

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

Rosana Jovaneli

Gīta Govinda: O Amor como espontaneidade da existência no processo de eliminação do sofrimento existencial

**JUIZ DE FORA
2026**

Rosana Jovaneli

Gīta Govinda: O Amor como espontaneidade da existência no processo de eliminação do sofrimento existencial

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Ciência da Religião. Linha de Pesquisa: Teorias e Linguagens da Religião.

Orientador: Prof. Dr. Dilip Loundo

Juiz de Fora
2026

Jovaneli, Rosana.

Gita Govinda: O Amor como espontaneidade da existência no processo de
eliminação do sofrimento existencial / Rosana Jovaneli.

-- 2026.

139 p.

Orientador: Dilip Loundo

Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de Juiz de Fora,
Instituto de Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Ciência da
Religião, 2026.

1. Gita Govinda. 2. Amor. 3. Krsna e Radha. 4. Estética
Indiana(rasa). 5. Hinduísmo. I. Loundo, Dilip, orient. II. Título.

Rosana Jovaneli

Gīta Govinda: O Amor como espontaneidade da existência no processo de eliminação do sofrimento

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Ciência da Religião. Linha de Pesquisa: Teorias e Linguagens da Religião.

Aprovada em 24 de julho de 2026

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Dilip Loundo - Orientador
Universidade Federal de Juiz de Fora

Profa. Dra. Andrea Itacarambi Albergaria
Universidade de Campinas

Prof. Dr. João Carlos B. Gonçalves
Universidade de São Paulo

Dedico este trabalho aos meus filhos Diego, Pedro e Igor, que rememoram o amor espontâneo, incondicional e sempre presente em minha existência.

AGRADECIMENTOS

À minha ancestralidade, cuja trajetória tornou possível a minha;

Ao professor Dr. Dilip Loundo, por sua cuidadosa orientação e por me apontar peças importantes do grande quebra-cabeça da jornada existencial;

Ao professor Dr. João Carlos B. Gonçalves, pela contribuição sensível e profunda nos ensinamentos sobre a cultura indiana;

Aos meus filhos, pela presença, apoio e estímulo nessa etapa acadêmica;

À Sandra Midori Kuwahara Sasaki, por acreditar em meu potencial e por me encorajar a transformar esse projeto em realidade;

À minha irmã Solange, pela confiança em mim e na minha jornada;

À amiga Nane, pela amizade fraterna e pela permanente inspiração na busca pelo conhecimento;

Aos amigos Pablo, Milena e Roberta, pelo aprendizado mútuo e pela sensibilidade compartilhada nos momentos desafiadores;

Ao Uenderson, pelo incentivo e pelas discussões e reflexões filosóficas sobre o amor;

Ao Narayana, pela minha formação em *yoga* e pela transmissão fidedigna da tradição indiana, e ao amigo Ruy Bastos Freire Filho, pela continuidade desse trabalho e pelo apoio em minha trajetória;

Aos amigos e colegas do Nerfi, por juntos podermos aplicar e propagar os ensinamentos adquiridos;

Aos professores e alunos de *yoga*, que me engrandecem com a contínua e amorosa troca de conhecimentos;

À CAPES, pela concessão da bolsa de pesquisa de mestrado e aos professores do PPCIR, pelo compartilhamento de conhecimentos ao longo desta trajetória.

RESUMO

Esta dissertação investiga o poema *Gīta Govinda* (século XII), de autoria de Jayadeva, sob a dupla perspectiva da estética indiana (*rasa*) e dos fundamentos filosóficos do Vedānta no contexto do Vaiṣṇavismo. O objetivo central consiste em analisar como a narrativa do amor entre Kṛṣṇa, enquanto *avatāra* de Viṣṇu, e Rādhā transcende a dimensão erótica para constituir-se como um método soteriológico, capaz de conduzir o indivíduo da ignorância (*avidyā*) à libertação (*mokṣa*). Nessa perspectiva, a dinâmica amorosa apresentada por Jayadeva reflete a própria busca humana pelo reconhecimento de sua identidade essencial com o Absoluto (Viṣṇu).

A originalidade da pesquisa reside na proposta de uma leitura hermenêutica não dual do *Gīta Govinda*, obra tradicionalmente associada às escolas devocionais dualistas. Para isso, o poema é colocado em diálogo com o pensamento de Madhusūdana Sarasvatī, um dos principais representantes do Advaita Vedānta, e com a estética de Abhinavagupta, expoente do Śivaísmo da Caxemira. Ao articular diferentes tradições filosóficas e estéticas da Índia, o estudo demonstra que o amor pode ser compreendido não apenas como categoria devocional ou estética, mas também como fundamento ontológico de superação do sofrimento, integrando filosofia, estética e mística em uma proposta hermenêutica unificada.

Palavras-chave: *Gīta Govinda*. Amor. Kṛṣṇa e Rādhā. Estética Indiana (*rasa*). Hinduísmo.

ABSTRACT

This dissertation investigates the poem *Gīta Govinda* (12th century) by Jayadeva through the dual lens of Indian aesthetics (*rasa*) and the philosophical foundations of Vedānta within the context of Vaiṣṇavism. Its central objective is to analyze how the narrative of love between Kṛṣṇa—as an *avatāra* of Viṣṇu—and Rādhā transcends the erotic dimension to constitute a soteriological method capable of leading the individual from ignorance (*avidyā*) to liberation (*mokṣa*). From this perspective, the amorous dynamic presented by Jayadeva reflects the human quest to recognize one's essential identity with the Absolute (Viṣṇu).

The research's originality lies in its proposal of a non-dual hermeneutic reading of the *Gīta Govinda*, a work traditionally associated with dualistic devotional schools. To this end, the poem is placed in dialogue with the thought of Madhusūdana Sarasvatī—a leading figure of Advaita Vedānta—and the aesthetics of Abhinavagupta, an exponent of Kashmir Shaivism. By drawing upon this array of Indian philosophical and aesthetic traditions, the study demonstrates that love can be understood not merely as a devotional or aesthetic category, but also as an ontological foundation for overcoming suffering, thereby integrating philosophy, aesthetics, and mysticism into a unified hermeneutic approach.

Keywords: Gīta Govinda. Love. Kṛṣṇa e Rādhā. Indian Aesthetics (*rasa*). Hinduism.

SUMÁRIO

NOTA SOBRE TRANSLITERAÇÃO E PRONÚNCIA

INTRODUÇÃO 15

CAPÍTULO 1 - A contextualização do *Gīta Govinda*: Vaiṣṇavismo, Vedānta e doutrina de *Rasa* 20

1.1	As tradições do Vaiṣṇavismo	21
1.2	As hermenêuticas filosóficas do Vaiṣṇavismo – diferentes escolas do Vedānta	28
1.2.1	Não-dualismo radical (<i>kevalādvaita</i>) - Śaṅkarācārya	30
1.2.2	Bhedābheda - Rāmānujācārya	31
1.2.3	<i>Dvaita</i> - Madhvācārya	35
1.2.4	<i>Dvaitādvaita</i> - Nimbārkaācārya	36
1.2.5	Śuddhādvaita - Vallabhācārya	37
1.2.6	Acintya-bhedābheda - Caitanya Mahāprabhu	38
1.3	Tradição estética: doutrina de <i>Rasa</i>	39
1.3.1	Conceito de <i>Rasa</i>	42
1.3.2	Śāntarasa de Abhinavagupta	47
1.3.3	<i>Bhaktirasa</i> de Rūpa Goswāmī	51

CAPÍTULO 2 – *Gīta Govinda*: desdobramentos artísticos e nuances de interpretação profunda 53

2.1	Caracterização, origens e expansões do <i>Gīta Govinda</i>	54
2.1.1	Sobre Jayadeva	56
2.1.2	Sobre a linguagem e <i>dhvani</i>	57
2.2	O <i>Gīta Govinda</i> como performance: Poesia, Dança e Música	61
2.2.1	Métrica e ritmo	63
2.2.2	Música	66
2.2.3	Dança	67
2.2.4	Estrutura do <i>Gīta Govinda</i>	71
2.2.5	Traduções e literaturas comentariais	76
2.3	Hermenêuticas do <i>Gīta Govinda</i>	78
2.3.1	Sobre <i>bhakti</i>	80

2.3.2	Caitanya Mahāprabhu (Gauḍīya Vaiṣṇavismo), Rūpa Gosvāmī e desdobramentos comentariais	82
2.3.3	Comentários sobre o poema	86
2.3.4	Confluência com a tradição tântrica <i>Sahajiyā</i>	94
CAPÍTULO 3 – O amor como elo universal e atemporal.....		99
3.1	O <i>Gīta Govinda</i> em perspectiva não-dual: uma proposta hermenêutica	100
3.1.1	Śaṅkara: leituras alegóricas / <i>jñāna</i>	101
3.1.2	Madhusūdana Sarasvatī: conciliação entre <i>jñāna</i> e <i>bhakti</i>	102
3.1.3	Abhinavagupta e o <i>sāntarasa</i> / estética não-dual	106
3.2	O amor como fundamento ontológico e princípio constitutivo da existência	110
3.2.1	<i>Simpósio</i> – O amor (eros) como mediador entre o sensível e o inteligível 110	
3.2.2	<i>Cântico dos cânticos</i> - O amor como manifestação do sagrado na união dos amantes	113
3.2.3	<i>Bṛhadāraṇyaka Upaniṣad</i> – o amor como reconhecimento de Si mesmo (<i>Ātman</i>)	115
3.2.4	<i>Kālikā Purāṇa</i> – o amor como potência cosmogônica.....	116
3.3	O amor como fator conectivo para o diálogo inter-religioso.....	119
CONCLUSÃO		127
REFERÊNCIAS		132
GLOSSÁRIO DOS TERMOS EM SÂNSCRITO		

NOTA SOBRE TRANSLITERAÇÃO E PRONÚNCIA

A transliteração das palavras sânscritas segue o IAST (International Alphabet of Sanskrit Transliteration). Guia de pronúncia da transliteração*:

(i) Vogais, ditongos e semivogais

- ā som de ‘a’ com emissão prolongada pelo dobro do tempo, soando como vogal aberta
- ī som de ‘i’ com emissão prolongada pelo dobro do tempo
- ū som de ‘u’ com emissão prolongada pelo dobro do tempo
- ṛ som de ‘r’ fraco, pronunciado com a língua no palato; aproxima-se do som regional do ‘r’ caipira em ‘prima’
- ṝ som de ‘ṛ’ (ver acima) com a pronúncia prolongada pelo dobro do tempo r som de um ‘r’ fraco como em ‘caro’
- y som de ‘i’ de ligação como em ‘iodo’

(ii) Consoantes

- kh som de ‘c’ aspirado
- gh som de ‘g’ aspirado
- ñ som da nasal gutural; geralmente seguido da consoante ‘k’, ‘kh’, ‘g’, ou ‘gh’ (ver acima), causando a nasalização da vogal ou ditongo precedente, como em ‘tanga’.
- c som de ‘tch’ como em ‘tchê’ ou na pronúncia carioca de ‘tio’
- ch som de ‘tch’ aspirado
- j som de ‘dj’ como em ‘djalma’
- jh som de ‘dj’ aspirado
- ñ som da nasal palatal que pode assumir duas entonações distintas: (i) quando seguido de vogal ou ditongo, adquire o som de ‘nh’ como em ‘senha’; (ii) quando seguido da consoante ‘c’, ‘ch’, ‘j’, ou ‘jh’ (ve acima), adquire o som de nasalização da vogal ou ditongo precedente, como em ‘canja’
- ṭ som de ‘t’ pronunciado com a língua no palato
- ṭh som de ṭ (ver acima) aspirado
- ḍ som de ‘d’ pronunciado com a língua no palato
- ḍh som de ḍ (ver acima) aspirado 12
- ṇ som de ‘n’ pronunciado com a língua no palato

- th som de ‘t’ aspirado
- dh som de ‘d’ aspirado
- ph som de ‘p’ aspirado
- bh som de ‘b’ aspirado
- ś som de ‘x’ como em ‘xícara’.
- ṣ som de ‘x’ pronunciado com a língua no palato
- h som de ‘r’ forte aspirado, como na pronúncia em português da marca de carro ‘Hyundai’
- ḥ som de ‘r’ forte aspirado (usado no final de palavras e frases)
- ṁ representação genérica do som de nasalização da vogal precedente; nesse caso, pode ser substitutiva do ‘ñ’, ‘ñ’, ‘ṇ’, ‘ṇ’ ou ‘m’.

* As sílabas em sânscrito não têm acentuação forte

* O som de letras não mencionadas acima se aproxima de sua pronúncia em português

INTRODUÇÃO

Quando comecei a praticar *yoga* em 2001, há exatos vinte e cinco anos, eu pouco conhecia o *yoga* e tampouco a Índia em sua pluralidade de tradições. Como muitos praticantes que atualmente se aproximam do *yoga*, a busca inicial estava relacionada a uma prática corporal associada a elementos filosóficos. As primeiras viagens à Índia, além de viabilizarem uma aproximação direta com essa pluralidade cultural e religiosa do país, despertaram sensações diversas, desde fortes estímulos sensoriais com a profusão de cores, aromas e sabores, até uma inexplicável sensação de resgate de uma parte de mim há muito tempo esquecida. Ao longo dos anos, após sucessivas viagens à Índia e um aprofundamento filosófico/religioso, percebo que o conhecimento da cultura indiana é como o Fio de Ariadne: permite que eu encontre o caminho de volta para o centro, sem me perder.

O interesse pelo poema *Gīta Govinda* de Jayadeva surge em 2022 durante as aulas com o professor Dilip em meio à pandemia, quando então pude participar das aulas da UFJF transmitidas *on line*. Minha atenção maior foi despertada a partir das reflexões sobre a purificação das emoções como caminho de superação do sofrimento existencial e de uma mudança de perspectiva: ao invés de caracterizar as relações como fragmentadas e insuficientes, entender a conexão dos seres através do reconhecimento de uma unidade fundamental que os constitui. Compreender o amor não apenas como um sentimento subjetivo ou uma "privatização" de afetos utilitaristas, mas como um fundamento ontológico e constitutivo da existência. O mergulho nas tradições filosóficas e estéticas da Índia e, em especial no poema *Gīta Govinda* surge, portanto, da percepção de que esta obra oferece uma pedagogia singular para a superação do sofrimento (*duḥkha*) através da resignificação das emoções.

Esta dissertação investiga o poema *Gīta Govinda* (século XII), de autoria de Jayadeva, sob a dupla perspectiva da estética indiana (*rasa*) e das fundamentações filosóficas das tradições indianas, com ênfase das tradições do Vedānta no contexto do Vaiṣṇavismo. O objetivo central é analisar como a narrativa do amor entre Kṛṣṇa, uma manifestação (*avatāra*) de Viṣṇu, e Rādhā – sua amada –, transcende a narrativa erótica para se consolidar como um método soteriológico, capaz de conduzir o indivíduo da ignorância (*avidyā*) à libertação (*mokṣa*). A dinâmica amorosa apresentada por Jayadeva reflete a própria busca humana pelo reconhecimento de sua identidade essencial com o Absoluto (Viṣṇu).

Na tradição vaiṣṇava, um *avatāra* distingue-se não por pertencer a uma categoria diferente de seres, mas por manifestar plenamente a consciência de sua verdadeira natureza.

Por meio de sua presença, de seus atributos e de suas ações exemplares, o *avatāra* torna-se um paradigma da possibilidade de reconhecimento da unidade entre o humano e o divino.

As tradições filosófico-religiosas da Índia, tal como se expressa em seus textos sagrados, desenvolveram, ao longo dos séculos, múltiplas pedagogias voltadas à superação do sofrimento humano, comumente entrelaçados e interdependentes, como o caminho do conhecimento (*jñāna*), o caminho da devoção (*bhakti*) e o caminho da ação (*karma*). A presente dissertação acrescenta a experiência estética como uma via igualmente profunda de transformação e libertação. O poema *Gīta Govinda*, nesse sentido, constitui o eixo central de análise, pois permite investigar a articulação entre estética e espiritualidade e problematizar a tensão — e possível superação — entre amor sagrado e amor profano, entendidos não como opostos absolutos, mas como registros de uma mesma realidade que pode ser reintegrada.

Desde sua composição, o poema exerce profunda influência sobre a literatura, a música, a dança e as práticas devocionais, consolidando-se como uma obra que converte a experiência estética em uma possível via de realização espiritual. Sua ampla recepção pode ser atribuída tanto à força de sua linguagem poética quanto à capacidade de integrar diferentes correntes filosóficas e religiosas. Entre seus aspectos inovadores, destacam-se a centralidade conferida à figura de Rādhā como objeto de devoção, contribuindo para uma valorização do princípio feminino em diálogo com tradições tântricas, e a inclusão do Buda entre os *avatāras* de Viṣṇu, evidenciando a abertura do poema ao sincretismo religioso característico do contexto medieval indiano. Esses elementos ajudam a compreender por que o *Gīta Govinda* permanece, ao longo dos séculos, como uma das mais influentes expressões da literatura devocional da Índia.

Essa dissertação também pretende: (i) apresentar e caracterizar as oito emoções básicas (*rasa*) sistematizadas no tratado de estética indiana *Nāṭyaśāstra* e compreender sua articulação na experiência do espectador a partir da dramaturgia; (ii) interpretar a dimensão erótica presente no *Gīta Govinda* e sua relação com o sentimento de amor devocional na cultura indiana; (iii) apresentar e examinar os diferentes desdobramentos das interpretações dos principais comentadores do *Nāṭyaśāstra* acerca da experiência de *rasa* (experiência estética); (iv) comparar abordagens distintas sobre o amor em diferentes vertentes da filosofia e da religiosidade indiana com destaque para as tradições do Vedānta; e (v) estabelecer um diálogo entre a concepção indiana de erotismo e amor divino e interpretações provenientes de outras tradições filosóficas e religiosas, buscando evidenciar convergências e contrastes na compreensão da experiência amorosa como via de acesso ao Absoluto.

No que se refere à literatura especializada sobre o *Gīta Govinda*, esta pesquisa fundamentou-se, inicialmente, nos comentários e na tradução do sânscrito para o inglês de Barbara Stoler Miller, publicados em *Gītagovinda: Love Song of the Dark Lord*. Também foram utilizados o estudo de Lee Siegel, *Sacred and Profane Dimensions of Love in Indian Traditions as Exemplified in the Gītagovinda of Jayadeva*, dedicado às dimensões religiosa e erótica do poema, e a obra de Edward C. Dimock Jr., *The Place of the Hidden Moon: Erotic Mysticism in the Vaiṣṇava-Sahajiyā Cult of Bengal*, fundamental para a compreensão da tradição Sahajiyā. Como complemento, recorreu-se ao conjunto de artigos reunidos na edição especial da revista *Odisha Review*, publicada em julho de 2009 pelo Departamento de Informação e Relações Públicas do Governo de Odisha, dedicada a Jayadeva e ao *Gīta Govinda*. Além dessas obras, a presente pesquisa utilizou, como referência para a interpretação hermenêutica da tradição Gauḍīya, os comentários de Śrī Śrīmad Bhaktivedānta Nārāyaṇa ao *Gīta Govinda*, traduzidos da edição em hindi para o inglês. O estudo fundamenta-se em fontes primárias fundamentais como o *Nāṭyaśāstra* de Bharatamuni, o *Bhāgavata Purāṇa* e as *Upaniṣads*.

O projeto de estética da cultura indiana tem como base a dramaturgia que envolve elementos da música, dança e *performance*, tratado minuciosamente na obra de Bharatamuni, o *Nāṭyaśāstra*. Portanto, o presente estudo fundamenta-se nesta obra como fonte primária, sendo necessário um aprofundamento nos capítulos VI e VII que apresentam o conceito de *rasa*, o tratamento das emoções e os elementos necessários para fazê-las (re)surgirem no espectador.

Pela importância do conceito da teoria de *rasa* na proposta de um encaminhamento no processo soteriológico e pela dificuldade na interpretação dos versos do *Nāṭyaśāstra*, às vezes escritos de forma muito concisa, vários outros filósofos escreveram textos comentariais, com diferentes interpretações e desdobramentos. O projeto abordará a visão de dois importantes comentadores da obra, nas figuras de Abhinavagupta e Rūpa Gosvāmī, que se debruçam em valiosas e profundas reflexões sobre uma ontologia do Ser, aprofundando a experiência estética para a mística soteriológica.

No âmbito da produção acadêmica em língua portuguesa, este trabalho apresenta uma contribuição original ao propor uma leitura hermenêutica do *Gīta Govinda* que articula diferentes tradições filosóficas e estéticas da Índia, aproximando escolas que raramente são analisadas em conjunto. A originalidade deste trabalho reside na proposta de uma leitura hermenêutica não-dual do *Gīta Govinda*, texto que tradicionalmente está mais associado a escolas devocionais dualistas, articulando a obra com o pensamento de Madhusūdana Sarasvatī, um dos principais representantes Advaita Vedānta, e da abordagem estética de Abhinavagupta, da tradição do Śivaísmo da Caxemira. Essa aproximação permite compreender o amor não

apenas como categoria devocional ou estética, mas como princípio ontológico de superação do sofrimento, articulando filosofia, estética e mística em uma proposta hermenêutica integrada.

Além do poema em estudo, pretende-se abordar as diferentes visões sobre o amor dentro do contexto indiano através dos textos *Bṛhadāraṇyaka Upaniṣad* e *Kālikā Purāṇa* e também oportunizar uma aproximação com diferentes culturas, relacionando a temática do amor em outras religiosidades e/ou filosofias, e para essa finalidade, serão utilizados os textos o *Simpósio*, de Platão e o texto bíblico *Cântico dos Cânticos*. Embora a investigação tenha como eixo interpretativo a temática do amor, seu objeto permanece o *Gīta Govinda*, compreendido como uma das mais sofisticadas sínteses entre poesia, estética, filosofia e devoção produzidas na tradição sânscrita medieval. É a partir da análise dessa obra que se desenvolvem as reflexões apresentadas ao longo da dissertação.

Com o objetivo de desenvolver a proposta apresentada, a dissertação foi estruturada em três capítulos, descritos a seguir. O primeiro capítulo dedica-se à contextualização do *Gīta Govinda* em três horizontes fundamentais que estruturam sua recepção e interpretação ao longo da tradição indiana. Inicialmente, serão apresentadas as principais correntes do Vaiṣṇavismo, enfatizando a centralidade da figura de Kṛṣṇa e a amplitude de suas expressões religiosas, devocionais e culturais. Em seguida, serão abordadas as hermenêuticas filosóficas vinculadas ao Vaiṣṇavismo, especialmente as diferentes escolas do Vedānta, a fim de compreender os fundamentos metafísicos e soteriológicos que sustentam as interpretações do poema. Por fim, será examinada a tradição estética indiana, com destaque para a doutrina de *rasa*, cuja elaboração teórica, desde o *Nāṭyaśāstra* até seus desdobramentos nas reflexões de Abhinavagupta e Rūpa Gosvāmī, oferece instrumentos essenciais para compreender o *Gīta Govinda* não apenas como obra literária, mas como experiência estética e espiritual capaz de articular emoção, conhecimento e transcendência.

O segundo capítulo concentra-se no estudo do *Gīta Govinda* em suas dimensões histórica, artística e hermenêutica. Inicialmente, serão apresentados aspectos relativos à vida de seu autor Jayadeva, ao contexto de composição do poema e às razões que fizeram da obra uma das mais importantes expressões da cultura indiana. Em seguida, serão examinados seus desdobramentos performáticos, evidenciando a estreita integração entre poesia, música e dança, bem como os recursos estéticos empregados para suscitar uma experiência simultaneamente artística e devocional. Por fim, serão analisadas distintas interpretações hermenêuticas do poema, especialmente no âmbito das tradições Vaiṣṇavas e de algumas leituras tântricas, demonstrando como o *Gīta Govinda* ultrapassa os limites de uma narrativa amorosa para constituir-se como um texto aberto a múltiplos horizontes filosóficos, religiosos e estéticos.

O terceiro capítulo desenvolve a proposta interpretativa central desta dissertação, investigando o amor como fundamento ontológico, princípio constitutivo da existência e elemento de diálogo entre diferentes tradições religiosas e filosóficas. Inicialmente, será desenvolvida uma leitura do *Gīta Govinda* sob perspectivas não-duais, evidenciando como a dinâmica amorosa do poema pode ser compreendida como expressão de uma unidade ontológica que transcende a dualidade entre amante e amado.

Em seguida, o estudo amplia seu horizonte hermenêutico por meio do diálogo entre o *Gīta Govinda* e outros textos fundamentais tanto da tradição indiana quanto de diferentes tradições filosóficas e religiosas, como a *Bṛhadāraṇyaka Upaniṣad*, o *Kālikā Purāṇa*, o *Simpósio*, de Platão e o *Cântico dos Cânticos*. Apesar das diferenças de contexto e linguagem, esses textos convergem na compreensão do amor como realidade originária, capaz de fundamentar a existência e conferir sentido à experiência humana.

Por fim, o capítulo examina o potencial do amor como elemento conectivo para o diálogo inter-religioso. Diante da pluralidade de tradições e da universalidade do sofrimento humano, propõe-se que o amor, entendido como fundamento ontológico e relacional, possa constituir uma linguagem comum entre diferentes perspectivas religiosas, favorecendo a construção de um horizonte de compreensão mútua e de reconhecimento da unidade que subjaz à diversidade das experiências espirituais.

Para as citações e análises desenvolvidas neste trabalho, foram utilizadas, primordialmente, três obras de referência para os estudos do *Gīta Govinda*: a tradução do sânscrito para a língua inglesa feita por Barbara Stoler Miller e amplamente reconhecida no meio acadêmico e duas traduções integrais do sânscrito para a língua portuguesa atualmente disponíveis, como já citadas anteriormente.

A tradução e comentários de Barbara Stoler Miller, publicada em 1977, obra que se consolidou como uma das principais referências nos estudos modernos sobre o *Gīta Govinda*, distingue-se pelo cuidadoso aparato crítico, pelo diálogo com a tradição comentarial indiana e pela ampla contextualização histórica, filosófica e literária do poema, tornando-se fonte recorrente para pesquisadores da obra de Jayadeva.

A segunda é a tradução realizada pelo professor João Carlos B. Gonçalves, cuja obra foi contemplada com o Prêmio Jabuti de Melhor Tradução em 2024. Seu trabalho destaca-se pelo esforço em preservar a musicalidade, a métrica e os esquemas de rima presentes no original sânscrito, mantendo, ao mesmo tempo, fidelidade ao conteúdo poético e à riqueza semântica do texto, além de introduções aos capítulos, para dar familiaridade à literatura sânscrita.

A terceira tradução utilizada é a de Rogério Duarte, intelectual e artista profundamente vinculado às tradições de *bhakti* e à recepção da cultura indiana no Brasil. Sua versão caracteriza-se por uma recriação estética que privilegia a experiência poética e performática do texto, aproximando a tradição sânscrita da oralidade da poesia popular brasileira e, em especial, de certos recursos estilísticos associados à literatura de cordel. Tal escolha confere à tradução uma identidade singular, ampliando as possibilidades de recepção do poema no contexto cultural brasileiro.

Cada uma dessas traduções possui características próprias e complementares, contribuindo para enriquecer a presente pesquisa, seja pela precisão filológica, pela preservação dos aspectos formais do original ou pela recriação de sua experiência estética.

Ao final do trabalho, apresenta-se um Glossário com definições sintéticas dos principais termos em sânscrito utilizados ao longo do texto, com o objetivo de auxiliar leitores não familiarizados com a terminologia específica das tradições filosóficas e religiosas indianas.

As traduções para o português das citações originalmente publicadas em língua inglesa, tanto da literatura secundária quanto das traduções do *Gīta Govinda*, foram realizadas pela própria autora desta dissertação. Sempre que pertinente, os trechos originais foram mantidos em notas de rodapé, com o objetivo de preservar a fidelidade às fontes e, ao mesmo tempo, proporcionar maior fluidez à leitura do texto.

Quanto à transliteração dos termos em sânscrito, adotou-se, sempre que possível, o padrão IAST (*International Alphabet of Sanskrit Transliteration*), amplamente utilizado nos estudos acadêmicos sobre a cultura indiana. Entretanto, em alguns casos, visando maior fluidez na leitura em língua portuguesa, optou-se pela adaptação das formas de plural segundo as convenções do português, como por exemplo, na utilização da palavra *gopī* emprega-se *gopīs* em sua forma plural.

Por fim, reforçando a ideia central da dissertação, de que o poema *Gīta Govinda* não é apenas um texto literário, mas uma obra concebida para ser cantada, encenada e experienciada esteticamente, recomenda-se, como complemento à leitura desta dissertação, a apreciação de dois registros audiovisuais que permitem visualizar diferentes possibilidades de sua realização performática. O primeiro é a coreografia *A choreographed programme on Janmashtami*, apresentada por Asimbandhu Bhattacharya e grupo e disponibilizada pelo canal DD Bangla (Doordarshan Kendra–Kolkata). Embora essa apresentação não corresponda estritamente ao repertório clássico da dança Odissi, ela oferece ao leitor uma referência para compreender uma possibilidade de encenação do *Gīta Govinda* em uma perspectiva próxima ao *nāṭya*, isto é, como uma realização cênico-musical que articula dança, música, teatralidade, narrativa e

diferentes elementos de cena, percorrendo episódios e nuances do texto em sua extensão. Nesse tipo de apresentação, a obra é concebida como uma composição cênica abrangente, na qual a multiplicidade de recursos contribui para a construção da narrativa.

Em contraste, recomenda-se também a apreciação da interpretação de *Rati Sukha Sare*, décima primeira *aṣṭapadī* do *Gīta Govinda*, em coreografia de Guru Mayadhar Raut e interpretação de Ranjana Gauhar. Esse segundo registro oferece um exemplo particularmente significativo da realização do *nṛtya*, em que a dança expressiva se concentra na produção do *bhāva* e do *rasa* por meio do corpo, dos gestos e das expressões da intérprete. Mayadhar Raut, importante nome na consolidação do Odissi moderno, foi responsável por adaptar *aṣṭapadīs* do *Gīta Govinda* para a apresentação em palco, e Ranjana Gauhar, sua discípula, tornou-se reconhecida por suas interpretações da obra de Jayadeva.

A escolha de *Rati Sukha Sare* é particularmente significativa porque permite visualizar a concentração do *abhinaya* em um único canto. Nesse *aṣṭapadī*, a *sakhī* exorta Rādhā a não retardar seu encontro com Kṛṣṇa, descrevendo o desejo e a expectativa do amado e incentivando-a a dirigir-se ao seu encontro. A *nāyikā* é caracterizada como *abhisārikā*, aquela que abandona os impedimentos e se dirige ao encontro do amado. A interpretação de Ranjana Gauhar evidencia, por meio do *abhinaya*, as diferentes camadas afetivas presentes no poema, incluindo a expectativa de Kṛṣṇa, o desejo de Rādhā e a ação mediadora da *sakhī*.

A apresentação desse *aṣṭapadī* permite, assim, estabelecer um contraponto com o primeiro vídeo: enquanto o primeiro evidencia as possibilidades de encenação do *Gīta Govinda* em uma composição próxima ao *nāṭya*, o segundo oferece um exemplo de *nṛtya* no qual um único canto se torna o centro da elaboração expressiva. No primeiro caso, a narrativa se constrói pela articulação de diferentes elementos cênicos ao longo da obra; no segundo, a concentração em um único *aṣṭapadī* permite aprofundar a expressão do *bhāva* e a experiência do *rasa*, particularmente do *śṛṅgāra*.

A apreciação conjunta dos dois registros permite, portanto, visualizar duas possibilidades complementares de realização do *Gīta Govinda*: de um lado, sua transformação em uma obra cênico-musical de caráter narrativo, próxima ao *nāṭya*; de outro, sua realização como *nṛtya*, no qual um único canto pode constituir o ponto culminante da expressão artística do *bhāva* e da experiência do *rasa*. Essa distinção é especialmente relevante para a compreensão da natureza performática do poema de Jayadeva, cuja dimensão estética não se esgota na leitura de sua palavra escrita, mas se realiza também na articulação entre poesia, música, gesto, movimento e experiência sensível.

1 **CAPÍTULO 1 - A contextualização do *Gīta Govinda*: Vaiṣṇavismo, Vedānta e doutrina de *Rasa***

A tentativa em classificar a multiplicidade das expressões religiosas da Índia em um único termo como o Hinduísmo, pode levar a uma perda irreparável da compreensão dos conteúdos dessas religiosidades, sua riqueza de significados e possibilidades de conhecimento expresso pelas variadas dimensões regionais. A identidade religiosa do indiano dependerá da comunidade e da tradição familiar à qual pertence, e vai se desdobrar em rituais, iconografias e textualidades infinitamente particulares longe de um conceito genérico como o termo sugere. Essa pluralidade religiosa originária, preservada por uma tradição oral, não deve ser entendida com a noção equívoca de politeísmo, mas como as diferentes e inúmeras formas de expressão de um único princípio, imanente e transcendente.

Esse princípio é expresso em quatro grandes correntes religiosas da Índia: Vaiṣṇavismo, Śaivismo, Śāktismo e Smartismo. As três primeiras são consideradas teístas por terem uma personificação desse princípio único e a última como não-teísta. O Vaiṣṇavismo tem Viṣṇu como divindade representativa do absoluto, o Śaivismo ou Śivaismo, Śiva e o Śāktismo é representado por Śākti (ou Durga). O Smartismo tem Brahman como a representação não personificada do absoluto. Em resumo, o conceito de absoluto deve ser entendido como aquilo que abarca a totalidade de tudo que existe. Por exemplo, para os vaiṣṇavas, Śiva e Śākti estão “contidos” em Viṣṇu, para os śivaístas; Viṣṇu e Śākti estão contidos em Śiva e para os śaktistas; Śiva e Viṣṇu estão contidos em Śākti.

Cada uma dessas quatro correntes tem sua pedagogia e textualidades próprias, mas todas elas têm, em última instância, o objetivo de proporcionar um bem-estar perene e a aquisição do *summum bonum* da existência humana. Com isso, todas partem da ideia de que o sofrimento não faz parte da natureza intrínseca do ser humano, mas é causado por um desconhecimento (ou por um falso conhecimento) sobre essa natureza primordial. Com diferentes métodos, apontam para um caminho que busca o conhecimento verdadeiro, capaz de conduzir o ser humano à libertação plena do confinamento do sofrimento existencial. Deste modo, pode-se condensar essa perspectiva na compreensão segundo a qual a ignorância (*avidyā*) é a raiz do sofrimento (*duḥkha*), enquanto o conhecimento (*jñāna*) conduz à libertação (*mokṣa*).

Assim, deve-se entender o termo Hinduísmo como genérico e abrangente, com um significado múltiplo e complexo. Grande parte do *corpus* literário dessa multiplicidade religiosa está sob a denominação de Vedas e Tantras, duas grandes matrizes religiosas, intrinsicamente

relacionadas, e que, embora apresentem diferentes requisitos, metodologias, ritualísticas, iconografias, etc, apontam para um empreendimento em comum, com propósitos ontológicos e soteriológicos que decorrem de estudos e práticas aprofundadas. Portanto, não se trata apenas de textos literários, mas de toda uma pedagogia veiculada através da hermenêutica desses textos, pela via dialógica entre mestres/discípulos, e que visa à rememoração por parte destes últimos de sua natureza inata de plenitude humana e consequentemente a erradicação de sua condição conata de sofrimento.

O *Gīta Govinda* é um dos poemas mais expressivos e representativos da cultura indiana, escrito em sânscrito clássico no século XII por Jayadeva, a obra é estruturada em doze capítulos ou cantos (*sarga*), distribuídos em vinte e quatro canções (*prabandha*), que narram os encontros, desencontros e a reconciliação amorosa entre Rādhā e Kṛṣṇa. Reconhecido como uma das mais importantes obras da literatura devocional indiana, o poema exerceu profunda influência sobre diversas tradições religiosas, artísticas e culturais da Índia, permanecendo, até os dias atuais, como uma referência fundamental para manifestações da música, da dança e do teatro clássico indianos.

O estudo e compreensão do *Gīta Govinda*, além de ampliarem o conhecimento sobre a riqueza da literatura indiana, oferecem uma perspectiva singular acerca da experiência estética como via de aprofundamento filosófico e religioso. O poema possibilita explorar a relação entre espiritualidade e estética, promovendo uma reflexão sobre as fronteiras entre o amor humano e o amor divino. Por meio da representação poética de um amor que se depura a cada encontro do casal protagonista, Jayadeva propõe uma ressignificação das emoções capaz de conduzir do apego individual à realização de uma condição de amor universal.

O poema *Gīta Govinda* está inserido no contexto do Vaiṣṇavismo e é marcado por três grandes elementos: i.) a expressão da religiosidade ampla do Vaiṣṇavismo em sua dimensão popular; ii.) o nível de aprofundamento em suas correntes filosófico-devocionais, em sua maioria ligadas às narrativas vaiṣṇavas; e iii.) a tradição estética, que permite tanto uma abordagem popular quanto um nível iniciático, que é apresentada através dos desdobramentos comentariais em especial dos filósofos Rūpa Goswāmī e Abhinavagupta.

1.1 As tradições do Vaiṣṇavismo

O Vaiṣṇavismo, enquanto forte expressão religiosa pan-indiana, tem como fontes textuais mais importantes os Vedas, os Tantras, os Purāṇas e os Épicos (*itihāsa*). Os Purāṇas – narrativas cosmológicas e genealógicas de deuses e reis - e itihāsas - narrativas míticas e históricas – são literaturas originariamente vinculadas à uma tradição oral, onde se entrelaçam mitologia,

hagiografia e historiografia e que exercem um papel fundamental na perpetuação das histórias que fundamentam padrões normativos de comportamento em termos rituais e morais (*dharma*) que constituem a dimensão popular das religiosidades. Essas religiosidades, portanto, evidenciam “o sentido de verdade que elas transmitem e o sentido dos valores comunitais, tradicionais ou de identidade” (Flood, 1996, p. 144). Destas textualidades, os Tantras e a seção dos Vedas conhecida como Upaniṣads¹ revelam uma dimensão de aprofundamento filosófico no esforço deliberado para a realização da unicidade no Absoluto Viṣṇu.

A partir do século VII, evidencia-se o deslocamento de uma vida ascética, anteriormente centrada no conhecimento intelectual restrito a elites bramâminas, para a continuidade no domínio da família e da comunidade. Este movimento, caracterizado por uma intensa devoção (*bhakti*), foi impulsionado, em grande parte, pela influência dos poetas-santos Āḷvārs e Nāyaṇārs no sul da Índia, que promoveram essa devoção intensamente pessoal e emocional em substituição ao estudo pragmático das escrituras. Esse novo *ethos* favoreceu o fortalecimento dos rituais localizados e a percepção do templo como extensão do lar, onde o sagrado se tornava acessível através da participação direta.

Neste contexto, o surgimento e a popularização dos Purāṇas e Itihāsas foram fundamentais para democratizar o acesso ao conhecimento, até então restrito aos ambientes ascéticos e à língua sânscrita erudita. O *Bhāgavata Purāṇa*, composto por volta do século IX ou X, tornou-se a literatura *bhakti* por excelência, oferecendo uma síntese entre a metafísica do Vedānta e o emocionalismo apaixonado dos santos tamis. As histórias contidas nesses textos abrangem vários aspectos da vida cotidiana — como a política, valores comunitais e arte — e harmonizam-se com narrativas mitológicas de reis e heróis, constituindo parte integrante da cultura indiana ao longo dos tempos.

Essas histórias são perpetuadas por uma tradição originalmente oral e familiar, sendo representadas até hoje por artes como a dramaturgia e a poesia, vibrando inclusive na expressão contemporânea do cinema e da televisão. Muitas dessas narrativas estão associadas a Viṣṇu e aos feitos de seus *avatāras*, especialmente Rāma e Kṛṣṇa, cujas trajetórias nos épicos *Rāmāyaṇa* e *Mahābhārata* estabeleceram os modelos paradigmáticos de relacionamento entre o humano e o divino.

Neste período, surgem as cidades-templos que irão se consolidar efetivamente entre os séculos XI e XIII. Neste contexto afirmam-se também os rituais de adoração das divindades em

¹ Textos sagrados em forma de diálogos, que revelam o Absoluto (Brahman) como única e possível realidade, não havendo possibilidade de qualquer outra (advaita).

importantes templos, um terreno fértil para a propagação das tradições teístas como o Vaiṣṇavismo e o Śaivismo (ou Śivaismo). Um exemplo dessas cidades-templo, e que está diretamente ligado à narrativa do *Gīta Govinda*, é o templo Jagannātha, no estado de Odisha, sobre o qual será explorado um pouco mais adiante.

Viṣṇu - a divindade suprema do Vaiṣṇavismo - é citado originalmente no *R̥g Veda* como “uma divindade solar benevolente, geralmente associado ao deus guerreiro Indra” (Flood, 2014, p. 157). Citações presentes nas textualidades subsequentes dos Purāṇas e Upaniṣads, Viṣṇu consolida-se como deus supremo, com características benevolentes e compassivas, fortalecendo as correntes teístas e consagrando-se entre seus devotos. A fusão de algumas tradições regionais e suas respectivas divindades fortalece um crescente Vaiṣṇavismo e Viṣṇu passa a ser identificado com essas mesmas divindades, como é o caso de Vāsudeva, Kṛṣṇa e Nārāyaṇa.

Com isso se constitui a doutrina dos *avatāras* de Viṣṇu, como Senhor Absoluto, que se manifesta através de suas encarnações para restabelecer a ordem comprometida em tempos de crise. Em uma lista de dez *avatāras* mais conhecidos nas tradições vaiṣṇavas, destacam-se: *Matsya* (peixe), *Kūrma* (cágado), *Varāha* (javali), *Narasimha* (meio homem-meio leão), *Vamana* (anão), Paraśurāma (nobre brâmane), Rāma (rei e herói do épico Ramāyāma), Balarāma (irmão de Kṛṣṇa), Kṛṣṇa e Kalki (este ainda por vir). Em algumas tradições, Buda é apresentado no lugar de Kṛṣṇa e Kṛṣṇa é o próprio princípio da Unidade, como é apresentado no poema *Gīta Govinda*.

Ainda assim, algumas tradições onde Kṛṣṇa era fortemente cultuado, este permaneceu como o deus supremo e o termo “Kṛṣṇaísmo” tem sido usado para descrever os cultos a ele, enquanto que o termo Vaiṣṇavismo tem sido usado para descrever cultos a Viṣṇu nos quais Kṛṣṇa aparece como uma de suas encarnações e não como a forma do absoluto. Flood detalha:

Viṣṇu é, portanto, uma figura composta: uma figura na qual se fundem, ao longo de séculos, divindades originalmente distintas e elementos múltiplos de suas mitologias. E embora essas formas acabem se identificando umas com as outras, a autonomia das diferentes formas de Viṣṇu são ainda o objeto da preferência de muitos, em especial dos devotos de tradições Vaiṣṇavas específicas. Isso é particularmente evidenciado no caso de Kṛṣṇa. Para alguns Vaiṣṇavas, como é o caso dos Śrī Vaiṣṇavas, ele é uma encarnação de Viṣṇu e, portanto, subordinado a Viṣṇu; enquanto que para outros, como é o caso dos Gauḍīya Vaiṣṇavas, ele é a própria divindade suprema” (Flood, 2014, p. 164).

Dentre os *avatāras* mais conhecidos nas tradições vaiṣṇavas, reconhecidamente Kṛṣṇa é o mais proeminente, destacado no capítulo dezoito do épico *Mahābhārata*, que constitui o

*Bhagavad Gītā*², onde Kṛṣṇa atua como o mestre espiritual do arqueiro Arjuna no processo de aprofundamento do conhecimento da sua real natureza e como o conciliador entre as partes no restabelecimento da ordem comunitária. O texto evidencia a atuação do *avatāra* na dupla dimensão religiosa e não apenas em uma função específica. Portanto, as narrativas referentes à Kṛṣṇa reforçam as funções relativas ao *dharma* - cumprimento das normas e leis para o bem-estar da comunidade, e *mokṣa* - enquanto mestre de aprofundamento no reconhecimento da plenitude como fundamento da existência. *Avatāra* é assim descrito por Loundo:

A palavra *avatāra* denota, literalmente, o processo de “descenso” ou “travessia descensional” do transcendente e absoluto Viṣṇu, e sua consequente manifestação individualizada, aqui e agora, enquanto imanência e relacionalidade fenomênica imediata. Portanto, ao invés de um deus menor (*deva*) – i.e., um ente divino dotado de uma jurisdição individual fixa -, o *avatāra* constitui uma forma personalizada, corporificada, ou existencializada do Absoluto, para quem todas as funcionalidades são potencialmente pertinentes e a quem nenhuma delas esgota. (Loundo, 2022, p. 98)

E a importância de suas narrativas é complementada por Flood:

A doutrina dos *avatāras* permite, assim, a reivindicação universalista sobre a transcendência absoluta de Viṣṇu e, ao mesmo tempo, sua manifestação em formas finitas. Com isso, o Vaiṣṇavismo viabiliza, de forma eficaz, a incorporação de outras tradições. (Flood, 2014, p. 160).

O *avatāra* desempenha uma dupla função, i.e., abarca a totalidade dos dois níveis de religiosidade da cultura indiana: a dimensão popular, caracterizada por reestabelecer as ações normativas que visam a ordem ética e moral comunitária (*dharma*); a dimensão de aprofundamento, que tem como objetivo uma rememoração da real natureza do sujeito, que se encontra em uma condição de esquecimento. Em outras palavras, na dimensão cósmica, o *avatāra* atua como aquele que reacende e revitaliza as normas sociais em condições de anomia, restabelecendo a ordem e os princípios constitutivos de uma tradição e, simultaneamente, em sua condição de plena realização do conhecimento sobre sua própria natureza e a natureza da realidade, assume o papel de um espelho simbólico, refletindo e reafirmando a verdadeira essência da natureza humana.

Um *avatāra* difere de outros seres, não por uma classificação entre “uns” e “outros”, mas porque nasce com a condição plena de consciência de sua real natureza. Como função cosmogônica, ele reaviva e reacende os princípios constitutivos de uma tradição e em sentido profundo, simboliza nossa condição de plenitude e que, portanto, indica que a condição de

² *Bhagavad Gītā* (entre os séculos V e II AEC) – Texto seminal da tradição indiana, apresenta o diálogo entre Kṛṣṇa e Arjuna que antecede o início da guerra entre Pāṇḍavas e Kauravas no campo de batalha de Kuruksetra. Pāṇḍavas e Kauravas são ramificações de uma mesma linhagem familiar que reivindicam a soberania do reino.

sofrimento não é a nossa real natureza. Seja através de sua iconografia - que apresenta múltiplas funcionalidades, como a figura com muitos braços simbolizando a capacidade de realizar diversas atividades -, seja através de visualizações das qualidades do Ser Supremo para despertar essas mesmas qualidades nos seres humanos, seja rememorando seus feitos e seus infinitos e benevolentes atributos ou ainda participando de suas brincadeiras divinas que permitem que todos desfrutem do prazer de se estar plenamente em si. Contudo, é fundamental compreender essas imagens em seu contexto narrativo e cultural, evitando a mera apropriação descontextualizada de símbolos que, na tradição, são dinâmicos, paradigmáticos e pedagógicos. O risco de uma leitura dissociada entre individualidade e simbolismo externo é a redução da imagem à idolatria, entendida aqui como esvaziamento do valor pedagógico e filosófico seja da iconografia ou de seu método, convertendo-a em objeto separado e destituído de função transformadora.

Algumas características fundamentais do *avatāra* podem ser destacadas, tendo em vista que ele manifesta integralmente os atributos do Todo (Brahman). Embora se apresente em forma individual, sua natureza é marcada por conhecimento pleno e soberania absoluta. Entre seus predicados encontram-se: i.) **Sarvagā** – onipresença, a capacidade de atravessar e estar presente em todas as coisas; ii.) **Śakta** – poder; iii.) **Bala** – força; iv.) **Vīrya** – potência; v.) **Tejas** – esplendor ou brilho.

Essas qualidades não são meros adornos, mas expressões constitutivas do *avatāra*, que se manifesta como *aṁśa* (parte) que não deve ser entendido no sentido de “parte de um todo” que se fragmenta. Em vez disso, indica um modo de aparecer da totalidade: o *avatāra* é manifestação plena da essência divina em uma forma particular. Assim, o *avatāra* não reduz o Todo, mas o revela parcialmente, sem o esgotar.

As narrativas sobre Kṛṣṇa podem ser representadas em quatro funcionalidades que correspondem a momentos de sua existência: i.) como a criança amorosa e travessa, mas que realiza grandes feitos, como a destruição de demônios e proteção de sua comunidade; ii.) como o jovem amante sedutor das vaqueiras, com suas brincadeiras sensuais e eróticas, levando-as a experimentar o amor como transcendência; iii.) na sua atuação como mediador entre ambas as partes envolvidas na guerra descrita no *Bhagavad Gītā* na tentativa de evitá-la; e iv.) como mestre espiritual de Arjuna quando a guerra é inevitavelmente deflagrada.

Em todos os seus aspectos, falar de Kṛṣṇa como representação da totalidade é empreender uma jornada de realização com essa própria totalidade, uma oportunidade de apreender e experimentar o mais alto grau de comunhão com todas as coisas em sua essência através da doutrina de *bhakti*. “Geralmente traduzida como ‘devoção’, a palavra *bhakti* deriva

da raiz sânscrita *bhaj* que significa literalmente ‘participação’, ‘compartilhamento’” (Loundo, 2022, p. 102). A proposta de *bhakti* reforça a ideia de um caminho rigoroso em direção à unicidade, que culmina na fruição de um amor com a divindade. Não se trata de se dissolver num “todo absoluto”, mas em experimentar e “saborear” esse todo, prevalecendo a multiplicidade na participação da unicidade. Nas palavras de Ramakrishna Paramahansa: “Eu quero saborear o açúcar. Não quero me tornar o açúcar” (in Maclean, 1988, p. 170).

Presente em diversos textos e representada por diferentes escolas filosóficas, de norte a sul da Índia, cada qual representativa dessa mesma unicidade, *bhakti* tem sua maior expressão na *Bhagavad Gītā*. O texto instaura a possibilidade de realização de uma experiência que conduz à libertação através dos elementos do cotidiano.

De acordo com Karen P. Prentiss:

O *Gītā* transformou a palavra [*bhakti*] em um termo religioso técnico, especificando um caminho religioso que encorajou a participação no culto sem o sentido de apego material e familiar que caracterizou usos anteriores da palavra. Através da comparação com os caminhos religiosos tradicionais, o *Gītā* distinguiu *bhakti* e dotou-o de autonomia como caminho religioso por si mesmo; no *Gītā*, *bhakti* denota um método de experiência religiosa que conduz à libertação. Como muitos estudiosos notaram, o *Gītā* pode ser entendido como uma resposta às perspectivas religiosas indianas difundidas que veem o corpo de forma negativa. Para o *Gītā*, o campo da adoração humana é coextensivo ao campo da atividade humana comum, se a mente estiver focada em Deus.³ (Prentiss, 1999, p. 5)

Além do *Bhagavad Gītā*, podem-se também elencar mais duas fontes primárias que trazem as narrativas de Kṛṣṇa: o *Bhāgavata Purāṇa* e os relatos da sua infância e adolescência nas florestas de Vrindavan; e o *Harivamsa* que contém a descrição da linhagem de Kṛṣṇa.

Apesar da *Bhagavad Gītā* ser o texto com maior reconhecimento pan-indiano e, junto com as *Upaniṣads* e o *Brahma Sūtra*, formarem as mais importantes fontes textuais do *Vedānta*, são as histórias populares do *Bhāgavata Purāṇa* que permeiam, de forma privilegiada e até os dias de hoje, o imaginário comunitário. O texto apresenta as múltiplas encarnações de Viṣṇu e, em seu décimo livro, dedica-se de modo central às narrativas de Kṛṣṇa, referido como *Bhagavat*. Nessa obra, Kṛṣṇa é afirmado como a suprema realidade absoluta, ultrapassando a concepção tradicional de Viṣṇu como manifestação última do divino. Essa perspectiva encontra

³ The *Gītā* transformed the word into a technical religious term, specifying a religious path that encouraged active participation in worship without the sense of material and familial attachment that had characterized earlier uses of the word. Through comparison with traditional religious paths, the *Gītā* distinguished *bhakti* and endowed it with autonomy as its own religious path; in the *Gītā*, *bhakti* denotes a method of religious experience that leads to liberation. As many scholars have noted, the *Gītā* can be understood as a response to widespread Indian religious perspectives that view the body negatively. For the *Gītā*, the field of human worship is coextensive with the field of ordinary human activity, if one's mind is focused upon God.

posterior desenvolvimento e legitimação nas tradições Kṛṣṇaitas surgidas no século XVI, nas quais, como acima referido, se sustenta a inversão hierárquica segundo a qual Viṣṇu é compreendido como uma manifestação de Kṛṣṇa, reafirmando a centralidade deste como o absoluto supremo. As seções do *Bhāgavata Purāṇa* que antecedem as narrativas sobre Kṛṣṇa no *Bhāgavata Purāṇa*, encaminham e preparam o devoto para *bhakti-yoga*, enfatizando os requisitos necessários para o exercício de um caminho devocional que culminam na união com Kṛṣṇa como Ser Supremo, tal como ocorre na narrativa do *Bhagavad Gītā*, em especial no capítulo onze.

Pode-se dividir o décimo livro do *Bhāgavata Purāṇa* em duas partes: a primeira apresenta as histórias de Kṛṣṇa criança e a segunda as histórias de Kṛṣṇa em sua fase adolescente. Em todo o texto encontramos um Ser Supremo menos solene e mais divertido, quer seja envolto nas brincadeiras e travessuras provocativas com sua mãe em sua infância, quer seja nas brincadeiras eróticas com as vaqueiras de sua região em sua idade quase adulta. Em ambas as fases o termo *līlā*⁴ (divertimento) pode ser utilizado mais genuinamente para apresentar um deus brincando com sua própria criação, revelando a característica de participação e afirmação da divindade em cada ato da vida. Bryant cita uma passagem do *Bhāgavata Purāṇa* que reforça a importância dessa participação e que é seminal também no poema *Gīta Govinda*: “De acordo com o *Bhāgavata* (10.47.58), ser um associado íntimo de Deus capaz de brincar com Ele participando desta *līlā* é a mais alta perfeição possível da existência humana”⁵ (Bryant, 2007, p. 115).

Pode-se cogitar a ideia de que Jayadeva se inspirou na literatura do *Bhāgavata Purāṇa* para compor seu poema. O texto traz uma conotação peculiar para o termo *māyā* associando a *yogamāyā* como um caminho de compartilhamento com a divindade sem necessariamente se saber que se trata de uma divindade. Relata os passatempos de um Deus “que nem sempre quer ser Deus”, não descomprometido de suas atividades ou desviando-se de suas responsabilidades como Deus, mas envolvendo os devotos em suas brincadeiras e retirando-os da habitualidade de suas ações que se configuram ineficazes para romper atitudes egocentradas e que sustentam

⁴ Embora *līlā* seja frequentemente traduzido por expressões como “brincadeira divina”, “jogo cósmico” ou “passatempo”, tais traduções tendem a enfatizar apenas aspectos isolados do termo. Na literatura religiosa e filosófica da Índia, *līlā* remete à manifestação espontânea da realidade absoluta, concebida como uma atividade livre de necessidade, esforço ou finalidade externa. Mais do que uma ação específica, o conceito sugere um modo de ser caracterizado pela leveza, pela criatividade e pela liberdade, próprias de uma existência reconciliada consigo mesma. Nesse sentido, *līlā* pode ser compreendido como a expressão da plenitude do ser que se manifesta no mundo sem perder sua natureza essencial. Dada a inexistência de um equivalente satisfatório em português para o contexto deste trabalho, o termo será frequentemente mantido em sua forma original.

⁵ According to the Bhagavata (10.47 58), to be an intimate associate of God able to play with him by participating in this lila is the highest possible perfection of human existence.

os ciclos de morte e renascimento. Kṛṣṇa como ser amoroso e envolvente na ilusão de *māyā* permite que o devoto desfrute de sua *līlā* e se relacione com ele como filho, amante e até mesmo como inimigo. Façamo-nos a pergunta de Bryant: “como Deus poderia verdadeiramente atuar de forma espontânea e sem cerimônia com alguém no papel de filho ou amigo, se todos soubessem que ele era realmente Deus?”⁶ (Bryant, 2007, p. 116). Para entender melhor, pode-se tomar como exemplo a passagem relatada em que Yaśoda, mãe de Kṛṣṇa, olha dentro de sua boca para ver se ele havia ingerido terra e é surpreendida com a visão do universo todo, revelando-lhe a natureza divina de seu filho, após o que ela imediatamente curva-se a seus pés. Kṛṣṇa então a recobre novamente com sua *yogamāyā*, para que ela continue com seus afazeres e deveres maternos para com ele, incluindo as tentativas de punições para as traquinagens do próprio Kṛṣṇa. Neste sentido, todos aqueles que estão em contato com Kṛṣṇa recebem os benefícios dessa intimidade, independentemente do tipo de vínculo que com ele estabeleçam. Em outras palavras, quer sejam seres demoníacos, de diferentes castas e gêneros, todos se beneficiam. Assim, as *gopīs*, jovens vaqueiras da região, apresentadas no texto como sendo casadas, fazem amor com Kṛṣṇa nas florestas de Vṛndāvana em sua irresistível *līlā* amorosa, atraídas pelo som da sua agradável música e por sua dança. O texto inspira poetas e devotos ao reiterar o caminho de *bhakti*, recitando e cantando os nomes do Senhor Supremo, rememorando suas histórias e perpetuando sua amorosidade numa eterna brincadeira.

1.2 As hermenêuticas filosóficas do Vaiṣṇavismo – diferentes escolas do Vedānta

A pluralidade multifacetada das tradições indianas permite acomodar diferentes visões (*darśana*) do mundo tanto sob a égide da filosofia como da religião. A tentativa de categorizá-las estritamente como uma ou outra interessa mais à necessidade de classificação do que à essência de seu conteúdo e à eficácia de suas experiências. Dos registros disponíveis para o estudo, compreensão e prática dessas tradições, alguns possuem um caráter atemporal e universal, acolhendo diferentes interpretações e permitindo que as experiências sejam replicadas sob diferentes condições, sem comprometer seu propósito final. Essas características de atemporalidade e universalidade marcam as escrituras de autoridade máxima para as diferentes escolas do Vedānta, a saber, as Upaniṣads. Completam a trilogia dessas escolas o *Bhagavad Gītā* e o *Brahma Sūtra*, este último contém aforismos que condensam os

⁶ How could God truly play spontaneously and unceremoniously with anyone in the role of a son or friend, if every one knew he was really God?

ensinamentos das *Upaniṣads*. Todas essas escolas do Vedānta incorporaram também elementos do tantrismo⁷.

As divergências entre as escolas do Vedānta – palavra que significa literalmente “o fim (*anta*) dos Vedas (*veda*)”, i.e., as Upaniṣads - concentram-se principalmente na concepção do absoluto, seja ele pessoal ou impessoal, e na natureza da relação entre o indivíduo e essa realidade suprema. As escolas Bhakti-Vedānta, que abrangem cinco das seis principais tradições vedantinas, sustentam a crença em um deus pessoal onipresente na figura de Viṣṇu⁸, dotado de atributos auspiciosos. Para elas, a graça suprema só pode ser plenamente experimentada por meio de uma metodologia específica que enfatiza a adoração e devoção em oposição ao método que enfatiza o conhecimento (*jñāna*). Já a escola Advaita Vedānta, protagonizada por Śaṅkarācārya, é destituída da noção de um deus pessoal, que tem na noção de *Brahman*, seu princípio de unidade e em cuja a realização se enfatiza o processo de conhecimento.

Podemos enxergar a classificação doutrinária de cada uma dessas escolas com base na forma como cada uma aborda o problema da dualidade e da não-dualidade. Śaṅkarācārya, por exemplo, propõe uma não-dualidade absoluta (*advaita*). Rāmānujācārya apresenta uma concepção de não-dualidade qualificada (*viśiṣṭādvaita*), mas que se aproxima da categoria de dualidade e não-dualidade simultâneas (*dvaita-advaita*) e as outras quatro escolas se encaixam mais claramente nessa classificação genérica *dvaita-advaita*. Além desse critério ontológico, outro aspecto fundamental de caráter metodológico, de importância fundamental para o estudo da tradição do *Gīta Govinda* é a presença, em maior ou menor grau, da tradição devocional (*bhakti*). A devoção é um elemento essencial em cinco dessas escolas, enquanto na tradição de Śaṅkarācārya seu papel é mais ancilar.

Podemos resumir as escolas como segue:

i) **não-dualismo radical** (*kevalādvaita*) de Śaṅkarācārya (século VIII) – Brahman é sem atributos e não há outra realidade. A salvação (*mokṣa*) é alcançada através de *jñāna* - conhecimento de Brahman eliminação da ignorância;

⁷ O termo *tantra* deriva da raiz *tan* (“estender”, “tecer”, “urdir”) e pode ser compreendido como uma forma de expansão ou difusão do conhecimento. O Tantra manifesta-se com significativa profundidade histórica, densidade textual e impacto direto sobre a arte, a política e a religiosidade popular, com maior proeminência a partir da Índia medieval. Resumidamente, a metodologia tântrica consiste na vivência ou experiência da divindade por meio do corpo. Através de práticas de purificação e sacralização corporal, o praticante transforma-se na própria divindade. A imaginação passa a atuar como uma forma de ação ritual capaz de construir uma realidade superior.

⁸ Diferentes nomes são atribuídos ao deus pessoal, de acordo com a tradição: Purusottama, Narayana, Vasudeva, Kṛṣṇa, entre outros.

ii) **não-dualismo qualificado** (*viśiṣṭādvaita*) de Rāmānujācārya (século XI) – Brahman é pessoal e com atributos. *Mokṣa* é alcançada prevalentemente através de *bhakti*, mas requer também *jñāna* e *karma* - ação desinteressada;

iii) **dualidade** [em dependência absoluta] (*dvaita*) de Madhvāchārya (século XII) – Brahman é Viṣṇu, supremo e distinto de todas as *jīvas* (almas) e *mokṣa* é alcançado através de *bhakti* subordinada ao reconhecimento da diferença radical entre *jīva* e Deus.

iv) **dualidade e não-dualidade** [simultâneas] (*dvaitādvaita*) de Nimbarkācārya (século XII) – Brahman é identificado a Kṛṣṇa-Rādhā, possuidor de forma transcendental; causa material e eficiente do universo. *Mokṣa* é alcançada com ênfase na *bhakti-yoga* e na graça divina (*anugraha*);

v) **não-dualidade pura** (*suddhādvaita*) de Vallabhācārya (século XV) – Brahman é *Sat-cit-ānanda*, real, pleno, pessoal (identificado com Viṣṇu/Kṛṣṇa). *Mokṣa* é alcançada ao entrar em comunhão amorosa com Deus.

vi) **dualidade e não-dualidade** [simultâneas] **inconcebíveis** (*acintyabbedābheda*) de Caitanya Mahaprabhu (1486-1534) - Kṛṣṇa é o *Bhagavān* (Senhor) Supremo, pessoa absoluta, fonte de todas as formas divinas. *Mokṣa* é alcançada através de *bhakti* amorosa e *saṅkīrtana* (canto do nome do Senhor), participação no *līlā* de Kṛṣṇa.

1.2.1 Não-dualismo radical (*kevalādvaita*) - Śāṅkarācārya

Das seis escolas do Vedānta certamente a escola não-dual de Śāṅkarācārya é a mais conhecida e difere das demais por sua doutrina monista e radicalmente não-dual, isto é, o uno, entendido como *Brahman*, é a única realidade, inobjetificável e autoevidente, caracterizado por *sat* (existência), *cit* (consciência) e *ananta* (infinitude). Śāṅkarācārya desde cedo assumiu uma vida de renunciante e dedicou-se aos comentários de textos medulares do Vedānta como o comentário (*bhāṣya*) do *Brahma Sūtra* e importantes Upaniṣads, além de comentários sobre a *Bhagavad-Gītā*.

A metodologia do Advaita Vedānta se baseia na eliminação da ignorância (*avidyā*), que consiste em imputar autonomia e substancialidade ao que, em si mesmo, não é autônomo nem substancial, através de um exercício de uma razão aplicada ao reconhecimento de *Brahman*, ou seja, o discernimento (*viveka*) entre coisas finitas e o Absoluto. Em termos epistemológicos, a ignorância é o erro de tomar o todo pelas partes ou de concebê-lo como mera somatória das mesmas. Um exemplo elucidativo é oferecido pela metáfora do sol: alguém que desconheça a singularidade do sol e o observe refletido em fragmentos de um espelho quebrado poderá concluir, equivocadamente, que existem vários sóis. De modo análogo, a multiplicidade

fenomênica, quando interpretada sem discernimento, obscurece a compreensão da unidade fundamental do real. Para esse empreendimento, a prática pedagógica do Advaita segue três etapas: i.) *Śravaṇa* - escuta dos ensinamentos do mestre; ii.) *Manana* - reflexão analítica; iii.) *Nididhyāsana* - meditação reiterada.

A escola Advaita Vedānta de Śaṅkarācārya, através de uma não-dualidade radical, diferencia-se das demais e aponta para uma única realidade em Brahman conhecida através do conhecimento, de uma razão que discrimina e esclarece (*jñāna*), eliminando qualquer possibilidade de se atribuir substância ao finito, i.e., postula que substância é uma característica apenas do absoluto *Brahman* e confere a *bhakti* “um papel preparatório de ‘purificador mental’ (*cittaśuddhi*)” (Loundo, 2022, p.104). Para a tradição Advaita a libertação (*mokṣa*) não consiste na aquisição de algo novo, mas no reconhecimento da identidade originária entre o si-mesmo (*Ātman*)⁹ e o Absoluto (*Brahman*).

Uma proposta conciliadora pode ser considerada a visão de Madusūdhana Saraswatī, adepto da escola do Advaita Vedānta e devoto de Kṛṣṇa, em uma interpretação inovadora do *Bhagavad Gītā*, que combina *bhakti* e *jñāna*. Para ele, ambos são inter-dependentes no processo de busca pela libertação.

1.2.2 Bhedābheda - Rāmānujācārya

Foi Rāmānujācārya o primeiro grande *acārya* a criticar Śaṅkarācārya, por aproximar da genialidade argumentativa deste último na esfera da metafísica, e seus ensinamentos serviram de base, com pequenas adaptações, para as demais escolas *bhakti*.

Os relatos sobre a vida de Rāmānujācārya falam de uma criança nascida como resultado de práticas austeras de adoração do seu pai ao Ser Supremo e com “marcas divinas de Viṣṇu” (Tapasyananda, 1990, p. 2). Inicialmente instruído no sânscrito e nos Vedas pelo seu próprio pai, um erudito brâmane com profundos conhecimentos dos rituais védicos, teve como seu primeiro mestre de aprofundamento no Vedānta o filósofo Yadavaprakāśa (séc. XI) que, em sua época era considerado uma autoridade no Advaita Vedānta. Porém, de acordo com Swami Tapasyananda, o não dualismo de Yadavaprakāśa, denominado hoje como Yadavīya Siddhānta, diferenciava-se do Advaita de Śaṅkarācārya, aproximando-se mais do *bhedābheda* - dualismo

⁹ Neste trabalho, adota-se a distinção gráfica entre *ātman* e *Ātman* como recurso hermenêutico. O termo *ātman* (com inicial minúscula) refere-se ao si mesmo individual, isto é, ao sujeito empírico tal como se apresenta na experiência ordinária, ainda condicionado pelas limitações da individualidade. Já *Ātman* (com inicial maiúscula) designa o Si Mesmo absoluto, compreendido na tradição advaita como não diferente de *Brahman*, a realidade última e fundamento de toda a existência. Embora o sânscrito não estabeleça essa diferenciação por meio de letras maiúsculas e minúsculas, tal convenção é utilizada aqui para facilitar a distinção conceitual entre a dimensão individual e sua realização como identidade com o Absoluto.

e não-dualismo, diferença e não-diferença - que será consolidado posteriormente por Rāmānujācārya.

As sutis diferenças de interpretações de algumas passagens das Upaniṣad, revelavam uma característica proeminentemente devocional de Rāmānujācārya, diferenciando-o da clássica visão do Advaita. Por exemplo, a expressão da *upaniṣads* “Brahman é Verdade, é Conhecimento e é Infinito”¹⁰ (*Taittirīya Upaniṣad*, 1983, 2.1.1, p. 662) à qual Rāmānujācārya interpreta que “Brahman é dotado com as qualidades da verdade, conhecimento e infinitude. Essas qualidades são Dele, mas não Ele, assim como meu corpo é meu e não eu sou o corpo”¹¹ (Tapasyananda, 1990, p. 4).

Swami Tapasyananda cita uma dessas abordagens de Rāmānujācārya em que explicita a diferença entre os pensamentos *advaita* e *bhedābheda*, e culminará na separação definitiva de seu mestre:

Certa vez, Yadavaprakāśa estava interpretando a passagem upaniṣadica *sarvam khalvidam brahma, ne'ha nānāsti kiñcana*, 'Tudo isso é Brahman; não há diversidade alguma aqui'. Ele a interpretava, justificando a doutrina da unidade do Ātman e Brahman. Rāmānuja divergiu dele e disse que a passagem significaria a unidade de tudo com Brahman, se não fosse seguida por *tajjalān iti śānta upāsīta*, 'Este universo nasce em Brahman, é sustentado e por Ele se dissolve Nele; medite assim sobre Ele. Esta qualificação faz com que a parte anterior signifique: 'As coisas neste Samsāra não existem separadamente, mas como pérolas enfiadas em um fio; elas são interpenetradas por Brahman e mantidas como uma unidade sem prejudicar sua multiplicidade. (Tapasyananda, 1990, p. 6)¹²

Rāmānujācārya então se aproxima da antiga tradição *bhakta vaiṣṇava* de Tamil Nadul, os Ālvārs “significando aqueles que mergulharam nas profundezas do amor divino”¹³ (Tapasyananda, 1990, p. 13), onde irá acomodar, definitivamente, a filosofia do *advaita* com a doutrina de *bhakti*, instaurando o que posteriormente veio a se chamar *Viśiṣṭādvaita Vedānta* (não-dualismo qualificado), escola teo-filosófica que enfatiza que a unidade não nega a diversidade, mas a incorpora de maneira subordinada.

¹⁰ *satyam jñānam anantam brahman*

¹¹ Brahman is endowed with the qualities of truth, knowledge and infinitude. These qualities are His, but not He, just as my body is and not I am the body.

¹² One day Yadavaprakāśa was interpreting the Upaniṣadic passage *sarvam khalvidam brahma, ne'ha nānāsti kiñcana*, 'All this is Brahman; there is no diversity here whatever.' He was interpreting it, justifying the doctrine of the oneness of the Ātman and Brahman. Rāmānuja differed from him and said the passage would have meant the oneness of all with Brahman, if it were not followed by *tajjalān iti śānta upāsīta*, 'This universe is born in, sustained by, and dissolves in Brahman; meditate thus on Him. This qualification makes the earlier part mean: 'The things in this Samsāra are not existing severally, but as pearls strung on a thread; they are interpenetrated by Brahman and held as a unity without impairing their manifoldness.

¹³ Meaning those who have dived into the depths of divine love.

Todas as escolas do Vedānta concordam com a premissa upanísádica de que “*Brahman* é a unidade que compreende em Si todas as diversidades da experiência comum e ainda permanece inalterado e ilimitado por essas experiências”¹⁴ (Tapasyananda, 1990, p. 32). Enquanto que para a não-dualidade de Śāṅkarācārya a realidade última é uma consciência sem atributos e inalterada, entendendo a multiplicidade como um “aparentemente real” que não esgota nem define essa realidade última, para Rāmānujācārya essa não-dualidade é expressa por uma divindade com atributos e inclusivo (Viṣṇu), onde toda a diversidade faz parte da forma de Seu próprio corpo. Rāmānujācārya consegue, assim, harmonizar o pensamento védico da não-dualidade com a necessidade *bhakti* do Vaiṣṇavismo e seus devotos que ansiavam por um deus arquetípico mas não limitado por nenhuma forma: um deus que pode assumir qualquer forma, que tem como sua natureza essencial a verdade, a consciência, a bem-aventurança e que participa das qualidades como pureza – imune às vicissitudes das ações (*karma*) -, onipotência, onisciência, esplendor, entre outras. Um todo que também tem como atributo um corpo relacionado a Ele, formado por um coletivo de *jīvas*, ou seja, possibilidades de manifestação, que são totalmente dependentes d’Ele, mas que a recíproca não é verdadeira, pois Ele não se afeta por nenhuma dessas manifestações. Uma analogia bem simples é a de um bebê em estágios iniciais de formação na barriga de sua mãe que depende integralmente dos nutrientes fornecidos pela mãe para a geração de seus órgãos e evidenciando sua total dependência em relação a ela. A vida da mãe não depende da formação do feto e o feto existe em potencial no corpo da mãe mesmo antes da concepção. Outro exemplo pode ser dado em relação aos membros e partes de um corpo humano, que, apesar de terem cada qual uma função específica, não tem vida própria senão em função de um todo, o próprio corpo.

Uma das passagens favoritas de Rāmānujācārya estão nos versos 3.7.3–23¹⁵ do *Bṛhadāraṇyaka Upaniṣad*, conhecidos como *Antaryāmin Brāhmaṇa*, que apresentam uma das

¹⁴ Brahman is the unity which comprehends in Himself all the diversities of common experience and yet remains unaffected and unlimited by them.

¹⁵ O verso inicial 3.7.3 é assim descrito: *yaḥ prthivyaṁ tiṣṭhanprthivyā antarah / yaṁ prthivī na veda / yasya prthivī śarīram / yaḥ prthivīmantaro yamayati / eṣa ta ātmāntaryāmyamṛtaḥ || 3 ||*. “Aquele que habita em todos os seres, mas está dentro deles, a quem nenhum dos seres conhece, cujo corpo é todos os seres e que controla todos os seres de dentro, é o controlador interior, seu próprio eu e imortal” (Tapasyananda, 1990, p. 40). Todos os demais versos repetem o mesmo padrão e métrica: aquele que habita em X, que está dentro de X, a quem X não conhece, cujo corpo é X, e que controla X desde dentro, esse é o teu Eu interior e imortal. A fórmula é aplicada para *manas*, *agni*, *vāyu*, *ākāśa*, *tejas*, etc.

Na interpretação segundo VivekaVani (baseada nos ensinamentos de Vivekananda), não um comentário original completo <https://vivekavani.com/bru3c7v3/> acesso em 09/12/2025

O verso 3.7.23 é assim descrito:

yo retasi tiṣṭhan retaso'ntarah, yaṁ reto na veda, yasya retasḥ śarīram, yo reto'ntaro yamayati, eṣa ta ātmāntaryāmyamṛtaḥ; adṛṣṭo draṣṭā, aśrutaḥ śrotā, amato mantā, avijñāto vijñātā; nānyo'to'sti draṣṭā, nānyo'to'sti śrotā, nānyo'to'sti mantā, nānyo'to'sti vijñātā, eṣa ta ātmāntaryāmyamṛtaḥ, ato'nyadārtam; tato hoddālaka āruṇirupararāma || 23 ||

formulações mais sistemáticas da noção de Brahman como *Antaryāmin*, o “Controlador Interno”. Por meio de uma fórmula reiterada, os versos descrevem elementos, entidades, o *ātman* individual, e até mesmo as funções psicológicas, reforçando a ideia que Brahman é simultaneamente imanente e transcendente: imanente por constituir o princípio interior que habita e sustenta todas as realidades, e transcendente porque permanece desconhecido pelas entidades que dele dependem e que têm n’Ele o seu “corpo” (*śarīra*). A passagem do texto enfatiza ainda que Brahman é o único verdadeiro sujeito: Ele é o único vidente (*draṣṭṛ*), ouvinte (*śroṭṛ*), pensador (*manṭṛ*) e conhecedor (*vetṭṛ*); tudo o mais é objeto, perene apenas enquanto sustentado por Ele. Assim, a pluralidade fenomênica não compromete a unidade última do princípio consciente que a anima.

O conjunto dos versos culmina na afirmação de que somente esse *Antaryāmin* é imortal (*amṛta*), enquanto todas as entidades manifestas são perecíveis (*martya*). A realização desse princípio interior é apresentada como o acesso ao conhecimento supremo e à libertação.

Para a tradição *Bhedābheda*, Brahman é a causa eficiente e material do universo, mas não cria o mundo do nada — os *jīvas* e a natureza já existem eternamente em estado latente (*pralaya*) ou manifesto (*śṛṣṭi*), como o corpo da divindade. Os *jīvas* não são entidades autônomas, e existem para se realizarem no serviço amoroso a divindade (*bhakti*) que é transcendente, mas acessível. O sofrimento seria decorrente das ações de *jīvas* no desconhecimento dessa divindade, reivindicando uma autonomia egóica e tendo seus corpos moldados por essas ações nos processos transmigratórios. Porém, nada disso afeta a natureza essencial do divino, que permanece inalterado em sua substância e se manifesta pela sua pura benevolência.

Em seu sistema, Rāmānujācārya acomoda todos os devotos, desde os mais intelectuais, que necessitam suporte na tradicional explicação vedantina, até as pessoas simples. Todos eles são abrigados pelo conforto de *bhakti* que tem como característica o amor incondicional, o

“He who inhabits the organ of generation but is within it, whom the organ does not know, whose body is the organ, and who controls the organ from within, is the Internal Ruler, your own immortal self. He is never seen, but is the Witness; He is never heard, but is the Hearer; He is never thought, but is the Thinker; He is never known, but is the Knower. There is no other witness but Him, no other hearer but Him, no other thinker but Him, no other knower but Him. He is the Internal Ruler, your own immortal self. Everything else but Him is mortal. Thereupon Uddālaka, the son of Aruṇa, kept silent”

“Aquele que habita o órgão da geração, mas está dentro dele, a quem o órgão não conhece, cujo corpo é o órgão e que controla o órgão a partir de dentro, é o Soberano Interno, o seu próprio eu imortal. Ele nunca é visto, mas é a Testemunha; Ele nunca é ouvido, mas é o Ouvinte; Ele nunca é pensado, mas é o Pensador; Ele nunca é conhecido, mas é o Conhecedor. Não há outra testemunha além dele, nenhum outro ouvinte além dele, nenhum outro pensador além dele, nenhum outro conhecedor além dele. Ele é o Soberano Interno, o seu próprio eu imortal. Tudo o mais, exceto ele, é mortal. Então, Uddālaka, filho de Aruṇa, permaneceu em silêncio”

serviço desapegado e um estudo disciplinado da divindade, onde ação e conhecimento não se opõem, ao contrário se complementam. *Bhakti* é reforçada como caminho espiritual (*sadhana*) que conduz à libertação.

1.2.3 *Dvaita* - Madhvācārya

Os relatos sobre a vida de Madhvācārya estão descritos na obra *Madhvacvijaya*, de autoria de seu discípulo Nārāyaṇa Paṇḍitācārya (séc XIII), na qual são narrados supostos milagres realizados desde sua infância, bem como seu grande poder espiritual, intelectual e físico. A obra também ressalta a importância de sua filosofia, tanto para seus contemporâneos quanto para seus sucessores.

É comum a atribuição de uma origem divina aos grandes mestres. Assim, Śaṅkarācārya é considerado uma encarnação de Śiva; Rāmānujācārya, uma encarnação de Ādiśeṣa — o primeiro e principal servo de Viṣṇu —; e a Madhvācārya é atribuída a encarnação de Mukhyaprāṇa, um *jīva* de alto grau hierárquico, um ser espiritual supremo a serviço de Viṣṇu.

O pai e o guru de Madhvācārya eram *vaiṣṇavas* devocionais, mas com forte influência da filosofia *advaita*. Em suas peregrinações pelo norte e sul da Índia, Madhvācārya confrontou-se com estudiosos e eruditos das escolas de Śaṅkarācārya e Rāmānujācārya, tecendo críticas e refutações às interpretações filosóficas desses mestres. Convencido da necessidade de estabelecer uma nova linha de pensamento, deu origem à sua própria escola: o *Dvaita Vedānta*.

Madhvācārya foi o grande expoente do realismo indiano (*yathārthavāda*), que no contexto filosófico designa o “conhecimento do real como ele é”, independentemente da mente que o percebe. O realismo entende que os objetos da experiência são reais, i.e., têm existência própria e objetiva e o conhecimento humano pode corresponder à realidade das coisas. Essa linha de pensamento se opõe ao idealismo (*māyāvāda*) de Śaṅkarācārya, que sustenta que a realidade depende da consciência que a percebe.

As escolas filosóficas *Nyāya* e *Vaiśeṣika* também compartilham da ideia de realismo, porém, Madhvācārya diferencia-se pelo seu devocionalismo a Nārāyaṇa, tornando sua doutrina uma “teologia realista”. A doutrina *Dvaita* acredita que a divindade (Viṣṇu), o mundo (*prakṛti*) e as almas (*jīvas*) são realidades eternas e distintas (*bheda*) em suas existências, mas *prakṛti* e *jīvas* completamente dependentes do poder da divindade. A dualidade de Madhvācārya considera a distinção/diferença como um atributo ontológico, mas justifica a dependência através da característica “auto-ligante” inerente da substância - denominada *Viśeṣa* -, i.e., a relação entre unidade e multiplicidade é sustentada pelo princípio de *Viśeṣa*, que une sem confundir e distingue sem separar.

Para Madhvācārya, *jīva* é um reflexo da consciência e da bem-aventurança de Viṣṇu, embora limitado em sua natureza e potência; é sempre existente e eterna (*nitya*), mas diferencia-se das demais em grau de consciência e capacidade de realização espiritual, configurando, assim, uma hierarquia ontológica entre *jīvas*, cada qual dotada de uma singularidade própria. O sofrimento ocorre quando há o esquecimento da dependência essencial do *jīva* em relação à divindade. O caminho para a libertação (*mokṣa*) é *bhakti*, que conduz à experiência de bem-aventurança pessoal, mantendo ainda sua total individualidade. Essa visão contrasta com Rāmānujācārya, para quem as diferenças entre *jīvas* não pertencem à sua essência última, e com Śaṅkarācārya, para quem as diferenças pertencem apenas ao plano fenomênico.

1.2.4 Dvaitādvaita - Nimbārkācārya

Pouco se sabe sobre a vida de Nimbārkācārya, apenas que viveu, provavelmente, no século XII, após Rāmānujācārya e antes de Madhvācārya, era oriundo de família telugu, ligado à região de Mathurā e devoto de Kṛṣṇa.

A doutrina da escola *Dvaitādvaita* (dualidade na unidade) é uma adaptação da tradição de Bhāskara - *Bhedābheda* (diferença-na-não-diferença) -, para o Vaiṣṇavismo devocional. Bhāskara, assim como os grandes *acaryas*, apresentou sua interpretação dos *Upaniṣads* e dos *Brahma Sūtras* defendendo a ideia de que *Brahman* possui inúmeros atributos auspiciosos e manifesta-se na pluralidade sem perder sua unidade primordial. No conceito de sua filosofia não teísta, Bhāskara entende que *jīva* é diferente (*bheda*) e não diferente (*abheda*) de *Brahman*: em sua natureza, é não-diferente; em sua condição mundana, como um estado de escravidão, é diferente. O estado de não-diferença retorna na libertação (*mokṣa*), que é atingida pelos *jīvas* através do cumprimento dos deveres e aspiração à liberdade. É neste último ponto em que Nimbārkācārya difere de Bhāskara.

Nimbārkācārya faz uma interpretação literal das passagens das *Upaniṣads* que tratam da distinção e inseparabilidade entre *jīva* e *Brahman*. Para ele, a diferença e não-diferença entre *jīvas* e *Brahman* são simultâneas e eternas: o raio de sol é um reflexo do sol, dependente deste, mas não é ele em si; assim como a onda, que depende do oceano, mas nunca se torna o oceano. Mesmo após a libertação, *jīva* permanece distinto, embora em plena comunhão com a divindade e livre de sofrimento. Resumindo, *jīva* é da mesma natureza essencial que *Brahman*, porém, eternamente dependente e limitado.

O sofrimento advém do esquecimento de *jīva* da sua dependência em relação à divindade e *bhakti* representa o caminho da libertação (*mokṣa*). Através de reiteradas ações meritórias em seus ciclos de morte e renascimento e tornando-se elegível pela graça divina, *jīva*

alcança *mokṣa*, quando então percebe sua participação na natureza da divindade, sem se “dissolver” na unidade, i.e., permanecendo uma distinção sem diferença absoluta.

1.2.5 Śuddhādvaita - Vallabhācārya

Vallabhācārya é um dos últimos mestres fundadores das escolas vedantinas, ligado ao Vaiṣṇavismo através da figura de Kṛṣṇa, e que também irá refutar as ideias de Śaṅkarācārya em seu sistema não-dual.

Sua origem está ligada à comunidade bramânica Telugu, originariamente da região de Andra Pradesh e Telangana, filho de Lakṣmaṇa Bhaṭṭa (pai) e Yellammāgārū (mãe) e passou grande parte de sua vida em Varanasi (antiga Benares). Fez três grandes peregrinações pela Índia em seu processo de aprendizado e disseminação de sua filosofia.

Em seu sistema *Śuddhādvaita* – puro não-dualismo -, Vallabhācārya, assim como os mestres predecessores das escolas vedantinas, critica Śaṅkarācārya em seu conceito de *māyā*, interpretado equivocadamente como ilusão do mundo fenomênico, com o argumento de que para sustentar a ideia de um mundo não real, *māyā* deveria ser concebida como externa a *Brahman*, comprometendo a noção de não-dualidade. Para Vallabhācārya, então, *māyā* deve ser considerada como um poder intrínseco de *Brahman*, ou seja, causa material e instrumental na produção das coisas.

Para as tradições dualistas, a madeira e o marceneiro são entidades distintas e separadas, porém, na concepção não-dual de Vallabhācārya, é o próprio *Brahman* que se transforma para criar o mundo real, sem degradar ou diminuir sua natureza essencial. Assim, a teologia de Vallabhācārya propõe a doutrina *Avikṛta Pariṇāmavāda*¹⁶ para reconciliar a realidade do mundo multifacetado com a unidade e pureza do Absoluto. A analogia do sol e sua luz também pode ser utilizada para explicar essa doutrina: o sol emite incontáveis raios de luz e calor sem perder qualquer parte de si mesmo ou se modificar. Os raios são uma transformação real da energia do sol, mas o sol permanece intacto e inalterado em seu resplendor. Essa visão fornece uma base metafísica sólida para uma *bhakti* profundamente arraigada, onde o mundo não é um obstáculo à realização espiritual, mas sim o palco da gloriosa manifestação divina.

O ser individual (*jīva*) é também manifestação de *Brahman*. Contudo, pela ignorância (*avidyā*) associada ao desejo e apego, o *jīva* interpreta equivocadamente a criação, tomando a

¹⁶ *Pariṇāma*: Significa "transformação", "modificação" ou "manifestação". É a ideia de que o efeito (o universo) é uma transformação real da causa (*Brahman*); *A-vikṛta*: "A" é uma partícula de negação, e "*vikṛta*" significa "alterado", "modificado", "deteriorado" ou "impuro". Portanto, *Avikṛta* significa "não-alterado", "não-deteriorado", "permanecendo puro". *Avikṛta Pariṇāmavāda* é a doutrina de que o Ser Supremo (*Brahman*) se transforma realmente no universo, mas sem sofrer qualquer mudança, diminuição ou impureza em sua natureza essencial.

manifestação lúdica divina (*līlā*) como um ciclo de aprisionamento (*samsāra*). A libertação ocorre quando o indivíduo abandona a perspectiva egocêntrica e reconhece o mundo como jogo divino, vivendo em comunhão amorosa com a divindade.

1.2.6 Acintya-bhedābheda - Caitanya Mahāprabhu

Caitanya Mahāprabhu, também chamado por Śrī Kṛṣṇa Caitanya, é reconhecido por seus devotos como a encarnação suprema de Kṛṣṇa, que assume em si a emoção e a beleza de Rādhā para experimentar o próprio amor divino.

Caitanya foi o décimo filho de Jagannātha Paṇḍita e Śacī, precedido por oito filhas que morreram na infância, e por um filho mais velho, Viśvarūpa, que mais tarde se tornou *saṁnyāsin* (renunciante). A biografia de Caitanya registra numerosos episódios de transe nos quais ele afirmava estar em contato com o divino, às vezes sendo conduzido a êxtases e, outras vezes, mergulhado em profunda tristeza, decorrentes dos estados de união ou separação da divindade. Eram comuns manifestações ditas sobrenaturais em seu corpo, bem como episódios de conversão provocados por suas ações, que surpreendiam alguns e aterrorizavam outros.

Caitanya não deixou tratados filosóficos, mas essa ausência foi superada pela dedicação ao êxtase devocional centrado em Kṛṣṇa como divindade suprema, pela via dos *nama-saṅkīrtanas*¹⁷ (canto comunitário do nome divino) e do diálogo amoroso sobre a divindade com seus devotos. Seu exemplo e presença inspiraram discípulos altamente eruditos — especialmente os Gosvāmīs de Vṛndāvana (Sanātana, Rūpa, Jīva e, mais tarde, Baladeva) — que sistematizaram sua visão na doutrina conhecida como *Acintya-bhedābheda*, a “unidade e diferença inconcebíveis”.

A celebração do amor místico entre Rādhā e Kṛṣṇa já era conhecido no Vaiṣṇavismo popular, em grande parte por influência do *Gīta Govinda* de Jayadeva, e Caitanya consolida esse movimento, dando-lhe profundidade teológica. Para ele, Kṛṣṇa não é apenas uma encarnação de Viṣṇu, mas o próprio Viṣṇu, i.e., a própria Divindade Suprema, fonte de todas as encarnações. Sua filosofia afirma que todas as coisas são simultaneamente idênticas e diferentes de Kṛṣṇa e sua forma pessoal é mais profunda e fundamental do que o absoluto impessoal descrito pela escola Advaita. A experiência devocional é a forma de conhecimento mais elevada.

¹⁷ *Nāma*: nome; *Samyak* – juntos, simultaneamente, *kīrtanā*: louvor, canção devocional. Assim, *nama-saṅkīrtanas* é a glorificação da divindade através do canto de seus nomes em congregação, ou seja, em grupo. Geralmente acompanhada de dança extática em estado devocional. Na escola de Caitanya, isso se materializa sobretudo na repetição cantada dos nomes de Kṛṣṇa, sendo o mais famoso: *Hare Kṛṣṇa Hare Kṛṣṇa Kṛṣṇa Kṛṣṇa Hare Hare, Hare Rāma Hare Rāma Rāma Rāma Hare Hare*.

Na tradição de Caitanya — a escola Gauḍīya Vaiṣṇava, cujo princípio filosófico central é *acintya-bhedābheda* (“unidade e diferença inconcebíveis”) — o *jīva* não é uma entidade separada da divindade (Kṛṣṇa); ou seja, compartilha da mesma natureza ontológica do Absoluto: *sat-cit-ānanda* (existência, consciência e bem-aventurança). Essa unidade é entendida como *abheda*, enquanto a diferença (*bheda*) reside na limitação e dependência do *jīva* em relação a Kṛṣṇa, sendo este último independente e de potência infinita. Unidade e diferença coexistem de modo inconcebível (*acintya*), isto é, não podem ser explicadas plenamente pela lógica humana, mas são experienciadas na imersão do amor (*prema*) e do serviço devocional (*sevā*), que conduzem o *jīva* à libertação. Nesse estado, o *jīva* não se funde com a divindade: permanece em sua individualidade, mas desfruta da eterna bem-aventurança (*ānanda*).

Até este ponto, foi feita uma digressão pelas diversas escolas e seus conteúdos doutrinários e pode-se vislumbrar, por um lado, as múltiplas possibilidades hermenêuticas de um mesmo conteúdo temático, e por outro, o quão tênue são os “limites” dessas diversas tradições e que serão consideradas para o estudo da tradição do *Gīta Govinda*.

A ideia de *bhakti* não deve ser subsumida apenas como expressão amorosa pela divindade, ou seja, não apenas como um fim e sim como uma disciplina (*sadhana*) a ser adotada e “que visa promover uma transmutação qualitativa na ação cotidiana: a passagem da mundanidade à sacralidade através da eliminação gradativa das expectativas egocentradas” (Loundo, 2022, p. 103). Em outras palavras, *bhakti* não se trata apenas do objetivo final de “se estar com a divindade”, mas de uma pedagogia para alcançar essa “participação” amorosa na divindade (*preman*).

1.3 Tradição estética: doutrina de *Rasa*

Muitas das esferas da vida cotidiana da tradição indiana estão abarcadas no contexto das religiões, que atuam como uma grande plataforma que sustenta e contém toda a metodologia que conduz a compreensão do sentido último das coisas, e que fornece o conhecimento necessário para o ser humano entender suas origens, saber seu destino final e, o mais importante, seu verdadeiro papel no aqui e agora, dando-lhe plenas condições de usufruir de uma experiência vivencial marcada por uma condição de bem-estar sempre presente. O projeto teleológico que permeia a pluralidade filosófica indiana conduz ao conhecimento da totalidade, valendo-se do exercício da razão na busca pelos princípios constitutivos de todas as coisas e, assim, eliminando definitivamente a ignorância sobre elas. Esse processo se coaduna com o propósito soteriológico das tradições religiosas, e ambos atravessam todas as camadas da

experiência humana, evidenciando a concepção de uma única realidade como fundamento da existência plena em comunhão com a totalidade.

Esse compromisso com a superação da ignorância e com a realização da plenitude humana não se restringe aos domínios estritamente filosófico-religiosos. Na tradição indiana, a busca pela verdade e pela libertação também encontra expressão na arte, na poesia, na música e na dramaturgia, compreendidas não apenas como formas de entretenimento, mas como meios capazes de conduzir o indivíduo a uma experiência ampliada da realidade. A experiência estética passa, assim, a ocupar um lugar privilegiado, na medida em que permite a suspensão das limitações da subjetividade ordinária e a participação em estados de consciência marcados pela universalização da emoção e pela intuição de uma unidade subjacente à multiplicidade fenomênica. É nesse contexto que a reflexão estética indiana se desenvolve, articulando arte, conhecimento e realização espiritual em uma mesma perspectiva de transcendência.

A literatura que embasa os principais conceitos da estética indiana está contida no texto *Nāṭyaśāstra*. Etimologicamente, *nāṭya* significa representação dramática e *śāstra*¹⁸ significa um compêndio de regras, um tratado científico ou religioso. Datado entre os séculos II AEC e II e escrito por Bharatamuni, também conhecido apenas como Bharata, o *Nāṭyaśāstra* é um extenso e completo tratado da dramaturgia. Com relação ao seu autor, Perez afirma:

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 Panini e Patañjali; o compilador dos Vedas; Vyasa e o próprio Buda, "O Muni do Clã Sakya" (Śākya-Muni). O título completo da obra, *Bharata-muni-nāṭyaśāstram*, 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. (Perez, 2015, p. 35)

O *Nāṭyaśāstra* contém 36 capítulos que descrevem a origem e estilos da dramaturgia, regras da prosódia, local da encenação, arte do canto, minuciosos detalhes sobre os movimentos de cada parte do corpo, vestimentas, maquiagem. Está escrito em forma dialógica, tal como os Upanishads, apontando a representação dramática, a poesia e a dança como meios de se resgatarem aspectos inerentes à natureza humana, que conduzem o espectador a um reforço de suas características latentes e a um processo de reconhecimento e depuração das emoções apresentadas nas narrativas dramáticas. Bharatamuni atribui a origem do *Nāṭyaśāstra* à

¹⁸ Podemos encontrar na cultura indiana outros tratados sistemáticos como *vastuśāstra* – tratado sobre arquitetura, *arthaśāstra* – tratado sobre política, estratégia militar, ciência política e economia, *jyotiḥśāstra* – tratado sobre astrologia, entre outros.

inspiração da rememoração dos Vedas em recolhimento meditativo. Daí se considerar o *Nāṭyaśāstra* como o quinto Veda e a representação da totalidade da manifestação. Bharatamuni descreve, de forma sintética, os objetivos do *Nāṭyaśāstra*:

[O *Nāṭya*] ensina o dever àqueles que estão inclinados a cumprir seu dever, o amor àqueles que estão ansiosos por realizá-lo e castiga aqueles que são mal-educados ou indisciplinados, promove o autocontrole naqueles que são disciplinados, dá coragem aos covardes, energia aos heróicos, ilumina os de intelecto limitado e concede sabedoria aos eruditos. Isto proporciona diversão aos reis, firmeza (de espírito) às pessoas afligidas pela tristeza e (sugestões de aquisição) de riqueza para aqueles que desejam ganhá-la, e traz serenidade às pessoas com a mente agitada. O drama, tal como idealizei, é um mimetismo de ações e condutas de pessoas, rico em emoções diversas e que retrata diversas situações. Isto se relacionará com as ações dos homens bons, maus e indiferentes, e dará coragem, diversão e felicidade, bem como conselho a todos eles¹⁹ (Bharatamuni, 1951, 1.108-112, p. 15).

Podemos considerar que a apresentação da arte dramática indiana se aproxima da noção estética grega de *mimeses*, a qual não se refere a uma imitação da vida real, mas a um processo que designa a ressignificação de aspectos do cotidiano, enxergando sua dimensão universal e sua origem divina presente desde sempre. Para Aristóteles, “a poesia é mais filosófica e mais nobre do que a história, pois a poesia se refere, de preferência, ao universal; a história, ao particular” (Aristóteles, *Poética*, 1451^a37, 1451b7). Enquanto a história deve se preocupar em relatar os fatos como acontecem em sua particularidade, e a poesia, sob a perspectiva indiana, deve conduzir a uma experiência emocional universalizante (*sādhāraṇīkaraṇa*), onde o ego é temporariamente descentralizado, oportunizando uma visão clara das emoções particulares e sua depuração. Na visão de Aristóteles a finalidade do enredo dramático seria mesmo uma “depuração” (catarse) cognitiva das emoções. Nesse mesmo sentido, na representação dramática indiana o objetivo final e fundamental de toda obra está exatamente nessa experiência emocional, na sensação de “prazer”, “deleite”, como ápice da experiência estética, entendida como *rasa*. Bharatamuni ressalta a importância das emoções (*bhāvas*) e apresenta o conceito de *rasa* como o cerne e teleologia da dramaturgia indiana. Explicado pormenorizadamente, nos capítulos VI e VII do *Nāṭyaśāstra*, *rasa* é um verdadeiro tratado psicológico das emoções constitutivas da natureza humana e Bharatamuni descreve como potencializá-las através dos

¹⁹ 108-109. This teaches duty to those bent on doing their duty, love to those who are eager for its fulfilment, and it chastises those who are ill-bred or unruly, promotes self-restraint in those who are disciplined, gives courage to cowards, energy to heroic persons, enlightens men of poor intellect and gives wisdom to the learned.

110. This gives diversion to kings, and firmness [of mind] to persons afflicted with sorrow, and [hints of acquiring] money to those who are for earning it, and it brings composure to persons agitated in mind.

111-112. The drama as I have devised, is a mimicry¹ of actions and conducts of people, which is rich in various emotions, and which depicts different situations. This will relate to actions of men good, bad and indifferent, and will give courage, amusement and happiness as well as counsel to them all.

elementos de expressão do drama (*abhinaya*). *Rasa* deve ser determinado pelo dramaturgo/poeta (*kavi*), é fomentado pela atuação dos atores, com a ajuda dos demais elementos, que visa, como objetivo último, a experiência estética do espectador. Entende-se por elementos de expressão do drama, os gestos e posturas (*aṅgika*), a fala (*vācika*), os acessórios (*āhārya*), como a maquiagem e a vestimenta, e a representação das emoções (*sattvica*)²⁰.

1.3.1 Conceito de *Rasa*

Rasa pode ser traduzido como sabor, gosto, seiva, líquido ou suco das plantas e em textos mais antigos, pode ter sido associado ao *soma*²¹, porém, seu conceito é mais abrangente. Monier-Williams define como “o melhor, a mais fina parte ou a parte principal de qualquer coisa, essência, medula” (Monier-Williams, 1899, p. 869). Uma palavra derivada da mesma raiz é *rasāyana* (elixir), remetendo à ideia de uma bebida, uma mistura de vários elementos. Na tradição da medicina indiana, a ayurveda, “*rasa* é definido como um conhecimento percebido através de *rasanā indriya* (sensação aproximadamente gustativa) localizado em *jihvā* (língua)”. Caraka afirma que *rasa* é experimentado no momento em que uma substância entra em contato com a língua. Caraka acrescenta que o conhecimento claramente percebido é apenas o *rasa* da substância. Quaisquer outras percepções, como aquelas que ocorrem posteriormente ou de forma tênue, são denominadas *anurasa* uma sequela da *rasa* principal”²² (Rath et al., 2014, p. 202). *Rasa* refere-se a uma totalidade complexa de experiência resultante de todas as interações perceptivas do material com sensores na boca e nas passagens nasais, papilas gustativas, receptores olfativos e quimioestésicos.

Dentro da estética indiana, *rasa* deve ser compreendido como o resultado final da interação dos elementos de expressão do drama, conforme descritos anteriormente, que despertam uma emoção específica no espectador. Essa emoção não é percebida como pessoal, pois o espectador não participa diretamente da ação, mas ainda assim ressoa como algo que lhe pertence. É essa identificação sutil com uma emoção universalizada, i.e., purificada da subjetividade individual, que o conduz a um estado de fruição emocional, independente da emoção particular apresentada no drama.

²⁰ Dentre as traduções encontradas para a palavra *sattvica*, encontra-se “estado do corpo causado por alguma emoção natural”. Embora essa definição pareça ser a mais apropriada para o contexto, sua raiz *sattva*, entre outros significados, designa “verdadeira essência”, “substância elementar”, “disposição da mente”. Esses conceitos reforçam a ideia de uma disposição inata para as emoções, às vezes definidas como estados mentais.

²¹ Bebida preparada oferecida em libações aos deuses ou bebido pelos *brāhmanas*, por ambos os quais se supunha que o seu efeito estimulante era apreciado

²² Caraka *Samhitā* citado é a versão editada por Yādava Trivikrama Ācārya

Para explicar melhor o conceito de *rasa*, Bharatamuni recorre à analogia da preparação de um prato, no qual se misturam diversos ingredientes de sabores distintos (doce, amargo, azedo etc.), e o “bom *gourmet*” aprecia o resultado final, experimentando prazer na degustação. Da mesma forma que, para apreciar um bom prato, o *gourmet* necessita de certo refinamento gustativo, a depuração das emoções que constituem o *rasa* também exige um refinamento estético que permita saborear plenamente essa experiência.

Bharatamuni enfatiza que “a fala não tem nenhum significado sem algum tipo de emoção”²³ (6.31); ou seja, mesmo antes de delinear o enredo, é preciso definir claramente a emoção que se deseja despertar no espectador. *Rasa* deve ser entendido pelo autor como a semente (*bīja*) do drama; do mesmo modo, o ponto central a ser transmitido ao espectador (*bindu*) deve ser representado em cada ato da encenação, mantendo a imagem do herói-protagonista sempre presente na mente do público e possibilitando a experiência do *rasa* almejado.

A fórmula clássica que define a produção do *rasa*, como o resultado de uma encenação, cuidadosamente composta, como explicado acima, está resumida no *sūtra*²⁴ 31 do sexto capítulo do *Nāṭyaśāstra*: *vibhāva–anubhāva–vyabhicāri–saṃyogād rasa-niṣpattiḥ* - *Rasa* é produzido pela combinação de estados determinantes (*vibhāva*), consequentes (*anubhāva*) e transitórios (*vyabhicāribhāva*).²⁵ (Bharatamuni, 1951, 6.31, p. 105).

As palavras *bhāva* e *rasa* podem, em certos contextos, serem traduzidas como emoções ou sentimentos, mas, na definição de Bharatamuni, fica claro que são categorias distintas e interdependentes: é da dinâmica entre ambas que surge a experiência estética. *Bhāva*, derivado da raiz $\sqrt{bhū}$ (“tornar-se”, “vir a ser”), designa os estados emocionais que fazem algo emergir à consciência. Como explica Thiagarajan, “Bharata atribui uma qualidade causal a *bhāva*, dizendo *bhāvayanti iti bhāva*: aquilo — uma coisa ou um estado mental — que nos faz perceber sua presença, impregnando-nos como um aroma particular”²⁶. Assim, é a partir do *bhāva* que o *rasa* se manifesta: o *bhāva* torna-se *rasa*. Bharatamuni esclarece essa interdependência por meio da analogia da árvore (6.38): a semente, ao germinar, dá origem a ramos, flores e frutos,

²³ No meaning proceeds [from speech] without [any kind of] Sentiment.

²⁴ *Sūtra* – literalmente “fio”, “linha”. É um aforismo ou conjunto de aforismos que compõem um texto conciso e denso, característico da literatura filosófica, científica e ritual da Índia. Os *sutras* são formulados para serem memorizados e transmitidos oralmente, contendo ensinamentos essenciais em forma extremamente condensada, muitas vezes exigindo comentários (*bhāṣya*) para sua interpretação.

²⁵ The Sentiment is produced (*rasa-niṣpattiḥ*) from a combination (*saṃyoga*) of Determinants (*vibhāva*), Consequents (*anubhāva*) and Transitory States (*vyabhicāri-bhāva*)

²⁶ Bharata gives a causal quality to *bhāva*, saying ‘*bhāvayanti iti bhāva*, that is, a thing or mental state that brings its awareness or makes one conscious of it, which pervades one like a particular smell. Disponível em <https://ebooks.inflibnet.ac.in/icp04/chapter/the-rasa-theory-of-bharata/> Acesso em 27/07/2024

mas também depende do crescimento deles para completar o ciclo. Do mesmo modo, o *bhāva* é a base da experiência estética, pois estrutura os sentimentos representados na cena, e o *rasa* é o sabor emocional que deles emerge na consciência do espectador. Em outras passagens do *Nāṭyaśāstra*, *bhāva* também pode ser empregado para descrever “estados transitórios” ou “emoções transitórias”, identificados por mudanças corporais como arrepio, rubor, respiração ofegante, entre outras manifestações físicas.

Bharatamuni descreve, pormenorizadamente, os elementos da representação das emoções (*sattvica*) que intensificam a produção dramática. Começa por classificar oito sentimentos inatos (*sthāyibhāva*) a todo ser humano, latentes, nem sempre em estado desperto e consciente, porém, constitutivos de sua natureza. São eles: amor (*rati*), alegria (*hāsa*), tristeza (dor, sofrimento) (*śoka*), raiva (*krodha*), energia (potência, coragem) (*utsāha*), terror (medo) (*bhaya*), repugnância (repulsa, nojo, desgosto) (*jugupsā*), espanto (estupefação, assombro, admiração) (*vismaya*)²⁷. São esses sentimentos que Bharatamuni define como estados dominantes, que, em contato com circunstâncias, estados emocionais transitórios e outros elementos do drama, irão determinar *rasa*, a experiência final. Por sua vez, *rasa* – que correspondem às mesmas emoções ressignificadas – são classificadas da seguinte forma: erótico (*śṛṅgāra*); cômico (*hāsyā*); compaixão ou patético²⁸ (*karuṇa*); furioso (*raudra*); heróico (*vīra*); terrível (*bhayānaka*); odioso (*bībhatsa*); e maravilhoso (*adbhuta*)²⁹. Em resumo, as correspondências são as seguintes:

<i>Sthāyibhāva</i> (Sentimento Inato)	<i>Rasa</i> (Experiência Estética)
Amor (<i>rati</i>)	Erótico (<i>śṛṅgāra</i>)
Alegria (<i>hāsa</i>)	Cômico (<i>hāsyā</i>)
Tristeza, dor ou sofrimento (<i>śoka</i>)	Compaixão ou Patético (<i>karuṇa</i>)
Raiva (<i>krodha</i>)	Furioso (<i>raudra</i>)
Energia, potência ou coragem (<i>utsāha</i>)	Heróico (<i>vīra</i>)
Terror ou medo (<i>bhaya</i>)	Terrível (<i>bhayānaka</i>)
Repugnância, nojo ou desgosto (<i>jugupsā</i>)	Odioso (<i>bībhatsa</i>)
Espanto, assombro ou admiração (<i>vismaya</i>)	Maravilhoso (<i>adbhuta</i>)

²⁷ Bharatamuni, 1951, 6.17, p. 102

²⁸ Com efeito, a própria origem da palavra patético, que advém do grego “*pathetikos*”, mais especificamente do radical “*pathos*”, denota o quanto essa palavra está de fato atrelada às emoções, uma vez que “*pathos*” seria a palavra grega para sofrimento, emoção. Dessa mesma origem decorrem as palavras empatia (“*en*” + “*pathos*” – estar dentro da emoção alheia, estar no sofrimento alheio), simpatia (“*syn*” + “*pathos*” – estar com a emoção alheia, junto do sofrimento alheio) e psicopatia (“*psykhē*” + “*pathos*” – mente com emoção, mente que sofre).

²⁹ Bharatamuni, 1951, 6.15, p. 102

Cada *rasa* é caracterizado por cores específicas, deidades que a presidem, expressões corporais, cenários, etc. Como exemplo, no sentimento erótico (*śṛiṅgāra*), tem-se Viṣṇu como seu representante e algumas dessas características: utilização de roupas brancas, brilhantes, por uma fala doce, ênfase nos objetos dos sentidos e prazer, por passeio pelo jardim, ver e ouvir a pessoa amada, brincar com ela, movimentos suaves dos olhos, movimentos graciosos dos membros, entre outras. Esse sentimento tem duas bases: união (*sambhoga*) e separação (*vipralambha*).

A palavra *bhāva*, definida previamente como “vir a ser”, “tornar-se”, apresenta ainda três variações que funcionam como ingredientes adicionados à receita para o prato final, em sequência: (i) *vibhāva* — os elementos prévios que determinam o *rasa* e orientam os gestos, palavras e disposições que se seguirão; (ii) *vyabhicāribhāva* — os estados transitórios que realçam os anteriores e conduzem aos subsequentes; e (iii) *anubhāva* — os efeitos consequentes desses elementos. Assim como um colar é formado por contas dispostas uma após a outra, o *rasa*, entendido como o colar, é “preparado” a partir do encadeamento desses elementos.

Bharatamuni enumera trinta e três estados transitórios (*vyabhicāribhāva*): desânimo, fraqueza, apreensão, inveja, embriaguez, cansaço, indolência, depressão, ansiedade, distração, lembrança, contentamento, vergonha, inconstância, alegria, agitação, estupor, arrogância, desespero, impaciência, sono, epilepsia, sonho, despertar, indignação, dissimulação, crueldade, segurança, doença, insanidade, morte, susto e deliberação³⁰. Em seguida, apresenta os oito estados temperamentais, que o ator — concentrado e conhecedor dos sentimentos a serem despertados — deve representar com o propósito de imitar a natureza humana: se o sentimento é de alegria, a felicidade deve ser representada por alguém que esteja alegre; se é de tristeza, por alguém que esteja triste, e assim por diante. Os oito estados temperamentais (instáveis) são: paralisia, transpiração, horripilação, mudança de voz, tremor, mudança de cor, choro e desmaio³¹. Bharatamuni afirma que esses estados devem emergir da mente do ator concentrado, o que remete à ideia de que ele deve resgatar a vivência prévia dessas emoções, isto é, rememorar sentimentos registrados como padrões em sua própria experiência.

O ápice da experiência estética indiana ocorre quando o espectador, concentrado e de percepção refinada, é envolvido pela combinação harmoniosa de todos esses elementos — combinação que tem origem na determinação, pelo poeta ou dramaturgo, da emoção fundamental, e que se intensifica pelas experiências do ator, somadas a recursos como cenário, gestos e palavras. A consequência desse conjunto é o despertar de emoções latentes que, sem a

³⁰ Bharatamuni, 1951, 6.18-21, p. 102

³¹ Bharatamuni, 1951, 6.22, p. 102

interferência do ego, permitem uma visão distanciada e a depuração emocional. Em outras palavras, enquanto o condicionamento por padrões de experiências anteriores (*vāsana*) conduz a ações reativas diante de situações ou objetos que despertam certas emoções, na experiência estética, livre das distorções egóicas e de sua pretensa autonomia, torna-se possível observar essas emoções de modo mais claro e não reativo. Essa ressignificação das emoções possibilita transformações significativas, conduzindo o espectador de uma compreensão individual para uma compreensão universal da essência das emoções. Thampi utiliza a ideia de contemplar as emoções desapeadamente:

Uma emoção é uma perturbação, uma agitação da consciência que tende a resultar em ação. Etimologicamente, emoção significa “agitar-se e mover-se”. Na experiência poética, as emoções agitam e perturbam a nossa mente, mas não se manifestam sob a forma de ação. Além disso, na experiência poética, os estados emocionais não são simplesmente vividos ou sofridos; são percebidos e saboreados. As palavras em sânscrito que descrevem este processo são *carvana*, que significa mastigar e *rasana* que significa saborear. Estas palavras referem-se à reconstrução imaginativa do leitor sobre os significados e a identidade do poema e à sua fruição ativa das emoções, mesmo quando estas reverberam no seu coração. Na vida cotidiana podemos controlar e destruir uma emoção concentrando a nossa atenção nela. Uma atitude contemplativa desapegada é inimiga das perturbações emocionais do coração³². (Thampi, 1965, p. 77)

Rasa surge da combinação dos diversos estados quando imbuídos na qualidade da universalidade, ou seja, está de acordo com a natureza humana e destituída do seu aspecto personalizado. A identificação com a emoção proposta provoca prazer/deleite, independente da emoção, e “o estado que procede daquilo que é agradável ao coração é a fonte do sentimento (*rasa*) e permeia o corpo assim como o fogo se espalha pela madeira seca”³³ (Bharatamuni, 1951, 7.7, p. 120).

Ao longo do tempo, diferentes interpretações e comentários acerca do conceito de *rasa* de Bharatamuni foram sendo tecidos em tradições variadas, algumas delas com orientação de caráter mais soteriológico. Dentre essas interpretações, destacam-se dois autores de textos comentariais — Abhinavagupta (séc. X) e Bhoja (séc. XI) — cada um reforçando e

³² An emotion is a disturbance, an agitation in the consciousness which tends to result in action. Etymologically, emotion means "to stir and move out." In poetic experience emotions do stir and agitate our mind; but they do not move out in the form of action. Further, in poetic experience the emotional states are not simply undergone or suffered; they are perceived and tasted. The Sanskrit words which describe this process are *carvana* which means masticating and *rasana* which means tasting. These words refer to the reader's imaginative reconstruction of the meanings and the identity of the poem and to his active enjoyment of the emotions even while they reverberate in his heart. In ordinary life we can control and destroy an emotion by concentrating our attention on it. A detached contemplative attitude is an enemy to the emotional disturbances of the heart.

³³ The State proceeding from the thing which is congenial to the heart is the source of the Sentiment and it pervades the body just as fire spreads over the dry wood

acrescentando novas ideias aos seus predecessores ou, em alguns casos, originando diferentes vertentes que ecoaram de norte a sul por toda a Índia. Valera descreve:

Abhinavagupta (aproximadamente 950-1020 d.C.), um comentador de Bharata transpassa a experiência estética de *rasa* da arte dramática para a mística soteriológica do ser, visando à obtenção da experiência de *śāntarasa*, emoção estética da tranquilidade, que promoveria a libertação última (*mokṣa*). Outro intérprete de Bharata, Bhoja (século XI), enfatizou a proeminência do *rasa* erótico, *śṛṅgāra rasa* ou *madhurya rasa* no contexto da mística soteriológica do amor. (Valera, 2015, p. 5)

1.3.2 *Śāntarasa* de Abhinavagupta

Abhinavagupta figura como o principal expoente da filosofia Trika da Caxemira, sendo reconhecido como um intelectual de grande importância, filósofo sistemático e crítico literário de notável autoridade, tanto em sua época quanto para seus sucessores. Proveniente de uma família brâmane nobre e erudita, nasceu na Caxemira na segunda metade do século X. Seu pai, Narasimhagupta — também conhecido como Cukhulaka — era um homem de profunda formação religiosa e acadêmica, enquanto sua mãe, Vimalakalā, era uma devota ortodoxa. Abhinavagupta era profundamente ligado aos pais e reconhecia neles sua primeira orientação espiritual. Estudou gramática sob a orientação de seu pai e recebeu instrução especializada em diferentes áreas, sob orientação de mestres de grande reputação, que abrangiam os conhecimentos de Tantras dualistas, Śaivismismo dualista e monista, Krama, Trika, estudos sobre linguagem e dramaturgia. Desse modo, consolidou-se como um erudito de excepcional amplitude, versado em múltiplos ramos da tradição intelectual da Caxemira.

Dentre as principais obras deixadas por Abhinavagupta, estão o *Tantrāloka*, *Tantrasāra* e os comentários ao *Dhvanyāloka* — conhecido como *Locana* — e ao *Nāṭyaśāstra* — *Abhinavabharati* —, este último figura como texto basilar da dramaturgia indiana até os dias de hoje. Os comentários sobre a tradição estética de Abhinavagupta, apresentam-se como resultado dos desdobramentos de pensamento de alguns importantes filósofos que o antecederam.

Abhinavagupta entende que existe uma similaridade entre a experiência estética e a experiência místico-religiosa (similaridade e não identidade):

Ambas são experiências incomuns (*alaukika*) nas quais o ‘eu’ é esquecido. Abhinava reserva o seu maior elogio à experiência dramática para aquele momento em que os espectadores entram tão profundamente no mundo da peça que transcendem os seus próprios eus limitados e chegam à unidade compartilhada pelos místicos vedantinos. Além disso, tanto a experiência estética quanto a mística são provocadas pela remoção de obstáculos. O tempo e o espaço presentes desaparecem durante a experiência, e a pessoa fica

totalmente imersa em uma experiência marcada pela bem-aventurança (*ānanda*) (Haberman, 2003, p. 21)³⁴.

Enquanto a experiência mística pode transformar permanentemente o ser que a vivencia, a experiência estética é temporal, e ao final da encenação os espectadores voltam ao mundo dos seus ‘si-mesmo’ separados. No entanto, a experiência estética pode atuar como catalisadora de um processo de transformação profunda, promovido pelo vislumbre das possibilidades de libertação (*mokṣa*), conduzindo o indivíduo à plenitude.

Abhinavagupta preservou, em seus comentários, trechos significativos de importantes textos hoje considerados perdidos, pertencentes a autores que o precederam. Ao aprofundar, sistematizar e ampliar as ideias ali apresentadas, ele consolidou fundamentos essenciais da estética indiana. Nesse sentido, torna-se relevante recuperar algumas das principais concepções formuladas por esses pensadores, a fim de compreender de que modo suas contribuições se articularam e influenciaram a construção do pensamento de Abhinavagupta. Destacam-se, primordialmente, os conceitos desenvolvidos por Bhatta Nāyaka e Ānandavardhana³⁵.

Bhatta Nāyaka – (Caxemira, séc. X), autor do texto perdido *Sahridayadarpana* (Gnoli, 1968, p. XX), apresenta uma nova visão sobre a experiência estética, que será reelaborada na filosofia de Abhinavagupta. Para Nāyaka, o significado poético tem um poder de “revelação” (*bhāvana*) e não a percepção, manifestação ou produção de *rasa*, ou seja, as palavras na poesia teriam a “faculdade de suprimir a espessa camada do estupor mental que ocupa nossa consciência; é a generalização ou universalização das coisas representadas ou descritas [...]. O *rasa*, revelado por este poder, é então desfrutado (*bhuj*) através de um tipo de prazer diferente da experiência direta, da memória, etc.”³⁶ (Nāyaka in Gnoli, 1968, p. XXI). Uma pessoa de sensibilidade estética, ao assistir uma encenação ou ler um poema, pode, então, por um

34 Aesthetic experience, then, for Abhinava is similar to the mystic's experience (*brahmāsvāda*) in that both are uncommon (*alaukika*) experiences in which the self is forgotten. Abhinava reserves his greatest praise of the dramatic experience for that moment when the spectators so deeply enter into the world of the play that they transcend their own limited selves and arrive at the unity shared by the Vedantin mystics. Moreover, both aesthetic and mystical experiences are brought about by the removal of obstacles. Present time and space disappear for the duration of the experience, and one is totally immersed in an experience marked by bliss (*ānanda*).

35 Outros autores que também contribuíram para as interpretações de *rasa* foram Bhatta Lollata e Sankuka. Bhatta Lollata - (Caxemira, séc. IX ou X) - sustenta que *rasa* repousa tanto na personagem representada quanto no ator imitador. (Gnoli, 1968, p. XVIII) O ator tanto realiza, com os mesmos *bhāvas*, o personagem, quanto não esquece sua real natureza. Sankuka – (Caxemira, séc. X) – para ele, *rasa* é um estado mental imitado, ou seja, o ator pode não ter relação direta com o personagem, mas o espectador será impactado mesmo assim. Tanto Abhinavagupta como seu mestre, Bhatta Tauta refutam esse raciocínio, dizendo que a imitação não tem conexão com a experiência estética. (Gnoli, 1968, p. XX).

36 [*bhavana*'s power] has the faculty of suppressing the thick layer of mental stupor occupying our consciousness, is generalization or universalization of the things represented or described "The *Rasa*, revealed by this power is then enjoyed (*bhuj*) through a sort of enjoyment different from direct experience, from memory etc"

momento, experimentar uma sensação de prazer (*harṣa*) e desfrutar o seu conteúdo por estar livre das associações com seu ego limitado, acima das identificações com suas situações cotidianas e individuais vinculadas a noção de “eu” e “meu”, bem como das identificações com o ator ou o personagem. Essa suspensão temporária do “eu” e do “meu”, aproxima-se dos conceitos de não-dualidade tal como os propostos pelo Advaita Vedānta de Śaṅkarācārya e também desenvolvidos criticamente por Abhinavagupta sob a terminologia de Paramādvaita “que trata da dimensão teleológica da existência e, mais especificamente, do encaminhamento soteriológico que visa à realização do princípio de unidade e/ou substancialidade do Real, o Brahman”. (Loundo, 2022, p. 194). Gnoli reforça essa ideia com a seguinte explicação:

Essa conversão da dor em uma espécie de prazer é provada, sustenta Nāyaka, pelo fato de que, conforme retratado no palco, visões e eventos dolorosos em si mesmos não nos repelem; pelo contrário, nós os apreciamos. *Rasa*, a experiência estética revelada pelo poder da revelação (*bhāvana*), não é de caráter noético, não é uma percepção, mas uma experiência, uma fruição (*bhoga*). Esta fruição é caracterizada por um estado de dissolução (*laya*), de repouso em nossa própria consciência, a pervasão da consciência pela bem-aventurança e luz; pertence à mesma ordem que o desfrute do supremo Brahman. Esta última concepção é muito interessante, e mesmo à primeira vista revela claramente seu parentesco com certas escolas religiosas da Índia, que devem tê-lo influenciado, mesmo que indiretamente. Brahman - Bhartṛhari disse mais de quatro séculos antes de Bhatta Nāyaka - nada mais é do que a superação dos nós do "eu" e do "meu"³⁷. (Gnoli, 1968, p. XXIII-XXIV)

A fruição citada por Gnoli pode ser entendida como o aspecto reafirmativo da própria vida, tanto na experiência estética como na experiência religiosa, onde os elementos do cotidiano estão presentes e devem ser ressignificados: i.) em um encaminhamento soteriológico na *sadhana* religiosa e ii.) na experiência estética, devem ser “fruídos” ou “degustados”, como impessoais e universalizantes. Para Abhinavagupta “a arte não é ausência de vida - todo elemento da vida aparece na experiência estética - mas é a própria vida, pacificada e desapegada de todas as paixões”³⁸. (in Gnoli, 1968, XL)

³⁷ This conversion of pain into a sort of pleasure is proved, Nayaka holds, by the fact that, as depicted on the stage, sights and events painful in themselves do not repel us; on the contrary, we enjoy them. *Rasa*, the aesthetic experience revealed by the power of revelation (*bhāvanā*), is not noetic in character, is not a perception, but an experience, a fruition (*bhoga*) This fruition is characterized by a state of lysis (*laya*), of rest into our own consciousness, the pervasion of consciousness by bliss and light it belongs to the same order as the enjoyment of the supreme brahman. This last conception is very interesting, and even at first glance clearly reveals its kinship with certain religious schools of India, which must have influenced him, if only indirectly. Brahman-Bhartṛhari said more than four centuries before Bhatta Nayaka-is nothing but the overcoming of the knots of "I" and of "mine".

³⁸ Art is not absence of life - every clement of life appears in the aesthetic experience - but it is life itself, pacified and detached from all passions.

Outro autor que influenciou Abhinavagupta no desenvolvimento dos conceitos sobre a linguagem, foi Ānandavardhana – (Caxemira – séc. IX), importante filósofo de sua época, com conclusões que foram aceitas por todos os retóricos indianos posteriores (Gnoli, 1967, p. XXVII). Autor do *Dhanyāloka* (“Uma Luz na Sugestão”), o qual foi objeto de comentário do próprio Abhinavagupta posteriormente, dedicou seus estudos sobre a diferença da linguagem comum e da linguagem poética.

Ānandavardhana ressalta a importância da linguagem poética, como única e insubstituível em sua função sugestiva, que transcende o limite da linguagem ordinária. Esse conceito, expresso como *dhvani* (sugestão), é uma ressonância que emerge da interação entre texto, contexto e sensibilidade estética. Para Ānandavardhana (e para Abhinavagupta, que o desenvolve), é justamente essa dimensão sugerida que produz o *rasa*, central para a experiência estética. *Rasa* seria, então, a manifestação da sugestão da palavra poética, que pode adquirir indefinidos sabores, sem perder seu valor depois de ter sido compreendida.

Em seu comentário sobre o *Dhanyāloka*, Abhinavagupta diz que a percepção estética se diferencia das percepções de uma linguagem ordinária por não estar relacionada a um tempo e espaço específico, nem tampouco com o sujeito que a percebe. Com a eliminação dos supostos vários sujeitos, surge um conhecedor único, generalizado. Conforme Gnoli, “as diferenças entre os vários ‘egos’ são ilusórias. Na verdade, o ‘eu’ da consciência é único” (Gnoli, 1967, p. XXXVII). Dessa desidentificação com um “ego” único e determinado e sem a interferência de desejos e necessidades práticas, pode-se vivenciar um estado de bem-aventurança, de repouso em nosso próprio eu (Gnoli, 1967, p. XXXVII). *Śāntarasa*, portanto, adquire a característica impessoal e universalizante e uma possibilidade de “saborear” a plenitude; é o “grande *rasa*”, pois conduz diretamente ao estado de serenidade contemplativa que se aproxima de *mokṣa*.

Abhinavagupta acrescenta que o estado estético não é apenas caracterizado pela bem-aventurança, e sim acompanhado de um maravilhamento (*camatkāra*), uma sensação de admiração ou espanto (*vismaya*). *Camatkāra*, percebido como o encantamento que antecede a bem-aventurança, pode ser vivenciado tanto na fruição do belo quanto no sagrado, tornando a experiência estética similar à experiência mística. Gnoli cita Proclus para explicar:

O belo, ele diz na *Theologia Platonica*³⁹, aparece como maravilhamento e atrai “todas as coisas através do desejo e da admiração”. Na mesma obra, lemos eventualmente que “somos incitados em direção ao belo com admiração e emoção” e que “a alma, vendo o invisível, por assim dizer, se regozija, admira seu aparecimento e fica maravilhada com ele. E como os místicos nos ritos religiosos mais santos, antes das visões místicas, são tomados de admiração, assim também, entre os inteligíveis, o belo aparece antecipadamente, antes da

³⁹ *Theologia Platonica*, 1608, p. 51

comunhão com o bem, e impressiona com maravilhamento aqueles que estão vendo⁴⁰". (Gnoli, 1967, p. XLVII)⁴¹

A partir de uma análise dos elementos que compõe a experiência estética e seus desdobramentos no espectador atento e de sensibilidade estética apurada, é possível identificar aspectos fundamentais da consciência na vivência do sagrado, estabelecendo a similaridade entre o êxtase estético e religioso. Assim, a proposta não-dual tântrica de Abhinavagupta, além de permitir o diálogo entre uma filosofia estética e o fenômeno religioso, entende ambos como caminhos possíveis de uma experiência de plenitude e bem-aventurança.

1.3.3 *Bhaktirasa* de Rūpa Goswāmī

Rūpa Goswāmī (séc. XVI) pertence ao grupo de discípulos de Caitanya Mahaprabhu, conhecidos como Goswāmīs de Vṛndāvana, que sistematizaram o pensamento da escola Gauḍīya Vaiṣṇava. Rūpa Goswāmī inspira-se em Bhoja e imprime um novo sentido ao conceito de *śṛṅgāra rasa* que, levado às últimas consequências, culmina em *bhaktirasa*. Ambos foram “autores, que priorizaram a elevação de suas emoções mundanas a sua condição de última devoção (*bhakti*) pela Divindade” (Valera, 2015, p. 77).

Embora alguns autores, como Masson e Patwardhan, possam sugerir uma influência de Abhinavagupta nos conceitos de *bhaktirasa* de Rūpa Goswāmī, não há evidências explícitas dessa influência. Ambos aproximaram a doutrina estética apresentada por Bharatamuni com profundos conceitos religiosos, considerando os principais elementos da representação dramática como um caminho soteriológico. Para Abhinavagupta, *bhakti* é um meio de se atingir *śāntarasa* - “o *rasa* dos *rasas*”; essa mesma propriedade Rūpa Goswāmī atribui ao conceito de *bhaktirasa*, ou seja, ambos qualificam um *nono rasa* como absoluto que envolve todos os demais.

Alguns séculos antes de Rūpa Goswāmī, Bhoja comenta a obra de Bharatamuni e destaca o amor (*rati*) como fundamento de todos os sentimentos (*bhāva*), o qual, no processo de intensificação, maturação e consequente ressignificação, transforma-se no *rasa* amoroso (*śṛṅgāra-rasa* ou *mādhurya-rasa*). Bhoja, em contraste com Abhinavagupta, considerava as impressões inconscientes de experiências pessoais (*vāsanā*) como o fundamento da experiência de *rasa*. Em condições especiais, essas emoções básicas (*sthāyi-bhāvas*), como o amor, latentes

⁴⁰ Theologia Platonica, 1608, p. 151

⁴¹ The beautiful, he says in the Theologia Platonica, appearing with wonder, and incites "all the things towards itself through desire and wonder". In the same work we read eventually that "we are incited towards the beautiful with wonder and emotion" and that "the soul, seeing the invisible, as it were, rejoices itself, admires its appearing, and is astonished at it. And as the mystics in the most saint religious rites, before the mystical visions, are stricken with wonder, so, among the intelligibles also, the beautiful appears in advance, before the communion with the good, and strikes with wonder them who are seeing"

no indivíduo, são elevadas à consciência e se manifestam como *rasa*. As experiências às quais Bhoja se refere não são experiências quaisquer, mas aquelas ligadas às práticas religiosas, exigindo um refinamento emocional do indivíduo, o que garante que a experiência estética em *śṛṅgāra-rasa* não se reduza a uma fruição mundana, mas se torne uma experiência elevada e pessoal.

Com a base sedimentada por Bhoja, Rūpa Goswāmī eleva o conceito de *bhaktirasa* ao ápice da experiência amorosa devocional, promovendo o relacionamento emocional eterno com Kṛṣṇa como o caminho que conduz à salvação. Em sua obra *Bhakti-rasāmṛta-sindhu*, Rūpa Goswāmī incorpora os conceitos da estética para sistematizar o movimento Gauḍīya Vaiṣṇava no século XVI, preconizado por Caitanya Mahaprabhu.

Para resumir e destacar a importância da tradição estética indiana, devemos entender que *rasa* é uma metodologia que permite a depuração das emoções, partindo de um estado bruto (*bhāva*) para um refinamento, uma purificação dessas mesmas emoções, que culminam no prazer em *rasa*. Esse processo de purificação é a eliminação gradativa do conteúdo subjetivista, uma despersonalização ou, como sugere Abhinavagupta, uma impessoalidade e universalização e que produzem o deleite/prazer (*harṣa*) em estar com o outro, qualquer que seja a emoção originária. Essa depuração das emoções pode não estar tão evidente na proposta de Bharatamuni, embora seu texto possa instigar a busca da arte como vislumbre de algo maior; é no desenrolar das ideias de Abhinavagupta que a intervenção de *rasa*, como um método de depuração, é explicitada e evidenciada em sua dimensão de aprofundamento da experiência estética com uma proposta soteriológica. Retornaremos a esse ponto quando tratarmos das diferentes hermenêuticas do *Gīta Govinda* e como o texto se apresenta como possibilidade de um processo soteriológico.

2 CAPÍTULO 2 – *Gīta Govinda*: desdobramentos artísticos e nuances de interpretação profunda

Neste capítulo, serão apresentadas as especificidades do poema *Gīta Govinda* localizando-o em seu contexto de origem e analisando seus desdobramentos e influências tanto nas artes quanto nas tradições devocionais subsequentes. Serão examinadas as refinadas técnicas poéticas e musicais utilizadas por Jayadeva para propiciar uma impressionante experiência estética e devocional. Tal análise busca evidenciar os motivos pelos quais o texto atravessou séculos, mantendo-se relevante e influente no panorama cultural, religioso e artístico até a contemporaneidade.

Na primeira seção serão apresentados detalhes do autor e como sua biografia está intrinsicamente ligada ao poema, com elementos que evidenciam uma dupla dimensão, poética e religiosa: sua vinculação ao templo de Jagannatha, no estado de Odisha e sua abrangência e importância como expressão devocional da realização do amor de Rādhā e Kṛṣṇa. Veremos como os estudos de sânscrito de Jayadeva, associados à sua inserção no ambiente da realeza, reflete-se na composição lírica do poema, que contém tanto elementos clássicos da tradição literária indiana quanto elementos populares. Isso confere ao poema uma atemporalidade e atribui ao sânscrito uma forma de expressão que não difere das línguas vernáculas, mas, ao mesmo tempo, permite conduzir o público para uma sugestão além do significado comum das palavras.

Na segunda seção apresentaremos elementos que demonstram claramente notações rítmicas (*tāla*) e melódicas (*rāga*), evidenciando que o *Gīta Govinda* não é apenas um texto, mas um poema que se vê, que se ouve. Veremos como a performance deve estar intrinsicamente associada às métricas, que sugerem sonoridades em seus versos e harmoniosamente conectadas às indicações de ritmo e melodia. A dança apresenta-se como elemento conectivo fundamental entre autor e público, retratando o amor na união, na separação e no reencontro definitivo, remetendo o espectador aos mesmos ciclos da busca humana pelo encontro desse amor com a divindade. Todos esses elementos são sugeridos por Bharatamuni em sua obra *Nāṭyaśāstra*.

Na terceira seção, veremos como o *Gīta Govinda* é um texto que se abre a diferentes interpretações hermenêuticas dentro da tradição vedantina, em especial no contexto das escolas que estabelecem a devoção (*bhakti*) como o elemento essencial em suas metodologias. Além da natural inserção nas escolas de Nimbārkaçārya (*dvaitādvaita*) e de Caitanya Mahāprabhu (*acintyābhedābheda*), ambas reconhecendo Rādhā-Kṛṣṇa como a divindade suprema, será abordada a perspectiva tântrica da tradição *Sahajiyā*, considerada uma vertente heterodoxa.

2.1 Caracterização, origens e expansões do *Gīta Govinda*

O poema *Gīta Govinda* emerge em um contexto histórico marcado por profundas transformações nos cenários político, religioso e cultural, a partir da segunda metade do século XI. O jainismo e o budismo encontravam-se em declínio — este último sofrendo perseguições por parte de certas tradições śaivas, que destruíram e substituíram muitos de seus templos por santuários dedicados a Śiva (Nanda, 2009, p. 98). Esses fatores, somados às frequentes invasões islâmicas e ao enfraquecimento das práticas devocionais tradicionais, propiciaram um período de transformação em algumas expressões religiosas e culturais indianas. Em paralelo, o movimento *bhakti*, iniciado no sul da Índia sob influência dos *Ālvārs* e *Nāyaṇārs* — poetas-santos de Tamil Nadu —, expandiu-se gradualmente para o norte, promovendo uma crescente devoção a Kṛṣṇa e Rāma. O movimento consolida-se no século XII como caminho superior às vias do conhecimento (*jñāna*) e da ação (*karma*) que conduz diretamente à *mokṣa* (libertação) e reforça a transformação cultural da época. Para Prasad, “o movimento *bhakti* tornou-se o primeiro e o maior movimento literário-cultural pan-indiano que ultrapassou as barreiras linguísticas e regionais, alterando o sentimento sócio-religioso”⁴² (2019, p. 34).

Inserido no contexto devocional vaiṣṇava, o poema *Gīta Govinda* narra o amor entre Rādhā e Kṛṣṇa — este, um *avatāra* de Viṣṇu —, explorando-o em sua dimensão erótica e humana, entrelaçada às emoções da vida cotidiana: paixão, ciúme, raiva e reconciliação. Essas experiências, porém, são lentamente depuradas, transformando-se em expressão de um prazer mais sutil, até culminar no êxtase da união divina. Ao apresentar Kṛṣṇa como uma manifestação finita do infinito e Rādhā em plena paridade emocional, compartilhando as mesmas aflições e intensidades humanas, Jayadeva constrói uma narrativa de proximidade com o leitor/espectador. Entre jogos de desejo e gestos de ternura, o poeta convida o público a participar de uma história em que o erotismo é refinado em devoção e o amor é reconhecido como espontaneidade da existência — uma forma de comunhão com o todo. Nesse movimento, o profano e o sagrado deixam de se opor e passam a coexistir como expressões simultâneas de um mesmo ser.

O poema traz a propositividade devocional do movimento *bhakti*, utilizando-se da potência da linguagem lírica no campo da estética: uma experiência poética como método para uma experiência espiritual através da resignificação do erotismo como realização amorosa

⁴² The 12th Century period of bhakti movement proved to be a golden age in the history of the growth of our vernacular literature. Bhakti movement became the first and the greatest pan-Indian literary-cultural movement that crossed the language and regional barriers altering the socio-religious sentiment.

plena. Kṛṣṇa, como amante sedutor e irresistível das vaqueiras (*gopīs*)⁴³ potencializa essa realização, infinita e incondicional, em cada uma delas, até à fruição do amor divino. Com Rādhā, ele próprio se rende às experiências de seu estado humano, submetendo-se às dores e aos prazeres dos encontros e desencontros com sua amada. O poema captura o público com uma identificação nas situações de uma cotidianidade presente nos relacionamentos dos amantes, incita à curiosidade erótica dos encontros do casal, e permite, através de uma subentendida purificação/ressignificação das emoções, a realização do amor divino entre os seres. A pedagogia de identificação com uma cotidianidade, que culmina na realização de Rādhā e Kṛṣṇa enquanto figuras inseparáveis, leva à possibilidade concreta da realização, no aqui e agora, da manifestação da totalidade. A descentralização do ego, que se julgava autônomo, possibilita uma condição de compartilhamento.

O poema contribuiu fortemente para a implementação de uma literatura inovadora que alcançou notoriedade em diversas regiões do subcontinente indiano, destacando-se por sua dupla dimensão — poética e religiosa. A primeira manifesta-se como expressão popular, reforçada por encenações diante dos templos, acompanhadas de música e dança; a segunda, como expressão devocional, simboliza a realização do amor entre Rādhā e Kṛṣṇa enquanto expressões da mesma essência.

As narrativas sobre o jovem Kṛṣṇa, conforme já exposto anteriormente, estão descritas em textos como o *Harivamsa* (a linhagem de Hari), *Viṣṇu Purāṇa*, *Mahabharata* - em especial no *Bhagavad Gītā* - e o *Bhāgavata Purāṇa* e relatam as proezas de Balarama e Kṛṣṇa como amante encantador das *gopīs* e matador de demônios. O autor do poema, Jayadeva, fiel devoto de Kṛṣṇa, apresenta-o como a própria manifestação do Absoluto no lugar de Viṣṇu quando apresenta os dez *avatāras* e Buda aparece como a nona encarnação de Viṣṇu, geralmente atribuída ao próprio Kṛṣṇa.

O poema afirma-se como uma das mais significativas expressões culturais vinculadas ao templo de Jagannātha, no estado de Odisha, onde sua encenação tornou-se prática ritual obrigatória diária. O templo está localizado em Puri, no estado de Odisha (antiga Odissa), na costa leste da Índia, às margens do Golfo de Bengala. Construído por Choda Gaṅga Deva no século XII, tornou-se o centro de um culto religioso de caráter sincrético. Jagannātha é descrito

⁴³ *Gopī* literalmente significa “pastora”. Referência às pastoras que realizam a dança com Kṛṣṇa. “Nos *purāṇas*, obras em que encontramos os episódios mais antigos e detalhados da dança entre Govinda e as pastoras, vemos que elas largam seus maridos, filhos e familiares em casa para dançar sensualmente com ele... desejam ter exclusividade de sua presença, o que às vezes conseguem, às vezes imaginam” (Gonçalves, 2023, p. 16-17)

como uma divindade universal, capaz de integrar diferentes tradições — védica, purânica, tântrica, budista, jainista, vaiṣṇava, śaiva, śākta e até mesmo advasis (povos originários).

O intenso sincretismo cultural da região, aliado ao incentivo às artes e à música promovido pelos reis da dinastia Gaṅga, fez do templo um polo de atração para devotos, poetas e filósofos de múltiplas correntes. Assim, constituiu-se o espaço ideal para que o *Gīta Govinda* transformasse o culto vaiṣṇava em um espetáculo dramático que une música, dança e poesia. O texto é considerado um marco literário e estético que integra arte e devoção e tornou-se parte da liturgia noturna do templo, sendo recitado e encenado pelas *devadāsīs*⁴⁴.

2.1.1 Sobre Jayadeva

Jayadeva nasceu em Odisha, na Vila de Kenduli, na margem do antigo Vale Prachi, na segunda metade do século XII. O Vale do Prachi foi marcado pela coexistência de diferentes tradições religiosas e há relatos que o *Gīta Govinda* era recitado até em templos budistas e śaivas. Seus pais foram Bhojadeva e Rādhā Devī (ou Ramādevī), e sua esposa, Padmāvatī — uma dançarina do templo, descrita como uma mulher de rara graça e sensibilidade artística, profundamente devota, culta e virtuosa — compartilhava com o poeta não apenas a fé, mas também a refinada compreensão estética de *bhakti*. Sua presença inspiradora e seu talento expressivo em música e dança tornaram-se parte indissociável da atmosfera devocional que permeia o *Gīta Govinda*. Logo nos primeiros versos, o autor expressa sua reverência pela amada:

História dos jogos de paixão de Śrī e Vasudeva,
quem compõe esta obra é o poeta Jayadeva
aos pés de Padmavatī; é dos bardos o soberbo,
sua mente é um templo pintado pela Deusa-do-verbo (Jayadeva, 2023, 1.2, p. 29)

Alguns autores interpretam a união de Jayadeva com Padmāvatī como uma alegoria da confirmação de seus votos de devoção profunda. Nos relatos da vida de Jayadeva, entremeiam-se devoção e cotidiano, situando-o tanto como um poeta da corte, a serviço do rei, quanto como um devoto rendido, incondicionalmente, ao amor a Kṛṣṇa. Sua história reforça a concepção de uma religiosidade afirmadora da vida que se reflete no *Gīta Govinda*.

Jayadeva estudou literatura e música sânscrita em Kurmapataka onde provavelmente lecionou e, de acordo com inscrição do templo Lingaraj, recebeu os títulos: Kurmapataka

⁴⁴ O *Gīta Govinda* institucionalizou a tradição *devadāsīs* que, de acordo com o Dr. Subash Chandra Dash é uma tradição “na qual uma mulher se dedicava integralmente a dançar e cantar canções devocionais dentro do templo. Em Odisha, a categoria das *devadāsīs* recebe o nome de *mahārī*, diferenciando-se das *devadāsīs* do sul. Essa tradição tornou-se intimamente ligada à cultura dos templos de Odisha e de outros estados.

Pravara e Sadhu Pradhan. O poeta também é autor do texto *Daśāvatāra Stotra*, inserido no *Gīta Govinda* e composto por 12 versos nos quais apresenta uma versão das dez encarnações acima de Viṣṇu. Patel define Jayadeva em sua caracterização literária como o “último dos antigos e primeiro dos modernos” (Patel, 2009, p. 92), comparando-o ao grande poeta Kālidāsa. Atualmente Jayadeva é conhecido pelo título de *Kaviraja*, literalmente “rei dos poetas” (*kavi* = poeta; *rāja* = rei). Os títulos honoríficos atribuídos à grandes poetas é o reconhecimento, não só da supremacia poética, mas também de uma dimensão de autoridade religiosa.

Além das características que o tornam singular no panorama da literatura medieval, cabe ainda destacar dois pontos que também podem ter contribuído para a aceitação, atemporalidade e influência duradoura do poema. O primeiro, é o fato do *Gīta Govinda* constituir-se a primeira obra a colocar Rādhā como figura central de culto, o que, associado ao estabelecimento da tradição *devadāsīs*, evidencia a contribuição do poema para uma visão destacada do feminino nas religiosidades da época, em diálogo com as tradições tântricas. O segundo elemento é a inserção do Buda entre as dez encarnações de Viṣṇu, o que evidencia uma aproximação do poema às correntes tântricas de matriz budista.

A obra de Jayadeva inspirou vários outros poetas posteriores, que igualmente enfatizaram o tema do amor divino entre Rādhā e Kṛṣṇa, articulado por meio do *śṛṅgāra rasa*, e continua, até a atualidade, a suscitar debates acerca de seu conteúdo temático e de seu estilo literário. O impacto do *Gīta Govinda* transcende o campo estritamente literário, irradiando-se para diversas expressões artísticas, como as artes cênicas, musicais e visuais. É possível afirmar que a expansão da indústria cinematográfica indiana — cuja magnitude supera, em termos de produção, à de Hollywood — deve-se, em grande medida, à sistematização estética e dramática proposta por Bharatamuni no *Nāṭyaśāstra*, bem como a outros tratados correlatos de dramaturgia. A aplicação desses princípios técnicos e simbólicos na representação das mitologias — originalmente transmitidas pela tradição oral e posteriormente incorporadas às formas de literatura popular — contribuiu para consolidar uma linguagem artística que mantém, até hoje, uma relação orgânica entre poética, performance e devoção.

2.1.2 Sobre a linguagem e *dhvani*

Antes de avançar para uma análise mais técnica do *Gīta Govinda*, é fundamental considerar a relevância da linguagem e seus desdobramentos até o ponto em que se articulam com a estética — em especial com a poesia. Essa reflexão permite compreender a grandiosidade da obra de Jayadeva tanto no campo literário quanto nas possíveis interpretações hermenêuticas em diferentes tradições religiosas.

Os estudos sobre linguagem sempre tiveram lugar de destaque na Índia. Antes mesmo de Pāṇini (séc. IV AEC), um dos mais influentes gramáticos que sistematizaram a língua sânscrita, Yāska (entre séc. VII e V AEC), considerado por muitos como o primeiro grande gramático, apresenta, em seus estudos *Nirukta*, a etimologia através das raízes das palavras como sendo sua parte indivisível e, portanto, o ponto de partida para sua compreensão e formação. Chakravarti justifica o estudo da linguagem como “essencial para preservar os textos védicos” (1933, p. 23). A fala (*vāk*), porém, vai muito além de uma fala ordinária e seu significado só pode ser alcançado por profunda meditação, incompreensível pelos órgãos sensoriais comuns (Chakravarti, 1933, p. 23), revelando-se como um caminho espiritual atingido apenas pelos *rṣis* (sábios). O primeiro verso do primeiro capítulo do *Chāndogya Upaniṣad* apresenta a fala como a essência de todos os seres, a identificação da palavra com o próprio Brahman através da sílaba *OM*, de onde emanam todas as palavras.

Para Bhartṛhari, filósofo e gramático do séc. VI, autor do tratado *Vākyapadīya* e cujas bases filosóficas se fundamentam na não-dualidade, a palavra (*śabda*) é a manifestação do próprio Brahman, não existindo, portanto, separação de seu significado extrínseco. Chakravarti complementa: “[para Bhartṛhari] as palavras não eram apenas mecanismos sem vida inventados com o propósito de atribuir rótulos fonéticos a objetos, mas representavam, em si mesmas, o ‘intelecto puro’ ou a ‘matéria do pensamento’ responsável pela criação do mundo”⁴⁵ (1933, p. 29). Bhartṛhari consolida o estudo filosófico da linguagem (*Vyākaraṇa Darśana*) como um empreendimento soteriológico que conduz à libertação final (*mokṣa*).

Alguns séculos depois, as discussões sobre linguagem foram foco também na região da Caxemira, quando então foram abordados os sentidos da linguagem poética, os quais interessam mais especificamente para esta pesquisa. Para Udbhata, um caxemire do século VIII, a fala poética distingue-se da fala puramente funcional, pela sua função secundária, ou seja, evocada pelas metáforas utilizadas para expressar seu significado. A utilização de rimas, figuras de linguagem, inversões, podem enaltecer seu significado, enquanto na fala ordinária, são desnecessárias e até mesmo inúteis. Ānandavardhana (séc. IX) concorda parcialmente, mas acrescenta que a linguagem poética deve-se diferenciar por conter uma palavra “rara”, que não pode ser substituída sem perda de valor, deve ir além da sua função secundária. Como diz Gnoli “A poesia não conhece sinônimos” (1968, p. XXIX). Em sua obra *Dhanyāloka*,

⁴⁵ To them, we must remember, words were not only lifeless mechanisms invented for the purpose of assigning phonetic labels to objects, but represented in themselves the pure intellect or Thought-stuff which accounts for the creation of the world

Ānandavardhana diz que "o significado poético é diferente do significado convencional. Nas palavras de grandes poetas, ela brilha e se eleva acima da beleza das partes externas bem conhecidas, assim como o charme se manifesta nas mulheres" (Ānandavardhana, I, 4 in Gnoli, 1968, p. XXVIII). Para ele, o apreciador da escrita poética também deve ser dotado de uma percepção sensível para captar a essência da poesia, não sendo aquele que tem apenas um conhecimento em gramática e no significado etimológico das palavras. Ānandavardhana reforça e complementa o conceito de "sugestão" utilizado pelos seus predecessores:

Assim como um homem interessado em perceber objetos (no escuro) direciona seus esforços para garantir a chama de uma lâmpada, uma vez que este é um meio para realizar seu fim, assim também aquele que está, em última análise, interessado no significado poético primeiro demonstra interesse no significado convencional. Assim como o significado de uma frase só é compreendido por meio do sentido das palavras individuais, o conhecimento do sentido poético só é alcançado através do sentido literal. Embora, por seu próprio poder, o significado da palavra transmita o significado da frase, assim como passa despercebido uma vez que cumpre o seu propósito, também o significado poético surge repentinamente nas mentes perspicazes dos críticos cultos, quando estes se mostram indiferentes ao significado convencional. Para concluir, os conhecedores dão o nome de "ressonância" (*dhvani*) para aquele tipo particular de poesia em que tanto o significado convencional quanto a palavra convencional são subordinados⁴⁶ (Ānandavardhana, I, 7-13 in Gnoli, 1968, p. XXVIII)

O conceito de *dhvani* (sugestão ou ressonância) é, na visão de Ānandavardhana, a essência da linguagem poética. No *Dhvanyāloka*, ele argumenta que a verdadeira essência da poesia está na capacidade de evocar significados e emoções que vão além das palavras literais. Ele defende que, para que uma obra poética seja verdadeiramente eficaz, ela deve ser capaz de sugerir, ou ressoar, com camadas de significado que ultrapassam o sentido direto do texto. Esse conceito de *dhvani* coloca ênfase no que não é dito explicitamente, mas sim sugerido, permitindo uma conexão mais profunda e emocional entre a obra e o leitor. Ānandavardhana iguala o poeta com Prajāpati, que criou as coisas com o poder das palavras e, estando o poeta imerso no *rasa* (emoções) o leitor também será tocado profundamente e transformado pelo *rasa*.

⁴⁶ Just as a man interested in perceiving objects (in the dark) directs his efforts towards securing the flame of a lamp since this is a means to realise his end, so also does one who is ultimately interested in the poetic meaning first evince interest in the conventional meaning. Just as the purport of a sentence is grasped only through the sense of individual words, the knowledge of the poetic sense is attained only through the medium of the literal sense. Though by its own power the word-import con-veys the sentence-import, just as it escapes notice once its purpose is served, so also does that poetic meaning flash suddenly across the truth-perceiving minds of cultured critics, when they are indifferent towards the conventional meaning. To conclude, connoisseurs give the name of "resonance" (*dhvani*) to that particular sort of poetry in which both the conventional meaning and the conventional word are subordinate" (*Dhvanyāloka*, I, 7-13)

A linguagem comum tem como objetivo narrar um fato. Se há compreensão, as palavras não precisam ser repetidas e perdem sua função após serem ditas. Para recontar o fato, podemos nos utilizar de outras palavras ao alcance da memória. Na linguagem poética são outros elementos que compõe a singularidade de sua existência: a escolha das palavras e suas conexões, a métrica que adiciona cadência nas frases, a forma que prevalece sobre o sentido dando vida infinita ao poema e suscita sentimentos múltiplos no leitor. Em uma bela citação de Paul Valéry⁴⁷ sobre a poesia, Gnoli reproduz:

Enquanto da prosa se exige um único sentido, [na poesia] é a forma única que ordena e sobrevive. É o som, é o ritmo, são as conexões físicas das palavras, seus efeitos de indução ou suas influências mútuas que dominam, às custas de suas propriedades de se consumarem em um sentido definido e certo; é necessário, portanto, que em um poema o significado não possa prevalecer sobre a forma e destruí-la irremediavelmente; é, pelo contrário, o retorno, a forma preservada, ou melhor, reproduzida com exatidão como expressão única e necessária do estado ou pensamento que acaba de gerar no leitor, que é a fonte do poder poético. Um belo verso renasce indefinidamente das suas cinzas, torna-se novamente, como o efeito do seu efeito, uma causa harmônica de si mesmo⁴⁸ (Valéry in Gnoli, 1968, p. XXXI).

Abhinavagupta, em seu comentário ao *Dhvanyāloka* intitulado *Locana*, desenvolve o conceito de Ānandavardhana sobre *dhvani* e entrelaça com seus conceitos sobre estética lançados em *Abhinavabharati*, promovendo o sentido da palavra poética ao estado da experiência última de *rasa* de bem-aventurança (*ananda*), tanto no poeta quanto no leitor, uma consciência única com uma suspensão temporária do ego. Para ele, “tal experiência, assim como uma flor nascida da magia, tem, como essência, somente o presente, não está correlacionado nem com o que veio antes nem com o que vem depois. Esta experiência é, portanto, diferente tanto da experiência comum quanto da religiosa”⁴⁹ (Abhinavagupta, I, 21 in in Gnoli, 1968, p. XXXIII-XXXIV). O poeta é equiparado, então, ao sábio (*rṣi*), aquele que vê para além do significado comum e consegue expressar essa visão através da linguagem poética. A poesia,

⁴⁷ Paul Valéry, *Variété, Poésie et Pensée Abstraite*, p. 1324-25 (LA Pléiade, Paris 1957).

⁴⁸ Tandis que le fond unique est exigible de la prose, c'est ici la forme unique qui ordonne et survit C'est le son, c'est le rythme, ce sont les rapprochements physiques des mots, leurs effets d'induction ou leur influences mutuelles qui dominent, aux dépens de leur propriété de se consommer en un sens défini et certain faut donc que dans un poème le sens ne puisse l'emporter sur la forme et la détruire sans retour, c'est au contraire le retour, la forme conservée, ou plutôt exactement reproduite comme unique et nécessaire expression de l'état ou de la pensée qu'elle vient d'engendrer au lecteur, qui est le ressort de la puissance poétique. Un beau vers renaît indéfiniment de ses cendres, il redevient, comme l'effet de son effet-cause harmonique de soi-même.

⁴⁹ Such an experience, just as a flower born of magic, has, as its essence, solely the present, it is correlated neither with what came before nor with what comes after. This experience is therefore different both from the ordinary experience and from the religious one.

portanto, não se esgota no corpo formado por *śabda* (palavra) e *artha* (sentido), mas ganha alma no *dhvani*, o sentido sugerido que desperta no leitor ou espectador a sensação de prazer na experiência estética (*rasa*). Nas palavras de Ingalls para expressar a ideia de Abhinavagupta, “esse prazer assume a forma de fusão, expansão e radiância, e é como a bem-aventurança que advém da compreensão da própria identidade com o Brahman supremo. Este é o propósito da poesia. Qualquer instrução que a poesia possa fornecer é incidental”⁵⁰ (1990, p. 36). Assim, a visão de Abhinavagupta sobre a linguagem poética torna-se também um encaminhamento para a experiência da Consciência Absoluta (*Caitanya*) própria da tradição não-dual do Śivaísmo da Caxemira. Gnoli consegue expressar a profundidade que os filósofos da Caxemira exploraram no estudo da linguagem poética:

A concepção da arte como uma atividade e uma experiência espiritual independente, livre de interesses práticos, que a intuição de Kant percebeu para o Ocidente, já era, na Índia do século X, um objeto de estudo e controvérsia. A poesia, disseram Ānandavardhana e Abhinavagupta, é inextinguível: ela existe e existirá para sempre. Como o amor, ela acendeu e continuará a acender os corações dos homens com uma vida nova e pulsante; é uma parte essencial e independente da natureza humana e dos poetas, que nunca deixarão de explorar sua fonte, longe de esgotá-la, apenas a purificação e enriquecerão com experiências novas e sempre mutáveis⁵¹ (Gnoli, 1968, p. LII).

2.2 O *Gīta Govinda* como performance: Poesia, Dança e Música

A literatura poética e artística da Índia é designada pelo termo *kāvya* e é delineada, inicialmente, nos capítulos XV e XVI no *Nāṭyaśāstra*, onde são descritas suas principais características. Nestes capítulos, Bharatamuni detalha, pormenorizadamente, as regras da prosódia, como figuras de linguagem (*alaṃkāras*), tipos de palavras e métricas silábicas e sonoras com seus efeitos na poesia. Alguns termos são de difícil tradução devido à profundidade com que a linguagem poética é empregada, de modo a promover uma experiência estética capaz de conectar o leitor a aspectos mais elevados da vida religiosa. *Kavi* é o poeta que consegue transmitir emoções profundas através das palavras e a utilização pontual dessas características. As descrições dessas regras no *Nāṭyaśāstra*, além de inaugurarem o período da poética

⁵⁰ This enjoyment takes the form of melting, expansion, and radiance, and is like the bliss that comes from realizing one's identity with the highest Brahman. This is the purpose of poetry. Any instruction that poetry may furnish is incidental.

⁵¹ The conception of art as an activity and an independent spiritual experience, freed of practical interests, which the intuition of Kant perceived for the West, was already, in 10th century India, an object of study and controversy. Poetry, said Anandavardhana and Abhinavagupta is inextinguishable: it exists and will exist for ever. Like love, it has kindled and will continue to kindle the hearts of men with new and pulsing life; it is an essential and independent part of human nature and the poets, who will never cease to tap its source, far from exhausting it, only purify and enrich it with new and ever-changing experiences

sânscrita, foram posteriormente desenvolvidas por outros comentadores, filósofos e poetas que ampliaram e refinaram a expressão literária indiana.

Podemos analisar um poema sob vários aspectos, como a métrica e ritmo de seus versos, suas rimas, a utilização de figuras de linguagem, os sentimentos e emoções que o poeta deseja transmitir, as sugestões de ideias e imagens, linguagem clássica ou popular, entre outros elementos, além da melodia, no caso do *Gīta Govinda*, visto que é um poema que incorporou a dança e a música em suas encenações nos templos. Mas, como já vimos na obra *Nāṭyaśāstra*, atribuída a Bharatamuni, todos esses elementos são harmoniosamente integrados para que *rasa* possa impregnar o público e levar cada espectador à uma experiência estética que enleve sua alma, permitindo um vislumbre do sagrado em si.

Em diversas passagens do *Gīta Govinda*, Jayadeva descreve minuciosamente cores, aromas, sons e emoções. Nos versos iniciais da terceira canção do primeiro capítulo, por exemplo, a atmosfera primaveril anuncia o cenário propício ao encontro amoroso com Kṛṣṇa. A doçura evocada pelo zumbido das abelhas reaparece na imagem da extração do néctar das flores; o vento fresco proveniente das montanhas transporta os aromas do sândalo, do almíscar e das guirlandas de jasmim; surgem ainda os cachos de acácia, o vermelho do almíscar, os botões de flores brancas e a mangueira florida enlaçada pela videira. Esse conjunto de cores, sons e perfumes compõe um ambiente profundamente sensorial e erótico, destinado a conduzir o leitor ao ápice da experiência amorosa com a divindade:

Vibra a florida mangueira
Enlaçada na videira
As florestas de Vrindávana
São lavadas pelas águas
Sinuosas do rio Jamuna
Nestas paragens sagradas
Alcança-se a plenitude (Jayadeva, 2011, 1.33, p. 46)

A literatura sânscrita clássica anterior a Jayadeva, representada por poetas como Kālidāsa e Bhartṛhari, era destinada a um público dotado do refinamento estético e da formação necessária para apreender a complexidade formal e as sutilezas expressivas do sânscrito literário. Jayadeva, por sua vez, inaugura um estilo literário que faz uso dos elementos clássicos com notável sofisticação, mas incorpora elementos populares, como que anunciando a necessidade de abranger, em seu poema, as demandas emocionais e devocionais dos frequentadores dos templos. Suas palavras refletem sentimentos inerentes a todos os seres, com ênfase no amor vivido cotidianamente, o qual deve ser reflexo do amor compartilhado com a divindade. Essa característica marcante com ênfase de um amor devocional pode ter sido

influência dos grupos de poetas devocionais — os Ālvārs e os Nāyanmārs — que surgiram no sul da Índia a partir do século VII.

Em sua análise estilística do poema, Stoller cita a utilização das referências eruditas e expressões populares, classificando-o como lírico-dramático singular que integra dimensões religiosas, eróticas e estéticas. Stoller comenta: “O *Gītagovinda*, enganosamente simples em sua beleza superficial, tem uma riqueza de significado embutido em formas e conceitos estruturalmente intrincados extraídos de vários níveis da tradição literária indiana” (Stoller, 1977, p. 7)⁵².

2.2.1 Métrica e ritmo

A ciência que trata das métricas na literatura indiana é *Chandahsastra*⁵³ e tem importância fundamental desde a época das recitações nos rituais védicos para garantir um resultado de sucesso com os frutos desejados. Para Bharatamuni “este tipo de ritmo, que assume a forma de diferentes métricas silábicas, é o corpo de palavras. Não há palavra sem ritmo e não há ritmo sem palavra. Combinados entre si, eles são conhecidos por iluminar o drama” (Bharatamuni, 1951, XV.41-42, p. 257)⁵⁴. No capítulo XV do *Nāṭyaśāstra*, Bharatamuni apresenta uma classificação dos metros (*chandas* ou *vṛtta*) segundo o número de sílabas e sua classe - divina, humana ou semidivina, conforme demonstrado na tabela abaixo:

Nome do Metro (Chandas)	Nº de sílabas	Classe
<i>Ukta</i>	1	—
<i>Atyukta</i>	2	—
<i>Madhya</i>	3	—
<i>Pratiṣṭhā</i>	4	—
<i>Supratiṣṭhā</i>	5	—
<i>Gāyatrī</i>	6	Divina (daivika)
<i>Uṣṇik</i>	7	Divina (daivika)
<i>Anuṣṭubh</i>	8	Divina (daivika)
<i>Bṛhatī</i>	9	Divina (daivika)
<i>Pañkti</i>	10	—
<i>Triṣṭubh</i>	11	Divina (daivika)
<i>Jagatī</i>	12	Divina (daivika)

⁵² The *Gītagovinda*, deceptively simple in its surface beauty, has a wealth of meaning embedded in structurally intricate forms and concepts drawn from various levels of Indian literary tradition

⁵³ No artigo de Santanu Chakraborty encontramos a referência a *Chandasastra*, como o primeiro tratado sistemático sobre *chandas*. Foi escrito por volta de 150 a.C. por Pingalacharya: *Chandahsastra* por Pingalanaga, NirnayaSagar Press, Mumbai, 3ª edição, 1938

⁵⁴ 41-42. This Rhythm-type which assumes the form of different syllabic metres, is the body of words. There is no word, without rhythm and no rhythm without word. Combined with each other they are known to illuminate the drama

Nome do Metro (Chandas)	Nº de sílabas	Classe
<i>Atijagatī</i>	13	Humana (<i>mānuṣa</i>)
<i>Sakkarī</i>	14	Humana (<i>mānuṣa</i>)
<i>Atiśakkarī</i>	15	Humana (<i>mānuṣa</i>)
<i>Aṣṭi</i>	16	Humana (<i>mānuṣa</i>)
<i>Atyaṣṭi</i>	17	Humana (<i>mānuṣa</i>)
<i>Dhṛti</i>	18	Humana (<i>mānuṣa</i>)
<i>Atidhṛti</i>	19	Humana (<i>mānuṣa</i>)
<i>Kṛti</i>	20	Semidivina (<i>adhidaivika</i>)
<i>Prakṛti</i>	21	Semidivina (<i>adhidaivika</i>)
<i>Vyākṛti</i> (ou <i>Akṛti</i>)	22	Semidivina (<i>adhidaivika</i>)
<i>Vikṛti</i>	23	Semidivina (<i>adhidaivika</i>)
<i>Samkṛti</i>	24	Semidivina (<i>adhidaivika</i>)
<i>Abhikṛti</i> (ou <i>Atikṛti</i>)	25	Semidivina (<i>adhidaivika</i>)
<i>Utkṛti</i>	26	Semidivina (<i>adhidaivika</i>)

Fonte: *Nāṭyaśāstra*, capítulo XV (Regras da Prosódia), versos 43-49 e 98-101.

Obs.: Os metros abaixo de seis sílabas (*Ukta* a *Supraṭiṣṭhā*) são mencionados, mas não classificados explicitamente nas três categorias principais.

Jayadeva utiliza doze diferentes métricas silábicas integrando poesia clássica sânscrita com elementos das línguas vernáculas, formas musicais populares e tradições performáticas, criando um gênero inovador em sua poesia. A farta utilização de figuras de linguagem (*alaṃkāras*) como *arthālaṃkāras* – ornamentos de sentido que intensificam a imagem, emoção e significado simbólico do verso - e de *śabdālaṃkāras* – ornamentos sonoros como rimas, repetições e aliteraões -, que embelezam a musicalidade das palavras, permite que o *Gīta Govinda* imprima a marca indelével da experiência estética no espectador. Em seu artigo, o Prof. Raghunath Panda cita alguns *arthālaṃkāras* utilizados no poema, como: *Upamā*, *Rūpaka*, *Utprekṣā*, *Kāvyaṅga*, *Viśeṣokti*, *Vyatireka*, *Dīpaka*, *Arthāntaranyāsa*, *Samuccaya*, *Anumāna* e *Bhrāntimān*. Alguns exemplos desses ornamentos darão a dimensão poética do texto:

Upamā — Comparação explícita entre dois termos, geralmente utilizando partículas como *iva* (“como”), *yathā* (“assim como”):

A tua beleza é referescante como a chuva (Jayadeva, 2011, 1.23, p. 41)

Rūpaka — Metáfora - quando o objeto comparado é identificado diretamente com o outro:

o licor que pinga da fala melindrosa,
o aroma da face de lótus (Jayadeva, 2023, 3.14, p. 51)

Utprekṣā — Imaginação poética ou suposição criativa:

Querendo proteger o peito das flechadas
Que jorram sem parar do arco do Deus Cupido
Tece com pétalas de lótus orvalhadas
Um anteparo para o coração ferido (Jayadeva, 2011, 4.3, p. 66)

Kāvyaṅga - Inferência poética - o leitor infere o sentimento ou a situação a partir de um sinal indireto. Essa técnica reforça a sugestão da poesia (*dhvani*). No exemplo a seguir, o nome de Rādhā não é citado, mas infere a sua ausência e reforça o sentimento da separação (*vipralambha-śṛṅgāra*):

Intenso a ela agrada sem cessar meu coração;
Por que no bosque eu busco lamentando sem razão? (Jayadeva, 2023, 3.6, p. 50)

Viśeṣokti — Expressão particular ou descrição intensiva para acentuar a emoção:

Enlouquecida de paixão Rādhā blasfema
O perfume do sândalo e os raios lunares
Como se um fosse do veneno das serpentes,
E os outros, flechas de Cupido, o Deus Malvado (Jayadeva, 2011, 4.2, p. 65)

Bhrāntimān— Ilusão poética - uma inversão intencional da percepção, em que algo é descrito de modo ilusório:

“Hari voltou!”, ela pensa,
assim ela beija e agarra,
feito nuvens carregadas,
as formas nas trevas densas. (Jayadeva, 2023, 6.7, p. 70)

Para melhor compreender os ornamentos *śabdālaṃkāras*, tomaremos um exemplo do poema em sua linguagem original, pois por mais cuidadosa que seja a tradução, não reflete na íntegra o efeito sonoro desejado. Na explicação de Barbara Stoller, “o metro mais proeminente nas canções de *Gītagovinda* repete um padrão de dísticos estruturados em linhas de sete compassos de quatro tempos [...]. Este metro e suas variantes, que mantêm a medida de quatro tempos, governam dezenove das vinte e quatro canções no *Gītagovinda*”⁵⁵. Tomamos o símbolo “-” para representar a sílaba longa (*guruvarṇa*), e “^” para representar a sílaba curta (*laghuvarṇa*):

Lalitala | vaṅgala | tāpari|śīlana|komala|malayasa | mīre |
^ ^ ^ ^ | - ^ ^ | - ^ ^ | - ^ ^ | ^ ^ ^ ^ | - - |
Madhukara | nikaraka | rambita | kokila | kūjita | kuṅjaku | tīre ||
^ ^ ^ ^ | ^ ^ ^ ^ | - ^ ^ | - ^ ^ | - ^ ^ | - ^ ^ | - - || (Jayadeva, 1977, 1.27, p. 11)

55 The most prominent meter in the *Gītagovinda* songs repeats a pattern of couplets structured into hues of seven four beat measures, exemplified by the opening coupler of the third song (1.27). This meter and its variants, which maintain the four-beat measure, govern nineteen of the twenty four songs in the *Gītagovinda*.

Para Siegel, “os [sons] *la li la la la la la* evoca o som da vegetação farfalhante, *kara kara kara* sugere as abelhas e o *ko ki ku ku ku* é o grito de acasalamento do cuco. O *ko* no primeiro verso e o *la* no segundo entrelaçam os versos enquanto a rima final os funde” (Siegel, 2009, p. xli)⁵⁶.

Jayadeva integra-se à própria composição ao inscrever sua assinatura no verso final (*bhaṇita*) de cada canto e no refrão “*Jaya Jayadeva Hare*”. Siegel sugere que, ao ouvir esse refrão, este possa ter uma dupla interpretação de acordo com a divisão das sílabas: ““Vitória! Vitória! Ó Deus! Ó Hari!” e “Vitória! Ó Jaya deva! Ó Hari!” ” (Siegel, 2009, p. xlii). Dessa forma, o poeta reforça seu vínculo com o leitor como um devoto-poeta, tornando-se mediador entre o amor humano e o amor divinizado na união entre Kṛṣṇa e Rādhā.

2.2.2 Música

A estrutura melódica de uma música é conhecida pelo termo *rāga*, que vem da raiz sânscrita *rañj*, que significa tingir, colorir. Monier-Williams descreve *rāga*, como

o ato de colorir ou tingir; cor, matiz, matiz, tintura, (esp.) vermelho, cor, vermelhidão; qualquer sentimento ou paixão, (esp.) amor, afeição ou simpatia por, desejo veemente de, interesse ou alegria ou deleite em; amabilidade, beleza (esp. de voz ou música); uma nota musical, harmonia, melodia (no sistema posterior, um modo musical específico ou ordem de som ou fórmula; Bharata enumera 6, a saber: *Bhairava*, *Kaushika*, *Hindola*, *Dipaka*, *Sri-rāga* e *Megha*, cada modo despertando alguma afeição⁵⁷ (Monier-Williams, 1899, p. 872).

O público é envolvido pelo som e colorido pelas emoções da poesia através da melodia, que tem associações com estações do ano, estados de humor, intensidade dos sentimentos. *Rāga* é um dos elementos fundamentais da dramaturgia para que o *rasa* proposto pelo autor seja “despertado”.

As fontes textuais utilizadas por Stoller direcionam para um número de onze tipos diferentes de *rāgas* no poema de Jayadeva, indicados no início de cada canto: *Mālava*, *Gurjarī*, *Vasanta*, *Rāmakirī*, *Karṇāṭa*, *Deśākhyā*, *Deśavarāḍī*, *Naṭa*, *Bhairavī*, *Varāḍī*, *Vibhāsa*. Podem,

56 The *la li la la la la la* evokes the sound of the rustled vegetation, the *kara kara kara* suggests the bees, and the *ko ki ku ku ku* is the cuckoo's mating cry. The *ko* in the first line and *la* in the second interlace the lines as the end-rhyme fuses them.

57 रङ्ग *rāga*, m. (fr. Vranj; ifc. *ā* or *ṛ*) the act of colouring or dyeing (cf. *mūrdhaja-r*); colour, hue, tint, dye, (esp.) red colour, redness, MBh.; Kāv. &c.; inflammation, Car.; any feeling or passion, (esp.) love, affection or sympathy for, vehement desire of, interest or joy or delight in (loc. or comp.), Up.; Mn.; MBh. &c.; loveliness, beauty (esp. of voice or song), Śak.; *Pañcat.*; a musical note, harmony, melody (in the later system a partic, musical mode or order of sound or formula; Bharata enume-rates 6, viz, *Bhairava*, *Kauśika*, *Hindola*, *Dīpaka*, *Sri-rāga*, and *Megha*, each mode exciting some affection

entretanto, haver diferenças na utilização das *rāgas* em função da tradição ritual regional dos templos nos quais o poema é encenado.

O *Gīta Govinda* é permeado por elementos que irão caracterizar os sentimentos de amor, quer seja na união ou na separação, enfatizando o *śṛīṅgāra rasa* (erótico). O *rāga Vasanta* é comumente associado à primavera e Jayadeva utiliza para reforçar os indícios suaves da estação que Bharatamuni já havia associado com o sentimento erótico, antecipando no poema, o encontro amoroso entre Rādhā e Kṛṣṇa:

A canção de Jayadeva
Traz-nos de volta a memória
Da poeira dos pés de Hāri
Que fecunda a Primavera,
Colorindo a floresta
Com a chegada do Amor. (Jayadeva, 2011, 1.34, p. 46)

O *rāga Mālava* é utilizado para momentos mais solenes de contemplação espiritual, como na primeira canção quando são apresentadas as dez encarnações de Viṣṇu. O *rāga Bhairavī* é utilizado apenas uma vez em todo o poema, no capítulo oito, na única canção deste capítulo, para enfatizar os sentimentos de fúria (*Raudra*) de Rādhā no diálogo com Kṛṣṇa após ele ter passado a noite em amor com outra pastora. *Bhairava* e *Rudra*, ambos os nomes associados à Śiva, remete ao seu aspecto temeroso e seu poder destruidor:

Ó Kṛṣṇa, certamente a tua essência
é mais impura que tua aparência;
como iludes tal mulher observante
no ardor do Cinco-xaras padecente?
Ó tu, com olhos de leão d'água,
vai, Mādhava! vai, Algoz-de-Keśin!
Segue aquela que sossega tua mágoa
e não contes mentiras para mim (Jayadeva, 2023, 8.7, p. 88)

2.2.3 Dança

“A dança real deve transmitir o sentimento de existência indivisível, na qual o espectador pode sentir que não é diferente do objeto observado”. (Kelucharan Mohapatra in Albergaria, 2020, p. 49).

A arte performática está intrinsecamente ligada à dança, aos suaves e delicados gestos das mãos que falam, dos olhos que sorriem, do corpo em movimento expressando palavras, sentimentos e imagens. Bharatamuni dispensa boa parte do *Nāṭyaśāstra* descrevendo detalhes que compõe uma encenação de sucesso, um capítulo todo dedicado aos gestos das mãos e vários *sūtras* delineando o movimento e interação dos corpos de acordo com o *rasa* a ser apresentado. Jayadeva faz uso de toda a técnica apresentada por Bharatamuni com um efeito impactante no

espectador. O poema foi, originariamente, performado em Odisha, berço da tradição Odissi de dança.

Registros sugerem que a dança Odissi tem sua origem há mais de dois mil anos, patrocinada e assistida pela realeza, mas que ganha notoriedade e importância em locais religiosos, incluindo mosteiros budistas e templos Śaiva, Vaiṣṇava e Śākta. É um dos oito estilos clássicos reconhecidos na Índia através do *Nāṭyaśāstra*, caracterizada por uma sinuosidade dos movimentos em “S” do corpo, alternando com formas de quadrados (*chowks*) – que representam a matéria, o masculino, o caráter vigoroso (*tāṇḍava*) - e triângulos (*tribhaṅga*) – que sugerem a espiritualidade etérea, a suavidade (*lāsyā*). Envolvem também os deslocamentos (*cārīs*), os gestos (*mudrās*), a movimentação dos olhos (*dr̥ṣṭis*), movimentos de pescoço (*grīvās*), posturas da cabeça (*śīrṣas*) e posição do corpo (*aṅgas*), acompanhados pelos cantos (*śloka*), métricas rítmicas (*tāla*) e melodias (*rāga*), como visto anteriormente. Albergaria faz a descrição da dança que se utiliza de conceitos encontrados em outras tradições indianas:

[Partindo de um ponto inicial (*bindu*)] (seja ele físico, mental ou espiritual; seja ele no microcosmo ou macro, no homem ou no universo infinito) [que] tem a força, a semente ou a energia para sua expansão, traço um caminho de observação da cena expandida do intérprete criador: sua busca, sua ampliação e de reencontro consigo. No conceito de *bindu* na dança clássica indiana, após a expandidura do movimento ocorre seu retorno, em ciclos rítmicos cadenciados pelo tempo, e o que se espera de uma atitude expansiva do ser humano no caso aqui, o artista é o retorno a este ponto, porém carregado de autoconhecimento, e que, sucessivamente, em sua próxima emanação, contém um caráter somado de experiências ampliadas (Albergaria, 2020, p. 46).

A divisão ou estruturação do espetáculo de Odissi em cinco atos ou partes remonta, simbolicamente, à estrutura de uma entrada em um templo. Quando executado em Odisha, o espetáculo tem início, tradicionalmente, com o verso inicial do *Jagannāthāṣṭakam*, atribuído a Śaṅkarācārya.

I – A chegada ao templo: *Maṅgalācaraṇ*

A primeira parte corresponde ao *maṅgalācaraṇa* no qual é executado um *śloka* dedicado a uma divindade, geralmente Gaṇeśa. Trata-se da entrada no espaço sagrado e, simbolicamente, do início da peregrinação do espectador e do dançarino em direção ao centro do templo.

II – A fundação: *Batu*

A segunda parte corresponde ao *Batu*, entendido como uma espécie de fundação da dança Odissi. Nela são trabalhadas as estruturas corporais fundamentais da dança, especialmente os *cauka* e *tribhaṅga*, bem como sequências estruturadas de movimentos.

Simbolicamente, essa parte corresponde à sensação de adentrar o espaço sagrado e estabelecer o corpo no interior desse espaço.

III – A passagem ornamentada: *Pallavī*

A terceira parte é constituída pelo *Pallavī*, que pode ser compreendido simbolicamente como a primeira passagem ou corredor do templo, com seus pórticos, detalhes, ornamentos e estruturas decoradas. Trata-se de uma elaboração progressiva da linguagem corporal e coreográfica, na qual o movimento se desenvolve e se ornamenta.

IV – O centro do templo: *Abhinaya*

A quarta parte corresponde ao *abhinaya*, momento em que ocorre a produção do *bhāva* e do *rasa*. Simbolicamente, essa parte corresponde ao centro do templo, ao *garbhagrha* — o *sanctum sanctorum* — onde se encontra a divindade, o altar, o coração do espaço sagrado.

É nesse momento que pode ser apresentado o *Gīta Govinda*, de Jayadeva, ou algum *abhinaya* baseado no repertório do *Odia Gīta*, conjunto de poemas devocionais em língua odia dedicados a Rādhā e Kṛṣṇa, pertencentes à tradição literária de Odisha e profundamente influenciados pela obra de Jayadeva.

V – A dissolução: *Mokṣa*

Por último, encontra-se o *mokṣa*, que contém um pequeno *śloka* ou hino dedicado à Grande Mãe. Essa parte corresponde à finalização do espetáculo, mas não no sentido de um *gran finale* teatral, marcado pela exteriorização das emoções. Ao contrário, trata-se de uma dissolução: um movimento que remete mais à introspecção e ao recolhimento interior do que a uma conclusão espetacular. É um retorno para dentro de si, um recolhimento após a travessia.

Assim, é importante destacar que, enquanto trajeto simbólico de peregrinação ou de entrada no espaço sagrado que é o templo, as cinco partes do espetáculo compõem um percurso progressivo em direção ao *abhinaya*, a quarta parte, na qual pode ser apresentado o *Gīta Govinda*.

Nesse percurso, é significativo observar que a presença de Rādhā e Kṛṣṇa está circunscrita ao momento do *abhinaya*. Em nenhum dos demais momentos do repertório — seja no *maṅgalācaraṇa*, seja no *mokṣa*, seja nas peças de *nṛtta* — Rādhā e Kṛṣṇa constituem o conteúdo narrativo. O *Gīta Govinda* aparece, portanto, no ponto culminante da trajetória simbólica do espetáculo.

A palavra textual, que fornece a narrativa dramatúrgica para a criação do *abhinaya*, aparece no *maṅgalācaraṇa* e no *mokṣa* de maneira articulada entre *nṛtta* (dança pura) e *nṛtya* (dança expressiva). As duas outras peças coreográficas, *Batu* e *Pallavī*, não apresentam texto narrativo. Nelas, a vocalização pode ocorrer de outra maneira, por meio de sílabas rítmicas e

melódicas que orientam a ornamentação e a estrutura do movimento, sem constituírem um significado interpretativo ou uma narrativa. Esse procedimento está relacionado ao *Śabda Svara Pāṭa*, no qual sílabas como *jham*, *dhei* etc. fornecem a base sonora para a elaboração coreográfica.

Para a dança Odissi, um canto do *Gīta Govinda* constitui, portanto, o ponto máximo do espetáculo. Cada canto contém, em sua própria estrutura poética e musical, informações fundamentais para a construção do *abhinaya*: o *rāga* a ser utilizado, o tipo de *nāyikā* ou *nāyaka*, o *bhāva*, o cenário, as emoções primárias e secundárias e toda uma série de elementos que tornam cada composição singular no que se refere à produção do *śṛṅgāra-rasa*.

Os dois primeiros cantos — o *Daśavatāra Stotra* e *Śrīta Kamalā* — possuem caráter introdutório e têm como um de seus principais objetivos a produção do *adbhuta-rasa*, o maravilhamento. É a partir do terceiro canto que se direciona propriamente a experiência amorosa de Rādhā e Kṛṣṇa.

Por essa razão, no repertório tradicional da dança Odissi, apenas um dos cantos do *Gīta Govinda* é geralmente executado em determinado programa. Esse canto constitui o ponto máximo de entrega ao *rasa*, isto é, o momento culminante ao qual o artista pretende chegar, pois é nele que se encontra a possibilidade de produzir *rasa* para que o público possa, por sua vez, saboreá-lo.

O *aṣṭapadī*, enquanto *abhinaya* do *Gīta Govinda*, constitui, assim, o *summum* da dança. Para alcançar esse domínio e chegar à sua posterior apresentação, o dançarino precisa atravessar muitos anos de treinamento nos repertórios das outras quatro partes ou atos. Esse percurso permite adquirir não apenas o conhecimento e o domínio corporal necessários, mas também a maturidade requerida para o desenvolvimento do pensamento, da sensibilidade e da expressão emocional. É nesse momento culminante que ocorre a produção do *śṛṅgāra-rasa*: o amor.

A dança é complementada por um figurino composto de *sari*⁵⁸, para as personagens femininas, e calças, às vezes em forma de leque, para os personagens masculinos; artesãos locais fabricam finas joias em prata, utilizadas nos pés, mãos, pescoço, nariz, cabeça e cintura. Conforme Albergaria, as joias não são meros adornos, pois, ao serem colocadas de acordo com a localização dos centros energéticos do corpo - conhecidos como *cakras* - tornam-se potencializadoras de energia. A maquiagem é utilizada para destacar o movimento dos olhos, das mãos e dos pés, estes últimos adornados com guizos que são utilizados como instrumento

⁵⁸Vestimenta típica feminina da Índia, que consta de um tecido sem costuras de aproximadamente seis metros para a saia e oitenta centímetros destinados a uma blusa curta, com mangas. Os desenhos dos saris variam de acordo com a região onde é fabricado, preservando a cultura local.

percurso. Coroas e guirlandas enfeitam os cabelos complementando o refinado e detalhado figurino dos dançarinos. A marcação do ritmo é dada por *tāla* que, conforme Albergaria, para a dança clássica indiana, é considerada a junção dos opostos, de *tāṇḍava* (*ta*) e *lāsyā* (*la*), de *Śiva* e *Pārvatī*, do masculino e do feminino, do céu e da terra, da matéria e do etéreo. Os *mudrās* ganham destaque no tratado sobre a dança clássica da Índia, chamado *Abhinaya Darpanan*, de Nandikeśvara, século II, em seu verso 37⁵⁹, que em uma tradução livre diz: "Onde as mãos vão, os olhos as seguem, onde os olhos vão, a mente os segue, e assim nesta confluência o *bhāva* é criado e a *rasa* surge". O fundo do palco deve ser preto, pois o cenário será impresso no espectador, durante sua experiência estética, com a alternância das representações do macro e microcosmo através dos gestos, do som e dos ornamentos, ou seja, o ator é o recipiente que carrega em si as representações.

Segundo Jasobanta Narayan Dhar, Jayadeva compôs o *Gīta Govinda* durante o reinado do rei Kamarnava de Odisha (1147–1156 d.C.), sendo ele originário da vila de Kenduli, próxima a Puri e Bhubaneswar. Já no reinado seguinte, de Rāghava Deva (1156–1170 d.C.), o *Gīta Govinda* passou a ser integrado à tradição ritual do templo de Jagannātha, onde os reis da dinastia Ganga e os estudiosos apreciavam sua combinação de poesia devocional, música e dança. Assim, o texto indica que desde o século XII o poema já era reconhecido como expressão artística e litúrgica em Odisha. Jayadeva consolida a tradição das *devadāsīs*, dançarinas que realizavam suas apresentações em frente aos templos de Odisha “conhecidas pela suavidade (*lāsyā*), pelo lirismo, pela devoção e pelo ritual da dança como oferenda à divindade” (Albergaria, 2020, p. 40) e ganham limites pan-indianos. Acredita-se que Padmāvatī, esposa de Jayadeva, tenha sido dançarina do templo, e que, durante a composição do *Gīta Govinda*, ela dançava enquanto ele recitava e ambos ofereciam seus louvores a Rādhā e Kṛṣṇa.

2.2.4 Estrutura do *Gīta Govinda*

Ao analisar a estrofe inicial do poema em seu estudo “O verso introdutório de *Gītagovinda*”, Ayengar problematiza a ambiguidade semântica e simbólica dos versos, sugerindo, em um primeiro momento, a presença de um Kṛṣṇa infantil, amedrontado pela tempestade, enquanto Nanda, seu pai adotivo, solicita a Rādhā que o proteja. Na sequência do poema, Jayadeva promove uma transição imagética e simbólica que conduz à representação do Kṛṣṇa jovem, unido a Rādhā, instaurando um movimento de passagem entre o amor filial e o amor divino. Segundo Ayengar, o poeta “parece sugerir obliquamente que o mistério de Rādhā

⁵⁹*Yato hastas tato dr̥ṣṭir, yato dr̥ṣṭis tato manah,
yato manas tato bhāvaḥ, yato bhāvas tato rasaḥ*

e Kṛṣṇa está além da compreensão humana; portanto, devemos ser cautelosos ao proferir julgamentos sobre eles em nossa linguagem humana comum”⁶⁰ (2009, p. 126). O autor correlaciona essa estrofe a um episódio do *Brahmavaivarta Purāṇa*, no qual Nanda, repousando na floresta de Vṛndāvana com Kṛṣṇa em seu colo, é envolvido por uma tempestade que, segundo a tradição, constitui uma manifestação ilusória (*māyā*) da potência lúdica (*līlā*) do próprio Kṛṣṇa, destinada a conduzi-lo ao encontro de Rādhā. Assim, a interpretação das narrativas míticas contidas nos *Purāṇas* e em outros textos de circulação popular exige uma leitura hermenêutica amparada pelo conhecimento das tradições religiosas indianas, a fim de evitar distorções interpretativas decorrentes de categorias conceituais externas à sua matriz cultural.

O poema se inicia com o *daśāvatāra*, doze versos que descrevem os dez *avatāras* de Viṣṇu, e que também dá o nome à uma coreografia Odissi, uma invocação dançada com sentimento de glorificação das encarnações.

Cabe lembrar que o *avatāra* é definido como um descenso ou manifestação do Infinito em uma forma finita, agindo como um arquétipo da condição de plenitude e realização existencial, ou seja, sua função pedagógica é reabilitar a memória de unidade. No poema *Gīta Govinda* Kṛṣṇa é apresentado como a fonte de todos os *avatāras*. Assim, a invocação realizada na dança inicial do poema, não é apenas a glorificação de figuras históricas e míticas, mas a celebração de um princípio inteligente e consciente que está na essência do mundo tal qual o percebemos.

Resumidamente, as dez encarnações de Viṣṇu, conforme Jayadeva descreve em seus versos iniciais são: **Matsya** (peixe) - salva os Vedas do dilúvio e guia Manu, o progenitor da humanidade; **Kūrma** (tartaruga) - Sustenta o monte Mandara durante a agitação do oceano na disputa entre deuses (*devas*) e demônios (*asuras*) pelo néctar da imortalidade (*amṛta*); **Varāha** (javali) - resgata a deusa Terra (*Bhūdevī*) das águas; **Narasimha** (homem-leão) - mata o rei *asura* Hiranyakaśipu, protegendo Prahlāda; **Vāmana** (anão) - retoma o universo de Bali com três passos; **Paraśurāma** (guerreiro com machado) - Elimina reis corruptos para restaurar o *dharma*; **Rāma** (rei de Ayodhyā) - Encarna o ideal de rei, esposo e guerreiro justo; **Balarāma** (irmão de Kṛṣṇa) - guia o arado da fertilidade, símbolo da abundância; **Buddha** - Ensina a via da sabedoria e da não-violência; introduzido por Jayadeva como *avatāra* de Viṣṇu — aproxima a tradição vaiṣṇava das correntes tântricas e budistas; **Kalki** (cavaleiro apocalíptico) - virá no fim do *Kali Yuga* para restaurar o *dharma* reiniciando uma nova era. O *Dharma* é simbolizado

60 He seems to suggest obliquely that the mystery of Rādhā and Krishna is beyond human comprehension, therefore, one should be wary while pronouncing judgments on them in our ordinary human parlance.

como um touro que, a cada era, perde uma de suas quatro pernas (verdade, pureza, compaixão e austeridade). As encarnações como *Matsya*, *Kūrma*, *Varāha* e *Narasimha*, estão associadas à Satya Yuga (Era da Verdade), *Vāmana*, *Paraśurāma*, *Rāma* à Tretā Yuga (Era das três partes), *Balarāma* à Dvāpara Yuga (Era das duas partes) e *Buddha* e *Kalki* associados à Kali Yuga (Era das trevas).

Em uma tradução que enfatiza mais a essência dos sentimentos (*bhāvanuvāda*) do que a literalidade do poema em suas palavras (*śabdānuvāda*), tentando preservar a experiência estética do *Gīta Govinda* por meio de uma estilização poética que, em diversos momentos, aproxima-se da métrica, do ritmo e da sonoridade característicos da literatura de cordel, Rogério Duarte assim faz a tradução da primeira canção descreve as encarnações de *Viṣṇu* na primeira canção:

Nas ondas turbulentas do dilúvio
Salva os Vedas sagrados
Como um navio seguidor firme sem se desviar do rumo
Glórias a Krishna na encarnação de Peixe!
Glórias ao Senhor do Universo!

Quando a Terra se apoia no teu dorso
Tuas cicatrizes mostram
O peso que suporta com firmeza
Glórias a Krishna encarnado em Tartaruga!
Glórias ao Senhor do Universo!

Tu seguras o mundo com teu chifre
Como uma mancha miúda
Na ponta da lua crescente
Glórias a Krishna encarnado em Javali!
Glórias ao Senhor do Universo!

As belas unhas de tuas mãos de leão
São como presas afiadas
Rasgando Hiranyakashipu, frágil vespa.
Glórias a Krishna encarnado em Homem-Leão!
Glórias ao Senhor do Universo!

Com três passadas largas ultrapassas
O mundo, enganando Báli,
A água escorre dos teus pés lavando a vida.
Glórias a Krishna encarnado como Anão!
Glórias ao Senhor do Universo!

Lavaste com o sangue dos violentos
Toda maldade do mundo
Exterminando a casta dos guerreiros.
Glórias a Krishna encarnado como Kshátria!
Glórias ao Senhor do Universo!

Atendendo aos guardiões das profundezas
 Tu lançaste para o espaço
 As dez cabeças do demônio Ravana.
 Glórias a Krishna encarnado como Rama!
 Glórias ao Senhor do Universo!

O manto em teu corpo é cor de nuvem
 E as águas do rio Jamuna
 Fogem temendo o ímpeto do arado.
 Glórias a Krishna encarnado em Baladeva!
 Glórias ao Senhor do Universo!

Por compaixão condena ritos védicos
 Que tolera matança
 De pobres animais em sacrifícios.
 Glórias a Krishna encarnado como Buda!
 Glórias ao Senhor do Universo!

Ergues a cimitarra, enraivecido
 Como um cometa, matando
 As hordas de infieis da káli yuga.
 Glórias a Krishna encarnado como Kálki!
 Glórias ao Senhor do Universo!

Ouçam a louvação de Jayadeva
 Celebrando alegremente a
 Personalidade Transcendente
 De Krishna nas suas dez encarnações.
 Glórias ao Senhor do Universo!

Por ter preservado os Vedas,
 Por ter sustentado a Terra,
 Por ter resgatado o Mundo,
 Por ter matado o Demônio,
 Por ter iludido Báli,
 Por ter castigado os Kshátrias,
 Por ter derrotado Ravana,
 Por ser portador do arado,
 Por ter sido compassivo,
 Por aniquilar os maus,
 Todas as glórias a Krishna
 Em suas dez encarnações! (Jayadeva, 2011, 1.5-16, p. 38-40)

Na segunda canção do capítulo inicial do *Gīta Govinda*, Jayadeva utiliza de sugestões metafóricas que prolongam e intensificam os motivos apresentados nos versos iniciais, enfatizando a magnitude de Kṛṣṇa - evidentes em sua força e beleza - e rememorando seus feitos. Esses elementos culminam em um sentimento de admiração e de anseio pela presença da divindade, como se observa nas expressões: “Envolto na roda do Sol como ornamento”, “Imune ao fel do demônio serpente”, “bem-aventurança das gentes” (Jayadeva, 2023, 1.18-19, p. 31). Neste ponto, o poeta reitera a exaltação presente no refrão dos versos anteriores e

acrescenta sua assinatura, antecipando assim, a iminente aproximação entre devoto e a divindade.

Na canção três, o despertar da vida na primavera é narrada com os sons de cucos, flores exalando seus inebriantes perfumes, abelhas na sua doce canção ao redor de cachos de botões no auge do florescimento, a suave brisa dos ventos da estação. Jayadeva entremeia narrativas das cores, sons e imagens da primavera para criar um clima propício ao amor, insinuando o erotismo denunciado pela natureza: “Ventos suaves de sândalo da montanha acariciam trepadeiras trêmulas de cravo”, “Pistilos brilhantes de flores de açafrão são cetros dourados de Amor”⁶¹ (Stoller, 1977, 1.27 e 30, p. 74).

Em algumas performances do poema o encontro amoroso entre Rādhā e Kṛṣṇa é representado na dança com movimentos alegres, circulares, expansivos, ritmos acelerados, reforçando o *Śṛṅgāra rasa*, o amor na união, remetendo o espectador à uma memória de integração com a divindade, momento em que impera uma sensação de pacificação e plenitude.

Após a união amorosa entre Rādhā e Kṛṣṇa, o poema se desenvolve a partir da experiência do amor na separação, marcada pelo desejo de proximidade com a pessoa amada, entremeada, contudo, pelo sentimento de ciúmes de Rādhā por ter sido preterida. O aparente antagonismo das emoções evidencia-se na estrofe a seguir:

Enumera uma lista de atributos;
raiva, nem mesmo confusa, ela sente:
mostra alegria e perdoa o velho insulto.
Que faço, se é sinistra a minha mente?
E ela é de novo tomada pelo Amor, enquanto Kṛṣṇa,
sem mim, fica junto das moças em desejo crescente (Jayadeva, 2023, 2.10,
p. 43)

Essa ambivalência que se instaura em Rādhā marca o início de um reconhecimento de conexão amorosa com Kṛṣṇa que transcende o ego com interesse de posse exclusivista do outro. Loundo detalha:

[Rādhā] de um lado, e graças à intervenção "analítica" das amigas conselheiras, sua rebeldia reativa é desqualificada por estar impregnada de ignorância e interesse egocêntrico, e, de outro, a fidelidade que persiste incontinente revela que o amor por Kṛṣṇa não decorre de uma deliberação subjetiva, mas de uma espontaneidade da existência (Loundo, 2022, p. 205).

Seguem-se narrativas de um Kṛṣṇa triste, arrependido e em busca de reconciliação. Em contrapartida, Rādhā, enlouquecida pela paixão, blasfema contra o deus do amor (Kāma) e suas flechas afiadas e certeiras. Ela experimenta raiva e angústia, expressando seu descontentamento

⁶¹ Soft sandal mountain winds caress quivering vines of clove (1.27). Gleaming saffron flower pistils are golden scepters of Love (1.30)

em palavras ásperas dirigidas ao amado. A união é restabelecida por intermédio das amigas (*sakhīs*), que, ao levar e trazer mensagens, interpretando e narrando os sentimentos de ambos, promovem a transição do amor na separação (*vipralambha-śṛṅgāra*) para o amor na união (*samyoga-śṛṅgāra*). Em uma possível leitura simbólica, as amigas podem sugerir que a união mística é mediada por uma intervenção compassiva, representada pela figura do *guru* em determinadas tradições devocionais da Índia. Sob outra perspectiva, elas podem simbolizar o ressoar das vozes internas que expressam o anseio da alma por unir-se à divindade.

O encontro final é caracterizado pela presença de um Kṛṣṇa que, reciprocamente, “serve” ao devoto, respondendo ao seu chamado quando este é movido pelo reconhecimento do amor e pelo anseio de comunhão enquanto princípio de atração mútua. O poema, ao humanizar e equiparar as figuras de Rādhā e Kṛṣṇa, revela uma divindade condescendente e um devoto que, ao reconhecer a dimensão compartilhada desse vínculo amoroso, transcende a noção de individualidade e experimenta a união essencial entre o humano e o divino.

Enfeita meus seios com desenhos,
pinta em meu rosto uma marca,
arranja com uma tiara meus cabelos,
estende uma cinta em minhas ancas,
meus braços, adorna com pulseiras,
em meus pés, põe tornozeleiras."
Assim foi dito ao amante em veste amarela
que procedeu exatamente assim com ela. (Jayadeva, 2023, 12.20, p. 119)

O poema apresenta uma versão ambivalente de Kṛṣṇa, como aquele que se torna irresistível às pastoras e que as conduz à realização de um amor em si, como destino inevitável do devoto na divindade, e aquele que reconhece em Rādhā a totalidade do feminino. Com esse duplo aspecto, Kṛṣṇa tanto simboliza o caminho único a ser perseguido pelo devoto - a unicidade na multiplicidade - como a potência latente despertada pela energia criativa de Rādhā que representa a totalidade do feminino - a multiplicidade na unidade. Assim, o poema sustenta um caminho devocional através de elementos afirmadores da existência, propiciado por uma identificação com o leitor e que, gradativamente, o conduz à um novo patamar existencial que tem o amor como inevitabilidade do ser.

2.2.5 Traduções e literaturas comentariais

O *Gīta Govinda* conta com uma tradição comentarial inúmeras traduções e importantes comentários sobre a obra, não apenas originários em Odisha como também em diferentes regiões dentro da Índia além de algumas imitações temáticas e estilísticas. Panda descreve, em um trabalho minucioso, os principais comentários do poema que se tem registro:

- i. **Bhāvavibhāvinī-ṭīkā**, de **Udayana Ācārya** (séc. XII) – considerado o primeiro comentário, escrito em Odissa logo após a composição do *Gīta Govinda*. O manuscrito contém 1.000 versos em 100 folhas, cada uma contendo 10 versos.
- ii. **Sarvāṅgasundarī-ṭīkā**, de **Kavirāja Nārāyaṇa Dāsa** (séc. XIII.), contemporâneo de Narasiṃha Deva II, é considerado o comentário mais antigo disponível na Índia. O comentador foi o bisavô de Viśvanātha Kavirāja, autor de *Sāhityadarpaṇa*. A importância deste comentário reside no fato de interpretar apropriadamente os versos significativos e cronológicos (1-4) do *Gīta Govinda* e não mencionar a associação de Jayadeva com qualquer corte real, mas provar claramente que Jayadeva estabeleceu sua superioridade sobre outros quatro poetas contemporâneos. Além disso, este comentário também é muito importante para identificar os versos interpolados do *Gīta Govinda* que foram incluídos por Rāṇa Kumbhā em seu comentário *Rasikapriyā*, composto por volta de 1450 d.C. O comentarista Narayana Dasa aceitou 77 versos do *Gīta Govinda* e compôs seu comentário sobre 76 versos, deixando o último verso no final. Portanto, presume-se que cerca de 18 a 20 versos a mais tenham sido adicionados ao texto original, antes ou depois da composição do Sarvanga Sundari e do comentário *Rasikapriyā* do *Gīta Govinda*.
- iii. **Śrutirañjanī-ṭīkā**, de **Paṇḍit Lakṣmaṇa Sūri**, também conhecido como Lakṣmīdhara (séc. XVI) do distrito de Kṛṣṇa em Andhra Pradesh, é um comentário acadêmico sobre *Gīta Govinda*. O comentarista seguiu as pegadas de Kavirāja Nārāyaṇa Dāsa e comentou 73 versos ao todo. A *Śrutirañjanī-ṭīkā* era muito popular em Andhra e Odisha por suas interpretações eruditas. O comentador enfatizou a tradição e cultura de Odisha no seu comentário.
- iv. **Sarvāṅgasundarī-ṭīkā**, de **Dvija Dhanañjaya** (séc. XVII.), foi muito popular em Odisha, pois seus manuscritos são encontrados em diversos lugares. Trata-se de um comentário mais elaborado e exaustivo, no qual 75 versos foram comentados e a ordem dos versos foi alterada. De acordo com o colofão, a escrita deste comentário foi concluída em 28 de agosto de 1688 d.C.
- v. **Sarvāṅgasundarī-ṭīkā**, de **Kṛṣṇa Dāsa** (séc. XVIII.), é a terceira obra com o mesmo nome e é chamada de *Sarvāṅkasa* em seu colofão. A escrita deste comentário foi concluída entre 2/9/1701 e 28/8/1702 d.C. Este comentador não pode ser confundido com o famoso Gosvāmin Kṛṣṇadāsa Kavirāja (1615 d.C.) de Bengala, pois ele mencionou claramente o ano *aṅka* de Gajapati Divyasīṃha Deva, o rei de Khurda.

- vi. **Rasikaraṅgadā-ṭīkā**, de **Lakṣmaṇa Bhaṭṭa**, residente em Puri, é um importante comentário sobre *Gīta Govinda*. A redação deste *ṭīkā* foi concluída em 1742 d.C. (Panda, 2009, p. 79-80)

Podemos acrescentar a essa tradição exegética o importante comentário medieval *Śrī-Gīta-Govinda-Vyākhyāna*, atribuído a Prabodhānanda Sarasvatī (séc. XVI), uma das principais autoridades da tradição Gauḍīya Vaiṣṇava. Sua interpretação exerceu significativa influência sobre a recepção do *Gīta Govinda* nos círculos devocionais de Vṛndāvana e contribuiu para consolidar a leitura do poema como expressão das mais elevadas experiências de amor divino entre Rādhā e Kṛṣṇa.

A primeira tradução para o inglês do *Gīta Govinda* foi escrita por William Jones em 1792 e notável estudo e pesquisa foram realizados por Barbara Stoler Miller em sua tradução feita em 1977 intitulada *Gītagovinda de Jayadeva: Love song of the Dark Lord*. O livro contém extensos comentários sobre os versos e o tema do poema, e além de tradução do poema para o inglês contém o original em sânscrito. O *Gīta Govinda* foi traduzido para muitos idiomas em todo o mundo e é considerado um dos melhores exemplos da poesia sânscrita.

2.3 Hermenêuticas do *Gīta Govinda*

Além de sua significativa influência nos campos da estética, da filosofia e da literatura, o *Gīta Govinda* destaca-se de modo particular no âmbito religioso em virtude de suas características devocionais, que atravessam diversas tradições dotadas de pressupostos ontológicos e soteriológicos distintos. Nesta seção, serão apresentadas as pesquisas realizadas a partir do poema, contemplando seus principais textos comentariais e, sobretudo, interpretações hermenêuticas desenvolvidas no interior da tradição vedantina, com especial atenção às escolas que estabelecem a devoção (*bhakti*) como elemento central de suas metodologias. Nesse contexto, serão destacadas as escolas de Nimbārkaçārya (*dvaitādvaita*) e de Caitanya Mahāprabhu (*acintyabhedābheda*), ambas reconhecendo Rādhā-Kṛṣṇa como a divindade suprema. Por fim, será abordada a interpretação da tradição *Sahajiyā*, igualmente inserida no contexto do Vaiṣṇavismo devocional da região de Bengala e que, embora apresente influências diretas da tradição de Caitanya Mahāprabhu, é considerada por esta última como uma vertente heterodoxa em razão de sua abordagem tântrica.

Provavelmente, devido a suas características marcadamente devocionais, o *Gīta Govinda* não foi comumente inserido ao corpus interpretativo da tradição de Śaṅkarāçārya (*kevalādvaita*). Embora a tradição de Śaṅkarāçārya esteja historicamente organizada em quatro monastérios — entre os quais o Govardhana Pīṭham (Leste), localizado em Puri, Odisha —,

não há registros conhecidos de comentários completos provenientes dessa linhagem dedicados especificamente ao *Gīta Govinda*. Nas pesquisas realizadas para este projeto, tampouco foram identificadas fontes literárias comentariais oriundas dessa tradição. Ainda assim, admite-se a possibilidade de uma leitura do poema sob a perspectiva do Advaita Vedānta a partir da obra de Madhusūdana Sarasvatī (séc. XVI), cuja proposta consiste em integrar o caminho devocional (*bhakti*) ao princípio monista e racional (*jñāna*) característico de sua tradição. Em uma abordagem exploratória, este trabalho investigará essa possibilidade interpretativa no próximo capítulo, articulando a perspectiva de Madhusūdana ao *Gīta Govinda*.

Apesar de existir uma quantidade expressiva de textos comentariais dedicados ao *Gīta Govinda*, a maior parte desse material ainda não foi traduzida do sânscrito, o que dificulta a identificação sistemática de fontes associadas a todas as escolas do Vedānta. Considerando a precedência histórica das escolas de Rāmānujācārya (*viśiṣṭādvaita*) e de Madhvācārya (*dvaita*), também não foram encontrados desdobramentos hermenêuticos claramente associados ao poema no âmbito dessas tradições. Diante desse panorama, esta seção concentrar-se-á prioritariamente nos desenvolvimentos hermenêuticos vinculados à tradição de Caitanya Mahāprabhu e *Sahajiyā*, em razão da maior disponibilidade de material pertinente.

Na escola de Nimbārkācārya - precursor da escola filosófica Dvaitādvaita - a recepção do poema se dá sobretudo por meio de literatura comentarial secundária. Nimbārkācārya e Jayadeva foram contemporâneos e residiram em Puri e, embora não haja evidência histórica explícita de que Jayadeva tenha pertencido a essa escola, é inegável a confluência entre ambos no que tange ao amor divinizado entre Rādhā e Kṛṣṇa. Para a tradição de Nimbārkācārya, Rādhā assemelha-se a Lakṣmī – consorte de Viṣṇu - e está sempre unida à Kṛṣṇa. Em sua proposta de conciliar o Uno e o Múltiplo, Nimbārkācārya atribui a *jīva* a mesma natureza essencial de *Brahman*, ainda que eternamente dependente: “a eterna forma de Deus [*Brahman*] é Rādhā-Kṛṣṇa. Kṛṣṇa é o senhor do amor e Rādhā é a força do amor. Eles são inseparáveis um do outro” (Tapasyananda, 1990, p. 92). Rādhā, que tem a mesma essência ontológica de Kṛṣṇa - símbolo da não-dualidade -, representa “a energia criadora constitutiva do múltiplo, [...] o ideal paradigmático do devoto” (Loundo, 2022, p. 200). O dinamismo devocional e a união amorosa entre ambos, conduz à libertação.

Rāmānujācārya e Madhvācārya, expoentes das escolas *viśiṣṭādvaita* e *dvaita*, respectivamente, também foram reconhecidos em Puri como grandes mestres, mas foi Nimbārkācārya o primeiro propagador da adoração de Rādhā-Kṛṣṇa na Índia e ainda hoje existem vários centros de estudos de sua escola estabelecidos na região.

Podemos afirmar que o *Gīta Govinda* teve relevante importância na consolidação e propagação da doutrina de Nimbārkacārya através do amor devocional representado popularmente nas artes. Porém, de acordo com Tripathy, nenhum escrito contemporâneo sobre a adoração de Rādhā-Kṛṣṇa, conforme propagada por Nimbārkacārya, foi encontrado até o momento (2010, p. 191).

Vallabhācārya e Caitanya Mahāprabhu foram contemporâneos e trocaram conversas sobre interpretações do *Bhāgavata Purāṇa* e Vallabhācārya teria afinidade com a ideia de introduzir a adoração de Rādhā e Kṛṣṇa juntos. Porém, não há registros textuais de comentários diretos de Vallabhācārya ao *Gīta Govinda*.

2.3.1 Sobre *bhakti*

Como uma breve introdução à hermenêutica fundamentada nas tradições *bhakti*, é oportuno apresentar esse caminho como prática que conduz à libertação final *mokṣa*, sendo talvez o mais difundido e amplamente aceito entre as tradições do hinduísmo, além de frequentemente considerado superior a outras propostas soteriológicas, como *karma*, *jñāna* e *dhyāna*⁶². Como já explicado anteriormente, o termo *bhakti* vem da raiz sânscrita *bhaj* (“adorar”, “amar”, “participar”) e pode ser compreendido como uma participação amorosa na divindade, isto é, um amor devocional por uma divindade expressa na forma pessoal, geralmente associado a Viṣṇu/Kṛṣṇa.

Diferentemente de uma tradução reduzida da palavra *bhakti* como “devoção”, associada a uma concepção de salvação baseada unicamente pela “fé”, *bhakti* consagra-se como uma prática sistemática de disciplinas (*sādhana*) que conduz o devoto em estreita união à divindade. Nesse sentido, *bhakti* deve ser entendida tanto como o caminho quanto o destino último. As nove disciplinas de *bhakti*, sistematizadas no *Bhāgavata Purāṇa* (7.5.23-24) a serem aplicadas pelo devoto são:

Śravaṇa – ouvir sobre o divino;

Kīrtana – cantar ou recitar seus nomes e feitos;

Smarana – recordar e contemplar o divino;

Pāda-sevana – serviço aos pés do Senhor (veneração);

Arcana – adoração ritualística;

Vandana – prece, louvor e reverência;

⁶² Caminhos (*mārga*) que podem ser considerados como efetivos para alcançar *mokṣa*, além de *bhakti*, de acordo com os preceitos filosóficos de cada tradição são: **Karma mārga**: caminho da ação correta sem apego a seus frutos, **Jñāna mārga**: via do conhecimento e discriminação racional, discernente, **Dhyāna mārga**: práticas contemplativas.

Dāśya – atitude de serviço ao divino;

Sakhya – amizade e intimidade espiritual;

Ātma-nivedana – entrega total do eu ao divino, sendo esta considerada a forma suprema.

O estágio inicial de *bhakti* é regulado pelos rituais das escrituras e em seu nível de aprofundamento, caracterizado por uma bem-aventurança plena que consiste em amor supremo à divindade (*preman*).

Jayadeva, reconhecido pela tradição como um dos grandes expoentes da devoção a Kṛṣṇa, distribui ao longo do *Gīta Govinda* numerosas referências às disciplinas de *bhakti*. Além das duas primeiras canções do primeiro capítulo, que celebram as encarnações de Viṣṇu/Kṛṣṇa e seus feitos heroicos, o poeta apresenta repetidamente atitudes devocionais que correspondem às práticas descritas no *Bhāgavata Purāṇa*. A recordação constante do amado ausente, a contemplação de sua forma, o louvor de seus atributos, a celebração de seus feitos e a entrega amorosa à divindade constituem manifestações poéticas de *smaraṇa*, *kīrtana*, *vandana* e *ātma-nivedana*. Sem a pretensão de identificar exaustivamente as nove modalidades de *bhakti* no poema, mas apresentar algumas das formas mais recorrentes pelas quais Jayadeva traduz poeticamente a experiência devocional, destacam-se os seguintes versos:

Meditando nas lembranças
Que revivem a presença
Das amadas tão distantes.
E vivendo de seus sonhos
Mesmo na separação
Saboreiam a união (Jayadeva, 2011, 1.36, p. 47)

O Senhor Hari se encarna
Como o belo Deus do Amor
Quando Ele renova tudo
Trazendo o bem aos três mundos (Jayadeva, 2011, 1.46 p. 51)

Seus braços longos como ramagens silvestres
Ao mesmo tempo envolvem milhões de pastoras
Os raios de ouro dos seus membros e o seu torso
Desanuviam a espessa escuridão da noite (Jayadeva, 2011, 2.5, p. 54)

Fico tímida quando O vejo
Ele me adula com gracejos
E não resisto ao seu encanto (Jayadeva, 2011, 2.12, p. 56)

Para encontrar-Te, embora estejas tão distante,
Pela meditação ela evoca tua forma
E sorri, chora, geme de dor e desmaia,
Demonstrando a paixão por todos os sintomas (Jayadeva, 2011, 4.8, p. 67)

O mesmo sentido de louvor e reverência (*vandana*) se manifesta quando o próprio Kṛṣṇa se rende a Rādhā, celebrando sua presença e beleza. Nesse contexto, Jayadeva não apenas exalta a amada, mas a apresenta como expressão da potência divina feminina, cuja beleza reúne em si os atributos das mais elevadas figuras celestes. O elogio de Kṛṣṇa sugere, assim, uma inversão característica da poética do poema, na qual o próprio Deus se torna servidor e contemplador da perfeição amorosa:

Teus olhos semicerrados lembram os de Madalaça.
 Teu rosto brilhante lembra a ninfa da lua Indumāti.
 O teu gracioso jeito de andar lembra Manorama.
 Tuas coxas são bananeiras moventes como as de Rambha
 O teu ato amoroso é como o rito de Kalavāti.
 Tuas sobranceiras são arcos, como as de Chitrlekha
 Frágil Radha! Embora estejas caminhando nesta Terra
 Tu tens no porte a formosura das cortesãs celestiais. (Jayadeva, 2011, 10.14, p. 101)

A atitude de serviço e entrega alcança sua expressão mais evidente na última canção do poema, quando ocorre o reencontro definitivo entre Rādhā e Kṛṣṇa. Nessa passagem, os pedidos formulados por Rādhā são imediatamente atendidos pelo amado, e o refrão recorrente enfatiza a disposição absoluta de Kṛṣṇa em servi-la. A cena constitui uma notável inversão das hierarquias devocionais convencionais: o Senhor assume a posição de servidor da amada, reforçando poeticamente a reciprocidade do amor divino e a culminação da entrega mútua. O refrão — “faria tudo só para agradá-la” — torna-se, assim, o eixo da sequência:

Ó Yādava, tua mão tem mais frescor
 Do que a polpa de sândalo em meu colo.
 Desenha com almíscar uma folha
 Nestes sagrados cântaros do amor!
 Ela disse ao Glorioso Herói dos Yádus
 Que faria tudo só para agradá-la! (Jayadeva, 2011, 12.12, p. 114)

Ornamenta com flores minhas tranças
 Por nosso intenso amor já destrançadas.
 Com plumas de pavão faz o estandarte
 A vitória do Amor simbolizando (Jayadeva, 2011, 12.17, p. 115)

2.3.2 Caitanya Mahāprabhu (Gauḍīya Vaiṣṇavismo), Rūpa Gosvāmī e desdobramentos comentariais

O *Gīta Govinda* destaca-se como o texto fundador que moldou tanto a filosofia quanto as práticas devocionais na tradição *Gauḍīya*, preconizada por Caitanya Mahāprabhu e

fundamentada posteriormente por Rūpa Gosvāmī. Caitanya encontra no poema a ressonância do êxtase divino do amor entre Rādhā e Kṛṣṇa, celebrado através do canto e da dança.

A recitação do poema *Gīta Govinda* levava Caitanya Mahāprabhu ao estado de êxtase, que deve ser almejado pelos seus discípulos e, para isso, deve ser lido de modo a ressaltar a experiência intensa da emoção devocional, elevando a expressão máxima de *mādhurya-rasa*⁶³. Seu método hermenêutico pode ser resumido na depuração e purificação da percepção estética como meio de uma mística devocional.

Rūpa Gosvāmī sistematiza essa purificação, utilizando o poema de Jayadeva como fonte textual base, retomando os conceitos de *rasa* preconizados por Bhoja e adaptando o *rasa* estético *śṛṅgāra* para um *rasa* devocional *mādhurya-bhakti*. A experiência estética como meta final (*sādhya*) é o nível de aprofundamento da tradição e deve culminar no amor espontâneo e puro (*preman*) por Kṛṣṇa e é considerada a forma suprema de *bhakti* para a tradição.

A combinação dos elementos da estética descrita por Bharatamuni, propicia um processo de purificação gradual de um amor fundante, i.e., o amor em seu estágio embrionário e imaculado, inerente a cada indivíduo, e que atinge o ápice da experiência estética amorosa plena em *bhakti-rasa* (ou *prema-rasa*). No *Gīta Govinda*, esses elementos são apresentados como ouvir o som da flauta de Kṛṣṇa, sentir seu perfume e experimentar a manifestação de emoções subsidiárias - como ansiedade e desânimo - que intensificam o amor “bruto” que Rādhā sente por Kṛṣṇa, conduzindo-a, progressivamente, a um desejo puro e intenso de se unir a ele, entendido como a espontaneidade de sua existência, livre dos desejos do ego. Nas palavras de Loundo:

A identificação arquetípica com Rādhā, símbolo da energia criadora ou dualidade, e a concomitante união com Kṛṣṇa, personificação do princípio de unidade ou não-dualidade, promove no devoto a neutralização das intencionalidades subjetivas e a realização definitiva, não de um ou de alguns, mas de todos os desejos. Com efeito, a realização do deleite amoroso em Kṛṣṇa (*madhurya*) é o passaporte para o compartilhamento universal e a elevação do devoto à condição de amante gratuito de todos os entes (Loundo, 2022, p. 209).

A análise hermenêutica apresentada a seguir fundamenta-se na tradição Gauḍīya Vaiṣṇava, tomando como referência a obra *Śrī Gīta-Govinda*, comentada por Śrīmad Bhaktivedānta Nārāyaṇa Gosvāmī Mahārāja. Ao longo de seus comentários, o autor recorre frequentemente a passagens do *Bhāgavata Purāṇa* e do *Śrī Caitanya-caritāmṛta*, obra

⁶³ *mādhurya-rasa* ou *śṛṅgāra-rasa* equivalem a *bhakti* como *rasa* último, ou seja, como o final de um processo de intensificação, maturação e ressignificação de *rati* (amor) enquanto fundamento de todos os sentimentos (*bhāva*).

composta por Kṛṣṇadāsa Kavirāja Gosvāmī no século XVI e considerada a principal fonte hagiográfica e teológica sobre a vida e os ensinamentos de Caitanya Mahāprabhu.

A introdução da obra reproduz um discurso de Bhaktisiddhānta Sarasvatī Ṭhākura Prabhupāda (1874–1937), nascido Bimala Prasāda Datta, uma das figuras mais influentes do renascimento do Vaiṣṇavismo Gauḍīya nos séculos XIX e XX. Filho e herdeiro espiritual de Bhaktivinoda Ṭhākura (1838–1914), foi o fundador da Gauḍīya Maṭha e mestre espiritual de diversos pregadores que contribuíram para a difusão internacional da tradição, entre eles A. C. Bhaktivedānta Swami Prabhupāda (1896–1977), fundador da Sociedade Internacional para a Consciência de Kṛṣṇa (ISKCON).

Defensor de uma abordagem rigorosa da prática devocional e da interpretação das escrituras, Bhaktisiddhānta Sarasvatī Ṭhākura foi figura altamente influente na difusão do Vaiṣṇavismo *Gauḍīya* no final do século XIX e começo do século XX e um discípulo que prezava pelo rigor doutrinário nos ensinamentos de Caitanya Mahāprabhu, desincentivando a leitura do *Gīta Govinda* sem o acompanhamento de um mestre que pudesse fazer a correta interpretação, evitando superficialidades e apropriações de interesses pessoais, mas como expressões da mais elevada realidade espiritual. Acreditava que o devoto deveria ter um aprendizado profundo de outros assuntos, removendo obstáculos - como a identificação com o corpo grosseiro – e contemplar o amor divino antes de se falar de *rasa-līlā*, entendida como as brincadeiras amorosas de Rādhā-Kṛṣṇa não em seu sentido mundano. Assim, o poema *Gīta Govinda* deve ser ouvido, cantado e compreendido e não imitado, e para adentrar nos seus profundos conhecimentos, o devoto deve ter qualificação espiritual (*adhikāra*). De acordo com Sarasvatī Ṭhākura, essas são as chaves para uma interpretação hermenêutica, conforme exposto em seu discurso introdutório.

Sarasvatī Ṭhākura inicia sua exposição enfatizando a disposição necessária ao leitor que se propõe a interpretar o poema *Gīta Govinda*. Tal disposição deve ultrapassar o mero significado literal das palavras, orientando-se para a apreensão dos sentimentos profundos nele contidos. Por essa razão, as escrituras tradicionais costumam iniciar qualificando seus ouvintes ou leitores. Em casos extremos, os próprios autores impõem restrições ao acesso de determinados públicos aos textos, a fim de evitar interpretações equivocadas ou realizadas com intenções inadequadas. Essa preocupação está relacionada ao conceito tradicional de *adhikāra* (qualificação espiritual), segundo o qual determinados ensinamentos somente devem ser transmitidos àqueles que demonstram maturidade intelectual, ética e devocional para compreendê-los adequadamente. No contexto da relação mestre-discípulo, essa aptidão é frequentemente reconhecida por meio da iniciação (*dīkṣā*), rito que não apenas formaliza o

ingresso do aspirante em uma linhagem espiritual, mas também o habilita a receber instruções consideradas mais profundas. Assim, a transmissão do conhecimento não depende exclusivamente do conteúdo ensinado, mas também da preparação interior daquele que o recebe.

Sarasvatī classifica as relações humanas de acordo com a intensidade amorosa em cinco categorias em caráter ascendente: (i) imparcialidade; (ii) relação entre servo e senhor, caracterizada pelo respeito e por certo distanciamento; (iii) relação de amizade, caracterizada por maior proximidade; (iv) relação parental, associada a um grau ainda mais elevado de intimidade; e (v) relação entre esposo e esposa ou entre amantes, considerada a forma mais íntima e abrangente de vínculo interpessoal. Embora represente o nível máximo de intimidade, a relação entre amantes permanece restrita ao âmbito privado e pessoal e limitada pelos órgãos dos sentidos. Entretanto, Sarasvatī argumenta que o profundo encanto do amor entre amantes não deve ser sublimado ou negado por tradições religiosas que proíbem categoricamente qualquer abordagem do tema. Tal restrição é relativizada quando se trata da relação entre Kṛṣṇa e Rādhā. No *Bhāgavata Purāṇa*, Kṛṣṇa é retratado como o amante universal, interpretação que frequentemente é criticada como imoral ou inadequada para uma Personalidade Absoluta. Para o autor, tais críticas decorrem de uma moralidade restritiva, fundamentada na premissa de que a moralidade deve constituir o cerne da religião. Em sua visão, uma moral concebida como fim último tende a ser autoritária, enquanto permanecer submetida ao condicionamento dos sentidos grosseiros e às limitações da mente, perdendo sua função reguladora. O plano da divindade, por sua vez, transcende esses condicionamentos e, por isso, não se submete a uma moralidade restritiva, mas aponta para uma dimensão ontológica e soteriológica mais elevada. Nas próprias palavras de Sarasvatī:

O princípio moral pressupõe a existência de uma forte e espontânea tendência para o mal como sendo inata à natureza humana. O bem neste mundo está em estado de conflito perpétuo com o mal dominante. A regulação moral torna-se, portanto, a expressão externa indispensável e permanente da vida boa reprimida. Em uma análise mais aprofundada, porém, descobrimos que o juízo moral só pode se basear em uma forma atenuada do mal que ostensivamente busca erradicar. Ele não defende a aceitação do bem substancial. O que ele escolhe chamar de bondade é apenas relativa e provisoriamente um mal menor.⁶⁴ (Jayadeva, 2017, p. XXVIII)

64 The moral principle presupposes the existence of a strong and spontaneous tendency for evil as being innate to human nature. The good in this world is in a state of perpetual conflict with dominating evil. Moral regulation thus becomes the indispensable and permanent outward expression of the suppressed good life. On further analysis however, we discover that moral judgement can take its stand only on an attenuated form of the evil that it ostensibly seeks to eradicate. It does not advocate acceptance of the substantive good. What it chooses to call goodness is only relatively and tentatively a lesser evil.

Sarasvatī conclui suas reflexões sobre a moral afirmando que a imposição de normas morais decorre de uma deficiência social que obstrui a prática da verdadeira bondade. Ao questionar se o ato de procriar é bom ou mal, ele levanta, de forma consequente, a questão acerca se o amor deve ser aclamado ou condenado, bem como se um princípio questionável de moral com características impositivas pode ter as respostas para tais questões. Para ele, a solução não está em negar ou punir, mas em transformar a forma limitada e inconsciente com que o sexo é concebido – isto é, sob a ótica exclusiva do desejo –, compreendendo-o não como um fim em si, mas como um reflexo da intimidade que se deve buscar com a divindade.

O *Bhāgavata Purāṇa* descreve a dança de Kṛṣṇa com as *gopīs* e sugere que uma delas se distingue das demais ao capturar de modo especial a atenção de Kṛṣṇa; contudo, o texto não explicita nem desenvolve narrativamente essa personagem em destaque. Jayadeva, por sua vez, consegue desvelar e ocultar essa história em seu poema *Gīta Govinda*. A conduta do autor do poema não é criticada uma vez que o conteúdo altamente teológico da obra não se mostra acessível àqueles desprovidos de formação espiritual e de acompanhamento hermenêutico adequado. O paradoxo entre, de um lado, uma escrita literal que pode ser percebida como explícita ou mesmo obscena e, de outro, sua profunda relevância teológica para determinadas tradições constitui um elemento moderador das críticas dirigidas ao poema.

Para concluir sua introdução aos comentários de Śrīmad Bhaktivedānta Nārāyaṇa, Sarasvatī afirma que apenas após uma purificação dos desejos mundanos aliada à orientação de um mestre espiritual autêntico, torna-se possível contemplar as descrições eróticas do divino e participar da dimensão espiritual de um amor puro.

2.3.3 Comentários sobre o poema

Tradicionalmente, os textos de caráter iniciático apresentam nos versos de abertura a descrição da elegibilidade do leitor, ou seja, identificam a quem ele se destina. Jayadeva inicia seu poema com os seguintes versos:

Se na memória de Hari tua mente se enleva,
Se nas artes amorosas ela fica ardente,
Ouve a inspiração do poeta Jayadeva,
Em canções cativantes, suaves e cadentes. (Jayadeva, 2023, 1.4, p. 29)

De acordo com o comentarista, o desejo de conhecer as artes amorosas deve ser interpretado como o anseio de rememorar a união primordial e sempre existente com a divindade, concebida como a forma mais pura de amor (*preman*). Tal união representa a satisfação dos desejos de Kṛṣṇa, referenciado como Hari, enquanto que o desejo voltado à satisfação dos próprios sentidos é caracterizado como luxúria (*kāma*). A qualificação espiritual,

portanto, estabelece-se na confluência de uma divindade sempre disponível no amor puro com a disposição espiritual e emocional profundas de união do devoto. Aquele que se identifica exclusivamente com os sentidos físicos tende a uma interpretação superficial e equivocada do poema, não se beneficiando de sua dimensão transcendente nem da superação dos valores mundanos.

Jayadeva é apresentado pelo autor como o compassivo e qualificado poeta-devoto que enleva seus ouvintes na era de Kali libertando-os da escravidão da existência material. Consciente da força da atração que a beleza externa pode exercer sobre seus leitores, utiliza-se de palavras cativantes para conduzi-los ao doce abrigo do amor divino, possibilitando o desfrutar da felicidade eterna que está além das ilusões provocadas pela beleza material. Através de uma divindade sempre presente no coração do poeta-devoto, mantendo sua fala e sua mente completamente absortas em Madhava⁶⁵, o poema é compreendido como sendo composto pelo próprio Kṛṣṇa, personificado na figura de Jayadeva. Padmāvatī, por sua vez, é simultaneamente a esposa histórica do poeta e “aquela que segura a flor de lótus em suas mãos”⁶⁶, ou seja, Rādhā. De acordo com essa interpretação, o autor do poema mostra-se a serviço de ambas.

As amigas de Rādhā (*sakhīs*), que intermedeiam o diálogo e os encontros com Kṛṣṇa, são comparadas ao *guru*⁶⁷ – mestre espiritual firmemente estabelecido na devoção e no amor em Kṛṣṇa - que guia o devoto no amor transcendental.

Na primeira canção, encontram-se dez versos conhecidos por *Daśāvatāra Stotram*. Jayadeva ressalta a grandiosidade dos feitos dos dez *avatāras* mais proeminentes de Viṣṇu/Kṛṣṇa, reforçando a aplicação de algumas das disciplinas de *bhakti*, conforme destacadas anteriormente, como *śravaṇa* – ouvir sobre o divino e *smaraṇa* – recordar e contemplar o divino. No refrão desses versos, são utilizadas quatro denominações para referir-se a Kṛṣṇa. A primeira é Keśava, termo que admite múltiplas interpretações, podendo relacionar-se tanto aos cabelos macios, negros e cacheados de Kṛṣṇa quanto ao episódio em que ele destrói o demônio Keśī. A segunda é *dhṛta-mīna-śarīra*⁶⁸ traduzida como “aquele que assumiu a forma de um

⁶⁵ Os epítetos referem-se a diferentes atributos ou atividades de Kṛṣṇa, como *Govinda* – pastor das vacas, *Gopala* – protetor da vida, *Nārāyaṇa* – o protetor divino, *Mādhava* – aquele que descende da linhagem de Madhu ou aquele que é doce como o mel (*madhu*), entre outras.

⁶⁶ De acordo com o autor, a origem etimológica da palavra Padmāvatī é *padmarh hare asti yasyah*

⁶⁷ A tradição entre mestre e discípulo (*guru-śiṣya*), conhecida como *guruśiṣya-paramparā*, constitui a base fundamental de passagem de conhecimento na cultura indiana. É uma relação que vai muito além do âmbito acadêmico e envolve uma profunda confiança e respeito do discípulo para com o mestre. As palavras de um mestre são de conhecimento, sabedoria e orientação no caminho espiritual. O discípulo deve estar preparado para receber os ensinamentos, reconhecendo sua ignorância e rendendo-se ao mestre.

⁶⁸ *Keśava dhṛtamīnaśarīra jaya jagadīśa hare* – este é primeiro refrão, referenciando a encarnação como peixe. Os demais, seguem a mesma receita, com variação de acordo com a encarnação a qual a estrofe referencia: *dhṛta-kacchaparūpa* O primeiro refrão, referenciando a encarnação como tartaruga, *dhṛtasūkara-rūpa* - javali,

peixe”. A terceira é *Jagadīśa*, cujo significado de “Senhor do Universo”, aquele que controla o cosmos e suas atividades – criação, manutenção e dissolução; este termo também pode ser utilizado para expressar a compaixão do Senhor. Por fim, o nome *Hari* na expressão *harati bhaktānām kleśam*, com o significado “*Bhagavan* desce para aliviar seus devotos do sofrimento infinito deste mundo” (Jayadeva, 2017, p. 16).

Ao longo de seus comentários, e com base nos versos do *Daśāvatāra Stotram*, o autor reforça os atributos de uma Divindade Absoluta que não tolera a angústia da separação — como evidenciado nas narrativas de Rāma — nem o sofrimento ou o cansaço de seus amados, a exemplo dos feitos de Balarāma ao desviar o curso do rio Yamunā, revelando um Deus cuidadoso, compassivo, jovial e submisso aos seus devotos. Manifesta-se igualmente como uma divindade compassiva na figura de Buda, que, ao denunciar a utilização indevida dos animais nos rituais sacrificiais dos Vedas, o faz de maneira pacífica e tolerante, relembrando a origem comum de todas as formas de vida. O texto também apresenta aquele que preserva, ao longo de eras infinitas, as fontes de conhecimento destinadas a instruir a humanidade — como no *avatāra* de Matsya —; que sustenta a terra sobre seu imenso dorso e ostenta a cicatriz desse feito como ornamento emblemático de sua vitória — como Kūrma —; que se manifesta como as águas purificadoras do rio Gaṅgā, fluindo das unhas de seus pés para a purificação material do mundo — como Vāmana —; que transforma o lago de sangue de Kurukṣetra em local de peregrinação, despertando o conhecimento e apaziguando o sofrimento — como Paraśurāma —; e que, por fim, aniquila a barbárie — como o *avatāra* futuro Kalki.

Dessa forma, os versos iniciais do poema, ao rememorarem os feitos grandiosos e encantadores dos *avatāras*, não apenas reafirmam a condição de Jayadeva como devoto incondicional, mas também estabelecem Kṛṣṇa como a Divindade Suprema, fonte de todos os *avatāras*, eliminando qualquer possibilidade de uma interpretação reducionista do protagonista do poema.

Algumas características fundamentais de um *avatāra* podem ser destacadas e são encontradas nestes versos iniciais do poema:

- i. ***Sarvagā*** – onipresença, a capacidade de atravessar e estar presente em todas as coisas - como Vāmana, que assume a gigantesca forma dos sistemas planetários superior e inferior;

dhṛtanaraharirūpa – homem-leão, *dhṛtavāmanarūpa* - anão, *dhṛtabhṛgupatirūpa* - Parusurama, *dhṛtarāmasarīra* - Rama, *dhṛta-haladhararūpa* - Balarama, *dhṛtabuddha-sarīra* - Budha, *dhṛtakalkisarīra* – Kalki.

- ii. **Śakta** – poder - Rāma derrotou Rāvaṇa, o poderoso demônio de dez cabeças. A espada de fogo de Kalki que irá exterminar os humanos degradados e perversos;
- iii. **Bala** – força - Kūrma, que sustenta a montanha Mandhara em seu dorso. A mandala deixada em seu casco ressalta a beleza e relembra o feito do *avatāra*;
- iv. **Vīrya** – potência – com as pontas afiadas de suas unhas, comparadas às pétalas das mais belas flores de lótus, Narasiṃha dilacera o corpo de Hiranyakaśipu como se fosse um inseto;
- v. **Tejas** – esplendor ou brilho - como as presas radiantes do javali, comparadas à lua nova, ressaltando sua beleza e grandeza.

Após os versos que apresentam a sequência e proezas dos *avatāras*, Jayadeva glorifica o Senhor como sendo a fonte de todas as formas e, com sua habilidade poética devocional inigualável, reforça o pedido de um Deus revelado, sempre presente em sua glória.

No verso quinze do *Daśāvatāra Stotram*⁶⁹ são utilizados termos que exaltam as benesses dessa divindade, como explica o comentarista:

sukhada - Este elogio poético confere felicidade transcendental assim que é ouvido, pois imediatamente dissipa a concentração em qualquer outra coisa; **śubha-daṁ** - esta prece confere auspiciosidade ao mundo pois revela os mistérios da Sua aparição e Seus passatempos e destrói todos os impedimentos que obscurecem a conquista de *Paramātmā*; **bhāva-sāram** - esta frase é um exemplo de um composto em que o termo médio foi omitido. A frase completa é *bhāva-cchedaka hetu madhye saram* - “esta oração é a essência de todos os processos de travessia sobre o oceano da existência material.”; **jaya** - o uso do presente do indicativo indica que todas as encarnações de *Bhagavān* são eternas e Seus passatempos são também eternos. O poeta testemunhou que Śrī Kṛṣṇa é *avatāri*, a causa original de todas as encarnações, todas elas se manifestando Dele. Ele é a realidade última em todas as suas formas.⁷⁰ (Maharaja in Jayadeva, 2017, p. 26).

Assim, na primeira canção do *Gīta Govinda*, Kṛṣṇa é apresentado, em suas múltiplas formas de manifestação, como a divindade que deve ser glorificada e adorada por todos. A

⁶⁹ *śrī-jayadeva-kaver idam uditam udāram
śṛṇu sukha-daṁ śubha-daṁ bhāva-sāram
keśava dhṛta-daśa-vidha-rūpa jaya jagadīśa hare* (11)

⁷⁰ **Sukhada** – This poetic eulogy bestows transcendental happiness as soon as one hears it because it immediately removes one’s absorption in anything else. **Śubha-daṁ** – This prayer bestows auspiciousness upon the world because it reveals the mysteries of Your appearance pastimes and it destroys all impediments obscuring the attainment of *Paramātmā*. **Bhāva-sāram** – This phrase is an example of a compound in which the middle term has been omitted (*madhya-pada lope samāsa*). The full phrase is *bhava-cchedaka hetu madhye saram*, “This prayer is the essence of all processes for crossing over the ocean of material existence” **Jaya** – Use of the present tense indicates that all of *Bhagavān*’s incarnations are eternal and Their pastimes are also eternal. The poet has testified that Śrī Kṛṣṇa is *avatāri*, the original cause of all incarnations, all of them manifesting from Him. He is the ultimate reality in all forms...

partir da segunda canção, o poema passa a descrever um Kṛṣṇa que deve ser objeto exclusivo de adoração e meditação, jovial e habilidoso nas artes do amor e capaz de harmonizar em si todos os *rasas* – do heróico ao erótico – atraindo o coração e a mente de sua amada.

O comentarista utiliza-se do verso dezoito, no qual Jayadeva compara Kṛṣṇa com a presença da luz do sol, para reforçar que Ele deve ser adorado por todos, enfatizando as recomendações dos Vedas sobre a meditação no interior do sol. É em sua luz que reside *Bhagavān*, aquele que concede a libertação do aprisionamento das ações e restaura as qualidades inatas da alma.

O círculo solar é o teu áureo diadema
Que desata as amarras,
Alvo Cisne na mente dos Sádhus
Salve Jayadeva Hári. (Jayadeva, 2011, 1.18, p. 41)

Jayadeva passa a intensificar as aflições da separação no contexto da estação primaveril, quando toda a vida desabrocha. A primavera simboliza o momento em que tudo converge para a realização do amor, tornando-se o momento propício para despertar a satisfação dos desejos dos sentidos. Para os amantes solitários, contudo, essa estação acentua ainda mais a angústia da ausência. A brisa refrescante da estação, carregada com o inebriante aroma de pólen, é como o sopro de Kāmadeva⁷¹ que aflige o coração do amante distante de sua amada.

O sentimento de angústia da separação é reforçado pelo refrão da terceira canção do primeiro capítulo:

Esse tempo é o mais ingrato
Para os amantes separados (Jayadeva, 2011, 1.27-34, p. 43-46)

Tomadas por desejos lascivos, as *gopīs*, ansiosas por desfrutarem das artes amorosas e embriagadas pelo *rasa* erótico, se unem a Kṛṣṇa, onipresente e sempre disponível, manifestando-se em suas várias formas e acalentando os desejos de todos.

Os passatempos amorosos de Kṛṣṇa estão sempre presentes e, por isso, tornam-se perceptíveis ao devoto. Na experiência do amor em separação, existem três formas de contemplação da divindade: por meio da lembrança (*smaraṇa*), de uma visão interna (*sphūrti*) e de uma visão direta (*āvirbhāva*). A partir dessas modalidades de contemplação, surge o anseio de reencontro e união com Hari.

O comentarista analisa o título do capítulo dois, *Akleśa Keśava*, traduzindo-o como “Keśava Despreocupado”, devido a característica de Kṛṣṇa de ser livre de qualquer angústia, isto é, de não possuir nenhuma ligação com a dor. Em contraste, Rādhā está sujeita às aflições

⁷¹ Considerado o deus do amor erótico e possuidor de cinco potentes flechas, adornadas com flores perfumadas, cada uma desencadeando um efeito diferente do desejo, às quais todos os outros deuses estão submetidos.

do apego e da aversão, aprisionada na dupla lembrança de Hari em sua mente. A primeira, doce e encantadora visão dele em seus braços; a segunda, que se segue quase instantaneamente, manifesta-se no tormento da memória de sua união com as outras *gopīs*, desencadeando uma tempestade de raiva e ciúme. Rādhā lembra “como Ele [Kṛṣṇa] difunde Sua doçura e o *prema-rasa* que impregnam os melhores de Seus seguidores, incluindo Nārada entre os sábios, Bhīṣma entre os humanos, Prahlāda entre os demônios e Indra entre os semideuses”⁷² (Jayadeva, 2017, p. 75), sentindo-se extasiada ao rememorar Hari.

Desta forma, Jayadeva termina mais uma canção reforçando que o poema tem como objetivo rememorar Hari em seus passatempos amorosos. Utilizando-se de uma elevação ao extremo do *rasa* erótico (*śṛṅgāra-rasa*), predominante em sua obra, estabelece uma pedagogia espiritual destinada aos devotos que nutrem um desejo ardente de união com a divindade.

O comentador reforça que, ao expressar o desejo de unir-se a Kṛṣṇa novamente, Rādhā poderia ser considerada atraída pelo desejo de satisfação pessoal e isso se oporia a *suddha bhakti*, a forma mais suprema de devoção, na qual entende-se que qualquer traço de egoísmo deva ser eliminado. Entretanto, as *gopīs*, supostamente casadas, renunciaram e arriscaram tudo para amar Kṛṣṇa, representando o desprendimento dos laços do ego que o devoto deve ter para vivenciar o puro amor (*preman*). Amado e amante devem se desejar mutuamente em uma atração irresistível e livre de traços egóticos, como na relação de Kṛṣṇa e Rādhā.

Após apresentar uma versão de Rādhā completamente imersa no desejo amoroso, caracterizada pela expressão máxima do *śṛṅgāra-rasa*, Jayadeva surpreende o leitor ao oferecer uma representação mais humanizada de Kṛṣṇa, retratando sua intensa paixão por Rādhā. Ao rememorar o encontro com as *gopīs*, reconhece em Rādhā “a expressão máxima do mais excelente *preman*” (Jayadeva, 2017, p. 93).

A palavra *saṁsāra*, tradicionalmente interpretada como o fluxo de nascimento e morte, é aqui analisada etimologicamente pelo comentarista, como um composto de *samyak* (pleno, completo) e *sāra* (essência). Nessa leitura, o termo refere-se ao reconhecimento, por parte de Kṛṣṇa, de Rādhā como a essência completa de seus desejos – *mādhura rasa* -, o que implica o abandono de todas as demais *gopīs*. A expressão *saṁsāra-vāsanā* deve, assim, ser interpretada como o desejo de permanecer absorto em *mādhura rasa* como via de realização orientada exclusivamente ao amor divino.

⁷² He diffuses His sweetness and saturates with *prema-rasa* the best of His followers, including Nārada among the sages, Bhīṣma among the humans, Prahlāda among the demons, and Indra among the demigods.

Nos momentos de intensa angústia e culpa provocados pela separação, Kṛṣṇa mantém a visão de Rādhā permanentemente presente no âmago de seu coração. Ele relembra os encontros com sua amada e revive, em seu próprio corpo, os efeitos sensoriais dessas experiências; contudo, percebe que a dor da separação persiste.

Você aparece e some como uma miragem
Que atormenta a minha mente.
Por que o amor não volta a ser
Como foi naquele tempo?
Meus desejos luxuriosos
Fizeram Rādhā sofrer. (Jayadeva, 2011, 3.8, p. 61)

Kṛṣṇa é capturado pelo antagonismo das experiências do amor em união (*saṁyoga*) e separação (*viraha*). O prazer da rememoração intensifica, em vez de mitigar, a dor da ausência, revelando a profundidade absoluta do vínculo amoroso.

As amigas de Rādhā (*sakhīs*) intermedeiam a reaproximação entre os dois. De um lado, relatam a Kṛṣṇa que ele é o único alento dela, entregue completamente ao amor que a consome; de outro, convencem Rādhā a ir à procura de Kṛṣṇa com o argumento de que ele está a sua espera. Rādhā adorna-se com todos os ornamentos próprios de uma amante dedicada ao amado; contudo, ao perceber a ausência de Kṛṣṇa, sua angústia se intensifica a tal ponto que sente a vida esvair-se. Entrega-se, então, a pensamentos confusos, acreditando ter sido traída pelas *sakhīs* e supondo que Kṛṣṇa não vem ao seu encontro por preferir outras mulheres. As imagens de Kṛṣṇa em cenas amorosas com outras tornam-se vívidas em sua mente, aprofundando ainda mais sua dor. Rādhā sente que todos os seus esforços são em vão e que, apesar de possuir as mais elevadas qualidades como amante, é preterida. Lamenta, chora, suspira e desfalece.

Para encontrar-Te, embora estejas tão distante,
Pela meditação ela evoca tua forma
E sorri, chora, geme de dor e desmaia,
Demonstrando a paixão por todos os sintomas.
Por ter sido abandonada
Ela tem medo das flechas
Por Cupido disparadas
E divaga na floresta
Suspirando por Ti, Mādhava (Jayadeva, 2011, 4.8, p. 67)

O comentarista relembra que a noite escura de *Kali-yuga* intensifica os sofrimentos daqueles que buscam pela luz; contudo, a presença sempre viva do amor devocional é capaz de aplacar a espera. Rādhā blasfema contra Kṛṣṇa utilizando palavras rudes e insultos ofensivos. Jayadeva, entretanto, enfatiza que as doces palavras de sua poesia inundam o coração daquele que está firmemente estabelecido em Hari, impedindo que o coração do devoto seja

contaminado pela discórdia e hipocrisia. A natureza do coração de Rādhā é espontânea e, por isso, retorna invariavelmente para Kṛṣṇa.

Para Jayadeva, o lamento de um coração aflito pelo anseio de encontro com a divindade é mais doce do que o néctar da imortalidade (*amṛta*), tão almejado pelos deuses. O canto da separação converte-se, assim, em um momento de fruição estética para os ouvintes, reforçando a teoria do *rasa* ao demonstrar que o prazer estético não reside no objeto em si, mas na intensificação consciente da emoção experimentada. A dor de Rādhā manifesta-se como expressão do amor puro, desprovido de qualquer satisfação egóica. A comparação entre uma fruição estética intensa e o néctar dos deuses desloca a possibilidade de plenitude do plano celeste para o “aqui e agora” da experiência estética e devocional.

Ao término de uma noite marcada por profunda angústia, Kṛṣṇa finalmente se apresenta ao encontro com Rādhā e se inclina aos seus pés, no ápice do amor puro (*preman*). Rādhā, contudo, completamente aturdida por sua confusão emocional, rejeita os gestos de afeto e a presença de Kṛṣṇa, ordenando-lhe que se retire. Para vencer a resistência de Rādhā, Kṛṣṇa recorre ao som de sua flauta. Nesta passagem, o comentarista explicita a potência do som “como a maior invocação mística, dotada de seis métodos eficazes para alcançar o objetivo de alguém”, cujas carecterísticas e efeitos são assim descritos:

A canção da flauta de Śrī Kṛṣṇa possui seis poderes mágicos: (1) *mohanatva* - confundir alguém no âmago do seu coração, (2) *vaśīkaraṇatva* – escravizar outros, (3) *stambhatva* – para atordoá-los, (4) *ākaraṇatva* – para atraí-los, (5) *uccātanatva* – para fazê-los renunciar à sua natureza inerente, e (6) *māraṇatva* - destruir todos os elementos opostos. Portanto, é, de fato, um *māha-mantra* cuja magia fascinante possui uma afinidade especial com as *gopīs*⁷³ (Jayadeva, 2017, p. 215).

O reencontro é marcado por descrições auspiciosas de Jayadeva, formuladas em tom superlativo, tanto no que se refere à beleza e ao encantamento dos ornamentos do casal quanto às reações sensoriais que intensificam as emoções próprias do encontro amoroso. Dissolvidas as angústias da separação, ambos se entregam aos prazeres da realização amorosa. Ao descrever minuciosamente o encontro, Jayadeva apresenta um Kṛṣṇa “cativo e torturado” por Rādhā, que “O prendeu na prisão de Seus braços, oprimiu-O e O espancou com o peso de Seus seios, feriu-O com Suas unhas, mordeu Seus lábios com Seus dentes, golpeou-O com Seus quadris largos e agarrou Seus cabelos com as mãos enquanto bebia o fluxo de mel de Seus lábios. Assim,

⁷³Śrī Kṛṣṇa’s flute song is endowed with six magical powers: (1) *mohanatva* – to bewilder one in the core of his heart, (2) *vaśīkaraṇatva* – to enslave others, (3) *stambhatva* – to stun them, (4) *ākaraṇatva* – to attract them, (5) *uccātanatva* – to make them give up their inherent nature, and (6) *māraṇatva* – to destroy all opposing elements. Therefore it is, indeed, a *māha-mantra* whose spell-binding magic has a special kinship with the *gopīs*.

Rādhā levou Seu amado ao ponto de completo deslumbramento”⁷⁴ (Jayadeva, 2017, p. 283). Tal descrição explicita o paradoxo inerente ao prazer amoroso (*kāma*), no qual intensidade, entrega e vulnerabilidade coexistem. O *śṛṅgāra-rasa*, levado ao seu limite expressivo, confere uma experiência que transcende o plano ordinário, culminando no deleite do amor divino.

Ao conduzir às últimas consequências as expressões do amor, tanto na experiência da separação quanto na da união, e ao permitir que o ouvinte vivencie plenamente o prazer da fruição estética, Jayadeva não apenas reafirma a tradição estética formulada por Bharatamuni, como também antecipa e fundamenta uma profunda teologia do *bhakti-rasa*, posteriormente desenvolvida no interior da tradição de Caitanya Mahāprabhu, sobretudo na obra de Rūpa Gosvāmī. Essa teologia tem como finalidade a meditação contínua e a união permanente entre divindade e devoto, concebidas como uma comunhão em um único coração.

2.3.4 Confluência com a tradição tântrica *Sahajiyā*

Dentre as tradições vaiṣṇavas que se apropriaram da literatura do *Bhāgavata Purāṇa*, especialmente no que se refere aos passatempos amorosos de Kṛṣṇa, destaca-se a tradição não ortodoxa *Sahajiyā*. Sua origem configura-se como uma síntese entre o vaiṣṇavismo convencional e determinadas tradições tântricas, embora se diferencie de ambas em aspectos teológicos, ritualísticos e sociais específicos.

O termo *sahaja* significa literalmente “fácil” ou “natural” e, conforme Dimock, “neste sentido o termo é aplicado a um sistema de culto e crença no qual as qualidades naturais dos sentidos devem ser usadas, não negadas ou suprimidas”⁷⁵ (1989, p. 35). A tradição *Sahajiyā* compartilha com a visão monista tântrica a concepção de que o ser humano constitui um microcosmo, de que toda dualidade deve ser superada e de que a unidade cósmica é simbolicamente representada por meio da união sexual, realizada sob rigorosos critérios de controle físico e mental. A aplicação dessas disciplinas pode conduzir o praticante ao conhecimento de si mesmo, por meio da superação da dicotomia entre o humano e o divino, culminando na conquista de seu estado natural de unidade suprema e bem-aventurança. Tanto a tradição *Sahajiyā* quanto as correntes tântricas compartilham ainda a recusa da divisão por castas entre os devotos, sendo frequentemente caracterizadas como humanistas. Algumas das

⁷⁴ She bound Him in the prison of Her arms, oppressed and trounced Him with the weight of Her breasts, wounded Him with Her nails, bit His lips with Her teeth, bashed Him with Her broad hips, and grabbed His hair with Her hands as She drank the current of honey from His lips. Thus, Rādhā brought Her lover to the point of complete bewilderment. Such love is a matter of great wonderment!

⁷⁵...in this meaning the term is applied to a system of worship and belief in which the natural qualities of the senses should be used, not denied or suppressed.

características descritas também se fazem presentes no budismo tântrico, o que sugere uma influência significativa dessa tradição sobre o desenvolvimento da *Sahajiyā*.

Embora as raízes da tradição antecedam em séculos a formação da tradição *Gauḍīya* Vaiṣṇava, a *Sahajiyā* incorpora elementos compatíveis com seus próprios princípios a partir da teologia *gauḍīya*. No entanto, a tradição *Sahajiyā* contrapõe-se a pontos centrais do Vaiṣṇavismo *Gauḍīya*, como o ideal ascético e a interpretação predominantemente simbólica da união amorosa.

Para os *sahajiyās*, tanto Caitanya quanto Jayadeva constituem figuras particularmente adequadas para a representação dos princípios centrais da tradição. Caitanya, concebido como a encarnação simultânea de Rādhā e Kṛṣṇa em um único corpo, expressa de modo paradigmático a unidade na aparente dualidade. Jayadeva, por sua vez, enquanto poeta que canta de forma explícita o erotismo da união amorosa entre Rādhā e Kṛṣṇa, reforça, por meio do *Gīta Govinda*, a verdade metafísica sustentada pela tradição.

Na perspectiva *Sahajiyā*, a figura de Rādhā no poema não se reduz a um símbolo abstrato, mas representa uma mulher concreta por meio da qual se torna possível o acesso ao divino. Nesse sentido, o *Gīta Govinda* adquire o estatuto de uma fonte textual privilegiada para a tradição, ao sustentar seu sistema devocional assentado sobre uma base tântrica. Conforme detalha Siegel:

Os *sahajiyās* Vaiṣṇava fundiram o devocional ortodoxo de Caitanya com os ensinamentos esotéricos dos Tantras: Rādhā e Kṛṣṇa tornaram-se os equivalentes *sahajiyās* de Śakti e Śiva nos Tantras hindus e Prajñā e Upaya nos Tantras budistas. Todos os homens eram considerados manifestações físicas de Kṛṣṇa, com o objetivo de realizar a condição de Kṛṣṇa, e todas as mulheres eram consideradas manifestações físicas de Rādhā, com o objetivo de realizar a condição de Rādhā. O objetivo deveria ser alcançado no amor: a essência da beleza brota da eterna interação do homem como Kṛṣṇa e da mulher como Rādhā. Amantes devotos, no ato de amar, buscam alcançar o objetivo.⁷⁶ (Siegel, 1978, p. 25)

Além da reconhecida influência tântrica dos *gosvāmīs* que fundamentaram a tradição Vaiṣṇava *Gauḍīya*, dois discípulos de Caitanya são frequentemente apresentados como figuras de forte influência no desenvolvimento da tradição *Sahajiyā* e que, apesar das controvérsias em

⁷⁶The Vaisnava *sahajiyā* coalesced the orthodox devotionalism of Caitanya with the esoteric teachings of the Tantras: Rādhā and Kṛṣṇa became the Sahajiyā equivalents of Śakti and Śiva in the Hindu Tantras and Prajñā and Upaya in the Buddhist Tantras. All men were considered the physical manifestations of Kṛṣṇa, with the goal of realizing that Kṛṣṇa -hood, and all women were considered physical manifestations of Rādhā, with the goal of realizing that Rādhā -hood. The goal was to be achieved in love: The essence of beauty springs from the eternal play of man as Kṛṣṇa and woman as Rādhā. Devoted lovers in the act of loving seek to reach the goal.

torno de suas interpretações e práticas, desempenham um papel de mediação entre ambas as tradições. Nityānanda é tradicionalmente apontado como o fundador do Vaiṣṇavismo *Sahajiyā* na região de Bengala. Rāmānanda Rāya, por sua vez, é associado à prática de rigorosas disciplinas *sahajiyās* de controle da castidade, como o ato de banhar e ungir jovens dançarinas sem sucumbir ao desejo carnal, prática entendida como um método de “transformar o desejo em amor” (*preman*), elemento considerado essencial no contexto do culto.

Para os *sahajiyās*, a mulher exerce um papel central, oferecendo ao praticante masculino um caminho experiencial de acesso ao divino. É na figura de Rādhā que se estabelece a principal confluência entre os *Sahajiyās* e os Vaiṣṇavas ortodoxos. A disciplina do “servir” a mulher, tanto em sentido literal quanto na forma de serviço devocional à divindade, atende a propósitos ritualísticos que visam recriar a *līlā* divina no próprio corpo do praticante. Nesse contexto, a mulher adquire uma função fundamental na tradição — compreendida como manifestação de Rādhā — e constitui o veículo necessário para que o adepto masculino realize sua natureza divina, auxiliando-o na transmutação do desejo carnal (*kāma*) em amor divino (*preman*).

Similarmente as tradições yóguicas, os *sahajiyās* concebem a existência de centros energéticos que compõem uma fisiologia sutil do corpo humano, os quais devem ser conhecidos e cujas técnicas devem ser dominadas para a transformação da energia sexual em puro êxtase divino. Os textos que descrevem tais práticas são de difícil compreensão para o leigo uma vez que empregam deliberadamente uma linguagem enigmática e codificada, chamada *sandhā-bhāṣā* ou *sandhyā-bhāṣā*. Essa linguagem, ao que se pode deduzir, visa evitar o uso indevido das práticas por indivíduos não iniciados na tradição, os quais poderiam incorrer em interpretações equivocadas. Somente então o *sahajiyā* estaria preparado para o momento da união sexual, ritualizada por meio do uso de meditações e mantras específicos, cujo objetivo não é o prazer comum, mas a utilização da estimulação sensorial como meio de conduzir à “essência” (*rasa* ou *sēmen*) pelos canais energéticos do corpo até o cérebro, culminando na experiência de êxtase eterno.

Se, para os vaiṣṇavas ortodoxos, *preman* consiste no amor altruísta por Kṛṣṇa — isto é, estar com Ele sem confundir-se com Sua identidade e desprovido dos desejos egóicos —, as *gopīs*, sobretudo Rādhā, passam a representar o ideal desse tipo de relação. A alegria do devoto está em proporcionar prazer a Kṛṣṇa. Entretanto, segundo a interpretação de Dimock quanto ao pensamento *Sahajiyā*, cada homem é Kṛṣṇa em si mesmo e, portanto, o meio para atingir a plenitude deve ser distinto.

Ambas as tradições compreendem *kāma* como um obstáculo à realização espiritual, na medida em que se orienta exclusivamente para a satisfação dos interesses egóicos. Contudo,

enquanto para o vaiṣṇavismo ortodoxo *kāma* é considerado um mero instinto e *preman* resulta unicamente da graça divina, para os *sahajiyās* *kāma* e *preman* não diferem qualitativamente. Para essa tradição, *kāma* deriva de *preman*, ou seja, *kāma* representa o caminho para *preman* e não o destino final. Dimock detalha:

Para os *sahajiyās*, o prema torna-se meramente o desejo de conhecer a verdade. Quando falam do *prema* do devoto em relação a Kṛṣṇa, eles falam simbolicamente. E, para os *sahajiyās*, o *prema*, longe de ser um resultado da graça de Kṛṣṇa, não é de forma alguma exclusivo. Todo ser humano tem um corpo e, por isso, está sujeito ao *kāma*. Assim, todo ser humano tem também o potencial para o *prema*⁷⁷ (Dimock, 1989, p. 162)

O aparente paradoxo dos *sahajiyās* em relação a importância da castidade em um sistema religioso onde o elemento fundamental é a relação sexual, se desfaz ao entender que a realização acontece na transformação do desejo egóico em amor verdadeiro e o método de purificação é o rígido controle dos sentidos quando expostos a extrema tentação. Siegel ressalta as ambivalências contidas no *Gīta Govinda*, não como uma confusão de propósitos, mas como a própria essência do poema. Para ele, o poema reforça a dicotomia entre profano e sagrado, através de símbolos e palavras que evocam simultaneamente ambas as dimensões, sem, contudo, optar exclusivamente por uma delas. Desta forma, Jayadeva harmoniza os opostos, permitindo que o devoto experimente o êxtase do amor divino através da intensidade da paixão humana.

Interpretações descontextualizadas e superficiais desse legado podem produzir leituras distorcidas, sobretudo quando influenciadas por visões ocidentais modernas que associam a sexualidade à libertação individual ou à autoexpressão irrestrita. A tradição *sahajiyā* está inserida em um horizonte ritualístico, cosmológico e disciplinar altamente específico, no qual o erotismo é subordinado a práticas iniciáticas, códigos de pureza, restrições éticas e técnicas de interiorização do desejo. Fora desse enquadramento, a redução do ensinamento *sahajiyā* a uma apologia do sexo como via fácil de emancipação espiritual empobrece seu sentido e pode reforçar concepções exotizadas ou romantizadas da religiosidade indiana. Portanto, compreender o lugar do erotismo na tradição exige contextualização histórica, conhecimento das fontes e cautela hermenêutica, evitando leituras que projetem valores contemporâneos sobre a sexualidade ou espiritualidade sobre sistemas filosófico-religiosos de outra matriz cultural.

⁷⁷To the *sahajiyās*, *prema* becomes merely the desire to know the truth. When they speak of the *prema* of the worshiper toward Kṛṣṇa, they speak symbolically. And to the *sahajiyās* *prema* is, far from being a result of Kṛṣṇa's grace, in no way exclusive. Every human being has a body and is as a result subject to *kāma*. Thus every human being has the potential for *prema* as well

As dificuldades de compreensão de tradições como *Sahajiyā* tornaram-se particularmente evidentes durante o período colonial, quando estudiosos europeus se depararam com textos como o *Gīta Govinda* e com as interpretações tântricas de orientação de uma vinculação com a sexualidade. A sensibilidade moldada pelo puritanismo cristão e pelos valores morais da Inglaterra vitoriana frequentemente interpretou as descrições eróticas da literatura religiosa indiana como expressões de sensualidade excessiva, degeneração moral ou superstição exótica. Em muitos casos, o olhar orientalista oscilou entre a condenação moral e a fascinação romantizada, sem conseguir apreender adequadamente os pressupostos filosóficos, simbólicos e soteriológicos que estruturavam essas tradições. Como resultado, obras de profunda relevância teológica e estética passaram a ser lidas ora como meros poemas eróticos, ora como evidências de uma espiritualidade irracional e decadente. Tal processo evidencia os riscos inerentes às interpretações interculturais quando categorias oriundas de uma tradição são projetadas sobre outra sem a devida contextualização histórica e hermenêutica. Mais do que um problema de interpretação textual, trata-se de um obstáculo ao próprio diálogo entre culturas, pois leituras reducionistas tendem a obscurecer a complexidade interna dos sistemas religiosos e a limitar a possibilidade de reconhecimento genuíno da alteridade. Nesse sentido, o estudo do *Gīta Govinda* e de suas recepções constitui também um exercício crítico de revisão dos pressupostos através dos quais diferentes culturas constroem imagens umas das outras.

3 CAPÍTULO 3 – O amor como elo universal e atemporal

A proposta deste capítulo é articular a temática central do *Gīta Govinda* com diferentes perspectivas de tradições religiosas e filosóficas, tanto da própria Índia como de outras matrizes culturais, permitindo ampliar a compreensão para um amor ontológico e cosmológico e suas relações em um mundo plural.

Para compreender adequadamente o processo de realização do amor universal através do amor interpessoal, é fundamental que este seja orientado por um movimento de descentramento egóico, em contraposição ao aumento do egocentrismo. Este último caracteriza com frequência as relações humanas ao se manifestar por meio de dinâmicas de apropriação de objetos que representam a antítese do amor genuíno. O amor concebido como plenitude requer, portanto, um processo gradual de desprivatização do objeto de desejo, de tal modo que, paradoxalmente, quanto menos este for apropriado como "meu", maior será a profundidade e a autenticidade do amor experienciado. Nesse horizonte interpretativo, uma síntese de sentido do *Gīta Govinda* é uma narrativa conducente à realização do amor universal.

Na primeira seção serão apresentadas possibilidades hermenêuticas do poema sob a ótica das tradições não-duais, não no intuito de refutar ou deslegitimar as existentes, nem tampouco de estabelecer uma relação de influência direta ou identidade doutrinal entre tradições, mas sim como proposta de alargamento de horizontes que o poema permite, ressaltando sua permeabilidade no contexto dessas diferentes tradições da cultura indiana. Essa abordagem investigativa permite um aprofundamento da interpretação do poema sem se distanciar da perspectiva do amor como fundamento no *Gīta Govinda* em resposta a um sofrimento existencial.

Serão analisadas leituras através da perspectiva da escola Advaita Vedānta, especialmente na figura de Madhusūdana Sarasvatī, e do Śivaísmo da Caxemira, na abordagem estética de Abhinavagupta. A proposta busca evidenciar como a dinâmica amorosa do poema pode ser compreendida como expressão de uma unidade ontológica.

Na segunda seção, examinaremos a vinculação da ideia de amor universal em outras civilizações e exploraremos o conceito do amor enquanto princípio estruturante do ser. Em estreito diálogo com o poema *Gīta Govinda*, serão abordados os textos *Simpósio*, de Platão, e o *Cântico dos Cânticos*, inseridos nas tradições judaicas e cristãs, bem como os textos *Bṛhadāraṇyaka Upaniṣad* e *Kālikā Purāṇa*, pertencentes à diferentes tradições da cultura indiana. Todos esses textos sugerem o amor como o princípio substancial das manifestações do universo, seja na abordagem platônica, com a progressão de um amor inicialmente pautado na

beleza sensível, mas que aos poucos se desloca para uma percepção intrínseca da beleza em si; seja na experiência de Yajñavalkya e Maitreyī no *Bṛhadāraṇyaka Upaniṣad*, que transitam de uma relação marital para um contexto de busca de aprofundamento do conhecimento; ou ainda na versão cosmogônica do *Kālikā Purāṇa*, onde são atribuídos poderes irrestritos a *Kāma*, figura representativa do amor nesta narrativa.

Para finalizar, a terceira seção irá explorar como o conceito do amor, enquanto fundamento ontológico que tem sido amplamente rejeitado pelas tradições individualistas que caracterizam a modernidade ocidental, pode ser um elemento central e um instrumento eficaz para o diálogo inter-religioso. Em um contexto em que há escassez de critérios efetivos para a construção desse diálogo, o amor pode desempenhar a função de ponte, facilitando a interação entre diferentes tradições religiosas, que têm como função primordial oferecer caminhos para a resolução de uma problemática universal: o sofrimento humano.

3.1 O *Gīta Govinda* em perspectiva não-dual: uma proposta hermenêutica

Sem pretender deslocar o *Gīta Govinda* de seu contexto vaiṣṇava próprio, propõe-se aqui uma aproximação exploratória do poema com duas das maiores expressões das tradições não-duais indianas: o Advaita Vedānta, na figura de Madhusūdana Sarasvatī, e Śivaísmo da Caxemira, em Abhinavagupta. A proposta de um estudo hermenêutico à luz da não-dualidade visa à ampliação interpretativa, explorando a linguagem poética e devocional do poema como experiência de superação da dualidade entre amante e amado, passando de uma visão relacional a um princípio de unidade de todas as coisas.

O conceito metafísico da não-dualidade é um dos pilares do pensamento hindu, que segundo o qual, em última instância, há um Absoluto, fonte de tudo o que existe, inobjetificável, imutável e imanente à manifestação fenomênica. As tradições variam em nomear ou não esse Absoluto, em caracterizá-lo ou não com atributos, mas mantêm, irrevogavelmente, um princípio unicista. As tradições do Advaita Vedānta, de Śaṅkarācārya, e do Śaivismismo da Caxemira, de Abhinavagupta, representam duas de suas manifestações mais influentes. Embora possuam metodologias soteriológicas marcadamente diferentes — seja por meio de uma razão esclarecedora, que elimina os erros sobre o Absoluto Brahman, seja por meio do reconhecimento da consciência absoluta de Śiva, projetada (e não diferente) no “eu” —, pode-se identificar, em ambas, uma inter-relação amorosa como princípio estruturante dos entes.

Embora não tenham sido encontrados registros de comentários completos provenientes das tradições não dualistas ao *Gīta Govinda*, é possível estabelecer relações entre seus princípios filosóficos e o poema. Não se trata de reinterpretar ou revisar a intencionalidade

devocional estabelecida por Jayadeva, mas de propor um exercício hermenêutico de caráter pedagógico, que transita entre distintas perspectivas do pensamento indiano. Tal abordagem não visa a enfatizar as divergências doutrinárias, mas a evidenciar como diferentes tradições desenvolvem metodologias próprias para responder às disposições espirituais e existenciais de seus praticantes.

3.1.1 Śaṅkara: leituras alegóricas / *jñāna*

O núcleo devocional e aparentemente dualista, dualista-não dualista ou não-dualidade qualificada, do poema *Gīta Govinda*, estabelecido pelo amor entre Kṛṣṇa e Rādhā, se opõe à ontologia não-dual da escola Advaita Vedānta de Śaṅkarācārya. Descreve Loundo:

O fundamento ontológico da filosofia não-dual (*advaita*) do Advaita Vedānta assenta num princípio básico: o Absoluto, Brahman, constitui a única realidade. Este princípio se desdobra em duas afirmações complementares que compõem sua natureza essencial (*svarūpalaksana*): (i) Brahman é "existência" (*sat*), "consciência" (*cit*) e "infinitude" (*ananta*). Essas três marcas são a expressão definitiva de sua "substancialidade" ou *vastutva* que se consagra, ontologicamente, como unicidade radical. [...] (ii) Brahman é radicalmente não-diferente da verdadeira natureza do ente senciante ou "si-mesmo" (*jivātman*). (Loundo, 2022, p. 31)

Para Śaṅkarācārya, a aparente individualidade das almas (*jivā*) é resultado de uma superimposição ilusória - causada pela ignorância (*avidyā*) - sobre a verdadeira natureza do mundo fenomênico, entendido como uma realidade temporária que deve ser transcendida pela ideia de uma não-diferença com Brahman⁷⁸. O erro cognitivo de “tomar uma coisa por outra” é a causa de sofrimento e constitui o objeto da metodologia de discernimento, cuja finalidade é eliminar a ignorância por meio de um conhecimento que liberta (*jñāna*). O ego, pretensamente autônomo e controlador, sofre ao perder seus objetos de interesse ou ao se perceber envolvido em uma rede de desejos, interesses e apropriações nem sempre satisfeitos. O método soteriológico, portanto, consiste em descentralizar o ego e dessubstancializar os objetos de apego. Esse processo acontece por meio de um esclarecimento cognitivo (*viveka*) que promove a compreensão de *Ātman* (Si-mesmo) como não diferente de *Brahman* (Absoluto), libertando o indivíduo da condição de aprisionamento ao ciclo de morte e renascimento (*samsāra*).

Assim, o *Gīta Govinda*, sob a perspectiva do Advaita Vedānta, pode ser lido não prioritariamente como um texto devocional, mas como uma metodologia que desfaz a individualidade, ainda que empregando o amor como veículo pedagógico. Para Śaṅkarācārya, *bhakti* é uma etapa (*upāsānā*) para “purificar a mente” e conduzir ao verdadeiro conhecimento

⁷⁸O conceito de superimposição (*adhyāsa*) de Śaṅkara é esmiuçado em suas obras, destacando os seus comentários (*bhāṣya*) ao *Brahmasūtra*, denominado *Brahmasūtrabhāṣya*

(*jñāna*). A tentativa de Rādhā de se apropriar de Kṛṣṇa, permanecendo na ignorância em não reconhecê-lo como Realidade Suprema, acaba por conduzi-la ao sofrimento. Quando o desejo de posse se transforma em desejo de conhecimento, a ignorância se dissipa e a consciência retorna à percepção de sua identidade com Brahman.

3.1.2 Madhusūdana Sarasvatī: conciliação entre *jñāna* e *bhakti*

Um dos principais representantes da escola Advaita Vedānta, Madhusūdana Sarasvatī (séc. XVI), propõe integrar a proposta devocional (*bhakti*) ao princípio unicista e racional (*jñāna*) de sua tradição. Se, para Śaṅkarācārya, *bhakti* desempenha função ancilar na proposta de uma cognição propositiva para a realização não-dual, para Madhusūdana, grande devoto de Kṛṣṇa, é possível uma harmonização efetiva entre *bhakti* e *jñāna*, sem que isso implique a subordinação de um método ao outro. Sua proposta consiste no exercício das nove disciplinas de *bhakti* em estreita articulação com as três disciplinas de *jñāna*⁷⁹, consolidando, assim, o caminho para a libertação. Conforme Loundo, “o caráter diretor de *jñāna* funciona como critério de validação da eficácia cognitiva das disciplinas *bhakti* sem que, com isso, se suprimam as especificidades operacionais dessa última” (Loundo, 2022, p. 105).

A teoria de *bhakti* de Madhusūdana se aproxima muito à de seu contemporâneo Rūpa Goswāmī, ambas com origem no pensamento de Caitanya Mahāprabhu. No entanto, Madhusūdana preserva sua independência em relação à escola Vaiṣṇava de Bengala devido aos seus meticolosos estudos sobre a metafísica do Advaita Vedānta. Ele se utiliza do conceito monista *bimba-pratibimbavāda* – teoria da reflexão e do refletido - e de uma interpretação própria do conceito de *rasa* – teoria das emoções, também utilizada por Rūpa Goswāmī - para delinear o caminho do devoto na experiência de um êxtase de bem-aventurança que se mostra não diferente da Realidade Suprema.

Nas etapas iniciais de sua teoria, Madhusūdana considera o sentimento de amor em geral (*rati*) como reflexo de Bhagavat (Ser Supremo/Viṣṇu) na mente de um indivíduo em estado de intensa devoção. A emoção base *rati* é intensificada na realização do Si mesmo (*Ātman*) - conceito do Advaita Vedānta que conduz ao conhecimento da realidade (*jñāna*) como pura existência – e culmina em *rasa* (emoção purificada) como amor supremo⁸⁰. Nas palavras de Gupta:

Para Madhusūdana, Brahman e Bhagavat são um só. Quando Brahman aparece em plena manifestação de conhecimento e bem-aventurança, ele é

⁷⁹ As nove disciplinas de *bhakti*: *śravaṇa* (ouvir), *kīrtana* (cantar), *smaraṇa* (lembrar), *pādasevana* (servir os pés), *arcana* (adoração), *vandana* (louvor), *dāśya* (servidão), *sakhyā* (amizade), *ātmanivedana* (entrega total) e as três disciplinas do Vedānta: *śravaṇa* (escuta), *manana* (reflexão) e *nididhyāsana* (meditação/reiteração)

⁸⁰ Madhusūdana define como “*preṃṇah parā kāṣṭhā*” - Ápice do amor divino

Bhagavat. Novamente, este Bhagavat é idêntico a *bhakti* quando ela (*bhakti*) culmina em *rasa*. Assim, o monismo não é violado em nenhum ponto. Contudo, o devoto experimenta a plena bem-aventurança na forma de *rasa* e desfruta do êxtase do amor ilimitado por Bhagavat (Gupta, 1966, p. XXII).

A integração entre *bhakti* e *jñāna* se dá em duas obras de Madhusūdana: o *Bhaktirasayana*, onde há maior ênfase na dimensão devocional, e em seu comentário ao *Bhagavad Gītā*, o *Gūḍhārthadīpikā*, no qual formula de modo mais sistemático um método que tende à equiparação entre ambas as vias. Para tanto, Madhusūdana se utiliza da *mahāvākya*⁸¹ *tat-tvam-asi* (Tu és isso), estabelecendo as seguintes conexões: *Tat* com o Absoluto Brahman ou com a Personalidade Suprema de Viṣṇu/Kṛṣṇa; *Tvam* com ātman “enquanto existencialidade ignorante e sofredora” (Loundo, 2022, p. 106); *Asi* designa a relação de não-diferença última entre ambos. A originalidade de Madhusūdana está na personificação do absoluto em Viṣṇu/Kṛṣṇa e na atribuição de uma relação de não-diferença entre este e seus devotos. Loundo conclui:

[...] a reverência devocional do *jñānin* a Kṛṣṇa é a reverência do sujeito à sua própria essência imanente (*ātman* ou Si-Mesmo), ao Kṛṣṇa que a tudo permeia, ao regente interno de todos os fenômenos (*antaryāmin*). Não há aqui qualquer externalidade envolvida nem, conseqüentemente, qualquer ímpeto à objetificação desejante. O ímpeto em direção à sua própria essência constitui uma espontaneidade existencial (*svabhāva*) e consagra-se como ode à plenitude da realização da inexistência de qualquer distinção substantiva (*advaita/abheda*) entre o ente senciente e seu princípio constitutivo Kṛṣṇa, o Absoluto (Loundo, 2022, p. 115).

Essa mesma proposta hermenêutica pode ser aplicada ao poema *Gīta Govinda* no esforço de reconhecer a unicidade com o Absoluto, personificado na figura de Kṛṣṇa. A narrativa cíclica empreendida na obra de Jayadeva – união, separação, sofrimento, busca, (re)união e bem-aventurança – se alinha à perspectiva *advaita*, e o método de utilização da *mahāvākya* indicada por Madhusūdana pode servir como guia na interpretação do poema.

Logo nos primeiros versos do poema, Jayadeva explicita o encontro entre Kṛṣṇa e Rādhā, sugerindo uma união primordial que antecede todos os eventos que se seguirão. Nas ordens de Nanda, Rādhā deve conduzir Kṛṣṇa “para casa”, o que pode igualmente sugerir, em chave simbólica, que seu lugar originário é a completude junto da própria Rādhā. O deslocamento aparentemente simples adquire, assim, uma dimensão alegórica: o retorno de Kṛṣṇa à “casa” pode ser lido como o retorno à unidade amorosa primordial. Como descrevem os versos:

⁸¹ *Mahāvākya* (“grande sentença”) é o nome dado a expressões centrais das Upaniṣads que equacionam, de modo sintético, a identidade entre o *Ātman* (o Self) e *Brahman* (o Absoluto). São tradicionalmente destacadas pelas escolas de Vedānta como formulações-chave da não-dualidade.

Nuvens de chuva estão tampando o céu,
 Árvores Tâmalâ fechando a mata,
 E O amedronta a escuridão noturna.
 Traga-O de volta para casa Radha!
 Ao mandado de Nanda os dois desandam
 Entre arbustos e moitas nos meandros
 De onde, em segredo, às margens do Jamuna
 O amor de Râdhâ e Madhava triunfa. (Jayadeva, 2011, 1.1, p. 37)

Os cantos do poema são entremeados por versos que rememoram e reforçam essa união constante por meio da contemplação e da interiorização amorosa. Ao mencionar os “viajantes solitários”, Jayadeva sugere que a separação constitui apenas uma condição transitória, e não uma ruptura definitiva. Mesmo na ausência aparente do amado, permanece a possibilidade de reencontro por meio da meditação e da rememoração da experiência amorosa. Assim, a união não depende exclusivamente da presença física, mas pode ser atualizada interiormente, como indica o verso a seguir:

Para encontrar-Te, embora estejas tão distante,
 pela meditação ela evoca tua forma (Jayadeva, 2011, 1.36, p. 47)

A reiteração do ciclo união-separação-reencontro, reforça o processo pedagógico de ressignificação dos encontros entre o casal, permitindo a depuração das emoções, ou seja, um aumento gradual da compreensão acerca da interferência do ego e da necessidade de neutralizar seus desejos. Esse conhecimento permite, em última instância, perceber que nada esteve, de fato, separado desde o início e possibilita a experiência de uma dimensão universal do amor.

Tanto o *Bhagavad Gītā* quanto o *Gīta Govinda* não apresentam a necessidade monástica como requisito para alcançar a unicidade com o Absoluto. Ambas as narrativas se desenvolvem em contextos cotidianos e podem proporcionar um momento de mudança de perspectiva e de sentido. O sofrimento de Râdhâ equipara-se ao de Arjuna, enquanto expressão de uma existencialidade ignorante de sua não-diferença ontológica com a divindade: *Tvam* (“Tu”), como o *ātman* em seu sentido primário, sofrendo e identificado com as narrativas de uma subjetividade limitada. A angústia, nesse contexto, torna-se condição para o reconhecimento da causa e possível eliminação do sofrimento, favorecendo a suspensão de julgamento e a mudança de perspectiva.

Râdhâ, mesmo tomada por ciúmes e entristecida, sente o impulso de unir-se a Kṛṣṇa novamente, de render-se a ele. Neste movimento, ela reitera a disciplina de *bhakti*, buscando e ansiando por Kṛṣṇa – simbolizado pela palavra *Tat* (“isso”) -, superando os desejos terrenos e reconhecendo-o como a única realidade efetivamente possível.

Na primeira estrofe do segundo capítulo, Rādhā tenta afastar-se de Kṛṣṇa após seus encontros amorosos com outras *gopīs*, mas não consegue se desvencilhar do perturbador clima erótico que permeia seu estado interior:

Mas onde quer que ela fosse
 Não mais ermo da floresta
 Procurar por um refúgio
 O zumbido das abelhas
 Assanhadas voejando
 Deixavam-na deprimida (Jayadeva, 2011, 2.1, p. 53)

Ao final desse mesmo canto, ainda confusa em seus pensamentos e tomada pela ambivalência entre ciúme, raiva e desejo, Rādhā surpreende-se com o intenso impulso de unir-se novamente com Kṛṣṇa:

Amiga, meu coração
 Que tem suas próprias razões
 Teimosamente recusa
 A admitir que sente raiva
 E insiste em negar sua culpa.
 Quando Ele desaparece
 Levado pelo desejo
 De desfrutar com as outras
 Me deixando aqui sozinha
 Meu coração incoerente
 Só quer ter Ele de volta
 O que é que eu posso fazer? (Jayadeva, 2011, 2.10, p. 55)

A eliminação de uma dualidade pretensamente substancial entre Rādhā e Kṛṣṇa e a realização da unicidade – *asi* (“és”) – cumprem-se por meio da aplicação sistemática da rendição amorosa à divindade, aliada ao exercício de uma reflexão propositiva voltada para a superação dos supostos limites de um “eu” autônomo, instaurando a não-diferença entre *Ātman* (Si-mesmo) e Brahman.

É interessante notar que o próprio autor, Jayadeva reitera sua condição de união plena com Viṣṇu e reforça o poema *Gīta Govinda* como instrumento de purificação para homens sábios:

Sua musicalidade.
 Sua meditação em Víshnu,
 Sua concepção de erotismo,
 Seu modo de versejar,
 Tudo demonstra que a alma do mestre poeta
 Estava em sintonia perfeita com Krishna.
 Que os sábios abençoados
 Purifiquem este mundo
 Cantando o Gitagovinda (Jayadeva, 2011, 12.21, p. 116)

Em resumo, o poema *Gīta Govinda* reforça a hermenêutica proposta por Madhusūdana Sarasvatī de integração de *bhakti* e *jñāna*, evidenciada na jornada do *ātman* sofredor (*tvam*) em direção ao Absoluto (*tat*) para, finalmente, realizar a unicidade (*asi*).

3.1.3 Abhinavagupta e o *sāntarasa* / estética não-dual

O princípio hermenêutico subjacente à proposta de Abhinavagupta de estética não-dual, estruturada a partir do conceito de *sāntarasa* (pacificação), mostra-se altamente pertinente para a apreciação do poema de Jayadeva. Para Abhinavagupta, a experiência estética pode conduzir a um estado de pacificação contemplativa da Consciência que vislumbra a plenitude de *mokṣa*.

A compreensão de Consciência no Śaivismismo da Caxemira – também conhecido como Śaivismismo Trika -, sistematizado principalmente por Abhinavagupta, é fundamental para entender esse complexo sistema filosófico e os desdobramentos e conexões entre as experiências místicas e estética. No primeiro verso da obra *Śiva Sūtra*⁸² afirma-se que a Consciência - absolutamente independente (*svātantrya caitanya*) - é a verdadeira natureza do Eu e de toda a realidade (*caitanyamātmā*). O *Ātman* não se identifica apenas com a manifestação individual subjetiva, mas é a realidade essencial de tudo o que existe. A Consciência universal (Śiva) tem como aspecto fundamental sua independência absoluta (*svātantrya*) e manifesta o mundo por sua própria vontade; é fonte do manifesto e de todas as possibilidades de manifestação, simultaneamente imanente e transcendente e plena de bem-aventurança. Sob essa perspectiva, o mundo não é uma ilusão, mas a expressão real e dinâmica da liberdade de Śiva. Na explicação de Gavin Flood:

[...] a tradição *Trika* é essencialmente monística. Sua teologia aponta para uma identidade essencial entre a divindade ou Senhor Supremo, a alma individual e o universo ou vínculo (entre as duas primeiras). Esses três elementos não constituem ontologias distintas, mas uma realidade única cuja natureza é a consciência (*samvit*, *cit*). O cosmos é uma emanção ou vibração da consciência e os seres individuais são manifestações do absoluto, “O Grande Śiva” (Maheśvara ou Paramaśvara), cuja natureza é pura consciência (Flood, 2014, p. 219).

Para o Śaivismismo da Caxemira, tudo o que existe é a expressão da mesma Consciência Absoluta/Suprema, que se manifesta como o outro - sem nunca deixar de ser si mesma - e reconhece a si mesma em cada experiência. A noção de "reconhecimento" (*pratyabhijñā*) é o conceito central do *Śiva Sūtra* que se refere à percepção direta da verdadeira natureza do eu e

⁸² *Śiva Sūtra* é considerado uma das obras mais importantes da tradição do Śaivismismo da Caxemira. Acredita-se que o texto é uma revelação divina ao sábio Vasugupta (séc. IX EC) pelo próprio Śiva e pertence ao *corpus* de *āgamas* (textos de aprofundamento) da filosofia da tradição que apresenta, em forma aforística, os princípios da metafísica não dualista e os meios para o reconhecimento da identidade entre a consciência individual e a Consciência absoluta.

da realidade como uma só, desfazendo a ilusão da dualidade. É o reconhecimento de que a própria essência é Śiva, a Consciência universal, e que as limitações do ego e do mundo fenomênico são apenas manifestações temporárias dessa mesma Consciência. Assim, perceber o outro é perceber um outro de si mesmo.

Abhinavagupta entende a experiência estética como um meio privilegiado pelo qual a Consciência pura é degustada e reconhecida. Para ele, *rasa* não consiste em uma emoção comum ou em um conhecimento racional ordinário, mas surge, na mente do espectador, livre de obstáculos subjetivos, como uma cognição intuitiva da Consciência suprema, por meio da combinação dos elementos estéticos. A apreciação estética tem como função um “prazer” ou “deleite” que suspende temporariamente as preocupações práticas da vida cotidiana, como os desejos por objetos e as emoções perturbadoras. O apreciador deve ter a mente e o coração abertos para alcançar o desfrute de *rasa*:

A capacidade de se identificar com os acontecimentos representados (*vibhāvas*, *anubhāvas*, etc.) exige que o espelho da mente seja completamente limpo por meio do contato e da prática da poesia. Os possuídos do coração, aqueles que têm o consentimento de seus próprios corações, são os que têm essa faculdade. Porque tem sido dito (*Nāṭyaśāstra*): “o saborear daquilo que encontra o consentimento do coração desperta o *rasa*. O corpo é impregnado pelo *rasa*, como a madeira seca o é pelo fogo”⁸³. (in Gnoli, 1968: XLIII n.1)

A Consciência, em seu estado de esquecimento, propicia a identificação do ego com emoções ordinárias — como raiva, ciúme e sofrimento — e com desejos mundanos, como saciar a fome, adquirir objetos ou conquistar pessoas. O condicionamento por padrões de experiências anteriores (*saṃskāras*) conduz a uma ação estritamente reativa quando o indivíduo entra em contato com situações ou objetos que despertam determinadas emoções. A aparente plenitude que acompanha a satisfação de um desejo ou de uma emoção positiva constitui um momento de recolhimento da consciência para a fruição do prazer; porém, no instante seguinte, esse prazer revela-se insustentável, surgindo novos desejos ou o medo da perda, mantendo um ciclo repetitivo no qual se constata que não há uma plenitude ou bem-aventurança perenes.

Na experiência estética, deve ocorrer um processo de suspensão da interferência do ego, e o espectador poderá observar as emoções de modo mais claro e não reativo, entrando num estado de consciência expandida no qual a emoção representada no drama deixa de ser a emoção de um indivíduo particular e torna-se uma emoção de caráter de compartilhamento universal

⁸³ The faculty of self identification with the events represented [the Determinants, etc.] demands that the mirror of the mind should be trade completely clear, by means of repeated acquaintance with and practice of poetry The possessed of heart, those who possess the consent of their own hearts, are they who have this faculty For it has been said tasting of that which finds the consent of the heart arouses the *Rasa* The body is pervaded by it, as dry wood by fire"

(*sādhāraṇīkaraṇa*). A universalização não é uma operação sobre a emoção, mas sobre o sujeito da emoção. O que se universaliza, em última análise, não é o conteúdo subjetivo da emoção, seja ele a tristeza ou a paixão; é o próprio experimentador, que deixa de ser meramente um indivíduo particular e passa a participar, ainda que momentaneamente, da consciência universal.

Abhinavagupta reforça que o “saborear” da experiência estética só é possível quando os obstáculos que permitem a interferência do ego forem completamente removidos. Esses obstáculos (*vighnas*) impedem a universalização (*sādhāraṇīkaraṇa*) das emoções, mantendo a mente presa a interesses práticos e individuais. A identificação excessivamente pessoal com os acontecimentos representados, a imersão em preocupações privadas, os desejos utilitários, a dispersão da atenção e a incapacidade de abertura afetiva figuram entre as principais barreiras à apreciação estética e, em última instância, ao reconhecimento de que a fonte do prazer estético está na própria consciência (*cit*), e não no objeto contemplado.

A mesma dinâmica pode ser contemplada no poema *Gīta Govinda*, quando o amor entre Rādhā e Kṛṣṇa deve ser vivenciado pelo espectador/leitor, não na particularidade do casal, mas como a potência universal do amor presente em cada indivíduo. Tanto a dimensão erótico-afetiva quanto a rendição divina tornam-se um excelente veículo para a experiência universal do amor. Neste sentido, Abhinavagupta atribui a *śṛṅgāra rasa* (emoção do erótico) uma importância especial, pois vibra no espectador o amor livre de posses e individualidades, sendo um reflexo da bem-aventurança divina (*ānanda*). Ele sugere que *śṛṅgāra* pode ser o *rasa* supremo ou último – definido como *śāntarasa* - servindo de modelo para a resignificação de todas as outras emoções humanas, i.e., a pedagogia que permite o indivíduo transmutar o desejo em um estado de repouso e pacificação na Consciência pura.

A intensificação de *śṛṅgāra rasa* pode ser percebida em diversas passagens do poema especialmente naquelas em que a experiência amorosa ultrapassa a singularidade de Rādhā e Kṛṣṇa e se expande para uma dimensão compartilhada entre todos os seres. As diferentes *gopīs* que participam dos jogos amorosos de Kṛṣṇa não devem ser compreendidas apenas como personagens individuais, mas como expressões de uma mesma disposição universal do amor:

Seus braços longos como ramagens silvestres
Ao mesmo tempo envolvem milhões de pastoras
Enlaçam-No em seus braços (Jayadeva, 2011, 2.5, p. 54)

O ambiente primaveril, os movimentos da natureza e a atmosfera erótica que atravessa toda a criação colaboram para dissolver as fronteiras entre experiência individual e experiência cósmica, conduzindo o espectador a reconhecer no amor representado uma condição constitutiva da própria existência.

Com a mente atenta e concentrada, a experiência estética pode constituir-se em um processo de controle e depuração das emoções e, independentemente do tipo de emoção apresentada, é possível experimentar uma sensação de prazer e deleite. Expressa como uma pacificação (*śāntarasa*), essa experiência representa um retorno temporário da Consciência ao seu estado de expansão, caracterizado pela plenitude e pela bem-aventurança, desfazendo a noção equívoca de dualidades, tais como corpo e mente, bem e mal, sagrado e profano, entre outras.

Abhinavagupta interpreta a pacificação da consciência na contemplação estética como uma manifestação da mesma bem-aventurança que se revela em sua plenitude na experiência mística, ou seja, a experiência mística é um aprofundamento ontológico da mesma expansão da consciência que se manifesta esteticamente. Assim, a diferença entre ambas reside no grau de aprofundamento e estabilidade do reconhecimento da própria Consciência. Dessa forma, a estética não constitui um caminho distinto da espiritualidade, mas uma de suas expressões privilegiadas.

A ênfase na experiência direta e no reconhecimento da unidade com *Śiva* oferece uma base filosófica ao Śivaísmo da Caxemira que justifica a experiência estética do *rasa* como um meio de transcendência, assim como, no contexto vaiṣṇava do *Gīta Govinda*, a experiência estética de *rasa* permite o reconhecimento da unidade última com Viṣṇu. A contemplação estética, bem como a meditação e os rituais tântricos são uma forma de acessar o divino, permitindo ao indivíduo não apenas um prazer sensorial ou emocional, mas também uma realização espiritual ou, pelo menos, um vislumbre desta realização através da arte.

A proposta de Abhinavagupta de abordar as emoções a partir de sua dimensão universal — isto é, enquanto experiências que atravessam e conectam todos os seres — pode oferecer uma chave interpretativa relevante para a compreensão de uma problemática amplamente evidenciada na modernidade. De um lado, tal perspectiva permite explicitar a fragilidade e a complexidade das relações humanas; de outro, abre a possibilidade de elucidar os fatores constitutivos e reunitivos que estruturam a experiência da alteridade.

Nessa perspectiva, quaisquer que sejam as emoções que conectam dois indivíduos, elas revelam uma ligação inexorável entre todos os seres, precisamente em virtude de seu caráter universalizável. Um exemplo emblemático dessa dinâmica encontra-se na narrativa do rei Kamsa, cuja existência foi marcada pelo intento constante de destruir Kṛṣṇa - seu sobrinho. Paradoxalmente, ele é considerado por Kṛṣṇa como um de seus maiores devotos, na medida em que sua mente permanecia continuamente fixada nele, ainda que sob a forma de aversão.

Com diferentes linguagens filosóficas e propostas metodológicas, as tradições apresentadas sugerem uma convergência na compreensão do amor como uma unidade ontológica fundamental. Nessa perspectiva, conhecimento, devoção e experiência estética não aparecem como domínios separados, mas como diferentes modos de reconhecimento dessa ontologia. Essa expansão da leitura do poema *Gīta Govinda* em diferentes tradições da cultura indiana abre caminho para uma investigação ainda mais ampla, explorando a temática em diferentes tradições filosóficas e religiosas, como será desenvolvido na próxima seção.

3.2 O amor como fundamento ontológico e princípio constitutivo da existência

As sociedades influenciadas pelo projeto iluminista, marcadas por movimentos e conquistas que se insurgiam contra estruturas absolutistas e dominadoras, fortalece, a partir do século XVIII, sua autonomia e responsabilidade por suas próprias decisões e por seu destino. O declínio do controle do conhecimento por parte de autoridades religiosas e monárquicas possibilitou ao indivíduo fazer uso de sua própria razão para estabelecer aquilo que Kant definiu como maioridade intelectual. As conquistas decorrentes desse processo são inegáveis nos âmbitos social, político e científico; no entanto, a ênfase na individualidade não ocorreu sem consequências. O princípio do “*Cogito, ergo sum*”, formulado por Descartes, inaugura uma época em que a intelectualidade subjetiva se apresenta como centro afirmador do ser, trazendo consigo os riscos inerentes a essas diferentes subjetividades com seus entendimentos fragmentados. Diante desse cenário, resta ao homem moderno - especialmente nas sociedades herdeiras dessa tradição intelectual - o desafio de recuperar esses fragmentos, redescobrimdo os princípios que o constituem e sua relação com o outro.

Neste sentido, essa sessão propõe investigar as possibilidades de um amor constitutivo, compreendido como elemento inevitável e espontâneo que fundamenta a existência. O *Gīta Govinda* oferece um solo fértil para essa exploração, ao mesmo tempo em que remete ao conhecimento desse mesmo princípio em outras tradições e culturas.

3.2.1 Simpósio – O amor (eros) como mediador entre o sensível e o inteligível

Devido à sua origem aristocrática, a vida de Platão (séc. V AEC) desenvolve-se em estreita proximidade com o cenário político ateniense, o que lhe proporciona conhecimento dos mecanismos de obtenção e manutenção do poder, permitindo-lhe uma visão crítica do contexto político de sua época. Para ele, o bom governante deve ser, antes de tudo, um filósofo, um conhecedor e instaurador da verdade, prescindindo de leis como instância reguladora. Sob influência de Sócrates, na busca pelos fundamentos da virtude - não apenas da ação política, mas de toda ação humana -, Platão direciona seus esforços para a realização de uma plenitude

da consciência da conduta humana, alcançada pelo conhecimento do fundamento último da verdade.

Platão desenvolve, assim, uma filosofia própria, que ultrapassa o caráter inquiridor de Sócrates, cujo objetivo era o “embate das consciências, condição para o autoconhecimento” (Platão, 1979, p. XVII). Em sua doutrina das ideias – formas incorpóreas e invisíveis que seriam os modelos dos objetos sensíveis -, Platão propõe uma investigação voltada à busca das raízes do real, isto é, de um princípio (*arquê*) originário: o Bom e o Belo em si e por si.

Em sua obra *Simpósio*, Platão abre espaço para diferentes leituras sobre o amor, permitindo uma interpretação em camadas, que parte como um elo entre amante e amado, que progressivamente se amplia em direção a uma dimensão universal e inteligível, configurando-se como mediação entre o mundo sensível e o absoluto. O diálogo sobre o amor tem início com a afirmação de que Eros é o mais antigo dos deuses, sugerindo, desde o princípio, uma dimensão fundacional do amor. Fedro o sugere como sendo o bem maior: um bom amante e seu bem-amado, sendo o amor fonte de virtude e felicidade para ambos. Pausânias amplia para uma classificação mais abrangente do amor, com os conceitos de amor popular e amor celestial, distinguindo-os pela forma de amar e não pelo objeto, ou seja, os que amam apenas pela beleza do corpo ou pela riqueza – instáveis e inconstantes - e os que amam pela beleza da alma - perene. O amor celestial enriqueceria a ambos: o amante e o amado.

Em uma exposição crescente sobre a ubiquidade do amor, Platão apresenta, desta vez no discurso do médico Erixímaco, um amor presente em todos os animais, plantas e objetos, “tanto na ordem das coisas humanas como entre as divinas” (Platão, 1979, p. 19). A partir da analogia da cura do corpo, o amor é compreendido como a harmonia dos opostos – quente e frio, doce e amargo-, estendendo-se à harmonia encontrada na música, entre o grave e o agudo, entre o ritmo lento e o rápido. Assim, a relação entre uns e outros deve ser a de concordância, suscitada pelo estado amoroso. Neste discurso, Platão antecipa a proposta de um amor universal com a superação das dualidades.

É, contudo, no discurso de Aristófanes que o amor é apresentado como princípio estruturante da existência: o ser humano seria constituído, em tempos imemoriais, de uma dualidade – feminino e masculino – em um único corpo, o potencial de manifestação do Uno através do múltiplo. O ser andrógino, ao ser separado, perde potência e vigor, levando o indivíduo a buscar sua completude na união com o outro. O amor surge, assim, como impulso de recomposição dessa totalidade perdida, indicando que a unidade constitui o fundamento de sua natureza a ser alcançada pela superação das individualidades: “é portanto, ao desejo e procura pelo todo é que se dá o nome de amor” (Platão, 1979, p. 25).

Nas palavras de Sócrates — que retoma os ensinamentos de Diotima — o amor é apresentado como o elo que une os deuses aos homens e estes aos deuses. Platão retoma a genealogia do Amor e apresenta uma ascensão gradual na busca humana pelo Absoluto. O amor do amante pelo amado é o ponto de início – amor pelo corpo belo –, expandindo para a beleza que há em todos os corpos, seguindo para um amor para com a beleza da alma, do individual para o coletivo; amor ao conhecimento, às leis que regem o universo, culminando no conhecimento do que é belo em Si, daquilo que permite a manifestação da própria beleza. Eros é apresentado como um impulso dinâmico em busca do Absoluto e nesse sentido, o discurso de Sócrates não apenas integra as narrativas anteriores, mas também ressignifica a busca pela “outra metade”, proposta por Aristófanes, reinterpretando-a como anseio pelo Belo e pelo Bem absolutos, que atravessam e fundamentam todos os seres.

Nesse contexto, destaca-se a figura de Diotima como autoridade religiosa e sapiencial, que transmite a Sócrates os conhecimentos sobre o amor, representando um saber que ultrapassa a mera intelectualidade sobre o assunto: apresenta um amor que gradualmente se desloca de um egocentrismo para um fundamento originário do ser.

Diotima ensina que Eros é uma realidade intermediária entre o mortal e o imortal, o que exclui a possibilidade de concebê-lo como plenamente perfeito, mas o estabelece como força propulsora na busca por aquilo que, inicialmente, é experimentado como falta constitutiva do ser. A chamada “escada do amor”, por ela apresentada, descreve um itinerário ascensional que culmina na apreensão súbita do Belo em si — eterno, imperecível e não sujeito ao devir —, do qual todas as coisas belas participam:

Eis, com efeito, em que consiste o proceder corretamente nos caminhos do amor ou por outro se deixar dirigir: em começar do que aqui é belo e, em vista daquele belo, subir sempre, como que, servindo-se de degraus, de um só para dois e de dois para todos os belos corpos, e dos belos corpos para os belos ofícios, e dos ofícios para as belas ciências até que das ciências acabe na ciência, que de nada mais é senão aquele próprio belo, e faça enfim o que em si é belo. (Platão, 1979, p. 42).

Nesse mesmo sentido, pode-se interpretar a quarta canção do primeiro capítulo do *Gīta Govinda* como uma reafirmação da beleza primordial que se manifesta na primavera, nas *gopīs* e no próprio Kṛṣṇa. Em todas as suas estrofes, Jayadeva apresenta a natureza e o erotismo não apenas como elementos sensoriais ou descritivos, mas como expressões de uma ordem mais profunda, em que a beleza atua como princípio estruturante do cosmos e como força geradora de bem-aventurança no mundo. A metáfora abaixo do poema *Gīta Govinda*, expressa na fala de Kṛṣṇa sobre as qualidades de Rādhā, sugere a mesma proposta de Platão, onde o Belo sensível participa do Belo em si:

Tu és o meu ornamento e és também a minha essência.
 Tu és a joia valiosa no oceano da existência (Jayadeva, 2011, 10.4, p. 98)

3.2.2 *Cântico dos cânticos* - O amor como manifestação do sagrado na união dos amantes

O *Cântico dos Cânticos* - conhecido como *Shir ha-Shirim*, em hebraico - é um texto cuja autoria é atribuída ao rei Salomão (séc. X AEC), embora evidências linguísticas⁸⁴ situem o texto posterior a esta data. O texto está inserido no cânone religioso tanto da tradição judaica quanto da cristã.

Diversas são as aproximações possíveis entre o *Cântico dos Cânticos* e do *Gīta Govinda*. Seus oito capítulos, em forma poética, estruturados em torno de personagens como o amante e a amada, um coro feminino e um masculino, suas métricas e rimas, sugerem uma composição dramatúrgica em formato de opereta, provavelmente de influência grega. Também se destacam semelhanças quanto ao uso de metáforas que aludem à beleza da natureza que compõe o ambiente dos amantes, à expressão de sentimentos universais - como o amor vivido tanto na união quanto na separação -, e à estrutura dialógica entre os amantes que reforça a admiração entre si. No entanto, o principal ponto de convergência entre ambos os poemas reside na possibilidade de uma interpretação alegórica, que os coloca em uma plataforma comum para representar a relação entre a divindade e seus devotos. Utilizando-se da estrutura de amor entre “noivo e noiva” na tradição judaica, o poema simboliza a união entre Deus e o povo de Israel, enquanto que, para a tradição cristã, simboliza a união de Cristo com a igreja. É inegável a aproximação da interpretação apresentada pela tradição Gauḍīya do *Gīta Govinda*.

A importância do texto no âmbito religioso é indiscutível em ambas as tradições. No judaísmo, a forma da escrita é diferenciada para fins rituais, ou seja, o texto é uma das cinco *megillót* (rolos) que devem obrigatoriamente ser escritos em pergaminho e a caligrafia deve seguir regras e medidas específicas, conferindo-lhes uma sacralidade superior em relação aos demais livros.

Segundo o rabino Theo Hotz, o *Cântico dos Cânticos* associa-se tanto ao Shabat – memória da criação - quanto ao Pessach – memória da libertação do Egito. O Shabat, como representação do descanso, só é possível depois de Pessach, a libertação. Assim, o texto é lido em duas ocasiões: no Shabat e no Pessach, reforçando sua importância na tradição judaica. No contexto de uma livre exploração interpretativa associada ao *Gīta Govinda*, pode-se acreditar que a condição plena de amor só pode ser vivenciada após a libertação de uma condição de

⁸⁴ O estilo do hebraico utilizado e os recursos linguísticos presentes no texto são muito mais próximos do período do Segundo Templo, especificamente entre os séculos I a.C. e I d.C.

sofrimento, livre das amarras sociais e egóicas. O rabino destaca a polaridade simbólica de Israel, tanto a noiva de Deus quanto o noivo de *Shabat*, sugerindo uma flexibilidade relacional na atribuição de amado/amante.

O texto possui igualmente grande relevância na tradição cristã, sendo incorporado tanto ao cânone católico quanto ao protestante. Sua interpretação simbólico-teológica tem as raízes na tradição rabínica e na filosofia platônica devido à forte influência da exegese de Orígenes (séc. III) com a ideia de que o mundo sensível não deve ser negado, mas transfigurado. Orígenes não rejeita a linguagem erótica do *Cântico dos Cânticos*, mas entende que o corpo, os sentidos e as emoções podem ser instrumentos de uma experiência que permite o acesso ao divino. Para ele, elementos como o peito (coração), os beijos, os abraços e os sentidos corporais são reinterpretados simbolicamente como expressões da relação com o divino. Os sentidos físicos, longe de serem obstáculos, são considerados pontos de partida para o conhecimento espiritual, pois há uma correspondência entre os sentidos do corpo e os da alma. Desta forma, o *Cântico dos Cânticos* passa a ser lido como uma interpretação simbólica da relação dos amantes, como a união de Cristo e a alma, ou de Cristo e a Igreja. As interpretações de Orígenes, que legitimam imagens sensíveis para expressar realidades espirituais, foram decisivas para a recepção canônica do texto, além de influenciar profundamente a tradição cristã medieval.

O *Cântico dos Cânticos*, ao mobilizar uma linguagem poética que afirma a beleza dos corpos e dos sentidos, aliada à ausência deliberada de uma teologia explícita, reforça a desprivatização do amor, na medida em que o amado jamais é plenamente possuído.

O *Cântico dos Cânticos* e o *Gīta Govinda* convergem para uma experiência de amor que aponta para uma dimensão universal. A interpretação exegética do primeiro, especialmente a partir de Orígenes, reforça a valorização do corpo e dos sentidos como vias de acesso ao espiritual permitindo uma experiência que transcende a individualidade e sugerindo sua natureza como fundamento ontológico e relacional.

No contexto dessa temática convergente sobre a relação amante/amado, pode-se também fazer aproximações com relação à forma narrativa entre ambos os poemas. As passagens a seguir apontam para um amor capaz de transcender a distância e que não depende das condições externas para existir:

Põe-me como selo sobre o teu coração, como selo sobre o teu braço,
porque o amor é forte como a morte (...)
As muitas águas não podem apagar este amor,
nem os rios afogá-lo (BÍBLIA, 2002, Ct 8, 6)

Mesmo na separação, saboreiam a união (Jayadeva, 2011, 1.36, p. 47)

3.2.3 *Bṛhadāraṇyaka Upaniṣad* – o amor como reconhecimento de Si mesmo (*Ātman*)

As Upaniṣads afirmam-se como uma categoria de textos cuja linguagem visa promover o conhecimento (*jñāna*) sobre questões recorrentes da existência humana, a saber o fundamento de unidade de todas as coisas – Brahman - com o objetivo de um esclarecimento que liberta o indivíduo do confinamento do sofrimento existencial.

Em uma das belíssimas passagens da *Bṛhadāraṇyaka Upaniṣad*, no diálogo entre Yājñavalkya e sua esposa Maitreyī (2.4.1-14), o amor é utilizado como meio de instrução para a ressignificação cognitiva do ego, apontando que não é através da posse dos objetos de desejo que o indivíduo encontra sua verdadeira natureza, mas através do conhecimento verdadeiro de Brahman, no qual reconhece o princípio de unidade de todas as coisas, sempre presente em si mesmo – *Ātman*. Neste sentido, o amor não se reduz a um sentimento humano passageiro, mas revela-se como a essência de todas as coisas, o fundamento ontológico que sustenta a realidade.

O diálogo esclarece que os objetos de desejo não possuem existência independente do princípio de unidade e, portanto, são amados apenas em função dele. Em última instância, o desejo pelos objetos - marido, esposa, filhos, riqueza - não representa a busca por suas particularidades, mas a rememoração da unidade que subjaz a cada um deles.

A fala de Yājñavalkya sugere uma reflexão sobre a natureza das coisas, de tal forma que possa conduzir ao conhecimento de um “amar bem”, proporcionado pelo amor ao *Ātman*. A aparente individualização dos objetos e a possibilidade de sua finitude causam sofrimento, pois o ego, na impossibilidade de perpetuar seus objetos de apego, angustia-se ante a antecipação da perda. Contudo, ao se reconstituir o princípio de uma coexistência que precede a existência, recupera-se a noção de universalidade, isto é, de participação na totalidade. *Ātman* é de onde tudo surge, o que sustenta a existência e para onde tudo retorna, presente a cada instante e em cada coisa. Compreender esse princípio de unidade implica reconhecer que aquilo que se ama no outro é, em última instância, o Si mesmo esquecido. Desta forma, o amor se apresenta espontâneo e sem razões, como o que sustenta a imortalidade e comprova-se como o fundamento ontológico de toda a existência.

A espontaneidade do amor pode ser entendida como o ato da criação de Deus, assim como Diotima sugere no *Simpósio*: a espontaneidade do desejo de “gerar e dar à luz no belo”. A disponibilidade e manifestação contínua da criação podem ser entendidas como o puro ato de amor, refletidas no modelo de amor humano.

A passagem do texto que demonstra a pedagogia de um descentramento do ego e afirma o Ser como causa do próprio amor é apresentada de forma gradual, semelhante à obra de Platão,

como uma jornada pedagógica e ontológica progressiva que conduz o indivíduo do particular ao absoluto, embora partam de pressupostos distintos. A *Bṛhadāraṇyaka Upaniṣad* parte da cotidianidade de relações com os mais próximos, representada pela unidade familiar (marido, esposa, filhos), ampliando para as relações sociais⁸⁵ e culminando na noção de “tudo” (*sarvam*) como expressão do absoluto, reforçando a tese central do texto de que esses objetos não são amados por si mesmos, mas pelo amor à *Ātman* – o princípio de unidade, como descreve o texto:

Em verdade, não é por causa do marido, minha querida, que [o marido] é amado, mas ele é amado por causa do Ser (*Ātman/Brahman*). [...] Em verdade, não é por causa de todo este [universo], minha querida, que [todo este universo] é amado, mas é amado por causa do Ser (*Ātman*). O Ser, minha querida Maitreyī, deve ser realizado - deve ser ouvido, refletido e meditado. Pela realização do Ser, minha querida, através da audição (*śravaṇa*), pensamento (*mati/manana*) e meditação (*viññāna/nididhyāsana*), tudo isso é conhecido.⁸⁶ (*Bṛhadāraṇyaka Upaniṣad*, 1910, 2.4.5, p. 354-5)

Ao longo do poema *Gīta Govinda*, Rādhā ressignifica sua relação com Kṛṣṇa, deslocando, progressivamente, um amor pautado no plano da apropriação para o de compartilhamento universal, aproximando-se da pedagogia desenvolvida por Yājñavalkya com relação a Maitreyī, segundo a qual o fundamento do amor não está no objeto particular, mas na realidade última que nele se manifesta.

Para encontrar-Te, embora estejas tão distante,
pela meditação ela evoca tua forma (Jayadeva, 2011, 1.36, p. 47)

3.2.4 *Kālikā Purāṇa* – o amor como potência cosmogônica

A cultura indiana é repleta de narrativas que abordam a temática do amor como princípio de manifestação do universo - a concepção mais próxima do Absoluto -, a rede conectiva de todos os seres. Essas narrativas também podem ser encontradas em textualidades como os *īthihāsas* e os *purāṇas*, gêneros literários onde entrelaçam-se mitologia, hagiografia e historiografia e que representam parte das fontes basilares das textualidades das tradições indianas. Heinrich Zimmer apresenta uma bela versão do *Kālikā Purāṇa*, uma vibrante narrativa na qual o amor é sugerido como dinâmica originária do ser.

Em alguns contextos das mitologias indianas, a manifestação do Absoluto apresenta-se como uma tripartição funcional nas figuras de Brahmā, Viṣṇu e Śiva que atuam conjuntamente

⁸⁵ Funcionalidades sociais: *brahmin* - representante do sacerdócio e *kṣatriyas* – representante das funções políticas e governamentais

⁸⁶ *na vā are patyuh kāmāya patiḥ priyo bhavati, ātmanastu kāmāya patiḥ priyo bhavati / na vā are sarvasya kāmāya sarvaṃ priyaṃ bhavati, ātmanastu kāmāya sarvaṃ priyaṃ bhavati / ātmā vā are draṣṭavyaḥ śrotavyo mantavyo nididhyāsītavyo maitreyī, ātmano vā are darśanena śravaṇena matyā viññānenedaṃ sarvaṃ viditām*

para manterem a harmonia do universo. O primeiro manifesta-se na fase de criação da multiplicidade dos seres, que emergem de seu profundo estado meditativo para o magnífico jogo da vida; o segundo sustenta toda a criação e garante a ordem e a justiça; e o último manifesta-se na dissolução e transformação do universo quando se faz necessário.

O *Kālikā Purāṇa*⁸⁷ insere-se no contexto do Śaktismo, tradição na qual o Absoluto é manifestado na forma de uma figura feminina - a Grande Deusa – designada como Kālī, Durgā ou Māyā. Nessa perspectiva, Brahmā, Viṣṇu e Śiva, em suas respectivas funções cósmicas, constituem manifestações derivadas da própria Deusa, que representa “o encanto pelo qual a vida está perpetuamente seduzindo a si própria. Māyā é o ventre, o seio que alimenta e a sepultura” (Zimmer, 2005, p. 164). Essa centralidade do princípio feminino é recorrente nas narrativas *śāktas*, nas quais a Deusa aparece não como realidade subordinada, mas como fundamento ontológico da própria manifestação. Ao analisar um desses mitos de surgimento da Grande Deusa, Gonçalves conclui:

Esse retrato do surgimento da Deusa representa, na mitologia, o que o conceito de *śakti* representa na metafísica: a feminilidade é a manifestação mais plena e substancial de todo o vir-a-ser. E a importância tanto do conceito como da narrativa está associada às vertentes místicas que entendem que o mundo fenomênico não é revestimento dispensável para o aspirante ao sagrado, mas sim uma das formas pelas quais a sacralidade se manifesta. Com isso, o mundano deixa de ser referência a ser ultrapassada e passa a ser um polo a ser integrado ao seu oposto complementar, entendido simbolicamente como masculino - associado à consciência não manifesta (Gonçalves, 2009, p. 163).

A narrativa do *Kālikā Purāṇa* consagra o amor como princípio primordial que atravessa todos os seres, configurando-se como a força que fundamenta e sustenta a criação. Assim como nos textos anteriores analisados, o amor não é um mero sentimento subjetivo, mas a própria "razão de ser" do mundo manifestado, sem a qual a criação não teria o impulso necessário para existir e se perpetuar.

A interpretação proposta por Gonçalves oferece uma chave de leitura importante para compreender as narrativas cosmogônicas do *Kālikā Purāṇa*. Tradicionalmente, nas primeiras estrofes dos Purāṇas, são apresentadas narrativas cosmogônicas que refletem o contexto teológico em que se inserem. No *Kālikā Purāṇa*, Brahmā, após criar os progenitores da humanidade, ao mergulhar nas profundezas da criação, depara-se com uma deslumbrante manifestação feminina, dotada de extraordinária beleza e irresistível poder de atração. Surpreso

⁸⁷Também conhecido como *Kali Purāṇa*, *Sati Purāṇa* ou *Kālikā Tantra*, é um dos dezoito *Purāṇas* menores (*Upapurāṇa*) da tradição Shaktista do hinduísmo. Estima-se que seja um texto do século XI ou XII originário da região de Bengala. Fonte: https://en.wikipedia.org/wiki/Kalika_Purana acesso em 03/03/2026 às 15:28

diante de sua própria criação, abandona momentaneamente seu estado contemplativo e indaga acerca da natureza e da função daquela aparição. É nesse contexto que surge uma segunda figura decisiva para a narrativa: o deus do amor e do desejo, Kāma, a quem Brahmā, reconhecendo sua potência irresistível, concede poderes supremos e irrevogáveis, submetendo inclusive a si próprio à sua influência. Assim, Kāma é caracterizado por uma presença que permeia todos os seres.

As flechas embriagadoras⁸⁸ de Kāma atingiram a todos irrestritamente, despertando em seus corpos o desejo e, com isso, dando origem a todas as emoções humanas (*bhāva*), com seus gestos e sinais naturais. Do suor vertido pelo corpo de Brahmā, na contenção do seu desejo, originam-se os progenitores da raça humana, investidos desse desejo que compele os amantes um para o outro.

A passagem abaixo descreve a fala de Brahmā à Kāma, conferindo-lhe poderes sobre todos os seres:

Sairás errando pela terra, enchendo de perplexidade homens e mulheres com teu arco e flechas floridos, assim propiciando a contínua criação do mundo. Nenhum deus nem espírito celestial, demônio ou espírito do mal, divindade serpente ou duende da natureza, nenhum homem ou animal selvagem, criaturas do ar ou do mar, hão de ficar fora do alcance de seus dardos. Nem mesmo eu, ou Viṣṇu que a tudo impregna, nem mesmo Śiva, o pétreo asceta imóvel imerso em meditação. Nós três estaremos sob o seu poder – para não falar de outras existências que respiram. Deverás atingir, imperceptível, o coração, e ali despertar o prazer, provocando a perpétua e renovada criação do mundo vivente. O coração há de ser o alvo do teu arco; suas flechas levarão alegria e emoção embriagadora a todos os seres que respiram. Essa, portanto, é a tua missão: ela perpetuará o momento da criação do mundo. (*Kālikā Purāṇa* 1.54-60 in Zimmer, 2005, p. 165-166)

⁸⁸ *Kāma* (ou *Kāmadeva*), geralmente associado à sua consorte Rati, possui cinco flechas são feitas de flores e cada uma representa um estado emocional ou estágio da atração, com o objetivo de despertar o desejo nos deuses e mortais. As flechas são frequentemente associadas a flores específicas e seus efeitos sensoriais, representando os cinco sentidos: 1.) **Aravinda (Lótus Branco)**: Representa a paixão e a fascinação inicial, focada no sentido da visão (atração visual); 2.) **Ashoka (Flor de Ashoka)**: Representa a intoxicação amorosa, a saudade e o desejo intenso que causa agitação emocional. 3.) **Cuta ou Choota (Flor de Manga)**: Representa o "queimar do coração" (saudade dolorosa), a exaustão e o vazio na ausência do ser amado. 4.) **Navamallika (Jasmim)**: Representa a saudade profunda e a fixação mental na pessoa amada. 5.) **Nilotpala (Lótus Azul)**: A flecha mais perigosa, representa a paralisção por confusão, a rendição total ou, em alguns relatos, a destruição final da resistência (desespero amoroso). *Kāma* usa um arco feito de cana-de-açúcar com uma corda de abelhas, simbolizando a doçura e a agitação que o amor traz. Em alguns textos purânicos, os efeitos das flechas são nomeados como: *Harṣana/Unmādana*: Excitação, êxtase; *Rocana/Tāpana*: Queimação, agitação, angústia; *Mohana/Sammohana*: Ilusão, fascinação, desilusão; *Śoṣaṇa*: Desidratação, ressecamento (saudade intensa); *Māraṇa/Stambhana*: Paralisia, morte (imobilização completa). Em <https://share.google/aimode/mzGdDeleNqlaG2Fra> acesso em 11/05/2026 às 11:21

O poema *Gīta Govinda* é abundante em referências ao deus Kāma, com alusão às suas poderosas flechas, como aquele que tanto fere e castiga os amantes, quanto renova e permeia toda a existência. A passagem a seguir, Kṛṣṇa aparece identificado ao próprio Kāma, não como mero objeto de amor, mas como força regeneradora dos "três mundos". O amor torna-se um princípio que sustenta a ordem universal:

O Senhor Hari se encarna
 Como o belo Deus do Amor
 Quando Ele renova tudo
 Trazendo o bem aos três mundos (Jayadeva, 2011, 1.46, p. 51)

3.3 O amor como fator conectivo para o diálogo inter-religioso

Abrimos a seção anterior apontando alguns dos impasses do homem moderno, particularmente aqueles decorrentes de uma modernidade estruturada na individualidade e na centralidade de uma intelectualidade de caráter subjetivo. Como consequência, emerge um amor “privatizado”, configurado por fantasias egoísticas, que substitui o compartilhamento real pela lógica da posse. Nesse horizonte, as relações tendem a assumir contornos utilitaristas, nas quais o outro é valorizado apenas enquanto cumpre uma função ou satisfaz determinados desejos, sendo descartado quando deixa de corresponder à fantasia de completude do sujeito. Esse ciclo, reiterado e continuamente alimentado, culmina em sofrimento e em um profundo isolamento existencial.

Essa reflexão permite compreender que o problema do amor não é apenas de ordem teórica, nem se restringe à busca de uma solução solipsista, mas assume caráter profundamente existencial, manifestando-se nas formas concretas do sofrimento humano.

Em primeiro lugar, faz-se necessário delimitar o tipo de sofrimento ao qual nos referimos. Não se trata de um sofrimento pontual, decorrente de enfermidades ou de problemas de ordem social e econômica — ainda que tais experiências sejam legítimas e demandem enfrentamento em suas respectivas esferas. O sofrimento aqui considerado emerge de uma inquietação mais profunda, que persiste mesmo após a realização de conquistas materiais ou simbólicas, manifestando-se como uma sensação difusa de vazio e incompletude. Trata-se de um sofrimento que se articula em torno de questões fundamentais da existência, tais como: “Quem realmente sou?”, “De onde vim?”, “Para onde vou?” e “Qual é o sentido da existência?”

De modo geral, grande parte das tradições indianas compreende que o sofrimento não constitui uma condição essencial e permanente do ser humano, mas sim uma condição adquirida no desenrolar da existência, resultante de um erro cognitivo. Tal erro se manifesta por meio de distorções na apreensão da realidade, as quais devem ser reconhecidas e submetidas a métodos

sistemáticos de correção, visando à sua superação definitiva. Nesse contexto, é possível identificar algumas das principais origens do sofrimento humano:

- i.) **Isolamento** – O indivíduo contemporâneo encontra-se progressivamente acuado em suas relações, seja pela rigidez dos códigos sociais, seja pela ênfase exacerbada nos limites do “meu espaço” e do “espaço do outro”. A ideia de um sujeito autônomo, concebido como uma unidade quase atômica, definida por seus territórios e posses, intensifica uma solidão que se impõe como forma recorrente de existência em oposição às experiências de comunhão.
- ii.) **Finitude das coisas** – A consciência da finitude constitui um dos traços mais marcantes da experiência humana. Ainda que reconheçamos a inevitabilidade da morte, persistimos na busca por formas de permanência. Ao nos identificarmos com o que é transitório — corpos, relações, objetos —, experimentamos sofrimento diante de sua perda. A multiplicidade de identificações — com o corpo, com papéis sociais, com narrativas pessoais — intensifica essa vulnerabilidade, sobretudo quando tais referências se mostram instáveis ou perecíveis.
- iii.) **Ilusão da separatividade** – Uma das raízes mais profundas do sofrimento reside na suposição de um ego autônomo e independente, separado da totalidade. Nessa perspectiva, o indivíduo se percebe como centro exclusivo de suas ações e experiências. A alteridade, então, pode ser vivida como uma ameaça — o outro torna-se estranho, rival ou inimigo potencial. Tal configuração engendra medo e fragmentação. Nesse sentido, o medo pode ser compreendido como contraponto ao amor, aqui entendido como princípio de unidade e de integração da realidade.
- iv.) **Privatização das relações e projeção egóica** – O sofrimento não decorre apenas da percepção do outro como ameaça, mas também de sua redução à condição de objeto de apropriação. O outro passa a ser integrado a uma lógica de posse, tornando-se suporte para a satisfação de desejos e expectativas individuais. Essa dinâmica revela uma ruptura com a dimensão relacional constitutiva da existência, sendo substituída por uma relação de apropriação. Nesse contexto, o sofrimento surge como indício de um esquecimento da interdependência entre os seres, reforçando o distanciamento em relação a uma condição de plenitude, aqui compreendida como libertação em relação ao apego.
- v.) **Utilitarismo e objetificação** – A relação com o outro passa a ser mediada por critérios de utilidade, nos quais o valor do outro é determinado por aquilo que

pode nos oferecer. O conflito emerge quando o outro não corresponde às expectativas projetadas, revelando a fragilidade dessa estrutura relacional. Tal experiência evidencia não apenas a ausência de reconhecimento da alteridade, mas também a dependência subjetiva em relação à satisfação de desejos, perpetuando o ciclo de frustração.

- vi.) Medo da separação** – Uma das experiências mais profundas da condição humana manifesta-se como uma intensa e quase insuportável sensibilidade à perda/separação daqueles que são amados. Paradoxalmente, a própria experiência relacional carrega em si a possibilidade da perda, instaurando uma tensão constitutiva entre união e separação. Quando vivida sob o horizonte da apropriação, essa tensão se converte em sofrimento extremo; quando resignificada, pode tornar-se via de aprofundamento da experiência amorosa.

É por meio de um certo esgotamento das tentativas de alcançar uma condição de plenitude do ser, que pode emergir uma inflexão decisiva de perspectiva: o surgimento de um desejo que se sobrepõe aos demais — o desejo de conhecer a Verdade. Nesse contexto, o sofrimento deixa de ser compreendido como algo “apenas” a ser suportado e passa a ser interpretado como um diagnóstico de uma existência fundada em uma compreensão equivocada da alteridade. Suspende-se, assim, a lógica de vitimização do mundo, na qual o outro era anteriormente concebido como causa da dor. O sofrimento revela-se, então, como um gatilho para a reconfiguração das formas de relação com o outro, adquirindo uma função simultaneamente pedagógica e soteriológica, na medida em que se torna condição de possibilidade para a liberação.

Em determinadas leituras modernas, de cunho psychologizante e frequentemente marcadas por uma interpretação negativa, o desejo (*kāma*) tende a ser compreendido como algo a ser reprimido ou negado — perspectiva que poderia ser desenvolvida, por exemplo, a partir de categorias psicanalíticas como a repressão. No entanto, no horizonte interpretativo aqui proposto, que busca resignificar a relação com o outro, o desejo pode ser compreendido como expressão de uma disposição constitutiva do sujeito em direção à alteridade. Esse “outro” não se limita ao âmbito das relações interpessoais, mas abrange igualmente objetos, animais e o próprio mundo enquanto campo de experiência.

O desejo manifesta-se, em um primeiro momento, como busca por prazer, podendo ser interpretado como um impulso interno que orienta o sujeito em direção ao objeto de interesse. Todavia, conforme já indicado, quando esse movimento é orientado por uma lógica egocêntrica,

tende a converter-se em fonte de sofrimento. Em contrapartida, ao se reconhecer que a conexão com a alteridade constitui uma dimensão intrínseca da existência, o desejo pode ser reinterpretado como expressão de uma condição amorosa fundamental que atravessa todas as relações. Nesta passagem, a lembrança de Kṛṣṇa sobre Rādhā “em outras vidas”, sugere uma união sempre presente:

O inimigo do rei Kamsa
Também preso às lembranças
Guardadas no coração
De muitas encarnações
Com sua eterna companheira
Deixou de lado as vaqueiras (Jayadeva, 2011, 3.1, p. 59)

Nesse sentido, não se trata de negar ou eliminar o desejo, mas de reconhecê-lo como um dado estrutural da experiência humana: o impulso em direção ao outro é constitutivo e espontâneo. Esse movimento pode ser compreendido como uma tentativa de recuperação de uma dimensão originária — não no sentido de um passado temporal, mas como algo que sempre já está presente como condição de possibilidade da existência, reforçando a ideia de uma coexistência que precede a existência, isto é, a identidade do sujeito só se constitui e se sustenta a partir de sua relação primordial com a totalidade e com os outros seres. Vive-se, portanto, o paradoxo de desejar aquilo que, em última instância, já nos constitui.

A resignificação do desejo pode, então, ser descrita como um movimento circular: parte-se de um impulso espontâneo em direção ao outro e, ao longo desse percurso, esse mesmo impulso revela-se como orientação para o absoluto — não como um objeto abstrato e separado da realidade, mas como a própria fonte de sentido que sustenta essa realidade. Nesse horizonte, o amor que inicialmente se dirige a objetos empíricos é progressivamente reconhecido como manifestação de um princípio mais fundamental, que simultaneamente os atravessa e os fundamenta.

Desse modo, o amor deixa de ser compreendido como um atributo de Deus para ser reconhecido como sua própria essência, não dissociada das relações cotidianas, mas presente nelas como possibilidade de aprofundamento e resignificação. A oposição entre profano e sagrado tende, assim, a se dissolver, na medida em que o mesmo princípio amoroso é reconhecido como fundamento de ambas as dimensões.

Neste sentido, o diálogo entre as religiões não deve se perder em discussões doutrinárias pontuais, mas orientar-se pela investigação daquilo que é essencial à condição humana. O ponto de partida para tal diálogo reside na questão comum que sustenta a universalidade da experiência religiosa: o problema do sofrimento existencial. É nesse horizonte que o amor pode

se apresentar como uma via afirmativa de resposta, por meio do encontro e do compartilhamento de experiências de transformação.

Os textos aqui analisados, embora enraizados em tradições distintas e sustentados por diferentes pressupostos teológicos, metafísicos e soteriológicos, convergem ao reconhecer no amor um princípio que ultrapassa a lógica da apropriação e da individualidade, configurando-se como fundamento relacional da existência. Tal convergência não implica homogeneização, mas revela a possibilidade de um terreno comum para o diálogo inter-religioso, centrado no reconhecimento do sofrimento como problema compartilhado e na busca por sua superação.

A partir do diálogo entre Yājñavalkya e Maitreyī, na *Bṛhadāraṇyaka Upaniṣad*, compreende-se que o outro não é amado por si mesmo, mas em função do amor ao *Ātman*, que, em última instância, não é diferente de Brahman, a totalidade. O texto, assim, reforça o reconhecimento da unidade em contraposição à ilusão da separatividade.

Nesse contexto, pode-se recorrer ao método das três disciplinas do Vedānta — *śravaṇa* (escuta), *manana* (reflexão) e *nididhyāsana* (meditação/reiteração) — como uma via sistemática para a compreensão, depuração e ressignificação de um amor inicialmente vivido como “mundano” e egocêntrico, em direção a um amor de natureza ontológica e libertadora. Torna-se, aqui, fundamental a presença de um mestre, entendido não como autoridade impositiva, mas como aquele que, tendo percorrido o caminho, é capaz de apontar para a verdadeira natureza do *Ātman*. Nesse processo, o desejo é reinterpretado não como erro em si, mas como expressão de um impulso natural orientado à recuperação da unidade.

O exercício da razão reflexiva permite, então, depurar as emoções, distinguindo o conteúdo egóico — marcado pela apropriação — da essência relacional que constitui a experiência do amor. A razão não visa eliminar a emoção, tampouco o objeto de desejo, mas instaurar uma ética de responsabilidade e compartilhamento. Em seu estágio mais profundo, esse processo conduz à ressignificação da própria experiência afetiva, na qual o outro é reconhecido como constitutivo da existência. Razão e emoção, nesse horizonte, deixam de se opor e passam a operar de forma complementar na busca de uma plenitude do ser.

Na proposta de Madhusūdana Sarasvatī, essa via é ampliada pela integração com as disciplinas de *bhakti*, nas quais a distinção entre devoto, objeto de devoção e sentimento amoroso se dissolve na unidade de Brahman. A experiência da plenitude do amor não se restringe a um espaço ritualizado ou apartado, mas manifesta-se na cotidianidade — no amor ao filho, ao cônjuge, ao mundo —, revelando a imanência do absoluto nas relações ordinárias.

É nesse contexto mais amplo que o *Gīta Govinda*, em sintonia com os textos referenciados na seção anterior, evidencia, por meio de uma linguagem poética e sensível, um cotidiano que

revela e eleva a presença do outro como dimensão constitutiva da unidade subjacente a todos os seres. É importante enfatizar que o *Gīta Govinda* se insere em um amplo contexto cultural e em especial no contexto das tradições religiosas. Sua influência foi decisiva para o desenvolvimento de tradições devocionais, especialmente na região de Bengala, confirmando a potência da linguagem poética como meio de revelação de um amor espontâneo e soteriológico.

O desejo intenso de união, expresso na linguagem dos corpos, não se reduz a um plano meramente empírico, mas configura-se como metáfora da própria comunhão com o divino. A espiritualidade, nesse contexto, não se apresenta como fuga do mundo, mas como aprofundamento de sua própria tessitura.

É aqui que os textos religiosos podem apresentar características dogmáticas que vão muito além de meros preceitos éticos e morais: eles instrumentalizam esses mesmos preceitos como métodos pedagógicos voltados à transformação da existência, por meio do questionamento de um ego que se pretende centro e agente absoluto da realidade. Ao deslocar a linguagem religiosa para uma linguagem poética, pode-se produzir um impacto existencial no leitor por meio da utilização de seus recursos estilísticos. Os textos citados recorrem a referências metafóricas que recuperam o sentido de unidade entre as coisas, evocando uma imagem por meio de outra. Trata-se, em aparência, de elementos distintos, mas que, em nível mais profundo, reconhecem-se em sua interconexão, refletindo no leitor como uma afirmação de identidade e culminando, ainda que de modo sutil, na percepção de uma conexão íntima entre eles: “A tua beleza é refrescante como a chuva” (Jayadeva, 2011, 1.23, p. 41). Dessa forma, o erotismo retratado nestes textos, em especial no *Gīta Govinda* e no *Cântico dos Cânticos*, revela o desejo de união e de superação de todas as dualidades, reiterando a existência de uma única realidade subjacente.

Toda essa dimensão reunitiva acima apresentada, tem como subjacente um processo de re-cognição da essencialidade do ser. Desse modo compreende-se a vinculação estreita entre a proposta cognitiva do *Gīta Govinda* e a proposta mais explicitamente filosófica do Simpósio de Platão. A filosofia pode ser compreendida, nesse contexto, como uma dimensão reflexiva que aprofunda e sistematiza questões também centrais da existencialidade atinentes às tradições religiosas, como a origem do ser e a superação do sofrimento.

Em um nível inicial, a religião pode recorrer a rituais como forma de instituir uma autoridade que relativize o ego. Porém, em níveis mais aprofundados, ela se vale da razão, do diálogo e do discernimento como instrumentos de transformação. É nesse sentido que, tal como o *Gīta Govinda*, em consonância com os demais textos analisados, Platão propõe um deslocamento do egocentrismo para uma compreensão mais universal do amor. *Eros* é

apresentado como mediador de um processo ascensional que parte da beleza sensível, passa pela beleza da alma e culmina na contemplação da beleza em si. O mito do andrógino, por sua vez, oferece uma poderosa metáfora da condição humana: o desejo pelo outro é interpretado como anseio pela recomposição de uma unidade perdida. Amar e desejar, nesse sentido, não são apenas experiências individuais, mas expressões de uma condição estrutural da existência.

Se no *Cântico dos Cânticos* e no *Gīta Govinda* o diálogo entre os amantes constitui o eixo poético que conduz do amor aparentemente profano ao reconhecimento de sua dimensão sagrada, a dialética socrático-platônica aproxima-se da estrutura pedagógica da *Bṛhadāraṇyaka Upaniṣad*, na qual o mestre conduz o discípulo da ignorância ao conhecimento. Tal processo remete à metáfora socrática da maiêutica⁸⁹: o saber não é imposto, mas revelado como algo que já estava presente, ainda que não reconhecido.

Com uma formulação mais radical, o *Kālikā Purāṇa* apresenta o amor como impulso cosmogônico, isto é, como força originária que precede e fundamenta a própria individualidade. O amor, nesse contexto, não é apenas relacional, mas ontológico: constitui a condição de possibilidade da existência enquanto tal. Desenvolve-se, assim, a ideia de que o sujeito não apenas ama, mas emerge de uma realidade cujo princípio é, ele próprio, amor em sua espontaneidade.

Os diferentes textos apresentados podem divergir em suas metodologias, linguagens e pressupostos, mas convergem em seu propósito de propor uma ressignificação da relação com a alteridade. Em lugar de uma pretensão de imposição doutrinária, abre-se a possibilidade de uma abordagem inter-religiosa fundada na escuta, na investigação e na disposição para reconhecer em que medida os distintos caminhos podem contribuir para a erradicação — ou, ao menos, para a mitigação — do sofrimento existencial.

Ressignificar o amor implica deslocá-lo de uma lógica de posse para uma dinâmica de reconhecimento de uma unidade originária. Nesse horizonte, o outro deixa de ser objeto de satisfação ou extensão do eu para tornar-se expressão de uma realidade mais profunda, que atravessa e sustenta todas as formas de existência. As tradições aqui examinadas apontam, portanto, cada uma a seu modo, para essa dimensão do amor como princípio constitutivo, não redutível à subjetividade individual. Ao desprivatizar o amor, abre-se não apenas a possibilidade de relações mais autênticas, mas também de um diálogo inter-religioso mais

89 A **maiêutica** é um método filosófico desenvolvido por Sócrates que consiste na arte de fazer perguntas estratégicas para ajudar o interlocutor a "dar à luz" suas próprias ideias e verdades, em vez de receber respostas prontas. Literalmente significa "arte de partejar" (fazer partos) em grego, uma metáfora inspirada na profissão de parteira da mãe de Sócrates, Fenarete.

fecundo — um diálogo que não se funda na eliminação das diferenças, mas no reconhecimento de uma base comum: a busca pela superação do sofrimento e pela realização de uma plenitude que, em última instância, não pode ser possuída, mas apenas compartilhada.

CONCLUSÃO

A investigação do poema de Jayadeva permite concluir que o amor não se limita a um sentimento subjetivo, mas constitui um fundamento ontológico que sustenta a realidade manifesta. Através da análise de diferentes tradições da cultura indiana, observa-se que o sofrimento humano (*duḥkha*) tem sua raiz na ignorância (*avidyā*) de nossa natureza primordial e na ilusão de uma separatividade egóica. O estudo aprofundado nessas tradições revela que a dinâmica entre Rādhā e Kṛṣṇa funciona como um espelho simbólico da busca da alma pela unidade, onde o amor atua como o princípio relacional que dissolve a pretensa autonomia do ego.

Vimos que a multiplicidade religiosa compreendida sob as denominações de Vedas e Tantras, intrinsecamente relacionadas entre si e, ainda assim, portadoras de diferentes pedagogias e metodologias, apresenta um empreendimento comum voltado à rememoração da natureza inata de plenitude do ser humano e, conseqüentemente, à erradicação de sua condição conata de sofrimento. Nesse sentido, o poema *Gīta Govinda* apresenta nuances que possibilitam seu estudo sob diferentes formas e perspectivas, seja verticalmente, por meio de um aprofundamento em camadas interpretativas no interior de uma única tradição, seja a partir da pluralidade de perspectivas oferecidas pelas diversas tradições.

Em sua expressão popular, favorecida pela difusão dos *Purāṇas* e dos *Itihāsas*, o Vaiṣṇavismo tornou o sagrado acessível para além dos ambientes ascéticos, incorporando à experiência religiosa diferentes dimensões da vida cotidiana. Nesse contexto, o *Gīta Govinda* inaugura uma harmonização da aparente dicotomia entre sagrado e profano. A provável inspiração de Jayadeva no *Bhāgavata Purāṇa* para a composição do poema sugere sua intenção de envolver os devotos de Kṛṣṇa em sua *līlā*, retirando-os da habitualidade, isto é, das ações egocentradas que perpetuam os ciclos de nascimento e morte, sem, contudo, censurar a dimensão do desejo que permeia a experiência humana. Como anuncia logo no início do poema: "Se na memória de Hari tua mente se enleva, / Se nas artes amorosas ela fica ardente" (Jayadeva, 2023, 1.4, p. 29), a devoção e o amor erótico deixam de constituir domínios excludentes para se integrarem em uma mesma pedagogia espiritual.

As diferentes escolas bhakti-Vedānta podem ser identificadas em diferentes nuances interpretativas do poema. Assim, a pluralidade fenomênica admitida pela escola de Rāmāṇujācārya, sem comprometer a ideia de que Brahman é o único verdadeiro sujeito, pode ser reconhecida na figura de Rādhā, que, conforme descreve Loundo, representa "a energia

criadora constitutiva do múltiplo [...] o ideal paradigmático do devoto" (2022, p. 200) e compartilha a mesma essência ontológica de Kṛṣṇa, símbolo da não-dualidade.

Já na doutrina *Dvaita* de Madhvācārya, a qual acredita que o mundo (*prakṛti*) e as almas (*jīvas*) constituem realidades eternas e distintas (*bheda*), embora completamente dependentes da divindade (Viṣṇu), essa concepção pode ser subentendida na dinâmica da relação de Kṛṣṇa com as *gopīs*: apesar da aparente distinção, essas permanecem inteiramente dependentes da existência do Absoluto (Viṣṇu) representado por Kṛṣṇa.

Também na escola representada por Nimbārkaācārya, segundo a qual a diferença e não-diferença entre *jīvas* e Brahman são simultâneas e eternas, e o sofrimento decorre do esquecimento da dependência de *jīva* em relação à divindade, é possível relacionar a figura de Rādhā, em seus momentos de confusão e obscurecimento, ao estado de ignorância acerca da verdadeira natureza de Kṛṣṇa. Em última instância, para esta tradição, Rādhā assemelha-se a Lakṣmī – consorte de Viṣṇu - e está sempre unida a Kṛṣṇa

Entretanto, é na tradição *Gauḍīya*, preconizada por Caitanya Mahāprabhu e fundamentada posteriormente por Rūpa Gosvāmī, que o poema *Gīta Govinda* encontra sua maior ressonância sustentada pelo êxtase divino do amor entre Rādhā e Kṛṣṇa, celebrado por meio do canto e da dança. O poema é utilizado como texto basilar para fundamentar a tradição, sistematizada por Rūpa Gosvāmī, adaptando o *rasa* estético *śṛṅgāra* para um *rasa* devocional *mādhurya-bhakti*. Ao transitar da lírica erótica para a mística soteriológica, a obra utiliza a teoria de *rasa* como um método de depuração emocional, transformando emoções brutas em experiências de fruição universal e desinteressada. Esta pedagogia ensina que o desejo, quando redirecionado para o Absoluto, deixa de ser uma busca por posse utilitarista e torna-se o caminho para o amor puro (*preman*), onde o indivíduo reconhece no "outro" a sua própria essência imanente (*Ātman*).

Na hermenêutica apresentada pela tradição *Gauḍīya*, na figura de Bhaktisiddhānta Sarasvatī Ṭhākura, é ressaltada a necessidade de qualificação (*adhikāra*) para a correta compreensão, sempre acompanhada pela orientação de um mestre autêntico. Caso contrário, o *Gīta Govinda* pode ser interpretado superficialmente como uma identificação com o corpo e não como a oportunidade de compartilhamento com o divino. Esta interpretação do poema sugere a figura de Jayadeva como personificação do próprio Kṛṣṇa e sua esposa, Padmāvatī, a própria manifestação de Rādhā, e as *Sakhīs* – amigas de Rādhā – como a figura do *guru* que orienta o devoto. O som da flauta de Kṛṣṇa é comparado com a potência de uma invocação mística – como o mahamantra, capaz de vencer a resistência de Rādhā.

O trabalho demonstra que o *Gīta Govinda* oferece uma pedagogia singular para a ressignificação do desejo (*kāma*): o desejo de posse deve se transformar em desejo de conhecimento, dissipando a ignorância e permitindo que a consciência retorne à percepção inata de sua identidade com a divindade. A alternância de união, separação e reencontro entre Rādhā e Kṛṣṇa não representa apenas uma narrativa amorosa particular, mas uma pedagogia do reconhecimento: o outro deixa de ser um objeto de posse ou satisfação e passa a ser reconhecido como expressão da mesma realidade essencial que habita todos os seres. O reencontro entre Rādhā e Kṛṣṇa simboliza a rememoração de uma unidade que jamais esteve verdadeiramente rompida. A aparente separação, vivida como sofrimento, constitui parte do processo de amadurecimento da consciência, permitindo que o amor deixe de ser dependência ou carência para tornar-se experiência de plenitude.

Trouxemos também uma interpretação do poema sob a perspectiva da tradição *Sahajiyā*, marcada por uma visão monista de caráter tântrico e pela sugestão de influências do budismo tântrico em sua constituição. Nessa tradição, tanto Caitanya Mahāprabhu quanto Jayadeva ocupam um papel central na exteriorização de seus princípios fundamentais. Caitanya é reverenciado como a encarnação simultânea de Rādhā e Kṛṣṇa em um único corpo, representando, de maneira paradigmática, a unidade intrínseca que se manifesta na aparente dualidade. Jayadeva, por sua vez, ao descrever de forma explícita o erotismo da união amorosa no *Gīta Govinda*, fornece a base estética para essa mesma verdade metafísica. Assim, para os *sahajiyās*, o erotismo sagrado torna-se o veículo privilegiado para a revelação da unidade que subjaz ao amor divino, permitindo que o sagrado e o profano coexistam como expressões de uma mesma realidade.

Não podemos deixar de ressaltar que Jayadeva é reconhecido por ser o primeiro autor a colocar Rādhā como figura central de culto, o que evidencia uma visão destacada do feminino nas religiosidades da sua época. No poema, ela deixa de ser uma simples devota para ser apresentada como a expressão da potência divina feminina, reunindo em si atributos de figuras celestais elevadas. Para a tradição não ortodoxa *Sahajiyā*, a importância da figura feminina também é destacada, ganhando contornos práticos e rituais ainda mais profundos, fundamentados na ideia de que a união cósmica é representada pela união sexual sob rigorosa disciplina.

A pesquisa apresentou também a doutrina de *rasa* — experiência estética — como um processo de refinamento das emoções, no qual os estados afetivos particulares são progressivamente universalizados e libertos das limitações do ego, demonstrando como essa teoria pode ser articulada ao *Gīta Govinda*, seja na perspectiva de *bhakti-rasa* - mística

devocional - de Rūpa Gosvāmī, seja na experiência de *śānta-rasa* proposta por Abhinavagupta. A fruição estética deixa, assim, de constituir uma mera resposta emocional para tornar-se uma experiência contemplativa de deleite, capaz de transformar a percepção do sujeito e conduzi-lo da identificação individual ao reconhecimento de uma realidade compartilhada. Na interpretação de Abhinavagupta, esse processo adquire ainda um caráter soteriológico, pois a depuração das emoções e a dissolução da subjetividade aproximam a experiência estética da própria experiência de libertação.

Pudemos compreender, ainda, a importância da linguagem poética por meio do conceito de *dhvani* (sugestão ou ressonância), formulado por Ānandavardhana em sua obra *Dhvanyāloka* e posteriormente desenvolvido por Abhinavagupta. Jayadeva emprega, de maneira abundante, metáforas e diversos ornamentos poéticos ao longo do *Gīta Govinda*, conduzindo o leitor para horizontes interpretativos que ultrapassam aquilo que se encontra explicitamente enunciado no poema. Desse modo, reforça-se a compreensão de que a verdadeira potência da poesia não reside apenas no significado literal das palavras, mas, sobretudo, naquilo que elas são capazes de sugerir.

Através do estudo da dança, por meio de suas expressões e gestuais, pode-se também associar com conceitos encontrados em outras tradições indianas. A reflexão de Andrea Albergaria sobre o conceito de *bindu* aproxima-se da concepção acerca da dinâmica da consciência criadora. O movimento que parte de um ponto originário, expande-se e retorna a esse mesmo centro pode ser compreendido tanto no plano do macrocosmo quanto do microcosmo. Esse movimento é reproduzido pelo artista, cuja criação emerge de um centro interior de potencialidade, desdobra-se na expressão estética e culmina em um retorno transformador ao próprio fundamento. A criação artística torna-se, assim, um espelho da própria dinâmica da manifestação cósmica, em que toda expansão constitui, ao mesmo tempo, um caminho de retorno ao Uno que se revela na multiplicidade.

Na última canção do poema, há uma inversão das hierarquias devocionais convencionais: o Kṛṣṇa assume a posição daquele que serve, convertendo o serviço em expressão suprema do amor, atendendo os pedidos de Rādhā. Com isso, o poema evidencia que a plenitude da experiência amorosa se realiza na reciprocidade absoluta da entrega, em que servir deixa de representar subordinação para tornar-se a manifestação mais elevada da unidade entre amante e amado.

A conclusão da dissertação reforça um sentido ontológico na experiência amorosa descrita por Jayadeva: uma unidade que jamais esteve verdadeiramente rompida. A aparente

separação, vivida como sofrimento, constitui parte do processo de amadurecimento da consciência, permitindo que o amor deixe de ser dependência ou carência para tornar-se experiência de plenitude: perceber o outro é perceber um outro de si mesmo. Nesse sentido, a leitura do poema em diálogo com a tradição não dual, especialmente na interpretação conciliadora de Madhusūdana Sarasvatī, permite compreender que *jñāna* e *bhakti* não constituem caminhos excludentes, mas expressões complementares de um mesmo movimento de retorno ao fundamento do ser. Como ensinado na *Bṛhadāraṇyaka Upaniṣad* e reforçado pelas leituras não-duais, o amor pelo outro é, em última instância, o amor pelo Ser que habita em tudo. Esse reconhecimento abre caminho para futuras pesquisas que utilizem o amor como um fator conectivo universal.

Por fim, o trabalho propõe que a compreensão do amor como fundamento ontológico e relacional pode servir de ponte para o diálogo inter-religioso contemporâneo. Diante da universalidade do sofrimento, a experiência estética e devocional do *Gīta Govinda* oferece uma linguagem comum capaz de transcender barreiras doutrinárias, sugerindo que a religação com o sagrado passa necessariamente pela ressignificação do encontro humano. Seu ensinamento sugere que o amor não é simplesmente um atributo da existência: ele é sua própria condição de possibilidade. É a força que move a criação, sustenta as relações, dissolve as fronteiras da individualidade e permite reconhecer, em cada ser, a presença da mesma realidade infinita. Talvez seja precisamente nesse reconhecimento que resida sua dimensão mais profunda: compreender que amar não é aproximar aquilo que está separado, mas recordar uma unidade que sempre esteve presente.

REFERÊNCIAS

ALBERGARIA, Andrea Itacarambi. **Mudras**: o gesto da dança clássica indiana Odissi como caligrafia corporal na cena contemporânea. Curitiba: CRV, 2020.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015.

BHARATA-MUNI. **The Nāṭyaśāstra**: a treatise on Hindu Dramaturgy and Histrionics. (original sânscrito e tradução em inglês por Manomohan Ghosh). Calcutá: Asiatic Society of Bengal, 1951.

BÍBLIA. Português. *Bíblia de Jerusalém*. Nova edição, revista e ampliada. São Paulo: Paulus, 2002

BRHADĀRANYAKA UPANIṢAD. Traduzida do sânscrito para o inglês por Swami Madhavananda. In: ŚAṆKARĀCĀRYA. **Brhadāranyakopaniṣadbhāṣya**. Kolkata: Advaita Ashram, 1965.

BRYANT, Edwin F. **Krishna, a source book**. New York: Oxford University Press, 2007.

CHAKRABORTTY, Santanu. A brief study of chandas in Sanskrit. **International Journal for Multidisciplinary Research (IJFMR)**, Gujarat, Índia, v. 6, Issue 2, mar.- apr. 2024. Disponível em: <https://www.ijfmr.com/papers/2024/2/19092.pdf>. Acesso em: 17 mar. 2026.

CHAKRAVARTI, P. **The linguistics speculations of the hindus**. Calcutá: Universidade de Calcutá, 1933.

DANCE FESTIVAL Dhira Samire in Odissi. **Rati Sukh Sare – An Ashtapadi**. Coreografia de Guru Mayadhar Raut e interpretação de Ranjana Gauhar de Rati Sukha Sare, décima primeira aṣṭapaḍī do Gīta Govinda [vídeo]. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=o9IpeZA8O0w&list=RDo9IpeZA8O0w&start_radio=1. Acesso em 16 out 2025.

DD BANGLA. **A choreographed programme on Janmashtami, presented by Asimbandhu Bhattacharya and group** [vídeo]. Kolkata: Doordarshan Kendra–Kolkata, 16 ago. 2025. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ExyP1Bw-whA>. Acesso em: 16 out. 2025.

DIMOCK Jr., Edward C. **The place of the Hidden Moon**: erotic mysticism in the Vaisnava-sahajiya cult of Bengal. Chicago: University Chicago Press, 1989.

GONÇALVES, João Carlos Barbosa. **Dizeres das antiguidades**: a arquitetura discursiva da literatura sânscrita purânica exemplificada pelo mito da Grande Deusa. 2009. Tese (Doutorado em Linguística) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8139/tde-03022010-141335/>. Acesso em: 01 mar. 2026.

GOSVAMIN, Rupa. **BHAKTIRASAMRITASINDHU**. Tradução de David L. Haberman. Nova Delhi: Centro Nacional de Artes Indira Gandh. Ed. Motilal Banarsidass Publishers, 2003.

GUPTA, Sanjukta. **Studies in the philosophy of Madhusudana Saraswati**. Calcutta: Sanskrit Pustak Bhandar, 1966.

HABERMANN, David L. **Agir como caminho de salvação**: estudo de Rāgānugā Bhakti Sadhana. Nova York: Oxford University Press, 1988.

INGALLS, Daniel H. H.; MASSON, Jeffrey Moussaieff; PATWARDHAN, M. V. **The Dhvanyāloka of Ānandavardhana with the Locana of Abhinavagupta**. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1990. (Harvard Oriental Series).

JAYADEVA. **Gītagovinda**: love song of the dark lord. New York: Columbia University Press, 1977. (original em sânscrito e tradução para o inglês de Barbara Stoler Miller).

JAYADEVA. **Gīta govinda of Jayadeva**: study in Sāhitya and Natya. Delhi, D.K.: Printworld, 2022. (original sânscrito e tradução em inglês de Sharda Narayanan e Sujatha Mohan).

JAYADEVA. **Gīta-Govinda**: love songs of Rādhā and Kṛṣṇa by Jayadeva. New York: New York University Press, 2009. (original em sânscrito e tradução para o inglês de Lee Siegel).

JAYADEVA. **Jayadeva's Gīta Govinda**. Santiago, Chile: Ocaso Press, 2008. (original sânscrito e tradução em inglês de Colin John Holcombe).

JAYADEVA. **Jayadeva's Gīta Govinda with King's Mānāṅka's Commentary**. Ahmedabad: L. D. Institute of Indology, 1965. (original em sânscrito e tradução para o inglês de V. M. Kulkarni).

JAYADEVA. **O Gītagovinda de Jayadeva**: a cantiga do negro amor. São Paulo: Ed. Rogério Duarte, 2011. (original em sânscrito e tradução para o português de Rogério Duarte).

JAYADEVA. **Gīta Govinda Śrī Jayadeva Gosvāmī**. Traduzido da edição em hindi de Śrī Śrīmad Bhaktivedānta Nārāyaṇa. Rev. ed. Delhi: Gauḍīya Vedanta Publications, 2017.

JAYADEVA. **Jayadeva**: canto para Govinda. São Paulo: Companhia das Letras, 2023. (original em sânscrito e tradução para o português de João Carlos B. Gonçalves).

JAYADEVA. **Śrīgītagovindamahākāvya**m: with Sarvāṅgasundarī and Stutirāñjanī commentaries. Ed. Bhagaban Panda. Bhubaneswar: Directorate of Culture, Orissa, 1985.

KĀLIKĀPURĀṆA. **Kālikāpurāṇa**. Tradução para o inglês de B. N. Shastri. Delhi: Nag Publishers, 2008.

LOUNDO, Dilip. Poesia e soteriologia na Índia: a doutrina de *Rasa* e o devocionalismo amoroso do Gita Govinda. In: LOUNDO, Dilip. **Razão com sabor de mel**: ensaios de filosofia indiana. Campinas: Ed. Phi, 2022.

LOUNDO, Dilip. Razão (jnana) e Devoção (*bhakti*) no Advaita Vedānta: Madhusūdāna Sarasvatī e o *Bhagavad Gīta*. In: **Razão com sabor de mel: ensaios de filosofia indiana**, Campinas, SP: Ed. Phi, 2022.

MADHVĀCĀRYA. **Brhadāranyakopaniṣadbhāṣya**. Mumbai: Nagesh Sonde Publication, 2012. (original em sânscrito e tradução para o inglês por Nagesh Sonde).

MCLEAN, Malcolm. D. Ramakrishna: the Greatest of the saktas of Bengal. In BILIMORIA, Purusottama, FENNER, Peter. **Religions and comparative Thought**. Delhi: Sri Satguru Publications, 1988.

NANDA, Prabhat Kumar. Gitagovinda and Jagannath Culture: the dramatic aspects of Jayadeva in Gita. **Odisha Review**, Cuttack, p. 98-102, 2009. Disponível em: https://magazines.odisha.gov.in/orissareview/2009/July-Spcial/engpdf/spl.july-09.pdf?utm_source=chatgpt.com. Acesso em: 10 fev. 2025.

O CÂNTICO DOS CÂNTICOS. **Torá com Fritas**. [Locução de]: Theo Hotz e Ângela Goldstein. [S. l.]: Spotify, 8 fev. 2024. Podcast. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/2JdmNSdyCWvWOTNwJcVBwQ>. Acesso em: 19 mar. 2026.

ORÍGENES. **Patrística**: homilia e comentário ao Cântico dos Cânticos [livro eletrônico]. São Paulo: Paulus, 2019. (Coleção Patrística). Tradução, introdução e notas de Heres Drian de O. Freitas (*Homiliae in Canticum canticorum*) e João E. P. B. Lupi (*Commentarium in Canticum canticorum*).

PANDA, Raghunath. **Poetic Beauty of Jayadeva's Gitagovinda**. Bhubaneswar, Índia: Odisha Review, 2010.

PATEL, C. B. **Jayadeva**: the legendary poet of Orissa, the dramatic aspects of Jayadeva in Gita. Bhubaneswar, Índia: Odisha Review, 2009.

PEREZ JUNIOR, José Abílio. **Estados emocionais (*Bhāva*) e experiência estética (*Rasa*): os conceitos centrais da filosofia da arte indiana e alguns de seus desdobramentos**. 2015. Tese (Doutorado em Ciência da Religião) - Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2015. Disponível em: <https://repositorio.ufjf.br/jspui/bitstream/ufjf/3783/1/joseabilioperezjunior.pdf>. Acesso em: 10 fev. 2025

PLATÃO. **Diálogos**: o banquete, Fédon, Sofista, Político. São Paulo: Abril Cultural, 1979. Consultoria de José Américo Motta Pessanha. (Os Pensadores).

PRASAD, Rashmi. **Impact of Gītagovinda on the Gītakāvyas of Post Medieval Period with Reference to Nāyikabheda**. 2019. Tese (Doutorado em Dança) - Department of Performing Arts, Bangalore University, Bangalore, 2019.

PRENTISS, Karen P. **The embodiment of bhakti**. New York: Oxford University Press, 1999.

RATH, S. K.; et al. **The scientific basis of *rasa* (taste) of a substance as a tool to explore its pharmacological behavior.** *Ancient Science of Life*, v. 33, n. 4, p. 201–205, 2014

SIEGEL, Lee. **Sacred and profane dimensions of love in Indian traditions as exemplified in the *Gītāgovinda* of Jayadeva.** Inglaterra: Delhi Oxford, 1978.

VASUGUPTA. **Śiva Sūtras: the supreme awakening: Vasugupta's Śiva Sūtra Vimārsinī with Kṣemarāja's commentary.** Revelado por Swami Lakshmanjoo. New Delhi: Lakshmanjoo Academy, 2015.

TAITTIRĪYA UPANIṢAD. In: ŚAṆKARĀCĀRYA. **Upaniṣadbhāṣya.** Madras (Chennai): Samata Books, 1983.

TAPASYĀNANDA, Swāmī. **Bhakti Schools of Vedanta: lives and philosophies of Rāmānuja, Nimbārka, Madhva, Vallabha and Caitanya.** Mylapore, Madras: Sri Ramakrishna Math Printing Press, 1990.

THAMPI, G. B. Mohan. *Rasa as aesthetic experience.* **The journal of aesthetics and art criticism**, v. 24, n. 1, p. 75-81, 1965.

THIAGARAJAN, R. *The Rasa Theory of Bharata.* In: **Indian Aesthetics and Fine Arts.** [S. l.]: INFLIBNET, [s. d.]. Disponível em: <https://ebooks.inflibnet.ac.in/icp04/chapter/the-rasa-theory-of-bharata/>. Acesso em: 27 jul. 2024.

VALERA, Lúcio. **A Mística devocional (*Bhakti*) como experiência estética (*Rasa*): um estudo do Bhakti-Rasāmṛta-Sindhu de Rūpa Gosvāmī.** 2015. Tese (|Doutorado em Ciência da Religião) - Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2015. Disponível em: <https://repositorio.ufjf.br/jspui/bitstream/ufjf/178/1/luciovalera.pdf>. Acesso em: 10 fev. 2025.

VISUVALINGAM, Sunthar. **Towards an Integral Appreciation of Abhinava's aesthetics of *Rasa*:** ensaio apresentado no Indic Colloquium, 2002. Disponível em: https://www.academia.edu/15108007/Abhinavas_Aesthetics_Of_Rasa?auto=download Acesso em: 08 fev. 2025.

WILLIAMS, Monier. **A Sanskrit-English Dictionary**, Oxford: Oxford University Press, 1899.

ZIMMER, Heinrich. Quatro episódios do romance da Deusa. In Zimmer, Heinrich. **A conquista psicológica do mal.** São Paulo: Palas Athena, 2005, p 163-177.

GLOSSÁRIO DOS TERMOS EM SÂNSCRITO

Abhinavagupta - Místico e esteta da Caxemira do século X, que foi um dos principais intérpretes e comentadores de Bharatamuni.

abhinaya - representação artística, o aspecto expressivo da dança indiana. Refere-se à “(técnica de) representação”, que é usada para comunicar o significado do drama e evocar o sentimento (*rasa*) na plateia.

ācārya - mestre que ensina pelo exemplo pessoal.

adbhuta - experiência estética de maravilhamento.

adhikāra - quem tem autoridade, quem está qualificado

āgama - aquilo que conduz; classe de escritura revelada relacionada com as diferentes tradições religiosas do Hinduísmo.

alaṃkāra - ornamento, retórica ou figura de linguagem.

alaukika – incomum, não do mundo, transcendental

āṅgika - expressões artísticas com movimentos gestuais exibidos pelo corpo tais como posturas das mãos (*hasta-mudrās*).

anubhāva - emoções consequentes. O componente estético que permite a experiência de uma emoção básica. Constitui-se das ações da peça, e inclui as falas e gestos dos atores.

ātmā (ātman) - Si mesmo, a alma consciente; pode indicar tanto a Divindade como as entidades vivas individuais. V. Paramātmā e jīvātmā.

avatāra - "descida" de um ser superior para um plano inferior; aparecimento do Senhor Supremo no mundo material em uma de suas múltiplas formas.

avidyā – ignorância. Ignorância espiritual, raiz do sofrimento humano e causa do aprisionamento do ser aos estados egóicos de consciência.

Bhagavad-gītā – 'a canção do Senhor'; capítulo do Mahābhārata que contém os ensinamentos de Kṛṣṇa a Arjuna, considerado como a essência dos ensinamentos das Upaniṣads e Purāṇas.

bhagavān - 'todo opulento', o aspecto pessoal da Divindade, pleno de opulência (bhaga).

Bhagavata Purāṇa (Srimad-Bhāgavatam) - escritura que descreve a vida de Kṛṣṇa e de suas encarnações e que constitui a essência de todo conhecimento védico para os vaisnavas,

bhakti - devoção, serviço devocional.

bhakti-rasa - o prazer estético derivado da devoção.

Bharatamuni - o legendário autor do *Nāṭyaśāstra*.

bhāva – emoção bruta.

bhaya - medo.

bhayānaka - terror.

Bhoja - rei do século XI que teorizou sobre *rasa*. Escreveu o Śrngāra-prakāśa

bībhatsa - repugnância

Brahman - o Ser ou Realidade Absoluta. Fundamento transcendente da existência, distinto de *Brahmā*, o criador

Caitanya Mahaprabhu - fundador do Vaiṣṇavismo Gauḍīya, considerado por essa tradição como encarnação simultânea de Kṛṣṇa e Rādhā.

camatkāra - percebido como o encantamento que antecede a bem-aventurança.

Dāmodara - nome de nome de Kṛṣṇa, relativo ao seu passatempo de ser amarrado com uma corda por sua mãe Yaśodā.

darśana - significa literalmente “o ato de ver ou contemplar”. Também significa “um sistema filosófico”, que na Índia, de acordo com a natureza do sistema, pode ser mais ou menos teológico, lógico, sistemático, teísta, ateu, relacionado a uma tradição religiosa ou independente.

dharma (em sânscrito, literalmente "carregar, segurar"). A lei cósmica, a "grande norma" subjacente ao nosso mundo. Ordem do Universo.

dhvani - sugestão.

dhyāna - meditação.

duḥkha - sofrimento

gauḍīya - relativa à região da Bengala.

Gīta - (masculino) canto ou cântico

Gītā - (feminino) canção

Gopāla - protetor das vacas. Um dos epítetos de Kṛṣṇa.

Gopī ou Gopikā - pastora de vacas; namoradas de Kṛṣṇa: uma das mulheres de Vraja.

gosvāmī (gosvāmin) mestre dos sentidos, um renunciante, especialmente um sannyāsī do Vaiṣṇavismo Gauḍīya.

Govinda - senhor das vacas. Um dos epítetos de Kṛṣṇa.

guṇa - qualidade de alguma coisa; constituintes da natureza material.

guru - preceptor ou mestre espiritual.

Hari - que leva ou remove, nome de Vishnu.

hāsa – riso.

hāsyā – humor.

Hṛṣīkeśa - senhor dos sentidos'. Um dos epítetos de Kṛṣṇa.

Itihāsa - significa literalmente "assim era" e Purāṇa, que significa literalmente "antigo", são quase sinônimos, e esses termos são encontrados associados um ao outro na literatura antiga. Na literatura existente, os termos Itihāsa e Purāṇa adquiriram um uso distinto. Itihāsa pode corresponder a uma epopeia e Purāṇa a uma série de narrativas, sem o propósito principal de uma história contínua, destinada unicamente a explicar princípios cosmológicos e teológicos.

Jagannātha - O Senhor Supremo, que é o Senhor do universo. Uma forma particular da Deidade do Senhor Kṛṣṇa, aparentemente esculpida em madeira e pintada com cores vibrantes, que tem sido adorada por muitos séculos em Jagannātha Purī. Templo em Purī.

jīva ou jīvātmā - entidade viva; alma individual.

Jīva Gosvāmī - um dos Gosvāmī de Vindāvana, sobrinho de Rūpa Gosvāmī. Foi o maior dos filósofos vaiṣṇava gauḍīya.

jñāna - conhecimento; método de autorrealização.

jugupsā - aversão.

Kāma - amor (Deus do amor)

Kaṁsa - rei de Mathura que era arqui-inimigo e tio de Kṛṣṇa.

karuṇa - compaixão.

kāvī – poeta

kāvya – poesia. Gênero de poesia sânscrita clássica, caracterizado pela sofisticação e lirismo

Keśava - 'o matador do demônio keśī' ou 'aquele que tem belos cabelos longos'. Um dos epítetos de Kṛṣṇa.

krodha - ira.

Kṛṣṇa - a personalidade íntima da Divindade, que se encarnou há 5.000 anos; Ele viveu primeiramente como um pastorinho de vacas em Vindāvana, e depois como um valente príncipe em Mathura e Dvārakā.

līlā - brincadeira, passatempo, jogo. Na literatura religiosa e filosófica da Índia, *līlā* remete à manifestação espontânea da realidade absoluta, concebida como uma atividade livre de necessidade, esforço ou finalidade externa.

madhura ou mādihurya - doce, doçura, graça, charme.

Madhusudana - "Destruidor do demônio Madhu", um nome de Kṛṣṇa que enfatiza seu poder salvador.

Mahābhārata - Nome da célebre epopeia que descreve as rivalidades e disputas entre os filhos de Dhṛtarāṣṭra e Pāṇḍu.

manana - reflexão. Uma das três disciplinas do Advaita Vedānta, junto com śravaṇa - escuta e nididhyāsana (meditação/reiteração).

māyā - potência criativa da Divindade. Tem a função dupla de iludir, removendo o conhecimento espiritual, e encobrir, criando o condicionamento material.

mokṣa - significa libertação e geralmente se refere à libertação da alma do ciclo de renascimentos.

mudrā - Gestos com as mãos

Nārāyaṇa - O abrigo (*ayana*) para a humanidade (*nāra*); uma expansão de Kṛṣṇa; o Senhor de Vaikuṇṭha

nididhyāsana - meditação/reiteração. Uma das três disciplinas do Advaita Vedānta, junto com manana - meditação e śravaṇa - ato de ouvir.

Pandavas - os cinco irmãos filhos do rei Pandu e primos de Kṛṣṇa.

Paramātmā - 'o si-mesmo supremo' ou a 'superalma', a Divindade em seu aspecto pessoal localizado onipresente e onisciente.

pratyabhijñā - Refere-se a um “ato de reconhecimento” que representa o sistema tântrico exposto por Somānanda, de acordo com o Tantrāloka de Abhinava.

prema - amor supremo, forma inclusiva de amor que abarca todos os estágios do *rasa* devocional.

Prīti – desejo, amor, afeição, amada.

Purī - cidade conhecida também como Jagannatha Purī, pois ali se situa o templo de Jagannatha, uma das principais deidades de Kṛṣṇa, sendo, portanto, importante centro de peregrinação.

Rādhā - a principal das gopīs que é a namorada eterna de Kṛṣṇa; a śakti de devoção da Divindade. Rādhārānī - nome de Rādhā que indica ser ela a rainha de Vrndāvana.

rāga - paixão. Também pode significar colorir; uma nota musical, harmonia, melodia (no sistema posterior, um modo musical específico ou ordem de som ou fórmula).

Rāmāyaṇa - É uma obra épica, pois contém descrições e referências a temas antigos. Conta a história de Rāma e Sītā.

ṛṣi – sábio.

rasa – saborear, apreciar ou deleitar-se. Metaforicamente significa a experiência emocional da beleza na poesia. Experiência estética. “Alma” do drama.

rasāsvāda - saborear do *rasa*.

rati - 'amor fundante', amor ainda em seu estágio inicial de bhāva.

raudra - fúria.

Rudra – um dos nomes de Śiva.

rūpa - forma.

Śabda – som, palavra. Um dos elementos (*guṇas*)

sādhaka - praticante do sādhana.

sādhana - disciplina, prática.

sādhāraṇī-karaṇa - 'universalização' ou generalização.

sahṛdaya - 'apreciador'.

śaiva - seguidor do Śaivismo ou devoto de Śiva.

Śaivismo - uma das quatro grandes religiões do Hinduísmo tradicional, sendo uma tradição que tem Śiva como a Realidade suprema.

sakhī - amiga'; categoria de gopī amiga de Rādhā.

sākhya-rasa experiência estética de amizade.

Śāktismo uma das quatro grandes religiões do Hinduísmo tradicional, sendo uma tradição que Śakti, a deusa ou mãe Natureza como a Realidade suprema.

samādhi - meditação profunda com identificação do meditador com seu objeto.

śānta-rasa -experiência estética de tranquilidade ou pacificação.

smārta - seguidor do Smārtismo.

Smārtismo - uma das quatro grandes religiões do Hinduísmo tradicional, sendo uma tradição monista ou panteísta que tem Brahman (impessoal) como a realidade suprema

śraddhā - fé, confiança.

śravana - ato de ouvir. Uma das três disciplinas do Advaita Vedānta, junto com manana - meditação e nididhyāsana (meditação/reiteração).

śrngāra - amor, sentimento erótico. É o mais importante dos nove *rasas* (estados de humor, sabores ou essências estéticas) que fundamentam as artes clássicas indianas, como a dança, o teatro, a poesia e a escultura.

sthāyī-bhāva - 'emoção fundante' ou básica. Emoção dominante que é a base para a experiência estética de amor ou *rasa*.

sukha - Felicidade, bem-estar.

sūtra - Aforismo.

svarūpa - própria forma; natureza original ou intrínseca.

svātantrya - Independência, ou autonomia, como característica do agente.

tāla - refere-se à “medida de tempo” na performance musical, de acordo com o capítulo 28 do Nāṭyaśāstra.

Tamala - é o nome de uma planta definida como *Cinnamomum macrocarpum* em diversas fontes botânicas.

tattva - Princípio da realidade.

trika - refere-se ao sistema de tradições não-duais do Tantra Shaivismo. A tradição Trika centra-se na adoração de três Deusas: a benevolente Parā e suas ferozes manifestações Parāparā e Aparā.

Upaniṣad - ensinamento filosófico dos Vedas; parte dos Vedas.

utsāha - entusiasmo

vācika - expressões artísticas por meio de palavras, como poesia, canção, declamação e solfejo.

vairāgya - sem paixão (raga), desapego, renúncia

vaiṣṇava - um devoto de Viṣṇu ou de Kṛṣṇa.

Vaiṣṇavismo - uma das quatro grandes religiões do Hinduísmo tradicional, sendo uma tradição monoteísta tem Viṣṇu ou Kṛṣṇa como a Realidade suprema.

vāsanā - impressão de algo ou tendências latentes que permanecem inconscientes na mente, a consciência atual de percepções passadas, conhecimento derivado da memória.

Vāsudeva - 'filho de Vasudeva', nome de Kṛṣṇa.

vibhāva - emoções determinantes ou excitantes do êxtase.

vidyā - Sabedoria libertadora

vīra - 'heroísmo'.

viraha - separação do amado.

viśeṣa - a relação entre unidade e multiplicidade

vismaya - admiração ou espanto

viveka - discernimento.

vyabhicārī-bhāva - emoções transitórias ou extáticas intensas. O componente estético que dá suporte e nutre a emoção dominante. São emoções secundárias e acompanhantes, e às vezes são chamadas de sañcārī-bhāvas.

yajña - sacrifício.

Yaśodā - a mãe adotiva de Kṛṣṇa em Vṛndāvana.

yoga - união, conexão, junção; processo ou prática mística.

yogamāyā - O poder divino na criação do mundo personificado como uma divindade, que pode tanto revelar quanto ocultar sua criação.