somente como um signo cujo significado é dado pela posição que assume no interior da estrutura mais ampla.

A filosofia da arte de Abhinavagupta se caracteriza pela convergência de um amplo arcabouço. As escolas védicas (*mīmāṃsā*, *vedānta*, *nyāya*, filosofia da linguagem...) e não-védicas (budismo...), fornecem elementos que são retrabalhados no interior de uma doutrina que podemos caracterizar como um sistema bastante coeso.

Para complementar as noções até aqui explicitadas em linguagem mais filosófica, é pertinente, ainda, explorarmos alguns traços que advêm do imaginário xivaísta, relacionando, novamente, a sílaba sagrada “Om”, já citada, a Bem-Aventura a linguagem primeira com que foi criado o cosmos, equacionando essa última diretamente à dança de Śiva. Tal imaginário, embora esteja presente em Abhinavagupta, ultrapassa sua filosofia, que lhe é tributária.

No Nāṭyaśāstra (NS IV; Bharata, 2010, p. 101-220), o próprio Śiva teria instruído, no tempo inaugural do mito, Bharata e seus filhos na arte da dança. Para tal, ensinou cada um dos movimentos fundamentais que compõe a técnica, bem como as regras a serem observadas em sua combinação (NS, IV, 9-16; BHARATA, 2010, p. 105-106). Nas esculturas xivaístas, a continuidade entre a cosmogonia e a arte é retratada através de esculturas de dançarinas e deuses em posições de dança encontradas em templos, o que demonstra que o mesmo discurso objeto de exposição sistemática por parte de Abhinavagupta é partilhado amplamente, sendo objeto, também, de outras exposições, sejam de natureza religiosa ou filosófica.

Considerando-se que o Nāṭyaśāstra predata tais templos algo estimado em dez séculos, podemos considerar que componentes da poética foram incorporados pelo discurso místico e teológico do xivaísmo. Tal incorporação se tornará ainda mais

patente no caso do vaixinavismo da Bengala, o qual abordaremos no tópico seguinte (2.3). Por ora, abordamos os sentidos atribuídos à dança cosmogônica de Śiva, buscando compreender como tais ideias fornecem um paradigma, ao mesmo tempo estético, religioso e metafísico, para a compreensão da arte das dançarinas.

No presente tópico, recorreremos, principalmente, a duas fontes clássicas nos estudos do hinduísmo do século XX: “A Dança de Śiva”, de Ananda Kentish Coomaraswamy (2012) e “A Simbólica da Mandala”, de Giuseppe Tucci (2013). Ambas possuem em comum a centralidade que conferem àquilo que Mircea Eliade (2004, p. 17) chamaria de “hierofania”, ou seja, a manifestação do sagrado. A proximidade entre esses autores não é acidental, pois ambos, Coomaraswamy e Tucci, são influências marcantes na obra de Eliade. No entanto, o exame do modo como essa influência se exerce transcende em muito nosso presente objetivo.

O Ícone de Śiva como Rei da Dança (*Naṭa-rāja*) é um dos mais difundidos do hinduísmo. Sua relação com as artes performáticas indianas pode ser facilmente constatada, pois é esse o deus escolhido para estampar um sem-número de capas de livros desse campo, incluindo o próprio *Nāṭyaśāstra* (Bharata, 2010), *Abhinayadarpana* (Nandikeśwara, 2007), “Aesthetic Philosophy of Abhinavagupta” (MISHRA, K. P., 2006), “The Dance of Śiva” (Coomaraswamy, 2012), “Living Traditions of *Nāṭyaśāstra*” (Rajendran, 2002), “Karaṇas” (Subrahmanyam, 2003), dentre diversos outros constantes em nossa bibliografia. O principal local de culto do ícone é o templo de *Chidambaram*, tido como o “Centro do Mundo” por seus adeptos. O simbolismo da dança de Śiva, por sua vez, não se restringe a esse ícone, sendo muito mais difundida, ocorrendo desde a dança do pré-ariano “Deus das Montanhas” de povos tribais que, a posteriori, fundiram sua mitologia ao imaginário hindu (Coomaraswamy, 2012, p. 84), até as mais recentes apresentações de dança clássica, realizadas em palcos de todo o mundo.

Para delinear o imaginário arquetípico de Śiva, Coomaraswamy (2012, p. 84-95) recorre a três narrativas, dentre as quais desenvolve a terceira em maior profundidade. A primeira se refere à dança que ocorre no Himalaya à hora do crepúsculo:



Colocando a Mãe dos Três Mundos sobre um trono dourado, cravejado com gemas preciosas, Shulapani [Śiva] dança nos altos do [monte] Kailasa, e todos os deuses se reúnem ao redor d'Ele.

Saraswati toca a Vina [instrumento de cordas], Indra, a flauta, Brahma porta os címbalos que marcam o tempo, Lakshmi inicia uma canção e Vishnu toca os tambores, e todos os deuses se situam no entorno.

[Todos os seres mitológicos, tais como] Gandharvas, Yakshas, Pataga, Uragas, Siddhas, Sadhyas, Vidyadharas, Amaras, Apsaras, e todos os seres que habitam os Três Mundos se reúnem ali para atender à dança celestial e ouvir a música do coro divino na hora do crepúsculo. (Śiva Pradosha Stotra, apud Coomaraswamy, 2012, p. 84)

O horário do crepúsculo, intermediário entre o dia e a noite, simboliza a dupla natureza de Śiva, também chamado de “O Senhor cuja metade é Śakti” (*Ardhanārīśvara*). A posição de proeminência de Śiva (ao centro da assembleia reunida) e de sua consorte, a Mãe dos Três Mundos (sobre um trono dourado), indicam a centralidade de sua posição, de cuja união todo o universo se origina. A alocação no entorno das divindades, dos seres mitológicos e todos os habitantes dos Três Mundos sugere sua condição de partícipes e espectadores no drama da Criação. O centro a partir do qual se organizam os Três Mundos é a relação *Śiva-Śakti*, expressa através da dança.

O segundo simbolismo descrito por A. K. Coomaraswamy evoca a imagem da dança *Tāṇḍava*, realizada nos cemitérios ou campos crematórios, ora por Śiva, ora por sua divina consorte. Figurado com dez braços, Śiva dança vigorosamente em meio a fogueiras e corpos mutilados. O simbolismo do cemitério é explicado por Giuseppe Tucci (2013) como o cosmos transcendido, a extinção final de todos os desejos que prendem a consciência a um novo nascimento. Se a dança de Śiva no crepúsculo nos traz a imagem da organização do cosmos, sua dança no cemitério traz-nos a alusão à soteriologia ou liberação (*mokṣa*), cuja aproximação com a experiência estética (*rasa*) é operada por Abhinavagupta. Em ambos os casos (manifestação do cosmos ou liberação), a dança de Śiva fornece o paradigma para a arte, tal como narra o *Nāṭyaśāstra* em seu capítulo IV.

Por fim, o terceiro simbolismo é relacionado ao ícone já mencionado, *Nāta-rāja*, cultuado em *Chidambaram*. O mito pode ser assim resumido:

Nas florestas de Taragam habitava uma multidão de ṛṣis heréticos, seguidores do Mīmāṃsā. Para lá dirigiu-se Śiva para os refutar, acompanhado por Viṣṇu disfarçado de uma bela mulher e *Ati-Śeṣan*<sup>6</sup>. Os ṛṣis primeiramente se entregaram e violentas disputas entre si mesmos, mas sua raiva logo se voltou contra Śiva, a quem buscavam destruir através de encantamentos. Um poderoso tigre foi criado por meio dos fogos sacrificais e atirado contra Ele; mas sorrindo gentilmente, Ele o tomou e, com a unha de seu dedo mindinho, retirou sua pele, vestindo-a como se fosse uma roupa de seda. Apesar de desencorajados pela falha, os sábios renovaram suas oferendas, e produziram uma serpente monstruosa, a qual, novamente, Śiva subjuguou e vestiu ao redor de seu pescoço como uma guirlanda. Então Ele iniciou a dançar, mas então atiraram contra ele um último monstro, na forma de um anão maligno, *Muyalaka*. Sobre ele, Deus pressionou a sola de seu pé, quebrando sua espinha, de modo que ele caiu sobre o chão, e então, com seu último adversário prostrado, Śiva voltou a dançar em meio à audiência de deuses e ṛṣis.

Então *Ati-Śeṣan* adorou a Śiva, e solicitou acima de tudo poder assistir novamente à sua dança mística. Śiva prometeu que ele poderia novamente assistir à sua dança na sagrada *Tillai*, o centro do Universo.

Essa dança de Śiva em *Chidambaram* ou *Tillai* forma o motivo das imagens de cobre Sul-Indianas de Śri Nata raja, o Senhor da Dança” (Coomaraswamy, 2012, p. 85-86)

Nessas imagens, que variam entre si em pequenos detalhes, Śiva é apresentado invariavelmente com os mesmos atributos. Possui quatro braços; em uma de suas mãos direitas, porta um tambor; a outra está levantada realizando o sinal de “não tema” (*abhaya*); na esquerda, porta uma chama; a outra aponta para baixo em direção ao anão *Muyalaka*; os longos cabelos com tranças características dos ascetas estão esvoaçando; enrolados a eles pode-se ver uma cobra, um crânio e uma sereia; é adornado com uma coroa de folhas de Cássia; e sobre Ele está o crescente lunar; em uma das orelhas usa um brinco masculino, na outra, um feminino; há um pedestal de lótus do qual emerge um círculo de fogo que emoldura toda a imagem. (Coomaraswamy, 2012, p. 86)

---

<sup>6</sup> Embora Coomaraswamy não desenvolva a qual ser mitológico o trecho se refere, parece-nos ser uma citação ao Ādi Śeṣa, rei das serpentes, um dos seres primordiais da Criação, incluído, em algumas listagens, como avatar de Viṣṇu.

Recorrendo a diversas fontes advindas da literatura religiosa agâmica (que, como vimos, advoga a mesma autoridade dos antigos vedas), Coomaraswamy expõe que a dança simboliza as cinco atividades de Śiva, quais sejam, a Criação, a Manutenção, a Dissolução, o Velamento e a Liberação. Essas são correspondentes às deidades: *Brahma*, *Viṣṇu*, *Rudra*, *Maheśvara* e *Sadaśiva*. A Criação procede da ação rítmica do tambor que instaura o tempo; a Manutenção ou proteção é simbolizada pela mão levantada no gesto “não tema”; a Dissolução, pelo fogo que a tudo transforma; o pé apoiado simboliza o Velamento ou descanso; enquanto o erguido, a Liberação, que é o refúgio final daquele cansado de caminhar pelo mundo de prazer-e-dor. Sua dança é todo-pervasiva, é o movimento e a interação dos cinco elementos, Terra, Água, Ar, Fogo e Espaço (*Ākāśa*), seus oito braços são as oito direções. Essa dança não tem propósito, sendo apenas um jogo ou brincadeira (*mīā*), pois Deus e sua Criação estão além de qualquer propósito. É necessário sublinhar, por outro lado, que tal fazer despropositado se mostra capaz de suplantar o poder das fórmulas e encantamentos de milhares daqueles que Coomaraswami (2009, p. 85) nomeia como “*r̥sis* heréticos”, os quais são qualificados como adeptos de ritos védicos (*mīmāṃsaka*), possivelmente sob alguma variante a que chama “herética”.

A imagem da dança de Śiva é comparada, ainda, à sagrada sílaba “*Om*”. O arco flamejante ao redor da imagem é o gancho (*kombu*) que forma o ideograma, enquanto o restante do desenho próprio da sílaba (*akṣara*) é comparada ao “esplendor interno” ao arco. O arco é a matéria (*prakṛti*), a dança de Kālī no cemitério; o esplendor interno é a Consciência (*Puruṣa*), o próprio Śiva. Como já visto, a sílaba “*Om*” é a origem ontológica dos Vedas, bem como a Linguagem Primeira (*parā-vāc*), semente de todas as formas manifestas e da inspiração poética.

A suprema Bem-Aventura (*ānanda*) é a essência dessa união entre a Consciência e Atividade que resulta na pura espontaneidade. Ao mesmo tempo em que o simbolismo é cósmico, a imanência ou psicologização pode ser notada na seguinte passagem:

A Suprema Inteligência dança na alma (...) pelo propósito de remoção de nossos pecados. Por esse meio, nosso Pai lança fora as trevas da ilusão (*māyā*), queima o cordão da causalidade (*karma*), lança ao chão o mal (*mala*, *anava*, *avidyā*), faz chover graças e amavelmente mergulha a alma no oceano da Bem-Aventura (*ānanda*).

Nunca veem renascimento, os que sua mística dança observam.”  
(Unmai Vilakkam, v. 32, 37, 39, apud Coomaraswamy, 2012, p. 90)

Caso o devoto ou *yogi* avançado medite nas cinco sílabas (“*panca-akṣara*”) que formam a saudação “reverências a Śiva” (*Śivaya namaḥ*), encontrará “(...) a terra onde *Śakti* se faz una com *Śiva*.” (Unmai Vilakkam, apud Coomaraswamy, 2012, p. 92). Quando a cosmogonia é projetada no micro-cosmo, temos que o Centro do Mundo é o coração (*hṛdaya*), onde reside a Consciência (*Śiva*) em união com a Potência Criativa (*Śakti*). A sensibilidade à obra poética é chamada por Abhinavagupta de “Coração-Junto” (*saha-hṛdaya*), natureza própria daquele que alcança a experiência (*rasa*).

Heinrich Zimmer (1989, p. 122-138) fornece a mesma interpretação do ícone descrita por Coomaraswamy. Frisa, ainda, o simbolismo da cabeleira, atributo que interpreta por oposição à tonsura que caracteriza certas práticas renunciantes, tal como na narrativa de Buda Śakyamuni, que corta os longos cabelos assim que abandona o palácio e adentra o caminho da floresta. De modo ainda mais radical, entre jainistas, a raspagem de todos os pelos do corpo para o rito de iniciação à ordem seria um prenúncio do severo ascetismo que culmina com o voto de renúncia a todo e qualquer tipo de alimento, o que conduz adeptos jainas mais avançados à morte por inanição. Na iconografia de Śiva, por sua vez, esse é caracterizado, simultaneamente, como o supremo yogue (*mahā-yogi*) renunciante e, ao mesmo tempo, fonte de toda a existência material. Seria esse segundo termo o frisado pela longa cabeleira.

Segundo Janice Leoshko (2003, p. 212-215), o ícone em bronze de Śiva Natarāja é relacionado, historicamente, à emergência de uma larga produção de ícones de bronze na Índia entre os séculos VII e XIII d.e.c. Enquanto o leste deixou um legado de imagens budistas e o oeste, de jainistas, o sul produziu em profusão figuras do panteão hindu, principalmente sob o mecenatismo da dinastia *Chola*, tendo ao centro o *Naṭa-rāja*. Tais esculturas foram confeccionadas através da técnica *cire perdue*, que consiste na elaboração de um molde em cera, que então é imersa em argila e, sendo levada ao forno, derrete para dar lugar ao metal em estado de fusão. Ao final do processo, a forma de argila é quebrada para que se retire o ícone de bronze, de modo que cada objeto é único. Não obstante, em meio a esse extenso

legado de obras artísticas, observa-se uma variação apenas em pequenos detalhes entre uma e outra peça, apesar dos diferentes tamanhos, de cerca de vinte centímetros a um metro e meio. As menores são destinadas aos altares domésticos e devoção individual, enquanto as maiores são instaladas em templos.

Podemos constatar que na iconografia se fazem notar cânones largamente partilhados pela comunidade de artistas e mecenas, enquanto a expressividade individual ou virtuosismo técnico se afixam mais propriamente à dimensão do estilo e acabamento. A esses cânones artísticos, codificados tanto por escrito quanto pela tradição oral, atribui-se o nome de “*śilpa-śāstra*”. A relação do tratado das artes performáticas, o *Nāṭya-śāstra*, com a formalização dos cânones iconográficos religiosos pode ser atestada ao observarmos os mais importantes templos construídos no período, nos quais os deuses são figurados em posições de dança. Escrevendo a partir de um ponto de vista característico do hinduísmo do sul da Índia, pertencente à própria tradição da iconografia estudada, Padma Subrahmanyam expõe que:

À parte o inquestionado Senhor da Dança – viz. Śiva – Naṭarāja, vários Deuses do panteão hindu são descritos como dançarinos. Alguns nomes dessa lista são *Gaṇeṣa*, *Kārtikeya*, *Kṛṣṇa*, *Pārvatī*, *Kālī*, *Lakṣmī*, *Sarasvatī* e *Manmatha*. Entre os seres sobre humanos são tidos como artistas as *Apsāras*, *Gandharvas*, *Kinnaras* e mesmo os *Bhūta Gaṇas*. O conceito de cada divindade deve ser bem estudado pelo escultor. Cada deidade deveria ser representada em posturas específicas, incluindo os detalhes dos gestos de mão. Assim o estudo do *Nāṭyaśāstra* foi infundido no estudo dos *Śilpaśāstras*. As posições de mão chamados *Hastas* na dança são conhecidos como *Mudras* na escultura. Os *Āgama-śāstras* [tratados agâmicos sobre arquitetura e ritual] fornecem os *Dhyāna-ślokas* [versos meditativos] nos quais as formas e características de cada deidade é claramente definida. O escultor indiano tinha que meditar sobre cada *Śloka* [verso] em mente e visualizar a forma na pedra. (...) O *dhyāna-śloka* [versos meditativos] para o caso das esculturas de dança foram necessariamente as definições de *Karaṇas*, *Cārīs* e *Sthānas* [posturas e movimentos] dadas no *Nāṭyaśāstra*.

(...) A dança influenciou a escultura indiana tão profundamente, que mesmo cenas prosaicas, como o apanhar de um espinho do solo, ou rotinas diárias como o escrever de uma carta ou o aplicar do *Tilaka* sobre a testa são retratadas como em atitude semelhante à dança.” (Subrahmanyam, 2003, p. 106-107)

O poder imperial dos Cholas se fez corresponder ao gigantismo e monumentalidade dos templos que receberam seu patrocínio, dentre os quais o de Chidambaram. Acredita-se que o local era tido como ponto de culto a Śiva bem antes dessa dinastia e que a estrutura do templo foi sendo ampliada com o passar dos séculos, desde um pequeno santuário até suas proporções atuais, com as reformas se sucedendo por muitas gerações dinásticas. Data de algo entre os séculos IX e XIII d.e.c., no entanto, as referências mais relevantes à tradição de Bharata no interior desse complexo de monumentos. Além de inúmeras figuras divinas dançando, pode-se encontrar cada uma das 108 posições básicas descritas no capítulo IV do Nāṭyaśāstra (no qual Śiva instrui os filhos de Bharata) nas estruturas do templo chamadas “Gopuras”, que são os pórticos, em número de quatro, situados a cada um dos pontos cardeais, servindo de entrada para a série de construções que formam o complexo do templo, em meio às quais o *sanctum sanctorum* de *Naṭa-rāja* é situado ao centro. Em nosso primeiro capítulo, desenvolvemos como o templo replica, analogicamente, a ordem do cosmos e como a arte, por sua vez, também opera a mesma analogia. Ambas as analogias ocorrem ao mesmo tempo em Chidambaram, posto que o microcosmo, que é o templo, também se organiza em pátios concêntricos, que têm Śiva em sua dança cósmica ao centro, expondo, através de uma linguagem inteiramente formada por imagens, a relação entre a arte das dançarinas do templo e sua relação com a manifestação do cosmos. Em síntese: elas são a manifestação visível da Śakti de Śiva, enquanto seus movimentos são a reprodução do fundamento que sustenta e move o cosmos.

Segundo Subrahmanyam (2003, p. 151-155), as esculturas dos Gopuras, que retratam bailarinas, estão na mesma ordem encontrada no Nāṭyaśāstra. Ao leste e ao oeste, cada ícone traz uma inscrição ao topo que cita a passagem de Bharata correspondente à descrição do respectivo movimento. Embora os ágamas mencionem as 108 formas da dança de Śiva, nenhuma outra fonte disponível fornece a descrição de mais do que nove formas, sendo essas compostas e derivadas das 108 fundamentais. (Subrahmanyam, 2003, p. 72-73). O número cento e oito assume valor simbólico no hinduísmo. Trata-se de número que conota “a totalidade”. Em relação à literatura revelada dos ágamas, a autora conclui que:

(...) transcendem o mero nível artístico ou mesmo a fé e alcançam as alturas verdadeiramente espirituais da busca da verdade. Nesse ponto, a Dança de Śiva adquire a estatura de um aforismo espiritual e metafísico. Ainda assim, qualquer tentativa de dar uma forma tangível a essa dança abstrata resulta em uma das reconhecíveis 108 Karaṇas do Nāṭyaśāstra. (...) É bastante evidente que o Nāṭyaśāstra [tratado sobre as artes performáticas] forneceu ideias concretas para os Āgama Śāstras [tratados sobre arquitetura, escultura e ritual]. Os Āgama Śāstras são textos sobre as regras de construção de templos, de construção de imagens assim como os códigos de adoração. É bastante evidente que os Āgamas existentes derivam muito do Nāṭyaśāstra. (Subrahmanyam, 2003, p. 72)

A fusão entre o smartismo védico e a revelação agâmica (ao lado das práticas devocionais, que abordamos no próximo tópico) deu forma às práticas litúrgicas do hinduísmo do sul da Índia do medieval tardio. Segundo Gavin Flood (2009, p. 122), até os dias de hoje, nessa região, os āgamas fornecem as regras de construção do templo, a cosmologia e o formato do ritual, enquanto os respectivos mantras são substituídos pelos advindos dos Vedas, em conjunto com os nomes de divindades, o que caracteriza a aderência aos vedas fruto da assimilação smartista.

No Nāṭyaśāstra (NS IV; Bharata, 2010, p. 101-220), o próprio Śiva teria instruído, no tempo inaugural do mito, Bharata e seus filhos na arte da dança. Para tal, ensinou cada um dos movimentos fundamentais que compõe a técnica, bem como as regras a serem observadas em sua combinação (NS, IV, 9-16; BHARATA, 2010, p. 105-106). Nas esculturas de Chidambaram, a intenção de instaurar, simultaneamente, uma analogia e contiguidade entre a dança cosmogônica de Śiva e a performance realizada pelas dançarinas é bastante evidente. Como visto, a literatura religiosa agâmica xivaísta, que resultou do processo já avançado de assimilacionismo, demonstra comportar em seu interior material advindo do campo da filosofia da arte. No tocante a outra grande corrente do hinduísmo medieval, o vaixinavismo da bengala, que resulta da expansão das práticas religiosas e soteriológicas do sul para o leste indiano, encontraremos uma exposição teológica totalmente fundada na instrumentalização da estética de Bharata, cujos conceitos são empregados para descrever o processo paulatino de purificação e os estágios sucessivos de bem-aventurança alcançados através da devoção a um deus pessoal.

### 3. 3 A Poética do Amor de Viṣṇu em Rūpa Gosvāmin

Propomos, nesse tópico, abordar uma vertente que, no contexto da doutrina estética da experiência (*rasa-vāda*) elegerá o amor (*rati/śṛṅgāra*) como a rainha entre as demais modulações da experiência estética (*rasa*), ao mesmo tempo em que a equaciona, em sua mais pura e elevada expressão, à entrega da alma a Deus, ou seja, à devoção (*bhakti*).

Se no tópico anterior, voltado a aspectos do xivaísmo, notávamos o trânsito de algumas noções entre os campos que permaneciam distintos, ou seja, a teologia, o ritual, a metafísica e a arte, no presente tópico, focado no vaixinavismo, encontraremos uma total fusão entre estética e prática soteriológico-devocional, com a instrumentalização da terminologia de Bharata por Rūpa Gosvāmin, um dos sistematizadores da escola Gaudīya do Vaixinavismo, representante do devocionalismo direcionado a Kṛṣṇa. O mesmo vocábulo sânscrito que, em Bharata, estamos traduzindo como experiência estética, ou seja, *rasa*, adquire novos contornos nesse novo contexto, passando a designar estados cada vez mais elevados de bem-aventurança, relacionados a fenômenos extáticos característicos das correntes devocionalistas (*bhakti*) indianas.

A aproximação entre experiência estética e estados alcançados a partir da prática devocional não é uma criação *ex nihilo* de Rūpa Gosvāmin, pois resulta de um longo processo de aproximação entre artes como a poesia, a música e a dança, e o universo devocional. A eclosão de grupos de santos-poetas, no sul da Índia, resulta num dos principais movimentos, simultaneamente, no campo das artes e da religião. A aproximação entre devoção, poesia, música e êxtase ocorrem no interior de um processo paulatino, gradativo, que se prolonga por mais de sete séculos para, finalmente, encontrar uma exposição formal na obra de Gosvāmin, o qual se pauta inteiramente na terminologia de Bharata. Buscaremos descrever, em linhas gerais, todo esse processo histórico, culminando com a abordagem do próprio Gosvāmin.

Para estabelecermos a relação entre devoção e arte, que se traduz no emprego por Rūpa Gosvāmin da terminologia da poética de Bharata, sobretudo sua noção de experiência (*rasa*), para expor os sucessivos estados de Bem-Aventurança, iremos



traçar o modo como essa aproximação vai se consubstanciando, desde as primeiras expressões devocionais, do sul da Índia, até sua expansão para o leste. Com esse intuito, organizaremos nossa exposição em três sub-tópicos: i) a emergência de movimentos de massa devocionalistas no sul indiano entre os séculos VI e X, que encontra na poesia o modo privilegiado de vazão do fervor religioso; ii) a expansão da influência desses movimentos para o leste indiano, regiões de Bengala e Orissa, que ocasiona a vaixinavização do culto autóctone de Jagannātha, dinâmica cujo testamento corresponde ao poema *Gitā Govinda* de Jayadeva, do século XI, que influenciou a prática devocional do santo Caitanya (Séc XV), de natureza extática, tido por seus seguidores como reencarnação de *Kṛṣṇa*; e, finalmente, iii) o emprego da terminologia advinda da poética de Bharata, especialmente a noção de experiência (*rasa*), sobre a qual se centra nosso estudo, para a descrição dos estados de Bem-Aventurança, ou extáticos, por meio dos quais o devoto de *Kṛṣṇa* ascende progressivamente, desde a situação natural do homem comum até a identificação completa com um dos personagens do drama cósmico, processo soteriológico cujo paradigma são as brincadeiras e diversões da mitologia de *Kṛṣṇa*. Tal identificação se traduz em experiências sucessivamente mais intensas e culmina com a salvação final, prática espiritual que se encontra formalizada em Rūpa Gosvāmin (2003), discípulo de Caitanya, haja vista que o mestre não legou qualquer obra escrita.

O movimento devocionalista que surge no sul da Índia a partir do século VII d.e.c. é estreitamente relacionado a dois grupos de poetas-santos, chamados, respectivamente, *nayanmars* e *alwars*. Os primeiros dedicam seus cânticos a Śiva e tiveram poemas compilados no século X por Nampi-Antar-Nampi, que os organizou no *Teravan*. Os segundos, adeptos de *Viṣṇu*, tiveram poemas coletados no mesmo período, por Nathamuni, que os reuniu no *Divya Prabandham*. Na mesma época, também é sob influência da literatura oral dos Alwars, foi codificado um dos mais relevantes puranas do Vaixinavismo, o *Śrīmad Bhagavata*. Essas coleções de poemas, além de seu valor artístico, são acolhidos pelo cânone religioso, sendo chamados, frequentemente, de Quinto Veda ou Veda Tamil – linguagem do sul da Índia na qual foram compostos. (Das, 2005, p.30).

O fenômeno dos santos-poetas é um dos principais fenômenos, simultaneamente, no campo religioso e das artes na Índia medieval. Sua eclosão a partir do século VII

relaciona-se à hinduização dos reinos do sul, à assimilação de inúmeros cultos tribais, paulatinamente integradas à religião hindu, e ao combate contra jainistas e budistas, religiões que até então desempenhavam a função de religião oficial em muitos estados monárquicos da região. Os poemas constantes dos compêndios citados, além de seu valor literário, são hoje utilizados em liturgias nos templos do sul da Índia e considerados, pelos adeptos, como “corporificações verbais da experiência do autor com a divindade” (Cutler, 2003, p. 148). Temos, desde já, o equacionamento entre a experiência estética e a experiência extática devocional, o que será devidamente conceitualizado por Rūpa Gosvāmin a partir da terminologia da estética de Bharata.

Via de regra, os líderes desses grupos devocionais promovem uma grande transformação no hinduísmo ao proporem uma forma mais espontânea de culto, em diferenciação com a tradição ritualista védica, dirigindo cânticos a ícones das divindades, num processo de interiorização que não apenas rompe com a prática dos complexos ritos bramânicos como tende a dissolver a organização de castas, ao menos no interior do próprio séquito.

As regiões do sul da Índia falam, ainda nos dias de hoje, predominantemente línguas do tronco dravidiano, tais como o tâmil e o kanara. No período anterior à influência da cultura sânscrita dos Vedas, a cultura drávida estava bem estabelecida na região. Segundo Norman Cutler (2003, p. 146), os poetas devocionais marcam a fusão da expansão da influência da cultura sânscrita na região, ao mesmo tempo em que integram a cultura drávida do período anterior. A essa, corresponde um grupo de antologias poéticas chamadas coletivamente de *Caṅkan*, tradição literária de corte que pressupõe uma audiência refinada e familiarizada com determinadas convenções poéticas, sistematizadas no tratado *Tolkāppiyam*, o qual aborda gramática, figuras de linguagem, um repertório de situações dramáticas e de personagens-tipo. Os poemas dessas coletâneas são classificados em duas classes: os poemas de amor, categorizados como “internos”; e os heroicos ou de guerra, “externos”. Em relação aos primeiros, tidos como mais relevantes, adotava-se a classificação das situações amorosas conforme cinco modos, relacionados às situações colocadas entre os dois personagens-tipo centrais, um casal amoroso. Cada situação é simbolizada, segundo Gavin Flood (2009, p. 129-130), por uma paisagem e seus elementos constitutivos, tais como uma flor: i) o conúbio amoroso,

simbolizado pela paisagem montanhosa com quedas d'água e a flor da montanha que floresce a cada doze anos; ii) a espera ansiosa pelo amado, correspondente ao litoral, a tubarões e pescadores; iii) separação, a paisagem árida com a flor do deserto; iv) a espera paciente pela esposa, simbolizada pela paisagem pastoril e o jasmim; v) a fúria pela traição da amada, relacionada ao vale do rio e ao *heron* (flor comum na região). Já encontramos aqui uma característica que prenuncia a eleição da temática amorosa como a privilegiada pelos santos-poetas do vaixinavismo, bem como uma poética sistematizada, posteriormente suplantada pela de origem sânscrita, nos trabalhos dos teóricos do leste.

No interior desse contexto cultural, há pouco espaço para a transcendência quietística típica das upanixades ou, em larga medida, do movimento renunciante, em favor do culto a deuses como Murukan, simultaneamente amante e guerreiro, em cujos rituais suas sacerdotisas entravam em possessão e nesse estado dançavam.

Hardy sublinha que o culto de Murukan não difere muito das religiões *folk* do norte, e representam uma “forma muito arcaica e universalmente indiana de religião popular de origem não-ariana”. Com efeito, Parpola argumenta que Murukan foi uma divindade da civilização do vale do Indo, cujo nome encontra-se preservado em sua respectiva escrita. (Flood, 2009, p. 130)

No norte, região de arianização mais antiga, a linguagem drávida cedeu lugar, ao longo dos séculos, a variantes (diacrônicas e diatópicas<sup>7</sup>) do indo-ariano. Por efeito da organização da sociedade de castas, elementos dos cultos drávidas, em graus diversos de assimilação, são encontrados em camadas mais baixas da população. No sul, cujo processo de sanscritização corresponde aos séculos VI em diante, tal cultura não se diferenciava significativamente daquela dos estratos mais altos da sociedade, convivendo com o bramanismo, o jainismo e o budismo. O avanço da bramanização e declínio de “heresias” budistas e jainas coincidiu com a emergência dos movimentos poético-devocionais, nas franjas entre a cultura védica e drávida,

---

<sup>7</sup>Em linguística, são tidas como “variantes diacrônicas” duas línguas ou estados de uma mesma língua cujos paradigmas, muito próximos, variam por efeito da ação do tempo. Por exemplo: o português falado em Portugal nos séculos XVI e século XX. “Diatópicos” são paradigmas aparentados cuja variação é devida ao efeito de fatores geográficos ou regionais, tais como o português de Portugal e do Brasil no século XX.

fruto de um hibridismo. É precisamente esse o contexto de surgimento dos dois grupos de santos-poetas mencionados, os quais herdaram a cultura tâmil, operam sua mediação com o universo religioso hindu, resultando em uma nova onda de devocionalismo (*bhakti*), cujo fervor será vertido em poesia devocional, repetidas pelosséquitos devocionais, que então se multiplicam.

Voltando nossa atenção para o grupo de poetas vaixinavas: o termo “Alwar” significa “imerso (na devoção a Deus)”. Além da poesia tâmil, são importantes fontes de seu imaginário as tradições vaixinavas anteriores, cujos registros podemos traçar, principalmente, nos dois épicos, *Ramāyāṇa* e *Mahābhārata*. *Viṣṇu* é um deus secundário no panteão retratado nos quatro Vedas, mas alguns *Brahmaṇas* já o mencionavam como deus supremo. Posteriormente, passou a ser identificado com *Nārāyaṇa*, *Kṛṣṇa-Vāsudeva* ou *Bhagavat*, e, finalmente, com *Kṛṣṇa-Gopala* (Flood, 2009, p. 117-127; Bhandaraka, 1982, p. 11-58), resultando numa mitologia multiforme, sendo-lhe central a noção de *avatara*, segundo a qual Deus reencarna sucessivas vezes com o objetivo de restaurar a ordem cósmica que se encontra ameaçada.

*Vāsudeva* foi uma deidade relacionada à tribo dos *vṛṣṇis*. Caracterizava-se como uma espécie de rei ou herói divinizado e talvez possuía origem histórica, o que, no entanto, é difícil de constatar. Heliódorus, embaixador grego na corte de Candragupta Maurya (século IV a.e.c.) assimilou-o ao Hércules grego e designou-se a si próprio como um “*bhagavata*”, ou seja, adorador de *Vāsudeva*. Posteriormente, os *vṛṣṇis* se fundiram aos *Yadāvas*, de modo que sua deidade se assimilou à desses últimos, *Kṛṣṇa*, também caracterizado como herói ou rei divinizado. No *Mahābhārata*, *Kṛṣṇa-Vāsudeva* é figurado como chefe dos *Yadāvas*, reinando sobre a província de *Dvāraka*, na costa noroeste indiana. É com essa caracterização que assume função central no épico, sobretudo no *Bhāgavad Gītā*, que é um discurso por ele proferido. (Flood, 2009, p. 119).

*Nārāyaṇa* é um deus encontrado em alguns textos védicos tardios, como *Brahmaṇas* e *Upaniṣads*. É identificado com o homem cósmico (*puruṣa*), cujo sacrifício origina todos os homens e deuses. Seus seguidores, o séquito *pāncarātra*, têm-no como origem última do cosmos, o qual emerge através de uma série de emanações (*viūha*). (Flood, 2009, p. 120-121)

Kṛṣṇa-Gopala, por sua vez, ou Kṛṣṇa Govinda, é encontrado na seção do Mahābhārata chamada “*Harivaṁśa*”, cuja datação, muito posterior ao *Bhāgavad Gītā*, não é anterior ao século III d.e.c. É resultante da absorção da mitologia de uma tribo nômade, os *ābhiras*, termo que posteriormente passa a designar os “pastores” em geral, sendo esse o modo característico de sobrevivência do grupo. Inscrições dão suporte à informação de que chegaram a formar um reino na região norte da atual província Maratha entre os séculos II e III d.e.c. Govinda é um deus pastoril figurado como uma criança travessa, bem como um jovem pastor que toca sua flauta e se entrega a passatempos amorosos com as pastoras da aldeia. O *Harivaṁśa*, tido como um suplemento ao *Mahābhārata*, atribui a si mesmo a função de fornecer o relato da vida de Kṛṣṇa anterior aos acontecimentos narrados no épico. (Bhandaraka, 1982, p. 51-53; Flood, 2009, p. 120-127)

Viṣṇu, Kṛṣṇa, Vāsudeva e Nārāyaṇa já se encontravam fundidos em uma única mitologia à época dos Alvars, mas será apenas com a poesia desses últimos que os cultos devocionais vaixinavas ganharam um de seus elementos mais característicos nos períodos posteriores, ou seja, a forte tendência extática.

Os três primeiros entre os Alvars foram Poykai-Alvar, Bhudatta-Alvar e Peya-Alvar, nascidos durante a dinastia Pallava. Muito pouco de suas biografias é sabido, a não ser que teriam começado a se expressar em poesia após uma visão de Tirumal, divindade drávida assimilada a *Viṣṇu*.

Tirumalisai Alvar teria os pais desconhecidos, tendo sido criado por um devoto de casta baixa. Peregrinou por inúmeros templos e estudou diversos sistemas de filosofia. Teria sido um dos primeiros a introduzir a metáfora das ondas, continuamente se formando e se quebrando, para descrever toda a realidade. Também teria reforçado, senão criado, o recurso à temática amorosa para descrever a relação do devoto com sua divindade: “Nārāyaṇa, eu sei que não existo sem você. Você, também, não pode viver sem mim” (Das, 2005, p. 38). Essa característica passará, com o tempo, a ser central na poesia devocional vaixinava.

Tondaradip Podi Alvar, brâmane de nascimento, teria tido uma vida turbulenta. Apaixonou-se por uma bailarina e foi atirado para fora de sua casa e dos seus

afazeres no templo. O próprio Senhor Ranganatha o teria resgatado após uma sucessão de milagres.

Não tenho lugar ou um pedaço de chão  
 Nem parentes ou amigos  
 Sobre a terra.  
 Não alcancei seus pés de lótus.  
 Ó Supremo,  
 Deus, Ó luminosa forma nuvem-matiz!  
 Kanna! Imploro a ti,  
 Senhor, residente em Srinrangam  
 A quem mais tenho  
 Exceto a ti para proteger-me? (Das, 2005, p. 40)

Pode-se notar que uma dimensão testemunhal, que converge partes da biografia com a ocorrência de milagres ou aparições divinas, caracteriza a produção dos santos-poetas. Nos poemas dos Alvar, as temáticas dos avatares de Viṣṇu se fundem a temáticas cotidianas: as brincadeiras de Kṛṣṇa quando menino e os versos que as crianças de então habitualmente entoavam ao apanhar uma flor ou brincarem entre si; o hábito camponês de acordar pela manhã e dirigir-se ao templo para docemente acordar a divindade com cânticos; o materno amor de Yaṣoda por seu filho divino:

Ele é meu querido, minha vida  
 Meu doce néctar  
 Ele chama erguendo os meigos bracinhos  
 Ó lua,  
 Venha se você quiser brincar com esse pequenino  
 Não se esconda sob as nuvens  
 Alegrementemente venha. (*Periyalwar*, apud Das, 2005, p. 39)

As poesias de Nayanmars e Alvars possuem em comum a espontaneidade de traduzirem em palavras um fluxo devocional experienciado. Os rigores ritualísticos eram deixados de lado em favor da interiorização da experiência. Diversos elementos da poesia tâmil se fazem presentes nos novos poemas devocionais. “De maior fama, em diversos poemas *bhakti* [devocionais] vaixinavas, o poeta assume a voz feminina e expressa amor por Viṣṇu em um idioma modelado de modo próximo ao dos poemas *Sangam*” (Cutler, 2003, p. 147). A feminização da alma e seu conúbio com Deus, masculino, passa, assim, a ser a chave interpretativa privilegiada da poesia erótica. Não se referem mais ao amor comum, embora possa-se, ao

inverso, enxergar-se nesse a projeção de um arquétipo divino. O objeto da poesia devocional, no entanto, é o testemunho e a indução de estados de Bem-Aventura, ou êxtase, noutros termos, a união da alma individual com Deus, estado simbolizado por um conúbio amoroso.

O sistema musical empregado para expressar a devoção era, igualmente, de domínio geral. De templo em templo, os santos-poetas viajaram dirigindo cânticos diretamente à divindade, sendo seguidos por cortejos de centenas ou mesmo milhares de discípulos e devotos. A expressão poética testemunhava a realização interior de transcendência do santo, bem como delineava o caminho a ser trilhado por aqueles que pretendiam (e ainda pretendem) experienciar o mesmo. O fervor se estabelecia no continuum entre emoção poética e êxtase visionário.

A dança conduzindo ao frenesi devocional também não foi uma inovação dos santos, mas um reavivamento de certas práticas *folk* que emprestaram ao movimento Bhakti seu caráter popular. Ambas a música e a dança adotadas pelos santos tiveram suas raízes na antiga religião tâmil. George Hart escreve que danças extáticas eram comuns nos cultos tâmil. “Quando uma menina era tida como possuída por *Murukan*, aquele deus era adorado com danças frenéticas e ritos extáticos”. (George Hart, apud Das, 2005, p. 29)

Muitos poemas dos Nayanmar e Alwar mencionam as danças extáticas praticadas por populações e grupos tribais assimilados. Os nomes das divindades desses cultos são os mesmos preservados em tâmil ao lado das respectivas correspondências no panteão pan-indiano (*Tirumall/Viṣṇu*; *Murukan/Skanda*; etc.).

O costume do cultos extáticos sobreviveram em Tamil Nadu ao produzir os Nayanmars e Alwars, que percorreram a região cantando suas canções extáticas sobre Śiva e Viṣṇu e foram largamente responsáveis em tempos posteriores pela posição de proeminência que esses deuses alcançaram, bem como pelo movimento devocional (*Bhakti*).” (Hart apud Das, 2005, p. 29).

Com o passar dos séculos, no processo de sincretismo, talvez devido a sua ampla base popular, tais deuses reverteram sua posição em relação ao panteão védico, deslocando-se da situação periférica para aquela de “Deus” supremo.

Os santos e seus poemas subsequentemente se tornaram elementos de definição nas tradições sectárias vaiṣṇava e xivaísta. Muitos dos poemas foram incorporados na liturgia de adoração nos templos em conjunto com as imagens dos próprios deuses.” (Cutler, 2003, p. 148)

Se a repetição de cânticos e poemas, o culto a ícones e a subjetivação da relação com a divindade, ou seja, a devoção, abriram as portas da transcendência para todas as castas no interior do hinduísmo, por outro lado, não se deve superestimar as implicações sociais desse novo movimento religioso. Em diversos momentos, é possível, de fato, observar uma espécie de inversão operada em relação às normas que estipulam os lugares sociais das castas e das definições de gênero, no entanto, a integração horizontal propiciada pelo devocionalismo entre seus adeptos logo se fez acompanhar de outra, em sentido vertical, que reintegrou essas comunidades ao rei. Em relação às inversões dos lugares sociais, Ramanujan observa:

Para homens santos de casta alta o ponto de vista *bhakti* afeta um número de inversões quando comparado com a visão Hindu normativa tais como as representadas no *Dharmaśāstra* de Manu. De acordo com Manu, a mulher é subordinada ao homem e os sem-casta à casta alta, mas na vida dos santos *Bhakti* “os últimos serão os primeiros”: homens desejam renunciar à sua masculinidade e se tornar como mulheres; homens de casta alta desejam renunciar ao orgulho, privilégio e riqueza, buscam a desonra e auto-mortificação, e aprendem com o intocável devoto. (Ramanujan, 1984, p. 316)

Analisando a vida de algumas dezenas de mulheres santas das correntes devocionais, Ramanujan encontra uma homogeneidade de passagens e sentidos, a ponto de possibilitar a construção de um diagrama que esquematiza o modo como a submissão feminina, tipificadas nas figuras míticas de Sitā e Savitrī, são invertidas pelo devocionalismo. Tal esquema inclui: a fuga de um casamento imposto, antes ou após a cerimônia; a negação dos ritos de viuvez; a inversão de modelos sociais e de hierarquia de castas; culminando com o casamento com o próprio Deus ou a fusão da devota no ícone adorado. (Ramanujan, 1984, p. 318-319)



Manu declara, em uma passagem digna de nota: “Na infância, a mulher deve ser protegida pelo pai, na juventude, pelo marido e na idade avançada pelos filhos. Verdadeiramente, a mulher não merece a liberdade”. A mulher santa, no entanto, não é tipicamente atrelada ao homem. Ao invés, ela é dedicada desde a mais tenra idade a Deus. Deus é seu primeiro amor. (Ramanujan, 1984, p. 320)

No entanto, se alguns claros traços de contestação são encontrados desde as primeiras expressões do movimento devocional, os respectivos efeitos sociais não podem ser analisados de modo unidimensional. Com o passar de quatro ou cinco séculos, desde os primeiros poemas até o processo de organização de um cânon, no século X, devotos de todos os estratos sociais foram atraídos pela nova prática, mais espontânea e atrelada aos gostos autóctones regionais do sul da Índia. Ao impulsionar o declínio do budismo e do jainismo, a liderança carismática promoveu uma integração de tipo horizontal entre as comunidades, no entanto, logo o ímpeto transformador arrefece e adquire contornos institucionais, possibilitando também a integração vertical, que toma corpo com a construção dos grandes templos smarta.

Conforme expõe Rajeshwari Ghose (1996, p. 223-243), a conversão de reis e aristocracia – dentre os quais se incluem alguns que serão tidos posteriormente como santos – possibilitou que o devocionalismo também se traduzisse em uma nova forma de subsídio ao exercício do poder monárquico na região, que passa a entrelaçar posição social e ritual. Tais ritos, novos em relação aos antigos vedas, teriam que ser codificados, e o foram na nova literatura agâmica e purânica, que entrelaçava cultos aos ícones (inexistente nos Vedas) e sistemas de status, incluindo grupos endogâmicos locais e mesmo séquitos devocionais.

A relação da nova estrutura de poder constituída com o conteúdo originário com potencialidade de contestação se deu através da acomodação. Isso pode ser observado no tocante às narrativas, bem como na estrutura ritual de cada templo. Ghose (1996, p. 199-243) fornece uma descrição do processo de formação o culto de Tyagarāja, em Tamil Nadu, o qual podemos, em larga medida, generalizar. Dentre as narrativas, o mecanismo típico segue o seguinte esquema: um fervoroso devoto de casta baixa, portanto proibido de adentrar o templo, deseja visualizar o ícone da divindade. Devido à sua devoção, recebe um milagre que o faculta a fazê-

lo (a abertura de uma janela, de uma nova porta, um rito purificador, etc.). Esse é o momento de contestação e chancela do sagrado através do milagre. A acomodação ocorre ao formular-se a interpretação segundo a qual tal ocorrido consiste em exceção meritória que deixa intocada a regra: o sistema de castas não é alterado, ou é apenas reformado. Alguma analogia podemos perceber no tocante ao ritual: a concessão de honras a grupos hereditários de origem não-ariana ou séquitos que se mostraram particularmente relevantes no culto de determinado ícone foi uma prática largamente empregada. Tais honras poderiam advir de uma relevância no novo culto de práticas tradicionais assimiladas, ascendência econômica, vínculo com dinastias que promoveram a patronagem, como a doação de terras, ou outros fatores. O resultado conjunto de tais eventos relaciona-se ao estabelecimento de corpos de culto com composição específica em cada templo, e de um *corpus* doutrinal específico para cada um, os quais se traduzem em estruturas de status e sociais relativamente novas, variáveis regionalmente, porém estáveis e verticalizadas. Por exemplo, os agricultores Vellalas ascenderam de uma posição social/ritual mais baixa para outra mais elevada, refletindo o crescimento de seu poder econômico e consequente função de manutenção dos templos. “Tal processo de instituição de novos rituais e legitimação de um grupo de status foi contínuo.” (Ghose, 1996, p. 254) O ecletismo resultante, no tocante à diversidade de origens das castas que se organizam no interior em uma estrutura ritual, “distante de ser um caso único, é um exemplo típico da administração das práticas em geral de um templo em Tamil Nadu”. (Ghose, 1996, p. 255) Ao topo da hierarquia honorífica, certamente, situava-se o rei, simbolicamente assimilado a Deus. Nas palavras de Nicholas Dirks:

Templos representam a posição de eminência do rei ao conferir-lhe a mais alta honra, antes mesmo dos eruditos brâmanes. (...) Não há duas formas distintas de poder (...) reis e brâmanes são ambos privilegiados, mas por diferentes formas de divindade em um mundo no qual todos os seres são gerados de uma mesma fonte ontológica. (Dirks, 1989, p. 61 apud Jodhka, 2012, p. 47)

Com efeito, haja vista a complexa implicação das primeiras manifestações do devocionalismo *bhakti*, os modernos movimentos sociais relacionados às causas dos dálit serão seletivos quanto a quais consideram como antecessores de suas

próprias lutas. É assim que autores que abordam de modo crítico a questão de castas (Omvedt, 2011, p. 16-22; Jodhka, 2012, p. 103-139) tendem a privilegiar séquitos como os *Lingayat*, do século XII, que negam completamente a validade de qualquer ritual em templos, ou o movimento *sant*, do norte da Índia, característico dos séculos XIV em diante, ao qual pertence poetas como *Kabir* e *Ravidas*. É necessário contemporizar a leitura dos intelectuais *dalit*, no entanto, pois ela possui um forte acento político, cujos contornos são dados pelo contexto dos embates próprios do século XX. De um ponto de vista histórico, parece-nos claro que algumas continuidades podem ser apontadas entre os primeiros santos-poetas extáticos vaixnavas e xivaístas, os movimentos devocionais, desde suas primeiras expressões, e as posteriores vertentes mais abertamente contestatárias. Um exame mais aprofundado de tais relações não-lineares, no entanto, ultrapassa a delimitação de nosso presente trabalho.

Em relação à aproximação entre as artes e o universo religioso, tendo ao centro a noção da experiência (*rasa*), o que nos importa reter do movimento dos poetas-santos andarilhos que percorreram o sul da Índia é: i) a subjetivação enquanto instância central da religiosidade; ii) a poesia, em conjunto com outras artes, como a dança e a música, como externalização e testemunho da referida experiência e, ao mesmo tempo, sua propiciadora ou indutora; iii) a adoção de elementos da poesia *cañkan* de uma temática intimista que figurativiza a relação do devoto com a divindade como uma relação amorosa. Cada um desses elementos, como veremos, será recuperado no próximo subtópico, que aborda a expansão do devocionalismo de *Viṣṇu*, mais especificamente, de *Kṛṣṇa*, para a região leste. A fusão entre devoção, poesia, dança e ritual se dá de modo completo no poema de Jayadeva, relacionado à vaixnavização do culto da divindade autóctone *Jagannātha*. É a esse culto que se relaciona o santo Caitanya e o tratado teológico-poético de seu discípulo, Rūpa Gosvāmin (2003), intitulado “*Bhatkti-rasa-amṛta-sindhu*”, que aplica integralmente os conceitos de Bharata que viemos estudando.

Seguindo a trilha que nos conduz através da lenta transformação do hinduísmo caracterizada pela aproximação entre as esferas da arte e da espiritualidade, processo que culminou com uma teologia/soteriologia estética fundada na noção de experiência (*rasa*), inteiramente fundada na terminologia de Bharata, trasladamos dos grupos de santos-poetas andarilhos do sul da Índia para a expansão do mesmo

movimento para o leste. Mais especificamente, a partir de agora, focamos sobre o devocionalismo direcionado a *Kṛṣṇa* que se estabelece a partir da vaixinavização do culto de Jagannatha, em Puri, atual estado de Orissa, ao sul do estado da Bengala.

A partir do século XII d.e.c, seguindo pelo litoral, partindo do sul da Índia em direção nordeste, rumo aos reinos situados na baía da Bengala, observa-se um fluxo dos movimentos devocionalistas de Viṣṇu. Rāmānuja, filósofo e adepto do culto *Śrī-vaishṇava*, visitou a cidade de Puri na primeira metade desse século. Jagannātha, ali cultuado, é uma divindade originária dos cultos da tribo saora ou savara, estreitamente ligada a diversas dinastias que governaram a região, e gradativamente assimilada ao panteão hindu. O líder vaixinava sul-indiano fundou ali uma escola e tentou introduzir o *Śrī-vaishnavismo*, enfrentando uma forte oposição de sacerdotes xivaístas, então ali predominantes. A missão não foi imediatamente bem-sucedida, porém alcançou a conversão do rei de Puri, Choḍagaṅgadeva, pertencente à dinastia Gaṅga, a qual tradicionalmente professava o xivaísmo. Tendo sido introduzido e convertido ao vaixinavismo, o rei iniciou a construção do atual grande templo de Jagannātha, concluído por seu neto, Anaṅgabhīmadeva.

A influência do devocionalismo vaixinava do sul, herdeiro dos santos-poetas Alvars, também se fez sentir pela introdução do *Bhāgavata Purāṇa*. Como é característico de um *purāṇa*, trata-se de um grande compêndio de tradições, lendas, cosmogonias, genealogias dinásticas mitificadas, etc., sistematizadas e atreladas ao culto de uma figura divina em particular, no caso, *Kṛṣṇa*. O *Bhagavata*, por ser fruto de uma sistematização tardia, pode ser tido como a mais abrangente fonte tradicional para o devocionalismo de *Kṛṣṇa*, ultrapassando em extensão e detalhes todos os demais.

O devocionalismo que caracteriza o *Bhagavata Purāṇa*, conforme sublinha Kumara Das (2005, p. 171-175), diferencia-se sensivelmente da abordagem mais especulativa do *Bhavad-Gītā*, pois o elemento intimista, intenso e passional característico do sul se faz mais saliente. É fornecida outra definição de *dharma*, que difere das antigas definições do código de Manu e do *mīmāṃsā*. No hinduísmo da *śruti* e das *smṛti*, o *dharma* tende a se equivaler à observância das injunções védicas, extraídos dos textos revelados por intermédio dos procedimentos escolásticos, com implicações na estruturação social de casta. Na definição devocionalista, trata-se da entrega sincera do coração a Deus sem buscar nenhuma

outra recompensa ulterior. Não sendo, portanto, equivalente à mera realização do desejo subjetivo, não se equivale, automaticamente, à adesão aos critérios de casta. Ao mesmo tempo, haja vista que tal definição de *dharma* se propõe como superior à anterior, sua meta também é afirmada como mais elevada, qual seja, a revelação da divindade aos olhos do devoto, o que supõe-se inalcançável por outros caminhos.

Para Kumara Das (2005, p. 176), o impacto dessa teologia sobre o sistema de castas não pode ser minorado. Trata-se de um Deus que prefere o pobre devoto ao rico sem fé; um *chandala* (intocável) sincero é superior a um brâmane desonesto. Considerando-se um diálogo inserido no contexto de pastores de gado, Kumara Das nota que: “É importante lembrar o que Kṛṣṇa disse a Rukmini, ‘nós somos os pobres e sempre favoritos das pessoas pobres’”(Das, 2005, p. 176). No entanto, assim como no sul, o componente transformador da nova corrente também será objeto de assimilação, total ou parcial. É assim que, ao lado de um vaixinavismo oficial, de Estado, praticado no templo de Jagannātha e atrelado à família real, vê-se surgir um séquito devocional, o Gaudiya Vaixinavismo, avesso à noção de casta (*jāti*), cujos adeptos são proibidos de entrar no templo.

Particularmente relevante para o estabelecimento do vaixinavismo na região é a composição do poema *Gīta Govinda* por Jayadeva (1984) no século XII. Vertido em sânscrito, apresenta estrutura lírico-dramática, tematizando a separação e reunião entre dois amantes, o pastor Kṛṣṇa e sua consorte Radhā, lido por muitos em chave devocional, ou seja, como uma simbolização da relação da alma com Deus. O poema se tornou rapidamente fonte de inspiração religiosa e, no século seguinte, segundo Stoler Miller (1984, p. ix), já havia sido difundido por toda a Índia, sendo possível encontrar inscrições em templos por toda a Índia e uma tradição comentarial já estabelecida. Porções do poema foram transformadas em uma das temáticas principais da pintura medieval do estilo *rājput*, recriados em cantos devocionais e números de dança clássica, principalmente do estilo Odissi, desde a data de sua composição até o presente.

O compositor do *Gīta Govinda*, chamado Jayadeva, foi um poeta-santo andarilho que muito cedo abraçou a vida ascética. Em sua hagiografia (Miller, 1984, p. 3), narra-se que teria nascido de família bramânica, cedo demonstrando grande aptidão para o sânscrito e a poesia. Ao abraçar o ascetismo, fez o voto de jamais dormir sob

a mesma árvore por dois dias seguidos, de modo a não se sentir apegado a lugar ou coisa alguma. Em suas peregrinações, chegou até o templo de Jagannātha, em Puri. Ali estando, um sacerdote do templo lhe informou que deveria contrair casamento com sua filha, Pādmāvātī, a qual era consagrada como dançarina no templo. Tal instrução teria sido dada por Jagannātha, em sonho, o que posteriormente foi confirmado pelo próprio asceta. Já casados, enquanto sua esposa dançava, Jayadeva compunha seus versos. Assim foi escrito o Gīta Govinda. Para Barbara Stoler-Miller (1984, p.5), o relato não encontra suporte histórico nos comentadores mais antigos e Pādmāvātī, citada no poema, pode ser uma alusão à consorte de *Viṣṇu*, *Śrī* ou *Lakṣmī* e, desse modo, o relato do casamento seria possivelmente uma menção velada à iniciação de Jayadeva no culto do Śrī-vaiṣṇavismo de Ramānuja. É necessário sublinhar, também, que Pādmāvātī é relevante no panteão jainista, fortemente presente no sul, bem como na região, como atestam esculturas encontradas através de pesquisas arqueológicas (Tripathy, 2011, p. 9-10) e datadas de algo entre os séculos VII e VIII.

Em seu décimo cântico (Jayadeva, 1984, p. 111-114), o poema descreve o modo como Kṛṣṇa ordena a Rādhā que pouse o pé sobre sua cabeça, num simbólico gesto de vitória do princípio feminino (*śakti*). Jayadeva teria hesitado antes de escrever tais linhas, por deferência a Kṛṣṇa, e se retirado para um banho habitual no rio. Sua esposa ficou em casa preparando o almoço. Ao retornar, o poeta percebeu que os versos que pretendia escrever já se encontravam redigidos. Perguntando a Pādmāvātī, essa informou que ele mesmo havia retornado algum tempo antes, realizado sua refeição regularmente, e retirando-se para o quarto para descansar. Encontrando os restos de sua refeição já finalizada e o quarto vazio, Jayadeva compreendeu que o próprio Kṛṣṇa havia assumido sua forma e, como prova de seu amor por Rādhā, redigira os versos. (Miller, 1984, p. 3)

Essa passagem hagiográfica ilustra a relevância do aspecto feminino da divindade que caracteriza o meio religioso de Orissa, herança que se pode observar em monumentos com valor arqueológico, tais como o santuário das sessenta e quatro Yoginīs, do século VII aproximadamente, situado em Hirapur, nas imediações da atual capital da província, Bubhaneshwar, dentre outros famosos templos do mesmo período, que registram uma predominância de cultos direcionados ao sagrado feminino, da vertente *Śakta-śaiva*.

Sendo o poema de Jayadeva ligado ao culto de Jagannātha, suas referências mítico-religiosas são as mesmas que foram assimiladas pelo culto através dos séculos e sucessivas religiões e dinastias que controlaram a região, desde as populações tribais, passando pelo budismo, jainismo, xaquitismo, xivaísmo e, finalmente, o vaixinavismo. A história do culto de Jagannātha em Puri reflete uma dinâmica geral da região, na qual deuses tribais são assimilados e identificados a figuras da “Grande Tradição” pan-indiana.

A lenda de *Indradyuma*, do templo de Puri, narra que a deidade era originariamente adorada pelo chefe dos aborígenes *sabara* e apenas posteriormente, de modo miraculoso, apareceu em Puri. A origem tribal das figuras é enfatizada pela existência de um grupo especial de sacerdotes, os Daitas, que são considerados descendentes dos sacerdotes tribais originais. Assim como os Badus do templo Lingaraj em Bhubaneshwar, aos Daitas são especialmente confiados serviços que implicam um estreito contato com as figuras, como banhar, vestir e movê-los.” (Mallik, 2005, p. 199-200)

Tal classe especial de sacerdotes é considerada como pertencente à família da deidade, motivo pelo qual recebem incumbências e tratamento específicos.

Sendo o culto do templo ligado à casa real, as sucessivas influências se sucederam, até a final vaixinavização que ocorreu com a conversão da dinastia Gaṅga, até então xivaísta. Examinemos, brevemente, quais são tais influências:

A atual província de Orissa abrange o antigo território de Kaliṅga, local da conversão do grande imperador Aśoka (séc. III a.e.c.) ao budismo. O local de conversão é marcado por um édito escavado em pedra, o qual ainda pode ser lido nas montanhas de Dhauli, local que se tornou ponto de peregrinação para budistas de todo o mundo. Aśoka logrou unificar, pela única vez antes do período moderno, toda a região da Índia atual e seu édito marca o início do período histórico de Orissa. Segundo Debraj Pradhan (2005, p.57-59), esculturas do período descobertas pelo trabalho arqueológico demonstram uma ascendência budista na cultura de então. Essa permanece operante por alguns séculos depois da perda da patronagem imperial.

Após a queda da dinastia Mauriia e fragmentação de seu império, ascende ao trono de Kaliṅga o imperador Kharavela, em 40 a.e.c. (Sahu, 1984, p. 32-53), o qual professa o jainismo. É tido como o fundador do Estado monárquico que, territorialmente, corresponde à atual província. Seu complexo de câmaras escavadas nas montanhas de Udayagiri também apresentam escritos em pedra, sendo outro elemento importante para a reconstrução histórica. Na câmara dedicada à rainha, encontramos as primeiras referências históricas à dança na região, observável nos baixos-relevos que decoram as paredes escavadas em pedra. Atualmente, o complexo de câmaras escavado por esse imperador é habitado por monges jainistas que observam votos de silêncio, ao mesmo tempo em que é um local de passeio, de visitaçãõ turística, de grupos escolares, etc.

Nas esculturas e templos hindus de Orissa, cujas datações mais antigas alcançam o século VI ou VII d.e.c., observa-se uma grande permeabilidade a temáticas, e mesmo técnicas artísticas, budistas e jainistas. Com efeito, no poema de Jayadeva, Buda é equacionado ao nono avatara de *Viṣṇu*.

Movido por uma compaixão profunda, você condena o caminho védico  
que ordena a morte de animais  
Você assume a forma de um Buda iluminado, Kṛṣṇa.  
Triunfe, Hari, Senhor do Mundo. (Jayadeva, 1984, p. 71)

O poema de Jayadeva encontrou ampla e imediata aceitação nos mais diversos círculos. Nos séculos seguintes, influencia diversos setores da cultura erudita e popular. No século XV, sua apreciação em Puri, local de culto de Jagannatha, era suficiente para que, conforme uma inscrição de pedra que ainda pode ser lida no templo, sua performance diante da deidade tenha se tornado normativa do culto.

(...) O grupo de dança do Senhor Anciãõ, as dançarinas femininas do Senhor Kapileśvara, e o antigo grupo de dança de Telangana não aprenderãõ nenhuma outra cançãõ do Senhor Anciãõ que não o Gita Govinda. Aum. (...) Aqueles que não forem versados no Gita Govinda cantarãõ com o coro – eles não devem aprender nenhuma outra cançãõ. Qualquer oficial do templo que sabidamente permita que qualquer outra cançãõ seja realizada é hostil a Jagannãtha. (Miller, 1984, p.6)



Tal inscrição, observada até os dias de hoje, marca a definitiva vaixinavização do culto no grande templo, proibindo-se em seu interior qualquer outra manifestação, tais como as voltadas a Śiva ou a Devī. Ao mesmo tempo, fixa a integração do Gita Govinda no cânone sagrado, alocando-o uma posição ritual por exclusão de qualquer outro poema ou fonte tradicional. Os cultos a Śiva e Devī, não obstante a perda de oficialidade no templo-sede da dinastia, permaneceram atuantes e influentes na região, tanto em formas sectárias quanto smartas. Seus adeptos continuam aderindo ao grande festival anual de Jagannātha, no qual gigantescas carruagens cruzam a cidade portando as imagens do deus, seguidas por milhões de pessoas.

Todas as influências sincréticas, aqui brevemente tratadas, se presentificam no culto de Jagannātha e no poema em questão. De um ponto de vista teológico, a principal implicação do poema de Jayadeva, o Gīta Govinda, é a elevação de Kṛṣṇa acima de todos os avatares de Viṣṇu. No primeiro canto, cada um dos avatares é reverenciado com uma estrofe, as quais terminam com um verso semelhante: “Triunfe, Hari, Senhor do Mundo.” (Em sânscrito: “*jaya jagadiṣa hare*”). Tal característica formal implica que Hari, ou seja, Kṛṣṇa, é colocado acima dos dez avatares e igualado à essência transcendental de todos eles. Desse modo, sua mitologia, herdada do Bhagavata Purana, assume a função de núcleo da cosmogonia. Por fim, a expressão que lhe serve de epíteto, “Senhor do Mundo” (*Jagadiṣa*), repetido em cada um dos versos, apresenta a mesma tradução de “*Jagannātha*”, ou seja, “Senhor do Mundo”, “Soberano Universal”. Portanto, o poema equaciona Kṛṣṇa e *Jagannātha* e, ao mesmo tempo, aloca-os no topo da ordem cósmica, origem do universo, dos deuses e dos homens. É relevante notar que cada uma das principais figuras míticas ou religiosas presentes no poema guardam relação com matrizes religiosas operantes na região. Temos, assim, o Buda como nono avatara de Viṣṇu, Padmāvātī aludindo ao panteão jainista, Rādhā guarda relação com a ascendência dos cultos xáquitas na região, todos esses elementos arranjados no interior de um imaginário que tem *Viṣṇu* ao centro, sendo sua essência mais elevada feita equivaler a *Kṛṣṇa*, o qual é equacionado ao deus dinástico de longínqua origem tribal, *Jagannātha*.

Uma chave interpretativa particularmente importante do poema de Jayadeva é fornecida na penúltima estrofe do capítulo I no qual Kṛṣṇa é caracterizado como uma

“corporificação da *rasa* [experiência] amorosa” (Jayadeva, 1984, p. 77). Trata-se da noção advinda da poética de Bharata, apenas um entre os índices que demonstram a pleno domínio do Nāṭyaśāstra por Jayadeva. O equacionamento entre a experiência amorosa (*śringāra-rasa*) e Kṛṣṇa demonstra a centralidade que o amor – em detrimento da paz (*śanta*) xivaísta – assume na poética dos seguidores de Viṣṇu. A centralidade de Kṛṣṇa na cosmogonia, em lugar superior a todos os avatares, e sua descrição como “corporificação da experiência amorosa” permite-nos transladar da estética para as esferas da soteriologia e da ontologia. Tal ocorrência, no poema, é a base da elaboração de uma teologia místico-poética por parte de Rūpa Gosvāmin (2003). No entanto, antes de passarmos para a aplicação que esse autor realiza dos conceitos de Bharata, é necessário, ainda, abordarmos seu mestre, *Kṛṣṇa Caitanya*.

Caitanya, frequentemente chamado de “*gaura*” ou “*gaurāṅga*” (“o de corpo doutorado”), viveu entre os séculos XV e XVI, tendo abandonado a vida familiar e abraçado o ascetismo com 24 anos de idade. Embora não tenha escrito nada, sua presença carismática deu grande impulso ao devocionalismo vaixinava na região da Bengala. Considerado por muitos como um santo e até mesmo como um avatara, é identificado, em suas biografias, simultaneamente, com *Kṛṣṇa* e sua consorte *Rādhā*. Sua androginia era perceptível ambos na aparência – se considerarmos seu retrato iconográfico amplamente difundido - e na identificação com ambas as personas do drama sagrado, o que ocorria por meio de intensas e frequentes experiências extáticas, amplamente documentadas por seus discípulos, acompanhadas de visões.

Sua identificação com *Kṛṣṇa* trouxe à sua memória as diversas passagens do deus-pastor quando criança e jovem adolescente nas florestas de Vṛṇḍāvana, suas estripulias e traquinagens em companhia dos amigos, seus passatempos amorosos em meio às pastoras.

O jovem Gaura estava absorto nos passatempos de sua vida passada. Ele então desejou o passatempo de pastorear o rebanho. Ele chamou pelo nome (em voz alta): Dāma, Śridāma e Subala [pastores companheiros de Kṛṣṇa], e lágrimas desceram de seus olhos. Ele disse “estejam prontos com os bastões, berrantes e

flautas: nós iremos até a árvore Banian.” (S. Sem, *Brajabuli Literature*, p. 83, apud Kinsley, 1979, p. 207)

Segundo o mesmo autor, (Kinsley, 1997, p. 207), ainda mais comum era a identificação do santo com a consorte de *Kṛṣṇa*, *Rādhā*:

A dor que as Gopis [pastoras] sentiram quando o Senhor Kṛṣṇa partiu para a sagrada Mathura, também sentiu nosso Senhor [Caitanya] por sua separação do Senhor Kṛṣṇa. O delírio da amada do Senhor, Radha, era repetido pelo Senhor. Pois os sentimentos do Senhor, também, assim como os dela, gradualmente passaram para o delírio. Ele falava incoerentemente do mesmo modo que o fazia Radha quando viu o devoto Uddhava.

E o Senhor [Caitanya] estava sempre no frenesi do sagrado amor de Radha. E nesse profundo frenesi ele sempre considerou a si mesmo como Radha”. (Kṛṣṇadasa Kavirāja, *Caitanya-caritāmṛta, antya-līlā* 14 11-14 p. 246, apud Kinsley, p. 208)

As visualizações extáticas de Caitanya seguem o núcleo mitológico do Bhagavata Purana, com algumas adições características do imaginário da Baía da Bengala, principalmente, a proeminência de Radhā, que, segundo Sisir Kumar Das (2005, p. 186) seria alçada ao papel central do drama cósmico apenas a partir de Jayadeva e seu Gitagovinda. A literatura anterior tende a não mencioná-la ou atribui um papel secundário a uma Gopi chamada Radha. Em Jayadeva e fontes posteriores, a relevância de Radhā ocasiona sua identificação da pastora com a consorte e potência criativa (*śaktī*) de Viṣṇu, personificada em Lakṣmī, matriz geradora de tudo o que é existente.

A prática devocional do vaixinavismo da bengala (ou Gaudīya Vaixinavismo) deriva diretamente da prática pessoal de Caitanya, codificada por seus discípulos. Sendo os passatempos (*līlā*) de Kṛṣṇa o núcleo da cosmogonia ou cosmologia, suas visualizações extáticas passam a ser tidas como a essência da prática espiritual (*ragānugā*), a qual David Haberman (2003) chama de “Yoga das emoções divinas”. É tal prática que Rūpa Gosvāmin (2003) se propõe a formalizar e, para tal, faz uso da terminologia de Bharata.

Se todo o cosmos ou universo é uma grande brincadeira, passatempo ou representação (*līlā*) de Deus, a meta suprema de um ser existente qualquer confunde-se com aquela que, na tradição de Bharata, é atribuída à representação artística, ou seja, a experiência estética (*rasa*), não mais vista como um evento passageiro, mas como a meta última da existência e da prática espiritual, noutros termos, a Bem-Aventura. Já vimos acima que a noção de “*līlā*” também é atribuída à dança cósmica de *Śiva*. No entanto, algumas diferenciações podem ser apontadas, sobretudo em relação a Abhinavagupta, as quais são debatidas por Haberman (2003), sendo relevantes para a compreensão da especificidade do pensamento místico-poético vaixinava.

De relevância central, uma primeira diferença que apontamos entre o sistema consiste na centralidade atribuída por um e outro a uma modalidade específica da experiência estética (*rasa*). Enquanto Abhinavagupta (1970; 1985; Masson, Padwarthan 1985; Gnoli, 1985), conforme já debatemos acima, situa a paz (*śanta*) em posição central, Rūpa Gosvāmin (2003) confere ao amor (*Śṛṅgāra*) a centralidade em seu sistema. Essa seria a única modalidade da experiência estética (*rasa*) existente, sendo as demais variações ou modulações dela mesma. Nesse aspecto, Gosvāmin erige em sistema sua interpretação (inspirada pelo mestre Kṛṣṇa Caitanya) do poema de Jayadeva<sup>8</sup>: Kṛṣṇa é tido como uma corporificação da experiência extática (*rasa*) amorosa (*śṛṅgāra*), sendo essa a força central que alinhava os sucessivos acontecimentos ou quadros lírico-dramáticos do Gīta Govinda. Ao mesmo tempo, cada uma das experiências estéticas (*rasas*), tal como essências, caracterizam sucessivamente cada um desses quadros. Se elevarmos a narrativa ao seu status cosmogônico, temos que todos os sentimentos/estados existentes no mundo e passíveis de serem experienciados são variações da relação amorosa de *Kṛṣṇa/Rādhā*. Considerano-se o campo da soteriologia, temos: i) no sistema xivaísta, a cessação dos movimentos da substância mental e a liberação final (*mokṣa*) enquanto meta suprema; em contraposição a ii) no sistema vaixinava, a fusão no amor universal (*prema-bhakti-rasa*) e o eterno coabitar na presença de

---

<sup>8</sup> É importante frisar que existem diversas interpretações, em disputa, acerca das implicações soteriológicas do poema de Jayadeva. Apesar de sua popularidade na Índia e no Ocidente, Rūpa não é tido como canônico no próprio templo de Jagannātha, onde Jayadeva é encenado diante da divindade, e onde não é admitida a entrada dos discípulos de Caitanya. Também os Sahajīya da região da bengala disputam a leitura do texto, dentre outras correntes.

Deus como fim último. É relevante notar que as formulações no campo da estética e da soteriologia guardam correspondência.

Essa, dentre outras diferenciações que o sistema de Rūpa Gosvāmin apresenta em relação a Abhinavagupta, já então tido com um comentador canônico, são arribuídas por David Haberman (2003) à herança, no pensamento do primeiro, da obra de Bhoja, que reinou sobre Malwa (Rajastão) no século XII, deixando o legado de uma extensa e influente obra intelectual. Tais diferenças, segundo Haberman (2003, p. xlvii), podem ser assim sintetizadas:

- a. Enquanto em Abhinavagupta a experiência (*rasa*) envolve uma generalização (*sadhāranikaraṇa*) de um estado fundamental (*sthāyibhāva*), em Bhoja, envolve a intensificação do mesmo estado;
- b. Decorrente do anterior, em Abhinava a experiência é impersonalizada, enquanto em Bhoja é intensa e pessoal, advinda da identificação com a situação ou personagem encenados;
- c. Para o primeiro, o deleite estético é facultado apenas para membros da audiência; para o segundo, para qualquer um que possua o traço latente (*vasanā*) correspondente, não interessando sua posição na plateia ou performance;
- d. Tais traços latentes (*vasanā*) estão universalmente presentes, para o primeiro; para o segundo, advêm da execução prévia, tal como em vidas pretéritas, de ritos e funções religiosas;

A tais diferenciações no campo da poética, deve-se acrescentar que Rūpa Gosvāmin (2003) propõe-se, desde o início, a sistematizar uma prática espiritual de cunho devocional que concebe o universo como representação (*līlā*) divina. Seu âmbito de aplicação difere daquele de Bhoja e Abhinavagupta, que é a estética em si, ainda que essa seja exposta de modo coerente com categorias advindas da soteriologia ou da metafísica. No caso de Gosvāmin, trata-se, portanto, de uma doutrina soteriológica embasada na terminologia poética, e não de uma coerência entre campos que permanecem distintos.

A obra de Gosvāmin, intitulada “*Bhakti-rasa-amṛta-sindhu*” (“Oceano do néctar da *rasa* devocional”), é um trabalho de grande erudição e formalmente rebuscado no

interior de uma clara ordem lógica, ao contrário do que poder-se-ia supor, haja vista a relevância que a emocionalidade adquire para o autor e sua escola. Por outro lado, a lógica é reiteradamente denunciada como insuficiente para alcançar-se o fim último. Todo o conteúdo é organizado a partir de uma divisão em quatro “quadrantes” do oceano, cada qual composto por um número variável de “ondas”. Para cada uma das afirmações contidas na obra, o autor busca referendá-la ao citar copiosamente fontes tradicionais, principalmente épicos e purânas.

O primeiro Quadrante trata da definição da prática espiritual e seus componentes, bem como proclama a superioridade da devoção (*bhakti*) sobre outros caminhos soteriológicos, tais como a lógica e a observância das injunções védicas, as quais caracterizam as escolas adversárias, tais como o *nyāya/vaiśeṣika* e *mīmāṃsā/vedānta*. A superioridade da devoção (*bhakti*) também é proclamada em relação às práticas meditativas do yoga (*yoga /sāṃkhya*) (Gosvāmin, 2003, p. 1-13). Tanto o apego à mundaneidade quanto a sua recusa e busca de libertação são rejeitados: “Enquanto os demônios do desejo por prazeres ordinários ou pela libertação (*mokṣa*) existirem num coração, como poderá a felicidade da devoção (*bhakti*) surgir ali?” (Gosvāmin, 2003, p. 23)

No mesmo quadrante, segunda onda, as 64 práticas que caracterizam o caminho espiritual da devoção (*sādhana bhakti*) são enumeradas, iniciando-se por: 1) render-se aos pés do mestre; 2) receber a iniciação e as instruções acerca de *Kṛṣṇa*. A observância dessas duas primeiras práticas instaura uma linha sucessória que se pode traçar, com segurança, até Caitaniya. A partir desse nome, as linhagens tradicionais parecem transladar para uma sucessão mais mítico-teológica que histórica. Dentre as 64 práticas, inclui-se: a imitação da vida dos santos; a busca pela real natureza das coisas; a prece silenciosa; o lembrar-se dos nomes do Senhor; cantar seu nome; olhar para a imagem do Senhor; visitar os lugares santos; observar os festivais; relacionar-se com devotos; servir a imagem; adorá-la; usar guirlandas de flores; respeitar as árvores sagradas; viver em Mathurā (física ou espiritualmente), etc. O fruto final do caminho é definido como sendo o alcançar do amor (*rati*) (Gosvāmin, 2003, p. 96-237)

A iniciação na linhagem de mestres-discípulos e o seguimento das práticas devocionais são claramente ditas como meio de transcender as limitações de casta:

Mesmo alguém de baixo nascimento que se alimente da carne de cães é imediatamente tornado elegível ao sacrifício [védico] do Soma ao cantar, escutar ou meditar em Seu nome, também por reverenciar e lembra-se de você, ó Senhor. (Gosvāmin, 2003, p. 7)

Em seguida, Rūpa classifica a felicidade como sendo de três tipos: a ordinária, a relacionada ao Brahman impessoal e a que se relaciona ao Senhor (*Īśvara*). A primeira é obtida pelos ritos sacrificais védicos e observância de suas injunções; a segunda equivale-se à liberação, *mokṣa*; a felicidade obtida pela devoção ao Senhor, no entanto, reduz as demais a mera palha seca, o que inclui as quatro metas da existência (*kama*, *artha*, *dharma* e *mokṣa*). Tal felicidade é equacionada ao amor devocional, o qual é compreendido recorrendo-se à terminologia de Bharata. (Gosvāmin, 2003, p.9)

Nos Puranas e Nāṭyaśāstra, *bhāva* e amor (*rati*) são igualados. Aqui também esses termos são sinônimos. (Gosvāmin, 2003, p. 101)

A terminologia utilizada é uma aplicação direta daquela encontrada no Nāṭyaśāstra. O aspecto privilegiado da poética empregado por Gosvāmin é justamente o que identificamos como núcleo da filosofia da arte de Bharata, que descrevemos em nosso capítulo I, abrangendo as noções de experiência estética (*rasa*), estados emocionais (*sthāyi-bhāva*), estados-causativos (*vibhāva*), transformações-concomitantes (*vyabhicārī-bhāva*) e estados-consequentes (*anubhāva*). Em uma verdadeira paráfrase do aforismo de Bharata, Rūpa Gosvāmin escreve:

Discutirei agora como o amor (*rati*) por Keśava se torna a mais elevada forma de experiência (*rasa*) quando se desenvolve por meio de uma combinação de *vibhāvas*, *sattvika-bhāvas*, *anubhāvas* e *vyabhicārī-bhāvas*.” (Gosvāmin, 2003, p. 125)

Tal definição pressupõe a centralidade do amor por Keśava (*Kṛṣṇa*) como teleologia de todo o processo e forma mais elevada de experiência (*rasa*), essência de todas as demais. O estado-causativo (*vibhāva*) do amor devocional é o próprio *Kṛṣṇa*, com suas diversas qualidades, seja em sua forma manifesta ou velada. Enquanto

estados-resultantes (*anubhāva*), Gosvāmin designa as reações externas que permitem identificar as emoções internas que dominam o coração do devoto. Tais reações incluem: dançar, rolar no chão, cantar, balançar o corpo, rir alto, rodopiar, etc. (Gosvāmin, 2003, p. 233)

Como estados-indicativos (*sattvika-bhāva*) lista-se os sinais dos estados extáticos experienciados pelo devoto, como estupefação, voz quebradiça, tremedeira, mudança de cor, lágrimas, perda da consciência... Tais sinais são assim interpretados:

Quando a mente se torna influenciada por um estado puro, luminoso (*sattvībhava*), estabelece-se a si mesma no ar vital (*prāna*) de um modo inebriante. O ar vital é assim transformado e por sua vez excita o corpo de vários modos. Tais estados emocionais de estupefação então se manifestam no corpo do devoto. (...) O ar vital (*prāna*) é dependente dos quatro elementos (terra, água, fogo e ar) e se move pelo corpo livremente. (Gosvāmin, 2003, p. 245)

Enquanto estados-concomitantes (*vyabhicāri-bhāva*), Gosvāmin compreende aqueles que acompanham os estados-fundamentais (*sthāyi-bhāva*), conferindo-lhes características especiais ou variações. Dentre outros, lista-se: indiferença, depressão, apreensão, impaciência, sonolência, fúria, onirismo, despertar, etc. Sua função é complementar e surgem em concomitância com os estados-fundamentais (*sthāyi-bhāva*).

Em relação aos Estados-fundamentais (*sthāyi-bhāvas*), Rūpa Gosvāmin considera que haja, essencialmente, apenas um, o amor (*rati*), e que os demais sejam variações, tais como a luz do sol assume mil cores, conforme seja refratada por gemas de naturezas diferentes, como o rubi ou o diamante. (Gosvāmin, 2003, p. 355). Tais “refrações” são divididas em dois grupos, que se relacionam aos pares estados-emocionais /experiência estética (*sthāyi-bhāva/rasa*) de Bharata do seguinte modo: é mantida a listagem fornecida no Nāṭyaśāstra, no entanto, o amor (*rati*) não apenas é considerada como o centro ou verdadeira essência das demais, como é desdobrado em cinco variações. Desse modo, ao invés dos oito estados-emocionais-fundamentais (*sthāyi-bhāvas*) de Bharata, temos doze, divididos em um



grupo primário com cinco elementos – variações primárias do amor – e um segundo, com sete elementos – variações secundárias do amor.

No grupo primário, temos: Indiscriminação (*śuddha*); Respeito (*prīti*); Companheirismo (*sakhya*); Amor Paterno/Materno (*vātsalya*); e Amor Conjugal (*priyatā*). Há uma relação de hierarquia entre esses estados, respectivamente, do mais baixo ao mais elevado. Todas podem ser caracterizadas, ilustradas e suscitadas por passagens da vida de *Kṛṣṇa*.

O Amor Indiscriminado se divide em: Comum, Puro e Pacífico. O Comum pode ser exemplificado pela reação de pessoas comuns e meninas de *Vraja* quando vêm *Kṛṣṇa*. Trata-se de uma forma introdutória, sem o desenvolvimento de um real apego ao objeto do Amor (devocional), uma espécie de frenesi infantil; o Amor Puro caracteriza aquelas pessoas de mente límpida, mas que ainda não se libertaram do oceano de emoções particularizadas; o Amor Pacífico é aquela situação mental na qual abandonou-se o apego a objetos sensórios. É este o estado de realização espiritual daqueles que confundem *Kṛṣṇa* com o impessoal *Brahman*. (Gosvāmin, 2003, p. 359).

Desse modo, quando eu [*Kṛṣṇa*] apareço por meio do passatempo divino para um *yogī* que estava em estado meditativo e que não tem mais consciência dos objetos (*asamprajñāta samādhi*), seu corpo começa a tremer. (Gosvāmin, 2003, p. 405)

Desse modo, Gosvāmin inclui sob a rubrica do “Amor Tranquilo” o estado último buscado por outras escolas, de tendências mais intelectualistas e quietísticas que emocionais, tais como o *Advaita Vedānta* de *Śaṅkara* e o *yoga* de *Patanjali*. Isso lhes confere um status elevado, porém em nível introdutório quanto à gradação dos estados extático-devocionais alcançados.

Em seguida, em direção ascendente na hierarquia dos estados de Bem-Aventura, o autor considera mais três formas do Amor: o Respeito, o Companheirismo e o Amor Materno. O primeiro pode ser ilustrado pelo seguinte verso:

Eu não ligo se minha residência será nos céus, na terra ou no inferno, Oh Destruidor dos Infernos. Minha prece é simplesmente que, no momento da morte, eu me lembre de seus pés, que são mais belos que flores de lótus no outono. (*Mukundamālā*, apud Gosvāmin, 2003, p. 361)

O Companheirismo, por sua vez, é aquela forma de Amor Devocional que se dirige a Deus como se fosse um companheiro, numa relação fraterna de igualdade íntima, alguém com quem poderíamos sentarmo-nos, contar piadas e passarmos o tempo. (Gosvāmin, 2003, p. 361)

O Amor Materno, por sua vez, é aquele da mãe ou do pai pelo filho, uma espécie de ternura protetora, um impulso para o cuidado, o zelo e o carinho. Nas narrativas de Kṛṣṇa, caracteriza, sobretudo, seus pais adotivos que lhe acompanharam por toda a infância, o pai Nanda e a mãe Yashoda. (Gosvāmin, 2003, p.363)

[Yashoda diz:] Esse menino Kṛṣṇa está sempre indo para a floresta densa para pastorear as vacas, que estão sempre sendo ameaçadas por aqueles gigantescos servos de Kaṁsa, que são extremamente hostis sem qualquer razão. Ai, o que eu posso fazer? (Gosvāmin, 2003, p. 363)

Por fim, como forma mais elevada e refinada dentre as formas de Bem-Aventura, o autor cita o Amor Conjugal (*priyatā*), exemplificado pela relação entre Kṛṣṇa e Rādhā encontrada no poema Gīta Govinda de Jayadeva. Tal forma de amorosidade também é chamada “Doçura” (*madhurā*). “É produzido por longos olhares oblíquos, o levantar das sobrancelhas, conversas amorosas e sorrisos.” (Gosvāmin, 2003, p. 363).

As cinco formas do estado amoroso-devocional aqui enumeradas são tidas como hierarquicamente organizadas. Sua manifestação através da prática devocional é condicionada por impressões inconscientes de experiências vindas de vidas passadas (*vāsanā*), mesmo conceito empregado por Abhinavagupta, como já desenvolvemos. No entanto, Abhinava considera que todo vivente apresenta todas as impressões latentes, haja vista que o ciclo de nascimento-e-morte é ilimitado. Ao inverso, o vaixnavismo considera que apenas alguns possuem esta ou aquela

impressão latente, advinda de méritos rituais ou espirituais de vidas anteriores, o que explica os diferentes graus e qualidades de Bem-Aventura experimentados por aqueles que realizam, externamente, a mesma prática devocional, como observar um ícone sagrado, enfeitá-lo com flores ou banhá-lo com água de ervas aromáticas. A predominância de uma ou outra impressão latente seria a responsável por fazer eclodir a respectiva modalização do amor devocional, não a prática externa. Desse modo, a partir do trabalho no templo ou o serviço externo junto à população, os devotos experienciam internamente graus diferenciados de satisfação e êxtase, em conformidade com suas inclinações advindas de vidas e práticas pregressas.

Essas cinco formas do amor devocional são desdobramentos diretos de um único entre os estados-emocionais-fundamentais (*sthāyi-bhāva*) fornecidos no Nāṭyaśāstra. Os sete itens restantes são tidos por Rūpa como formas secundárias do amor (*gauṇī-ratī*), advindos do amor primário por efeito de uma contração ou arrefecimento. Esses estados-emocionais secundários são: humor (*hāsa*), maravilhamento (*vismaya*), heroísmo (*utsāha*), compaixão (*śoka*), fúria (*krodha*), medo (*bhaya*) e aversão (*jugupsā*). A lista completa se conforma exatamente àquela de Bharata. Rūpa salienta ainda que, na prática devocional, o estado-causativo (*vibhāva*) para os seis primeiros é Kṛṣṇa, mas para o sétimo é o corpo, pois não é possível existir aversão por Kṛṣṇa. (Gosvāmin, 2003, p. 365)

O motivo dessas formas de amor devocional serem chamadas “secundárias” é que não se constituem como formas específicas de *sattva*, a qualidade (*guṇa*) da luminosidade e pureza. São chamadas de “amor”, pois são vazias de realidade própria e por ele sustentadas, sendo, no entanto, modos subordinados. Embora possam ocorrer naturalmente nos devotos, são logo suplantados por estados mais poderosos e elevados, ou seja, os cinco primários, assim que a prática devocional progride. É possível que um estado tal como a fúria alcance a função de estado-fundamental nos inimigos de Kṛṣṇa, no entanto isso não é adequado para os devotos, cuja essência é sempre o amor. Na prática devocional, os estados-fundamentais secundários são melhor descritos, portanto, como “humor-amoroso”, “amor-compassivo”, “fúria-amorosa”, etc. No limite, o único estado-fundamental (*sthāyi-bhāva*) é o amor, diante do qual os demais são como estados-transitórios (*vyabhicāri-bhāva*).

Ao traçar as correspondências entre os estados-fundamentais (*sthāyi-bhāva*) e experiência devocional (*bhakti-rasa*), em forma análoga ao *Nāṭyaśāstra*, Rūpa Gosvāmin desenvolve e aprofunda as caracterizações que já mencionamos, apontando as relações das modalizações da experiência (*rasa*) com estados-transitórios (*vyabhicāri-bhāva*), estados-causativos (*vibhāva*), etc., sempre de modo análogo ao sistema de Bharata, acrescentando inúmeras ilustrações, invariavelmente retiradas das fontes devocionais relacionadas à vida de Kṛṣṇa e avatares de Viṣṇu. Para cada experiência estética primária (*rasa*) dedica-se toda uma subdivisão do capítulo, as chamadas “Ondas”. O mesmo é válido para cada experiência (*rasa*) secundária, mas lhes são destinados um número relativamente menor de versos. O autor debate, ainda, a compatibilidade e incompatibilidade entre *rasas*, o modo de combinação, manifestações imperfeitas e suas causas.

Em relação ao *Nāṭyaśāstra*, fica patente que todo o arcabouço conceitual de Rūpa Gosvāmin lhe é tributário. Por outro lado, é pertinente notar que os passatempos (*līlā*) de Kṛṣṇa remetem-nos ao universo das artes populares, dos costumes pastoris, como a flauta e a dança em círculo realizada para saudar a mudança das estações. As travessuras da Criança Divina, o modo miraculoso como sobrepuja monstros de todo o tipo, milagres que faz para protegem seus associados da chuva, tudo isso são os “passatempos” (*līlā*) de Kṛṣṇa, o que podemos apreciar em contraposição com a *līlā* xivaísta, que se equivale à imagem da dança cósmica de Śiva. No vaixinavismo, Kṛṣṇa será alçado à função de supremo dançarino por ser a fonte ontológica última de tudo o que existe, no entanto, assume tal atributo como um acúmulo: ele é *também* um dançarino, músico, mas esse traço está distante de assumir a centralidade do simbolismo que lhe caracteriza.

Deve-se salientar que o sistema aqui delineado se destina à prática devocional e não à performance artística, diretamente. Isso não impede que, *a posteriori*, possa ser utilizado para embasar o processo de criação ou apreciação artísticas. Afinal, segundo tal formulação, toda e qualquer ação no mundo (*karma*) é justificada apenas pela devoção (*bhakti*), de modo que a criação artística se apresenta como uma forma particular dessa ação-no-mundo. Portanto, não se trata de uma sacralização da arte, de modo genérico, mas de uma mudança de olhar, por parte do devoto, que transforma a arte em serviço devocional, ao mesmo tempo em que opera a estetização da experiência intramundana, ou seja, o mundo visto como

espetáculo de Deus, seu divertimento e ação performática, sem qualquer objetivo em si, mas cuja teleologia precípua é o despertar da amorosidade, em seu estado mais puro, no coração de todo ser vivente.

Apesar do rigor na organização formal que devemos sublinhar no texto de Gosvāmin (2003), as práticas devocionais não se caracterizam, necessariamente, pelo mesmo formalismo. O mesmo pode ser dito em relação à poesia que lhe é relacionada, caracterizada por uma grande liberdade formal e pela passionalidade, o que não impede que formas clássicas permaneçam vigentes ou mesmo se fundam com os novos formatos artísticos.

Dentre as práticas devocionais do vaixnavismo da Bengala, David Kinsley (1979, p. 162) cita reuniões para a leitura de poemas que tematizam a vida de Kṛṣṇa. Usualmente, a leitura privilegia apenas um par estado emocional fundamental/experiência (*sthāyi-bhāva/rasa*), com os poemas se sucedendo um ao outro, de modo a intensificar o mesmo estado em toda a audiência. Em reuniões longas, cada um dos pares (*sthāyi-bhāva/rasa*) pode ser suscitado, de modo que todos se sucedam até o final de uma noite. Tal aspecto da experiência poética é uma propedêutica à própria experiência do mundo, um educar dos sentires para a vida devocional. Por exemplo, o poema seguinte evoca o amor maternal, dirigido a *Kṛṣṇa*:

Vida da minha vida, Oh Joia Azul!  
 Prometa que você não correrá diante das vacas.  
 Deixe o gado pastando por perto e toque sua flauta,  
 Então eu poderei escutá-lo de minha casa.  
 Valāi irá adiante com os demais,  
 Śrīdama e Sudama caminharão depois de você.  
 Tenha certeza de que você caminha entre eles e nunca se afaste.  
 Os pastos são cheios de perigos.  
 Coma quando tiver fome e olhe onde pisa,  
 O caminho é cheio de galhos afiados.  
 E prometa para mim  
 Que você não ouvirá ninguém  
 E fique distante das vacas muito grandes.  
 Ouça os conselhos de sua mãe,  
 Fique na sombra, protegido do sol.  
 Tome Jādavendra [o autor] com você para carregar suas sandálias,  
 Ele irá ajudá-lo a calçá-las quando necessário. (Kinsley, 2003, p. 163)

Tal poema busca suscitar no leitor o estado emocional fundamental (*sthāyi-bhava*) do Amor Materno, direcionado a Kṛṣṇa, visto como uma criança adorável e travessa. Espera-se que aquele que aprecia o poema se identifique com as recomendações da mãe, Yaśoda, que aconselha o filho com indicações dos cuidados maternos. O verso final apresenta um traço típico do gênero devocional, uma espécie de assinatura lírica com a qual o autor se inclui na cena, no caso, na situação humilde de portador das sandálias da Divina Criança.

Interessante notar que, no modo em que um poema é redigido, a linha final apresenta uma espécie de assinatura que não apenas identifica o autor, como o situa de modo participante em relação à cena retratada. Tal caráter de assinatura, ao mesmo tempo em que confere ao poema uma espécie de valor testemunhal, busca situar o leitor na mesma posição e suscitar os mesmos estados de amor devocional, culminando com a experiência estética – ou Bem-Aventura – (*rasa*) cabal, que se equivale à redenção.

Em síntese, tendo iniciado a caminhada com os santos-poetas do sul Índia, que peregrinam de templo em templo a partir do século VII d.e.c, aproximando arte e devoção, culminamos com uma teologia estética e soteriológica que se funda, inteiramente, nos conceitos de Bharatamuni e seu tratado acerca das artes performáticas (*Nāṭyaśāstra*, 2010), sistema teológico formalizado pelo discípulo de Caitanya, Rūpa Gosvāmin (séc. XV d.e.c.), devoto de Kṛṣṇa-Jagannātha.

## **4ALGUMAS POÉTICAS HERDEIRAS DE BHARATA**

### **4.1 Bharata, Aristóteles e Kālidāsa: preceptivas artísticas em poéticas da Índia e do Ocidente**

No capítulo anterior, abordamos dois desdobramentos medievais da especulação filosófica acerca da arte, com estreitas implicações na soteriologia. Tecemos reflexões acerca da natureza da inspiração, da relação entre linguagem e ontologia, entre experiência estética, estados meditativos e êxtase religioso. Tal abordagem pode criar a impressão errônea de que predomina, no campo da reflexão acerca das artes na Índia, o exercício especulativo, fracamente relacionado com o universo das realizações práticas dos artistas. Ao contrário, técnicas e procedimentos formais sistematizados caracterizam as artes indianas herdeiras de Bharata, bem como a literatura teórica correlata. Ao conjunto conceitual aplicado, sistematizado por essa literatura, é o que chamamos aqui de poética, da qual nos ocupamos mais demoradamente nesse terceiro capítulo.

Outra concepção errônea que pretendemos afastar, fruto do orientalismo que opera fora e dentro da Índia, é aquela que considera todos os aspectos da cultura indiana como fósseis ou heranças congeladas e imutáveis do passado. Com o intuito de afastar essa noção, focaremos, também no decorrer do capítulo, o modo como as características formais tidas num determinado momento como canônicas sofreram transformações, sob a influência de fatores advindos do meio sociocultural, ao mesmo tempo em que, em sentido inverso, a arte se constituiu como fator ativo de transformação das estruturas socioculturais que lhes são externas. Por outro lado, em meio a formas tão mutáveis, perceberemos a permanência e constante retomar de alguns elementos, dentre os quais as noções estudadas no primeiro capítulo, de experiência estética e estados emocionais, que desempenham uma função central na tradição estética indiana que podemos chamar, destarte, de tradição estética centrada na experiência.

Apesar de seu lugar único e autoritativo no interior da tradição, o mais provável é que a poética de Bharata apresente uma variante entre outras mais que coexistiam em seu tempo, do mesmo modo que, na atualidade, inúmeras expressões

compartilham, em menor ou maior grau, determinados traços característicos, diferindo em outros. No entanto, não é possível negar, Bharata sistematizou um conjunto conceitual de ampla difusão e influência, podendo ser comparada àquela da poética de Aristóteles no mundo ocidental. Examinar em pormenor a extensão de suas respectivas influências, no Oriente e no Ocidente, transcenderia em muito a delimitação de nosso presente trabalho. Restringiremo-nos a comparar, internamente, as redes conceituais que formam as teorias desses dois pensadores da arte, de modo a possibilitar que futuros trabalhos investiguem as implicações para a interpretação das artes produzidas na Índia ou no Ocidente.

Para efeitos de nosso presente capítulo, consideremos que uma obra artística apresenta objetivamente um conjunto de preceptivas que são a materialização das escolhas e critérios que orientaram o proceder do artista, não necessariamente enunciados por esse ou por críticos que lhe sejam contemporâneos, tais como: os critérios para combinações de cores e formas para um pintor; a definição de alturas e ritmos e seu emprego conjunto, para um músico; métrica e aliteração empregadas por um poeta; os efeitos de iluminação e técnicas de montagem para o cineasta. O próprio exercício da poética, como algo sistematizado, não se confunde com as preceptivas presentes na produção desse ou daquele artista. Por outro lado, que possamos classificar as obras de artistas em gêneros, períodos, tendências, significa que suas respectivas preceptivas tendem a ser partilhadas em maior ou menor grau e que, por outro lado, transformações ocorrem com o passar do tempo. No mundo europeu, a música clássica não segue as mesmas preceptivas da barroca; a perspectiva geométrica foi tida como canônica por pintores do Renascimento, mas não é empregada com o mesmo propósito por contemporâneos, ainda que conheçam a técnica, e assim por diante. Como preceptivas designamos os aspectos inerentes do fazer artístico, observáveis através da análise, o que difere do discurso sistematizado, e até mesmo normativo, acerca da arte, ou seja, a poética. Em até que ponto elas se refletem mutuamente será um eixo que atravessará nossa reflexão nas páginas seguintes.

Atendo-nos às nossas fontes textuais, se Bharata (2010) e Aristóteles (2006) são comparáveis no modo como se inserem em suas respectivas tradições artísticas, por outro lado, se tomarmos o critério da extensão e amplitude de seus respectivos trabalhos, a comparação se torna extremamente desfavorável para o filósofo grego.



A definição e análise da estrutura do enredo ocupa a quase totalidade da Poética de Aristóteles, enquanto o mesmo tópico, em Bharata, figura como uma preocupação entre outras, quase colateral e, talvez, até mesmo dispensável. Aristóteles reconhece que há outros conjuntos de preceptivas que se presentificam no teatro, tais como a teoria musical e mesmo a retórica, à qual ele mesmo dedica outro trabalho, mas concebe todos esses campos como secundários em relação à proposição e desenvolvimento do conflito. Bharata não é menos rigoroso e rebuscado conceitualmente em seu tratamento da estrutura central da ação dramática, mas não deixa de ocupar-se de cada um dos campos expressivos (música, expressão corporal...), atribuindo-lhes alto grau de formalização. Não apenas enciclopédico em suas definições, o Nāṭyaśāstra estabelece uma forte articulação entre um vasto número de conceitos, resultando num sistema formal rigoroso.

Se lançássemos uma visão geral sobre o sistema conceitual da poética de Aristóteles (2006), a tomarmos como ponto de referência e, contra ela, sobrepuséssemos o de Bharata (2010), observaríamos que: i) na poética de Bharata, a proposição e solução de um conflito não ocupa o lugar central, sendo um tema entre outros; ii) cada um dos campos expressivos é objeto de formalização. Isso implica que qualquer tentativa de análise objetiva de uma obra que se aproxima da poética de Bharata por um crítico formado em meios aristotélicos deve concluir: a) a obra carece de melhor estruturação em seu conflito central; e b) há um excesso de formalismo incompreensível em tudo o mais. Tais conclusões bem podem tipificar o primeiro contato ingênuo do ocidental com a arte indiana, incluindo suas expressões clássicas, como a poesia e a dança, ou de massa, como o cinema de entretenimento.

Ao colocarmos em diálogo poéticas e preceptivas, tradições aristotélicas e herdeiras de Bharata, não nos será possível sermos exaustivos em nenhuma das dimensões. Mesmo se nos restringíssemos ao Nāṭyaśāstra, seu tratamento pormenorizado se revelaria impossível, haja vista a natureza altamente técnica e enciclopédica do tratado. Um musicólogo que debata em profundidade os conceitos musicais em Bharata pode não apresentar o mesmo domínio do conceitual aplicado à dança, enquanto um poeta com amplo conhecimento das taxonomias para figuras de linguagem pode conhecer relativamente pouco no tocante aos critérios que orientam

a construção de objetos cênicos ou a maquiagem. Considerando-se, por sua vez, a dimensão da pluralidade de realizações artísticas relacionáveis à poética de Bharata, novamente encontramos uma impossibilidade de estudo exaustivo, haja vista que o conjunto se equivale a uma parcela significativa de tudo o que existe registrado na longa história das artes performáticas indianas, com as respectivas especificidades de autores, gêneros e eras. Se a exaustividade se prova inviável, resta-nos optar por um caminho alternativo. No caso, o que elegemos consiste em pinçar alguns temas e tratá-los em maior profundidade, através de critérios que elucidamos em momento oportuno.

Como já visto no capítulo primeiro, a datação de textos em sânscrito é raramente consensual. As interpolações e a constatação de que os originais disponíveis apenas fixam fontes mais antigas, tanto orais quanto textuais, são fatores que inviabilizam uma maior acuidade cronológica. Como resultado, estamos permanentemente às voltas com estimativas que se pretendem razoáveis, mas frequentemente questionadas por um ou outro especialista. Assim sendo, como já debatido, a datação razoável para o *Nāṭyaśāstra* é tida como algum momento entre os séculos II a.e.c e II d.e.c. Para a obra de *Kālidāsa*, por sua vez, costuma-se situá-la entre os séculos IV d.e.c. e V d.e.c, pois em sua poesia estariam presentes referências geográficas, linguísticas e históricas que possibilitariam sua localização da corte de Chandragupta II, período caracterizado por um próspero mecenato e a florescência da arte clássica sânscrita que, destarte, é uma arte de corte, exigente quanto à forma, e que pressupõe uma audiência altamente educada e familiarizada com as convenções poéticas.

A mais corrente objeção quanto à datação do *Nāṭyaśāstra* consiste em situá-lo, em sua forma atual que seria uma recompilação de textos precedentes, não antes do período Gupta, em outros termos, não antes da obra de *Kālidāsa*, sendo essa a posição assumida por Barbara Stoler Miller (1999, pg. 13). Ainda que tal objeção não seja a posição predominante entre os comentadores de *Bharata*, não é um exercício difícil ler o *Nāṭyaśāstra* como uma normatização a partir das preceptivas que se depreendem de *Xacuntalá Reconhecida*, de *Kālidāsa* (1990), como veremos adiante.

O estudo conjunto de *Bharata* e *Kālidāsa* permite com que os autores se clarifiquem mutuamente. Não apenas *Kālidāsa* pode servir como ilustração para os conceitos

advindos de Bharata, como também os trata de modo metalinguístico e, assim, auxilia na interpretação do modo como o conceito era empregado. Em *Mālavikā and Agnimitra* (Kālidāsa, 1971), o rei se apaixona por uma dançarina, cuja perícia é avaliada pela rainha, ela própria conhecedora dos cânones artísticos, e que elabora sua crítica recorrendo a termos técnicos. Nos diálogos que o mestre de dança (*guru*) encarregado de instruir o harém mantém com suas alunas e o patrono, observam-se comentários sobre o que é tido como qualidade artística, as virtudes esperadas de um praticante em diversos níveis, bem como permite que sejam entrevistadas as relações sócio-antropológicas que permeiam tal meio artístico, ainda que o poema as figure de modo idealizado. O uso metalinguístico também é encontrado em *Xacuntalá Reconhecida*, ainda que em menor extensão. Tais ocorrências atestam o pleno reconhecimento do jargão de Bharata por parte de Kālidāsa.

No contexto da poesia sânscrita clássica, o termo *kāvya* designa tanto a peça teatral a ser encenada quanto a poesia, no entanto, não se deve concluir que haja indiferenciação entre um texto destinado à leitura, à recitação ou à dramatização. Barbara Stoler Miller (1999, p. 23) nota que, dentre outras diferenciações formais, no interior da obra de Kālidāsa pode-se observar que os textos a serem lidos ou recitados são elaborados em um sânscrito rebuscado, enquanto as peças, a serem encenadas, mesclam sânscrito, tido como a linguagem da corte e dos sábios versados nos antigos escritos religiosos, com os prácritos, que são falares regionais e cotidianos. Tal variação do registro linguístico ocorre, nas peças teatrais, em conformidade com a caracterização do personagem. Outros aspectos formais encontráveis nas peças são indicações destinadas a atores e diretores, como o modo de entrada e saída de personagens, momento de inserção de sequências de dança ou pantomima e modos de endereçamento para as falas dos personagens (“em voz baixa”, “fala para si”, etc.). Fonseca (1991) nota que há poemas sânscritos que apresentam natureza “concretista”, ou seja, são elaborados com o intuito claro de serem visualizados, mais do que recitados, devido à disposição gráfica que assumem em seu suporte físico.

O *Nāṭyaśāstra* considera a existência de dez tipos ou gêneros teatrais, as chamadas *rūpakas* (NS, XX; Bharata, 2010, p. 805-865). Dentre esses, dois são descritos com maior detalhamento, o *Nāṭaka* e o *Prakarāṇa*, pois, segundo o autor, são caracterizados por incluírem todos os estilos (*vṛtti*), enquanto os demais gêneros

apresentariam um subconjunto de características que estariam, de modo mais completo, contidas nesses dois. Xacuntalá Reconhecida é um *nāṭaka*, o qual deve apresentar, dentre outras, as seguintes características: 1) ser uma história bem conhecida; 2) apresentar como herói (*nāyaka*) um herói de natureza elevada; 3) ter um apropriado número de atos. Todas as características são atendidas pela peça, que narra em sete atos a história do rei *Duṣyanta*, encontrada no épico *Mahābhārata*.

Pinçamos três tópicos para um estudo comparativo dos autores em questão: a) a estrutura narrativa; b) tipologia de personagens. c) a predominância de determinadas modulações da experiência (*rasa*) ao longo do poema.

Em relação ao primeiro, trata-se de tema central na tradição do Ocidente. Nosso intuito, aqui, é estabelecer um contraste com Aristóteles, o qual também abordamos, ainda que sucintamente e com o objetivo único de caracterizar sua poética. Podemos, de imediato, estabelecer por hipótese que a aplicação da poética aristotélica é insuficiente para a crítica da obra de Kālidāsa, haja vista que Aristóteles e Bharata não são plenamente congruentes, mesmo em seu tratamento da estrutura do enredo.

Em seguida, abordaremos a tipologia de personagens proposta por Bharata e presente em Kālidāsa. Uma tipologia, embora não seja desconhecida de outras poéticas ocidentais, não figura na abordagem aristotélica, pois, como já mencionado, o personagem é aí definido e tratado como uma função da estrutura do enredo, e não como um ente autônomo.

No terceiro tópico, retornamos à noção de experiência estética (*rasa*), haja vista a centralidade que ocupa na poética de Bharata. Buscaremos compreender como o poema articula os demais campos já analisados, a saber, a estrutura do enredo e a tipologia de personagens, às modalizações da experiência estética (*rasa*), tais como experiência amorosa, cômica, do heroísmo, trágica, do maravilhamento, etc.

A estrutura central de uma peça trágica é, na Poética de Aristóteles (2006, p. 51-64), o enredo (*mythos*), o qual é definido como a mimese de uma ação completa e se equivale à mudança de estado (da felicidade para a infelicidade, ou vice-versa) do personagem central. Tal estrutura é caracterizada por um nó e um desenlace e sua

beleza reside na harmonia e proporção entre as partes constitutivas. Na tragédia, a ação é desempenhada diretamente por personagens colocados em cena, e não narrada. Seu componente característico conhecido como nó, por sua vez, se equivale à proposição de uma situação-problema a ser solucionada, enquanto o desenlace designa a solução do mesmo problema, com a respectiva atribuição de consequências para cada um dos personagens. Tal esquema divide a narrativa em três segmentos: o inicial, que compreende a caracterização dos personagens até a instauração do problema; o meio ou desenvolvimento, no qual o protagonista busca solucionar o problema colocado, conduzindo a narrativa até seu clímax; e o final, do clímax em diante, no qual a situação-problema é solucionada e a consequência das ações desempenhadas pelos personagens se equivale à destinação atribuída a cada um. Assim sendo, o final trágico é consequência de uma desmesura inicial, fruto da presunção ou insolência (*hybris*) do personagem.

A catarse, por sua vez, ocorre de modo localizado no momento do desenlace e advém do medo e do terror suscitados pela contemplação das consequências infelizes que recaem sobre o herói trágico como fruto de sua desmesura inicial.

Se mencionamos a existência de um protagonista, ou seja, um personagem-sujeito que conduz adiante o desenvolvimento da ação dramática, é necessário sublinhar que não se equivale a um tipo determinado de personagem, com quaisquer atributos definidos *a priori*. Seu caráter se dá a conhecer através das próprias ações que desempenha, em outros termos, trata-se de uma função pertencente à própria estrutura do enredo.

Todo e qualquer incidente que compõe a peça é atrelado ao enredo por meio da necessidade e verossimilhança (Aristóteles, 2006, p. 74), ou seja, é pertinente apenas no caso de produzir um desenvolvimento no curso da ação.

O belo advém da harmonia e proporção estabelecidas entre todas as partes constitutivas do enredo (início, desenvolvimento, final), cujos pontos de inflexão se equivalem ao nó e desenlace. Tal proporção é definida, por Aristóteles, de modo conceitual, furtando-se o autor a qualquer definição em termos de duração ou outra possível determinação de proporções fixas.

Voltando-nos para o texto de Bharata, (NS, XXI, 1; Bharata, 2010, p. 866-924), podemos encontrar o conceito de *itivṛtta*, o qual podemos traduzir como “enredo”. (M. M. Ghosh o traduz para o inglês “*plot*”, o mesmo empregado pelos respectivos tradutores para a palavra grega “*mythos*”). Assim como em Aristóteles: trata-se da espinha dorsal da peça dramática. Equivale-se à ação desempenhada pelo personagem central; e as fases abstratas dessa ação são feitas corresponder (ainda que de modo indireto, como veremos) a segmentos que se refletem no âmbito formal. Se as semelhanças são suficientes para que identifiquemos ambas como teorias do enredo, as diferenças de conceituação são claramente perceptíveis. Há em Bharata todo um conjunto de conceitos originais não redutíveis às formulações de Aristóteles ou a quaisquer outras ocidentais, o que se torna facilmente perceptível ao procedermos à sua exposição detalhada.

Para Bharata, o enredo (*itivṛtta*) é relacionado a cinco fases da ação (*avasthā*). Tais fases são abstratas e relacionadas à aquisição de um objeto de desejo (*phala*) por parte de um personagem, o herói (*nāyaka*) da peça. Tal objeto pode ser classificado em qualquer uma das três categorias que subsumem todo e qualquer objetivo da vida humana, as metas da existência (*puruṣārthas*), características do hinduísmo, quais sejam: deveres morais/rituais (*dharma*); riquezas (*artha*) ou realização sensual (*kama*).

Cada uma das Fases da Ação é definida pela respectiva situação do herói em relação a seu objeto de desejo. Assim sendo, a primeira fase, o Início (*ārambha*), é caracterizada pela curiosidade e o despertar do desejo por parte do Herói de aquisição do Objeto; a segunda, chamada Esforço (*prayatna*), pela busca da obtenção de algo que não está mais em vista; na terceira fase, chamada Possibilidade de Obtenção (*prāpti-sambhāva*), o sucesso do Herói é sugerido; na quarta, Certeza de Obtenção (*niyatā phala-prāpti*), o Herói visualiza o estado de obtenção, que se torna certo; por fim, a fase chamada de União com o Objeto (*phala-yoga*) corresponde à obtenção e fruição da bem-aventurança almejada. (NS XXI, 9-16; Bharata, 872-875)

Bharata acrescenta que o emprego das cinco fases não é obrigatório. Caso uma esteja faltando, deverá ser a quarta; no caso de duas ausentes, deverão ser a

terceira e a quarta; no caso de três não serem empregadas, que sejam as três intermediárias, restando a primeira e a última. (NS, XXI, 18; Bharata, 2010, p. 875)

Tal estrutura abstrata não se equivale diretamente a segmentos da peça. Como expõe Byrski (1993, p. 141) e Gerow (1979, p. 559), trata-se de um conjunto de disposições subjetivas do herói em relação ao seu objeto de busca, o que se diferencia da organização objetiva da peça, ou seja, ao encadeamento de eventos dramáticos. Tal estrutura objetiva é composta pelas Junções (*sandhi*), definidas por Bharata (NS, XXI: 37-42; Bharata, 2010, p. 883-888) também em número de cinco, quais sejam: Abertura (*mukha*), Prosseguimento (*pratimukha*), Desenvolvimento (*garbha*), Deliberação (*vimarśa*) e Conclusão (*nirvahaṇa*). Há uma analogia entre as fases da ação e a disposição objetiva das Junções, certamente, mas essas últimas não são compostas apenas por componentes da ação principal, pois também comportam eventos e situações desempenhadas por personagens auxiliares, tais como ações independentes ou secundárias.

Enquanto as cinco Junções correspondem ao arranjo formal da peça dramática, seu conteúdo é analisado a partir do conceito de Principal Elemento Constitutivo (*artha-prakṛti*), quais sejam: a Semente (*bīja*); a Gota Seminal (*bindu*); o Episódio (*patākā*); o Incidente (*prakāṣ*) e a Ação (*kāryā*). (NS, XXI: 21-26; Bharata, 2010, p. 874-878)

Todos os objetos e Estados (*bhāva*) que compõe a peça nascem de uma Semente (*bīja*), que se equivale à relação do Herói (*nāyaka*) com seu Objeto de Desejo (*phala*). O princípio da coerência ou continuidade na sucessão de tais objetos é chamada Gota Seminal (*bindu*). Assim sendo, na Abertura (*mukha*), a Semente é plantada, ou seja, o desejo pela obtenção do objeto é despertado; no Prosseguimento (*pratimukha*), o objeto de fruição almejado se torna ausente ou, por algum motivo, a realização do desejo é obstada e adiada; no Desenvolvimento (*garbha*), há o germinar da semente, que é o esforço para a obtenção da união com o Objeto. As dificuldades intervêm, mas a esperança não é abandonada; na Deliberação (*vimarśa*), ocorre o momento crítico de remoção daquilo que ocasiona a impossibilidade de fruição; finalmente, na Conclusão (*nirvahaṇa*), tem-se a união final e fruição, ou seja, a semente (*bīja*), finalmente, se desenvolveu em fruto.

Bharata designa como Episódio (*patākā*) um evento independente, porém que se concatena com o desenrolar das fases da ação principal. O exemplo metafórico fornecido por Dhananjaya (1912, p. 18) é aquele do portador da flâmula, no campo de batalha, cuja ação não se restringe a si, pois consiste em anunciar a chegada do rei.

O Evento Episódico (*prakāri*), por sua vez, não apresenta uma estrutura de ação desenvolvida. Trata-se de um ocorrido qualquer, que se relaciona com o desenrolar da estrutura principal do enredo, mas não lhe é subordinado.

Dhananjaya (1912, p. 19) acrescenta que a relação entre os eventos que compõe a ação principal e os episódicos pode se dar de modo direto e uniforme ou através de figuras de linguagem, analogias e duplos sentidos. No primeiro caso, o evento influi diretamente sobre a relação de obtenção do objeto pelo personagem; no segundo, a relação é da ordem da sugestão, ou seja, por meio de figuras de linguagem e construções analógicas, a relação, entre herói e objeto é sugerida, sem ser diretamente tematizada.

Em síntese, a organização dos Elementos Constitutivos no interior das Junções observa, sobretudo, a ordem fornecida pelas Fases da Ação. Partindo dessas noções que emolduram forma e conteúdo, Bharata (NS, XXI: 60-116; Bharata, 2010, p. 893-917) define, ainda, um segundo nível de detalhamento, o qual se equivale aos Componentes das Junções (*sandhi-aṅga*), em número de sessenta e quatro. Deixando de lado sua enumeração, podemos compreendê-las, ainda que de modo simplificado, como um acervo ou uma taxonomia de situações-tipo ou, segundo a expressão de Byrski (1993, p. 142), de “situações-modelo”.

Antes de passarmos para o próximo tópico de poética, vejamos como tais conceitos já expostos se aplicam à obra de Kālidāsa estudada, Xacuntalá Reconhecida.

O texto da peça não se inicia imediatamente com a ação. Antes, há um prólogo, no qual o diretor e uma atriz, de modo aparentemente espontâneo, apresentam para o público o que deve ser esperado naquela noite. Tal prólogo começa com uma bênção direcionada a Śiva, o qual é saudado em suas “oito formas visíveis”, ou seja, o Sol, a Lua, o Sacrificante e os Cinco Elementos (Água, Fogo, Éter, Terra e Ar). (Kālidāsa, 1990, p. 3). Segundo Barbara Stoler Miller



Que Kalidāsa foi um devoto de Śiva e da Deusa é evidente por sua obra e pelas lendas que o cercam. As poderosas imagens da natureza que dominam sua poesia e peças são em última análise determinadas por essa concepção do mistério criativo de Śiva. Isso está implícito na doutrina das oito formas manifestas (*aṣṭamūrṭi*), que ele recita na bênção introdutória de Śacuntalā”. (Miller, 1999, p. 7)

A heroína da estória, Xacuntalá, é ela própria uma espécie de espírito da natureza, semi-humana e semi-divina, nascida da união de um sábio com uma das ninfas da corte celestial de Indra. Sobretudo no início da peça, onde Xacuntalá se encontra no eremitério na floresta, lugar onde cresceu, a natureza parece se portar como parte da trama, de modo ativo, sobretudo se considerada a dimensão sugestiva das imagens e da linguagem poética empregada.

Ainda no prólogo, após a bênção, segue-se o breve diálogo entre o Diretor e a Atriz. O nome da peça e do autor são apresentados pelo diretor; a esse último, a Atriz tece um elogio; mas esse o recusa, reconduzindo o elogio à plateia presente, que seria composta por sábios, aos quais compete julgar o sucesso da apresentação; o Diretor, então, solicita à Atriz que cante uma canção sobre a estação do verão e seus prazeres. A atriz responde com os seguintes versos:

No amor de verão  
Mulheres sensuais  
Vestem  
Flores como brincos  
De frágeis pétalas  
De Mimosa  
Que abelhas selvagens  
Gentilmente beijam. (Kālidāsa, 1999, p. 90)

Ao ouvir tal canção, o diretor nota que a plateia está muda como uma pintura, e ele próprio cai em esquecimento acerca da peça a ser encenada. A atriz o relembra de Xacuntalá, ao que o Diretor volta a si e introduz a primeira cena, na qual vemos o Rei, de arco em punho, sobre uma carruagem, perseguindo um antílope.

Toda a poética centrada na experiência estética (*rasa*) está presente nesse breve prólogo. Primeiramente, deve-se notar que a completude da apresentação é

alcançada apenas caso toquem o coração dos sábios presentes. A modulação da experiência, no caso, amorosa (*śringāra-rasa*), que caracteriza a canção entoada, será a mesma que prevalecerá ao longo da peça. Ao comparar a plateia a uma pintura, o autor adianta, através da sugestão, a passagem no ato quinto no qual o Rei observa uma pintura de Xacuntalá e, sem saber diferenciar a realidade da obra artística, busca espantar uma abelha que se mostra prestes a beijar os lábios de sua amada. O esquecimento, por sua vez, vivido adiante pelo rei e aqui pelo Diretor, é o motivo central da peça, como veremos.

Por meio da linguagem sugestiva e, ao mesmo tempo, de modo metalinguístico, o prólogo adianta para o público não apenas temas, imagens e motivos que serão encontrados na peça, mas sua própria dinâmica ou funcionamento geral: o objetivo, que é a experiência amorosa (*śringāra-rasa*) a ser manifestada no coração do público educado, resultando da interação entre estados-causativos (*vibhāva*), tais como as flores e a brisa de verão, e estados-resultantes (*anubhāva*), tal como o esquecimento.

Xacuntalá é dividida em sete atos, os quais podem ser assim resumidos:

#### Ato I<sup>9</sup>

O Rei, de nome Duṣyanta, acompanhado de uma comitiva, adentra uma floresta em perseguição a um antílope. No momento de apanhá-lo, ouve uma voz que o solicita a não fazê-lo, pois se trata de um animal pertencente à floresta de um eremitério. Atendendo ao pedido, é recompensado pelos ascetas com a dádiva de que tenha um filho que reinará sobre todo o mundo. É, então, convidado a adentrar o eremitério e ali ele avista Xacuntalá, que caminha em companhia de duas amigas, por quem se apaixona imediatamente. Ela cuida de plantas, dentre as quais a jasmim-trepadeira que escolheu uma mangueira como seu “esposo”. O Rei acredita tratar-se da filha do brâmane Kanã, mas descobre tratar-se da filha de um sábio, porém pertencente à casta nobre. São, portanto, ambos elegíveis para o mútuo casamento. Xacuntalá, ainda que de modo recatado, demonstra que o amor é

---

<sup>9</sup> As referências gerais são feitas utilizando-se as traduções de Fonseca (1990), do sânscrito para o português; e de Miller (1999), do sânscrito para o inglês. Referências específicas são eventualmente realizadas para uma ou outra tradução, mantendo-se o respectivo número da página citada.

recíproco. O Rei a presenteia com um anel, porém escondendo sua identidade, dizendo-se apenas um membro da comitiva real.

## Ato II.

Inicia com o bufão (*vidūṣaka*), que é de origem brâmane, sendo o melhor amigo do Rei. Ele reclama das condições pouco confortáveis do ambiente de caça no qual o mantém o Rei. O general solicita ao Rei que continue a caçada, mas esse ordena que a comitiva descanse, pois se encontram na região de um eremitério. Em conversa com o bufão, o Rei declara o objeto de sua busca e exalta suas qualidades. Adiante, no diálogo, o rei começa a planejar algum modo como poderá obter Xacuntalá. Seu planejamento é interrompido com o pedido de dois jovens ascetas para que proteja os rituais, que se encontram atacados por demônios. Estando já pronta a carruagem real para o enfrentamento, uma solicitação da rainha chega ao acampamento, para que o Rei retorne de modo a cumprir uma obrigação ritual. O Rei entrevê um stratagema e ordena ao bufão que tome seu lugar no rito, levando consigo a comitiva, de modo que fique sozinho na floresta. Antes que o bufão parta, o Rei lhe diz que seu interesse pela filha do sábio jamais existiu. Seu intuito, ao fazê-lo, é impedir que a notícia chegue ao palácio através do amigo.

## Ato III

Inicia com um jovem asceta, o qual diz que, assim que o Rei adentrou o eremitério, os rituais deixaram de ser perturbados. O Rei, tendo realizado sua função de protetor dos ritos e do *dharma*, vaga pela floresta, desconsolado, sentindo as flechas do cupido lhe ferirem. Adiante, avista Xacuntalá, que se mostra indisposta, sendo atendida pelas duas amigas. Escondido entre a vegetação, o Rei obtém a confirmação de que seu sentimento por Xacuntalá é recíproco. Revelando-se das folhagens, apresenta-se. As amigas, após inquirirem o Rei sobre suas intenções, deixam-nos sozinhos. A sós, o rei propõe o casamento por mútuo consentimento (*Gandharva*).

Por trás das cortinas, ouve-se o chamado da mãe adotiva de Xacuntalá, que lhe pergunta sobre seu estado de saúde. A seguir, o Rei é chamado para novamente proteger o ritual, perturbado pelos “comedores de carne” (demônios).

#### Ato IV

Adentra as duas amigas de Xacuntalá. Em seu diálogo, descobre-se que a união entre o Rei e Xacuntalá já foi consumada na floresta. Ao final da tarde do mesmo dia, o Rei deve voltar à sua capital, devido ao término de suas incumbências no eremitério. As amigas conjecturam que Kanva, o pai adotivo de Xacuntalá, certamente aprovará a escolha da filha. Nesse momento, ouvem a chegada de um ilustre andarilho, de cuja recepção Xacuntalá se descuida por encontrar-se absorta nas memórias do Rei. O andarilho, o severo sábio Durvássas, lança a praga de que aquele do qual Xacuntalá não consegue parar de lembrar se esquecerá dela. Uma das amigas de Xacuntalá, intercede por ela, conseguindo que o sábio amenize o castigo, concedendo que ela será lembrada ao mostrar ao seu amado o anel que lhe fora dado.

Como o rei não envia nenhum recado, o pai de Xacuntalá ordena que sejam preparados os ritos de partida. Através do diálogo das duas amigas de Xacuntalá, somos informados de que o sábio ficou sabendo de tudo ao adentrar o campo sacrificial, onde uma voz invisível narrou o ocorrido. Xacuntalá é abençoada, em sua partida, por todo o eremitério. Nessa longa cena, despede-se de cada um dos habitantes do lugar, incluindo as plantas e seres fantásticos. O ponto alto é tido como a despedida do pai. Antes de partir, as amigas, que sabem da praga lançada por Durvássas, mas não contaram a Xacuntalá, lembram-lhe de mostrar o anel ao Rei, caso ele demore a lembrar-se dela.

#### Ato V

Inicia com o diálogo entre o Rei e o Bufão no salão da corte. Ambos escutam a voz de uma cantora, que entoia um verso de amor-em-separação (*vipralambhaśṛṅgāra*). O Rei, que de nada se lembra acerca de Xacuntalá e o eremitério, indaga-se o

motivo de sentir tão profundamente ao ouvir tal música, pois não se encontra separado de ninguém que ama. O rei explica tal reação atribuindo-a a reminiscências de vidas passadas. Em seguida, o camareiro anuncia a chegada dos ascetas que acompanha Xacuntalá. O Rei os recebe de modo respeitoso. Eles apresentam Xacuntalá como tendo se casado com o Rei na floresta. Esse, embora admire sua beleza, recusa-a por vê-la grávida, supostamente de outra pessoa. Xacuntalá, embora já deplorando seu destino, resolve mostrar ao Rei o anel que lhe dera. No entanto, não consegue encontrá-lo, concluindo que o perdera no caminho, ao lavar as mãos no rio, em local sagrado. O rei recusa toda a estória narrada pelos ascetas, concluindo tratar-se de algum engodo. A mãe adotiva de Xacuntalá, por sua vez, também recusa a permissão à filha para que retorne ao eremitério. Como solução, o sacerdote real recomenda que Xacuntalá seja abrigada pelo Rei, mesmo não a tomando ainda como esposa, e aguarde o nascimento da criança para comprovar se seu comportamento confirmaria a velha profecia, de que o Rei deveria gerar um imperador (*cakravartin*). O Rei aceita o conselho.

Todos saem.

Adentra o sacerdote real, que narra ao Rei o desaparecimento de Xacuntalá, na vizinhança do local sagrado das ninfas. Uma luz desceu do céu e, em meio a essa, uma forma feminina surgiu e levou Xacuntalá.

O rei, finalmente, se retira para seus aposentos, dizendo para si mesmo que, embora não se lembre de ter-se casado com Xacuntalá, a quem repudiara, seu coração reage com o pesar semelhante a que isso realmente tenha ocorrido.

## Ato VI

O Superintendente da polícia e um Homem, um rude pescador, discutem. O Homem argumenta que um valioso anel que possui foi encontrado no ventre de um peixe. O Superintendente intenciona condená-lo por roubo. Resolve-se conduzir o caso ao Rei para que decida. Ao avistar o anel, o Rei se lembra imediatamente de Xacuntalá e de tudo o que ocorrera no eremitério. Resolve, então, recompensar o Homem, o

qual, por sua vez, divide sua recompensa com o Superintendente que pretendia condená-lo, demonstrando o valor do povo simples do reino.

A cena seguinte do mesmo ato ocorre no jardim. Uma ninfa observa, camuflada por efeito de artes mágicas, duas mulheres do harém real, as quais se preparam para o festival da primavera. O sacerdote do palácio, no entanto, as impede, informando-as da proibição, por todo o reino, de tais comemorações, devido a encontrar-se o Rei num profundo estado de melancolia. Ouve-se, por trás das cortinas, o anúncio da chegada do Rei. Esse adentra acompanhado pelo Bufão. No longo diálogo, o Rei se mostra sem brilho e abatido. Menciona-se que Xacuntalá teria sido raptada por algum ser celestial, talvez alguma ninfa. O Bufão, ao tentar consolar o Rei, afirma que, então, a futura união entre ambos é certa, pois, sendo Xacuntalá filha de Menaká, a ninfa, sua mãe não a deixaria em agonia sem poder se unir àquele que ama. O Rei, no entanto, não demonstra ter esperança alguma, agindo como se tivesse perdido a razão. Dirige sua censura contra o anel que se desprende da mão de Xacuntalá, dando mostras de perda da razão. Resolve, então, retornar à pintura que estava a fazer da amada. O bufão elogia sua perícia, dizendo quase não ser possível diferenciar o quadro da realidade, e mostrando uma abelha prestes a pousar sobre Xacuntalá. O Rei passa a proferir discursos para admoestar a abelha, ordenando-lhe que não ouse tocar nos lábios da amada. O bufão, convencido da loucura do amigo, o relembra de que ambos, abelha e Xacuntalá, estão numa pintura. O Rei, por sua vez, se derrama em lágrimas, pois se deleitava com a presença da amada, até o momento em que o amigo o lembrou da ausência.

Sob a notícia de que a Rainha se aproxima, o Rei ordena que o quadro de Xacuntalá seja retirado, para que seja posto a salvo do ciúme. O bufão se retira às pressas, com o quadro, dizendo salvar-se a si mesmo.

Adentra um membro da guarda com uma carta na mão. Tal carta solicita um julgamento do Rei. Trata-se do caso de um rico comerciante que falecera em alto mar sem deixar herdeiros. A determinação do juiz é que, na ausência de herdeiros, a propriedade seria destinada ao Rei. O Rei inquire acerca da família do comerciante e descobre que uma das esposas havia realizado os ritos prescritos para aqueles que desejam ter um filho e que, portanto, estaria grávida. O Rei ordena que toda a herança seja destinada à criança ainda no ventre e que, ainda, nenhum parente de

falecido em seu reino seja, desse dia em diante, deixado sem recursos para a própria sobrevivência, passando tal responsabilidade a recair sobre os cofres reais, no caso de não haver bens para serem herdados.

A Ninfa que observa a tudo desde o começo da cena do jardim, invisível por artes mágicas, constata a virtude do Rei e seu pesar pela esposa perdida. Através de seu solilóquio, ficamos sabendo de que os deuses planejam algum estratagema para que o Rei receba aquela que perpetuará sua linhagem.

Ouve-se o Bufão em perigo. Algum Ser Invisível o havia levantado no ar e colocado-o no topo do palácio. O Rei toma o arco e irrompe na direção dos gritos do amigo. Eis que o Ser Invisível se revela como Matali, o mensageiro de Indra. Sua presença é um pedido de socorro dos deuses, que se encontram em batalha contra seus eternos adversários, os assuras, e solicitam o apoio do Rei. O artifício de levantar o Bufão no ar fora somente para despertar a verve heroica do Rei, que se encontrava em estado abatido. O Rei aceita e parte para o céu de Indra.

## Ato VII

O Rei e Matali estão na carruagem celeste de Indra. Eles dialogam após a batalha. Os deuses venceram com o apoio do Rei, o qual recebeu honrarias que ele diz serem além do merecimento. Matali responde que Indra lhe confidenciou achar que as honrarias não haviam sido suficientes em relação aos serviços prestados em batalha contra os perturbadores do *dharma*.

Na carruagem voadora, admiram-se de quão magnífica é a Terra à distância. Ao passar pelas nuvens, o Rei observa um pico dourado e indaga a Matali qual seria aquele lugar. Matali informa tratar-se do local onde se busca a perfeição espiritual, habitado por Maricha, pai de todos os deuses, e sua esposa Aditi. Matali estaciona a carruagem e solicita ao Rei que desça. O Rei encontra ali um menino, acompanhado por duas ascetas, brincando com um leão, e reconhece nele os signos de um Rei dos Reis (*cakravartin*). O Rei sente afeição pelo menino como se fosse pelo próprio filho. Um amuleto do Menino cai ao chão e o Rei o pega. As ascetas se mostram surpresas, pois apenas o Menino e seus pais poderiam tocar naquele amuleto

mágico. As ascetas revelam que o menino é filho de Xacuntalá. O Rei ainda duvida tratar-se da mesma pessoa, podendo ser uma coincidência de nome. Xacuntalá se revela. Ambos conversam sobre o que ocorrera. Xacuntalá atribui os eventos a alguma má ação em vidas passadas. Conta que foi resgatada por intermédio de sua mãe, a ninfa Menaká, e trazida para o céu de Maricha, onde permaneceu praticando austeridades. O Rei lhe mostra o anel, por intermédio do qual sua memória foi restaurada, e faz menção em devolvê-lo a Xacuntalá, mas ela o recusa e solicita ao Rei que ele próprio o use.

O Rei, Xacuntalá e o Menino, cujo nome é Bharata, são conduzidos à presença de Maricha e Aditi. Em sua onisciência, os sábios revelam todos os detalhes do ocorrido aos personagens, tal como a praga do sábio Durvasas, que não era do conhecimento de ambos. O casal divino dá mais alguns conselhos ao casal real e os abençoa. Também enviam um mensageiro ao eremitério do pai de Xacuntalá para levar as boas notícias. Por fim, Maricha indaga ao Rei se lhe pode fazer algum favor. O Rei diz que nada mais deseja, e complementa:

Possa o Rei exercer o bem em favor dos súditos;

Possa a recitação dos poetas, eminentes no saber, ser honrada;

E possa o auto-existente, Śiva, com sua energia difusa em todas as direções, cancelar meu renascimento.” (Kālidāsa, 1999, p. 297)

No tocante a uma análise formal, pode-se observar que a estrutura em sete atos da peça é simétrica, com um pico emocional no quarto ato (partida de Xacuntalá). Alguns atos apresentam simetrias internas entre si. É o caso dos segundo e terceiro, que se iniciam com, respectivamente, Xacuntalá e o Rei, separadamente, em estado de amor um pelo outro. Ambos negam alguma obrigação (civil, no caso do Rei; com a natureza, no caso de Xacuntalá). Ao final do terceiro ato, ambos são chamados de volta ao dever, ou *dharma*: o Rei, como protetor dos ritos do eremitério; Xacuntalá, por sua mãe. Edwin Gerow (1979, p. 566), ao notar tal oposição entre *amor X dever*, analisa que deve aí residir a Gota Seminal (*bīja*), ou seja, o elemento de permanência que sustenta a coesão entre um e outro evento que se sucede. O autor nota, ainda, que o mesmo paralelismo pode ser observado entre os atos IV e VI, que



iniciam mostrando os personagens centrais em profundo estado causado pela ausência do outro. Esse é o estado de amor-em-separação (*vipralambha-śrṅgāra* ou *viraha*). Ao final do quarto ato, Xacuntalá falha em sua obrigação com o ilustre viajante; no ato VI, ao proceder inversamente e atender ao dever, o Rei reverte o curso dos fatos, findando o ato com o aparecimento de Matali, o mensageiro de Indra, o que marca a virada para a união final do rei com seu filho e a esposa.

O quinto ato é aquele do confronto entre o Rei e Xacuntalá, enquanto o sétimo corresponde à resolução do conflito.

Vejamos como tal estrutura reflete os conceitos de Bharata. Adotando como válidas as análises clássicas de Raghavabhatta, presente nas resenhas do texto em sânscrito, citados por Edwin Gerow (1979, p.564), podemos assim tecer as correspondências entre atos e Junções:

#### Junção 1, abertura: ato I

A Semente (*bīja*) é instaurada com a submissão do Rei ao *dharma* (o aviso para não atirar sua flecha no antílope), conseqüente benção de que teria um filho e, a seguir, ser introduzido a Xacuntalá. Do ponto de vista das Fases da Ação, o Desejo de Ação surge com o Rei se apaixonando por Xacuntalá. O Objeto de Desejo, no entanto, não se equaciona à dimensão do prazer sensório (*kama*), como poderia parecer à primeira vista, pois cumpre funções na esfera política/riquezas (*artha*), haja vista que a benção lhe confere um herdeiro ao trono; e dos deveres morais/rituais (*dharma*), pois o filho será um Rei dos Reis (*cakravartin*), termo com conotações morais-religiosas, pois nos atributos de tal governante consta a proteção e manutenção do *dharma*.

#### Junção 2, desenvolvimento, *pratimukha*: atos II e III

Em termos das Fases da Ação, a condição do Rei translada para aquela do Esforço para a Obtenção. O casamento por mútuo consentimento (*gandharva*) e a união na floresta estabelecem o liame que conduzirá ao Fruto. O Objeto

de Desejo se torna ausente com a partida do Rei e posterior esquecimento devido à praga de Durvássas. A chegada e partida de Durvássas é um exemplo de Incidente Episódico, ou seja, um evento relativamente independente (a peregrinação de um sábio), mas que interfere na estória de algum modo. Não é um Episódio (*patākā*), pois não chega a apresentar a estrutura completa de uma ação.

Junção 3, *garbha*: Ato IV e parte do V (até o momento em que Xacuntalá retira o véu).

Em termos das fases da Ação, A Esperança de Alcançar corresponde à partida de Xacuntalá e sua despedida de todos os habitantes da floresta.

Junção 4, *vimarśa* (deliberação): Parte do ato V e ato VI

Inicia em plena crise de recusa de Xacuntalá, abarca a virada no destino do casal, com a entrega do anel por parte do pescador e recuperação da memória por parte do Rei. Ao final do ato VI, a Certeza de Alcançar é claramente expressa pelo Bufão, que denuncia a estratégia de Menaka, a ninfa, mãe de Xacuntalá.

A deliberação (*vimarśa*) comporta dois Episódios (*pātākā*): o encontro do anel por conta do Cidadão Comum; e o julgamento do caso do rico comerciante por conta do Rei. O primeiro guarda relação direta com o desenrolar da ação (recuperação da memória); o segundo apresenta relação indicativa ou analógica.

Junção 5, resolução (*nirvahaṇa*): Ato VII.

O Rei reencontra o filho e, em seguida, Xacuntalá. A união do Herói com o Fruto da Ação, assim se consuma.

Observa-se, portanto, uma perfeita aplicação da teoria resultando numa macroestrutura bastante simples e linear. É possível descer ao nível da análise microestrutural, utilizando-se a noção de Componentes das Junções (*sandhi-aṅga*), como expõe Gerow (1980) em seu segundo artigo dedicado à análise da mesma peça. Cada uma das Junções comporta, aproximadamente, doze Componentes. Esses se equivalem à menor unidade da ação dramática, espécie de átomos da macroestrutura. Por outro lado, como observa Gerow (1980, p. 267), eles não recobrem a totalidade de cada um dos atos, havendo, portanto, material no interior das Junções que não se equivale a nenhum Componente.

Byrski (1993, p. 142) nota que a estrutura da ação é tida como universal, no contexto da escola *Mīmāṃsā* (ritualismo védico), sendo o Veda seu fundamento e o rito sacrificial seu arquétipo. Já abordamos, no capítulo 3, como Abhinavagupta promove uma unificação entre a teoria do *Mīmāṃsā* com outras teorias da linguagem, ao situar a experiência estética (*rasa*) como o fruto ou objeto da ação (o poema). A correspondência, para Abhinavagupta, é realizada em relação às funções da linguagem. A leitura de Byrski (1973; 1993), por sua vez, chama a atenção para uma questão diferente. Trata-se de uma homologia existente entre a estrutura do Enredo (*itivr̥tta*, *plot*, *mythos*) e as etapas e componentes do ritual. Isso só é possível devido ao ritual védico se apresentar como um arquétipo geral para toda e qualquer ação intramundana (*karma*). Assim sendo, as Fases da Ação e as correspondentes Junções são decorrentes diretamente da estrutura geral da ação, ou seja, do ritual.

No rito sacrificial védico, diversos sacerdotes desempenham funções complementares, conforme sua escola de filiação (*R̥g*, *Sāma*, *Yajus* ou *Atharva*). Embora haja um beneficiário da ação, ou seja, do rito (o Rei, usualmente), cada oficiante desempenha um papel específico e, não raro, localizado. A estrutura geral da ação ritual é um todo complexo no qual muitos tomam parte. Analogamente, na peça, os brâmanes que abençoam o Rei no início; os “comedores de carne” que perturbam os rituais na floresta; o sábio andarilho Durvássas que lança sua praga contra Xacuntalá; o Homem Comum que retira o anel do ventre de um peixe; a Ninfa que observa todo o ocorrido enquanto se mantém invisível; o mensageiro de Indra, Matali, e seu estratagema... Cada um desses desempenha uma função breve no interior da estrutura geral da ação dramática. Nem sempre a ação é desempenhada pelo beneficiário e, na ausência de qualquer um desses, estaria ausente algum

elemento das Fases da Ação. Essas assumem a função de moldura para o fazer da totalidade dos personagens, sem se subsumirem ao proceder de nenhum. Nas teorias dramáticas ocidentais, a ação é centrada em um único personagem, o protagonista; em Bharata, muito pouco ou nenhum espaço é deixado para a empresa individual do Rei. Não é obra do personagem central, enquanto indivíduo, nem o estratagema para permanecer na floresta, nem o encontro do anel, nem a recuperação de Xacuntalá. Poderíamos aqui tecer um paralelo entre os campos da poética e da ética, tanto no Ocidente quanto o Oriente. No teatro grego, a retribuição, positiva ou negativa, decorre das implicações éticas que incidem sobre a empresa, a iniciativa individual, do herói. Assim sendo, um personagem convocado *ad hoc* para cumprir uma função narrativa, sem que o progresso da ação remeta diretamente a um feito do protagonista, é visto na poética do Ocidente como um problema de estruturação, chamada *deus ex machina*. Na poética de Bharata, ocorre o perfeito inverso, pois a virtude do indivíduo, mesmo o Rei, reside na própria submissão a uma lei pervagante e impessoal que regula a ação de todos os personagens, tal como os Vedas que sustentam e organizam o cosmos, deuses inclusos. Cada uma das funções do Enredo pode ser desempenhada por qualquer um dos caracteres, sendo cabíveis permutações e trocas de função.

O *Nāṭyaśāstra* fornece uma tipologia de personagens em capítulo distinto daquele que trata da estrutura do enredo. (NS XXXIV; Bharata, 2010, p. 1785-1809). Os personagens-tipo são definidos em conformidade com uma organização cósmico-social ideal vista a partir do interior de uma corte, o que indica ser esse o espaço privilegiado de performance (a corte).

Um grande número de tipos é fornecido, destacando-se, dentre esses, apenas três, os quais recebem tratamento pormenorizado: o Herói (*nāyaka*), a Heroína (*nāyikā*) e o Bufão (*vidūṣaka*). O conjunto de todos os personagens-tipo é subdividido em internos, basicamente o harém e seus guardiões; e externos, ou funcionários reais que lidam diretamente com a população, como os guardas, capelães e juizes. Os personagens podem ser de três categorias: superior, médio e inferior, mas o herói deverá pertencer a apenas uma das duas primeiras, superior ou médio. Quanto ao temperamento, assumirá uma dentre quatro possibilidades:

O Herói (*nāyaka*) é descrito como sendo de quatro tipos: o auto-controlado e veemente (*dhīroddhata*), o auto-controlado e de coração mole (*dhīralalita*), o auto-controlado e exaltado (*dhīrodāta*) e o auto-controlado e calmo. (*dhīraprasānta*). (NS, XXXIV: 16-17; Bharata, 2010, p. 1789)

A cada uma das possibilidades de temperamento corresponde uma única possibilidade dentro da organização cósmico-social ideal:

Dentre os heróis, deuses são auto-controlados e veementes, reis são auto-controlados e de coração mole, ministros são auto-controlado e exaltados, brâmanes e mercadores são auto-controlados e calmos. (NS, XXXIV: 19-20; Bharata, 2010, p. 1790)

Em Xacuntalá Reconhecida, o herói (*nāyaka*), *Duṣyanta*, é um rei, do tipo superior, auto-controlado e de coração mole.

A cada uma das possibilidades de Heróicoresponde, novamente, de modo unívoco, um único tipo de Bufão (*vidūṣaka*). Para o caso do herói ser um deus, o Bufão será um renunciante, ou seja, um asceta andarilho; para o caso do primeiro ser um rei, seu bufão será um brâmane; por fim, para o caso do herói ser brâmane, o bufão será seu aprendiz. Como o herói da peça é um rei, seu bufão é um brâmane, em estrita conformidade como Nāṭyaśāstra (NS, XXXIV, 22; Bharata, 2010, p. 1791).

Como veremos, a função do Bufão é adicionar um componente cômico, o qual deve se manifestar, sobretudo, nos momentos de amor-em-separação vividos pelo herói. Na peça, isso ocorre nos atos II e VI, nos quais se percebe que a participação do bufão se torna mais proeminente.

Há, na peça, um grande número de personagens. Personagens do tipo superior se expressam em um sânscrito rebuscado, e frequentemente em verso metrificado, enquanto os do tipo inferior utilizam o prácrito, redigido em prosa. Além das três personagens centrais, cada um dos tipos enumerados por Bharata são encontrados na peça: os brâmanes, o capelão, o juiz, as mulheres do harém, as esposas, a atriz da corte, um rude pescador, deuses e seus mensageiros...

Também em relação à formulação dos personagens, observa-se que todo o processo criativo é guiado por preceitos estritos da poética, os quais são percebidos por uma plateia não educada, mas que são familiares a *experts* e artistas. Assim sendo, a virtude de um poeta, um *kavi*, está em utilizar-se de uma teoria estritamente formalizada em prol da realização de uma obra, algo muito distante do proceder de um poeta moderno, pós-romântico, que almeja liberdade em relação à métrica, rima, ou qualquer outra obrigatoriedade estilística. O poeta sânscrito das cortes medievais se aproxima mais do músico clássico ocidental, que cria com base em regras codificadas, tais como altura de notas musicais que guardam relações matemáticas entre si, com as quais são formados os acordes. Pode-se dizer que o poeta e o músico indianos possuem ao seu dispor uma teoria com o mesmo grau de elaboração formal, assim como o coreógrafo.

É interessante notar que no *Nāṭyaśāstra* e, em conformidade, na peça de Kālidāsa, não é possível encontrar um antagonista de qualquer tipo. A separação e união do casal ocorrem nas posições previstas pela estrutura geral da ação, mas inexistente um conceito de antagonista ou personagem que assim possa ser chamado. O sábio Duvāssas não se opõe sistematicamente ao herói, tal como seria o esperado por aquilo que Propp (2006) chama de malfeitor; tampouco se opõe ao progresso da ação e, muito menos, fere o universo axiológico posto pelo poema, tal como seria característico do anti-sujeito greimasiano (Greimas; Courtès, 2012). Nem mesmo os Assuras, que alguns traduzem por demônios cumprem essas funções. Ao contrário, se atentarmos ao resultado de suas duas aparições, servem em ambas como pretexto para a aproximação do Herói de seu Objeto, ou seja, o oposto do que seria esperado segundo a forma narrativa proppiana. Se há um confronto final, esse pode ser melhor aproximado da Deliberação (*vimarśa*), ou seja, a opção entre duas possibilidades de desfecho, ainda que uma delas permaneça virtual (o Herói não reencontra o Objeto), no entanto, não se identifica, por não se fazer necessária, qualquer força que se oponha deliberada e sistematicamente ao herói para lhe impedir o progresso.

A adesão a uma lei impessoal e pervagante (o *dharma*), em conjunto com a ausência de uma personificação da força opositora, o mal, são dois aspectos da poética de Bharata que refletem, a nosso ver, o ambiente ético-religioso no qual foi

elaborada. Acreditamos que ambos os traços possam ser relevantes para a caracterização da doutrina da ação, ou seja, do *karma*, em geral.

Conforme já dito, sobretudo no capítulo primeiro, a concepção estética de Bharata (2010) centra-se sobre uma teoria que relaciona experiência estética (*rasa*), estados emotivos (*bhāva*) e expressão artística (*abhinaya*). A tradução de *rasa* por experiência estética (ECO, 2012), a qual adotamos, bem como o termo Sentimento, empregado por Ghosh (1950), traz uma ênfase nos aspectos subjetivos do conceito. O mesmo pode ser dito em relação à utilização de termos de inspiração comportamentalista, como podemos encontrar em Adya Rangacharya (2010); a possível aproximação de *rasa* com o conceito aristotélico de catarse; ou mesmo a aproximação que tecemos com a experiência extática ou estados meditativos, pode conduzir a uma interpretação psicologizante ou subjetiva do termo, o que dista sensivelmente da completa dimensão que assume, haja vista suas implicações no tocante ao âmbito objetivo das formas artísticas.

Como já mencionado, a palavra *rasa*, do sânscrito, pode significar sabor ou suco, esse último termo compreendido como produzido a partir do extrato ou essência de uma fruta. O perfumista que compõe com essências aromáticas, às quais correspondem respostas sensoriais, fornece uma boa metáfora para o emprego poético da noção de *rasa*. Bharata utiliza, em seu tratado, sucessivas metáforas gastronômicas (NS, VI, 34-37, Bharata, 2010, p. 304). Para melhor compreendê-las, devemos acrescentar que a retirada da seiva da cana deve ser vista como um processo de essencialização, de extração de sua dulcedade, tida mais como essência do que como uma qualidade ou atributo. Tais essências, ou sucos (*rasa*), são os ingredientes fundamentais dos mais variados pratos. Sem desconsiderarmos os aspectos que poderíamos ter como subjetivos do sabor, passaremos a enfatizar, a partir desse ponto, os aspectos objetivos inerentes à noção.

Para não rompermos com a terminologia até aqui utilizada, manteremos a tradução de *rasa* por experiência estética, referindo-nos a cada uma, em particular, como “modalizações da experiência”, que, lembrando, são em número de oito, ou seja: o Amor (*śṛṅgāra*); o Humor (*hāsyā*); o Trágico (*karuṇā*); a Fúria (*raudra*); o Heroico (*vīra*); o Terrível (*bhayānaka*); o Odioso (*bībhatsa*); e o Maravilhamento (*adbhuta*) (NS, VI, 15), lista à qual alguns acrescentam a Paz (*śanta*).

O termo “estado”, ou “estados emocionais”, que selecionamos para o sânscrito “*bhāva*”, traz-nos relativamente menos problemas, pois pode corresponder a estados psicológicos e, também, a um dado estado objetivo de um sistema dinâmico. Isso pode ser aplicado à peça, em sua dinâmica interna, ou ao todo que abarca a apresentação e seu público.

Edwin Gerow (1979) já notava que a estrutura do enredo não possui justificativa em si mesma, mas desempenha uma função instrumental em relação a outra instância, ou seja, o âmbito constituído pela dinâmica de estados e experiências. Assim sendo, tudo na peça é *estado (bhāva)*. O herói (*nāyaka*) é tido como o Estado-Causativo-Principal (*ālabhana-vibhāva*), sendo tudo o mais *Estado-Causativo-Secundário (uddīpana-vibhāva)*. Mais que uma disposição e sucessão de formas (estáticas), a apresentação é uma disposição e sucessão de estados (*bhāva*) de um processo dinâmico, os quais são, novamente, instrumentais para a experiência (*rasa*).

Cada peça deve ser caracterizada pela predominância de uma única modalização da experiência estética, podendo ou devendo apresentar outras enquanto subsidiárias. No caso de Xacuntalá Reconhecida, predomina, claramente, o Amor (*śṛṅgāra*). Cumpre, assim, mais um requisito para a caracterização de um *nāṭaka* (NS, XX; Bharata, 2010, p. 805). Considerando-se a proeminência do Amor ou *Eros* no poema, é importante frisar o sentido que assume o termo, sobretudo considerando-se que uma das dimensões da experiência estética é a superação de gostos e inclinações vulgares (*grāmya*), desse modo, o Amor (*śṛṅgāra*) não deve ser confundido com a esfera dos prazeres sensuais (*kāma*), pois a peça deve ser educativa, também, quanto às dimensões sociais (*artha*) e moral/religiosa (*dharma*). A cada ponto de Xacuntalá Reconhecida, nota-se a confirmação e o alinhamento entre essas diferentes metas da existência (*puruṣārthas*): Xacuntalá é mais bela que todas as mulheres do palácio (*kāma*); única possibilidade de continuidade da dinastia *Puru* (*artha*); que não apenas trará ao mundo um novo rei, mas um *Cakravartin* (*dharma*). Barbara Stoler Miller, referindo-se à invocação inicial a *Śiva* que citamos acima, nota que:

A concepção de *Śiva* em suas oito formas manifestas é inerente à identificação de Deus com a Natureza (*prakṛti*), [tida como] a metade



feminina da totalidade cósmica. *Śiva* é chamado “O Deus Que é Metade Feminina.” (*ardhanārīśvara*). Os aspectos masculino e feminino da existência, *puruṣa* e *prakṛti*, separadamente personificados como *Śiva* e a deusa *Umā*, são unidos em uma única figura andrógina. Esses conceitos são fundamentais para a significação da poesia de *Kālidāsa*; em seus dramas, eles estabelecem a relação romântica entre o herói e a heroína em um contexto definitivamente religioso. (Miller, 1999, p. 8)

Já sublinhamos, por ocasião da leitura de Abhinavagupta e Rūpa Gosvāminn, a dimensão espiritual e ontológica que tal concepção alcança nesses autores. Tecendo a relação com o âmbito mais circunscrito da poética, se a criação do cosmos se origina da relação estabelecida por um par, simultaneamente tido como Deus-Natureza ou Consciência-Matéria, enfim, *Śiva-Umā*, então toda a relação amorosa entre o Herói (*Nāyaka*) e Heroína (*Nāyikā*) pode ser lida como eixo central organizador de todas os estados (*bhāva*) no micro-cosmo instituído pelo poema. Em outros termos, o Amor (*Śṛṅgāra Rasa*), cuja experiência o poema visa propiciar, surge de cada imagem e cada figura de linguagem que assumem valor de estados-causativos (*vibhāva*), cuja função precípua é suscitar que uma potencialidade inata do homem (*sthāyibhāva*) se atualize na forma de uma experiência (*rasa*). Todos os elementos do poema são coagulações desse princípio pervagante, que se constitui como a essência (*rasa*) do poema. Assim como a trepadeira-jasmim que Xacuntalá chama pelo nome próprio de *Luz-da-Floresta* se enrodilha no tronco de sua árvore mangueira, do mesmo modo as imagens são unidas ao Rei e sua Rainha e a Natureza é unida ao Criador. Toda a natureza é sagrada e sensual no interior do monastério no qual *Duṣyanta* encontra Xacuntalá.

Kālidāsa compartilhava da antiga crença do clero bramânico védico segundo a qual a estrutura da natureza é constantemente renovada pelo sacrifício ritual. Nos ritos védicos de consagração do monarca (*rājasūya*), os símbolos do ritual ligam todos os elementos do mundo ao rei, de modo que ele se situe no centro do universo. É através do rei que os mundos natural, social e divino mantêm sua unidade e ordem. (Miller, 1999, pg. 9)

Tendo ao centro o Amor, outras modalizações da experiência estética (*rasa*) ocorrem ao longo de todo o poema de Kālidāsa. O Heroico incide na caçada inicial

e, brevemente, em passagens onde o Rei é chamado à ação pelos ascetas ou pelos deuses. O Heroico cumpre a função de caracterizar o Rei, sobretudo, em seu aspecto de protetor da ordem cósmico-social (o *dharma*).

Nos momentos de separação, caracteristicamente mais tristes, o Bufão é figurado ao lado do Rei, de modo a propiciar a emergência do Humor. A própria definição do personagem-tipo lhe atribui tal incumbência, ao declarar que lhe cabe “*ser amigo durante a separação (do herói de sua amada)*” (NS, XXXIV, 22; Bharata, 2010, p. 1790).

O Maravilhamento, por sua vez, deve sempre ocorrer no último ato de uma peça que pertença ao gênero *nāṭaka*, conforme dispõe o *Nāṭyaśāstra* (NS, XX; Bharata, 2010, p. 805). Em Xacuntalá Reconhecida, trata-se do único ato em que são figuradas regiões paradisíacas. O Rei inicia o ato em viagem conduzida por um mensageiro divino, no interior de uma carruagem celeste. Tais figuras podem ser contadas entre os estados-causativos (*vibhāva*) do Maravilhamento (*adbhūta*).

Podemos observar, portanto, no tocante à disposição da modalização da experiência (*rasa*) tida como primária pelo poema, bem como as subsidiárias, ocorrem sempre em conformidade com as indicações do *Nāṭyaśāstra*, as quais são encontradas em capítulos diversos do tratado.

## 4.2 Reconfigurações das preceptivas artísticas da dança indiana no início do século XX

O Romantismo novecentista deixou um legado que permeia amplamente o pensamento do século XX, como ao atribuir a criação artística a um efeito ou produto do gênio. Mesmo o pensamento pós-romântico de um Roland Barthes (2006), em sua proposição de um grau zero da escrita, parece querer descondicionar o sujeito de toda determinação que seja externa e lhe tolha os movimentos. A Índia, num primeiro momento, pareceria fornecer um perfeito contraponto a essa ênfase na subjetividade, típica da ascensão da burguesia europeia, ao mesmo tempo em que recusaria também o contraponto típico ao subjetivismo, ou seja, a ênfase na história. As artes indianas seriam, portanto, assim como o restante da cultura, caracterizadas pela ausência de autoria e, simultaneamente, pela imutabilidade das formas e sua atemporal conservação através dos séculos e milênios, de modo que o praticado hoje seria a manutenção perfeita de uma herança advinda de algum momento fundacional, a “Índia Antiga” ou “Civilização Védica”. Essa concepção, no entanto, que prevaleceu em algum momento do orientalismo, não deixa de ser uma idealização, igualmente característica do Romantismo, que projetou no Outro o perfeito reflexo invertido do Ocidente, marcando a primeira recepção da arte indiana pelo público e crítica ocidentais, em pleno período colonial. Diversamente dessa idealização, é possível perceber que, nas poéticas e preceptivas herdeiras de Bharata, autoria e transformações históricas são relevantes, ainda que os modos como essas instâncias operam não sejam, certamente, idênticos aos do Ocidente. Em ambos os casos, apresentam a resolução, sempre transitória, da tensão entre continuidade e inovação, norma e inventividade. Como o fluxo de um caudaloso rio, que flui e mantém seu leito relativamente igual a si mesmo, assim podemos compreender a dinâmica da tradição artística centrada na experiência estética, que persiste e se renova, à medida que o relevo ao redor das margens se altera, em consonância com transformações advindas dos mais variados setores da sociedade e da cultura.

A congruência que se observa entre a antiga poética de Bharata e a arte praticada em tempos recentes é suficiente para afirmarmos a existência de um legado, ao

mesmo tempo em que se notam transformações. Mais especificamente, em relação à dança praticada no sul da Índia, à qual voltamos nossa atenção a partir de agora, sua continuidade pode ser traçada através da manutenção de linhas discipulares que retroagem seguramente até finais da idade média, ao menos. Curiosamente, a diferença entre essa arte empiricamente existente e um passado ideal que passava a ser imaginado propulsionou todo um movimento de restauração que, na prática, introduziu mudanças significativas na prática artística e sua inserção social, incluindo os aspectos de relação com a religião e a espiritualidade. A constituição desse ideal projetado no passado, a Índia Antiga ou védica, que teria sido perfeita antes da chegada dos invasores europeus, se instalou na própria Índia, em boa medida, como efeito da absorção da idealização romântica orientalista. Em meio ao nacionalismo resultante e reformas na moral social sob a influência do protestantismo vitoriano, as artes trasladaram do seu lócus já tradicional no templo para aquele do palco. As relações diretas com a ritualística se dissolveram, restando uma relação indireta com a religiosidade, que se expressa por meio do valor espiritual amiúde atribuído à dança, bem como pelo imaginário mítico que ela veicula. Esse é o status das artes hoje tidas como expressões clássicas indianas.

No tocante à recepção da cultura indiana por parte da Europa, no seio do Romantismo, Goethe teria reconhecido a influência sobre si exercida pela leitura da peça de Kālidāsa, *Xacuntalá Reconhecida*, (Faas, 1979, p. 369), da qual declara ter tomado de empréstimo temas e outras inspirações para a elaboração de sua obra magna, *Fausto*. Percorrendo o mesmo caminho em direção inversa, o Romantismo foi levado à Índia através do mecenatismo da Companhia Britânica para as Índias Orientais, à qual cabia toda a gestão da riqueza produzida no subcontinente, conduzida sob os interesses da burguesia e aristocracia da Inglaterra, as quais também constituíam a elite do governo colonial. Artistas plásticos europeus se dirigiam para esse novo e antigo mundo, carregando consigo suas técnicas artísticas e o olhar do viajante que enxerga o pitoresco mesmo nas práticas que, para o outro, são o mais regular dos cotidianos. A arte resultante foi acadêmica, privilegiando o tema do “Oriente Exótico”. O olhar do viajante se demora, assim, naquilo que lhe remete ao fantástico, ao pitoresco, tanto infernal quanto paradisíaco, projetando no outro uma série de figuras do próprio imaginário. Paulatinamente, as técnicas do academicismo Romântico passaram a ser absorvidas por artistas indianos, em

busca do mecenatismo da Companhia ou por simples curiosidade artística. Com isso, assiste-se ao surgimento da primeira geração de artistas indianos modernos, cuja arte é hoje conhecida pelos estudiosos (Asher, 2003) como “Estilo da Companhia”.

A língua inglesa foi adicionada à paisagem já multilinguística da região e, com ela, a literatura, a poesia e o teatro saxões. O poliglossismo indiano, como já visto em nosso capítulo 3, se relaciona de maneira múltipla e não-linear com o estabelecimento de identidades coletivas e hierarquias de status. Logo o inglês deixa de ser exclusivo dos estrangeiros para passar a ser domínio de uma crescente classe média urbana, a qual se beneficiava socialmente da nova ordem. As engenharias e as ciências exerciam um profundo interesse, sendo absorvidas com entusiasmo. Assim como a língua inglesa, os demais aspectos da cultura, ao invés de substituírem estruturas pré-existentes, conjugaram-se a elas, promovendo conservação e transformação, simultaneamente, no interior de um processo de hibridização. É um ideário híbrido aquele que reconhece na modernidade uma confirmação da superioridade das conquistas do intelecto, o que já estaria afirmado nos Vedas; enquanto as castas baixas viram na educação escolar uma oportunidade, antes inexistente, de ascensão social. O novo sistema educacional, no entanto, não se restringiu à disponibilização de conhecimentos, de modo neutro, pois exerceu forte influência nos mais diversos setores da cultura, deslocando do centro da vida social diversos sistemas pré-existentes, como o altamente formalizado sistema de educação bramânica. A escola, assim como a introdução da imprensa, exerceram intenso papel na difusão do ideário colonial que situava a Europa, herdeira da cultura greco-romana, Renascentista e Iluminista, como foco de difusão universal de valores civilizacionais, proposição que nada mais fazia do que ocultar um sistema de dominação colonial, posta como missão civilizacional. A esse mito se opôs, com cada vez maior veemência, forças de transformação social que buscavam uma Índia independente. Em conjunto com a educação escolar, o ideário missionário cristão buscava se estabelecer. Embora a expansão e conversão religiosas tenham alcançado um sucesso bastante limitado, o ideário vitoriano logrou permear a sociedade como um todo, fornecendo material para o amálgama cultural e religioso que emergiu, ao final do processo, como a cultura da Índia livre.

Abordar os finais do século XIX, início e meados do século XX, se equivale a focarmos num momento de intensas transformações, às quais o campo da arte de modo algum permaneceu indiferente. Ao contrário, não apenas práticas e estilos se transformaram radicalmente em meio a pressões sociais, como também tomaram parte ativa nesse processo de transformação, a ponto da dança clássica indiana ser alçada à função de expressão da identidade nacional, espécie de refundação em contexto moderno do mesmo prestígio que era gozado em contexto medieval.

Três movimentos sociais que catalisaram transformações nos campos das práticas das artes performáticas eclodem nesse contexto de reformas sociais, vitorianismo, colonialismo e nacionalismo: o movimento *Anti-nautch*; o Reformismo; e o Revivalismo. Cada qual recebeu e reagiu, ao seu modo, aos afluxos advindos do Romantismo, Iluminismo e Vitorianismo ingleses. Todos colocaram ao centro a figura da dançarina, designada como *devadasi* - literalmente: serva de deus - as quais realizavam suas performances, principalmente, em contexto religioso, em ritos públicos ou domésticos. O movimento *Anti-Nautch*, anterior aos outros dois, realizou uma longa investida contra a prática da dança, propondo sua proibição, pois enxergava aí uma forma de corrupção moral, acusando as dançarinas de serem todas prostitutas. Os dois outros movimentos podem ser vistos como reações ao primeiro, advindos de setores diferentes: o movimento reformista endossou a crítica advinda do *Anti-Nautch*, sublinhando a reprovação moral de toda a classe das dançarinas, mas propôs que a dança fosse resgatada ao ser praticada por moças de famílias respeitáveis, por meio de um projeto de renovação, tido como restauração de um costume antigo, então decadente. O Movimento Revivacionista, por sua vez, não aceitou o equacionamento entre dança e prostituição, sublinhando seu caráter sagrado e chancelado pelas escrituras, lutando por sua manutenção. O resultado conjugado dessas forças foi a criação do *bharatanatyam*, processo que forneceu o paradigma a ser adotado, em maior ou menor grau, pelos demais estilos regionais, hoje conhecidos como artes clássicas performáticas indianas, tais como o *kathak* e o *odissi*.

É necessário sublinhar que a região correspondente à Índia atual, à época da chegada dos Ingleses, era constituída por não menos do que 600 principados, cada qual apresentando especificidades no âmbito social, econômico, cultural e religioso, sem qualquer instância central, seja ela política ou religiosa. Tal polimorfismo, no

entanto, era permeado por referências partilhadas, os quais possibilitaram a consolidação de uma identidade coletiva nacional. Isso se aplica, em sentido mais delimitado, também à instituição social das *devadasis*, cujas variantes são distribuídas numa paisagem com contornos e fronteiras relacionadas a uma distribuição espacial, social, cultural e religiosa. Não raro, as descrições advindas de cada um dos movimentos são tão discrepantes, que é possível notar diferenças que não advêm apenas de ênfase característica do discurso socialmente engajado. Provavelmente, referem-se a práticas simultaneamente existentes, parcialmente relacionadas, porém distintas. Devido ao seu uso, o termo *devadasi* terminou por se consagrar, em contexto moderno, para designar de modo genérico práticas muito diferentes entre si, o que recobre e mesmo obsta o reconhecimento de uma realidade complexa e de modo algum homogênea. Ao mesmo tempo, os discursos então articulados acerca da arte e sua inserção de casta se tornaram em metanarrativas ainda ecoadas diversamente por autores e artistas. Tais características tornam o início e meados do século XX num momento fundacional.

Priyadarshini Vijaisri (2004), ainda operando com base em noções relativamente genéricas e restringindo-se ao universo sul-indiano, diferencia três grandes categorias que, *a posteriori*, seriam fundidas na noção de *devadasi*: a *matangi*, a *basavi/jogini*, e a *sule/sani*. Todas têm origem em práticas religiosas de populações falantes de línguas drávidas que estabelecem a relação, tida como auspiciosa, entre fertilidade da terra e fertilidade da mulher. A *matangi* é menos sincretizada, enquanto as demais se fundem de modos distintos à matriz védico-bramânica do hinduísmo. Veremos adiante que o *bharatanatyam* surge mais especificamente das práticas relacionadas ao terceiro grupo, as *sule/sani*, tidas como as guardiãs hereditárias das artes performáticas, formando uma comunidade matrilinear no interior da qual os filhos são os músicos. As outras duas categorias não praticam a dança, ao menos em expressões que hoje temos como “clássicas”.

O que há de comum entre as três instituições social-religiosas é a prática que Kamal Misra e Koteswara Rao chamam de *teogamia* (Misra; Rao, 2002), ou seja, o casamento promovido entre uma mulher e a divindade, o que confere à primeira um status religioso e sexual diferente das demais pertencentes à mesma sociedade. Tal regime sexual diferenciado é o pomo da discórdia entre os três movimentos sociais

citados (*Anti-Nautch, reformismo, revivalismo*), com reflexos imediatos na prática artística. Convém, portanto, que examinemos mais detidamente a questão.

Sucintamente, as *matangi* são especialistas religiosas de cultos matrifocais, relacionados a comunidades drávidas, nas quais o feminino tem ascendência sobre o masculino, seja em termos simbólicos ou na estruturação de parentesco. Noutros termos, são cultos de grandes deusas, ligadas à fertilidade, organizados em torno de uma líder religiosa feminina, pertencente a comunidades cujo sobrenome é herdado via parentesco materno. Essas deusas foram paulatinamente integradas ao hinduísmo, mantiveram seu nome drávida e, ao mesmo tempo, foram fundidas ao grande panteão pan-indiano, obtendo aí uma posição subsidiária, a demarcar o status marginal dos grupos hereditários que lhes são adoradores. Ao lado de cultos bramanizados, há outros que mantêm largamente sua independência, apenas nominalmente podendo ser tidos como variantes do hinduísmo. Nesse caso, são classificados entre as correntes cuja devoção é direcionada à *Śakti*. A possessão e o transe extático são característicos dessas expressões religiosas. (Vijaisri, 2004, p. 79)

As *Basavi/Yogini*, por sua vez, são caracterizadas pela observância de votos de ascese e mendicância, os quais assumem no processo de dedicação à divindade. O termo *basavi*, do sânscrito, é o feminino para búfalo, animal símbolo de Śiva, que conota fertilidade; “yogini”, por sua vez, indica a praticante de *yoga*. (Vijaisri, 2004, p. 81). São usualmente relacionadas às deusas Renuka e Yellama, ambas muito cultuadas por comunidades de sem-casta de estados do sul. São herdeiras de correntes devocionais (*bhakti*) medievais, inseridas no sistema de castas no âmbito das aldeias. Mais especificamente, segundo Jaganathan (2013, p. 2-3), seriam tributárias dos cultos *lingayat*, corrente devocionalista com traços fortemente ascéticos. Devemos sublinhar, no entanto, que as feições fortemente antiestruturais dos *lingayat*, que recusavam não apenas a organização de castas, mas a própria adoração em templos, encontram-se mitigadas entre as *basavi*, haja vista que elas foram inseridas regularmente na divisão sócio-religiosa da aldeia.

Anagha Tambe (2009), recorrendo a caracterizações advindas da literatura, fornece uma descrição na qual sublinha a vulnerabilidade econômica e emocional das *basavi*. Após desposarem a divindade, mantêm prerrogativas rituais e, não lhes



sendo facultado o casamento regular, tornam-se disponíveis sexualmente para toda a aldeia, principalmente para as castas mais elevadas. É-lhes facultado o estabelecimento de relações conjugais estáveis, semelhante a um concubinato, mas essa opção não é comumente alcançável devido à recusa do vínculo de estabilidade por parte do homem. Sua posição no sistema de status é baixa (sem-casta), o que acentua sua fragilidade econômica.

Essas duas primeiras categorias não se relacionam às formas de dança hoje tidas como clássicas. Desse modo, é para a terceira categoria que voltaremos nossa atenção, as chamadas *sule*, *sani*, também chamadas *kalavanthulu*. Esse último significa, especificamente, dançarina, as quais eram dedicadas aos templos mais influentes de suas respectivas regiões, sob patronagem real. Elas deveriam advir de grupos hereditários específicos, como os *Isai Vellalar*, os quais falam a língua tâmil. Desde a idade de seis ou sete anos, eram instruídas, sob patronagem, nas artes da dança, do canto, da música instrumental e da literatura. Ao atingirem a puberdade, passavam por um rito de ordenação formalmente semelhante ao casamento bramânico, no qual o noivo era a divindade do templo. A partir de então, tomavam parte no corpo regular das cerimônias e liturgias, tais como festivais anuais das divindades ou ritos de casamento, desempenhando funções relacionadas, principalmente, à dança. (Vijaisri, 2004, p. 80-81)

Lakshmi Vishwanathan (2008, p. 57-74) realiza uma descrição do ritual de dedicação da nova dançarina ao templo. Podemos observar, na descrição que resumimos adiante, que toda a formação da artista está intimamente ligada ao desempenho de funções religiosas, sendo as fases do aprendizado marcadas por processos rituais.

Era requisito que a candidata fosse pertencente à respectiva comunidade de nascimento (*jāti*) e fosse indicada por sua mãe ou responsável. Casos de adoção também eram permitidos, sendo a adoção por parte de mulheres não casadas restrita, por lei, a essa casta. A autoridade do templo recebia a indicação e avaliava a candidata antes que ela iniciasse seus treinos. Em caso de aprovação, ela recebia um cordão com pingente de ouro designando a respectiva divindade à qual passava a ser prometida, seja Viṣṇu ou Śiva, em conformidade com o templo. Diversas cerimônias marcavam os sucessivos estágios de aprendizado e, também, os sucessivos ciclos ou fases da vida, em seus aspectos biológicos e sociais. Com tal

função, temos: o *sādhaka-pūjā* (saudação à praticante), quemarcava o início dos treinamentos em dança; o *gajje-pūjā* (atear das tornozeleiras), ao menos dois anos após o início da prática; a subida ao palco (*arangetram*), primeira apresentação pública da nova dançarina; e o *kutcheri*, primeira atribuição de funções profissionais. (Vishwanathan, 2008, p. 58).

O atar do pingente de ouro (*pottu*), que marcava a aceitação da nova dançarina, ocorria, rotineiramente, entre a idade de cinco e sete anos. No dia auspiciosamente determinado, a menina deveria jejuar e, ao fim da tarde, dirigir-se ao templo portando o pingente de ouro, que passaria a usar ao redor do pescoço, um sári de casamento e itens para a cerimônia. O pingente era pago pela própria família da menina ou por um patrono, a quem ela podia se tornar informalmente prometida. Os rituais se estendiam pelo dia inteiro. Ao final da tarde, ela estava vestida em roupas bramânicas e realizava uma procissão, a qual incluía a circunambulação do templo e, a seguir, se dirigia à entrada desse, onde o sacerdote entoava mais algumas preces. À divindade era oferecida uma nova vestimenta e um conjunto de oferendas era depositado aos seus pés. Ao final, o pingente era atado ao pescoço da menina pelo sacerdote ou uma anciã da própria comunidade. Durante a cerimônia, era ensinado o *mantra* que ela deveria citar rotineiramente, direcionando-se a Śiva ou Viṣṇu, a depender da respectiva filiação do templo. Após a cerimônia, um banquete era oferecido na casa da menina, custeado por sua família, em festividade semelhante às cerimônias de casamento.

Ao ritual de início do treinamento (*sādhaka puja*), a estudante deveria comparecer com vestes novas. Após os ritos propiciatórios a *Ganeṣa*, duas dançarinas experientes estiravam diante dela um sári enrolado, o qual seria usado como apoio (semelhante às barras utilizadas em aulas do *balé*). O *guru* se posicionava atrás da estreadante, segurando-lhe os pés e conduzindo suas batidas no chão ao ritmo do tambor. Era a primeira introdução aos *adavus*, movimentos básicos e fundamentais que compõe a coreografia. Ao final, o *guru* era presenteado com objetos auspiciosos, como flores, cocos, frutas e nozes, vestimentas, dinheiro e itens valiosos. À jovem estudante ainda não era permitido utilizar as tornozeleiras com guizos características do estilo.

Não menos de dois anos após o início dos treinos, era realizado o *gajje-pūjā* (propiciação da tornoeleira), que usualmente ocorria na casa-escola do *guru* (*guru-kula*). O ritual marcava uma primeira etapa de domínio das técnicas ensinadas. Além da família, *experts* eram convidados para avaliar o resultado do treinamento. Iniciava-se, também, com a propiciação a *Ganeşa*. As vestes e as tornoeleiras circulavam entre os convidados para que eles as tocassem e, assim, fossem abençoados, costume também encontrado em ritos de casamento. Em seguida, as últimas eram depositadas no altar doméstico do *guru*. Em cumprimento costumeiro de reverência, a estudante tocava os pés do *guru*, o qual, assistido por dançarinas mais experientes, atava as tornoeleiras aos pés da jovem. Ela apresentava, então, o primeiro item de dança aprendido. Após a apresentação, iguarias específicas e apropriadas para a ocasião eram servidas.

Chegada a puberdade, era realizada a cerimônia central da vida da dançarina, um divisor de águas, o *Sadanku*, ou casamento com a divindade.

Após a observância de tabus e proibições por algo em torno de três a cinco dias, cujo objetivo era manter a pureza, oferendas de dinheiro e vestes eram dadas à divindade, e um novo *dhoti*, veste branca sem costuras, atada à cintura, era presenteado ao sacerdote. Em retribuição, esse entregava à família uma espada, símbolo de *Murugan*, sincretizado com o filho de *Śiva*, Kartikeiya. A espada era então conduzida pela família à casa da jovem. Ali, ela passava por ritos de purificação, como banhos rituais. Quando findos, a jovem recebia novas roupas e adornava-se com joias. Num espaço decorado com folhas e frutas, um vaso de cobre, símbolo de fertilidade, era colocado perto da jovem dançarina e, aos seus dois lados, eram acesas lamparinas. Um grupo de dançarinas experientes realizava uma performance de dança ritual, cujo objetivo era a proteção contra influências negativas. Um rito de casamento completo era então celebrado entre a jovem dançarina e a divindade, simbolizada pela espada. Simultaneamente, o *guru* de dança estava realizando ritos de propiciação às Nove Divindades (símbolos do zodíaco), com o objetivo de santificar o palco, onde adiante a dançarina adentraria pela primeira vez como uma mulher casada. Essa apresentação era chamada *arangetram* (subida ao palco), uma ocasião de grande honra para o *guru*, a quem eram dirigidos ricos presentes pelos convidados e membros da família. Após a apresentação, um banquete era servido, do qual a jovem não poderia participar, por estar se alimentando frugalmente,

observando uma dieta especial. A lista de convidados incluía membros da aristocracia, da família e *experts* do campo das artes.

Ao final do dia, a jovem era conduzida ao templo, onde deveria apresentar uma peça específica do repertório. Nessa ocasião, era apontada oficialmente como pertencente àquele determinado templo, podendo, a partir de então, assumir funções rituais.

Após retornar para casa, a espada, que se encontrava depositada em sala específica da casa, era colocada sobre a cama nupcial e decorada com flores. Ritos de fertilidade eram realizados por um sacerdote brâmane. Canções auspiciosas de casamento eram entoadas por dançarinas, celebrando a união dos noivos. Pasta de sândalo era oferecida aos convidados. Em seguida, o quarto era esvaziado e a jovem era deixada sozinha.

No dia seguinte, a espada retornava para seu local específico na casa. À jovem era finalmente permitido quebrar o longo jejum. Ela então se vestia com um sári de nove metros, característica das mulheres brâmanes, e se ornava com todos os símbolos considerados auspiciosos para uma mulher casada. Ao final da tarde, as demais dançarinas novamente entoavam canções propícias ao casamento. A espada era conduzida em procissão até o templo. Ali, a jovem realizava uma performance específica da ocasião e, então, retornava para casa. Os próximos dez a doze dias eram marcados por festividades, com os mais eminentes músicos e dançarinas realizando apresentações.

Estando formalmente casada com a divindade, a jovem se preparava para a união sexual com seu patrono, a última fase do processo ritual, chamada *prajojana*, ou consumação. Algo semelhante a um acordo pré-nupcial já existia entre o patrono e a família da jovem. No entanto, era nesse momento em que era realizado o anúncio público de seu nome e declarado o consentimento por parte da mulher. O arranjo havia sido realizado previamente pelas pessoas mais velhas responsáveis pela jovem, de modo semelhante ao casamento arranjado, no entanto, com algumas diferenciações: as mulheres – e não os homens da família – são as que desempenhavam o papel de seleção e aprovação do patrono, principalmente a mãe e a avó; o pagamento, também em diferenciação, deveria ser feito pelo patrono, em

oposição ao dote, que é pago pela família da noiva. Considerando-se o elevado status social gozado pela dançarina do templo, a quantia era elevada a ponto de restringir a elegibilidade para patrono aos poucos membros da aristocracia ou ricos comerciantes. Castas elevadas eram desejáveis, mas as restrições vedavam apenas a escolha de um muçulmano, cristão ou sem-casta. (Srinivasan, 1985, p. 1869)

O acordo entre o patrono e a dançarina era estritamente extradomiciliar, diferindo, portanto, de um casamento. Com a morte ou rompimentos com o patrono, era facultado à mulher escolher um novo parceiro, ao contrário da viúva. A relação não incluía a prestação de serviços domésticos, sendo a ela facultado permanecer em sua profissão artística e aprimorar sua prática. Suas funções no templo lhe eram obrigatórias e parte integrante do culto à divindade ali instalada. Ao patrono, caso ainda não fosse casado, poderia contrair regularmente um vínculo matrimonial. Relevante salientar que, no casamento, assim como na escolha do patrono, era praticamente inexistente a prática da opção exclusivamente individual. Todo o processo envolve as famílias de ambos os lados do casal. Desse modo, o estabelecimento de critérios de elegibilidade, incluindo econômicos, religiosos e de casta, e a prerrogativa da decisão caber aos mais velhos, eram características comuns aos dois sistemas. A idade em que a menina se casava com a divindade e consumava o ato sexual com o patrono também não se diferenciava daquela utilizada para o casamento, hoje tida como prematura, próxima à idade de maturação biológica, ou seja, a primeira menstruação.

A descrição do processo ritual de dedicação da *devadasi* ao templo, marcando as sucessivas etapas de sua vida, é relevante por demonstrar como a transmissão e aprimoramento das perícias artísticas estava estreitamente regulada pelo rito, assim como o desempenho das funções profissionais da dançarina. A hereditariedade da função, a relação vitalícia com o *guru* e o sistema de sustentação material são também relevantes, mostrando-se todos estreitamente entrelaçados aos processos rituais.

Como já mencionado, o capítulo III do Nāṭyaśāstra é dedicado à descrição e normatização de uma forma ritual, o rito propiciatório (*pūjā*) aos deuses que transformam o palco em espaço consagrado. É possível que tais ritos tenham sido absorvidos no processo ritual descrito, sobretudo se considerarmos que o

Nāṭyaśāstra forneceu material aos ágamas, que regulam os processos rituais desses templos. O estatuto sagrado da arte performática parece-nos aqui de modo bastante evidente, tal como encontramos no último capítulo de Bharata, no qual a realização das preliminares ao espetáculo são equiparadas à expulsão das influências inauspiciosas, que é o derrotar dos Assuras ou Obstáculos, a performance ao recitar dos mantras védicos, considerada mil vezes mais auspiciosa que o recitar dos nomes divinos (*japa*) ou o banhar-se em águas sagradas. (NS, XXXVI, 23-29; Bharata, 2010, p. 1844-1846).

Aquele que sempre ouve a leitura do śāstra, que é auspicioso, originado da boca de Bhrama, verdadeiramente sagrado, puro, bom, destruidor dos pecados, e aquele que coloca em prática e observa cuidadosamente a performance alcançarão o mesmo objetivo abençoado que os mestres do conhecimento védico e realizadores de sacrifício ou dispensadores de dons alcançarão. (NS, XXXVI, 77-79; Bharata, 2010, p. 1858)

A presença das *sule* nos ritos domésticos, como casamentos, não se restringia a simples formalidade, portanto, pois acreditava-se que sua performance e simples presença era capaz de afastar todas as influências inauspiciosas do ambiente e garantir, assim, os melhores frutos almejados, como a prosperidade para a nova família que se formava, com a benção da abundância de filhos e de recursos materiais.

A unidade familiar das *sule* era matrilinear e matrifocal, com tendência à formação de famílias extensas. Noutros termos, a família era centrada na figura da mulher, que coabitava com irmãs, a avó, filhos e sobrinhos. A anciã recebia, frequentemente, o tratamento de grande deferência, sendo comum encontrar seu retrato nos altares domésticos, ao lado das divindades cultuadas. A cada geração, era facultado a apenas uma das irmãs que se dedicassem ao templo. Ao filho, era facultado utilizar as iniciais do pai, com quem mantinha contato durante suas visitas, embora não recebesse o sobrenome, haja vista que herdava o materno. À mulher cabia a educação e manutenção dos meninos, que podiam permanecer no mesmo espaço doméstico indefinidamente, ou deixa-lo, caso obtivesse sucesso suficiente na arte ou no comércio. Além das doações diretas do patrono, as famílias da *sule/sani* também

possuíam o usufruto de terras controladas pelo templo. Tal direito hereditário, porém, era condicionado à existência de um membro de cada geração de dedicada ao serviço de dançarina do templo, um dos motivos pelo qual o nascimento de uma menina era visto como auspicioso por toda a família. Outra fonte de renda era a performance de dança, para a qual devia-se remunerar adequadamente as dançarinas e músicos, apresentações que eram parte integrante de cerimônias e ritos de casamento, dentre outras ocasiões religiosas, públicas ou privadas. Em linhas gerais, como sublinha Srinivasan (1985, p. 1872), a situação da comunidade era economicamente próspera, tendo a mulher a função central na renda e em sua administração.

Toda a comunidade era envolvida com a prática artística. Aos meninos era facultado o aprendizado de ambas, a dança e a música. Tornavam-se os músicos do grupo, tocando para mãe, tias, irmãs e primas. Também podiam, caso desenvolvessem o domínio da técnica de dança, assumirem a função de professor de dança, ou *guru*, tida eminentemente como masculina. Caso se estabelecesse como um professor de renome, habitualmente deixava o espaço doméstico matrifocal, passando a residir em sua própria casa, que também funcionava como espaço de ensino. A relação entre o *guru* e sua estudante tendia a ser vitalícia, com ascendência do primeiro sobre a segunda. Parte do pagamento das dançarinas lhe era transmitido, como forma de retribuição pelo ensino. O pertencimento a uma linhagem de mestres-discípulos eminentes era fator de prestígio para a dançarina, o que revertia em maior remuneração para ela e para o instrutor. Ainda no tocante à esfera do aprendizado, às meninas eram ensinadas a leitura e a escrita, de modo a adentrarem o universo da poesia e da literatura. Tal prerrogativa lhes era exclusiva, haja vista que às demais mulheres da sociedade o ensino da escrita não era ministrado. (Srinivasan, 1985, p. 1873)

Além da divisão de gênero, já aludida, ainda mais um fator se fazia pertinente para a transmissão das perícias artísticas. Tratava-se da clivagem da comunidade em dois subgrupos, um aberto e outro fechado. O primeiro era formado pelas dançarinas dedicadas ao templo e seus filhos, necessariamente de natureza híbrida, haja vista a origem intercastas da relação estabelecida entre progenitores. Em contraposição, o restante da comunidade, a fechada, praticava regularmente o casamento intracomunitário, incluindo filhos e irmãs das dançarinas, perfazendo o que era tido

como a metade pura ou não-híbrida. Entre estas duas clivagens eram divididas as três perícias fundamentais da arte: a música instrumental (*nagaswaram*); a dança (*sadir*); e a condução da dança (*nattuvangam*), essa última realizada pelo *guru* através de marcação rítmica. Da distribuição das três perícias, resultavam duas configurações distintas de grupos artísticos: a primeira centrada na música instrumental, prerrogativa da metade não-híbrida ou pura da comunidade; enquanto a segunda se organizava em torno às duas outras perícias, com a dançarina realizando a performance sob a marcação do *guru* e acompanhamento dos músicos. Os grupos do segundo tipo percebiam uma melhor remuneração. Some-se a isso que as dançarinas eram selecionadas entre as mais belas e talentosas jovens de cada geração, as quais se tornavam indisponíveis para o restante da comunidade, sendo proibido qualquer envolvimento ou intercuro sexual entre elas e os demais membros de sua própria comunidade. Esses foram dois fatores internos de permanente tensão (Srinivasan, 1985, p. 1870), os quais contribuíram para que uma parte da comunidade apoiasse os movimentos que intentaram abolir, não apenas os arranjos extradomésticos entre a *sule* e seu patrono, mas a própria prática da dança como um todo, resultando em mudanças profundas nos modos de transmissão das perícias artísticas, de financiamento, e na distribuição social dos artistas no interior de uma sociedade organizada sob o espectro de castas.

O entrelaçamento entre especialização profissional, ritos religiosos e sistemas de parentesco pode ser tido como uma regra geral da sociedade de castas, não sendo surpresa que se presentifique, também, na profissão artística. A diferenciação consiste nas funções rituais assumidas pela dançarina, parte integrante dos principais festivais públicos e ritos privados do templo, bem como tida como presença auspiciosa em rituais domésticos.

Ao atermo-nos a relatos de autores como Lakshmi Vishwanathan (2008), Douglas Knight Jr. (2010) e Amrta Srinivasan (1985), a impressão que retemos em relação à instituição das *devadasis* é aquela de uma prática perfeitamente integrada à sociedade, de um ponto de vista moral e religioso, gozando de patrocínio do clero e da nobreza e da admiração da população. A presença obrigatória das dançarinas e músicos em eventos sociais e familiares, como casamentos, nos mostram o entrelaçamento da prática com toda a esfera dos costumes e mesmo do direito, pois às *devadasis* era permitido adotar uma criança para dedicá-la ao templo, enquanto



filha e continuadora de sua profissão, no entanto, a adoção por parte das demais mulheres não era permitida. Portanto, não há, considerando-se esta visão interna à cultura, qualquer possibilidade de reprovação moral ou de questionamento quanto à existência de relação da prática com a esfera da religiosidade e do sagrado. Ao contrário, como expõe L. K. Mohapatra (2012, p. 77-85), a manutenção por um rei ou templo de um grupo de dançarinas era um índice de distinção - pois, tautologicamente, somente as grandes cortes apresentavam atreladas a si grupos de dançarinas profissionais. Com seu estudo centrado na dinâmica de formação dos reinos e principados da região de Orissa, o autor cita, entre os símbolos de status que elevariam uma casa real acima das demais, assumindo posição de suserania, a presença de um corpo de dança na corte. Tal expediente, não raro, foi utilizado como um dos símbolos de ascensão por principados originados de chefias tribais ou intertribais em busca de consolidação de seu prestígio. De fato, podemos constatar, nas épocas mais recentes, que grandes centros de culto e de peregrinação, como o templo de *Jagannātha* em Puri, atual Orissa, dedicado a *Viṣṇu*; e Chidambaram, dedicado a *Śiva*, possuíam um grande número de *devadasis* a eles atrelados, sob os auspícios de dinastias que alcançaram status imperial. Dois dos mais relevantes estilos clássicos hoje praticados são herdeiros das tradições desses templos, respectivamente, o *Odissi* e o *Bharatanatyam*.

Não se pode afirmar que o quadro até aqui descrito seja uma idealização, mas a ele é necessário acrescentar ainda mais alguns elementos. Primeiramente, a grande variação regional que os costumes e a própria geografia social assumem no interior do subcontinente sul-asiático. Também é necessário lembrarmos de que nossa atenção está voltada para apenas uma entre as três categorias empregadas por Priyadarshini Vijaisri (2004), ou seja, a *Sule/Sani*, e, mais especificamente, que a descrição à qual nos atemos se refere à comunidade atrelada à rica coroa de Tanjore.

Em relação à variação regional, um bom contraste é fornecido pelas *tawaiifs*, prevalentes no norte, das quais a Índia moderna herdou outro de seus estilos clássicos de dança, o *kathak*, bem como a música clássica hindustani. A palavra em árabe, *tawaiif*, permite-nos entrever a relação existente entre a comunidade e as cortes Mughals e dos sultanatos, que dominavam a região até o início do domínio colonial europeu. Em semelhança com as *Sule* de Tamil Nadu, ou mesmo as

*Maharis*, de Orissa, as *Tawaifs* possuíam o domínio de sofisticadas artes performáticas, acesso à cultura escrita, status social elevado e afluência econômica, a qual poderia se traduzir até mesmo em poder militar. No entanto, não eram atreladas a templos, nem eram costumeiramente dedicadas a um patrono exclusivo. Possuíam aliança com a corte de Lucknow desde o século XVIII, mas habitavam um espaço independente, chamado *kotha* (“mansão”), ambiente de suntuosa riqueza, onde recebiam as visitas dos membros da elite econômica e aristocrática da cidade, à qual eram inextricavelmente vinculadas. Seus serviços incluíam desde a educação dos mais jovens nos valores mais refinados da literatura, da música clássica e da dança, até a prestação de serviços sexuais. Os diferentes serviços (artísticos ou sexuais) eram prestados conforme critérios de estratificação internos da comunidade, formada e organizada centralmente por mulheres. No tocante ao aspecto econômico, nas palavras de Veena Tarwar Oldenburg (1990), examinando os arquivos municipais correspondentes aos anos 1858-77 da cidade de Lucknow:

Elas eram classificadas sob a categoria ocupacional “dançarinas e cantoras”, e caso já não fosse surpresa o suficiente encontrar mulheres em registros de pagamento de impostos, ainda mais notável era que elas se encontrassem nas mais altas taxas de recolhimento, com os maiores provimentos individuais do que quaisquer outros na cidade. Seus nomes também constavam numa lista de propriedades (casas, pomares, estabelecimentos de manufatura e varejo de alimentos e de itens de luxo) confiscadas pelos oficiais ingleses devido à sua provada participação no cerco de Lucknow de 1857 e a rebelião contra o domínio britânico. Embora claramente não combatentes, foram penalizadas por sua instigação e assistência pecuniária aos rebeldes. (Oldenburg, 1990, p. 259)

O cerco de Lucknow foi um dos capítulos do primeiro levante armado que intentou expulsar os ingleses da Índia, dando início ao processo de um século que culminou com a independência. Nalguns pontos, a inserção social das *tawaifs* se assemelhava à das *devadasis* (hindus), diferenciando-se em outros. Como principal dessemelhança, tem-se que as *tawaifs* não praticam a *teogamia* (casamento com a divindade), não desempenhavam funções religiosas, nem tinham a sexualidade relativamente controlada, restrita ao patrono. No entanto, apresentavam o mesmo

prestígio social, domínio de uma cultura erudita e provavelmente sobrepujavam as comunidades do sul quanto à riqueza.

Além das variantes geográficas, percebidas entre as comunidades por diferenciações que poderíamos chamar de horizontais, um segundo tipo de variação, que podemos ter como vertical, deve ser ainda considerada para que tenhamos um quadro mais completo da situação anterior à crise geral que se abate sobre todos esses sistemas. É assim que, além de comunidades femininas atreladas às cortes e elites aristocráticas, havia também aquelas cuja inserção social se dava no nível dos vilarejos e povoados, ou seja, eram vinculadas às populações com menor poder econômico e prestígio. As *jogini* ou *basavi*, as quais já citamos, incluem-se nessa situação. Praticavam a teogamia, mas não eram ordenadas em grandes templos. Seu ritual de dedicação à divindade era mais semelhante ao voto de renúncia do que à cerimônia de casamento. Embora houvesse a possibilidade, dificilmente conseguiam um patrono fixo. Ficavam, portanto, disponíveis para todos os homens do povoado, aos quais cumpria sustentá-las através de pequenas doações, simbolicamente equivalentes ao dinheiro doado a sacerdotes e santos mendicantes. Eram iletradas e não dominavam a dança, o canto ou outras artes. Apesar dos baixos proventos, eram vistas pela própria família como uma fonte de renda maior do que as demais que lhe eram disponíveis devido à baixa casta. Segundo informa Kamal Mishra e Koteskhara Rao (2002), essa prática ainda subsiste em lugares tais como o noroeste do estado de Andhra Pradesh.

Prakash Tandon (1997), ao narrar de modo sensível as próprias memórias acerca do sistema de castas da região rural do Punjabi (sistema *jajmani*) menciona o grupo das *kanjar*, que se assemelha às *basavi* em algumas características, diferindo em outras:

(...) *Kanjars*, a comunidade que gestava prostitutas, cantoras e dançarinas. É claro que elas não estavam incluídas no sistema *jajmani* (sistema de castas). Seus homens viviam como drones, condenados a isso devido ao nascimento ilegítimo de origem tão baixa que lhes proibia assumir qualquer ocupação. [Assim como as *mirasis*], elas eram também muçulmanas, embora o status de prostitutas também arrastasse sem-casta e mulheres decaídas de todas as comunidades. Assim como no caso das *mirasis*, não havia casamento entre elas e outros muçulmanos. As profissões de cantoras, dançarinas e simples prostituição eram graduadas nessa mesma ordem no interior de sua comunidade, por conta da perícia e

talento que lhes servem de requisito. É necessário apenas um bom visual para ser uma prostituta, enquanto dançar, não importa a quão baixo nível isso tenha caído, ainda é requerido alguns anos de treino e uma boa figura; mas cantar necessita ambos, talento e um treino intensivo de muitos anos. As cantoras eram a elite de suas comunidades. Não eram simples prostitutas e entregavam seus favores apenas a quem desejavam. As *Mirasis* lhes forneciam acompanhamento musical. (Tandon, 1997, p. 44)

A estrutura descrita, portanto, é de marginalização estrutural, pois prevê uma categoria de classificação e, ao mesmo tempo, a situa do lado de fora do sistema. As *kanjars* se diferenciavam das *Sule* ou *Tawaifs*, ambos grupos que gozavam de alto status, e, ao mesmo tempo, das *basavi*, pois as últimas eram hindus e praticavam a teogamia. A relação entre o sagrado, a arte e as instituições sociais, fortemente presente em nosso texto de base, o *Nāṭyaśāstra*, pode assim ser percebida como variável, no tempo e no espaço, perfazendo uma realidade múltipla e complexa. As castas de artistas ao norte, como *tawaifs*, *kanjars* e *mirasis*, não podem ter se convertido ao islamismo em data anterior à expansão muçulmana na região, sendo sua origem étnica pouco clara no material consultado. Ao mesmo tempo, a disjunção entre *tawaifs* e *kanjars*, ou seja, a que reflete a inclusão ou exclusão social, também se observa entre castas hindus, como a *sule* e a *jogini*.

A sustentação material das aristocracias que patronizavam as formas artísticas mais refinadas começou a ruir na mesma medida em que o domínio inglês se expandiu pelo subcontinente, impondo seu poder aos inúmeros principados e reinos que formavam a região das Índias Orientais. Em ascendência, um número crescente de oficiais e altos funcionários ingleses passou a concentrar, paulatinamente, os poderes militar e econômico em suas mãos e, logo em seguida, uma nova elite indiana começou a se formar, com a expansão de uma classe média urbana que absorveu os novos valores ingleses e buscou alocá-los no interior de suas referências prévias.

Referindo-se ao modo como tais transformações atingem as *tawaif*, sobretudo após o sufocamento da rebelião em Lucknow, prossegue Veena Oldenburg:

Mulheres que um dia foram consortes de reis e membros da corte, que desfrutavam de uma vida opulenta, manipulavam homens e recursos para seus próprios fins sociais e políticos, sendo as zeladoras da cultura, que ditavam modas, foram legadas a uma situação extremamente dúbia e vulnerável pelos ingleses. “Cantoras e dançarinas” foi a classificação inventada pra descrevê-las nos livros de recolhimentos de impostos e encapsular um dentre os inúmeros e profundos mal-entendidos em relação às “exóticas” mulheres indianas por parte das autoridades coloniais. (Oldenburg, 1990, 260)

O novo poder instituído, desconsiderando em totalidade os liames que constituíam a instituição social das *tawaiifs*, após castigar a antiga elite do próspero principado pela rebelião, selecionou aquelas que considerava as mais belas e as transferiu para os arredores dos acampamentos dos soldados. Festas *nautch*, como eram então chamadas as apresentações de dança e música para os oficiais ingleses, se tornaram numa das características centrais da vida social no entorno da Companhia Britânica para as Índias Orientais. Dentro de pouco tempo, o número de baixas causadas ao exército por resultado de doenças sexualmente transmissíveis passou a superar o número dos que caíam em combate. Em 1864, o governo colonial passou a decisão de que todas as prostitutas alocadas em cidades onde existiam acampamentos deveriam passar por exames médicos periódicos (Oldenburg, 1990, p. 260). Estava dado o traslado da antiga instituição de corte para a moderna visão de prostituição, sob o signo higienista, discurso que iria se transferir do âmbito da saúde para a esfera da moral (termo que aqui compreendemos como o sistema de valores culturalmente vigente). A tensão interna inerente à nova configuração dessa instituição social da Índia inglesa, ou seja, o simultâneo rebaixamento moral e manutenção, eclodiu nos movimentos abolicionistas e reformistas, principalmente o chamado *anti-nautch*, em tradução literal, anti-dança.

(...) Ao final do século XIX, um movimento foi inaugurado para erradicar o sistema das *devadasis* e abolir apresentações de dança, sobretudo em templos. O Movimento Anti-Nautch que se seguiu era relacionado a um mais amplo esforço de reforma social dirigido por dois grupos que possuíam objetivos muito diversos: missionários protestantes britânicos e reformadores sociais indianos (O’Shea, 1998, p. 50).

É interessante notar que a relação entre arte, templo e a *devadasi* é o ponto nodal das críticas do movimento *anti-nautch*. Deixando de lado outros aspectos do fenômeno religioso, bem como da prostituição, a dimensão da chancela moral – e conseqüentemente de regulação social – fornecida pelo templo foi o alvo principal de ataque. Tal chancela não foi suprimida por parte do templo antes que o Estado assim o ditasse, já após a independência indiana, mais de meio século após o início das fortes campanhas promovidas pelo movimento.

As vozes do protestantismo, pressionando o governo colonial inglês e visando o proselitismo religioso, denunciavam o costume tido como bárbaro e incivilizado, no qual cristãos indulgiam. Seu objetivo era abolir tal costume, visto como essencialmente violador da moral e da dignidade, ao mesmo tempo em que buscavam usar a situação como impulsionadora do proselitismo e das conversões ao cristianismo. Os reformistas hindus, por sua vez, absorveram a moralidade cristã, passando a buscar a purificação da sociedade, em prol da construção de uma identidade nacional e da salvaguarda do hinduísmo.

A reconstrução das práticas e valores védicos e upanixádicos também auxiliou a fazer o hinduísmo “consonante com ideias europeias de racionalidade, empirismo, monoteísmo e individualismo” (Cohn 1996, 226) e, portanto mais aceitáveis para as classes médias educadas sob influência do Ocidente. (O’Shea, 1998, p. 50)

É nesse contexto de reconstrução e crítica que ganha proeminência a categoria de “*devadasis*”, empregado como designação genérica para toda uma miríade de costumes, como já visto. Vendo-as universalmente como marginais e moralmente corrompidas, o objetivo declarado do movimento era, assim, a abolição da prática da dança, símbolo da dedicação da devadasi ao templo, e a adequação de tal classe de mulheres a um papel proposto como ideal de feminilidade, o qual atendia simultaneamente a critérios advindos do hinduísmo e do conservadorismo vitoriano. Assim sendo, ideais de liberalização, assunção de direitos, emancipação profissional, dentre outros, estiveram bem distantes da pauta, em favor do

enquadramento da mulher na vida doméstica, sob controle patriarcal, segundo casamentos arranjados, nos quais são observados critérios de dote e casta.

Em contraposição ao movimento abolicionista, diversos setores, sobretudo religiosos, se opunham às reformas. Seu principal argumento consistiu em traçar uma linha divisória entre a *devadasi* (a dançarina dedicada ao templo) e a prostituta, justificando com escritos religiosos a função especial desempenhada pela primeira. Como exemplo, em resposta à tentativa de proibição da adoção de crianças por parte de dançarinas dedicadas ao templo, uma das primeiras reivindicações do movimento abolicionistas acatadas pelo governo colonial, J. M. Iyer, magistrado da Alta Corte de Madras, declarou:

A adoção é reconhecida pela lei Hindu em parte para a continuidade da família e em parte para assegurar uma pessoa competente de acordo com o costume da comunidade e para realizar os ritos funerários dos pais adotivos e herdar sua propriedade. Não é o caso, portanto, de se confundir dançarinas com prostituição, que não é nem sua condição essencial ou consequência necessária, mas um incidente devido a influências sociais... (Vijaisri, 2004, p. 230).

De modo similar, o equacionamento das dançarinas do templo com a transmissão de doenças também foi negada pelas autoridades religiosas, considerando a exigência de exames desnecessária. (Vijaisri, 2004, p. 231). Rejeitava-se, assim, a associação das *devadasis* com a noção de impureza, teologicamente relevante para o hinduísmo. Desse modo, sistematicamente, à ação missionária protestante se opunha a ação dos templos hindus, ora inviabilizando as normatizações do governo colonial, ora eximindo as dançarinas do templo da aplicação da lei. Tal reação foi apta o suficiente para impedir o banimento de ritos teogâmicos até depois da independência. Somente então, em 1947, foi aprovado o *Devadasi Prevention of Dedication Act*, que proibia a dedicação de meninas ao templo. (Vijaisri, 2004, 250).

Entre as primeiras denúncias e a proibição final, ocorreu a mudança da opinião pública, sobretudo das classes médias-altas urbanas, formadas principalmente pelos setores advindos das antigas castas altas que melhor se adaptaram ao novo

contexto econômico e institucional da Índia moderna. Passemos a examinar alguns momentos desse processo de mudança.

Ao final do século XIX, eclodiu o Movimento de Pureza Social, cujos objetivos centrais eram: “a total abstinência de bebidas intoxicantes, a pureza na vida privada, e a abolição do sistema de *devadasis*.” (Kannabiran, 1995, p. 63). Ambos a agenda e retórica desse movimento se assemelham a outro, que lhe é contemporâneo, de origem protestante, a Cruzada Pela Pureza, da Inglaterra e EUA, que se opunha abertamente ao consumo de álcool e aceitavam o intercuro sexual apenas com fins de procriação, mesmo entre casados. Claramente preocupado com a pureza da nação e a regeneração da raça, o líder do movimento, Raghupati Venkataratnam Naidu, defendia uma agenda reformista segundo a qual apenas mulheres comprovadamente castas deveriam ser aceitas nos serviços prestados aos templos, enquanto os homens das comunidades de *devadasis* deveriam receber educação, com o objetivo de deixarem sua situação de “drones e parasitas”. O respaldo para o pensamento reformista era buscado nas próprias escrituras hindus, como o Mahabharata, enquanto a retórica se assemelhava às críticas protestantes ao catolicismo europeu. Promoviam-se, assim, críticas às instituições hindus então vigentes, mesmo que os reformistas não se identificassem como cristãos (Kannabiran, 1995, p. 64). Como saldo, articulava-se noções de pureza, raça e nação, propostas como restauração de uma ordem originária, então degradada pela situação colonial. Ideias importantes eram a castidade e a atribuição de sentido redentor ao espaço doméstico. Apesar do impacto na opinião pública e crescente tendência a equacionar o sistema das *devadasis* com simples prostituição, essa e outras iniciativas da época não lograram sucesso imediato em suas tentativas de proibir e criminalizar a prática.

Uma segunda fase dos movimentos de abolição corresponde à ascensão de uma nova liderança, Muthulaxmi Reddy. Foi uma das mulheres pioneiras a receber uma educação formal, graduando-se em medicina em Madras e cursando especialização em cirurgia na Inglaterra. Sua profissão lhe concedia acesso às elites dirigentes. Foi líder e uma das fundadoras do Women’s Indian Association (WIA), cuja primeira presidente foi Annie Besant, importante vulto da Sociedade Teosófica. Em seguida, Reddy passou ao Conselho Legislativo de Madras, sendo uma das primeiras mulheres em todo o mundo a ocupar função legislativa. Ligava-se ao Congresso



Indiano, corpo ou movimento político fundado em 1927, o qual consistia em ampla frente que se organizava paulatinamente e, a longo prazo, seria o veículo de conquista da independência (Knight, 2010, p. 78). Seu discurso foi herdeiro de R. V. Naidu, articulando pureza, raça e nação. Estabeleceu fortemente uma relação dicotômica segundo a qual toda mulher adulta era casada ou prostituta. As relações de poligamia então vigentes eram fortemente criticadas como signos de decadência e perda de um passado no qual as *devadasis* se equivaleriam a grupos de mulheres castas dedicadas ao templo. A decadência seria advinda de influências estrangeiras, tal como a muçulmana e, posteriormente, dos colonizadores ingleses. Tal ideário é ainda fortemente difundido, embora seja possível rastrear a prática de poligamia e da poliandria na Índia dos textos da antiguidade até a modernidade recente.

Entre opositores do movimento abolicionista contavam-se a ortodoxia bramânica e as próprias *devadasis*, que se organizaram na Associação das Devadasis no decorrer da década de 20, sem, contudo, conseguirem se instaurar como interlocutoras oficiais dos órgãos de governo, devido a uma estratégia deliberada de Reddy, com apoio do Congresso Indiano. Como aliados contextuais, Reddy contou com o apoio do movimento não-bramânico, formado por populações tidas como sem-casta, numerosos na região, e que se opunham àquele que viam como um costume bramânico, símbolo da exploração da mulher não-brãmãne. No interior desse último grupo, constavam os homens das comunidades no interior das quais as devadasis eram recrutadas. Em 1926, Reddy propõe e alcança a aprovação de uma lei que objetiva retirar do sistema das *devadasis* sua sustentação material. Desse modo, as terras dos templos cujo usufruto era entregue às dançarinas e suas famílias deveriam ser transferidas definitivamente para os homens da comunidade. Buscava-se, assim, desvincular o usufruto à dedicação de uma menina a cada geração ao templo e, ao mesmo tempo, subsidiar o casamento, entregando ao homem o controle financeiro da família. Na prática, os templos tenderam a romper o vínculo com as famílias de devadasis e manter a propriedade tradicional, causando o depauperamento da comunidade. (Knight, 2010, p.66-67)

A aprovação da referida lei afetava o sistema, mas não proibia a cerimônia de dedicação da menina ao templo. Como forma de reação, ao não conseguirem espaço formal de interlocução, as devadasis organizadas em associações utilizaram-se extensivamente de panfletagem, com o intuito de conquistarem a

opinião pública. Em 1926 e 1927, por ocasião da lei proposta por Reddy, houve uma intensificação nas mobilizações, com a realização de reuniões e formação de núcleos em diversas cidades. Diversas líderes do movimento estavam envolvidas com o universo literário. Por exemplo, Bangalore Nagarathnammal, encontrava-se então às voltas com a publicação da obra da poetisa Muddupalani, do século XVIII, quando então publicou sua resposta à retórica de Reddy. Segundo Nagarathnammal, a prostituição era um problema sério a ser trabalhado e que, mesmo sendo verdade que alguns membros das comunidades hereditárias de devadasis tenham se entregue à prostituição, a relação estabelecida entre as duas esferas estava sendo muito simplista. A abolição dos ritos de dedicação de devadasis ao templo em nada afetaria a prática de prostituição, que persistiria. Ainda segundo ela, os abolicionistas enxergavam a sociedade indiana sob o prisma ocidental, mas seria necessário considerar as práticas no interior de seus próprios parâmetros para, então, realizar propostas pertinentes de reforma. Dentre os argumentos do movimento, também se mencionava as perdas materiais irreparáveis que as devadasis estariam sofrendo no processo, em benefício dos homens da comunidade, interessados em se apropriar das terras. (Knight, 2010, p. 67)

Ao passo que suas formas de sustentação material e manutenção das práticas artísticas sofriam transformações, o avanço da modernidade ainda alterava outra dimensão importante para o status elevado gozado pelas devadasis, qual seja, o domínio da escrita e da cultura letrada. No interior da nova educação escolarizada, as comunidades tidas como castas baixas eram recusadas, sistematicamente, por não lhes ser permitido frequentar os mesmos ambientes das comunidades tidas como castas puras. Tal ambiente social, marcado pelo ensejo de purificação moral e social, expulsava as crianças das castas nas quais as devadasis eram recrutadas, tidas como impuras, tal como pode-se ler em documentos da época, como a carta de Krshna Mohan Banerjee acerca da educação da mulher:

Não penso que hindus de classes respeitáveis irão fazer com que suas mulheres sofram ao frequentarem escolas públicas onde os alunos são recebidos indiscriminadamente, sem consideração de casta ou credo. (Vijaisri, 2004, p. 150)

Diversas outras cartas, em debates públicos na imprensa ou dirigidas diretamente a autoridades, apresentavam o mesmo teor. Como resultado, o governo instaurou uma normatização, em 1915, segundo a qual os conselhos escolares poderiam optar por excluir de seu atendimento filhos de sem-casta e devadasis (Vijaisri, 2004, p. 150). A nova organização educativa, pretensamente iluminista, vedava o acesso desse grupo de mulheres, ao mesmo tempo em que a retirada da sustentação econômica ocasionava a ruína dos modos até então vigentes de organização e transmissão do conhecimento artístico. Desse modo, o avanço da educação escolar, em conjunto com a reprovação moral, a perda econômica, e o fim do prestígio ligado ao domínio da cultura erudita, até então praticamente exclusivo das devadasis, foram fatores que colaboraram para a perda do prestígio social desse grupo de mulheres.

O movimento de abolição apresentou uma clivagem na década de 1930, originando o movimento reformista, o qual pretendia não mais abolir toda e qualquer forma de dança e música, mas retirar tais expressões das mãos de um grupo de mulheres tidas como moralmente corrompidas. A dança passa a ser revalorizada como forma artística – no sentido que o romantismo atribui ao termo, ou seja, obra do gênio – enquanto os aspectos ligados à esfera do mágico-religioso recebem uma revalorização. O principal nome desse movimento é Rukmini Devi Arundale. Não apenas por sua empresa individual, mas por meio das forças sociais que representa, foram formatados o novo modo de sustentação material, de transmissão da dança, bem como uma nova narrativa de legitimação, a qual desvinculou a dança do ritual e a transferiu para o palco, porém conferindo-lhe um caráter espiritual. Mudanças no âmbito temático das poesias e formais, no da dança, também foram realizadas, tendo como base o estilo de dança das devadasis, o *sadir*, que passa a ser relativamente modernizado. Esse conjunto de transformações são as que resultaram na criação do moderno *bharatanatyam*. Tal processo serviu de modelo ou paradigma, com algumas variações, para a classicalização dos demais estilos regionais indianos, em quesitos tais como os modos de definição de um currículo mínimo para os alunos, padrões de financiamento público e formação de comissões de especialistas para a sistematização das técnicas. Como saldo, os atuais estilos clássicos da dança indiana podem ser vistos como variantes ou subconjunto sistematizado e padronizado das técnicas que até então eram praticados na respectiva região.

Conforme expõe Janet O'Shea (2009, p. 37-38), Rukmini Devi Arundale adentra a esfera pública de Madras, na década de 1920, não através da dança, mas do ativismo nacionalista e das atividades da Sociedade Teosófica, um movimento eclético e transnacional, de cunho religioso ou esotérico, cuja fundadora foi Helena Blavatsky. Rukmini era advinda de família bramânica e apresentava um legado de erudição em sânscrito e música. Quando adolescente, encontrou-se sob a tutela de Annie Besant, um dos principais nomes da teosofia e que havia servido como presidente do Congresso Nacional Indiano entre 1917 e 1918. Permeado pelo orientalismo romântico e o nacionalismo, o ideário de Annie Besant propunha uma série de reformas, com o intuito de restaurar uma suposta tradição originária do hinduísmo que havia se desgastado com o tempo. Embora fundado na Europa, a Teosofia transferiu sua sede para Madras. Ainda que nutrindo um ideário não muito destoante do cristianismo então praticado, opunha-se à expansão do cristianismo, tido como uma religião já corrompida, o que alcançava fortes ecos entre os membros da nova classe média urbana e letrada indiana. Nesse contexto, o Teosofismo se tornou um importante ingrediente para o surgimento do chamado Neo-Hinduísmo, termo empregado para caracterizar diversas práticas reformadas de finais do XIX e início do século XX.

Rukmini Devi, ainda na adolescência, foi apresentada por Annie Besant a George Arundale, que veio a se tornar, futuramente, presidente da Sociedade Teosófica, sendo bispo da Igreja Católica Liberal. Rukmini contraiu casamento com Arundale em 1920, constando ela com dezesseis anos. Sendo ele inglês, o casamento quebrava as regras de casta, o que necessariamente causou alguma comoção pública. A Sociedade Teosófica se tornou no grande impulsionador da carreira de Rukmini Devi. O reformismo na dança reeditou o ideário teosofista que já havia sido aplicado a uma tentativa de reforma do budismo singalês por Henry Olcott cinquenta anos antes. (Knight, 2010, p. 103-104)

Imbuída de um sentido de missão, Devi se propôs a aplicar exatamente a mesma agenda reformista ao campo da arte. Antes de se dedicar à dança indiana, ela havia tentado aprender o balé, recebendo aulas de um dos assistentes de Ana Pavlova. Teria sido essa última que lhe encorajara a aprender o próprio estilo indiano de dança, o qual se transformaria, com Devi, em veículo de orgulho e identidade nacional. Em seu pronunciamento acerca da arte de Rukmini Devi, George Arundale

afirmou que sua dança era uma nova reedição dos princípios teosóficos, mais especificamente, a quinta reedição, após Blavatsky (a fundadora), Olcott, Besant e Jiddu Kṛṣṇamurti. Conforme o pronunciamento de George Arundale transcrito por Douglas Knight:

Estamos diante de uma nova era, ambos para a Teosofia e para a Sociedade Teosófica. (...) Nós temos a esperança de que a Teosofia como Belo irá se encarnar em formas reais, assim não estaremos mais confinados apenas a princípios [abstratos], mas poderemos perceber [sensorialmente] a Teosofia por meio da dança, através da música, através da pintura, através da escultura, através da arquitetura, através do cerimonial... demonstrando a essencial unidade da vida em meio a uma miríade de cores, sons, gestos, posturas, tudo isso em termos do Belo...” (Knight, 2010, p. 104)

A ligação entre dança e templo cede lugar, nessa visão, a uma relação estabelecida entre a dança e a espiritualidade ou, equivalente a essa última, aos princípios do esoterismo teosofista, destinados a instaurar uma nova era. Rukmini Devi dedicou, com o tempo, boa parte de seus escritos e pronunciamentos públicos à exposição dos princípios teosóficos.

A corporificação do som e do ritmo criando poesia espiritual é chamada dança ou natya. Não podemos divorciá-la da religião ou filosofia, pois religião e filosofia não são meras concepções intelectuais ou meros conjuntos de regras e regulações. Religião, filosofia e arte são todos veículos para alcançar o espírito interior, obtível pelo sábio e o santo assim como pelo mais desprezível ser humano. Em cada um habita o espírito do divino, em cada rege o criador, em cada, há uma infindável saudade para alcançar a verdadeira felicidade, ou Moksha. É para satisfazer a essa infindável saudade, que os Ensinamentos e os Vedas, as Upanishads, assim como a Música e a Dança existem. Portanto é possível para cada mortal, assim como para Deus, dançar, cada um de acordo com a medida de sua compreensão, mas cada um compartilhando da Divina Bem-Aventura ou Ananda. (Arundale, 2003, p. 54)

Nesse trecho de Rukmini Devi, podemos perceber a presença de diversas ideias que podemos abordar nos capítulos primeiro e segundo. A abertura universal do Quinto Veda, proposta no capítulo I do Nāṭyaśāstra, que ali se expressava em

linguagem de abertura a todas as castas, é agora instrumentalizada no sentido de negar a exclusividade de casta das dançarinas hereditárias à primazia sobre a arte. Expressando-se em termos mais individualistas, a medida da compreensão passa a designar o grau de obtenção da respectiva Bem-Aventura. A referência à saudade dessa origem divina ressoa o equacionamento dos filósofos e poetas medievais entre as experiências místicas e extáticas e o amor-em-separação que instaura as relações entre os personagens de um drama amoroso no interior do poema. A recusa às regras e regulações religiosas e filosóficas, no entanto, em contraste com as vertentes mais ortodoxas do hinduísmo, se apresenta como o elemento facultador da afirmação da dança em seu caráter espiritual e, ao mesmo tempo, de sua desvinculação do raio de domínio do ritualismo dos templos.

A mudança de atitude em relação à dança, de seu caráter proibitivo à proposta de redenção, já podia ser pressentida, de modo precursor ao trabalho de Rukmini Devi, em dois dançarinos: Uday Shankar e E. Kṛṣṇa Iyer. O primeiro pertenceu à companhia de Ana Pavlova. De origem indiana, auxiliou a elaborar as apresentações para a companhia com temática assumidamente exotizante, apresentadas com técnica ocidental. Algum tempo depois, já com algum sucesso e capital acumulados, viajou pela Índia e aprendeu alguns passos de diversos estilos, contudo sem se tornar um praticante de nenhum deles. Ainda que se beneficiando abertamente do exotismo nutrido por europeus, desempenhou uma função relevante de valorização da dança indiana, despertando o interesse por essa arte na Europa, bem como contribuindo para sua revalorização na própria Índia. (O'Shea, 2009, p. 35).

E. Kṛṣṇa Iyer, por sua vez, recebeu treino no estilo das devadasis, o *sadir*, após seu guru, A. P. Natesa Iyer, perceber seu talento nato e convidá-lo para a prática. Sob treinamento, seu domínio da técnica se tornou tão perfeito, que realizou performances por todo o sul da Índia fazendo-se passar por uma dançarina, sem que o público notasse sua verdadeira identidade. Mais tarde, como magistrado, adentrou o meio político e se tornou uma liderança nas mobilizações pela independência, ao mesmo tempo em que mantinha colunas e publicava textos de crítica de arte. Em 1927, durante uma reunião anual do Congresso Indiano sediado em Madras, organizou o *All India Music Conference* (Conferência Pan-Indiana de Música). No ano seguinte, era fundada a *Madras Music Akademy*, da qual foi o primeiro secretário. Ao final da década de 1920 e início da década de 1930, o

reformismo se fazia notar com propostas de recodificação da teoria musical, que consistiam em coletar o conhecimento oral, passado de mestre a discípulo, e emprestar-lhe uma nova forma, recorrendo-se a fontes escritas. Não raro, as novas sistematizações desagradavam profundamente aos músicos em atuação. (O'Shea, 2009, p. 36; Knight, 2010, p. 78-81).

O encontro de Rukmini Devi com Ana Pavlova ocorreu em 1928, durante sua viagem pela Austrália a serviço da Sociedade Teosófica. Anos depois, em 1935, a convite de E. Kṛṣṇa Iyer, compareceu a uma apresentação na *Music Akademy* da então Madras, atual Chennai. Em conversas com as dançarinas de *sadīr*, travou contato com Mylapore Gowri Ammal, dançarina renomada que lhe aceitou como aluna. No mesmo ano, em dezembro, ela realizou sua primeira apresentação pública, como parte das comemorações do aniversário da Sociedade Teosófica. Sua *guru* não aprovava que a performance fosse realizada com tão pouco tempo de prática. Setores influenciados pelo *Anti-Nautch* também desaprovaram a iniciativa. No entanto, um público de cerca de mil pessoas lhe aprovou. No mês seguinte, Rukmini Devi fundava a escola *Kalakshetra*, nas dependências da sociedade teosófica, para serem ministradas aulas de *bharatanatyam*, *kathakali* e música carnática. Mais tarde, ela treinaria também com Meenakshi Sundaram Pillai, advindo da casta das devadasis (*Isai Vellalar*). (O'Shea, 2009, p. 38).

Consoante ao espírito teosófico e seu procedimento em relação à religião, a academia recém-fundada passou a ensinar as artes introduzindo uma série de variações quanto à forma até então vigente. Segundo acreditava-se, era necessário depurar a dança de sua atual condição decaída. O *Sadīr* das devadasis se tornava, assim, o *bharatanatyam*. Esse último nome é de origem incerta, mas passou a substituir o *sadīr* ou *desi-attam* então utilizados, pois os últimos apresentavam forte relação com as comunidades de dançarinas. Cunhado em sânscrito, pode ser traduzido, simplesmente, como “dança indiana”, o que deixa transparecer, também, o espírito nacionalista da reforma. Embora expoentes das comunidades de origem das devadasis tenham sido convidados para tomarem parte na reforma, sua função tendia a ser deslocada daquela de *guru* para o de professor no interior de uma instituição. O vínculo vitalício e pessoal era assim substituído pela interação mais impessoal das turmas de academia; enquanto a transmissão de um estilo por meio da relação mestre-discípulo, o que comporta pequenas variações e idiossincrasias

advindas tanto do professor quanto do aluno, cedeu lugar à formalização de um currículo genérico com conteúdo seriado. Não obstante todas as transformações, a noção de tradição era mantida, e mesmo reforçada, remetendo-se a um passado longínquo, reconstruído por meio de documentação escrita e visual, tal como as esculturas presentes nos templos. Como relacionados aos esforços de reforma, podemos incluir as obras de importantes autores sobre a dança, como Kapila Vatsyayana (1996; 2007) e Padma Subrahmanyam (2003). Paulatinamente, de modo a justificar a reforma, a autoridade trasladada do âmbito de conservação dos aspectos formais e poéticos então constituídos, do qual o *guru*, falante de uma língua drávida, é o portador, para aquele dos textos fundadores, em sânscrito. O acesso passa a ser feito, ora pelo indivíduo que prescinde de mediação, ora é mediado por via da autoridade investida pela nova ordem de instituições modernizadas, não necessariamente religiosas. O *guru* cede lugar ao instrutor no interior da academia, o qual, como em qualquer outra instituição moderna, pode ser substituído ou trocado. Por fim, o praticante ideal desse estilo renovado não é mais a dançarina profissional hereditária, mas as filhas de famílias respeitáveis, de castas elevadas, pertencentes às modernas e afluentes classes altas urbanas. Seu lócus não é mais o templo, mas o palco.

O movimento reformista buscou, de todos os modos, operar uma disjunção entre a dança e o universo das *devadasis*. Utilizando-se da construção de um passado idealizado, defendia-se que a dança, *naquele tempo*, não era praticada apenas por profissionais (*devadasis*), mas também por filhas de famílias respeitáveis. Os nomes até então mais utilizados para o estilo, *Sadir* ou *desi-attam*, eram em tâmile caíram em desuso, em favor do novo termo, *Bharatanatyam*, em sânscrito. A técnica foi transformada, alterando-se alguns movimentos e poses. O repertório de então foi largamente criticado, sobretudo em seu conteúdo erótico.

A dança é uma expressão do corpo físico. Porque é uma expressão física, é simultaneamente um instrumento magnífico e perigoso. A fraqueza do corpo físico está na vulgaridade e grosseria. Para a mente, se emoções não são capazes de superar o corpo físico, a dança se torna um instrumento de sensualidade e grosseria. No entanto, para aqueles que possuem um conhecimento mais profundo, o corpo pode realizar o mais elevado *Dharma*, não apenas ao dar ao mundo uma expressão de beleza e graça, mas pode



expressar *rasanubhava*, uma corporificação, uma expressão do Ser Cósmico. (...) Quando isso é alcançado, *Bharata natya* é justificado pela dançarina e se torna uma perfeita expressão da essência da *rasa* do Divino. A dança se torna um Veda e a dançarina um *yogi*.” (Arundale, 2003, p. 32)

A disjunção entre a dança e a devadasi se fazia acompanhar, portanto, da disjunção filosófica entre o erotismo e a espiritualidade, sendo o primeiro associado ao então atual estágio de decadência, advindo de influência estrangeira. Isso contradiz, como vimos em nosso capítulo 3, toda a poética medieval, seja em vertentes xivaítas, vaixinavas ou xáquitas, que empregavam amplamente a imaginária erótica, mesmo em contextos religiosos de elevado rigor ascético.

Rukmini Devi instituiu, ainda, mudanças nas vestimentas. Para as apresentações regulares, uniformes foram compostos, substituindo os sáris regulares utilizados até então. Em algumas peças, os personagens passaram a ser caracterizados com figurino e objetos cênicos, o que não era próprio do *sadir*, muito mais centrado na pantomima. Cenas com muitos personagens e grande grupo de dançarinos substituíram a atuação solo ou em dupla na qual a praticante caracterizava múltiplos personagens ou assumia atitude narrativa através do uso de gestos simbólicos (*mudrās*) e linguagem corporal. Uma sensibilidade musical diversa foi incorporada do balé. Assim, a regularidade da marcação rítmica no interior do compasso foi introduzida. Quanto à temática, nas peças de sua autoria que pudemos assistir no Kalakshetra, em dezembro de 2013, em Chennai (antiga Madras), noções de piedade e autossacrifício se fizeram bastante presentes, totalmente condizentes com uma religiosidade cristã, mesmo sendo os caracteres e situações advindos de narrativas religiosas hindus.

O fim da dedicação aos templos trouxe o fim da patronagem e, com isso, o colapso do antigo sistema de sustentação material. O novo sistema, caracterizado por escolas de dança ao invés da antiga relação mestre-discípulo, passou a se sustentar economicamente do pagamento de mensalidades e da captação de verbas governamentais. Os dois fatores favoreceram a passagem da dança e de sua cultura correlata para as mãos dos setores mais afluentes da sociedade urbana. Como esses eram formados majoritariamente pelas antigas castas altas, temos, portanto, o traslado da prática dos grupos matrilineares de origem drávida para os grupos

arianos. Uttara Arsha Coorlawala (2004) chama a esse processo de “Sanscritização do corpo”, haja vista a alteração da prática da casta Isai Vellalar para a casta bramânica. Contendas à parte é necessário sublinhar que a prática é já, em sua forma praticada anterior ao movimento reformista, sanscritizada, haja vista estar inserida no interior do rito agâmico, fortemente sincrético. O bramanismo mais ortodoxo forneceu guarida às *devadasis*, enquanto outro setor bramânico, das classes médias modernizadas, se uniu ao protestantismo como detrator do costume. Do mesmo modo, as castas não-bramânicas também se viram divididas. No campo social, no entanto, não é possível negar a transferência da herança de um valioso legado artístico das mãos de uma comunidade para outra.

As *devadasis* não tomaram parte nas transformações sociais da prática artística como objetos passivos. Resistindo ao movimento abolicionista, permaneceram cultivando sua arte e perceberam que a própria sobrevivência se mostrava condicionada à capacidade de adentrar a nova configuração social e econômica. Dentre outros nomes, destaca-se o de Balasaraswati. Dançarina tradicional advinda de uma linhagem que traça sua ligação com a corte de Tanjore, Bala logo se destacou como uma das mais talentosas dançarinas de sua geração. Defendendo o legado das *devadasis* no campo da arte, da religião e da opinião pública, conquistou a admiração de diversos setores, na Índia e também no Ocidente. Sua polarização com o movimento reformista teve como saldo a criação do segundo estilo do moderno *bharatanatyam*, o qual predomina nos Estados Unidos e, embora também tenha realizado igualmente o traslado para os palcos e as novas formas de ensino, advoga ser mais consistente com as formas artísticas praticadas imediatamente antes dos processos de reforma, incluindo técnica e repertório.

Os primeiros documentos acerca da família de Balasaraswati compõe o acervo ligado à corte de Raja Tulaja, de Thanjavur (1763-1783). A corte era frequentada por músicos, pintores, poetas, compositores, dançarinas e professores de dança. Eles, no entanto, não habitavam a corte e sua participação no círculo artístico era realizado mediante convite, ocasionado pelo prévio reconhecimento de público e crítica (Knight, 2010, p. 10). Raja Tulaja trouxe para a corte Mahadeva Annavi, o qual treinou seus quatro netos, que ficaram conhecidos posteriormente como o Quarteto de Thanjavur. A sistematização estilística alcançada pelo quarteto se tornou na base para o estilo de dança praticado nos séculos XVIII e XIX. Em 1760

havia nascido Thanjavur Pappamal, dançarina da corte que praticou uma das variantes estilísticas empregadas na síntese do Quarteto Thanjavur. Não se sabe se alguma de suas ancestrais havia também servido a corte, mas sua descendência até o século XX é registrada. Foram todas conhecidas como artistas, dedicadas à música e à dança, em linhagem direta e matrilinear até Balasaraswati. (Knight, 2010, p. 12-16)

Balasaraswati conviveu com a dança e a música desde o nascimento, imitando os movimentos de mãos (*mudrās*) da mãe antes mesmo de aprender a falar. Um de seus *gurus* foi Kandappa Pillai, que lhe introduziu no estilo do Quarteto de Thanjavur. O treino tradicional no *gurukula* (literalmente: domicílio do guru), se iniciava com exercícios diários desde as primeiras horas do dia e continuava por horas a fio. A dimensão teórica era apreendida aos poucos, em momentos de descanso e pausas do trabalho físico. A estrita disciplina incluía manter um saco de areia de meio quilo sobre a cabeça enquanto praticava os movimentos fundamentais, chamados *adavus*, e, no caso de erro, isso podia ocasionar castigos. Sua primeira performance pública e rito de passagem, *arangetram*, ocorreu em 1925 em um pequeno santuário dedicado à deusa (*Śakti*), contando a jovem dançarina com apenas sete anos; (Knight, 2010, p. 49-58)

Bala creditava o sucesso de sua carreira a ter realizado sua primeira performance em um templo, acreditando, nas palavras de Lakshi, que “o efeito de dançar no templo durou por toda a sua vida. Ela teve não apenas a benção da augusta audiência, mas também da própria Deusa”. (Knight, 2010, p. 58)

Embora tenha realizado o traslado para o palco, Balasaraswati creditava a três fatores o seu sucesso na dança: a herança familiar, o ensino tradicional e a ligação com o templo. Para Bala, importava menos transformar a dança e adequá-la ao gosto do novo tempo do que preservá-la, o máximo possível, em meio a pressões e situações incontornáveis. A benção da Deusa, advinda de um rito iniciatório no interior do templo, seria, para ela, o fator determinante de sua virtuosidade artística e capacidade de tocar o coração do público, noutros termos, de conduzi-los à experiência estética (*rasa*). No capítulo 3, vimos que a Deusa, ou *Śakti*, é

equacionada na psicologia xivaíta de Abhinavagupta à potência criativa (*vimarśa*). Creditar ao ritual um efeito que durou por toda a vida significa atribuir um sentido bastante concreto à benção da Deusa da qual a dançarina se fazia veículo.

Durante a programação organizada ao modo de festivais anuais por E. Kṛṣṇa Iyer pela *Madras Music Akademy*, Balasaraswati realizou uma performance em 1933, contando com quinze anos, oito após seu *arangetram*. Tal festival é o mesmo que já citamos por ser o evento que atraiu a atenção de Rukmini Devi Arundale para que começasse sua prática de dança, sob a instrução de Gowri Ammal. Na mesma ocasião, Devi assistiu à apresentação de Balasaraswati e a convidou para apresentar-se em seu aniversário, no ano seguinte, na sede da Sociedade Teosófica (Knight, 2010, p.78).

A essa época, a crítica especializada dos jornais já demonstrava inclinação reformista. Assim sendo, a avaliação que os críticos emitiam ajudavam a projetar as transformações que a arte sofreria. Ao mesmo tempo, uma crítica que se dirigia apenas a aspectos determinados da técnica de dança enfraquecia a abordagem abolicionista e seus argumentos que tendiam a condenar a prática de modo global. O crítico Chandrasekharan comentando a apresentação de Balasaraswati, ressaltou que suas vestes, um *sári* regularmente atado à cintura, não seriam atrativas. Anos mais tarde, o mesmo crítico afirmou que “Aquela era a primeira ocasião em que assisti a uma apresentação de Balasaraswati... foi um dia maravilhoso para mim. Antes daquela performance, eu não tinha uma real ideia do que o *bharatanatyam* podia ser” (Knight, 2010, p. 80). Bhava Raga Tala (*alias* G. K Seshagiri), por sua vez, teceu uma crítica segundo a qual Balasaraswati cantava muito baixo e não realizou apropriadamente o trecho de dança dramática (*abhinaya*) (Knight, p. 2010, p. 81).

No ano seguinte, C. K. Chidambaram, eminente estudioso da literatura, dança e música tâmil, organizou uma apresentação de Balasaraswati para alguns poucos convidados, incluindo o magistrado V. V. S. Iyengar. O estudioso teria exclamado, após a apresentação, que ali renascia o *bharatanatyam*. A partir do ano seguinte, Bala seria reconhecida por diversas apresentações nas quais todo o programa era

composto por dança expressiva (*abhinaya*), algo que surpreendeu a crítica, mas que era considerado corriqueiro pela comunidade das devadasis. As diferenças formais entre o “estilo Balasaraswati” e o “estilo Kalakshetra” se acentuaram nos anos subsequentes, resultando em dois estilos de *bharatanatyam*, cada qual apresentando não somente diferenças formais, mas de repertório e compreensão filosófica.

Uma parte significativa do repertório de Balasaraswati são poesias de Kshetrayya, poeta dos séculos XVI- XVII d.e.c, o que o localiza apenas um século antes da ancestral de Bala da corte de Tanjore, Pappamal. Segundo as lendas associadas ao nome do poeta, teria nascido em família bramânica e se voltado à boemia na adolescência. Finalmente convertido ao movimento devocional (*bhakti*), compôs milhares de poemas direcionados a Kṛṣṇa Gopala, tido como uma encarnação (*avatara*) de Viṣṇu. Através da prática do Gopala Mantra, entrava constantemente em estados extáticos e, em meio à experiência visionária, compunha versos que eram anotados pelos discípulos. Alguns relatos o figuram como um andarilho acompanhado por um músico, outros o mostram cercado de dançarinas enquanto peregrina de templo em templo ao longo de vinte anos. A dança que acompanha seus versos são itens de dança performática (*abhinaya*). Em sua temática, o amor divino e secular são de impossível separação. (Knight 2010, p. 85). Nesse aspecto, suas composições são semelhantes às de poetas do mesmo período, de outras regiões, como Jayadeva, do leste indiano (Jayadeva, 2007), ou Keshavdas (2013), do norte.

A relevância de Kshetrayya para a linhagem de Balasaraswati faz com ela se refira a bardos andarilhos como precursores do Quarteto de Thanjavur, o que remete aos santos poetas andarilhos medievais, como vimos no capítulo 3. Douglas Knight (2010, p. 86-87) reproduz, acerca do poeta, uma lenda que pode ser tida como hagiográfica. Conta-se que, certa vez, Kshetrayya teria sido convidado ao templo de Chidambaram, onde encontrou dois grandes séquitos de devotos eruditos. Um dos grupos era composto por eminentes vaixnavas, devotos de Viṣṇu, enquanto o segundo era composto por sábios xivaítas. Os dois grupos se reuniram sob seus respectivos ícones de adoração, no recinto conhecido como *Chitsabha*, onde ainda pode-se ver Nataraja (*Siva*) e Govindaraja de Kanchi (*Kṛṣṇa*) frente a frente. O desafio posto ao poeta foi que compusesse um poema que se dirigisse e louvasse

simultaneamente a Viṣṇu e Śiva. Além disso, a sutileza da composição deveria trazer a mais sublime verdade do conhecimento védico. Isso deveria ser feito sem duplos sentidos e trocadilhos, de modo que o sentido superficial e esotérico deveriam ser trazidos à tona sem qualquer artificialidade ou jogo de palavras. Assim que o desafio foi finalizado, o bardo começou a cantar, ao que seu discípulo, ou amigo fiel que lhe acompanhava, começou a dançar.

Numa de suas poesias (*padam*), devotada a Kṛṣṇa, presente no repertório de Balasaraswati, expressa-se Kshetrayya:

O senhor que sempre adormeceu  
Com a cabeça repousada sobre meus seios  
Ayyayyo, agora está farto de mim

Mordendo meus lábios em jogos de amor,  
Pois as palavras deveriam ser deixadas de lado,  
Meu senhor falaria apenas com as mãos.  
Ayyayyao, agora ele está farto de mim.  
(Kshetrayya, apud Vishwanathan, 2008, p. 160)

Na visão devocional (*bhakti*) a imaginária erótica se situa no topo entre aquelas cujo propósito suscitar a experiência de Bem-Aventura. O amor-em-sepração (*vipralambha-śṛṅgāra*) é a tradução do sentimento da alma que se sente apartada de Deus, visto como um amante impiedoso que abandona a amada após o encontro. Nesse poema, composto para ser encenado, o amado falar apenas com as mãos remete-nos, imediatamente, à fala silenciosa da bailarina sobre o palco, que faz uso de sua linguagem de gestos codificados. Tal virtuosismo criativo do poeta, na linguagem de Bharata, é um dos facultadores ou estados-causativos (*vibhāva*) do despertar da experiência estética amorosa (*śṛṅgāra -rasa*) no coração daquele a quem se dirige a apresentação, o apreciador qualificado (*sahṛdaya*).

Dois pontos da crítica reformista podem ser relacionados diretamente à poesia de Kshetrayya: o imaginário erótico e o estabelecimento de uma equivalência analógica entre Deus e o rei. Tais críticas se presentificam nos escritos de Rukmini Devi Arundale (2003), ainda que não sejam diretamente direcionadas ao poeta, mas pronunciadas de modo genérico, como na oposição sustentada entre devoção

(*bhakti*) e erotismo (*śṛṅgāra*). Como visto por ocasião de nossa leitura de Rūpa Gosvāmin, o período medieval tardio não via uma oposição, mas uma identidade, entre os dois conceitos. A experiência estética amorosa (*śṛṅgāra rasa*) é o *summum bonum*, a Bem-Aventura que se coloca como fim teleológico de toda a prática devocional, essência da qual *Kṛṣṇa* é uma corporificação. Nas palavras de Balasaraswati:

Sringara se situa suprema no âmbito das emoções. Nenhuma outra emoção é capaz de melhor refletir a união mística entre o humano e o divino. Eu digo isso com a profunda experiência pessoal de dançar diversas canções devocionais que apresentam o elemento de Sringara. Canções devocionais são, certamente, necessárias. No entanto, Sringara é a emoção cardinal que confere o mais amplo escopo à improvisação artística, ramificando-se continuamente, como lhe é própria, na representação de inumeráveis estados de espírito plenos de novidades e nuances. Alguns buscam 'purificar' o bharata nayam ao substituírem os poemas tradicionais que expressam Sringara por composições devocionais. Eu respeitosamente dirijo a tais protagonistas que não há nada no bharata natyam que precise ser purificado; ele é divino como é, de modo inato. O Sringara que experienciamos no bharata natyam nunca é carnal, nunca, nunca. Para aqueles que se entregaram à sua disciplina com total dedicação, a dança, assim como a música, é a prática da Presença... contudo a qualidade espiritual do bharata natyam não pode ser alcançada através da eliminação do sensual, mas através do próprio aparentemente sensual em si, no entanto sublimando-o. (Balasaraswati, 1978, p. 112)

Além da centralidade da experiência estética amorosa (*śṛṅgāra-rasa*), também a equivalência simbólica entre o Rei e Deus foi objeto de crítica de Rukmini Devi. Ambas as características são traços da poética período medieval tardio, como visto, resultando da absorção do devocionalismo das doutrinas e práticas devocionais no interior do ritualismo dos templos cujos ritos organizavam, partindo dos ágamas e purânas, o todo cósmico-social em torno do monarca. Ainda que alguns poemas sejam dedicados pelos poetas a determinados reis, a natureza meramente contingente de tal correspondência (Deus-monarca) é ressaltada por Balasaraswati, para quem:

No que concerne à dançarina, o herói [*nāyaka*] só pode ser o Rei dos Reis, o senhor de todo o mundo. É impossível para ela dedicar sua arte, a qual santificou seu corpo e tornou sagrado seu coração, a um mero mortal. Ela pode experienciar e comunicar o sagrado naquilo que parece ser secular. (...) Vários movimentos rítmicos são intercalados com sua *abhinaya*. Isso a protege de se degenerar no humano, e a mantém fresca e pura para a *yoga* da dança. (Balasaraswati, 1978, p. 113)

Dentre as transformações inseridas pelo movimento reformista, além da crítica ao acervo clássico, também constava a alteração na ordem de apresentação dos itens que compõe uma peça. Tais alterações tendiam a desagradar a Balasaraswati:

O recital do Bharatanatyam é estruturado como um grande templo: entramos através do *gopuram* (salão exterior) de *alarippu*, atravessamos a *mandapam ardha* (recinto intermediário) do *jatiswaram*, então o *mandapa* (grande salão) do *Sabdham*, até adentrarmos o sagrado recinto da deidade no *varnam*. Este é o lugar, o ambiente, que dá à dançarina o espaço amplo para deleitar-se com o ritmo, a emoção e a música apresentada pela dança. O *varnam* é o continuum que fornece uma amplidão cada vez maior à dançarina para deleitar-se com a sua auto-realização, provendo a mais ampla extensão para a sua própria criatividade, bem como para a tradição da arte.

Seguem-se os *padam-s*. Na dança, nos *padam-s*, a pessoa experimenta a contenção, fresca e silenciosa, de adentrar o *sanctum* vindo do recinto externo. A extensão e brilho dos corredores exteriores desaparecem no escuro santuário interior; e os virtuosismos rítmicos do *varnam* cedem lugar à música e ao *abhinaya* do *padam*, que desassossegam a alma. Dançar o *padam* é semelhante ao momento em que, no ritual, as luzes cascadeantes são retiradas e as batidas do tambor se aquietam para o simples e solene cantar dos versos sagrados na proximidade de Deus. Em seguida, o *tillana* eclode em movimento como a queima final da cânfora acompanhada de uma medida de *din-lufa*. Para finalizar, o devoto conduz o seu coração a Deus que até agora tem glorificado no exterior; e a bailarina completa a ordem tradicional, dançando ao som de um verso simples devocional. (Balasaraswati, 1978, p. 111)

O princípio analógico que perpassa a criação do templo e do cosmos e sua reatualização por meio da arte performática é aqui expressa por Balasaraswati no tocante à própria sucessão dos elementos da performance. Segundo o princípio da mimese (*anukarana*), como visto em nosso capítulo 2, o ritual, o templo, a narrativa cosmogônica e, por fim, a arte, reatualizam a mesma ordem que nos é dada a



conhecer através dos Vedas, criados da boca de Brahma. Eis o porquê da arte poder ser chamada “Quinto Veda” e sua eficácia ser equiparável à do sacrifício védico (*yajña*). Não apenas a arte toma parte do ritual do templo, mas é fundada na observância dos mesmos princípios e leva aos mesmos fins, ou seja, à realização em todas as metas da existência (*puruṣārtha*), culminando com a liberação (*mokṣa*) ou Bem-Aventurança (*ānanda*).

Além das transformações na ordem de apresentação, diversas outras foram introduzidas. Uma nova linguagem dos trajes surgiu, com seus padrões de cores e formas, mas essa não foi adotada por Balasaraswati, que jamais abandonou o sári, usado atado à cintura para possibilitar os movimentos. O espaço de improvisação que existia no *sadir*, e que demandava um estrito e extensivo domínio da técnica, em algo semelhante ao *jazz*, no tocante a permitir uma improvisação que se faz com base no domínio da teoria de composição, cedia lugar, no novo estilo, à execução de coreografias pré-estabelecidas. A linguagem musical, por sua vez, começava a receber uma nova formalização. Não apenas um novo repertório surgia, mas também novos gêneros, o que gerava desgosto a muitos músicos que acompanhavam as devadasis e permaneceram praticando ao seu modo.

A ligação com o ritual, sobretudo, era um dos pontos centrais da filosofia artística de Balasaraswati. Para ela, a preparação da dançarina e, finalmente, os ritos que marcam o final de cada etapa, consistiam em verdadeira “provação de fogo”, cujo resultado era o domínio conquistado sobre a mente e o desenvolvimento da disciplina necessária para a realização da dança.

É depois de passar por esse ordenamento de fogo que a dançarina se qualifica plenamente para realizar o abhinaya para o Padam. Se ela tem se dedicado à arte, não haverá distorções carnis em suas interpretações do padam. Repleta de arte e beleza, que são puros estados espirituais, ela expressa a Bem-Aventurança [*ānanda*], que está na base de diferentes humores [*bhāva*] e emoções [*rasa*]. Tal dançarina não vai sentir nenhuma necessidade de “purificar” qualquer item que compõe a ordem tradicional do Bharatanatyam. Na verdade, o esforço para purificar o Bharatanatyam através da introdução de novas ideias é como aplicar *gloss* sobre o ouro polido ou tinta sobre a flor de lótus.

As inadequações que se fizerem sentir nessa arte surgem a partir das inadequações da própria dançarina. Se o Bharatanatyam é

estudado com devoção, dedicação, paciência e meticulosidade, sua completude em sua forma tradicional será clara como o cristal. A sequência tradicional é a estrutura que protege e salvaguarda essa completude. Portanto, não há necessidade de purificar o que é perfeito através de alteração, adição ou subtração de qualquer um dos elementos da ordem tradicional do recital. (Balasaraswati, 1978, p. 113)

Para Balasaraswati, a dança e devoção (*bhakti*) eram inextricável e geneticamente ligadas. Isso corresponde à centralidade da experiência estética amorosa (*śṛṅgāra - rasa*), o que se traduz na temática erótica e, portanto, não caberia supressão nem confusão com interpretações menos nobres atribuídas ao imaginário veiculado. A performance do elemento de dança pura do *bharatanatyam*, assim como o aspecto narrativo, eram ambos um ato de devoção (*bhakti*) que culminaria com a Bem-Aventura (*ānanda*). Lembrando que Bem-Aventura e Liberação (*mokṣa*) são termos correlatos ou equivalentes, temos que a articulação entre os conceitos de experiência estética (*rasa*), estados emocionais (*bhāva*) e Bem-Aventura (*ānanda*) ou Liberação (*mokṣa*) reside no cerne de ambas as filosofias estéticas, de Balasaraswati e Rukmini Devi. Elas diferem, no entanto, quanto ao sentido atribuído à experiência estética amorosa (*śṛṅgāra*) e sua relação com a devoção (*bhakti*). Tais diferenças se repercutem em todo o âmbito das formas.

Em relação à tendência à confusão possível dos estados emocionais (*bhāva*) e experiência estética (*rasa*) com porções do conteúdo, mais especificamente, restritos à dança dramática, Bala expõe:

Há um lado puramente rítmico do *bharata natyam* no qual não há retrato de sentimentos, cenas e eventos, mas apenas a delicada e hábil exibição de formas sem o texto lírico. A dança rítmica é desprovida de qualquer movimento sensual. É um mundo da arte em si. A arte pela arte do espírito e, portanto, em si mesma divina sem a necessidade de descrever o divino. Então, aqui também o artista e a audiência sentem a orientação espiritual da dança. (Balasaraswati, apud Knight, 2010, p. 72)

Segundo Janet O'Shea (2009, p. 15-19), em tudo pode-se fazer o contraponto entre os discursos e atuação de Rukmini Devi e Balasaraswati. A primeira advinha de

casta alta ariana e promovia a dança entre as famílias mais abastadas, enquanto a segunda pertencia a uma casta de origem dravidiana e, por obra do movimento *anti-nautch*, já marginalizada, que advogava a legitimidade e primazia da prática; Rukmini via a reforma como a purificação de uma arte corrompida, enquanto Bala se propunha a salvaguardar uma arte ameaçada; a primeira propôs o *bharatanatyam* como símbolo de orgulho nacional, a segunda advogava a especificidade regional do estilo, ligado ao sul da Índia e à língua, música e literatura tâmil; a primeira era envolvida em política e reforma social de larga escala, enquanto a segunda se envolveu contextualmente, apenas, com o meio político, com o intuito de preservação da arte e sobrevivência. Devemos acrescentar que ao centro da disputa se encontram duas diferentes compreensões da noção da experiência estética amorosa (*śṛṅgāra*), objeto de nosso estudo.

Os músicos e artistas que advogavam mais radicalmente o regionalismo dravidiano fundaram, entre outras instituições, o Tamil Isai Sangam, escola artística que busca preservar e ensinar a música clássica do sul, chamada carnática. Embora lhe fosse relacionada, Balasaraswati apresentava uma postura mais mediadora do que o regionalismo da instituição. Ainda que frisasse a raiz regional da prática, não rejeitava a nacionalização, vista essa como uma conjugação entre os estilos regionais. Ao articular conceitos de universalismo, também abriu as portas para que, no futuro, pudesse expandir sua arte para o exterior. (O'Shea, 2009, p. 15)

A relevância de Balasaraswati e Rukmini Devi não se restringe, como frisa O'Shea, ao aspecto de suas respectivas heranças discipulares diretas, hoje atuantes no cenário global, mas sim no modo como cada uma emblematicizou duas atitudes que entraram em confronto na primeira metade do século XX e emprestaram os contornos gerais às duas grandes meta-narrativas de legitimação das práticas da dança. Inicialmente polarizadas, as narrativas confluíram e permutaram seus componentes, de modo que, nas décadas finais do século XX, é possível notar conjugadas, no discurso de uma mesma praticante da arte, o orgulho pela herança das devadasis, a valorização da dança como símbolo nacional e o apreço pela cultura tâmil. Como sublinha Janet O'Shea (1998, p. 26), tradição e classicismo são as ideias respectivamente centrais nos dois estilos. Ambos advogam a herança de uma cultura herdada, mas o primeiro valoriza um passado imediato, enquanto o segundo idealiza um passado longínquo a ser resgatado. Balasaraswati valoriza a

herança tâmil, transmitida de modo oral, nos interstícios da prática, enquanto o segundo se fia largamente em uma formalização advinda dos textos em sânscrito, cujas edições e circulação passam a fazer parte dos esforços de restauração. Esses elementos antagônicos, no entanto, passam a se fundir, progressivamente. Referindo-se ao trabalho de Lakshimi Vishwanathan, em sua performance da peça *Vata Vriksha*, escreve O'Shea:

A peça tem um título em sânscrito, e sua coreógrafa é uma mulher brâmane da classe média que seguiu os passos de Rukmini Devi, recebendo seu treinamento como resultado dos eventos da restauração. No entanto, Vishwanathan identificou *Vata Vriksha*, numa introdução, sobre o palco, como “a história da dança e de seu povo”, ou seja, os tâmil. Assim como Balasaraswati, Vishwanathan coloca em primeiro plano o legado das devadasis, respalda-se na literatura tâmil, e sublinha as realizações das cortes de Tanjore. Ainda assim, trata o período do século XIX como o de um declínio e distancia sua visão do bharata natyam daquela de remanescentes da prática devadasi do século XX. A peça conclui com a celebração dos esforços de Devi e da restauração. (...)

Aqui, definições da história não mais se dividem nos dois conjuntos de oposições que identifiquei nos trabalhos de Rukmini Devi e Balasaraswati. Uma coreógrafa pode celebrar a restauração, no geral, e Rukmini Devi, em particular, enquanto traça uma história tâmil para a dança, reunindo as diferentes fontes às quais recorreram Balasaraswati e Devi. Ao encontrar essa e outras narrativas igualmente complexas, eu percebi que, embora a história e a política continuem a percorrer o discurso sobre o bharatanatyam, existem tantas configurações dessas associações quantas há dançarinas. (O'Shea, 2009, p. 17-18)

A situação em finais do século XX, no qual as metanarrativas se fundem, permutando elementos de modo caleidoscópico, não resulta diretamente da situação social da comunidade devadasi, a qual passou por um processo de marginalização, estigmatização e contínuo empobrecimento. Em 1947, finalmente, o ato de proibição de dedicação de devadasis ao templo, proposto e defendido por Muttulaxmi Reddy desde décadas anteriores, foi aprovado. A situação de sobrevivência da comunidade pode ser exemplificada pela própria agenda de apresentações públicas de Balasaraswati, conforme documentos analisados por Douglas Knight (2010). De uma média de doze concertos anuais, sua frequência caiu abruptamente, em meados da década de 1940, atingindo zero espetáculos de 1946 a 1949 (Knight, 2010, p. 141). Ao mesmo tempo, o modelo reformado emprestava os contornos às novas

instituições que eram criadas em Delhi, sede escolhida para o governo central da Índia livre. Todos os demais estilos regionais deveriam passar, daí por diante, por um processo semelhante, caso se candidatassem à categoria de “arte clássica”, transformadas em motivo de orgulho identitário, e cujo fomento era então estimulado. Apesar do paradigma em comum, em cada região, o traslado das formas tradicionais para as formas clássicas de palco, incluindo modos de transmissão, financiamento e repertório, desenvolveu-se de modo um pouco diferenciado, contudo, o exame detalhado desses processos se situa para além dos limites do presente trabalho.

O destino das últimas devadasis da região de Madras (atual Chennai) foi estudado por meio de entrevistas por Lakshmi Vishwanathan (2008, p. 119-168), que relata que a maioria das famílias debandou de suas vilas de origem, romperam os laços com os templos e buscaram se reestabelecer em cidades grandes como Madras. Apesar da demanda pelo ensino de música e dança pela crescente indústria cinematográfica, a grande maioria se voltou a outras atividades, como a sobrevivência do comércio. Dentre personalidades entrevistadas, Veena Dhanammal foi obrigada a vender sua residência para quitar débitos; Tiruvarur Tilakam se tornou professora de dança em uma escola com patrocínio governamental; Pandanallur Jayalakshmi abandonou os palcos e se casou com o Maharaja de Ramanathapuram... os momentos difíceis para a comunidade devadasi são bem emblematizados pelos últimos dias de Milapore Gowri Ammal (Vishwanathan, 2008, p. 119-123): última devadasi a dançar no templo Kapalishwara, em Milapore, uma das mais destacadas expoentes de sua geração, preceptora de ambas, Balasaraswati e Rukhmini Devi. A carreira de Gowri como dançarina de palco foi curta, sendo sua última aparição pública no Jubileu de Prata do Partido do Congresso, em 1935. Tendo perdido o suporte do templo, em companhia de centenas de devadasis em semelhante situação, a casa na qual diversas gerações de sua família viveram lhe foi retirada. Sem desenvoltura com o novo ambiente administrativo da modernidade, caminhava quilômetros para ensinar a troco de poucas rúpias. Já idosa, sobrevivia na pequena porção de um modesto imóvel alugado, dependendo da ajuda de muitos que lhe admiravam, como as mães de ex-alunas.

Honras pela Music Akademi e Sangeet Natak Akademi [fundadas na nova capital, Delhi] não serviram de nada para melhorar sua sobrevivência. Quando faleceu, em 1971, Rukmini Devi assumiu as custas de seu funeral.

Gowri Ammal, a última devadasi do templo de Mylapore, e primeira guru de Rukmini Devi, é um personagem quase surreal na história da dança. Ela não será esquecida enquanto suas discípulas – Balasaraswati e Rukmini Devi, as duas lendas que representam o Bharatanatyam do século XX – forem lembradas. A última representa uma longa herança e valiosa tradição, enquanto a primeira representa a renascença e redescoberta da tradição. (Vishwanathan, 2008, p. 121)

No contexto das devadasis, Lakshmi Vishwanathan (2008, p. 150) se refere a Balasaraswati como “A Última Imperatriz”. A ela coube transmitir adiante a tocha acesa da antiga tradição. Finda a década de 1940, o ambiente social começou a se alterar e buscar, aos poucos, reconhecer o papel ocupado pelas dançarinas das comunidades tradicionais. A própria Madras Music Academy, pioneira na proposta da reforma, então sob a direção do eminente sanscritista, V. Raghavan, convidou Bala a ministrar aulas e lhe direcionou o contato com diversos estrangeiros com interesse em dança, principalmente pesquisadores vindos dos Estados Unidos. Os diálogos assim suscitados com estudiosos e praticantes de áreas como dança e antropologia abriram as portas das universidades norte-americanas para Balasaraswati, que passou a realizar viagens anuais, as quais incluíam turnês e cursos nas universidades, como artista convidada. Além de se estabelecer como referência internacional, Balasaraswati formou diversos discípulos, os quais permaneceram cultivando sua variante do bharatanatyam. Em 1957, ela recebeu a distinção *Padma Bhushan*, que havia sido criada quatro anos antes, pelo governo central, em Delhi, com o intuito de prestar reconhecimento a artistas por seus continuados esforços nos campos das artes.

No cerne das contendas entre Rukmini Devi e Balasaraswati, eis que encontramos, novamente, a centralidade da noção que viemos traduzindo por experiência estética, ou seja, *rasa*. No período medieval, a polaridade entre xivaítas e vaixinavas se traduzia na primazia que atribuíam, respectivamente, à experiência estética da paz (*śanta-rasa*) ou experiência estética amorosa (*śṛṅgāra*). Como vimos, o xivaísmo relacionava a experiência estética da paz (*śanta-rasa*) à cessação dos movimentos da substância mental, objetivo do *yoga*, enquanto o devocionalismo vaixinava

igualou a culminância da devoção (*bhakti*) à experiência estética amorosa (*śṛṅgāra*), compreendida como experiência extática de Bem-Aventura. No século XX, aquilo que foi visto como excesso erótico por parte dos abolicionistas e reformistas suscitou a articulação da proposta de substituição de *śṛṅgāra* (amor) por *bhakti* (devoção), por parte de Rukmini Devi, compreendendo a última de forma bastante influenciada pelo cristianismo protestante vitoriano, implicando transformações no repertório e nas formas artísticas, mudanças às quais resistiu Balasaraswati, reafirmando a estética vigente no ambiente de corte do período medieval tardio, estreitamente vinculada ao templo agâmico.

#### 4.3 Experiência estética (*rasa*), estados emocionais (*bhāva*) e cinema

Paralelamente ao processo de classicalização da dança, que atinge seu mais alto grau de transformação entre os anos 1930 e 1940, outra arte performática indiana começaria a se organizar, já inteiramente inserida no contexto moderno: o cinema. A inserção social e o escopo desse último, no entanto, foi radicalmente diverso, ocupando sempre uma posição marginal, herdando aquilo que Ashish Nandy (Nandy, 1995) chama de *low brow culture*, ou seja, o universo que abrange as ilustrações de calendário, a música tocada em feiras e eventos, os espetáculos periféricos, e tudo aquilo que se assemelha a peças bem acabadas de artesanato, com forte apelo popular. As danças clássicas e o cinema se beneficiaram da riqueza artística que lhes era pré-existente, mas cada qual se desenvolveu em direções próprias.

O cinema chega à Índia logo após sua invenção pelos Irmãos Lumière. A novidade foi enviada para o próspero circuito de entretenimento das colônias orientais inglesas de finais de XIX, onde alcançou grande sucesso. Em julho de 1896, no Watson's Hotel, de Mumbai, assistia-se à primeira exibição de cinema na Índia. O interesse despertado foi imediato, de modo que visionários e empresários começaram a adquirir equipamento e, em pouco tempo, a produzir filmagens. Após registros documentais e mesmo uma produção realizada com equipe estrangeira, o primeiro longa metragem da história do cinema na Índia - e um dos primeiros em todo o mundo - é lançado em 1912, produzido e dirigido por Dadasaheb Phalke, tido como o pai do cinema indiano. Seu filme foi intitulado *Raja Harischandra* (1912), uma adaptação de narrativa encontrada no épico Mahabharata. A inspiração de Phalke para seu pioneirismo foi *A Vida e Paixão de Cristo*, filmado entre 1902 e 1905 pelo estúdio francês Irmãos Pathé. A França, inventora do cinema, dominava a produção mundial, mas os EUA já lutavam para conquistar o domínio sobre o lucrativo negócio. (Rajadhyaksa; Willemen, 1999, p. 10-34; Chatterjee, 1999, p. 3-23; Hood, 2009, p. 2-14)

A linguagem do cinema desse período se diferenciava substancialmente do que temos como um padrão hoje seguido pelo mercado. A padronização atual é fruto da concentração da produção e exibição nas mãos de alguns poucos estúdios norte-americanos, mas nas primeiras décadas do cinema predominava a variedade de



formatos. Imagens em movimento com um alto grau de realismo (ainda que em preto e branco) eram algo fascinante o bastante para atrair o público por si só. Desse modo, a dramatização de uma narrativa se colocava como uma possibilidade entre outras. O experimentalismo era a tônica de então, em detrimento de padrões rígidos que passaram a caracterizar o cinema posteriormente, durante o século XX. No caso de haver ação dramática em um filme, essa tendia a um teatro filmado, com câmera fixa. Trucagens começaram a ser realizadas muito cedo por George Méliès, um mágico de palco que encontrou no cinema uma nova ferramenta de ilusionismo. Espetáculos circenses, o teatro de revista e atrações de feira serviram de paradigma para muitos filmes, resultando na chamada “montagem de atrações”, na qual uma sequência de eventos interessantes, pitorescos, exóticos ou maravilhosos se sucediam. Em linhas gerais, isso é o que se convencionou chamar, tal como expõe Flavia Cesarino Costa (2005), de “primeiro cinema”. O lançamento de Phalke data dessa época e, daí por diante, o desenvolvimento do cinema indiano foi autóctone. As novidades advindas do Ocidente jamais deixaram de ser absorvidas - até mesmo sob a acusação frequente de plágio - mas o modo de absorção em muito se assemelha ao “universalismo assimilacionista” que abordamos no capítulo 3 a respeito do *modus operandi* das distintas escolas filosóficas, que tendiam mais a aceitar e digerir do que a recusar os componentes das doutrinas adversárias, via de regra, alocando-as em estratos inferiores de seu próprio sistema.

É importante diferenciar a chamada “Bollywood” do “Cinema Indiano” como um todo. Esse último é múltiplo, inclui o primeiro e o ultrapassa. Um dos modos de classificação do cinema da Índia consiste em categorizá-lo conforme a linguagem filmada. Assim sendo, Bollywood é o cinema produzido em uma variante linguística própria e compreendida sem dificuldade por todos os falantes de hindi, assim como os de urdu. Isso lhe garante o maior público, não apenas na Índia, mas também em países vizinhos, como o Paquistão. Não se inclui como Bollywood, portanto, a produção em todas as demais línguas indianas, dentre as quais a importante indústria Tâmil, na região sul do país. Também se exclui o cinema de arte ou cinema paralelo, em muito tributário dos esforços de pioneiros como Satyajit Ray, nos anos cinquenta, os quais criaram uma vertente de filmes que tende mais ao realismo, recebendo influências dos filmes franceses *noir* e do Neo-Realismo italiano. Enquanto Bollywood sobrevive da bilheteria, o cinema de arte é realizado,

principalmente, com financiamento estatal, cujos recursos são regidos por editais. A partir da década de 1980, muitos dos técnicos e diretores advindos do cinema de arte migraram para a TV, a qual apresenta um caráter educativo e cultural. Em síntese, podemos definir Bollywood como a maior entre as indústrias de entretenimento do cinema indiano filmada em hindi-urdu, com sede em Mumbai. (Rajadhyaksa; Willemen, 1999, p. 10-34; Chatterjee, 1999, p. 3-23; Hood, 2009, p. 2-14)

O filme que inspirou Dadasaheb Phalke, o pai do cinema indiano, consiste em uma sequência de quadros animados que retratam a Vida e a Paixão de Cristo (1903), de modo não muito distante daquele em que as cenas são imaginadas pelos devotos em suas novenas e procissões. Cada cena é contemplada pelo público para, em seguida, passar-se à seguinte, sem preocupações com continuidade temporal ou da narrativa entre um e outro momento. A produção francesa, dos Irmãos Pathè, que então dominavam o mercado em todo o mundo, é característica do período.

Quando a produção indiana se iniciou, o cinema em todo o mundo também estava em sua aurora, o “primeiro cinema”, caracterizado pela polimorfia e o experimentalismo. Se é possível estipular um marco para seu término, podemos eleger o ano de lançamento da obra de D. W. Griffith intitulada O Nascimento de uma Nação (1913). Pela primeira vez, diversos elementos de linguagem cinematográfica já presentes em outras produções foram sistematizados e empregados simultaneamente, resultando numa espécie de gramática, ainda vigente e com a qual o grande público está habituado, mas que, de modo algum, é universal. Trata-se das regras de continuidade e nomenclatura dos planos, ambas instrumentalizadas em favor do desenvolvimento da ação. Do mesmo modo que o teatro grego centrava-se no enredo (*mythos*), a nova linguagem cinematográfica também passa a sê-lo, subordinando a essa instância os demais aspectos da poética visual e, posteriormente, audiovisual. A grande aceitação do público em relação à técnica griffitiniana a transforma em padrão da crescente indústria norte-americana. Assim nasce Hollywood e a linguagem cinematográfica que, em função da posição de hegemonia que passou a ocupar em relação às demais, podemos chamar de clássica.

Para Ismail Xavier (2005), o que caracteriza a linguagem clássica, em todos aqueles que podemos chamar de seus campos e planos expressivos, é sua transparência, que compreende em oposição à opacidade que caracteriza parte substancial das correntes de vanguarda do cinema europeu e norte-americano. Como veremos, a linguagem de Bollywood é caracterizada essencialmente por uma poética da opacidade, embora, assim como Hollywood, seja um cinema de entretenimento, produzido em larga escala, que não se constitui a partir de exigências de um cinema artístico. Tal opacidade resulta, por um lado, de uma inserção específica no tocante à história do cinema e, por outro, pela herança das artes performáticas indianas e sua poética centrada na experiência estética (*rasa*). É certo que tal herança não foi recebida pelo cinema ao modo de uma aceitação da poética de Bharata em seu estatuto normativo, mas absorvendo-a e conjugando-a com novos elementos, vindos dos Estados Unidos e Europa, no interior de um processo cujo juiz último foi o sucesso de bilheteria.

A linguagem clássica cinematográfica, ou griffitiniana, conforme expõe Ismail Xavier (2005, p. 27), estipula que um filme é composto de sequências, as quais possuem função dramática. Cada sequência é dividida em segmentos menores, a cena, caracterizadas pela unidade espaço-temporal. Por sua vez, a cena é decomposta em planos, que podemos definir como o segmento de filme entre dois cortes. O plano é a menor unidade da linguagem cinematográfica clássica.

Os planos seguem uma nomenclatura convencional: plano geral - todo o espaço de ação é mostrado, seja ele interior ou exterior; plano médio ou de conjunto - mostra um conjunto pequeno de pessoas; plano americano - aproximadamente da cintura para cima; primeiro plano ou *close* - apenas o rosto. Há, ainda, o plano detalhe, que mostra, por exemplo, uma mão pegando um objeto ou abrindo uma maçaneta. Uma terminologia para o posicionamento da câmera também é padronizada, podendo ser baixa, alta ou média.

Uma ação dramática no primeiro cinema tendia a ser filmada com a câmera fixa, em posição média e plano geral, inexistindo o corte. Tratava-se de algo semelhante à encenação de uma peça diante da câmera. Com a introdução do corte, que possibilitou a montagem, diferentes segmentos da ação puderam ser mostrados em diferentes graus de aproximação. Por exemplo, um bilhete deixado no bolso de outro

personagem é enfatizado se filmado em plano de detalhe. No caso de plano geral, a ação tende a se diluir quanto à relevância, na percepção do público.

Importa notar que a regra aristotélica da necessidade regula a utilização ou não de um determinado plano. Assim sendo, o bilhete deixado no bolso será filmado em detalhe se, e somente se, houver alguma relação do ocorrido com o desenrolar da ação dramática. Um dos efeitos de tal proceder é que o corte se torna invisível, como se as mudanças de enquadramento fossem decorrentes, naturalmente, do encadeamento dos próprios acontecimentos filmados. Toda a linguagem cinematográfica se torna imperceptível, ocasionando que a tela se comporte como uma espécie de janela transparente, que aparentemente não media, mas tão somente permite a pura relação do espectador com a ação. Tudo opera, na formação dessa linguagem cinematográfica, para que essa transparência se instale, conforme o conceito empregado por Ismail Xavier (2005). Em outros termos, pretende-se que o espectador de cinema não perceba a natureza desse, que é a de um artifício que opera, necessariamente, a partir de convenções. Tudo deve parecer possível e natural, em conformidade com regras autoevidentes do mundo imaginário narrado. Trata-se de uma espécie de realismo em que a noção de verossimilhança é exacerbada. Proezas de *cowboy*, viagens no tempo, dinossauros ou batalhas estelares, tudo deve ser perfeitamente crível e naturalista.

A atuação do ator sofre a mesma inflexão, se tomarmos como ponto de partida a cultura teatral. O ator de teatro deve projetar sua voz até o fundo da plateia e faz uso de convenções e linguagem corporal características. Expressões e movimentos que beiram a pantomima são cabíveis, sob decisão do diretor. O ator de cinema hollywoodiano, por sua vez, se porta como se simplesmente vivesse a situação encenada. As falas devem ser dramatizadas apenas imitando a entonação emotiva que lhes caracterizaria no mundo natural, sendo passível de desaprovação qualquer tipo de artificialidade para além disso. Falas em rima, por exemplo, não são jamais cabíveis. O mesmo pode ser dito em relação à expressão corporal, que deve ser naturalista, mesmo quando se trata de desviar de balas, saltar de um trem ou de um helicóptero em queda. Gestos tidos como exagerados são imediatamente reprovados pela crítica como canastrice. Importa, apenas, que toda artificialidade seja sistematicamente evitada.

Em contraposição à *transparência* de Hollywood e sua linguagem clássica, pode-se encontrar, ao longo de pouco mais de um século de história do cinema, diversas escolas e movimentos que se caracterizaram pela *opacidade*, ou seja, uma estilística que não esconde sua natureza de linguagem que opera a partir de artifícios ou convenções determinadas. Exemplos relevantes são: o Expressionismo Alemão; a montagem ideológica ou ideogramática do cineasta russo Sergei Eisenstein; o surrealismo; experimentalismos das vanguardas norte-americana e francesa (Xavier, 2005).

Nas poéticas da opacidade, a linguagem clássica e suas regras de montagem podem estar presentes, porém com um ou alguns de seus elementos deslocados, de modo que a tela perde sua natureza de janela invisível e se revela enquanto tal: uma superfície sobre a qual são projetadas imagens, formas. No expressionismo alemão, o cenário acompanha situações vividas pelos personagens, a maquiagem e o gestual são anti-naturais, “teatrais”, a fotografia é fortemente contrastada; No surrealismo, a linearidade narrativa se dissolve em favor de uma progressão onírica que guia a sucessão de imagens e eventos; em Eisenstein, o plano (menor unidade da linguagem clássica) é picotado, de modo que um personagem aparentemente salta de um ponto a outro da tela, enfatizando um aspecto da ação. Esse, entre outros artifícios, buscaram construir uma linguagem inspirada nos ideogramas chineses, que se moveria a partir de uma pura lógica das imagens em sequência. Não nos compete explorar em profundidade como a opacidade caracteriza cada um desses movimentos, mas tão somente ilustrar como o conceito se aplica a Bollywood, em cada um de seus campos expressivos.

Importante notar que as vanguardas ocidentais apresentam uma tendência artística, em oposição ao cinema de entretenimento de Hollywood. Bollywood, por sua vez, é uma poética da opacidade, porém de entretenimento. O que não se busca esconder não é apenas a linguagem da montagem, mas o próprio caráter de espetáculo, de evento que visa cativar a atenção do público através de artifícios vários. A absorção da linguagem das vanguardas pode ser notada, claramente, na Bollywood dos anos 1950, em filmes como *Mother India* (1957) e *Awaara* (1951). O primeiro demonstra clara influência eisensteiniana, enquanto o segundo demonstra o uso de aspectos da linguagem tomados de empréstimo de diversas correntes do cinema artístico europeu. Ambos foram sucessos de bilheteria e se instituíram como marcos na

filmografia bollywoodiana dos anos 50. Tal assimilação não afastou o cinema híndi de sua vocação comercial. A nosso ver, um dos fatores a possibilitar a assimilação das vanguardas artísticas, resultando na linguagem própria de Bollywood, foi a virtuosidade de seus técnicos e artistas. A matriz assimilacionista, destarte, era largamente tributária das poéticas centradas nos estados emocionais (*bhāva*) e experiência estética (*rasa*), a qual facultou o amálgama das formas de expressão, autóctones e estrangeiras, mantendo-se como núcleo partilhado de compreensão por parte dos artistas, por meio de uma terminologia em comum.

A opacidade de Bollywood se apresenta desde seus primeiros filmes. Como já mencionado, a produção de filmes na Índia se inicia logo após sua invenção pelos irmãos Lumière, em plena era do Primeiro Cinema, anterior à formalização da linguagem clássica, transparente, de Hollywood. Um circuito de entretenimento pré-existente nas grandes cidades indianas absorvia tais produções, notadamente os teatros que atendiam aos oficiais ingleses e à nova elite urbana que se organizava ao entorno do governo colonial. Muitas salas de espetáculos desse circuito eram de propriedade dos *parsi*, zoroastrianistas de origem persa que se mudaram para a Índia e lá constituíram uma próspera comunidade de comerciantes. O teatro *parsi* era um teatro de entretenimento de grandes públicos. De Kālidāsa a Shakespeare até roteiros sob encomenda, tudo poderia ser encenado, contanto que revertesse em aplausos e bilheteria. Em relação à religião, mantinha-se uma neutralidade respeitosa, empregando-se indistintamente artistas muçulmanos, *sikhs* ou hindus. As grandes salas de espetáculos em Calcutá, Mumbai e Madras (atual Chennai) formavam o circuito de espetáculos que, em breve, também abrigaria as exibições de cinema. A afluência econômica de Mumbai, especialmente da comunidade *parsi*, a disponibilidade de tecnologia e de uma cultura criativa são os fatores que explicam o estabelecimento dessa cidade como polo de desenvolvimento do cinema. (Ganthi, 2004, p. 7-8). A adesão dos indianos ao cinema foi ampla e imediata, provavelmente devido à relevância que a imagem e o ícone já desempenhavam em sua cultura. Inicialmente, como em outros lugares do mundo, a produção exibida era majoritariamente francesa. No entanto, rapidamente o apoio de comerciantes e o entusiasmo de artistas propiciaram o surgimento de uma produção indiana, que se avolumou ano a ano.

Já na década de 1920, um conjunto de estúdios estava em funcionamento. Tal sistema é caracterizado por empresas comerciais que mantêm um número fixo de empregados, divididos entre elenco e técnicos. A manutenção desse quadro fixo impõe à empresa a produção em série de um produto cuja venda lhes dê sustentação econômica. O sistema de estúdio entrou em colapso no pós-independência (Ganthi, 2004, p. 61), cedendo lugar a um ambiente mais dinâmico de produtoras independentes que não mantêm quadro fixo e fecha contratos individuais com membros da equipe para cada produção.

Aquele que é tido como pioneiro entre os produtores e diretores de cinema na Índia, chamado “Pai do Cinema Indiano”, é Dadasaheb Phalke. De família bramânica e interessado em artes plásticas, incluindo fotografia, teria assistido ao “Vida e Paixão de Cristo” (1903). Ao sair da exibição, de modo visionário, teria imaginado os heróis dos épicos hindus figurados na tela. Após adquirir o equipamento e passar pelo aprendizado necessário, lançou, em 1913, o primeiro longa metragem filmado com uma equipe inteiramente indiana, “Raja Harishchandra” (1913), uma adaptação de narrativa encontrada no Mahabharata. Posteriormente, sua produção se organizou no formato de estúdio e emprestou os contornos a grande parte da produção do cinema das primeiras décadas, o chamado “cinema mitológico”, que predominou até a introdução do som, que ocorreu na década de 1930. (Hood, 2009, p. 2-5; Dwyer, 2006, p. 15)

Na constituição do novo meio de arte/entretenimento, disputas entre a “classe de artistas” e “famílias respeitáveis” novamente se presentificaram, em semelhança com o processo de classicalização dança, que abordamos no tópico anterior. Mrinal Pande (2006) arrola diversas vozes que eram contrárias à participação de mulheres no teatro parsi ou nos primeiros anos do cinema indiano. A necessidade de que papéis femininos fossem feitos por homens foi a saída imediata defendida e praticada por alguns, com a posterior defesa de que mais mulheres de boas famílias adentrassem o novo meio. Segundo Pande:

Phalke concedeu a seguinte entrevista ao jornal Kesri de Lokmanya Tilak em 1913: “apenas mulheres de boas famílias *Samskari* [que passaram pelos ritos de iniciação restritos às castas arianas] deveriam atuar em filmes. Irmãos, como vocês se sentiriam caso Sita

e Draupadi fossem representadas por alguém com hábito de fazer gestos obscenos, olhares lascivos, com um seio metade à mostra e rebolando o traseiro? Vocês não entrariam em fúria?... estúdios não são bordéis... com sua estirpe e aura inatas e naturais de respeitáveis mulheres em regular situação conjugal, mulheres de boas famílias (enquanto atrizes) irão adicionar um brilho às *devis* míticas e à atmosfera dos estúdios... então ninguém se sentirá mal ao assistir nossos filmes em companhia de sua mãe, sogra, cunhada, esposa ou filha”. (Pande, 2006, p. 1649-1650)

É relevante notar que os critérios propostos por Phalke articulam claramente casta e moralidade, não se opondo a que mulheres participem do cinema, desde que fossem de castas altas hindus (brâmane, xátria, váixia). Apenas famílias arianas deveriam atuar em filmes, pois haviam passado regularmente pelo ritual hindu do *samskāra*. No entanto, apesar da expressividade de Dadasaheb Phalke para a formação da linguagem do cinema indiano, um processo de classicalização não pôde ser operacionalizado com o mesmo êxito em comparação com o campo da dança. No âmbito do cinema comercial de entretenimento, a mistura e o sincretismo foram a tônica na formação da linguagem de Bollywood, com o amálgama entre diversas tradições artísticas e suas respectivas e inúmeras formas de inserção comunal. Como assevera Rachel Dwyer, “A mistura social continua no cinema indiano até o presente” (Dwyer, 2007, p. 223). O circuito de entretenimento *parsi*, mantendo-se neutro em relação às disputas comunais, abria-se a toda produção que agradasse ao público. Assim sendo, artistas das diversas castas – mulheres inclusas – puderam aí buscar sua sobrevivência, alcançada em conformidade com o talento artístico e tino comercial. Apesar da resistência de Phalke à presença feminina nos palcos, com exceção daquela advinda de boas famílias arianas, já na década de 1920 é possível notar mulheres que alcançaram o estrelado em filmes em Mumbai, tal como Zubeida, princesa muçulmana, que estreou em 1923 e, em 1931, participou do primeiro filme sonorizado, *Alam Ara*, do qual nenhuma cópia foi preservada. (Rajadhyaksa; Willemen, 1999, p. 223-235). Um de seus maiores sucessos, *Devdas* (1937) – título que sugere a palavra “*devadasī*” – tem inspirado refilmagens e adaptações a cada década, incluindo a superprodução estrelada por Madhuri Dixit, Aishwarya Rai e Shah Rukh Khan (*Devdas*, 2002).

De um ponto de vista moral, mecanismos de controle do meio incluíram a censura. Pode-se observar que filmes a partir de 1915 são obrigados a exhibir, no início, a



autorização do comitê censor, o que ainda perdura na segunda década do século XXI, embora a legislação tenha sido revista no pós-independência. A fiscalização, instaurada pelo governo colonial, não conseguiu impedir que o cinema desempenhasse alguma função de mobilização e identificação nacionalista. O engajamento com questões sociais permaneceu ainda em evidência na década de 1950, para então se diluir nos filmes das décadas posteriores. Além de vedar o discurso abertamente político, bem como o que porventura possa vir a ofender uma confissão religiosa, a censura tem no erotismo sua preocupação permanente. Cenas de beijo foram proibidas durante todo o século XX, e começam a ser toleradas nas primeiras décadas do século XXI, ainda causando grande sensação, que serve de apelo de bilheteria. (Benegal; Sen, 1997) A reação da indústria foi se adequar às exigências do comitê censor, porém tentando contorná-lo e mesmo burlá-lo com frequência. Desse modo, clichês como o sári molhado que, mesmo sem transparências, acentua a silhueta feminina, se constituíram como rota de escape para uma sensualidade constantemente reprimida. Se o contraponto ao conservadorismo hindu e vitoriano, por parte das dançarinas tradicionais dos templos, se deu com o recurso aos textos sagrados que ratificavam a transcendência vinculada ao imaginário erótico, em Bollywood, distante de qualquer pretensão espiritual ou religiosa, o contraponto se dá na forma de uma continuada liberalização dos costumes, de onde derivam as constantes acusações daquilo que, ao escapar das regulações morais mais estritas, passa a ser tido como ocidentalização ou modernização promovida pelo cinema híndi. O Ocidente, nesse caso, é uma construção autóctone da cultura indiana que opera como um duplo, o Outro, no qual se projeta uma imagem invertida – não raro com conotações negativas – de si mesmo.

Seria um erro considerar o cinema com uma evolução linear das artes que o precedem, tanto quanto ignorar totalmente o meio artístico e social no interior do qual ele se estrutura. O cinema de entretenimento e as danças clássicas indianas herdaram diversos elementos em comum, no entanto, estão inseridos em projetos totalmente diversos. Enquanto o processo de classicalização dos estilos de dança foi propulsionado por um ensejo reformista, intentando uma padronização normativa operada por meio de especialistas, quase invariavelmente representantes dos valores das classes médias urbanas, com suporte de um Estado nacional nascente,

Bollywood, por sua vez, se configurou como um comércio altamente lucrativo que disputa espaço com toda a sorte de entretenimento de bazar. Nesse contexto, a virtuosidade artística, da dançarina, do músico, do pintor ou do escultor, se torna relevante tão somente na medida em que consegue suscitar a resposta almejada junto ao público, o mesmo podendo ser dito em relação às narrativas populares, danças regionais e imaginário religioso. Todos esses elementos foram absorvidos, sob o imperativo das forças condicionantes que moldam, interna e externamente, os parâmetros formais de um entretenimento de massa, que recorre igualmente aos clichês de pintura dos deuses em calendários ou à virtuosidade artística do músico.

A hibridização e diversidade das fontes artístico-culturais que são absorvidas pela indústria cinematográfica podem ser percebidas ao considerarmos isoladamente o elemento da dança na linguagem fílmica. Nas poucas películas restantes dentre os 1313 filmes produzidos entre 1912 e 1934, observa-se que sequências de coreografias ritmadas já estavam presentes, mesmo na ausência de sonorização. Já em 1931, com o primeiro filme sonorizado, *Alam Ara*, as cenas de dança e música se tornam uma parte integral do cinema de Bollywood (Shrestova, 2004). Tudo se comporta como se a linguagem cinematográfica houvesse aguardado a introdução do som para completar sua caracterização própria, que herda a relevância da dança e da música nas artes performáticas indianas em geral. Quanto ao vocabulário gestual e sua relação com demais campos expressivos, comenta Sangita Shrestova (2004):

O conteúdo híbrido do gestual nos filmes híndi é relacionado a associações histórica e culturalmente específicas entre movimentos, personagens e desenvolvimento do enredo. Elementos narrativos são frequentemente situados no contexto das tradições “folk” e “clássica” da dança indiana, vocabulários gestuais não-indianos, e reconstruções pré e pós-independência das formas de dança indiana. (Shrestova, 2004, p. 93)

Como expusemos de um ponto de vista conceitual em nosso tópico 3.1, a interconexão entre o desenvolvimento do enredo, linguagem corporal e tipologia de personagens são traços característicos da poética de Bharata, as quais persistem no contexto da linguagem cinematográfica de Bollywood. O vocabulário gestual, no

entanto, não se restringe a uma única forma de dança, mas se apresenta como uma mescla, sempre renovada, de elementos advindos das mais variadas fontes, desde tradições regionais de povos nativos, danças de celebrações festivas, técnicas clássicas ou tradicionais, até os últimos lançamentos de Hollywood, o que resultou, a longo prazo, no estilo polimórfico, porém característico, que mescla *mudrās* das linguagens clássicas indianas aos movimentos veementes do hip hop, ao som da percussão do oriente médio tocada em meio ao som de sintetizadores digitais. A variabilidade das formas e persistência de um núcleo da poética, equivalente à relação gerativa do plano formal com a dimensão dos estados emocionais (*bhāva*) e experiência estética (*rasa*) é uma característica de Bharata que, como veremos, também caracteriza o cinema de entretenimento de Bollywood.

Já em sua primeira produção (Raja Harishchandra, 1913), o cinema indiano apresenta narratividade, mas Bollywood jamais se adequou aos parâmetros ocidentais, aristotélicos, apresentando uma forma própria e característica de desenvolvimento do roteiro. Sheila Nayar (2004) argumenta que tal diferenciação seria advinda de uma suposta origem oral da narratividade bollywoodiana, em oposição a uma outra, mais complexa e elaborada, que caracterizaria o cinema e literatura do Ocidente, tributária da linguagem escrita. Tal dicotomia não se sustenta ao considerarmos a literatura (escrita) em sânscrito, a qual apresenta alto grau de elaboração e, ao mesmo tempo, não se adéqua aos cânones literários do Ocidente. Não é possível sustentar, *a priori*, que fontes orais e escritas indianas apresentem elevado grau de diferenciação entre si no tocante à estruturação da narratividade, haja vista a grande permeabilidade entre a cultura escrita e oral.

Raja Harishchandra (1913) apresenta a seguinte estória: o protagonista, Rei Harishchandra, sai à caça e, no interior da floresta, interrompe o sábio Vishwamitra em suas práticas de austeridades. Como forma de purgar-se de seu próprio pecado, o Rei concede seu Reino ao sábio, que o envia para fora dos limites da fronteira, em companhia da esposa e do filho. Vagando pela Floresta, a esposa de Harishchandra encontra o príncipe de Kashi morto e é acusada injustamente de assassinato. Condenada pelo juiz à decapitação, é conduzida à floresta para que a sentença seja cumprida. Ali, o carrasco encontra o Rei deposto, sem reconhecê-lo, e ordena que

execute a sentença em seu lugar. O Rei hesita, mas levanta a espada para executar a ordem do juiz. Todos são então interrompidos abruptamente por Śiva, que traz o príncipe de volta à vida e, assim, suspende a necessidade da sentença. O sábio Vishwamitra encontra o Rei na floresta e, sabendo que não obteve o cumprimento do dever, lhe devolve o reino.

Cada cena é filmada com câmera parada, semelhante a um “teatro filmado”. Letreiros característicos do cinema mudo são empregados em inglês e Hindi para conduzir a compreensão. O corte não existe no interior de uma mesma cena, ocorrendo apenas no momento de mudança de cenário. O movimento de câmera ocorre apenas uma vez ao longo do filme, consistindo em um breve giro em seu próprio eixo, técnica hoje conhecida como *pan*.

Em relação à estrutura central do enredo, podemos perceber que há muito em comum com a narrativa kalidásiana (Kālidāsa, 1990). A perda e restauração do reino de Harishchandra, assim como a perda e reencontro de Xacuntalá, é ocasionada por adesão do protagonista ao seu dever (*dharma*). Não há nenhuma forma de contestação de seu destino ou tentativa de mobilizar forças e recursos para obtenção de um fim. A reversão ocorre por meio do *deus ex machina*, haja vista que vários personagens, incluindo Śiva, aparecem, cumprem sua função e não se apresentam mais até o final da narrativa. Não é óbvio para um leitor ocidental o estabelecimento da relação de causa e efeito entre a aceitação de seu dever (decapitar a própria esposa) e a obtenção de seu objeto (o reino). Todos esses fatores apresentam uma estreita analogia com a peça de Kālidāsa que analisamos em 3.1. Como nos informou Byrski (1973), trata-se da teoria geral da ação advinda do ritual sacrificial védico antigo (*yajña*), a qual estrutura a teoria do enredo exposta por Bharata (2010) em seu capítulo dedicado à técnica de escrita do enredo. Recapitulando o já exposto: trata-se de uma concepção na qual a estrutura da ação só se torna perceptível ao considerarmos a adesão de cada um dos personagens a uma lógica que os atravessa. Assim como cada função ritual, no sacrifício védico, é desempenhada por um oficiante especializado, do mesmo modo, no roteiro, os diversos personagens compõem, em conjunto, o desenrolar da ação. Nesse sentido, a condução do desenrolar do enredo descentra-se do protagonista-sujeito, sendo característico que personagens surjam apenas para cumprir determinada função e, tendo-a completado, se retirem.

Embora haja poucos rolos de filme desse cinema indiano das primeiras décadas, há abundante documentação para traçar sua história. Muito desse material – filmes, cartazes, registros... – está armazenado no *National Film Archive of India*, em Pune, constituindo um importante acervo para o subsídio à realização de pesquisas. Além do primeiro filme de Dadasaheb Phalke, também se encontra disponível nesse acervo *Kaliya Mardan* (1919), filme composto por uma sequência de narrativas breves protagonizadas por Kṛṣṇa quando criança. São, basicamente, traquinagens dignas de um Saci Pererê: para se vingar de uma jovem camponesa que recusou dar água para seus amigos, Kṛṣṇa rouba manteiga de sua casa. Ao ser pego em flagrante, lambuzo o rosto da jovem e foge. Retorna com a mãe da camponesa e denuncia a filha como ladra. Ela é castigada e Kṛṣṇa recompensado. Em outra estória, dá nós na barba de um aldeão, atando-a ao cabelo da esposa enquanto dormem. Ao ser procurado em casa, a mãe prova que ele não saíra dali. Apesar de suas traquinagens, todos na aldeia lhe adoram. Ao final da série de narrativas breves, Kṛṣṇa cai no rio e vai parar no reino de uma serpente gigante. Eles lutam no fundo das águas. Às margens, toda a aldeia está preocupada, imaginando que a querida criança morreu, mas ele emerge triunfante, dançando sobre a cabeça da serpente gigante.

Tanto *Raja Harishchandra* (1913) quanto *Kaliya Mardan* (1919) empregam narrativas míticas. Essa é uma tônica do trabalho de Phalke que também será adotado por outros estúdios, ocasionando que o cinema indiano das primeiras décadas seja predominantemente um cinema mítico. (Dwyer, 2006, p. 14). A ancoragem desses mitos na cultura épica e purânica. Tal característica é indicada por Bharata (NS, I, 13-18; BHARATA, 2010, p. 11-13) e caracteriza largamente a arte performática produzida no interior dessa tradição poética.

De um ponto de vista da linguagem cinematográfica, *Kaliya Mardan* (1919) apresenta algumas transformações em comparação a *Raja Harishchandra* (1913). A noção de continuidade relacionada à montagem já estava presente no primeiro filme, mas o segundo aprimora ao inserir a montagem de ações em paralelo. Por exemplo, sucessivos cortes mostram Kṛṣṇa praticando suas traquinagens no interior de uma casa e os amigos espiando pelas frestas da porta. Os cortes entre as cenas interna e externa geram a impressão de simultaneidade da ação. Também é possível notar diferenças de enquadramento no interior de uma mesma cena, com a câmera

mudando de um plano geral para um plano conjunto, de modo a enfatizar a ação do protagonista, mas tal recurso é raro no interior do filme e de modo algum indica uma adoção da montagem clássica griffitiniana. É possível que restrições orçamentárias, e não o desconhecimento da técnica, expliquem tal característica, haja vista que o preço do rolo de película fílmica respondia por boa parte dos custos de produção, considerando-se que a montagem griffitiniana solicita que a mesma cena seja filmada diversas vezes. *Kaliya Mardan* (1919), via de regra, cada ação é completada diante de uma câmera parada, ocorrendo o corte apenas na mudança entre um cenário e outro. A ação em paralelo, portanto, foi planejada em um quadro específico, como atração complementar. Além da montagem mais dinâmica, também é possível observar algumas trucagens, principalmente na sequência final, da luta de Kṛṣṇa contra a serpente gigante. Essa última, construída provavelmente com alguma espécie de tecido e enchimento de algodão, de modo algum intenta ser realista. O aspecto de mágica de salão das trucagens se assemelha muito ao cinema de Méliès (*Voyage*, 1902).

A filiação de Phalke ao primeiro cinema pode ser observada na natureza de espetáculo de variedades que o filme apresenta. Logo no início, antes que a sequência de narrativas se inicie, é apresentada a atriz-mirim que encenará Kṛṣṇa. Trata-se da filha de Phalke, com sete anos, Mandakini Phalke. A caracterização da carismática criança como um prodígio é dada ao ser filmada lendo, vestida com austeras roupas brancas, com corte em transição para sua caracterização, através da maquiagem e figurino, como Kṛṣṇa. A seguir, o letreiro informa que a próxima sequência é o registro de estudos de expressão facial e corporal da atriz-mirim para a performance do personagem, como podemos conferir na imagem 3.1, a seguir. A criança-prodígio, enquanto um tipo ou clichê, é uma das mais recorrentes atrações de auditório da indústria do entretenimento em todo o mundo. Essa sequência do filme, além de imediatamente o auto-caracterizar como praticante de uma montagem de atrações, também é relevante por explicitar os parâmetros do trabalho de ator. Trata-se de uma linguagem teatral altamente estilizada, quase uma pantomima, a qual será mantida ao longo de todo o filme. De fato, Mandakini supera em muito em técnica e expressividade os atores de *Raja Harishchandra* (1913), que aparentam não ter experiência alguma, assim como boa parte do elenco de *Kaliya Mardan* (1919). O papel de Kṛṣṇa ser representado por uma menina, por sua vez, é traço do

folclore e, portanto, uma espécie de convenção culturalmente difundida. Mesmo quando o papel é entregue a meninos, em festivais populares, sua caracterização tende à androginia, sobretudo em narrativas de sua infância e adolescência.

### Figura 6

Mandakini Phalke, no papel de Kṛṣṇa Gopala, ensaia expressões faciais baseadas em estados emocionais (*bhāvas*) específicos.



---

**Fonte:** Kaliya Mardan (1919)

No âmbito do trabalho de ator, a estilização das expressões e movimentos, que podemos observar na figura 3.1, é a perfeita antítese do naturalismo de Hollywood e,

portanto, mais uma das dimensões da opacidade característica do cinema Bollywoodiano. Enquanto o ator hollywoodiano busca criar uma expressão facial, entonação e movimentos que transmitam a impressão de que vive e age naturalmente, e sente a emoção pretendida pelo diálogo, o ator de Bollywood busca uma expressividade movendo-se de um modo que podemos ter como a meio-caminho entre o natural e a pantomima. Como se pode notar no exercício de Mandakini Phalke, estados emocionais (*bhāva*) se traduzem diretamente numa dada expressão estilizada e obtida por controle direto dos músculos da face. No ocidente, apenas o expressionismo alemão e a comédia, como a de Chaplin, permitem o recurso à estilização. Em Bollywood, no entanto, essa forma de expressividade é regular, característica de quase toda sua produção. Não estamos aqui distantes das expressões dramáticas da dança *Bharata Natyam* ou da taxonomiade gestos estilizados do *Nāṭyaśāstra*. Embora não haja um acervo estritamente formalizado por um corpo de especialistas, o estudo da jovem atriz demonstra a mesma busca em retratar estados emotivos (*bhāva*) e traduzi-los diretamente em gestos, sem a mediação, a princípio, de um texto. A coerência entre estados emotivos, expressões e situações do enredo são conferidas, assim como na poética de Bharata, *a posteriori*, partindo-se de um acervo de referência relativamente codificado.

A sequência de estudos de expressão facial de Mandakini Phalke (figura 3.1) traz-nos, ainda, mais uma característica do cinema de Bollywood, ou seja, o sistema de estrelas (*star system*), semelhante ao de Hollywood ou outras indústrias cinematográficas, conforme expõe Edgar Morin (1989), no qual há um empréstimo ou intercâmbio entre a vida privada do ator, sua imagem pública e seus personagens vividos na tela. A estrela tende a viver papéis semelhantes em diversos filmes, de modo a fortalecer sua imagem pública. Os próprios eventos da vida privada, tais como o casamento entre as estrelas, passa a ser em parte objeto de planejamento dos empresários dos artistas, de modo a embaralhar a distinção entre ficção e realidade, convergindo ambas para uma mesma estrutura de imagem, chamada arquetípica. É a presença da estrela, sua imagem pública, que empresta prestígio aos próximos filmes, os quais reforçam traços de sua imagem, formando uma espécie de sistema de realimentação. A fusão da atriz mirim para Kṛṣṇa faz com que o atributo de “criança prodígio” seja intercambiada entre ambos. A própria atriz se



torna uma das atrações do filme, enquanto é lançada como estrela ao receber os atributos da imagem arquetípica de Baala-Kṛṣṇa (Kṛṣṇa Criança), genial e travesso.

A montagem de atrações, a convencionalidade e a linguagem corporal estilizada jamais foram abandonadas pelo cinema de Bollywood. Com introdução do som, a partir do filme *Alam Ara*, de 1931, imediatamente introduzem-se os números de dança, os quais se transformaram nas principais atrações no interior das sequências fílmicas. O motivo, sem dúvida, é a proximidade entre a dança e o teatro indianos até o século XIX, que não constituem, propriamente, artes separadas, mas apenas especializações ou ênfases no interior de um único meio artístico, sendo essa unicidade entre música, dança e arte dramática uma herança recebida pelo cinema.

Na montagem de atrações, o ritmo de sucessão dos eventos ou *timing*, é mais relevante que a conexão entre os elementos do enredo (*plot*) preconizada pela poética de Aristóteles (2006), como visto no tópico 3.1. Em *Kaliya Mardan* (1919), a luta entre Kṛṣṇa e a serpente é uma espécie de clímax do espetáculo, embora perfaça uma unidade narrativa completa e autônoma, sem conexão com as unidades anteriores. O modo mágico e o maior número de trucagens dessa sequência demonstra o planejamento prévio de um *gran finale*, não havendo outros motivos para que não fosse inserido em alguma ordem diversa no processo de montagem.

A montagem de atração e sua ênfase no *timing* sobre a narratividade pode ser feita convergir com a teoria do enredo apresentada por Bharata (NS XXI, Bharata, 2010, p. 866-924), a qual, como vimos, considera a narrativa como uma sequência de segmentos, cada qual comportando um número definido de situações-tipo, caracterizadas por determinadas posições relativas entre o herói e seu objeto de busca. Tal convergência resulta em uma montagem que Lalita Gopalan (2002) chama de “cinema de interrupções”, pois seria caracterizado pela suspensão periódica do desenvolvimento do enredo para que um número de dança aconteça. No entanto, a relação entre desenvolvimento da ação e números de dança parece seguir relações mais complexas, podendo ou não se relacionar ao desenvolvimento da ação e, se ativermo-nos à centralidade do fluxo dos estados emocionais (*bhāva*)

em detrimento do desenvolvimento da ação, sobretudo em sentido aristotélico, talvez concluamos que a noção de interrupção pode não ser aplicável.

Em relação ao recurso às convenções, presente em todos os níveis da linguagem bollywoodiana, trata-se, daquilo que podemos chamar de uma convencionalidade aberta, pois comporta a experimentação e a inovação, sem qualquer pretensão à classicalização ou normatização. O resultado é a permanente reutilização daquilo que podemos ter como lugares-comuns, fórmulas e clichês. Como os temas míticos e folclóricos, que foram os primeiros a ser empregados intensivamente, pois apresentavam narrativas já conhecidas do público e de interesse imediato. Quando o cinema mítico decaiu, nas décadas de quarenta e cinquenta do século XX, os novos formatos passaram a empregar uma ambientação mais realista e contemporânea, mas o referencial mítico e folclórico permaneceu como uma espécie de manancial sempre retomado de fórmulas para a criação de personagens e situações-tipo. Assim sendo, a recorrência de temas e refilmagens se tornaram características de Bollywood. Alguns roteiros são refilmados a cada década, com pequenas alterações e adaptações. Alguns temas são largamente recorrentes, rerepresentando-se em novas versões a cada temporada de lançamentos, como podemos observar nas palavras do diretor Darmesh Darshan, em entrevista cedida a Nasreen Kabir:

Há certas virtudes que definem o herói indiano e essas vieram para nós dos grandes épicos. Um herói deve ser o “Adarsh Purush” - é assim que o grande Senhor Rama costumava ser chamado. “Adarsh Purush” significa “o masculino perfeito”. Antes de mais nada, ele deve ser um filho perfeito, porque a família e a estrutura parental é muito importante na Índia. Ele deve ser o marido ideal, o amante ideal, o guerreiro ideal. E embora alcance todos esses ideais, ele deve ser extremamente moral, mas não um julgador. (Kabir, 2001, p. 113)

Em trabalho de análise (Perez, 2011), pudemos perceber como o referencial mítico permanece fornecendo paradigmas narrativos para filmes recentes, tais como *Robot* (2010) e *Mangal Pandey* (2005), ambos grandes produções. O primeiro é uma ficção científica. Na construção da narrativa, é possível perceber o mito de Kali desempenhando uma função de infraestrutura, à qual são feitas referências diretas

em algumas passagens. O segundo filme, Mangal Pandey (2005), é de natureza histórica ou semi-histórica, retratando o primeiro levante armado contra o domínio colonial, em 1857. Para a caracterização da Companhia, recorre-se frequentemente ao imaginário de Ravana, personagem adversário de Rama, presente no folclore épico e difundido por todas as artes e formas de expressão.

É relevante sublinhar que recorrer-se a narrativas já conhecidas é tido como normativo pelo Nāṭyaśāstra, como já abordamos em 2.1 e 4.1 (NS, I, 13-18; BHARATA, 2010, p. 11-13), o que caracteriza toda a arte medieval indiana. O *Kāvya* medieval quase invariavelmente retoma um tema épico, purânico ou védico (em sentido estrito), mesmo quando situa a narrativa na corte então contemporânea do rei. Bollywood se diferencia, portanto, pelo grau de liberdade – e não por sua natureza formulaica - frente ao acervo prévio de personagens e situações-tipo. Kālidāsa é o maior exemplo de uma poética que consiste na aplicação consciente e deliberada de fórmulas. Em Bollywood, acrescenta-se à liberdade diante dos procedimentos herdados a natureza de síntese promovida entre diversas matrizes culturais.

Eu assisti a diversos filmes do antigo cinema indiano antes de me tornar um diretor, estudei inúmeros temas. O tema cinematográfico do perder-e-reencontrar, o triângulo amoroso, os filmes *anti-establishment* dos anos 70. O que mais me atraiu? Não, não o perder-e-achar, eu não era muito entusiasmado com aquilo [risos], eu preferia os filmes de triângulo amoroso. Eles tinham conflito emocional e dramático. (Kabir, 2001, p. 13)

A situação-tipo “triângulo amoroso” é diferente do que se costuma designar com o mesmo nome no Ocidente. Trata-se de algum conflito que envolve uma terceira pessoa que impede a união do herói e heroína, mas não necessariamente um rival, podendo ser o pai da heroína ou mesmo do herói. Um exemplo é o filme *Mughal-e-Azam* (1960): o príncipe da dinastia Mughal se apaixona por uma dançarina da corte. Seu pai não aprova a união. Ele se rebela, organiza um exército e luta contra o imperador, mas é derrotado e condenado à morte. A sentença, no entanto, poderia ser suspensa caso a cortesã se entregasse. Ela não se furta a se apresar ao rei, mesmo ciente de que seria condenada à morte. O Rei ordena que ela fosse selada viva em seu próprio túmulo. Como último desejo, ela pede que seja possível ver o

príncipe herdeiro ao menos uma única vez. O amor de ambos é então consumado antes que ela seja enterrada.

A outra situação-tipo citada, o perder-e-achar, é exemplificada pelo filme *Amar Akbar Anthony*(1977). Três irmãos são separados ainda como crianças muito pequenas. Cada um é criado em famílias de religiões diferentes (hindu, muçulmana e cristã), para se reencontrarem depois de adultos. Haja vista o sucesso inicial, o mesmo tema é encontrado, com variações, em diversos filmes, como *Naseeb* (1981). O protótipo do “perder-e-encontrar” é tido, justamente, como sendo a peça de Kālidāsa (1990), *Xacuntalá Reconhecida*.

Atestando o eterno retornar de uma tipologia de situações e personagens, nos lançamentos da última temporada é possível encontrar ambos os temas. Em *P.K.* (2014), um extraterrestre é enviado à Terra em missão de pesquisa. Logo ao chegar, o único objeto que porta, o qual lhe permite entrar em contato com seu próprio povo, é roubado. Durante todo o filme, seu objetivo será encontrar tal objeto. Por acaso, um transeunte lhe diz que só Deus poderia ajudá-lo, de modo que a busca por Deus se confunde com o encontrar do objeto e o retorno para casa. (perder-e-encontrar). Em seu auxílio, age a heroína, uma jovem e ambiciosa jornalista da indústria de Mumbai. Ela se apaixonara por um jovem e descobriu, adiante, que se tratava de um paquistanês, o que não foi aceito pelo pai dela. (triângulo amoroso).

O elemento da dança desempenha uma função particularmente relevante no cinema de Bollywood. Desde sua introdução, se tornou indispensável a toda e qualquer produção. Invariavelmente, uma produção Bollywoodiana deve conter, no mínimo, seis sequências de dança, as quais, em conjunto, perfazem um quarto da duração total do filme, ou seja, quarenta e cinco minutos para uma duração total de três horas de espetáculo. As músicas de cinema correspondem à maior fatia da indústria fonográfica e são intensivamente distribuídas por outros canais, tais como MTV, DVD's e sítios na internet. As sequências de dança são produzidas antes do restante do filme e lançadas no mercado como forma de divulgação, respondendo por grande parte do sucesso ou fracasso de bilheteria, desde o lançamento. (Sarrazin, 2008, p. 393-394)

A dança de Bollywood tende a apresentar uma linguagem corporal e técnica próprias, promovendo a incorporação das mais diversas fontes, sob um viés assimilativo.

Para criar a percepção de uma unidade cultural, os cineastas utilizam uma mescla sincrética de fontes ao elaborarem a figurativização de músicas românticas, incluindo lendas épicas, estilos literários, música e iconografia. Heróis e heroínas de filmes românticos, por exemplo, são baseados em centenárias histórias de amor, poesias e imaginários regionais ou clássicos. Pares românticos regionais como *Hir-Ranja* do Punjabi, *Sohini-Mahiwal* do Afeganistão, *Siri-Farhad* do Paquistão, os triunfantes *Dhola-Maru* e os trágicos *Moomal-Mahendra*, do Rajastão, assim como Romeu e Julieta, representam diferentes tipos de amor (trágico, regozijante, mundano, místico, devocional, e transcendental) e experiências (sofrimento, dor, separação, união e prazer) advindos de diferentes tradições. Por exemplo, a Radha-Kṛṣṇa hindu representa o amor no presente, terno e regozijante, ao invés de trágico, enquanto Laila-Majnu dos Sufis retrata o desejo essencial do homem em sua busca de união com Deus, amor terreno como preparação para o amor celestial. (Gokulsing; Dissanayake, 1998, p. 26 apud. Sarrazin, 2008, p. 396)

Pode-se perceber que a descrição da dança e da música imediatamente translada para referências relacionadas a situações e personagens-tipo. O estabelecimento de correspondências é facultado pela não-diferenciação entre as diversas artes performáticas, no contexto artísticos pré-cinematográfico, bem como pelo núcleo comum terminológico compartilhados pela comunidade de artistas. Como vimos em Bharata (2010), a dança e expressão corporal consistem em dimensões de uma arte que comporta também a poesia, a música, o figurino e a encenação dramática. As situações dramáticas são tipificadas em função do sentimento, ou “*mood*”, enfim, estado emocional (*bhāva*), predominante, o qual remete, recursivamente, à música, à dança e à linguagem visual. No translado para a cultura *pop* de Bollywood, a tipificação originária também passou a absorver referências ocidentais, antigas e contemporâneas. Assim sendo, no mesmo filme, mesclam-se empréstimos tomados de uma dança do Panjabi, uma peça de Shakespeare ou uma apresentação de *rap* e *break*. Nas palavras de Ashish Nandy:

De fato, o cinema médio pode advogar ser originário de uma corrente cultural ainda mais ampla – a corrente representada por uma galáxia de produtos bem acabados, não tão grandiosos, desde o trabalho de Ravi Verma até Premchand, de Gish Chandra Ghose a Prithviraj Kapur, da música maratha de palco a K. L. Saigal. Visto assim, o cinema médio atende àquela parte da consciência da classe média que no último século e meio tem desempenhado uma função criativa na sociedade indiana ao sustentar um diálogo no âmbito popular, ainda que imperfeito, entre o tradicional e o moderno, o Oriente e o Ocidente, o clássico e o folk. (Nandy, 1995, p. 204)

Tal trabalho bem acabado só foi viabilizado pela existência prévia de um largo contingente de artesãos ou artífices das diversas artes, alguns dos quais lograram adentrar o novo contexto. O paulatino e acentuado processo de absorção assimilacionista digeriu elementos das danças regionais e clássicas indianas, bem como do sapateado, do *rap*, do tango, da salsa e tudo o mais que o público acolher, mas sempre mantendo alguma espécie de identidade inconfundível. Assim foi criada a chamada “*Bollydance*”, cujo domínio é tido como um requisito para qualquer ator que almeje o estrelato. Sangheeta Shrestova (2004) descreve como as coreografias mais celebradas, advindas das telas, são ensinadas em academias em todo o mundo, em comunidades diaspóricas do exterior. A dança de Bollywood transladou de uma situação marginal, no início e meados do século XX, para aquele de orgulho identitário, ao final do mesmo século, tendo sido incorporada a encontros comunitários e festas de família.

As palavras em inglês empregadas pelos cineastas indianos, “*mood*” e “*emotion*”, coloquialmente, são reconhecidamente equivalentes aos termos *rasa* e *bhāva* da poética sânscrita.

Como na maioria das formas artísticas indianas, esse conceito de *rasa* é aplicado com regularidade também na indústria de filmes híndi, onde as emoções precisam ser expressas para completar o melodrama. (KHAN; CHATTERJEE, 2003, pg. 403)

Os termos são de emprego geral, compondo o vocabulário compartilhado pelos envolvidos no processo de produção, tal como músicos, atores, coreógrafos, incluindo os pintores que emprestam suas habilidades para o desenho de cartazes

que servem de anúncio aos filmes. Referindo-se à arte da pintura de pôsteres para o cinema, noutros termos, atendo-se apenas ao campo expressivo visual, V. Geetha expõe que:

De modo interessante, o *Nāṭyaśāstra* emprega a metáfora culinária para descrever o processo estético. Ele nota que, assim como alguém mescla temperos para incrementar um prato, um trabalho de arte superior mescla sutilmente diferentes emoções. Adicionalmente, ele argumenta que o resultado de tal mescla deve ser diferente do sabor de cada ingrediente separado. Portanto um trabalho de arte, isso implica, deve ter um sabor que é unicamente seu, com uma ou talvez duas emoções definindo seu caráter e tema.

A questão mais importante é: o que sustenta essa mescla? O *Nāṭyaśāstra* parece sugerir que há uma alquimia estética em funcionamento, que transforma emoções em seus correlatos estéticos, *sthaayibhava* em *rasa*. Os detalhes desse processo alquímico variam: abarcam convenções e tropos, tradições de interpretação e performance, assim como influências históricas e contingentes que enquadram e direcionam o processo. (Geetha et. alli, 2007, p. 74)

A centralidade da dança para suscitar o estado emocional (*mood, rasa*) é o fator que a situa como central na montagem de atrações de Bollywood. A cada número coreográfico, um novo clima emocional é criado pela sequência ritmada de sons e gestos, em total liberdade de cenários, movimento de câmera, efeitos especiais e montagem. A coerência entre esse item e os demais no interior da montagem de atrações obedece ao *timing*. O momento da narrativa no qual se insere é dado por esse aspecto, o da sequencialidade dos estados emocionais. Inexiste a necessidade de subordinação da dança ao progresso do enredo, em sentido aristotélico. É igualmente possível que qualquer relação inexista ou que, ao contrário, uma virada narrativa ocorra no interior da coreografia, ainda que essa seja extra-diegética, noutros termos, não ambientada no interior do universo imaginário onde ocorre o desenvolvimento da ação. A coerência a ser observada - pelo autor e pela crítica - é em relação ao fluxo emocional, ou "*mood*", conforme o termo empregado por Saibal Chatterjee (2003, p.16-17) predominante na respectiva junção da narrativa. Nesse aspecto, a dança pode desempenhar a função de acentuação, conduzindo a um ápice; de ruptura e mudança de curso, a qual será seguida por todas as demais

dimensões do espetáculo, narrativa inclusa; ou outro modo de composição original, dada pela observação da temporalidade e sucessão de estados emotivos (*bhāva*).

A opacidade da tela bollywoodiana, ou seja, seu caráter explícito de espetáculo, não se restringe aos aspectos que vimos examinando, ou seja, a montagem, a condução do desenvolvimento da ação e a dança. Todas as demais dimensões da linguagem fílmica, seus campos expressivos, são espetaculares e não-realistas. Isso é válido para os efeitos especiais, que tendem a não se preocupar em esconder sua natureza de animação computadorizada ou, nos filmes mais antigos, de trucagem. Em relação à iluminação, o naturalismo hollywoodiano impõe que janelas e outras fontes de luz sejam mimetizadas no cenário, de modo a justificar a opção pela utilização de um difusor ou uma contraluz. Em Bollywood, tais artifícios são totalmente desnecessários, pois a luz é adequada à emocionalidade, ou “*mood*”, da cena e personagens, sem qualquer pretensão de evitar a artificialidade. O mesmo vale para o figurino. Embora certa noção de continuidade seja observada, é facultado que a heroína mude de roupa entre uma cena e a seguinte. Não apenas a vestimenta, mas o próprio cenário ou locação transparecem um planejamento e processo criativo que leva em conta a emocionalidade almejada. No universo cinematográfico, por um lado, essa é uma característica do expressionismo absorvida pelo cinema de Bollywood, por outro, devemos lembrar que entre as poéticas indianas pode-se encontrar o equacionamento entre estados emotivos e descrições da paisagem. Em *Xacuntalá Reconhecida*, toda a floresta parece se despedir da heroína que parte. Em *Sujata* (1959), de Bimal Roy, o jardim responde, numa montagem quase eisensteiniana, à emocionalidade (*bhāva*) central.

Anand Pandian (2011), nota a proximidade entre o cinema e a poética literária tâmil, a qual, como vimos em nosso capítulo 3, fornece subsídios para o desenvolvimento da poesia devocional medieval. Pandian transcreve e analisa a sinopse do filme “*À Idade de Dezesesseis*”, escrita pelo jovem diretor Bharatiraja, que lhe passou o documento mimeografado:



Afagada pela suave brisa da Montanha Suruli, no fundo do coração de Tamil Nadu, encontra-se uma aldeia chamada "Kokilapuram". No centro da aldeia, uma velha figueira medita, observando abaixo de si os telhados de palha das casas que se aglomeram ao seu entorno... mesmo antes do amanhecer, a Vila desperta de seu sono cheio de sonhos ao som de canções da terra natal - as canções folclóricas que emanam dos corações dos camponeses. E a poesia nessas canções atinge até as raízes das emoções humanas, que nessas aldeias são entrelaçadas a crenças ritualísticas e tradicionais. Essas emoções, a sua maneira de pensar, são condicionadas e modificadas pelo modo de vida, e muito raramente encontram expressão para além do horizonte da aldeia. E essa história, contra tal fundo rústico, é tecida em torno de uma jovem, Mayil, que nasceu e cresceu em um ambiente como esse, e ainda vivendo em um mundo que é seu próprio - um mundo imaginário de esperanças, ambições e sonhos (Pandian, 2011, p. 55)

Para Anand Pandian (2011), a correspondência estabelecida entre sentimentos humanos a paisagens determinadas se aproxima da noção de imagem-afeto de Gilles Deleuze. Não se trata de simbolização (que aponta para algo além) ou de interpretação psicológica, mas de uma poética que traduz imediatamente um sentimento em imagem e, do ponto de vista do espectador, opera o inverso. Noutros termos, o aspecto visual de tal poética cinematográfica consistiria na sucessão de imagens-afeto ou, na poética clássica de Bharata (2010), de *bhāvas*.

A sinopse de Bharatiraja, como observamos, é rica em imagens: a brisa que sopra da montanha; a figueira que medita e observa a cidade por cima dos telhados; uma cidade que tranquilamente desperta pela manhã; os camponeses em suas canções e rituais; o cotidiano; e uma jovem que sonha - como a cidade - mas não é possível discernir onde estão os pontos iniciais e finais de um enredo aristotélico. Segundo Pandian (2011, p. 56), a terminologia da poética tâmil disponibiliza um vocabulário largamente partilhado por cineastas da respectiva região. As imagens-afeto também ocorrem no cinema de Bollywood. Pode-se notar, ainda, uma gramática de cores bem definida. Figurino e cenário tendem a recorrer a uma mesma regra de composição cromática - diferente da ocidental e bastante estilizada - para fazer a ligação entre emocionalidade (*bhāva*) e expressão visual. O campo expressivo do espaço de cores pode ser relacionado, portanto, às situações-tipo, música e coreografia, por meio de um núcleo conceitual em comum: estados emocionais (*bhāva*) e experiência estética (*rasa*). A escolha do cenário, no entanto, não se restringe ao acervo idílico de imagens de Bharatiraja. Embora possa incluí-las, são

igualmente possíveis cenários surrealistas ou imagens de cartão-postal, da Índia ou de pontos turísticos do exterior, não raro com uma ligação fraca ou ausente com o desenvolvimento do enredo. O que determina sua utilização é a resposta emocional, instância única de estabelecimento de coerência entre os diversos campos expressivos.

Em termos da organização interna e inter-relação entre os vários campos de expressão constitutivos de uma arte complexa, que é o cinema, não estamos distantes de Bharata, haja vista a centralidade da emocionalidade (*mood*, *rasa*, *bhāva*) na poética cinematográfica de Bollywood. Tudo opera como se a normatividade clássica de Bharata, em conjunto com as taxonomias eruditas medievais, cedessem lugar a um acervo mais volátil, sincrético, mas sempre recorrente, de fórmulas, cujo juiz último é sua aceitação junto ao público, mas que opera, em larga medida, nos termos de uma teoria da arte, recorrendo-se aos conceitos de estados emocionais (*bhāva*) e de experiência estética (*rasa*).

## 5. REFLEXÕES FINAIS

A noção que viemos traduzindo como experiência estética (*rasa*) é, sem dúvida alguma, central para o pensamento sistematizado aplicado à arte indiana. Sua relevância se presentifica no âmbito do fazer artístico, ou seja, das preceptivas, bem como no do filosofar acerca da arte, enfim, o que podemos chamar de estética. A amplitude histórica, bem como a extensão geográfica, recobertas pelos textos dos quais pudemos nos ocupar, demonstram que tal conceito, em conjunto com aqueles que lhe são relacionados, perfazem um núcleo duradouro ao qual retornam as mais distintas correntes de pensamento, atribuindo-lhes sentidos renovados ou inserindo-os, de modo específico, no interior de seus próprios sistemas.

Em diversos momentos realizamos estudos aproximativos entre as poéticas da Índia e do Ocidente, como por ocasião das noções de mimese, no primeiro capítulo, e de enredo, no último. É certo que muitas outras aproximações podem gerar estudos fecundos, no futuro, mas é também claro que contrastes podem ser estabelecidos. A desimportância da noção de Belo na filosofia da arte indiana, como expõe Makarand Paranjape (2015), é notória. A estrita formalização e atribuição de normas não busca favorecer uma noção de belo-em-si, qualquer que seja sua definição, mas guia-se pelo princípio da reatualização das relações que estabelecidas pelo fundamento cosmogônico, ou seja, pelo princípio da mimese (*anukaraṇa*), na acepção de Bharatamuni. O mesmo fundamento é tido como origem ontológica da linguagem. Assim sendo, como bem explicita o Nāṭyaśāstra em seu capítulo primeiro, nada de humano é estranho à arte. Considerando-se a experiência estética (*rasa*) como causa final da arte, pode-se dizer que o belo nas formas se equivale, quando muito, a um estado-causativo (*vibhāva*) para experiências estéticas tais como o amor (*śṛṅgāra*) ou o maravilhamento (*adbhūta*). O mesmo belo não é um requisito e não desempenha qualquer função necessária para uma obra que vise experiências estéticas tais como o riso (*hāsyā*), o horror (*bībhatsa*) ou a compassividade (*karuṇa*). Tal distinção é relevante a tal ponto que, se fosse possível uma definição essencializante, poderíamos caracterizar o pensamento acerca da arte, da Grécia e na Índia como, respectivamente, a poética do belo e a poética da experiência.

Outras possibilidades de estabelecimento de contraste entre as filosofias da arte na Índia e na tradição de origem grega, temas que tivemos espaço apenas para

abordar sucintamente, são as diversas concepções de homem (*antropologia*) e de ser ou ente (*ontologia*) que permeiam esses campos de reflexão. Vimos que, nas doutrinas indianas, ontologia e psicologia tendem a se fundir, o que traz implicações bastante diretas nas concepções de experiência e criatividade artísticas. As conexões entre metafísica, psicologia e estética em filosofias do Ocidente, em contraste com os pensadores indianos, é algo que não incluímos entre os tópicos de aprofundamento no presente estudo.

Também foi possível constatar, através de nossas leituras, que a pervagância de algumas noções, amplamente retomadas pelos estudiosos, não implica uma imutabilidade das doutrinas, formas ou escolas artísticas. Ao contrário, a cada ponto da pesquisa, pudemos notar a presença de uma multiplicidade de estilos, paradigmas e correntes. Abhinavagupta, marcado pela doutrina *samkhya-yoga*, situou a experiência estética da paz (*śanta*) no centro de suas especulações, enquanto Rūpa Gosvāmin, no esteio dos pensadores vaixinavas, adeptos do devocionalismo (*bhakti*), elegeu a experiência estética amorosa (*śṛṅgāra*) como a rainha entre as demais. No século XX, o reformismo de Rukmini Devi se propôs a depurar o meio artístico de seus excessos eróticos, doutrina à qual se opôs Balasaraswati, que defendeu que o erotismo na arte jamais é meramente carnal e que, portanto, as críticas reformistas não se aplicavam. É a essa multiplicidade de correntes e doutrinas, que se sucedem como as ondulações das águas de um rio, o qual jamais se desliga de sua nascente, que podemos chamar de tradição, sendo a fonte última da doutrina da experiência estética o tratado de Bharata. A tradição, portanto, não é uma mera invenção, *ex nihilo*, mas tampouco se confunde com uma doutrina imobilista, que se mantém inalterada desde sua fundação. Temporalidade e recurso à origem, ambas, desempenham alguma função no interior da tradição. Como ambas se conjugam no tocante a um dado fenômeno, isso é sempre matéria de estudo específico. É assim que, ao lado de uma filosofia da arte, disciplinas como história da arte, antropologia ou sociologia da arte, se fazem necessárias, com papéis complementares.

A relação entre arte performática e religiosidade foi um eixo que nos ocupou por diversos momentos do trabalho, sob aspectos diversos. A afirmação de que o Nāṭyaśāstra seria um Quinto Veda chamou nossa atenção desde a primeira leitura. Seria essa apenas uma afirmação grandiloquente destinada a exaltar a prática

artística? Ainda que nossa resposta fosse positiva, restaria, ainda, perguntar o motivo pelo qual o elogio se dá por meio da comparação com ritual sacrificial védico, e não com outra expressão qualquer da cultura. Apenas o prestígio atribuído à casta sacerdotal não parecia ser uma justificativa suficiente. Isso solicitou grande parte de nossa atenção. Ao longo de nossas leituras, deparamo-nos não apenas com uma resposta para essa questão, mas várias. A poesia de Kālidāsa apresenta uma temática religiosa, mas seu contexto de recitação é certamente o palácio; os santos-poetas andarilhos medievais (*nayamars* e *alwars*) fizeram da poesia um veículo do testemunho e um instrumento para o suscitar da experiência de Bem-Aventura; as dançarinas sagradas afirmam que sua arte é equivalente, no âmbito do serviço do templo, ao sacrifício védico, enquanto a equidade com a prática de yoga condiz, mais propriamente, com as formas renovadas, de palco. O cinema comercial e de entretenimento de Bollywood, por sua vez, se propõe como um afazer laico e neutro em relação à religiosidade. Encontramos, assim, múltiplas respostas para uma mesma indagação, variando conforme o contexto estudado.

Se há alguma contribuição de nossa parte para as pesquisas acerca da arte indiana no contexto da produção científica brasileira, gostaríamos que ela se fizesse equivaler ao respeito à multiplicidade de vozes e doutrinas com as quais pudemos entrar em contato. Atentar a tal multiplicidade se torna, assim, um elemento do método de estudo das filosofias aplicadas à arte indiana. De nossa parte, no estudo sistemático das fontes documentais, em conjunto com o exercício de apreciação e experiências de imersão, buscamos sempre levar em conta tal multiplicidade de escolas e doutrinas. Ainda que não tenhamos nos furtado a demonstrar uma inclinação ou simpatia por essa ou aquela escola, pretendemos ter evitado, sistematicamente, aderir a posições por demasiado sectárias ou, na contramão, o risco oposto, o de atermo-nos a formulações por demasiado vagas, resultado da não-localização das proposições em suas respectivas fontes. Acreditamos que a ausência de tal cuidado metodológico poderia ter conduzido à falsa impressão de que inexistia uma sistematicidade no pensamento indiano, o que não condiz com a natureza dos escritos desses filósofos, que invariavelmente dominam sofisticados instrumentos de elaboração e análise textual.

Por fim, já extrapolando os conteúdos mais manifestos do presente trabalho, se nos cumpressemos propositivos em relação à continuidade das pesquisas no campo dos

estudos de indologia no país, ainda em estruturação, elegeríamos como principal proposta o cultivo da dialogicidade, que aqui, desse canto da América do Sul, podemos exercer de modo multipolar. Se os instrumentos hermenêuticos indianos se mostram imprescindíveis para a compreensão de seus próprios textos, é certo que, por outro lado, a bagagem intelectual dos pesquisadores brasileiros que porventura elegerem essa temática não pode ser objeto de um apagamento. Em nossa formação universitária, somos educados, em larga medida, no interior de referenciais europeus, em relação aos quais não é necessário procedermos a uma *tabula rasa* para que neles identifiquemos propriamente seus rasgos colonialistas. É de se considerar, por outro lado, que muitas das discussões hoje em voga na produção internacional, sobretudo em inglês, soa-nos como mal colocadas, tais como certa oposição recorrente entre sistematicidade filosófica e a historicidade cara às ciências sociais. Ao contrário, nossas academias têm ensinado que o estudo da filosofia se equivale ao estudo da história da filosofia, conduzindo o hegelianismo quase ao ponto de estabelecimento de um senso comum. Isso não se contradiz, de modo algum, com o apreço que nutrimos pela leitura estrutural, interna, que aplicamos às fontes textuais. Ambas as características, portanto, são complementares, não opostas. Apenas um exemplo: em Abhinavagupta, a centralidade atribuída à experiência estética pacífica (*śanta-rasa*) só é plenamente compreensível ao articularmos suas concepções no campo da ontologia, psicologia e soteriologia. Trata-se, portanto, mais do que a compreensão de um conceito isolado, da necessária recuperação de toda a estrutura de pensamento do autor em questão para, no interior dessa, situarmos o conceito. Por sua vez, o recurso ao historial fornece elementos para compreendermos a relação estabelecida entre o conceito de Abhinavagupta e a inclusão danosa equivalente por parte de Rūpa Gosvāminna posição de grau mais baixo na hierarquia das experiências extáticas primárias, todas elas derivadas do amor (*śṛṅgāra*). A história interliga os textos por meio da sucessão temporal e, nesse caso, foi possível identificar o que nomeamos como o universalismo assimilacionista, caracterizado pela absorção do ideário de uma escola opositora e sua alocação no interior do próprio sistema, usualmente em posições mais baixas de um arranjo perpassado por um sentido de hierarquização. O estabelecimento de tais relações transbordam a dimensão intratextual das fontes em sânscrito, certamente, mas não podem ser negligenciadas no processo hermenêutico, em particular, e da produção do conhecimento, em geral. A formação

do cânon védico, o aparecimento dos santos andarilhos, a absorção smarta, a sedimentação dos purânas, a eclosão dos ágamas, a sanscritização e a hinduização, a expansão islâmica, a interação inter e intracomunitária de tribos e castas, a hibridização entre diferentes matrizes e fontes culturais, os processos migratórios, a formação dos reinos e Estados, o vitorianismo, a resposta nacionalista, as instituições da modernidade... todos esses fatores perpassam a construção dos sistemas filosóficos, com diversas implicações no âmbito da produção e especulação acerca da arte.

## BIBLIOGRAFIA

- ABHINAVAGUPTA "The Rasādhyayā of Nāṭyaśāstra with Translated Excerpts from Abhinavabhāratī". In. MASSON, J. L.; PATWARDHAN, M.V. ***Aesthetic Rapture***. Pune: Deccan College, 1970.
- ABHINAVAGUPTA. "Abhinavabhāratī: chapter I" In. GNOLI, Raniero. **The Aesthetic Experience According to Abhinavagupta**. Varanasi: Chowkhamba, 1985.
- ABHINAVAGUPTA. **Gitārtha-Samgraha**: Abhinavagupta's Commentary on the Bhagavad Gita. Traduzido do sânscrito com notas introdutórias por Boris Marjanovic. Varanasi: Indica Books, 2004.
- ABHINAVAGUPTA. **Pratyabhijñāhṛdayam**. Tradução para o inglês de Jaideva Singh. Delhi: Motilal Barnasidas, 1963.
- ABHINAVAGUPTA. **Śrī Tantrālokaḥ**. Traduzido para o inglês por Gautam Chatterjee. Varanasi: Indian Mind, 2008.
- MADHAVACHARYA. **Sarva-darśana-saṅgraha**. Tradução para o inglês de COWELL, E. B.; GOUGH, A. B.. Disponível em: <[www.gutenberg.org/files/34125-h.htm](http://www.gutenberg.org/files/34125-h.htm)> acesso em <28/10/2014>
- ALSTON, A. J. **The Devotional Poems of Mīrābāī**. Delhi: Motilal Barnasidas, 1980.
- ALTEKAR, G. S. **Studies on Valmiki's Ramayana**. Pune: Bhandarakar Oriental Research Institute, 1987.
- APTE, Vaman Shivram. **The Student's Sanskrit-English Dictionary**. New Delhi: Motilal Barnasidas, 1970.
- ARISTÓTELES. Poética. In. GAZONI, Fernando Maciel. **A Poética de Aristóteles**: tradução e comentários. São Paulo: USP (tese), 2006.
- ARUNDALE, Rukmini Devi. **Some Selected Speeches & Writings of Rukmini Devi Arundale**. Chennai: Kalakshetra Foundation, 2003.
- ASHER, Frederick (Org.). **Art of India**: prehistory to present. New Delhi : Encyclopaedia Britannica India, 2003.
- Asher, Frederick M. "The Sanskritic Cultures" In. ASHER, Frederick M. **Art of India**. Delhi: Encyclopaedia Britannica, 2003.



- AWASTHI, Suresh. “*The Mahābhārata in Performance: forms and tradition.*” In DANDEKAR, R. N. ***The Mahabharata Revisited.*** Delhi: Sahitya Akademi, 1990.
- BALASARASWATI. On Bharata Natyam. **Dance Chronicle**.Vol. 2, No. 2 (1978), pp. 106-116. Disponível em < <http://www.jstor.org/stable/1567473>> acesso em: <19/05/2015>
- BARLINGAY, S. S. ***A Modern Introducion to Indian Aesthetic Theory: the development from Bharata to Jagannātha.*** Delhi: D. K. Printwolrd, 2007.
- BARLINGAY, S. S. ***A Modern Introdution to Indian Aesthetic Theory.*** Delhi: D. K. Printworld, 2007.
- BARTHES, Roland. ***O Grau Zero da Escrita.*** Lisboa: Edições 70, 2006.
- BAUMER, Rachel Van; BRANDON, James R. (Org.) ***Sanskrit Drama in Performance.*** Delhi: Motilal Barnasidas, 1993.
- BECHARA, Evanildo. ***Moderna Gramática Portuguesa.*** 37<sup>a</sup>. Edição atualizada pelo novo acordo ortográfico. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.
- BEHERA, Karuna Sagar. ***Konark: the Black pagoda.*** Delhi: Publications Division, Ministry of Information & Broadcasting, 2005
- BENEGAL, Shyam; SEN, Geeti . Issues and Censorship in Indian Cinema. In. ***India International Centre Quarterly***, Vol. 24, No. 2/3, Crossing Boundaries (MONSOON 1997), pp. 284-297. Disponível em: < [http://www.iicdelhi.nic.in/User\\_Panel/PublicationQuarterly.aspx?Ty peID=1119](http://www.iicdelhi.nic.in/User_Panel/PublicationQuarterly.aspx?Ty peID=1119) > acesso em: <29/03/2014>
- BHAGAVAD-Gītā: canção do venerável. Tradução do sânscrito, prefácio e notas de Carlos Alberto da Fonseca. São Paulo: Globo, 2009.
- BHAGAVAD-Gītā: como ele é. Introdução e comentários de Swami Prabhupada. Brasília: The Bhaktivedanta Book Trust, 2008.
- BHAGAVAD-Gītā. Comentários de Śri Śankaracārya. Traduzido por Swami gambhirananda. Uttarakhan: Advaita Ashram, 1984.
- BHANDARKAR, R. G. ***Vaiṣṇavism, Śaivism and Minor Religious Systems.*** Pune: Bhandarkar Oriental Research Institute, 1982.
- BHARATAMUNI. ***Nāṭyaśāstra.*** Texto em sânscrito e tradução para o inglês de Manomohan Ghosh. Introdução e notas de Pushpendra Kumar. Delhi: New Bharatiya Book Corporation, 2010.
- BHAT, G. K. ***Theatric Aspects of Sanskrit Drama.*** Pune: Bhandarkar Oriental Research Institute, 1983.

BHAT, G. K. **Natya-Mañjari-Saurabha**: Sanskrit dramatic theory. Pune: Bhandarakar Oriental Research Institute, 1981.

BHOJA. **Sarasvatikanthabharanam**. Delhi: Indira Gandhi National Center for the Arts, 2009. 3 vols.

BILIMORIA, Purushottama. O desencantamento da Era Secular: a pós-teologia de Taylor, a Europa Pós-moderna e a Índia Pós-colonial. **Numen**: Revista de Estudos e Pesquisas da Religião. v. 16, n.1, 2013. Disponível em: <<http://numen.ufjf.emnuvens.com.br/numen/article/view/2132>> acesso em: <29/03/2015>

BILIMORIA, Purushottama. O Problema Do Mal E A Teodicéia Ocidental. O Que O Teísmo E Não-Teísmo Indianos Tem A Dizer Sobre Este Desafio? **Revista Religare** – Periódico do Curso de Pós-Graduação em Ciências das Religiões da UFPB. Disponível em: <<http://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/religare/article/view/15868>> acesso em: <12/04/2014>

BISWAS, Deepika. **Classical Dances in India**. Jaipur: ABD, 2009.

BORGES, Jorge Luis. **Obras Completas**. Buenos Aires: Emecê, 1990.

BRHADARANYAKA Upanisad: with the Commentary of Sankaracarya. Traduzido para o ingles por Swami Madhavananda. Delhi: Advaita Ashrama, 2009.

BYRSKI, M. Christopher. Sanskrit Drama as a Aggregate of Model Situations. In. BAUMER, Rachel Van; BRANDON, James R. **Sanskrit Drama in Performance**. Delhi: Motilal Barnasidas, 1993.

BYRSKI, M. Christopher. **Concept of Ancient Indian Theatre**. Delhi: Mushiram Manoharlal, 1973.

CHARNEY, Leo. e SCHWARTZ, Vanessa (Org.) **O Cinema e a Invenção da Vida Moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

CHATTERJEE, Saibal. Sound Design. In: ENCICLOPAEDIA OF HINDI CINEMA. New Delhi: Encyclopaedia Britannica Índia, 2003.

CHATTERJI, Suniti Kumar. **Jayadeva**: makers of Indian literature. Delhi: Sahitya Akademi, 1973.

CHOUDHARY, Satya Dev. **Glimpses of Indian Poetics**. New Delhi : Sahitya Akademi, 2002.

- CHOUDHURY, Bidut Kumari. **Odissi Dance**. Bubhaneshwar: Sri Chandra Sekhar Mohapatra, s.d.
- COOMARASWAMY, Ananda K. **History of Indian and Indonesian Art**. New York: Dover Publications, 1965.
- COOMARASWAMY, Ananda K. **Introduction to Indian Art**. Delhi: Munshiram Manoharlal, 1969.
- COOMARASWAMY, Ananda K. **The Dance of Shiva**. New Delhi: Munshiram Manoharlal, 2012.
- COOMARASWAMY. Introduction In. NANDIKESVARA. **Abhinaya Darpana: the mirror of gesture**. Tradução para o Inglês de Ananda K. Coomaraswamy e Gopala Kristnayya Duggirala. Delhi: Mushiram Manoharlal, 2010.
- COOPER, Darius. **The Cinema of Satyajit Ray: Between Tradition and Modernity**. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- COOPAN, Vilashini. World Literature and Global Theory, Comparative Literature for the New Millennium. **Symplokē**, Lincoln, Vol. 9, No. 1/2, p. 15-43, 2001.
- COORLAWALA, Uttara Asha. The Sanskritized Body. **Dance Research Journal**, Vol. 36, No. 2 (Winter, 2004), pp. 50-63
- COSTA, Flavia Cesarino. **O Primeiro Cinema**. Rio de Janeiro: Azougue, 2005.
- COWELL, E. B. Two Modern Sanskrit ślokas. **Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland**, Cambridge, New Series, Vol. 15, No. 3, p. 174-175, 1883.
- CUTLER, Norman. "*Tamil Hindu Literature*" In. FLOOD, Gavin. (Org.) **The Blackwell Companion to Hinduism**. Delhi: Cambridge University Press, 2003.
- CUTLER, Norman. Poet, God, and Audience in the Poetry of the Tamil Saints. **Journal of South Asian Literature**, Vol. 19, No. 2, THE LYRIC IN INDIA (Summer, Fall 1984), pp. 63-78
- DACE, Wallace. The Concept of "Rasa" in Sanskrit Dramatic Theory. **Educational Theatre Journal**, Baltimore, Vol. 15, No. 3, p. 249-254, 1963.
- DANDEKAR, R. N. **Some Aspects of the History of Hinduism**. Pune: Bhandarkar Oriental Research Institute, 1989.

- DANDEKAR, R. N. **The Mahābhārata Revisited**. Delhi: Sahitya Akademi, 2011.
- DANIELOU, A . **Shiva e Dionisos**. São Paulo: Martins Fontes, 1989
- DAS GUPTA, Hemendra Nath. **The Indian Stage**. New Delhi: Munshiram Manoharlal, 2002.
- DAS, G. N. **Mystic Songs of Kabir**. Delhi: Abhinav Publications, 2003.
- DAS, H. C. **History of the Ganges**. Bhubaneswar: Orissa State Museum, 1972.
- DAS, Shisu Sankar. **Usha Avilasa**. Bhubaneswar: Orissa State Museum, 2010.
- DAS, Sisir Kumar. **A History of Indian Literature, 1800-1910**, Western impact, Indian response. New Delhi: Sahitya Akademi, 2005.
- DAS, Sisir Kumar. **A History of Indian Literature: 1911-1956**, Struggle for Freedom: triumph and tragedy. New Delhi: Sahitya Akademi, 2005.
- DAS, Sisir Kumar. **A History of Indian Literature: 500-1399**, from courtly to the popular. New Delhi: Sahitya Akademi, 2005.
- DAS, Sisir Kumar. **A History of Sanskrit Literature: 500-1399**, from the Courtly to the Popular. Delhi: Sahitya Akademi, 2005.
- DE, Susheel Kumar. **History of Sanskrit Poetics**. Delhi: Oriental Book Centre, 2006.
- DEHEJIA, Harsha. **Rasikapriya: ritikavya of Keshavdas in Ateliers of Love**. Delhi: D.K. Printworld, 2013.
- DEO, Jitmitra Prasad Deo. **Tantrik Art of Orissa**. Delhi: Kalpaz, 2001.
- DHANANJAYA. **Daśarūpaka**: a treatise on hindu dramaturgy. With commentary Avaloka, of Dhananjaya. Columbia University. Indo-Iranian Series. Columbia University Press, 1912.
- DHANANJAYA. **The Daśarūpaka of Dhananjaya**: with the Daśarūpāvaloka by Dhanika and English translation and notes by Jagad Guru Achārya śri Charatṇatirtha Maharaj. Varanasi: Chowkhamba Sanskrit Series Office, 1969.
- DHAR, Parul Pandya. **Indian Art History: changing perspectives**. Delhi: National Museum, 2011.
- DHAR, Parul Pandya. **Indian Art History: changing perspectives**. New Delhi: D. K. Printworld, 2011.

- DISSANAYAKE, Wimal. Indian cinema. In: **The Oxford Guide to Film Studies**. HILL, John; GIBSON, Pamela; (Org.). Oxford ; New York: Oxford University Press, 1998.
- DOMINGUES, José Martins. Nascimento e Façanhas de Indra. **BHARATA – Cadernos de Cultura Indiana**, São Paulo, No. 7, p. 181-199, 1992.
- DOSHI, Saryu. **Treasures of Indian Art**: Germany's tribute to India's cultural heritage. Delhi: National Museum, 1998..
- DOWSON, John. **Hindu Mythology and Religion**: geography, history and literature. Bombay: Rupa & Co, 1991.
- DUDRAH, Rajinder Kumar. **Bollywood**: sociology goes to the movies. New Delhi: Sage, 2006.
- DWYER, Rachel: **Filming the Gods**: religion and Indian Cinema. London: Routledge, 2006
- DWYER, Rachel; PATEL, Divia. **Cinema India**: the visual culture of hindi film. London: Reaktion Books, 2002.
- ECHEVARRÍA, Roberto González; MONEGAL, Emir Rodríguez; ADORNO, Rolena. *Interview, Octavio Paz*. **Diacritics**, Baltimore, Vol. 2, No. 3, p. 35-40, 1972.
- ECO, Umberto. **Como se faz uma tese**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1988.
- ECO, Umberto. Rasa and Taste: a difficult synonymy. Disponível em <<http://www.umbertoeco.it/CV/Rasa%20and%20Taste.pdf>> acesso em <17/07/2012>
- ECO, Umberto. **Semiótica e Filosofia da Linguagem**. São Paulo: Fundamentos, 1991.
- EIGHT UPANIŞADS. Com o comentário de Śankarācārya. Traduzido para o inglês por Swami Gambhīrānanda. Uttarakand: Advaita Ashram, 1958.
- EIGHT Upanisads: with the commentary of Sankaracarya. Traduzido para o inglês por Swami Gambhirananda. Uttkarand: Advaita Ashrama, 2012.
- EISENSTEIN, Sergei. **A Forma do Filme**. Zahar, 1990.
- ELIADE, Mircea. **Ferreiros e Alquimistas**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.
- ELIADE, Mircea. **Mito e Realidade**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

- ELIADE, Mircea. **Yoga**: imortalidade e liberdade. São Paulo: Palas Athena, 1986.
- EMENEAU, M. B. Kālidāsa's Śakuntalā and the Mahābhārata. **Journal of the American Oriental Society**, Ann Arbor, Vol. 82, No. 1, p. 41-44, 1962.
- ENCICLOPAEDIA OF HINDI CINEMA. New Delhi: Encyclopaedia Britannica (Índia), 2003.
- ESBELEN, Jörg. Indisch lesen, conceptions of intercultural communication in Georg Forster's and Johann Gottfried Herder's reception of Kālidāsa's. "Śakuntalā" **Monatshefte**, Chicago, Vol. 95, No. 2, p. 217-229, 2003.
- FAAS, Ekbert. Faust and Sacontalā. In. **Comparative Literature**, Vol. 31, No. 4 (Autumn, 1979), p. 367-391
- FERREIRA, Mário. A Educação Enquanto Saber Inicial: algumas considerações sobre o conceito védico de *dīkṣā*. **BHARATA – Cadernos de Cultura Indiana**. São Paulo, No. 3, p. 61-69, 1992.
- FERREIRA, Mário. A emergência da tradição gramatical na Índia Antiga. **BHARATA – Cadernos de Cultura Indiana**, São Paulo, No. 7: 39-50, 1992.
- FERREIRA, Mário. Alguns aspectos da reflexão linguística na poesia arcaica da Índia antiga. **BHARATA – Cadernos de Cultura Indiana**. São Paulo, No. 1, 1990: 97-106.
- FERREIRA, Mário. O conceito de "desarmonia" na cosmologia védica . **BHARATA – Cadernos de Cultura Indiana**. São Paulo, No. 1, 1990: 9-20.
- FERREIRA, Mário. VIP/VAC, Vibrar/Falar - Algumas notas sobre a "semântica de sobreposição" no ṛgvesamhitā. **BHARATA – Cadernos de Cultura Indiana**. São Paulo, 1992 , No. 7 : 51-60.
- FERREIRA, Mário. Virgem e Cortesã: o ser feminino segundo a concepção tântrica. **BHARATA – Cadernos de Cultura Indiana**. São Paulo, No. 1, 1990: 87-94.
- FERREIRA, Mário; SOUZA, Maria Regina de. Os avatares de Vishnu: relatório de um exercício didático de tradução poética. **BHARATA – Cadernos de Cultura Indiana**. São Paulo, No. 4: 1991, 109-114
- FISKE, Adele M. Notes On "Rasa" In Vedic And Buddhist Texts. **Mahfil**, East Lansing, Vol. 7, No. 3/4, p. 215-218, 1971.
- FLOOD, Gavin (Org.). **The Blackwell Companion to Hinduism**. Oxford: Blackwell, 2003.

- FLOOD, Gavin. **An Introduction to Hinduism.** Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
- FONSECA, Carlos Alberto da. A composição nominal em Sânscrito: rumo à imaginação poética. **BHARATA – Cadernos de Cultura Indiana.** São Paulo, No. 4: 1991, 87-100.
- FONSECA, Carlos Alberto da. A Concepção da Linguagem na Índia Antiga. **BHARATA – Cadernos de Cultura Indiana.** São Paulo, 1992, No. 7: 9-20.
- FONSECA, Carlos Alberto da. A invocação de Çiva no teatro sânscrito clássico. **BHARATA – Cadernos de Cultura Indiana.** São Paulo, 1992, No. 7 : 143-154.
- FONSECA, Carlos Alberto da. A Literatura Épica Sânscrita. **BHARATA – Cadernos de Cultura Indiana.** São Paulo, No. 4: 1991, 69-86.
- FONSECA, Carlos Alberto da. A mulher na Índia antiga: quando se apaga a brasa do incenso. **BHARATA – Cadernos de Cultura Indiana.** São Paulo, No. 1, 1990: 57-70.
- FONSECA, Carlos Alberto da. Alguns pontos de partida para uma reflexão sobre posturas sociolinguísticas no cotidiano linguístico da Índia Antiga. **BHARATA – Cadernos de Cultura Indiana.** São Paulo, 1992, No. 7 : 61-96.
- FONSECA, Carlos Alberto da. Çabdaghama, o "fogo interno do signo" sânscrito (vol. 1)." **BHARATA – Cadernos de Cultura Indiana.** São Paulo, No. 5, 1991: 1 - 134.
- FONSECA, Carlos Alberto da. Les Sanskrits et les procedés d´hierophanisation par le langage. **BHARATA – Cadernos de Cultura Indiana.** São Paulo, No. 4: 1991, 9-26.
- FONSECA, Carlos Alberto da. Literatura sânscrita: formas e formalizações. **BHARATA – Cadernos de Cultura Indiana.** São Paulo, No. 4: 1991, 55-68.
- FONSECA, Carlos Alberto da. O *´bem-feito´* e o *´mal-feito´* na *estética sânscrita.* **BHARATA – Cadernos de Cultura Indiana.** São Paulo, No. 1, 1990: 125-139.
- FONSECA, Carlos Alberto da. O *´sentimento de gramacalidade´* no sânscrito: *algumas palavras sobre o ´pensar analógico-sintético´.* **BHARATA – Cadernos de Cultura Indiana.** São Paulo, No. 1, 1990: 125-139.
- FONSECA, Carlos Alberto da. *O Belo com Sabor* **BHARATA – Cadernos de Cultura Indiana.** São Paulo, No. 4: 1991, 101-108.

- FONSECA, Carlos Alberto da. *O composto nominal sânscrito: da gramática à poesia*. **BHARATA – Cadernos de Cultura Indiana**. São Paulo, 1992, No. 7 : 115-128.
- FONSECA, Carlos Alberto da. O modo de emergência dos signos como determinação da significação no sânscrito clássico. **BHARATA – Cadernos de Cultura Indiana**. São Paulo, No. 4: 1991, 115-142.
- FONSECA, Carlos Alberto da. *O modo de emergência dos signos como determinação da significação no sânscrito clássico*. **BHARATA – Cadernos de Cultura Indiana**. São Paulo, No. 4: 1991, 115-142.
- FONSECA, Carlos Alberto da. O sabor do saber: a educação para o viver cortesão na Índia clássica. **BHARATA – Cadernos de Cultura Indiana**. São Paulo, 1991: No. 3: 79-88.
- FONSECA, Carlos Alberto da. *Rede de Imagens, o sânscrito pensado no período védico*. **BHARATA – Cadernos de Cultura Indiana**. São Paulo, 1992.
- FONSECA, Carlos Alberto da. Sugestões para uma leitura do *ṛtusamhāra* de Kālidasa como poema erótico. **BHARATA – Cadernos de Cultura Indiana**. São Paulo, 1990: No. 4: 1991, 9-26.
- FULLER, C. J. **The Camphor Flame**: popular Hinduism and society in India. Princeton (NJ): Princeton University Press, 2004.
- FULLER, C. J. Kerala Christians and the Caste System. **Man**. New Series, Vol. 11, No. 1 (Mar., 1976), pp. 53-70
- FUSSMAN, Gérard. *Southern Bactria and Northern India before Islam: a review of archaeological reports*. **Journal of the American Oriental Society**, Ann Arbor, Vol. 116, No. 2, p. 243-259, 1996
- GADAMER, Hans-Georg. **Verdade e Método**. Petrópolis: Vozes, 1999.
- GANDHI, Mohandas K. **Minha Vida e Minhas Experiências Com a Verdade**. São Paulo: Palas Athena, 1999.
- GANDHI, Mohandas Karamchand. **The Essence of Hinduism**. Ahmedabad: Navajivan, 1987.
- GANDHI, Mohandas Karamchand. **Village Swaraj**. Ahmedabad: Navajivan, 1962.
- GANESH, R. **Alamkaarashastra**. Bengaluru: Bhavan's Gandhi Centre of Sciences and Human Values, 2010.



- GANTHI, Tejaswini. **Bollywood**: a guidebook to popular hindi cinema. London; New York: Routledge, 2004.
- GARGA, Bhagwan Das **The art of cinema**: an insider's journey through fifty years of film history. New Delhi: Penguin Viking, 2005.
- GAUHAR, Ranjana. **Odissi**: the dance divine. Delhi: Niyogi Books, 2007.
- GEETHA, V.; Rao, S; Dhakshna, M. P.; **The Nine Emotions of Indian Cinema Hoardings**. Chennai, Tara, 2007.
- GEROW, Edwin. Bhāsa's Ūrubhaṅga and Indian Poetics. **Journal of the American Oriental Society**, Ann Arbor, Vol. 105, No. 3, volume dedicado a Daniel H. H. Ingalls, p. 405-412, 1985.
- GEROW, Edwin. Plot Structure and the Development of Rasa in the Śakuntalā. Pt. II. **Journal of the American Oriental Society**, Vol. 100, No. 3 (Jul. - Oct., 1980), pp. 267-282
- GEROW, Edwin. Plot Structure and the Development of Rasa in the Śakuntalā. Pt. I. **Journal of the American Oriental Society**, Ann Arbor, Vol. 99, No. 4, p. 559-572, 1979.
- GEROW, Edwin. Primary Education in Sanskrit: methods and goals. **The Journal of the American Oriental Society**. Ann Arbor, No. 122, vol. 4., p. 661, 2002.
- GEROW, Edwin. Rasa and Katharsis, a comparative study, aided by several films. **Journal of the American Oriental Society**, Ann Arbor, Vol. 122, No. 2, p. 264-277.
- GEROW, Edwin. Sanskrit Dramatic Theory and Kālidāsa's Plays. In. MILLER, Barbara Stoler. **The Plays of Kalidasa**, theater of memory. Delhi: Motilal Barnasidas Publisher, 1999.
- GHOSE, Rajeshwari. **The Tyagaraja cult in Tamilnadu**: a study in conflict and accommodation. Delhi :Motilal Barnasidas, 1996.
- GHOSE, Rajeshwari. **The Tyāgarāja Cult in Tamilnāḍu**: a study in conflict and accommodation. Delhi: Motilal Barnasidas, 1996.
- GHOSH, Manomohan. **The Natyasastra**: a treatise on Hindu dramaturgy and histrionics ascribed to Bharatamuni. Calcutta: The Royal Asiatic Society of Bengal, 1950.
- GHOSH, Ranjan K. *Art as Dramatization and the Indian Tradition*. **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**, Malden/Ames, Vol. 61, No. 3, p. 293-295, 2003.
- GHOSH, Ranjan. **Great Indian Thinkers on Art**: creativity, aesthetics, communication, and freedom. Delhi: Black and White, 2006.

- GILDER, Rosamond. *The New Theatre in India, An Impression*. **Educational Theatre Journal**, Baltimore, Vol. 9, No. 3, p. 201-204, 1957.
- GITOMER, David L. Such As A Face Without A Nose: the comic body in sanskrit literature. **Journal of South Asian Literature**, East Lansing, Vol. 26, No. 1/2, p. 77-110, 1991.
- GNOLI, Raniero. **The Aesthetic Experience According to Abhinavagupta**. Varanasi: Chowkhamba Sanskrit Series, 1985.
- GOLDMAN, Robert; GOLDMAN, Sally J. S. **Devavanipravesika**. Delhi: Motilal Barnasidas, 2011.
- GOKULSING, K. Moti.; DISSANAYAKE, Wimal. **Indian Popular Cinema: a narrative of cultural change**. London: Trentan Books, 1998.
- GOODWIN, Robert E. Kalidasa's Metadrama, "Mālavikāgnimitra": Redressing critical neglect. **Journal of South Asian Literature**, East Lansing, Vol. 23, No. 1, p. 119-136, 1988.
- GOPALAN, Lalitha. **Cinema of Interruptions: action genres in contemporary Indian cinema**. London: British Film Institute, 2002.
- GOSWĀMIN, Rūpa. **The Bhaktirasāmṛtasindhu**. Tradução para o inglês, introdução e notas de David L. Habelman. Delhi: Indira Gandhi National Center for the Arts, 2003.
- GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. **Dicionário de Semiótica**. São Paulo: Contexto, 2012.
- GUHA, Naresh Sakuntala. **Journal of South Asian Literature**, East Lansing, Vol. 9, No. 4, p. 40, 1974.
- GUPT, Bharat. **Dramatic Concepts Greek and Indian**. A study in Poetics & Natyasastra. New Delhi: D. K Print World, 1994
- GUPTA, Manjul. **A Study of Abhinavabharati on Bharata`s Natyasastra and Avaloka on Dhannjaya`s Dasarupaka: Dramaturgical Principles**. New Delhi: Gyan Books, 2010.
- GUPTA, Ramendra Nath Das. **The Indian Stage**. Charleston: Nabu Press, 2011.
- HABELMAN, David L. "Introduciont" In. GOSWĀMIN, Rūpa. **The Bhaktirasāmṛtasindhy of Rūpa Gosvāmin**. Tradução para o inglês, introdução e notas de David L. Habelman. Delhi: Indira Gandhi National Center for the Arts, 2003.
- HALFBASS, Wilhelm. **Tradition and Reflection: exploration in Indian thought**. Delhi: Sri Satguru Publications.

- HAWLEY, John Stratton; WULFF, Donna Marie. ***The Divine Consort***. Rādhā and the Goddesses of India. Delhi: Motilal Barnasidas, 1984.
- HAYASHI, Takao. Indian Mathematics, In. FLOOD, Gavin. (Org.) **The Blackwell Companion to Hinduism**. New Delhi: Blackwell/Wiley, 2003.
- HEJMADI, Ahalya; DAVIDSON, Richard J.; ROZIN, Paul. Exploring Hindu Indian Emotion Expressions, Evidence for Accurate Recognition. **Psychological Science**, Thousand Oaks, (EUA), Vol. 11, No. 3, p. 183-187, 2000.
- HEYDT, Edward Van Der. On Indian Art. **Artibus Asiae**, Zurich, Vol. 9, No. 1/3, p. 93-96, 1946.
- HIRIYANNA, M. **Art Experience**. Delhi: Manohar, 1997.
- HIRIYANNA, M. **Outline of Indian Philosophy**. Delhi: Motilal Barnasidas, 1993.
- HILTEIBEITEL, Alf .Transmitting "Mahabharatas": Another Look at Peter Brook. **TDR** (1988-), Vol. 36, No. 3 (Autumn, 1992), pp. 131-159
- HOGAN, Patrick Colm.Literary Universals. **Poetics Today**, Durhan, Vol. 18, No. 2, p. 223-249, 1997.
- HOGAN, Patrick Colm.Mo' Better Canons, What's Wrong and What's Right about Mandatory Diversity. **College English**, Urbana (EUA), Vol. 54, No. 2, p. 182-192, 1992.
- HOOD, John W. **The Essencial Mystery**: major filmmakers of Indian Art Cinema. Delhi: Oriental Blackswan, 2009.
- HUECKSTEDT, Robert A. The Plays Of Kalidasa And Their Major Twentieth-Century English translations. **Journal of South Asian Literature**, East Lansing, Vol. 22, No. 1, p. 215-229, 1987.
- HUMES, Cynthia Ann. Hindutva, Mythistory and Pseudoarchaeology. **Numen**, Vol. 59, No. 2/3, Alternative Archaeology (2012), pp. 178-201
- INGALLS, Daniel H. H. **Sanskrit Poetry**: from vidyākara's "Tresury". Cambridge (EUA): Harvard University Press, 1968.
- ISAYEVA, Natalia. **From Early Vedanta to Kashmir Shaivism**: Gaudapada, Bhaṭṛhari and Abhinavagupta. Albany: State University of New York Press, 1995.
- JACOB, G. A. Notes on Alaṅkāra Literature. **Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland**, Cambridge, (Abril), p.281-309, 1897.

- JAGANATHAN, Arun V. R. Yellamma Cult and Divine Prostitution: Its Historical and Cultural Background. **International Journal of Scientific and Research Publications**, Volume 3, Issue 4, April 2013 1 ISSN 2250-3153
- JAIRAZBHOY, A. Bharata's Concept of "Sādhāraṇa". **Bulletin of the School of Oriental and African Studies**, Cambridge, Vol. 21, No. 1/3, p. 54-60, 1958.
- JAMINSON, S. W. Jamison; WITZELL, M. "Vedic Hinduism". In: SHARMA, A. (Org.), **The Study of Hinduism**. Columbia: University of South Carolina Press, 2003.
- JANI, A. N. "The Mahābhārata as an organic growth of the oral literary tradition in ancient India." In DANDEKAR, R. N. **The Mahabharata Revisited**. Delhi: Sahitya Akademi, 1990.
- JAROCKA, Marja Ludwika. Acerca de 'Conjunciones e Disyunciones' de Octavio Paz. **BHARATA – Cadernos de Cultura Indiana**. São Paulo, No. 3: 1991, 11-21.
- JAROCKA, Marja Ludwika. La Comunicacion entr ela India y el Occidente antes e después de Alejandro. **BHARATA – Cadernos de Cultura Indiana**. São Paulo, No. 3: 1991, 31-58.
- JAROCKA, Marja Ludwika. La influencia de la cultura sânscrita em 'El Mono Gramático' de Octavio Paz. **BHARATA – Cadernos de Cultura Indiana**. São Paulo, No. 3: 1991, 22-30.
- JAYADEVA, **The Gīta Govinda**: love song of the Dark Lord. Tradução para o inglês de Barbara Stoler Miller. Delhi: Motilal Barnasidas, 1984.
- JAYADEVA. **Gitagovinda**. Tradução de Barbara Stoller Miller. Delhi: Motilal Barnasidas, 2007.
- JHA, V. N. Epistemology of Rasa-Experience. In. PANDE, S.C. **The Concept of Rasa: with special reference to Abhinavagupta**. New Delhi: Indian Institute of Advanced Studies/Aryan Books International, 2009, p. 1-15
- JHANJI, Rekha. Śiva-rasa and Nāṭya-rasa Sources of Aesthetic Experience in Abhinavagupta. In. PANDE, S.C. **The Concept of Rasa: with special reference to Abhinavagupta**. New Delhi: Indian Institute of Advanced Studies/Aryan Books International, 2009.
- JODHKA, Surinder S. **Caste**. London: Oxford, 2012.
- JONES, Constance; RYAN, M James (Org.). **Encyclopedia of Hinduism**. New York: Facts on File, 2007.

- JONES, Matthew, Bollywood, Rasa and Indian Cinema: Misconceptions, Meanings and Millionaire, **Visual Anthropology**. No 23, vol. 1, 2010, p. 33-43
- KABIR, Nasreen Munni. **Bollywood**: the Indian cinema story. London: Chanel 4 Books, 2001.
- KABIR. **Mystic Songs of Kabir**. Tradução para o inglês de G. N. Das. Delhi: Abhinav Publications, 2003.
- KĀLIDĀSA. **The Meghadūta**. Tradução para o inglês de M. R. Kale. Delhi: Motilal Barnasidas, 2011.
- KĀLIDĀSA, Xacuntalā Reconhecida. (Tradução integral por FONSECA, Carlos Alberto da; FERREIRA, Mário.). **BHARATA – Cadernos de Cultura Indiana**. São Paulo, 1990, No. 2 : 1-114.
- KĀLIDĀSA **The Kumarasambhava of Kalidasa**. Tradução para o Inglês de M. R. Kale. Delhi: MLBD, 1981.
- KĀLIDĀSA **The Rtusamhara of Kalidasa**. Tradução para o Inglês de M. R. Kale. Delhi: MLBD, 1967.
- KĀLIDĀSA. Mālavikā and Agnimitra. Tradução do sânscrito por Edwin Gerow. **Mahfil**, Vol. 7, No. 3/4, SANSKRIT ISSUE (Fall - Winter 1971), pp. 67-127
- KĀLIDĀSA. Shakuntala and the Ring of Recollection. In. MILLER, Barbara Stoler. **The Plays of Kalidasa**: theater of memory. Tradução para o inglês de Edwin Gerow, David Gitomer e Barbara Stoler Miler. Delhi: Motilal Barnasidas, 1999.
- KĀLIDĀSA. **The Complete Works of Kalidasa**. Tradução para o inglês de Chandra Rajan. Delhi: Sahitya Akademi, 1997.
- KANE, P. V. **History of Sanskrit Poetics**. Delhi: Motilal Banarsidass, 1971.
- KANNABIRAN, Kalpana. Judiciary, Social Reform and Debate on 'Religious Prostitution' in Colonial India **Economic and Political Weekly**, Vol. 30, No. 43 (Oct. 28, 1995), pp. WS59-WS69
- KAPOOR, Kapil, **Literary Theory**: Indian conceptual framework. New Delhi: Nalini M. Ratnam, 1998.
- KASTUAR, Jayant. **Indian Drama in Retrospect**. Delhi: Sangeet Natak Akademi, 2007.
- KAUFMANN, Walter. Rasa, Rāga-Mālā and Performance Times in North Indian Rāgas. **Ethnomusicology**, Champaign (EUA), Vol. 9, No. 3, p. 272-291, 1965.

- KEITH, A. Berriadale. **A History of Sanskrit Literature.** New Delhi: Motilal Banarsidas, 1993.
- KESHAVDAS. Rasikapriya. In. DEHEJIA, Harsha V. **Rasikapriya: ritikavya of Keshavdas in ateliers of love.** Delhi: D.K. Printworld, 2014.
- KHAN, Amir Ullah; CHATTERJEE, Saibal. Stereotypes: stereotypes and clichés  
**In: ENCICLOPAEDIA OF HINDI CINEMA.** New Delhi: Encyclopaedia Britannica Índia, 2003, p. 403-415.
- KINSLEY, David R. **The Divine Player: a study in Krsna Lila.** Delhi: Motilal Barnasidas, 1979.
- KNIGHT, Douglas. **Balasaraswati: her art and life.** Chennai: Tranquebar, 2010
- KOSAMBI, D. D. Brahmin Clans. **Journal of the American Oriental Society,** Ann Arbor, Vol. 73, No. 4, p. 202-208, 1953.
- KOTHARI, Sunil; PANCHAL, Goverdhan. The Rising Importance of Indigenous Theatre in India. **Asian Theatre Journal,** Honolulu, Vol. 1, No. 1, p. 112-114, 1984.
- KRAMRISCH, Stella. Wall and Image in Indian Art. **Proceedings of the American Philosophical Society,** Philadelphia, Vol. 102, No. 1, p.7-13, 1958.
- KRISHNAMURTI, Bhadriraju. **Dravidian Languages.** Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- KRISHNARAO, U. S. **A Dictionary of Bharata Natya.** Bombay: Oriental Longman, 1980.
- KULKARNI, V. M. **More Studies in Sanskrit Sahitya Sastra.** Ahmebadad: Saraswati Pustak Bhandar, 1993.
- KULKARNI, V. M. **Some Aspects of Rasa Theory.** Delhi: Bhogilal Leherchand Institute of Indology, 1986.
- KUMAR, Pushpendra. Introduction. **In. BHARATAMUNI, Nāṭyaśāstra.** Texto em sanscrito, comentário Abhinavabhāratī e Abhinavaguptācārya e tradução para o inglês de M. M. Ghosh. KUMAR, Pushpendra (ed.). Delhi, New Bharatiya Book Corporation, 2010. 4 vols.
- KUMAR, Shashiprabha. **Veda as Word.** Delhi: D. K. Printwolrd, 2005.
- KUPPUSSWAMY, Gowry; HARIHARAN, M. **Indian Dance and Music Literature: a selected bibliography,** Delhi: Biblia Impex, 1981.

- LABBERTON, D. Van Hinloopen. The Mahabharata in Mediaeval Javanese. **Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland**, Cambridge, (Jan.), p. 1-22, 1913.
- LAKHSHMI, C. S. **Mirrors and Gestures**: conversation with women dancers. Delhi: Kali for Women, 2003.
- LAL, Kanwar. **Temples and Sculptures of Bhubaneswar**. Delhi: Arts and Letters, 1970.
- LARSON, Gerald James. **Classical Sankhya**: a interpretation of its history and meaning. Delhi: Motilal Barnasidas, 2011.
- LAWLER, Lillian B. *Bee Dances and the "Sacred Bees"*. **The Classical Weekly**, Cambridge, Vol. 47, No. 7, p. 103-106, 1954.
- REID, Lawrence A. . Morphological Evidence for Austric. **Oceanic Linguistics**, Vol. 33, No. 2, 1994.
- POLIAKOV, Léon. **O Mito Ariano**: ensaio sobre as fontes do racismo e dos nacionalismos. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- LEOSHKO, Janice. "Sculpture". In. ASHER, Frederick M. **Art of India**. Delhi: Encyclopaedia Britannica, 2003.
- LEY, Graham. Aristotle's Poetics, Bharatamuni's Natyasastra, and Zeami's Treatises: Theory as Discourse. **Asian Theatre Journal**, Vol. 17, No. 2 (Autumn, 2000), pp. 191-214.
- LEY, Graham. Aristotle's Poetics, Bharatamuni's Natyasastra, and Zeami's Treatises: Theory as Discourse. **Asian Theatre Journal**, Vol. 17, No. 2 (Autumn, 2000), pp. 191-214.
- LIDOVA, Natalia. **Drama and Ritual of Early Hinduism**. Delhi: Motilal Barnasidas, 1994.
- LIMA, Luiz Costa. **Mímesis e a Reflexão Contemporânea**. Rio de Janeiro: Eduerj, 2010.
- LOUNDO, Dilip. O ritual na tradição védica: abertura, pluralidade e teleologia. In. GNERRE, Maria Lucia; POSSEBON, Fabrício. **Cultura Oriental: língua, filosofia e crença** (vol. 1). João Pessoa: Editora Universitária da UFPB, 2012.
- LUNA, Sandra. **Arqueologia da Ação Trágica**: o legado grego. João Pessoa: Ideia, 2012.
- LUNA, Sandra. **Arqueologia da Ação Trágica**: o legado grego. João Pessoa: Ideia, 2012.

- MACDONELL, Arthur A. **A History of Sanskrit Literature**. Delhi: Motilal Barnasidas, 2006.
- MACDONELL, A.A. **A Vedic Grammar for Students**. Delhi: D.K. Printworld, 2005.
- MAHADEVAN, *Thennilapuram*. *The ṛṣi index of the Vedic Anukramaṇī system and the Pravara lists: toward a pre-history of the brahmins*. **Electronic Journal of Vedic Studies (EJVS)**. Vol. 18, 2011.
- MAHAPATRA, L. K. **Tribal Transformation and Cultural Integration: India and Odisha**. Bhubaneswar: Mayur, 2012.
- MALLA, Bhagyalipi. **Descriptive Catalog of Manuscripts: a platinum jubilee publication**. Bhubaneswar: Orissa State Museum, 2007.
- MALLIK, Basanta Kumar. "Patronage, Legitimacy and Cultural Assimilation in Medieval Orissa". In. PATNAIK, Nihar Ranjan, **Exploring Orissan History**, Cuttack: Kitab Mahal, 2005.
- MARASINGHE, E.W. **The Sanskrit Theatre and Stagecraft**. Delhi: Sri Satguru Publications, 1989.
- MARTINEZ, José Luiz. **Semiosis in Hindustani Music**. Delhi: Motilal Barnasidas, 2001.
- MASSON, J. L.; PATWARDHAN, M. V. **Aesthetic Rapture: vol I – text**. Pune: Deccan College, 1970.
- MASSON, J. L.; PATWARDHAN, M. V. **Śāntarasa and Abhinavagupta's Philosophy of Aesthetics**. Pune: Bhandharaka Oriental Research Institute, 1985.
- MATISOFF, James. Sino-Tibetan Linguistics: Present State and Future Prospects. **Annual Review of Anthropology**, Vol. 20 (1991), pp. 469-504
- MEDURI, Avanthi. Bharatha Natyam-What Are You? **Asian Theatre Journal**, Honolulu, Vol. 5, No. 1, p. 1-22, 1988.
- MILLER, Barbara Stoler. "Preface". In. JAYADEVA, **The Gita Govinda: love song of the Dark Lord**. Tradução para o inglês de Barbara Stoller Miller. Delhi: Motilal Barnasidas, 1984.
- MILLER, Barbara Stoler. **The Plays of Kalidasa: theater of memory**. Tradução para o inglês de Edwin Gerow, David Gitomer e Barbara Stoler Miler. Delhi: Motilal Barnasidas, 1999.
- MIRABAI. **The Devotional Poems of Mirabai**. Tradução para o inglês de A. J. Alston. Delhi: Motilal Barnasidas, 1980.



- MISHRA, Binayak. **Indian Culture and Cult of Jagannatha**. Calcutta: Punthi Pustak, 1986.
- MISHRA, Kailash Pati. **Aesthetic Philosophy of Abhinavagupta**. Varanasi: Kala Prakashan, 2006.
- MISHRA, Vidya Niwas. Theoretical Foundations of Rasa Theory of Abhinavagupta. In. PANDE, S.C. **The Concept of Rasa: with special reference to Abhinavagupta**. New Delhi: Indian Institute of Advanced Studies/Aryan Books International, 2009, pg. 19-23
- MISHRA, Vijay. **Bollywood Cinema: temples of desire**. New York: Routledge, 2002.
- MISHRA, Vijay. **Devotional Poetics and the Indian Sublime**. New Delhi: D. K. Printworld, 2000.
- MISRA, Kamal K.; RAO, Koteswara. "Theogamy in Rural India: Socio-Cultural Dimensions of the "Jogini" System in Andhra Pradesh" In. **Indian Anthropologist** Vol. 32, No. 1/2 (Jan-Dec. 2002), pp. 1-24. Published by: Indian Anthropological Association Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/41919906> 16-01-15
- MISRA, Vidya Niwas. **Foundations of Indian Aesthetics**. Gurgaon: Shubhi Publications, 2008.
- MISRA, Vidya Niwas. The Mango-Blossom Imagery in Kālidāsa. **Journal of the American Oriental Society**, Ann Arbor, Vol. 82, No. 1, p. 68-69, 1962.
- MITTAL, Anjali. **Hindustānī Music and the Aesthetic concept of Form**. New Delhi: D. K. Printworld, 2000.
- MITTAL, P.; MAHENDRA. **Buddhist Literature & Art**. Delhi: D. K., 2004.
- MONIER WILLIAMS, **Sanskrit-English Dictionary Database**. Based on the IITS - Cologne Digital Sanskrit Lexicon. University of Cologne (Universität zu Köln). Disponível em <<http://my.opera.com/siddham>> acesso em <12/09/2012>
- MONTENEGRO, Lilian Proença de Menezes. Algumas considerações sobre uma figura de estilo, a Upamā, na poética sânscrita. **BHARATA – Cadernos de Cultura Indiana**. São Paulo, No. 7, p. 105-114, 1992.
- MONTENEGRO, Lilian Proença de Menezes. Aspectos da figuratividade nos textos épicos do Māhabharata. Algumas considerações. **BHARATA – Cadernos de Cultura Indiana**. São Paulo, No. 1, p. 107-116, 1990.

- MONTENEGRO, Lilian Proença de Menezes. Convenções sociais e 'figura' feminina no discurso mítico-religioso e sua expressão na literatura épica sânscrita. **BHARATA – Cadernos de Cultura Indiana**. São Paulo, No. 1, 71-76, p. 1990.
- MONTENEGRO, Lilian Proença de Menezes. Dharma e Adharma na narrativa épica. **BHARATA – Cadernos de Cultura Indiana**. São Paulo, No. 1, 1990: 21-28.
- MONTENEGRO, Lilian Proença de Menezes. O fazer-saber como um discurso do dever e sua emergência nos textos épicos de expressão sânscrita. **BHARATA – Cadernos de Cultura Indiana**. São Paulo, No. 3: 1991, No. 3: 89-95.
- MORIN, Edgar. **As Estrelas: mito e sedução no cinema**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.
- MÜLLER-BÖKER, Ulrike. Spatial Organization of a Caste Society: The Example of the Newar in the Kathmandu Valley, Nepal. **Mountain Research and Development**. Vol. 8, No. 1 (Feb., 1988), pp. 23-31
- MURPHY, Raymond. **Essential Grammar in Use**. Cambridge: Cambridge Press, 2000.
- MUTATKAR, Sumati. (org.) **Aspects of Indian Music**. New Delhi: Sangeet Natak Akademi, 1987.
- NAIR, Appukuttan; Paniker, K. Ayyappa. **Kathakali: the art of the non-worldly**. Delhi: Sangeet Natak Akademi, 1993.
- NANDIKEŚVARA. **Abhinaya Darpana: mirror of expressions**. Texto em sânscrito e tradução para o inglês de Ramachandrasekhar. Chennai: Giri, 2007.
- NANDIKEŚVARA. **Abhinaya Darpana: the mirror of gesture**. Tradução para o Inglês de Ananda K. Coomaraswamy e Gopala Kristnayya Duggirala. Delhi: Mushiram Manoharlal, 2010.
- NANDIKEŚVARA. **Abhinaya Darpana: the mirror of gesture**. Tradução para o Inglês de Ananda K. Coomaraswamy e Gopala Kristnayya Duggirala. Londres: Cambridge Harvard University Press, 1917.
- NANDY, Ashis. **The Savage Freud: and other essays on possible and retrievable selves**. Princeton: Princeton University Press, 1995.
- NATH, Amarendra. **Reflections of Indian Conciousness**. Delhi: National Museum, 2008.

- NAYAR, Sheila J. Invisible Representation: The Oral Contours of a National Popular Cinema. **Film Quarterly**, Vol. 57, No. 3 (Spring 2004), pp. 13-23
- NINE Principal Upanishads: from the teachings of Swami Satyananda Saraswati. Munger: Yoga Publications Trust, 2004.
- OLDENBURG, Veena Talwar. Lifestyle as Resistance: the case of the courtesans of Lucknow, India. **Feminist Studies**, Vol. 16, No. 2, Speaking for Others/Speaking for Self: Women of Color (Summer, 1990), pp. 259-287
- OLIVELLE, Patrick. "The Renouncer Tradition." In. FLOOD, Gavin. (Org.) **The Blackwell Companion to Hinduism**. Delhi: Cambridge University Press, 2003.
- OMVEDT, Gail. **Understanding Caste: from Buddha to Ambedkar and Beyond**. Delhi: Orient BlackSwan, 2011.
- OOMMEN, M.A.; JOSEPH. L. V. **Economics of Indian Cine**. New Delhi: South Asia Books, 1991.
- O'SHEA, Janet. **Bharata Natyam on The Global Stage: at home in the world**. Delhi: Motilal Barnasidas, 2009
- O'SHEA, Janet. Traditional Indian Dance and the Making of Interpretive Communities. **Asian Theatre Journal**, Honolulu: University of Hawai'i Press. Vol. 15, No. 1, p. 45-63, 1998.
- PANDA, S. C. **The Concept of Rasa: with special reference to Abhinavagupta**. New Delhi: Aryan Books, 2009.
- PANDE, Anupa. **Historical and Cultural Study of the Natyasastra of Bharata**. Jodhpur: Kusumanjali Prakasham, 1991.
- PANDE, G. C. "Socio-Cultural Millieu of the Mahabharata: An Age of Change." In. SHARMA, T.R.S. **Reflections and Variations on The Mahabharata**. Delhi: Sahitya Akademi, 2009.
- PANDE, Mrinal 'Moving beyond Themselves': Women in Hindustani Parsi Theatre and Early Hindi Films. **Economic and Political Weekly**, Vol. 41, No. 17 (Apr. 29 - May 5, 2006), pp. 1646-1653
- PANDE, S.C. **The Concept of Rasa: with special reference to Abhinavagupta**. New Delhi: Indian Institute of Advanced Studies/Aryan Books International, 2009.
- PANDEY, Sudhakar Pandey; JHA, V.N. (Orgs.). **Glimpses of ancient Indian poetics from Bharata to Jagannātha**. Delhi: Sri Satguru Publications, 1992.

- PANDIAN, Anand. Landscapes of Expression: affective encounters in South Indian cinema. **Cinema Journal**, Vol. 51, No. 1 (Fall 2011), pp. 50-74
- PANIKER, K. Ayyappa. **Indian Narratology**. Delhi: Indira Gandhi National Center for the Arts, 2003.
- PARANJAPE, Makarand. "Agonized Fragments: Saundarya, Modernity, and the Aesthetics of Duality" Disponível em <<http://www.makarand.com/acad/AgonisedFragmentsSaundaryaModernityandtheAestheticsofDuality.htm>> acesso em: <29/03/2014>
- PATANKAR, R. B. Does the "Rasa" Theory Have Any Modern Relevance? **Philosophy East and West**, Honolulu, Vol. 30, No. 3, p. 293-303, 1980.
- PATHY, Dinanath; RATH, Bijaya Kumar. **Gitagovinda and Odisha**. Delhi: Niyogi, 2012.
- PATIL, Parimal G. "Consuming Scripture: Philosophical Hermeneutics in Classical India." In. G. WADA, Toshihiro. **Indian Philosophy and Text Science**. Delhi: Motilal Barnasidas, 2010.
- PATNAIK, D. N. **Odissi Dance**. Bhubaneswar: Orissa Sangeet Natak Akademi, 2006.
- PATNAIK, Nihar Ranjan. **Exploring Orissan History**. Cuttack: Kitab Mahal, 2005.
- PAULOSE, K. G. (Org.) **Vyaṅgyavyākhyā: the aesthetic of dhvani in theatre**. Delhi: D. K. Printworld, 2013.
- PEREZ, José Abílio. A tradição narrativa mítica como paradigma narrativo no Cinema "Secular" Indiano. **Sacrilegens**, Juiz de Fora, V. 8, n.1, dezembro de 2011.
- PEREZ, José Abílio. Breve Introdução à Hermenêutica do Capítulo I do Nāṭyaśāstra: a criação do nāṭya; a construção do primeiro teatro; e o "recontar" do "paradigma" dos "três mundos". **Religare**, João Pessoa, v.8, n. 1, 2011.
- PFUFF, Walter. The Ant and the Stone: learning kutiyattam. **TDR (1988-)**, Cambridge (EUA), Vol. 41, No. 4, p. 133-162, 1997.
- PISHAROTI, A. Krishna ; PISHAROTI, K. Rama. "Bhasa's Works"--Are They Genuine? **Bulletin of the School of Oriental Studies**, Cambridge, University of London, Vol. 3, No. 1, p. 107-117, 1923.
- POLIAKOV, Léon; **O mito ariano**: ensaio sobre as fontes do racismo e dos nacionalismos. São Paulo: Perspectiva, 1974.

- POLLOCK, Sheldon. 'What was Bhatta Nayaka Saying? The hermeneutical transformation of Indian aesthetics.' In Sheldon Pollock, ed. **Epic and Argument in Sanskrit Literary History: Essays in Honor of Robert P. Goldman**. Delhi: Manohar, 2010, pp. 143-184.
- POSSEHL, Gregory L. "*Prehistory*." In ASHER, Frederick M. **Art of India**. Delhi: Encyclopaedia Britannica, 2003.
- PRASAD, Madhava. **Ideology of the Hindi Film: a historical construction**. New Delhi: Oxford University Press, 1998.
- PROPP, Vladimir. **Morfologia do conto maravilhoso**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.
- PUNJA, Shobita. **Divine Ecstasy: the story of Khajuraho**. New Delhi: Penguin India, 1992.
- RAGHAVAN, V. **Abhinavagupta and his Works**. Varanasi: Chaukhambha Orientalia, 1980.
- RAGHAVAN, V. **Bibliography of Writings & Publications on Subjects of Music, Dance, and Drama**. Madras: Triplicane, 1964.
- RAGHAVAN, V: **The Number of Rasa-s**. Madras: Adyar Library and Research Centre, 1967.
- RAJABALI, A. The Unimportance of Scriptwriting. In: THE ENCYCLOPAEDIA of Hindi Cinema. New Delhi: Encyclopaedia Britannica (Índia), 2003.
- RAJADHYAKSHA, Ashish.; WILLEMEN, Paul. **Encyclopedia of Indian cinema: new revised edition**. London: British Film Institute, 1999.
- RAJAGURU, S. N. **History of Gangas**. Bhubaneswar: Orissa State Museum, 1972.
- RAJENDRAN, C. **Living Traditions of Natyasastra**. Indiana: Universidade de Indiana, New Bharatiya Book Corp., 2002
- RAMANUJAN, A. K. "*On Woman Saints*." In HAWLEY, John Stratton; WULFF, Donna Marie. **The Divine Consort: Rādhā and the Goddesses of India**. Delhi: Motilal Barnasidas, 1984.
- RAMMMOHAN, K. T.; RAMAN, K. Ravi ; Salim Balakrishnan. *Historiography in Post-Colonial Garb*. **Economic and Political Weekly**, Mumbai, Vol. 37, No. 33, p. 3471-3472, 2002.
- RANGACHARYA, Adya. **Nāṭyaśāstra: English Translation with Critical Notes**. Delhi: Mushiram Manoharlal, 2010.

- RANGACHARYA, Adya. **Introduction to Bharata's Nāṭyaśāstra**. New Delhi, Munshiram Manoharlal Publishers, 2005
- RAO, S. (2010). *Bharata's Natyasastra – some reflections*. Indian Heritage. Disponível em: <<http://www.indian-heritage.org/articles/ssubanna.html>> acesso em <17/07/2010>
- RAY, Satyajit. **Deep Focus**: reflections on cinema. New Delhi, Harper Collins, 2011.
- RAY, Satyajit. **Our Films, Their Films**: essays. New York: Hyperion Books, 1994.
- RICHMOND, Farley. P. **Indian Theater**: tradition of performance. Delhi: Motilal Barnasidas, 1993.
- RICHMOND, Farley. Indian Theatre Materials. **Journal of South Asian Literature**, East Lansing, Vol. 10, No. 2/4, p. 327-375, 1975.
- RICOEUR, Paul. **A Hermenêutica Bíblica**. São Paulo: Edições Loyola, 1988b.
- RICOEUR, Paul. **Interpretação e ideologias**. São Paulo: Francisco Alves, 1988a.
- RIGOPOULOS, Antonio. **The Life and Teachings os Sai Baba os Shirdi**. Albany: State University of New York Press, 1993
- ROBINSON, A. **Satyajit Ray**: the inner eye. New York: I. B. Tauris, 2004.
- ROBINSON, Andrew. **The Apu Trilogy**: Satyajit Ray and the making of an epic. Nova Yorque: Tauris, 2011.
- ROBINSON, Richard H. Humanism Versus Asceticism In Aśvaghōṣa And Kālidāsa. **Journal of South Asian Literature**, East Lansing, Vol. 12, No. 3/4, p. 1-10, 1977.
- ROCHER, Ludo. “*The Dharmaśāstras*” In. FLOOD, Gavin. (Org.) **The Blackwell Companion to Hinduism**. Delhi: Cambridge University Press, 2003.
- ROYO, Alessandra Lopez. Dance in Ninth Century Java: a methodology for the analysis and reconstitution of the dance. **Near Eastern Archaeology**, Boston (EUA), Vol. 66, No. 3, p.137-139, 2003.
- ROYO, Alessandra Lopez. Issues in Dance Reconstruction: karaṇas as dance texts in a cross-cultural context. **Dance Research Journal**, Birmingham (EUA), Vol. 36, No. 2, p. 64-79, 2004.
- SAHU, N. K. **Kharavela**. Bhubaneswar: Orissa State Museum, 1984.

- SALABEGA. **Songs of Salabega**. Tradução para o inglês de Sarbeswar Das. Cuttack: Basanta, s.d.
- SAMAL, Durga Charan. (Org.) **Sri Jayadeva's Geetagovinda and Commentary in Odyā**. Bubhaneswar: Utkal University, 2012
- SANKARACARYA, Adi. **Saundaryalaharī**: an exposition by Pujyasri Candrasekharendra Saraswvati Svami, 68<sup>th</sup> Sankaracarya of Kanci Kamokoti Pitha. Mumbai: Bharatiya Vidya Bhavan, 2012.
- SANTOS, Boaventura de Souza; MENESES, Maria Paula. **Epistemologias do Sul**. São Paulo: Cortez, 2010.
- SARABHAI, Mrinalini. **Understanding Bharatanatyam**. Baroda: The Maharaj Sayajirao University of Baroda, 1975.
- SARAN, Renu. **History of Indian Cinema**. New Delhi: Diamond Pocket Book, 2012.
- SARRAZIN, Natalie. Celluloid Love Songs: Musical "Modus Operandi" and the Dramatic Aesthetics of Romantic Hindi Film. **Popular Music**. Vol. 27, No. 3 (Oct., 2008), pp. 393-411. Published by: Cambridge University Press.
- SASTRI, Kutumba; SARMA, K V. (Eds.) **Directory Of Doctoral Dissertations On Sanskrit Of Indian Universities**. New Delhi: Rashtriya Sanskrit Sansthan Deemed University. Disponível em: <[http://www.sanskrit.nic.in/Thesis\\_Modified/Thesis-E-H/Thesis%20Modified/directory/V/index.htm](http://www.sanskrit.nic.in/Thesis_Modified/Thesis-E-H/Thesis%20Modified/directory/V/index.htm)> acesso em: <13/11/2012>
- SATCHIDANANDAN, K. **Myth in Contemporary Indian Literature**. Delhi, Sahitya Akademi, 2010.
- SCHECHNER, R.. Rasaesthetics. **TDR**, Cambridge (EUA), 45, No. 3 (Autumn), p. 27-50, 2001.
- SCHECHNER, Richard. Performers and Spectators Transported and Transformed. **The Kenyon Review**, Gambier (EUA), Vol. 3, No. 4, p. 83-113, 1981.
- SCHUYLER, Montgomery. The Editions and Translations of Çakuntalā. **Journal of the American Oriental Society**, Ann Arbor, Vol. 22, p. 237-248, 1901.
- SCHWARTZ, Susan. L. **Rasa**: performing the divine in India. Delhi: Motilal Barnasidas, 2008.
- SEIDLIN, Oskar. Is the "Prelude in the Theatre" a Prelude to Faust? **PMLA**, New York, Vol. 64, p. 462-470, 1949.

- SEN, Amartya. **The Argumentative Indian: writings on Indian History, culture and Identity.** New Delhi: Penguin Books, 1998.
- SHARMA, Deo Prasad. **Harappan Seals, Sealings and Copper Tablets.** Delhi: National Museum, 2000.
- SHARMA, T.R.S. (Org.). **Reflections and Variations on Mahabharata.** Delhi: Sahitya Akademi, 2009.
- SHASTRI, Surendranath. **Laws and Practices of Sanskrit Drama.** Varanasi: Chowkhamba Sanskrit Series, 1961.
- SHRESTOVA, Sangita. Swaying to an Indian Beat... Dola Goes My Diasporic Heart: Exploring Hindi Film Dance. **Dance Research Journal**, Vol. 36, No. 2 (Winter, 2004), pp. 91-101
- SHUYLER, Montgomery. **Sanskrit Drama: a bibliography.** Delhi: Orient Publications, 2004.
- SHWARTZ, Susan L. **Rasa: performing the divine in India.** Delhi: Motilal Barnasidas, 2008.
- SIMSON, Georg von "Text Layers in the Mahābhārata." In DANDEKAR, R. N. **The Mahabharata Revisited.** Delhi: Sahitya Akademi, 1990.
- SINGH, Avadhesh Kumar. **Revisiting Literature, Criticism and Aesthetics in India.** D. K. Printiwolrd, 2012.
- SINGH, Jayadeva. **Pratyabhijnahridayam: the secret of self-recognition.** Delhi: Motilal Barnasidas, 2011.
- SINGH, Upinder. **A History of Early Medieval India: from the stone age to the 12th century.** New Delhi: Pearson Education India, 2008
- SOARES, Marília Vieira; ANDRAUS, Mariana Baruco; WILDHAGEN, Joana. (Orgs.) **Mitos e Símbolos na Cena Contemporânea: interlocuções entre oriente e ocidente.** Jundiaí: Paco Editorial, 2014.
- SOLOMON, Richard. "Epigraphy." In ASHER, Frederick M. **Art of India.** Delhi: Encyclopaedia Britannica, 2003.
- SRINIVASAN, Amrit. Reform and Revival: The Devadasi and Her Dance. **Economic and Political Weekly.** Vol. 20, No. 44 (Nov. 2, 1985), pp. 1869-1876. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/4375001>> acesso em <29/03/2014>
- ŚRIMAD BHĀGAVATA MAHĀPURĀṆA. Gorakhpur: Gita Press, s.d.
- ŚRIMAD Bhāgavata Mahāpurāṇa. Gorakhpur: Gita Press, s.d., 2 vols.



- SRINIVASAN, Amrt. **Approaches to Bharata's Natyasastra**. Prefácio por Girish Karnad. Delhi: Sangeet Natak Akademi, 2007.
- STAAL, Frits. **Discovering the Vedas**. New Delhi: Penguin, 2003.
- STAAL, Frits. *Indian Sciences: introduction*. In. FLOOD, Gavin. (Org.) **The Bhackwell Companion to Hinduism**. New Delhi: Blackwell/Wiley, 2003. Pg. 346-348.
- SUBRAHMANYAM, Padma. **Karaṇas**: commom dance codes of India and Indonesia. Chenna: Nrithyodaya, 2003.
- SUBRAHMANYAM, Padma. Some Pearls from the Fourth Chapter of Abhinavabharati (Karanas and Angaharas), Disponível em: <http://www.svabhinava.org/abhinava/PadmaSubrahmanyam/Karan aAngahara-frame.php>> Acesso em <17/11/2010>
- SUBRAMANIAN, A. V. **The Aesthetics of Wonder**. Delhi: Motilal Barnasidas, 1988.
- SUDHI, Padma. **Aesthetic Theories of India**. New Delhi: Intellectual Publishing House, s.d.
- SULLIVAN, Bruce M. *Dying on the Stage in the Nāṭyaśāstra and Kūṭiyāṭṭam, Perspectives from the Sanskrit Theatre Tradition*. **Asian Theatre Journal**, Honolulu, Vol. 24, No. 2, p. 422-439, 2007.
- SUNIL, P. Rasa in Sanskrit Drama. **The Indian Review of World Literature in English**, 2005, Vol. 1, No. 1.
- TAMBE, Anagha. Reading Devadasi Practice through Popular Marathi Literature. **Economic and Political Weekly**. Vol. 44, No. 17 (Apr. 25 - May 1, 2009), pp. 85-92 Published by: Economic and Political Weekly Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/40279189>
- TANDON, Prakash. The Jajmani System. **India International Centre Quarterly**. Vol. 24, No. 2/3, Crossing Boundaries (MONSOON 1997), pp. 40-46
- THAMPI, G. B. Mohan. "Rasa" as Aesthetic Experience. **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**, Malden, Vol. 24, No. 1, p. 75-80, 1965.
- THAMPI, G. B. Rasa as Aesthetic Experience. **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**, 1965, 24, No. 1 (Oriental Aesthetics), p. 75-80.
- THAPAR, Romila. The Theory of Aryan Race and India: History and Politics. **Social Scientist**. Vol. 24, No. 1/3 (Jan. - Mar.), 1996, p. 3-29
- THE ENCYCLOPAEDIA of Hindi Cinema. New Delhi: Encyclopaedia Britannica (India), 2003.

- THORAVAL, Yves. **The Cinemas of India (1896–2000)**. Delhi: Macmillan India, 2000.
- TREASURES from NFAI. Pune: National Film Archive of India, 2009.
- TRIPATHI, Kalamesh Datta. "Rasa and Bhāvānukīrtana – Complementarity of Two Concepts". In. PANDE, S.C. (Org.) **The Concept of Rasa**. New Delhi: Indian Institute of Advanced Study, 2009.
- TRIPATHY, T.C. Padmavati of Gitagovinda. **Orissa Review**. Bbhaneshwar: Department of Information and Public Relations – Government of Orissa. May-2011.
- TSERING, Nawang. **Alchi, the living heritage of Ladakh: 1000 years of Buddhist art**. Prefácio de Kapila Vatsyayana, fotografia de Aditya Arya. Leh-Ladakh : Central Institute of Buddhist Studies ; New Delhi : National Museum ; Leh-Ladakh : Likir Monastery, 2009.
- TUBB, Gary A. *Heroine as Hero, Pārvatī in the Kumārasaṃbhava and the Pārvatīpariṇaya*. **Journal of the American Oriental Society**, Ann Arbor, Vol. 104, No. 2, p. 219-236, 1984.
- TUCCI, Giuseppe. **The Theory and Practice of the Maṇḍala**: with special reference to the modern psychology of the unconscious. Delhi: New Age Books, 2013.
- TULASIDASA. **Sri Ramacaritamanasa**. Gorakhpur: Gita Press. s. d.
- VALICHA, K.; **The Moving Image**: a study of indian cinema. Bombay: Orient Longman, 1988.
- VARGAS, Maria Valéria Aderson de Mello. A educação nas fábulas do Pañcatantra: entre o imperativo ético e a realidade social. **BHARATA – Cadernos de Cultura Indiana**. São Paulo, No. 3, p. 69-78, 1991.
- VARGAS, Maria Valéria Aderson de Mello. As diversas feições do comportamento da mulher observadas nos textos da literatura sânscrita clássica. **BHARATA – Cadernos de Cultura Indiana**. São Paulo, No. 1, p. 77-86, 1990.
- VARGAS, Maria Valéria Aderson de Mello. Breve estudo sobre alguns fatos da sintaxe do sânscrito. **BHARATA – Cadernos de Cultura Indiana**. São Paulo, No. 4, p. 109-114, 1991.
- VARGAS, Maria Valéria Aderson de Mello. Construção do mito do herói no romance sânscrito clássico. **BHARATA – Cadernos de Cultura Indiana**. São Paulo, No. 7, p. 135-142, 1992.

- VARGAS, Maria Valéria Aderson de Mello. *Elementos para uma análise da estruturação das fábulas sânscritas*. **BHARATA – Cadernos de Cultura Indiana**. São Paulo, No. 1, 1990, No. 1: 129-134.
- VARGAS, Maria Valéria Aderson de Mello. Estudos em torno de algumas teorias indianas sobre a linguagem. **BHARATA – Cadernos de Cultura Indiana**. São Paulo, 1990: No. 7: 21-30.
- VASUDEVAN, Ravi. (Org.). **Making Meaning in India Cinema**. New Delhi: Oxford University Press, 2001.
- VATSYAYAN, Kapila. **Bharata: the Nāṭyaśāstra**. Delhi: Sathitya Akademi, 1996.
- VATSYAYAN, Kapila. **Classical Indian Dance in Literature and Arts**. Delhi: Sangeet Natak Akademi, 2007.
- VATSYAYAN, Kapila. **Classical Indian Dance in Literature and the Arts**. Delhi: Sangeet Natak Akademi, 1968.
- VATSYAYAN. Kapila. **Bharata: the Natyashastra**. Delhi: Sahitya Akademi, 1996.
- VIJASRI, Priyadarshini. **Recasting The Devadasi: patterns of sacred prostitution in colonial South India**. Delhi: Kanishka, 2004.
- VISHVANATHAN, Shiv. Encontros culturais e o oriente: um estudo das políticas de conhecimento. In. SANTOS, Boaventura de Souza; Meneses, Maria Paula. **Epistemologias do Sul**. São Paulo: Cortez, 2010.
- VISHWANATHAN, Lakshmi. **Women of Pride: the devadasi heritage**. Delhi: Roli, 2008.
- VISWANATHAN, L. (s.d.). *Facets of Srngara*. Disponível em <<http://www.indian-heritage.org/music/garIndb2.htm>> acesso em 15/07/2012>
- VIVEKANANDA. **Raja-Yoga**. New York: Ramakrishna-Vivekananda Center, 1982.
- RANGACHARYA, Adya. **Nāṭyaśāstra: English Translation with Critical Notes**. Delhi: Mushiram Manoharlal, 2010.
- WADA, Toshihiro. (org.) **Indian Philosophy and Text Science**. Delhi: Motilal Barnasidas, 2010.
- WILHELM, Friedrich. The German Response to Indian Culture. **Journal of the American Oriental Society**, Ann Arbor, Vol. 81, No. 4, p. 395-405, 1961.

- WILLSON, A. Leslie. Herder and India: the genesis of a mythical image. **PMLA**, New York, Vol. 70, No. 5, p. 1049-1058, 1955.
- WITZEL, Michael. "Gandhâra and the formation of the Vedic and Zoroastrian canons." In. **Travaux de symposium international. Le Livre. La Roumanie. L'Europe. Tome III. Etudes euro- et afro-asiatiques.** Bucharest: Bibliothèque de Bucarest, 2011.
- WITZEL, Michael. "Early Sanskritization. Origins and development of the Kuru State." In. KÖLVER, B. (Org.). **Recht, Staat und Verwaltung im klassischen Indien. The state, the Law, and Administration in Classical India.** München: R. Oldenbourg, 1997b.
- WITZEL, Michael. "*The Development of the Vedic Canon and its Schools: the social and political milieu.*" (Materials on Vedic Sakhas 8). In: **Inside the Texts, Beyond the Texts: new approaches to the study of the Vedas.** Cambridge: Harvard Oriental Series, 1997a.
- WITZEL, Michael. "*Vedas and Upanisads*" In. FLOOD, Gavin (org.). **The Blackwell Companion to Hinduism.** Oxford: Blackwell, 2003.
- WITZEL, Michael. Autochthonous Aryans? The Evidence from Old Indian and Iranian Texts. **Electronic Journals of Vedic Studies. EJVS** 7-3, maio de 2001.
- WITZEL, Michael. "*Early Indian History: Linguistic and Textual Parameters.*" In: ERDOSI, G. (Org.) **Language, Material Culture and ethnicity: the indo-aryans of ancient south asia.** Berlin/New York: de Gruyter, 1995.
- WRIGHT, J. C. Vṛtti in the "*Daśarūpakavidhānādhyāya*" of the "*Abhinavabhāratī*", A Study in the History of. **Bulletin of the School of Oriental and African Studies**, Cambridge, Vol. 26, No. 1, p. 92-118, 1963.
- WULFF, Donna. Religion in a new Mode: the convergence of the aesthetic and the religious in medieval India. **Journal of American Academy of Religion**, Los Angeles, v. 4, p. 673-689, 1986.
- XAVIER, Ismail. **O Discurso Cinematográfico: opacidade e transparência.** 3a. Edição. São Paulo, Paz e Terra, 2005.
- YARDI, M. R. **The Ramayana, Its Origin and Growth: a statistical study.** Pune: Bhandarakar Oriental Research Institute, 1994.
- YODH, Medha. Bharata Natyam, Dance and Identity. **The Massachusetts Review**, Massachusetts, Vol. 29, No. 4, p. 673-676, 1988/1989.
- ZIMMER, Heinrich. **Filosofias da Índia.** São Paulo: Palas Athena, 1986.

ZIMMER, Heinrich. **Mitos e símbolos na arte e civilização da Índia**. São Paulo: Editora Palas Athena, 1998.

## FILMES CITADOS

AMAR, Akbar, Anthony. Direção: Manmohan Desai. Produção: S. Munir. Mumbai: Hirawat Jain and Co, 1977. 1 DVD, 185 min.

AWAARA. Direção: Raj Kapoor. Produção: Raj Kapoor. Mumbai: RK Films, 1951, 1 DVD, 193 min.

DEUS e o Diabo na Terra do Sol. Direção: Glauber Rocha. Produção: Luiz Augusto Mendes. Rio de Janeiro: Copacabana Filmes, 1964. 1 DVD, 110 min.

DEVDAAS. Direção: Pramathesh Barua. Produção: Pramathesh Barua. Kolkatta: New Theatres, 1937. 1 DVD, 139 min.

DEVDAAS. Direção: Sanjay Leela Bhansali. Produção: Gajendra Mishra. Mumbai: Mega Bollywood, 2010. 1 DVD, 185 min.

ESTUDANTE de Praga, O. Direção: Henrik Galeen. Produção: Harry R. Sokal. Berlim: Sokal-Film GmbH, 1926. 1 DVD, 91 min.

FAUSTO. Direção: F. W. Murnau. Produção: Erich Pommer. Berlim: Universum Film, 1926. 1 DVD, 116 min.

GABINETE do Doutor Caligari, O. Direção: Robert Wiene. Produção: Rudolf Meinert. Berlim: Decla-Bioscop, 1920. 1 DVD, 73 min.

KALIYA Mardan. Direção: Dadasaheb Phalke. Produção: Dadasaheb Phalke. Mumbai: 1919. 1 DVD, 47 min.

MANGAL Pandey. Direção: Ketan Mehta. Produção: Bobby Bedi. Mumbai: Kaleidoscope Entertainment, 2005, 1 DVD, 151 min.

METRÓPOLIS. Direção: Fritz Lang. Produção: Erich Pommer. Berlim: Universum Films, 1927. 1 DVD, 145 min.

MOTHER INDIA. Direção: Mehboob Khan. Produção: Mehboob Khan. Mumbai: Mehboob Productions, 1957. 1 DVD, 172 min.

MUGHAL-E-AZAM. Direção: K. Asif. Produção: K. Asif. Mumbai: Sterling Investment Corp., 1960, 1 DVD, 184 min.

NASCIMENTO de Uma Nação, O. Direção: D. W. Griffith. Produção: D. W. Griffith. Hollywood: Reliance-Magestic, 1915. 1 DVD, 190 min.

NASEEB. Direção: Mahomohan Desai. Produção: Mahomohan Desai. Mumbai: Asia Films, 1981. 1 DVD, 182 min.

OUTUBRO, Direção: Sergei Eisenstein, Grigori Aleksandrov. Moscou: Sovkino, 1927. 1 DVD, 142 min.

P.K. Direção: Rajkumar Hirani. Produção: Vidhu Vinod Chopra. Mumbai: Rajkumar Hirani Film, 2014. 1 DVD, 153 min.

RAJA Harishchandra. Direção: Dhundiraj Govind Phalke. Produção: Dhundiraj Govind Phalke. Mumbai: Phalke's Film, 1913. 1 DVD, 40 min.

ROBOT. Direção: S. Shankar. Produção: Kalanithi Maran. Chennai: Sun Pictures, 2010. 1 DVD, 177 min.

SUJATA. Direção: Bimal Roy. Produção: Bimal Roy. Mumbai: Bimal Roy Productions, 1959. 1 DVD, 161 min.

VIDA e Paixão de Cristo, A: da Mangedoura à Cruz. Direção: Lucien Nonguet; Ferdinand Zecca. Produção: Pathé Frères. Paris: Pathé Frère, 1903. 1 DVD, 44 min.

VOYAGE dans La Lune, La. Direção: Georges Méliès. Produção: Georges Méliès. Paris: Star Film, 1902. 1 DVD, 16 min.

## ANEXO I<sup>1</sup>

### QUADRO DE ORIENTAÇÃO PARA A PRONÚNCIA DAS PALAVRAS EM SÂNSCRITO ESCRITAS COM O ALFABETO ROMANO ESTENDIDO

#### INSTRUÇÕES PARA A LEITURA DO QUADRO

A ordem utilizada é aquela próxima à ordem alfabética do português, dada pela primeira coluna. Trata-se de uma linha de orientação. Sua equivalência com os caracteres efetivamente utilizados no texto é parcial.

Na segunda coluna, encontra-se a letra do alfabeto romano com o respectivo diacrítico, se houver. Trata-se do caractere efetivamente utilizado no interior de nosso texto.

Na terceira coluna, temos a exemplificação do som, com palavras da linguagem corrente.

As linhas marcadas com um sinal de igual (=) indicam que o som é semelhante, senão idêntico, ao do português, para a mesma letra.

Os sons aspirados, todos, são semelhantes àqueles que, no inglês, resultam da junção de uma consoante qualquer final com um 'h' inicial, como em *port-hole*; *mad-house*; etc.

O sânscrito apresenta uma característica de poder variar o tempo de pronúncia de uma vogal. Temos, assim, o equivalente curto e longo de 'a', 'i' e 'u'. O longo é bastante semelhante ao curto, porém mantido pelo dobro do tempo.

Correspondência aproximada com os caracteres da língua portuguesa	Caracteres efetivamente empregados no interior do texto	Exemplificação
a	a	Sempre fechado, como em <i>fama</i> .
	ā	Vogal longa. Mais aberto, como em <i>álamo</i> . Também é mantido pelo dobro da duração da vogal acima.
b	b	=
	bh	Semelhante ao acima, aspirado.
c	c	Sempre como em <i>tchau</i> .
	ch	
d	d	=
	dh	=
	ḍ	=
	ḍh	=
e	e	Fechado, semelhante a <i>pêra</i> . Sempre é tido como uma vogal longa.

<sup>1</sup> Fonte: Os exemplos foram, em grande parte, inspirados no prefácio à edição brasileira para o livro de Mircea Eliade, "*Yoga: imortalidade e liberdade*". (Eliade, 1986)

	ai	Ditongo. Cumpre a função de vogal longa em relação ao `e`.
g	g	Sempre como em <i>gama</i> .
	gh	
h	h̥	Aspirado, como em <i>rosa</i> (em português) ou <i>home</i> (inglês).
i	i	Como em <i>difícil</i> .
	ī	Vogal longa. Semelhante ao som acima, porém mantido pelo dobro do tempo.
j	j	Como em <i>Djalma</i> .
	jh	Consoante aspirada.
k	k	Sempre como em <i>casa</i> .
	kh	Som semelhante ao anterior, porém aspirado, como no inglês ( <i>rank-high</i> )
l	l	=
	l̥	Trata-se de uma vogal dental. Semelhante ao <i>mal</i> com pronúncia do Rio Grande do Sul.
m	m	=
n	ñ	Nasalização com oclusão realizada na garganta, como em <i>manga</i> .
	ñ	Como em <i>manha</i> .
	ŋ	Nasalização, com oclusão realizada com a língua no palato, sem equivalente em português.
	n	Nasalização com oclusão realizada com a língua atrás dos dentes, como em <i>dente</i> .
o	o	Sempre longo, pronunciando no dobro do tempo das demais vogais.
	au	Ditongo. Cumpre a função de vogal longa em relação ao `o`.
p	p	=
	ph	Consoante aspirada. Semelhante ao anterior.
r	r	Sempre como em <i>arara</i> .
	r̥	Trata-se de uma vogal. Semelhante ao som de <i>brinco</i> , no falar caipira.
s	ś	Como em <i>chá</i> .
	ʃ	Som parecido com <i>chá</i> , porém com a língua no palato, sem equivalente em português.
	s	Sempre como em <i>sapo</i> .
t	t	Sempre como em <i>tatu</i> , jamais como em <i>tigela</i> .
	th	Semelhante ao acima, aspirado.
	t̥	Semelhante ao primeiro, porém com a língua tocando o céu da boca.
	t̥h	Semelhante ao acima, aspirado.
u	u	=
	ū	Vogal longa. Semelhante ao acima, porém pronunciada no dobro do tempo.
y	y	= tido como uma semivogal
v	v	= tido como uma semivogal.



## ANEXO II<sup>1</sup>

### TABELA DE TRANSLITERAÇÃO, EQUIVALÊNCIA COM O ALFABETO SÂSCRITO E PARADIGMA FONÉTICO

O presente anexo é semelhante ao primeiro, diferenciando-se pelo recurso a um instrumental mais técnico para a descrição dos fonemas do sânscrito. Esse instrumental é o mesmo utilizado em material de apoio para cursos regulares de inglês ministrados no Brasil, como Murphy (2000). Apresentamos as equivalências entre o *devanāgarī* (alfabeto sânscrito), o sistema que faz uso dos caracteres latinos com recurso aos diacríticos, e o valor sonoro. Acreditamos que tal quadro de referência pode ser útil àqueles familiarizados com o instrumental linguístico.

O paradigma fonético do sânscrito apresenta-se corretamente classificado em sua própria forma nativa de ensino, alterando-se traços como surda/sonora; aspirada/não-aspirada; bem como o local de articulação (guturais, palatais, etc...). Trata-se de uma aquisição bastante notável no tocante ao desenvolvimento do instrumental analítico, alcançada desde a antiguidade. O quanto a linguística moderna é tributária do sânscrito permanece sendo um capítulo ainda a ser escrito na história da ciência europeia nos séculos XIX e XX.

---

<sup>1</sup> Fontes para a construção dos apêndice: Goldman; Goldman (2011); Macdonell (2005)

Vogais e ditongos <sup>2</sup>				
	curtas <sup>3</sup>		longas	
Gutural	अ	a	आ	Ā
Palatal	इ	i	ई	Ī
Labial	उ	u	ऊ	Ū
Retroflexa	ऋ	ṛ	ॠ	Ṛ
Dental	ऌ	ḷ	ॡ	ḹ
Palato-gutural	ए	e <sup>4</sup>	ऐ	Ai
Labio-gutural	ओ	o <sup>5</sup>	औ	Au

<sup>2</sup> Haja vista que o alfabeto sânscrito é silábico, a série inicial de grafemas inclui vogais e ditongos.

<sup>3</sup> Uma das características da pronúncia do sânscrito é apresentar duas durações para cada fonema – com os respectivos grafemas. As vogais longas possuem o mesmo valor sonoro das vogais curtas, porém mantém-se a pronúncia pelo dobro do tempo.

<sup>4</sup> Relevante notar que o ‘e’ é pronunciado em dois tempos, como uma vogal longa, haja vista ser tido como a soma de ‘a’ + ‘i’, ou seja, das vogais gutural e palatal. Para fins de algumas regras gramáticas, o ‘ai’ é tido como ‘e’ longo. A pronúncia, no entanto, apresenta a mesma duração.

<sup>5</sup> O mesmo dito para o ‘e’ é válido para o ‘o’. Sua forma longa é o ‘au.’

Consoantes <sup>6</sup>															
	Surdas						Sonoras						Nasais		
	Não-aspirada			Aspirada			Não-aspirada			Aspirada					
<b>gurutais</b>	k	क	/k/	kh	ख	/kʰ/	g	ग	/g/	Gh	घ	/gʰ/	ṅ	ङ	/ŋ/
<b>palatais</b>	c	च	/c,tʃ/	ch	छ	/cʰ,tʃʰ/	j	ज	/dʒ/	Jh	झ	/dʒʰ/	Ñ	ञ	/ɲ/
<b>Retroflexas ou cerebrais</b>	ṭ	ट	/ʈ/	ṭh	ठ	/ʈʰ/	ḍ	ड	/ɖ/	ḍh	ढ	/ɖʰ/	ṇ	ण	/ɳ/
<b>dentais</b>	t	त	/t̪/	th	थ	/t̪ʰ/	d	द	/d̪/	dh	ध	/d̪ʰ/	N	न	/n/
<b>labiais</b>	p	प	/p/	ph	फ	/pʰ/	b	ब	/b/	bh	भ	/bʰ/	M	म	/m/

Não aspiradas	Semi-vogais <sup>7,8</sup>														
	Y	य	/j/	r	र	/r/	l	ल	/l/	V	व	/w, u/			
	Sibilantes ou fricativas <sup>9</sup>														
ś	श	/ʃ, ʃ/	ṣ	ष	/ʃ̌, ʃ̌/	s	स	/s/							
<b>aspirada</b>	h	ह	/h/												

<sup>6</sup> Para cada fonema, apresentamos três notações. A primeira, apresentamos a notação que faz uso dos caracteres latinos com adição de diacríticos. Em seguida, apresentamos o caractere em devanagari. Sublinhe-se que, sendo que a escrita é silábica, a ausência de qualquer traço que altere o caractere significa que ele está acompanhado da vogal 'a'.

<sup>7</sup> Assim como o já dito em relação às consoantes, sendo a escrita silábica, cada grafema será tido como acompanhado de 'a', a menos que algum acidente lhe altere o valor da vogal.

<sup>8</sup> Assim como na tabela anterior, apresentamos, para cada foneme, três notações: o alfabeto romano com diacríticos, a notação em devanagari, e o valor sonoro.

<sup>9</sup> Idem à nota anterior.

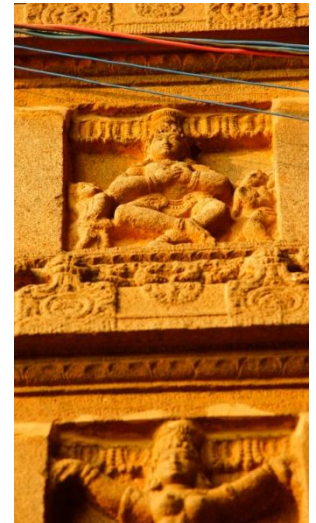
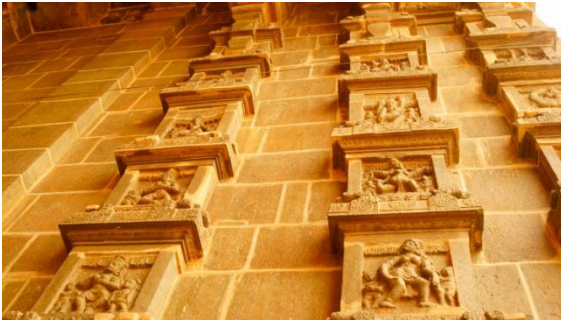
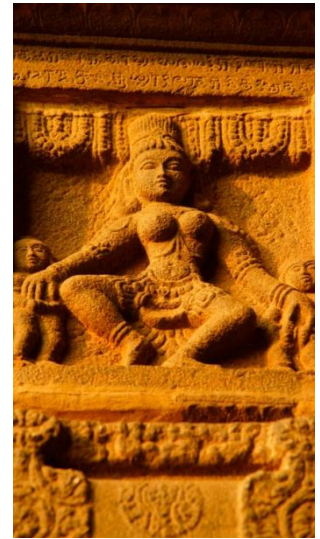
## Anexo III

### REGISTRO FOTOGRÁFICO DA PESQUISA



### **Templo de Konark, dedicado ao deus-sol, Suriya, em Orissa.**

Acima, pode-se ver o Natya Mandapa, recinto de apresentações de dança. Abaixo, detalhes dos baixos-relevos esculpidos nas paredes do recinto. As posições e instrumentos são característicos do estilo clássico Odissi.



## Templo de Chidambaram em Tamil Nadu, dedicado a Shiva Nataraja

Na estrutura de acesso ao templo, chamada Gopuram, encontram-se cada uma 108 posições descritas no capítulo IV do Natyashastra de Bharatamuni. As posições, segundo o tratado de Bharata, foram ensinadas pelo próprio Shiva e reproduzem a dança cósmica que sustenta o mundo.



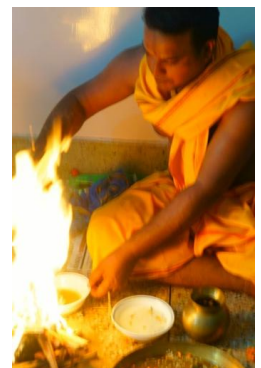
## A congruência entre a dança e a escultura

A dança e a escultura indianas apresentam estreita relação. Não apenas o imaginário mítico permeia ambas as expressões artísticas, como as posições de deuses e dançarinas são intercambiáveis. As quatro imagens acima retratam Mahishasura Mardini, em diferentes momentos da coreografia e narrativa mítica.



## Ram Lila em Pushkara – Ajmer – Rajastão

O processo ritual do Nava-Ratri, de Pushkar, permite entrever uma interessante relação recursiva entre arte e ritual. As imagens da direita retratam a o costume do Ram Lila, de teor folclórico ou popular. No caso, trata-se da encenação, na praça central do vilarejo, do poema Ram Carita Manasa, de Tulasidasa, que narra a trajetória de Ram, avatar de Vishnu. À esquerda, temos o ritual agâmico-smarta, no interior do templo, que consiste na leitura do mesmo poema à divindade, assemelhando-se a um entretenimento cortesão, com o sacerdote assumindo o lugar do artista



## Ritual doméstico na escola de dança Rudrakshya – Puja ao Sr. Jagannatha

O estilo clássico da província de Orissa consiste na modernização da dança praticada no templo de Jagannatha, divindade de origem tribal assimilada a Vishnu, mais especificamente a Krishna. Na escola de dança Rudrakshya, o ritual doméstico do Puja é executado ao mesmo tempo em que ocorre o grande festival no templo, chamado Ratha-Yatra. O aparelho de TV sobre o altar doméstico transmite o ritual em tempo real, o qual é acompanhado pelo brâmane convidado para officiar o rito.





## Festival Ratha Yatra, em Puri

Centro ritual do Sr. Jagannatha, a cidade de Puri atrai milhões de peregrinos durante o Festival da Carruagem (Ratha Yatra) de Jagannatha. Dentre os santos Vaishnavas cultuados, conta-se Rupa Gosvamin, o qual escreveu sua obra teológica inteiramente baseando-se nos conceitos da estética de Bharatamuni.



## Passagens do imaginário vaixinava retratados pela dança

Acima e à esquerda, temos o guerreiro Karna, do épico Mahabharata, prestes a lançar sua flecha. À direita, acima, o exército de Karna.

Ao centro e á esquerda, Krishna toca sua flauta. À direita, dança entre as Gopis. Abaixo, Jagannatha é representado no palco de dança, durante um festival nas imediações do templo Konark