

SÂNSCRITO: CAMINHOS POÉTICOS EM TERRENOS RETÓRICOS

CARLOS ALBERTO DA FONSECA*

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
da Universidade de São Paulo

RESUMO: Este artigo, ensejando uma perspectivação temporal da produção teórica indiana relativa à Poética, alinha alguns argumentos que procuram basear a compreensão de que a qualidade e o nível de aprofundamento alcançados paulatinamente por aquela produção e a quantidade de obras elaboradas ao longo do tempo podem ser vistas como sintomas de uma atitude de reafirmação da cultura tradicional e de resistência cultural e ideológica em face da chegada de muçulmanos e ocidentais na Índia a partir do séc. VII d.C.

PALAVRAS-CHAVE: sânscrito; poética sânscrita; retórica na Índia.

Para tratar da retórica na Índia – também na moderna, mas principalmente na antiga –, seja qual for o entendimento com que se remunere questão que cada vez mais se coloca como objeto de estudo fecundo nos nossos dias, é fundamental lembrar, antes de mais nada, que absolutamente todos os textos que compõem a chamada literatura sânscrita (ou melhor, a literatura indiana de expressão sânscrita), seja qual for seu conteúdo, tanto a produção propriamente artística literária quanto os textos didáticos ou referenciais, estão marcados, tal como podem ser lidos agora, mas nada aponta para o fato de que a situação fosse diferente no momento de sua enunciação, por uma postura autoral que se coloca de bom grado sob a égide das diferentes coordenadas culturais filo-religiosas determinantes em todos os períodos históricos da longa tradição bramânico-hinduísta de qualquer tendência. Em outras palavras, o enunciador desses textos exprime-se dentro das balizas do religioso (ou, se se preferir, do sagrado).

Essa disposição pode ser vista como uma estratégia retórica de persuasão de eficácia indiscutível, sem dúvida um dos elementos responsáveis pelas fortes tinturas religiosas que tão particularmente caracterizam a cultura indiana como ortodoxa, conservadora, tradicionalista, e até mesmo fundamentalista em alguns setores – apesar das rupturas, das dissensões e das oposições, mas também elas servidas de

boa dose do mesmo coquetel divino. Se, por um lado, já a própria língua indiana (ou, mais especificamente, sua norma culta, o sânscrito) bem como a literatura mais arcaica, os poemas do *ègveda*, surgem – em seu nascedouro nos férteis vales agricultáveis do rio Indo dominados por clãs e organizados segundo fortes princípios de respeito ao coletivo – marcadas pelo selo da divindade e se, por outro, também o teatro (ou melhor, as inúmeras possibilidades e formas da arte da representação dramática), pensado nas discussões palacianas e apreciado nos recintos fechados, luxuosos e altamente intelectualizados das cortes e cidades dos vales dos rios Gazgà e Yamunà, também se dá como criação divina presenteada aos comuns mortais – não há como não reconhecer, nos termos dos registros textuais dessa macro-estrutura que a tudo subsume, a força impregnadora e catapultadora desse mecanismo. E, engendrada e fixada a sacratíssima Trimãrti e seus pólos dialéticos da criação (Brahman), da conservação (Viùõu) e da transformação (øiva), até mesmo este último (patrono de todas as atitudes e dos artistas e intelectuais de oposição, talvez a marca mais evidente do quinhão dravídico autóctone presente na construção do que se tem chamado de “cultura indiana”) e também o Buddha¹ (pensador e praticante de uma doutrina ética e moral que confrontava a ideologia bramânica) e também o Yoga e certas injunções de cunho tântrico foram todos devidamente postos em lugares confortáveis no seio da caudalosa corrente da tradição hegemônica.

Assim, na execução de uma espécie de “programa de formatação de corações e mentes”, mesmo depois de corações e mentes se mostrarem absolutamente consentidos e consensuais, os integrantes da intelectualidade bramânica – para além das funções religiosas e sacerdotais propriamente ditas –, zelosos cumpridores de sua parte no acordo social que criou a cultura indiana, e aceitos nessa função e pela sociedade apoiados e favorecidos em todas as latitudes e longitudes e tempos naquelas paragens,² foram eles os responsáveis pela intuição primeira, pela criação, pelo desenvolvimento, pela discussão, pela revisão e pela sistematização dos muitos componentes e agenciadores da colocação em discurso dos instrumentos mais eficazes para a realização desses objetivos. Veja-se, por exemplo, o trabalho operado pelos Bhçgu, uma família de brâmanes intelectuais, sobre material narrativo popular e a transformação desse conteúdo naquilo em que se tornaram os poemas épicos *Mah àbh àrata* e *R àm àya õa* – sem dúvida alguma, os dois mais sólidos esteios da cultura indiana ainda hoje e que, de relatos de episódios marciais e da crônica de casamentos e da sucessão em uma família, terminaram por coadjuvar a estruturação da visão de mundo indiana com relação ao entendimento do valor dos feitos humanos ao longo do tempo e da confiabilidade da palavra e dos sentimentos.³

Essa análise, entretanto, apenas esboçada aqui, da atuação dos autores dos discursos e dos efeitos retóricos em nível macro-estrutural ainda precisa ser feita – e contra a afirmação de tantos sanscritistas que, como Louis Renou,⁴ afirmam que “se deve evitar o termo impróprio ‘retórica’” nessas questões. O que se pretende fazer aqui, tomando como base para reflexão apenas o discurso teórico indiano relativo à sua arte literária, e não à literatura didática ou referencial, é uma leitura, por assim dizer, da contextualização das descobertas dos principais constituintes no encaminhamento da reflexão dos mecanismos retóricos afunilado para questões mais especificamente reconhecidas apenas como “poéticas”, como se estas não tivessem sido pensadas e praticadas no bojo da questão mais ampla: também na Índia, toda a poesia (isto é, toda a produção literária artística) ali produzida está vinculada de procedimentos retóricos. Em outras palavras, parece sintomático de alguma coisa que a preocupação e a dedicação com o estabelecimento dos caminhos da Poética (a ocupação em falar sobre esses caminhos) tenham ocorrido, no interior dos ambientes intelectuais bramânicos, cada vez com mais qualidade, em maior quantidade e com mais profundidade enquanto a história, a vida cotidiana, ia sendo penetrada por outras diretrizes, também estéticas e também religiosas, patrocinadas pelos invasores muçulmanos e colonizadores ocidentais. Esta afirmação contém, na verdade, uma tese inovadora com relação a essas questões, e ela só poderá ganhar consistência se ao material e às afirmações apresentadas a seguir for acrescentado um exame do repertório literário, artístico ou referencial, produzido ao mesmo tempo em que se refletia sobre o fazer textual – uma análise dos temas, das formas, das posturas filo-religiosas dos autores, de sua proveniência geográfica, um estudo do significado e da direção de fatos históricos contemporâneos ou adjacentes etc.

Citando mais uma vez Louis Renou, para concluir esta introdução, mas agora positivamente, e como que uma epígrafe endossada, afirma ele que “a arte literária, atividade de modo algum natural, mas resultante de um agenciamento de atos intencionais, está a serviço do conhecimento do ser e ao mesmo tempo do universo. Faz parte de um todo, que leva ao saber sagrado. Regido pelas leis da Poética, o poema traduz em primeiro lugar a estrutura do ser físico: tem um corpo, um sopro vital, uma alma; por outro lado, como o sacrifício védico, visa a imitar o cosmo, a fixar um contato emocional entre o indivíduo e as normas (*pramāṅḁa*) subjacentes ao conjunto das técnicas indianas e que remuneram o antigo conceito de lei cósmica (*ḁta*). A glória do poeta manifesta-se não só pelas recompensas materiais (às vezes consideráveis), pelas honrarias e pelo favor das mulheres, mas também pela imortalidade. Afirma-se que o poeta, em casos privilegiados, pode esca-

par ao *saüsàra*, chegar desprevenido à liberação. Mas suas obrigações são pesadas.”⁵

Conta a “biblioteca poética” indiana com cerca de 2.000 obras, incluindo-se aí tanto os tratados quanto os comentários a eles, e abordam elas todos os campos ligados à questão. É bastante provável que o lugar de origem dessa teorização tenha sido a Cachemira – o que não é uma informação destituída de sentido: aquela região situada nas alturas do Himalaia sempre apresentou alguma forma de resistência às correntes hegemônicas, e foi ali que se desenvolveu uma variante do *øivaísmo* bastante produtiva e de grande projeção na cultura indiana antiga. Em outras palavras, a região parece nunca ter-se conformado ao pólo conservador/*viùõuíta* e, diferentemente, ter-se alinhado ao pólo transformador/*÷ivaíta*, o que pode dizer da grande carga de inquietação e inovação presente tanto na filosofia do *øivaísmo* da Cachemira quanto na produção literária dos autores ali nascidos.⁶

Costuma-se dividir a preocupação indiana com as questões estéticas em quatro períodos, quais sejam: o “período de formação” (que incluiria os períodos históricos védico, épico-bramânico e clássico, cobrindo uma extensão temporal que vai do século XX a.C. ao século VI d.C.); o “período de criação” (do século VII ao século IX); o “período de sistematização” (que reuniria os séculos X e XI); esses períodos de criação e sistematização englobariam o final do período clássico e o início do período medieval; e o “período escolástico” (a partir do século XII, encobrendo o final do período medieval e incluindo os períodos moderno e o contemporâneo). Segundo um outro modo de consideração, aquele que vê no *dhvani* o elemento chave da questão, o período de formação constituiria uma “era pré-*dhvani*”, os períodos de criação e sistematização formariam uma “era do *dhvani*” e o período escolástico corresponderia a uma época de desenvolvimentos da teoria anterior e reações a ela. Convém lembrar, entretanto, que os resultados de um período não se esgotam nos seus limites, de modo que as questões mais antigas ressurgem continuamente, envolvidas em reformulações e novas percepções, uma vez que os movimentos teórico-estéticos se imbricam uns nos outros sem se fecharem em escolas autônomas e rígidas.

A primeira expressão textualizada a respeito da matéria-prima de que se vale o artista na obra de arte literária foi feita no poema 10.125 do *ègveda*, composto em louvor ao *deva*⁷ *Vàc*, a “linguagem”, e nele já se fala, embora o termo aí não apareça explicitado, mas na forma de uma metáfora, de uma forma de uso ornamentado da linguagem, isto é, diferenciado do modo cotidiano. No curso do tempo, foi *Vàc* substituída por *Sarasvatã*,⁸ esposa do criador *Brahman* – também um dos muitos nomes para a “palavra criadora”. Conhecedor dos problemas que enfrenta, o poeta prenuncia a lista de conhecimentos necessários à prática bem suce-

dida de seu ofício que a tradição terminará por estabelecer: além do domínio completo das ferramentas que a Poética⁹ lhe oferece, deve ele conhecer a fundo a Gramática, a Métrica, a Lexicografia sinonímica¹⁰ e pelo menos rudimentos das mais variadas ciências ditas profanas que constituem a *vyutpatti* “cultura”; ele precisa de “concentração” (*samādhi*), “exercício” (*abhyāsa*) e, antes de tudo, “poder/talento” (*÷akti*), que dá nascimento ou equivale à “iluminação/imaginação” (*pratibhā*), um dos termos centrais da reflexão sobre a poesia – na qual Rāja÷ekhara (séc. IX-X) distingue duas espécies: a “criadora” (*kārayitrā*) e a “compreensiva/crítica” (*bhāvayitrā*); para Kùemendra (séc. IX), a fonte do sentimento poético é a *aucitya* “propriedade”,¹¹ postulando ele o *pauruṣa* “trabalho humano” ao lado do *divyaṣrayatna* “socorro divino”. O domínio da prática da composição textual inclui os textos versificados (*padya*), em prosa (*gadya*) e mistos (*mi÷ra, campā*), englobando tanto os textos de visada literária (*kāvya*) quando os textos didáticos ou referenciais (*÷āstra*). Com relação ao *kāvya*,¹² conforme descrição de Bhāmaha (séc. XII), ampliada e alterada por seus sucessores, suas formas possíveis incluem o *sargabandha* “conexão em corrente” ou *mahākāvya* “*kāvya* grande/longo”, utilizados na poesia épica e lírica; o *abhīneyārtha* “feito para ser encenado”, vigente em todos os gêneros dramáticos que utilizam um texto verbal para suporte narrativo; o *kathā* ou *ākhyāyāñkā* “conto”, para as narrativas em prosa; e *anibaddhakāvya*, “*kāvya* desconectado”, para os poemas breves, de apenas uma estrofe.

Nenhuma alusão a um corpo teórico nos *Veda* nem nos épicos.¹³ Apenas no século II d.C., às portas do período clássico, surgirá a primeira formulação – ainda parcial, mas já com a intenção de favorecer a diversidade. A literatura produzida até aí, entretanto, marcada e ensinada pela oralidade, testemunha uma familiaridade extremada com uma teoria ou pelo menos com o domínio de um conhecimento certamente existente: pode prová-lo, por exemplo, o amplo uso de figuras como a comparação e a metáfora nos poemas védicos, escolha efetuada para bem servir à expressão do “pensamento analógico sintético”, modo particular de organizar o real em discurso.¹⁴ A partir do séc. II d.C., entretanto, torna-se uma disciplina independente, com um desenvolvimento, ou um refinamento, lento, mas constante, realizado paralelamente à literatura refinada do período clássico e suas reverberações nos períodos seguintes. Um apoio decisivo virá da dramaturgia, mas – o que é interessante remarcar – o início da textualização pode ser entrevisto nos campos da discussão lingüística.

Com efeito, no século V a.C., o morfologista Pāṇini, em sua *Aṣṭādhyāyī*, e o semanticista Yāska, em seu *Nirukta* – ambos cachemirianos – referem a *upamā* “comparação”, postulando o primeiro uma “unidade de sentido” (*sāmarthya*,

ekàrthãbhàva) entre os termos constituintes dos compostos nominais *karmadhàraya* atributivos comparativos,¹⁵ alertando o segundo para as qualidades de “expressividade, denotação” (*vàcaka*) e “sugestividade, conotação” (*dyotaka*) de que são dotadas as palavras. Ambos os lingüistas terão marcado o ponto de partida da análise do que ficará conhecido como *alaškàra* “figura”.¹⁶ No século II a.C., Patañjali,¹⁷ comentando os sutras de Pàñini em seu *Mahàbhàya* “Grande comentário”, mas agregando-lhes questões semânticas, reitera essas afirmações, atribuindo à palavra uma *akti*, um “valor, poder” ao qual se deve prestar atenção, remetendo a uma acepção primária (*mukhya* “oralizada”) e a uma acepção secundária (*gauṣa* “qualificada”).

Questões lingüísticas praticamente nunca deixarão de fazer parte dos textos sobre Poética. Merecerão capítulos especiais nos tratados de Bhàmaha (séc. VII) e Vàmana (séc. VIII); o *øçZgàraprakàṣa*, um tratado sobre o *rasa* erótico, aprofunda questões ligadas às partes do discurso, à conotação, aos princípios morfológicos da derivação nominal etc.; o poeta e lingüista Bhartḥhari (séc. XIII-IX) afirmará a existência de uma “transferência” de sentido (*upacàra*) nas figuras baseadas na comparação e estruturadas como compostos nominais; o sistema filosófico Nyàya¹⁸ reconhecerá a existência de um “valor indireto, implícito” (*lakùàṣa*) em todas as figuras de linguagem – tratando esse sistema, ainda, e com o Mãmàṣṣà,¹⁹ da questão da “referência mútua” (*vyàpekùà*) que os termos de um composto nominal devem guardar entre si.

No século II d.C., Bharata, compilador do *Bhàratanàṣya ṣàstra*, “Tratado de Bharata sobre o *nàṣya*”, o primeiro e mais completo tratado sobre as artes dramáticas de representação, lança as bases da teoria do *rasa* – que vai aflorar novamente em Bhàmaha (séc. VII), ser mais explicitada em Daṣṍin e Vàmana (séc. VIII), surgir com toda evidência em Rudraña (séc. IX) para chegar ao apogeu com Abhinavagupta (séc. X-XI) – antes de submergir completamente na teoria do *dhvani*. A palavra *rasa*, proveniente do vocabulário da culinária e da gastronomia indianas, significa “sabor”, “tempero” – mas, no vocabulário estético, corresponde à “emoção”, denomina aquele “estado subjetivo do leitor ou ouvinte cujas emoções adormecidas são despertadas ao contato com a obra literária e dão a sensação de um prazer, de uma volúpia. Na base do *rasa* está uma espécie de transferência: o leitor [ou ouvinte] recria por sua própria conta e recebe em si mesmo a experiência original do poeta”.²⁰ Em seus capítulos 6 e 7, Bharata expõe a complicada arquitetura ensejada pelos componentes dos *rasa* (elemento permanente, elemento determinante de suporte, elemento determinante excitante, elemento conseqüente e elemento acessório), numa receita detalhada de como o dramaturgo deve formali-

zar as emoções em sua obra.²¹ E, detalhe não negligenciável, a presença do *rasa* numa obra terminará por ser o elemento responsável por sua consideração como “obra de arte”.

Ainda Bharata: seu capítulo 16 trata de *ala śkàra* “figura”, *guṣa* “qualidade” e *doṽa* “defeito”, conceitos que farão história na seqüência das discussões. É preciso, entretanto, lembrar aqui que a obra de Bharata pode ser vista como um tratado de estética, mas parece ter sido, antes, um manual prático para uso da gente do teatro. Sua apresentação dos *rasa* não se dá como a de um descobridor ou inventor, mas um guia para auxiliar atores, diretores e todos os integrantes das companhias teatrais, mas também para seus críticos, na boa e aguda análise do texto a ser interpretado; seus oito *rasa* (erótico, cômico, colérico, heróico, nójico, terrórico, patético e maravilhoso) eram plenamente conhecidos e praticados na estruturação dos textos teatrais pelo menos desde as peças de Bhàsa, no séc. II a.C., por enquanto as mais antigas que já foram encontradas. Do mesmo modo, quando apresenta os quatro *ala śkàra*, as três *guṣa* e os dez *doṽa*, sua preocupação parece estar mais voltada para a compreensão do texto e sua interpretação dramática – do mesmo modo como, quando faz rápidas apresentações dos sistemas fonético-fonológicos do sânscrito e dos prácritos, ele não está esboçando gramáticas desses registros lingüísticos, que eram utilizados pelos atores para diferenciar também lingüisticamente as personagens numa distribuição convencional e de valor apenas teatral, mas apenas apresentando diferenças fonéticas entre o sânscrito e os prácritos. Sua exposição foi feita do ângulo do teatro, ou melhor, do palco – e não como um teórico que pretendesse esgotar o assunto: sua lista dos *rasa*, por exemplo, foi posteriormente aumentada com outros três – o fratênico, o patênico e o pacífico –, de modo algum desconhecidos antes de sua inclusão nos textos posteriores sobre a estética dramático-teatral.

Um *ala śkàra* deve comportar-se exatamente como os “enfeites” na produção vestuária dos seres humanos, de acordo com a compreensão indiana desses objetos: não como acessórios eventuais, descartáveis, para embelezamento precário e eventual e passageiro, mas como “suficiências”, feitos para ocuparem determinados lugares, e não outros, no complicado processo de preparação final do corpo. Se, por um lado, o *rasa* é concebido como o espírito (*âtman*) da obra, os *ala śkàra* são seu corpo (*arãra*). Bhàmaha os arranja em dois grupos: os *abdhàla śkàra* “figuras de som” e *arthàla śkàra* “figuras de sentido”, aos quais o *Agniṣur àṣa* acrescentará os *abdàrthàla śkàra* “figuras de som e de sentido”. Bharata não enumera mais que quatro dessas figuras (*râpaka* “metáfora”, *upamà* “comparação”, *yamaka* “aliteração” e *dâpaka* “iluminação”), mas este será o domínio mais minuciosamente analisado ao longo da história da estética em terras indianas, chegando a compor-

tar mais de uma centena de figuras claramente individualizadas e inúmeras variantes.²² Foi produtiva e até certo ponto diferenciada, por exemplo, a discussão para a identificação do motivo essencial que institui as figuras. Assim, para Vàmana, as figuras de som provêm de uma “noção comparante” (*auṣamya*); para Bhàmaha, o que explica todas as figuras é uma “expressão recurvada” (*vakrokti*), isto é, o uso de palavras e torneios sonoros e semânticos distanciados do uso comum; para Kuntaka (= Kuntala, séc. X-XI), a *vakrokti* constitui a figura por excelência, a própria vida da poesia, que se manifesta em todos os aspectos da forma poética; para Rudrañia (séc. IX), a *vakrokti* é um “equivoco” fundado num jogo de palavras ou numa entonação, e o termo se opõe a *svabhàvokti*, “expressão natural”, que é para Daõóin (séc. VIII-IX) uma outra figura; para Abhinavagupta (séc. X-XI), a marca comum das figuras é a *ati-ayokti* “expressão com excesso”, termo que, para Daõóin, corresponde à hipérbole. Vários teóricos debruçaram-se também em apontar aquilo que, na obra de arte, e não apenas a literária, permite a percepção de que a poesia foi alcançada: para uns, trata-se da *vaicitrya* “diversidade/estranheza”, para outros é a *vicchitti* ou *bhaZgã* “ruptura” ou o *camatkàratva* “maravilhamento”.²³ De todo modo, pelo menos com relação ao modo de considerar as figuras de linguagem, é convicção generalizada que a poesia acontece num espaço, ou numa instância, particular que não se confunde com o cotidiano.²⁴

Com relação aos *guḍa*, as “qualidades” que devem ser buscadas pelos poetas, ou valorizadas na apreciação crítica da obra, dizem eles respeito a uma experiência de ordem psicológica ligada à sensação experimentada pelo fruidor da obra em seu contato com ela e caracterizam sobretudo uma certa conformação geral da linguagem utilizada pelo poeta. Referidas já por Bharata, são elas: a *màdhurya* “(linguagem) agradável, ou adocicada”, descrita como uma “fusão, adesão simpática” do fruidor; a *ojas* “(linguagem) forte”, correspondendo a uma “impactação” do fruidor; e a *prasàda* “(linguagem) clara”, relativa a um “desabrochamento” do espírito do fruidor. A discussão dessas “qualidades” levou a análises das noções de “repouso” das palavras (*ayyà*) e de “amadurecimento” dos sentidos (*pàka*), culminando numa teoria da imutabilidade do vocabulário, proposta por Vidyànàtha (séc. XIII), para quem a marca da “boa linguagem” (*sal-abya*) reside na impossibilidade de se substituir um termo por um seu sinônimo: como que reafirmando postulados de Yàska, no distante séc. V a.C., trata-se da questão da definição da propriedade, da essencialidade, de uma determinada palavra para a produção de um determinado efeito de sentido... Mais particularizados por Vàmana, cuja lista inclui outras “qualidades”, alguns *guḍa* relacionam-se mais diretamente ao som e, outros, ao sentido, marcando cada instância com um valor ligeiramente nuançado:

<i>guṣā</i>	som	sentido
<i>mādhurya</i>	“uso de palavras evidentes”	“pensamento comovente”
<i>ojas</i>	“estrutura cerrada das palavras”	“plenitude das idéias”
<i>prasāda</i>	“estrutura afrouxada”	“nitidez do sentido”
<i>samatā</i>	“homogeneidade de construção”	“concatenação de idéias”
<i>samādhī</i>	“simetria”	“percepção do verdadeiro por concentração do espírito”
<i>saukumārya</i>	“doçura dos sons”	“graça do pensamento”
<i>udāratā</i>	“vivacidade das palavras”	“delicadeza do sentido”
<i>arthavyakti</i>	“uso de palavras fáceis de entender”	“caráter explícito das idéias”
<i>kānti</i>	“riqueza do vocabulário”	“preeminência do <i>rasa</i> ”

Quanto aos *doṣa* “defeitos”, são eles impedimentos à boa realização das intenções poéticas. Dizem respeito à palavra e à frase, ao sentido da palavra e ao da frase; os erros gramaticais ocupam aí lugar importante; subordinam-se, também, enquanto negativos indesejados, aos *ala śkāra*, aos *rāti*, ao *dhvani* e ao *rasa*.

Como se poderá observar com uma consulta ao quadro apresentado ao final, o que se acabou de dizer inclui teorização levada a efeito durante o chamado “período de criação”, ou fase inicial (séc. VII-IX) da “era do *dhvani*” – o que quer dizer, em termos históricos, uma época correspondente: em primeiro lugar, excetuando-se tão só e unicamente os poemas do *ēgveda*, já à permanência dos indianos nos vales do GaZgā e do Yamunā; e, em segundo lugar, principalmente com relação aos últimos séculos, justamente ao esfacelamento do império Gupta, que havia sido a garantia política e econômica do chamado “período clássico”²⁵ e cujas fronteiras começaram a ser “mordidas” ou “arranhadas” pelos muçulmanos a partir do século VII. Não seria difícil chegar a resultados francamente positivos para uma tese que argumentasse em favor do aumento da preocupação analítica com essas questões retóricas como uma espécie de “atitude de resistência/reafirmção cultural” diante da presença, em solo indiano, de uma outra cultura ensejada por um dominador estrangeiro que aos poucos vai-se impondo. Não deixa de ser curioso observar que, ao mesmo tempo em que, a partir do século XII, sobretudo no chamado “período medieval” (até o séc. XV-XVI), aumentam consideravelmente tanto a produção teórica (ver quadro final) quanto a produção literária propriamente dita em sânscrito – como que apontando tanto para o fato de uma necessidade individual de expressão discursiva (obras literárias) e sobre o fato discursivo (obras

teóricas) quanto para o surgimento de novas tendências, agora ligadas a grupos não-ortodoxos e às línguas modernas que começam a se fixar a partir do século XV-XVI –, os estudiosos da literatura sânscrita qualifiquem esse período como “da decadência”, sem perceberem, por exemplo, que formulações como a “teoria dos *râti*” e a “teoria das *vçtti*”, que derivam justamente da agudização da percepção de possibilidades poéticas nas próprias estruturas morfológicas do sânscrito e dos prácritos, aumentam sobremaneira a potencialidade poética das obras produzidas. Chama, ainda, a atenção o fato de que, nos períodos védico, épico-bramânico e clássico – numa linha temporal que vai do séc. XX a.C. ao séc. VII d.C. –, foram produzidas as obras que são, com toda certeza, as mais conhecidas e revalorizadas da chamada literatura sânscrita: os poemas do *ègveda*, os épicos *Mahàbhàrata* e *Ràmàyaõa*, o teatro de Kàlidàsa e outros – e isso não se fez, de modo algum, sem que o sânscrito não fosse explorado nos seus últimos limites, sem que os autores não tivessem consciência das possibilidades significativas das palavras que utilizavam, sem que “figuras” e “qualidades” não fizessem parte dos textos produzidos. Deve-se lembrar, ainda, que esses textos configuram, já nos primeiros séculos d.C. um suporte literário e religioso para camadas sociais mais populares, menos cortesãs. As dissensões entre os Gupta e a chegada dos muçulmanos, e posteriormente dos ocidentais, hão de ter determinado novas preocupações para a elite cultural, pelo menos nova postura diante do fazer literário – e o reconhecimento deste ponto é fundamental para a aceitação da tese que aqui está sendo esboçada. Essa nova postura deve ter sido determinante, por exemplo, no fato de Bhartçhari – poeta do séc. VII, autor de três centúrias consagradas,²⁶ – projetar-se como o primeiro filósofo da linguagem na Índia antiga com seu *Vàkyapadãya*, “Sobre a palavra na frase”, que será depois retomado por Abhinavagupta.²⁷ É necessário anotar, ainda que careça de maior desenvolvimento, o fato de que a produção literária artística deixa de ser coletiva para ser individual, apresentando um nome que garante a expressão.

Um rápido detalhamento das obras produzidas durante a “era do *dhvani*” pode “amarrar” melhor este argumento.

Bhàmaha, no séc. VII – para alguns, um budista; para outros, um cachemiriano –, com seu *Kàvyàlaçkàra* “Figuras da poesia”, inaugura a “escola das figuras”, constituindo-se em referência obrigatória, e bem po de estar na base da concepção do poema *Bhaññikàya* “Poema sobre Bhaññi” (= *Ràvaõavàdha* “A morte de Ràvaõa”), no qual seu autor, enquanto narra a história de Ràma, abre espaço para expor regras de Gramática e Poética, classificadas em ordem metódica em quatro rubricas: regras “dispersas”, regras submetidas a um “princípio condutor”,

regras de Poética e regras relativas ao sistema verbal; a porção dedicada à Poética trata das figuras, da qualidade “doçura”, fornece instruções para a elaboração de descrições; todo um canto é constituído por estrofes que podem ser lidas ao mesmo tempo como sânscrito e como prácrito;²⁸ os dois últimos cantos descrevem erros de Lógica e de Gramática em poesia.

Daṣḍoin, séc. VIII-IX, também autor do romance *Da ṛakumāracarita* “Aventuras dos dez príncipes”, proveniente do sul do subcontinente – isto é, de uma área bastante rebelde à influência do norte –, elaborou seu *Kāvyaḍdarṛa* “Espelho da poesia” com fortes críticas a Bhāmaha, segundo seus comentadores antigos; coloca em evidência a “teoria das qualidades” e fornece as primeiras formulações do que será conhecido como “teoria das *rāṭi*” (da qual se falará a seguir).

Vāmāna, de origem cachemiriana, viveu pouco depois de Daṣḍoin, a cujas idéias sobre as *rāṭi* dá desenvolvimento em seu também intitulado *Kāvyaḍlaṣkàra*, em cujo capítulo final apresenta regras de Gramática de linha pāṭiniana e de Estilística, principalmente de Métrica, para uso dos poetas.

Igualmente cachemirianos, Udbhaṇa e Rudraṇa foram hábeis sistematizadores das formulações precedentes. Udbhaṇa, contemporâneo e rival de Vāmāna, destaca-se nesse séc. IX pela formulação, em seu *Kāvyaḍlaṣkàrasàrasaṣgraha* “Reunião da essência dos enfeites da poesia”, da “teoria das *vṭti*”, que correspondem a “modos” ou formas de modalização sonora, podendo o texto ser “elegante, cidadão” (*uṣanàgarikà*), “comum, aldeão” (*grāmyà*) ou “rude” (*paruḍà*). Rudraṇa, autor de um também intitulado *Kāvyaḍlaṣkàra*, formula principalmente a *vakrokti* (já referida), abrindo espaço também para as *vṭti* de Udbhaṇa, os *rasa* de Bharata e para as *rāṭi* de Vāmāna.

As *rāṭi* “maneiras, estilos” foram referidas em primeiro lugar por Daṣḍoin (mas, reconhecidamente, intuídas ainda de modo obscuro por Bhāmaha) e, depois, várias vezes retomadas – na verdade, as discussões só foram se tornando complicadas e um tanto confusas ao longo do tempo e configurando uma prática ainda não completamente esclarecida. De todo modo, parecem remeter a variadas combinações de compostos nominais, configurações sonoras e “qualidades”, cada uma delas denominada segundo um termo que remete a um lugar geográfico – numa alusão, talvez, a “estilos regionais”. Nesta questão, chama a atenção o fato de as formas definidas pelos teóricos subseqüentes irem aumentando ao longo do tempo – como se a prática da literatura, e o reconhecimento de formas particularizadas, fosse se disseminando...

(regiões)	Bh ^à maha	Da ^ô in	V ^à mana	Rudra ^{fa}	Bhoja(deva)
	VII	VIII-IX	IX	IX	XI
Vidarbha	<i>vaidarbha</i>	<i>vaidarbha</i>	<i>vaidarbhā</i>	<i>vaidarbha</i>	<i>vaidarbha</i>
Gau ^{ha}	<i>gauōā</i>	<i>gauōa</i>	<i>gauōā</i>	<i>gauōā</i>	<i>gauōā</i>
Pañcala			<i>pāñcālā</i>	<i>pāñcālā</i>	<i>pāñcālā</i>
La ^{pa}				<i>lāpā</i>	<i>lāpā</i>
Magadha					<i>māgadhā</i>
Avantika					<i>āvantikā</i>

Para Dandin, por exemplo, a “maneira” *vaidarbha* comporta as “qualidades”, que estão ausentes na “maneira” *gauōa*. Segundo avaliação de Louis Renou, “o estilo mais apreciado, simples, claro, agradável, é o *vaidarbhā*, que, em sua forma mais pura, não recorre aos compostos [nominais], ao passo que a *gauōā*, estilo duro e obscuro, se caracteriza pelos compostos longos e pelos fonemas duros; a *pāñcālā* tem como características a doçura e a suavidade”.²⁹

Parece não haver dúvida, entretanto, de que, já na Índia antiga, as especulações sobre o *dhvani* proporcionaram uma cobertura final e completa para a questão do poético e da poeticidade. O primeiro a teorizar sobre o conceito foi o cachemiriano ānandavardhana, no séc. IX, na obra *Dhvanyāloka* “Exposição do *dhvani*”, de grande penetração, que mereceu vários comentários – o mais famoso deles, *Dhvanyālokalocana* “Comentário sobre o *Dhvanyāloka*”, de autoria do também cachemiriano Abhinavagupta (séc. X-XI), conhecido também, entre mais de 40 obras reconhecidamente suas, por um célebre estudo sobre o *rasa* (*Abhinavabhāratā* “Sobre Bharata, por Abhinava/gupta”) e, principalmente, por sua atividade bastante produtiva nos domínios textuais do *ōivaísmo* de sua região natal. O assunto foi definitivamente tratado por Mammañia, também cachemiriano, no séc. XI, no tratado *Kāvyaaprakāśa* “Iluminação da poesia”, que deu origem a mais de 50 comentários com autores identificados (sem contar os anônimos), dentre os quais o do gramático Nāgojābhāñña, o do filósofo Jagadāśa, o do teólogo Gokulanātha, os dos teóricos da Poética Ruyyaka e Vi⁺vanātha. Mammañia é considerado o sistematizador da “escola do *dhvani*”, que de certo modo harmoniza as noções anteriormente analisadas.

A origem da teoria do *dhvani* não pode ser precisada com exatidão.³⁰ Quando da primeira explanação do conceito no tratado de ānandavardhana, os poeticistas já sabiam o que era o “sentido sugerido”, objeto de alguma análise já por Yāska no

séc. V a.C., implicando o *dhvani* uma teoria da expressão que retoma e aprofunda essa questão. Podem-se distinguir nas palavras, por um lado, a “denotação direta” (*abhidhà*) e a “denotação indireta, induzida” (*lakùãõã*), que está na base da metáfora (alguns postulam a *tàtparya* “intenção”, que corresponde ao valor assumido pelas palavras quando reunidas na frase, independentemente de seu valor particular); por outro, existe o “sentido sugerido” (*vyaZgyàrtha*, “sentido que deve ser manifestado”), que corresponderia ao *dhvani* (lit. “ressonância”).³¹ A *vyañjanà* (ou *vyakti*) “sugestão”, segundo a qual todo fenômeno produzido num determinado momento é apenas a manifestação de algo que já existia em estado latente, é uma idéia familiar à especulação filosófica. Numa outra série de considerações convergentes, a teoria do *dhvani* também acolhe um conceito caro aos gramáticos, o do *sphoñã*, a “explosão” do sentido latente que ocorre no falante quando ele ouve uma palavra. Segundo observações de Mammaña, a boa poesia é aquela na qual reina o *dhvani*; uma poesia inferior é aquela em que ele está subordinado a uma “qualidade”; a pior poesia é aquela de que ele está ausente.

Resumindo as formulações de Mammaña, o *dhvani* pode ser descrito:

1) segundo o elemento que o recebe: eventualmente um fonema isolado, a palavra, a frase, uma determinada passagem, toda a obra literária;

2) segundo sua relação com o sentido direto: tanto pode o sentido direto ser completamente anulado, ou pelo menos modificado, já que ele não é o sentido que se quer exprimir; tanto pode ele existir apenas em função de outro sentido, o qual ocorre ao ouvinte simultânea e imperceptivelmente com o sentido direto ou de modo perceptível, “como a ressonância que segue uma batida do badalo de um sino”;

3) segundo sua própria natureza: o *dhvani* pode provir: a) da coisa a ser expressa, estando então o mecanismo de sua apreensão ligado às questões do repertório do ouvinte e da referencialidade do signo (é o *vastudhvani* “*dhvani* pela coisa”); b) de uma figura, como uma metáfora ou uma alegoria (o *alaSkàradhvani*); c) do sentimento ou emoção (*rasadhvani*).

Esta terceira forma, o *rasadhvani*, é de longe a forma principal, a única que pode valer para toda a obra, sem deixar de se aplicar também a cada palavra isolada. Dado que o *rasa*, em sendo a essência da poesia, do literário, não pode ser expresso, podendo ser apenas sugerido, construído ou mostrado pelos elementos que o compõem, apenas estes elementos podem ser sugeridos. A percepção do *rasa*, segundo Abhinavagupta, é apenas a manifestação de alguma coisa que já existia, e isso é o *dhvani*: sob o efeito dessa percepção, rompem-se os envoltórios que cobrem o espírito do ouvinte embotado pelo cotidiano e que o impediam de gozar o Belo.

Por outro lado, a escola do *dhvani* reinterpreta os outros elementos da arte poética – as *rāṭi*, os *guṣa* e os *alaṣkāra*. A combinação dessas diversas tendências permitiu aos autores mais tardios a elaboração de 5.355 propriedades ou circunstâncias relativas ao *dhvani*.

Talvez em razão mesmo dessa amplitude de possibilidades, a teoria encontrou oponentes. Alguns autores negaram que ele fosse uma função separada, que pudesse ser racionalmente isolado e objeto de reflexão; outros tentaram interpretá-lo a partir da “denotação indireta” e da “intenção”. Mahiman (= Mahimabhāṣīṇa), no final do séc. XI, em seu *Vyaktiviveka* “Discriminação da *vyakti*”, pretendeu estabelecer que, longe de ser um dado válido para todos, o *dhvani* resultava de um raciocínio de inferência individual. Autor de um tratado intitulado *Hṥdayadarpaṣa* “Espelho do coração”, tendo vivido entre ānandavardhana e Mammaṣa, Bhaṣīṇāyaka,³² que também teorizou sobre o *rasa*, admite a existência, para além da expressão direta das palavras (*abhidhā*) e da acepção geral (*bhāvakatva*), de um valor de “fruição” (*bhoga*) que torna possível a percepção do *rasa*, fruição explicada como “espécie de volúpia aparentada àquela propiciada pela meditação do *brahman*, um estado que não é deste mundo”. Kuntala (= Kuntaka, séc. X), por seu turno, em sua obra *Vakroktijāvita* “A vida da *vakrokti*”, reconhece no *dhvani* uma simples variedade da *vakrokti*, fundada na “transferência” de sentido (*upacāra*). O último grande nome da “era do *dhvani*” foi o também cachemiriano Ruyyaka (= Rucaka, séc. XI) que, na obra *Alaṣkārasarvasva* “Totalidade das figuras”, embora tenha pregado um retorno à escola dos *alaṣkāra*, seguiu o conjunto da teorização de Mammaṣa.

Por outro lado, o *dhvani* foi simplesmente ignorado por alguns autores, como Bhoja (deva) em seu *Sarasvatākaṣīṇabhāraṣa* “Os enfeites da garganta de Sarasvatā”, no final do século XI. O conjunto da doutrina, entretanto, instalou-se solidamente e dominou completamente a poética indiana a partir do séc. IX. Serão muitos os textos inseridos na tradição anterior, mas agora apenas de compilação, e sempre ecléticos, que vão reunir e reavivar, a partir do século XII – com os muçulmanos já definitivamente assentados no território indiano –, os conteúdos já explorados, como uma lista muito parcial (ver quadro) pode mostrar.

À parte, deve-se ressaltar também uma linha de obras, também de compilações, elaboradas por teóricos adeptos do Jinismo. Ainda, deve-se destacar o surgimento de obras cujos autores procuram rever a tradição ortodoxa para adaptá-la às exigências do material lingüístico das línguas modernas, em formalização a partir do século XIV, e à métrica adequada para a expressão versificada nessas línguas.

Vale lembrar ainda, particularmente, que o *oṣṥZgāraprakāṣa* “Luz do erótico”, de Bhora (rāja), parece ter sido a primeira obra a tratar especificamente do *rasa*

÷ÇZgàra – absolutamente dominante em toda a literatura produzida no período clássico e também posteriormente – e, por seus 36 capítulos, bem pode ser visto como uma enciclopédia da Poética sânscrita; que o *Ujjvalanālamaḍi* “Safira brilhante”, de Rāpa Gosvāmin, introduz na teoria do *rasa* diversos temas da devoção viūḍuīta, uma forte influência a partir do séc. XII; que o cachemiriano Kūemendra, fim do séc. XI, com seu *Kavikaḍṛhābharaḍa* “Enfeites da garganta do poeta”, inaugurou nova linha textual, tomando como assunto a *kavi ÷ik à* “instrução do poeta”, no qual cabem prescrições sobre o modo de vida, o caráter, as obrigações e a educação que convém ao poeta; que, sem dúvida, uma das obras mais originais é a *Kāvyaṃāḡsā*, de Rāja÷ekhara (fim do séc. IX), cujo texto existente apresenta-se elaborado de forma meio aforismática, meio opinativa, e representaria apenas o primeiro dos 18 capítulos pretendidos pelo autor, que, ainda assim, encontra espaço para dar definições e classificações da literatura, da inspiração poética, dos dados sobre os diversos tipos de poeta, sobre o aprendizado do ofício, uma descrição da vida e dos deveres do poeta – incluindo ainda uma porção sobre Gramática e uma justificativa do plágio, do qual descreve 32 modalidades diferentes, concluindo com uma exposição sobre convenções poéticas.

Não foi destacada aqui com a devida ênfase a tradição de elaboração de obras teóricas sobre o *nāṛṇya*, o conjunto de possibilidades das artes da representação. Manifestação artística de grande apelo e sucesso, foi a arte dramática objeto de um sem-número de tratados e comentários que remontam quase sempre ao tratado de Bharata do séc. II. Devem ser mencionados os tratados de Vidyānātha (*Pratāparudraya ÷obhāūā* “Enfeites da glória de Pratāparudra”), Vidyādhara (*Ekāvali* “Um só colar” – ambos do séc. XIII – e Vi÷vanātha (*Sāhityadarpaḍa* “Espelho da composição literária”, séc. XIV), incluídos no quadro final, mesmo que a dramaturgia por eles apresentada não comporte inovações. Algumas obras mais recentes: o *Nāṛṇyadarpaḍa* “Espelho do *nāṛṇya*”, de Rāmacandra e Guḍacandra (séc. XII); o *Bhāvaṃprakā ÷ana* “Esclarecimentos sobre os *bhāva*”, de ḡaradātanaya (séc. XII); o *Nāṛṇakalakūāḍratnako ÷a* “Tesouro de jóias características do *nāṛṇaka*” de Sāgaranandin (séc. XIV-XV); o *Nāṛṇyapradāpa* “Luz sobre o *nāṛṇya*”, de Sundarami÷ra (séc. XVI-XVII); e o *Nāṛṇakacandrikā* “Luar sobre o *nāṛṇaka*”, de Rupa Gosvāmin. Como quer a tradição, entretanto, todos os méritos ficam com o *Du ÷arāpaka* “Dez gêneros”, de Dhanaḡjaya, do séc. X, que trata de questões relativas ao assunto (*vḍṭti*) e ao tema (*vastu*) das obras dramáticas, dos papéis das personagens, da distribuição dramaturgica convencional dos variados registros lingüísticos entre as personagens, dos tipos de prólogo e sua “amarração” com o primeiro ato, dos gêneros dramáticos ditos “primários” e dos *rasa* e seus elementos constituintes.

Como se pode perceber, há muito por fazer nessa linha de verificação. Ficam, porém, lançados os dados: é sintomático que a partir do séc. VII o conhecimento sobre o arsenal poético tenha sido objeto, não exatamente de descoberta (embora descobertas tenham existido, e foram importantes), mas principalmente de exposição continuada; e que, a partir do séc. XII, a repetição e as mais variadas combinações do já discutido não fossem motivadas por uma necessidade de reafirmação das práticas tradicionais.

período de formação	período de criação	período de sistematização	período escolástico
Índia antiga		Índia moderna	
XX a.C. - VI d.C.	VII - IX	X - XI	XII - ...
védico, épico-bramânico e clássico	final do período clássico e início do medieval		períodos medieval, moderno e contemporâneo
era pré-dhvani	era do dhvani		desenvolvimento/reacções
<p>V a.C.: - Pá ini [lg], <i>Aúḍḍhyāyā</i> “unidade de sentido” (<i>sāmarthya</i>);</p> <p>- Yá ska [lg], <i>Nirukta</i>, “expressividade/sugestividade” (<i>vācaka</i>, <i>dyotaka</i>);</p> <p>II a.C.: - Patañjali [lg], <i>Mahābhāṣya</i>, “valor da palavra” (<i>-ukti</i>);</p> <p>II d.C.: 1. Bharata, <i>Bhāraṇāṣṭra</i>, <i>rasa</i>, <i>alāṅkāra</i>, <i>guḍa</i>, <i>doṣa</i>;</p>	<p>VII: 1. Bhā maha, <i>Kāvyaṅalāṅkāra</i>, <i>alāṅkāra</i>;</p> <p>VIII-IX: 1. Daḍḍ in, <i>Kāvyaḍara</i>, <i>guḍa</i>, <i>rāi</i>;</p> <p>2. Bhartḥhari [lg], <i>Vākyapadāya</i>;</p> <p>IX: 1. Vā mana, <i>rāi</i>;</p> <p>2. Udbhaḥa, <i>Kāvyaṅalāṅkārasāra</i>- <i>sāṅgraha</i>, <i>vḡti</i>;</p> <p>3. Rudraḥa, <i>Kāvyaṅalāṅkāra</i> <i>vakrokti</i>, <i>vḡti</i>, <i>rāi</i>, <i>rasa</i>;</p> <p>4. ā nandavardhana, <i>Dhvanyāloka</i>, <i>dhvani</i>;</p> <p>5. Rā ja^oekhara, <i>Kāvyaṅāṅśā</i>;</p>	<p>X: 1. Bhaḥanā yaka, <i>Hḡlayadarpaḡa</i>, <i>rasa</i>, <i>dhvani</i>;</p> <p>2. Kuntaka, <i>Vakroktijāita</i>, <i>vakrokti</i>;</p> <p>X-XI: Abhinavagupta [fl], <i>Dhvanyāloka</i>, <i>Abhinavabhāratā</i></p> <p>XI: 1. Bhoja(deva), <i>Sarasvatāḡāḡābhāra</i>- <i>raḡa</i>, <i>alāṅkāra</i>;</p> <p>2. Mammaḥa, <i>Kāvyaḡakāḡa</i>, <i>dhvani</i>;</p> <p>3. Ruyyaka, <i>Alāṅkārasarvasva</i>; <i>alāṅkāra</i>, <i>dhvani</i>;</p> <p>4. Mahiman, <i>Vyaktiviveka</i>, <i>dhvani</i>;</p> <p>5. Kūemendra, <i>Kavikaḡābharaḡa</i>;</p>	<p>1. tradição ortodoxa: - Rudrabhaḥa XII, <i>ḡḡāratilaka</i>, <i>rasa erótico</i>; - Jayadeva XIII-XIV, <i>Candrāloka</i>, <i>alāṅkāra</i>; - Vidyā dhara XIII, <i>Ekāvali</i>; - Vidyā nātha XIII, <i>Pratāparudraya</i> <i>ābhāṅśā</i>; - Vi^ovanātha XIV, <i>Sāhityadarpaḡa</i>; - Bhā nudaḥa XIV, <i>Rasa</i>- <i>mañjarā</i> <i>Rasataraj giḡā</i> <i>rasa erótico</i>; - Dharmasā ri XV, <i>Sāhityaratnāḡara</i>; - Ke^oavami^ora XVI, <i>Alāṅkārasarvasva</i>; - Appayadāḡita XVI, <i>Kuvalayāṅandakārikā</i>; - Narasi^o hakavi XVI, <i>Nañjarāṅaya</i> <i>ābhāṅśā</i>; - Jagannātha XVII, <i>Rasagāṅ gādhāra</i>; - Kḡḡo abrahmatantra XIX, <i>Alāṅkāramaḡhāra</i>, <i>alāṅkāra</i>;</p> <p>- Bhora(rā ja), <i>ḡḡāraprakāḡa</i>;</p> <p>- Rā pa Gosvā min, <i>Ujvalanalamāḡi</i>;</p> <p>2. grupo jinista: - Hemacandra XII, <i>Kāvyaṅnu</i> <i>āḡana</i>; - Vā gbhaḥa sr XII, <i>Vāgbhaḡāḡalāṅkāra</i>; - Vā gbhaḥa jr XII, <i>Kāvyaṅnu</i> <i>āḡana</i>; - Arisi^o ha/Amaracandra, <i>Kāvyaḡalpalatā</i>;</p> <p>3. línguas modernas: - hindi: Ke^oavdā s Sanā^ohya (<i>Rāḡikapriya</i> 1592, <i>Kavipriya</i> 1602); - bengali: Bhā ratacandra (<i>Rasamañjarā</i>+1750).</p>

NOTAS

- * Professor Doutor de Língua e Literatura Sânscrita da FFLCH-USP
- 1 Buddha foi assimilado ao panteão bramânico/hindu como o nono *avatâra* “avatar” de Viùõu.
 - 2 Segundo um dos relatos da Criação, com o sacrifício de um Puruùta “Homem” primordial foram criados os brâmanes (*brâhmaõa*, de *brahman* “palavra criadora”: o “poder intelectual”, originados da cabeça daquele ser), os xátrias (*kùatriya*, de *kùatra* “posse da terra”: o “poder político” – os braços), os váixia (*vai-ya*, de *vi-* “transformação”: o “poder econômico” – a virilha) e os xudra (*-ãdra* “inferior”: a “classe servil” – os pés).
 - 3 Obviamente a questão está aqui colocada de modo bastante simplificado – mas não se pode continuar a pensar que o complicado processo de formação da cultura indiana no vale do Indo tenha ocorrido com as marcas de uma convivência ingênua e absolutamente cordial, como costuma dar a entender a maior parte dos textos que informam sobre o período védico e a literatura então produzida. Estavam em confronto, e obrigando-se a conviver dividindo o mesmo espaço, duas culturas bastante diferentes – uma, os autóctones, chamados em sânscrito de *drâviõa* “fujões”, agricultores e cosmopolitas, aparentemente organizados em classes; e outra, os depois autodenominados *àrya*, “os melhores”, de origem (indo-)européia, nômades e organizados socialmente em esquema trifuncional. Complexas trocas efetuadas em tenso contexto de aculturação nos mais variados domínios da vida e das atividades cotidianas determinaram os rumos daquelas gentes: não há de ter sido um resultado final sem muito esforço a prevalência dos ideais *àrya*, mas a continuação da história mostrará que o material *drâviõa*, sufocado e marginalizado nos primeiros tempos, tinha força suficiente para ressurgir e ocupar lugares centrais. Além disso, os poemas védicos apontam para resistências a essa prevalência.
 - 4 *Inde classique*, § 1556.
 - 5 *Idem*, § 1566.
 - 6 Um comentário de Kanti Chandra Pandey, *Abhinavagupta: an historical and philosophical study*, p. 42, pode fornecer alguma explicação para essa inclinação da Cachemira para o estético. Costuma-se dividir a obra e o trabalho teórico de Abhinavagupta em três períodos: 1) o *tâtrika*, durante o qual se dedicou a uma sistematização de vários aspectos do Tantrismo; 2) o *alaõkârikâ*, com seus comentários sobre obras literárias e aspectos da Poética; e 3) o *filosófico*, com seus tratados mais agudos ligados ao *õivaísmo*. Lembra Pandey que a parte final de seu último trabalho pertencente ao primeiro período já aponta para uma “mudança de gosto”, que se concretizará nos trabalhos do segundo período. Diz Pandey: “vêmo-lo inclinando-se mais para o ângulo de visão de um poeta inspirado do que de um espiritualista árido. Sua vívida descrição da cor, do gosto e dos efeitos do vinho, suas observações sobre a compleição charmosa, a beleza facial e os movimentos sedutores das mulheres das cidades, seu interesse pela beleza da fauna e da flora da Cachemira, sua descrição do rio Vitastâ e a repetida referência ao poder do Desejo são inequívocos sinais de um gosto mudado”. Não se trata de uma explicação definitiva, mas é uma explicação...
 - 7 Costumeiramente traduzida como “deus”, a palavra tem o sentido de “energia, aquilo que pulsa, o que pode criar, que refulge”.
 - 8 Seu nome significa “aquela que flui”. Segundo um relato mitológico, seu filho *Kâvyapurùta* “homem-*kâvya*” teria ensinado 17 seções da Poética a 17 *çùì* (sábio/poeta), e ele próprio uma 18ª, aos homens. Cf. nota 12.

- 9 Um nome antigo parece ter sido Kriyàkalpa “regras para obras (literárias)”, ou “reelaboração do cotidiano”. Mais comumente referida como Alaṣkāra÷àstra “ciência da ornamentação”, Sàhitya÷àstra “ciência da composição”, Vāĩmayavidyā “ciência do que é feito com palavras”, Paràrthànũḁā “percepção do para-objeto” e Pravacanavidyā “ciência da fala interessada”.
- 10 Para o semanticista Yàska, séc. V a.C., “significado” e “sentido” são instâncias diferentes. Cf. FONSECA, C.A. “Sinônimos e homônimos no *Nirukta* de Yàska”.
- 11 O termo deriva de UC, forma morfológica fraca de VAC “falar”, e teria o sentido de “aquilo que pode ser falado, aquilo que se realiza pela fala”; ao longo do tempo, mas com outra motivação semântica, o termo também significará “obsceno” – mas esta é outra questão.
- 12 Embora se costume traduzir o termo por “poema”, ele será aqui considerado nesse sentido mais amplo de “obra de arte literária”; um pouco por facilidade de expressão, mas ainda assim garantindo seu significado, algumas vezes será traduzido por “poesia”.
- 13 É perfeitamente possível extrair dos poemas védicos e dos poemas épicos uma sugestão de Poética que teria presidido a composição desses textos. Mas ela seria uma constatação *a posteriori*. O que está em discussão aqui é a existência, em determinadas circunstâncias, de uma vontade de expressão explícita sobre questões de Poética.
- 14 Cf. FONSECA, C. A., *Çabdaghama*, o “fogo interno do signo” sânscrito, esp. pp. 27-47; “O modo de emergência dos signos como determinação da significação no sânscrito clássico”; “O ‘sentimento de gramaticalidade’ no sânscrito: algumas palavras sobre o ‘pensar analógico sintético’”.
- 15 Formados por dois substantivos, pressupõem uma comparação (não explicitada) entre seus significados, como em *mukhendu* = *mukha* + *indu* = “rosto” + “Lua” = “rosto-Lua” = “rosto como a Lua”.
- 16 O sentido da palavra é o de “suficiência” – “aquilo que faz ficar completo”.
- 17 Reconhecidamente, não o mesmo autor do *Yogasãtra*, texto definitivo sobre o Yoga.
- 18 Fundação por volta do séc. V a.C.
- 19 Sistematização por volta do século III d.C.
- 20 Renou, *op. cit.*, § 1573.
- 21 Cf. FONSECA, C. A., “O ‘bem-feito’ e o ‘mal-feito’ na estética sânscrita”; “Procedimentos retóricos na literatura sânscrita clássica”.
- 22 Para uma percepção do grau de acuidade analítica alcançado, ver, com relação à *uṣamā* “comparação”, “Procedimentos retóricos na literatura sânscrita clássica”, esp. p. 63-66.
- 23 A palavra *camatkāra* era utilizada como expressão de aplauso, correspondendo a “Bravo!”
- 24 Um *alaṣkāra* particularmente importante e que, segundo Daṣḁin, acrescenta encanto a todos os outros, é o *÷leṁā* “paronomásia”. Subandhu (séc.VII) se orgulha de ter utilizado em seu romance *Vāṣavadattā* (nome da personagem feminina principal) apenas palavras de duplo sentido.
- 25 Para os historiadores, o “período clássico” corresponde à duração da permanência dos Gupta no poder, ou seja, do século IV d.C. ao século VII. Em termos literários, entretanto, ou melhor, considerando-se a vigência dos “padrões clássicos” de produção textual, pode-se pensar numa antecipação da vigência do “espírito clássico” para o século

- II a.C. (as peças teatrais de Bhàsa já foram criadas dentro das linhas mais gerais dessa produção) e, ainda nesse sentido, uma presença constante – sujeita a variáveis de ordem política – até os séculos XVII-XVIII, mas com fortes marcas ainda no século XX.
- 26 *øÇ ïgàra + ataka, Nãti + ataka e Vair àgya + ataka* – resp. Centúrias “do desejo”, “da sabedoria prática” e “do desapareço”. Há muito pouca dúvida sobre o mesmo autor das centúrias ter elaborado o *V àkyapad àya*.
- 27 É importante, ainda, lembrar o *ørutabodha* “Compreensão do que é ouvido”, pequeno tratado de métrica de Kàlidàsa (séc. V), elaborado preciosisticamente: cada estrofe trata de um metro, e foi elaborada no próprio metro que descreve – e tudo na forma de uma “conversinha” que um poeta bem apetrechado lança aos ouvidos da amada para convencê-la de suas habilidades.
- 28 Obra engenhosa, inaugurou uma seqüência bastante variada de *mah àk àvya*: o poema *R àva ø àrjun àya* “Sobre R àva ø a e Arjuna” (= *Arjunar àva ø àya*), de Bhauma(ka), cachemiriano do séc. VII, ilustra os aforismas de P à ø ini, na mesma ordem apresentada pelo gramático, enquanto narra episódio do canto 7 do *R àm àya ø a*; o poema *Kavirahasya* “O segredo do poeta”, de Hal àyudha, do séc. X, fornece um repertório de raízes verbais sânscritas enquanto tece um panegírico ao marajá K Ç ù ø ar à ja III; o poema *Jagadvijayacchandas* “Canto para o conquistador do mundo”, de Kav àndr à c àrya, do séc. XVII, apresenta um inventário de raízes e palavras delas derivadas arranjado na forma de uma litania dedicada a um príncipe seu contemporâneo.
- 29 *Op. cit.*, § 1572.
- 30 Foi aproveitada aqui a boa síntese feita por Louis Renou, *op. cit.*, §§ 1576-1577.
- 31 Mammaña, *K àvya prak à a* 1.4b: *idam uttamam ati + ayini vya ïgye v àcy àd dhwanir budhaiþ kathitaþ* / “Como dizem os especialistas: isto [a poesia] fica melhor quando o sentido sugerido (*vya ïgya*) excede em muito o sentido expresso (*v àcy a*)”.
- 32 Caso raro de filiação religiosa ao Viù ø uísmo entre os teóricos da estética na Índia antiga, Bhaññian àyaka inseriu-se na teologia devocional de Caitanya, o que marcou indelevelmente suas análises.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- FONSECA, C. A. *Çabdaghama*, o “fogo interno do signo” sânscrito. *Bh àrata. Cadernos de cultura indiana*, n. 5/6, 1991.
- _____. O modo de emergência dos signos como determinação da significação no sânscrito clássico. *Bh àrata. Cadernos de cultura indiana*, n. 4, 1991.
- _____. O “sentimento de gramaticalidade” no sânscrito: algumas palavras sobre o “pensar analógico sintético”. *Bh àrata. Cadernos de cultura indiana*, n. 1, 1990.
- _____. O “bem-feito” e o “mal-feito” na estética sânscrita. *Bh àrata. Cadernos de Cultura indiana*, n. 1, 1990.

- _____. Procedimentos retóricos na literatura sânscrita clássica. In: MOSCA, L. do L. S. *Retóricas de ontem e de hoje*.
- _____. “Sinônimo” e “homônimo” no *Nirukta* de Yaska. *Estudos lingüísticos*, n. XXIV, 1995.
- MAMMAEA. *The Poetic Light [Kāvyaṅprakāṅga]*. Trad. de R. C. Dwivedi. Delhi: Motilal Banarsidass, 1977, vol. 1, 2. ed.
- MOSCA, L. do L. S. *Retóricas de ontem e de hoje*. São Paulo: Humanitas, 1997.
- PANDEY, K. C. *Abhinavagupta: an historical and philosophical study*. Varanasi: Chowkhamba, 1963, 2. ed.
- RENOU, L. & FILLIOZAT, J. (Org.) – *L’Inde classique. Manuel des études indiennes*. Paris, Imprimerie Nationale – Hanoi, École Française d’Extrême-Orient, 1953.

FONSECA, Carlos Alberto da. *Sanskrit: des chemins poétiques dans le domaine rhétorique*.

RÉSUMÉ : Tout en proposant une perspectivation temporelle de la production théorique indienne dans le domaine de la Poétique, cet article rassemble quelques arguments qui pourront aider à mieux comprendre que la qualité et le niveau de l’approfondissement atteints graduellement par cette production ainsi que la quantité d’œuvres composées au fil du temps peuvent être considérés comme des symptômes d’une attitude de réaffirmation de la culture traditionnelle et de résistance culturelle et idéologique face à l’arrivée des Musulmans et des gens d’Occident en Inde depuis le VII^e siècle A.D.

MOTS-CLEFS : *sanskrit; poétique sanskrite; rhétorique dans l’Inde*.