

Alguns dentre os conceitos centrais das artes clássicas indianas

Experiência(*rasa*), estados emocionais (*bhāva*) e campos expressivos (*abhinaya*)

José Abílio Perez Junior

Universidade Federal de Juiz de Fora

jabilioperez@usp.br

Resumo: O artigo situa a centralidade para as pesquisas e produção da arte indiana da obra *Natyashastra* de Bharata, escrita entre os séculos II a.C e II d.C., de ampla influência sobre expressões que vão desde o teatro clássico, a poesia, a dança, a música, a literatura e o cinema. Em seguida, expõe os conceitos que formam o núcleo central de sua poética, que são experiência estética (*rasa*), estados emocionais (*bhāva*) e campos expressivos (*abhinaya*). Ao final, sublinha-se a onipresença da poética centrada na experiência estética (*rasa*) e conclui-se pela necessidade do domínio de conceitos específicos para a apreciação, pesquisa, criação e crítica qualificada das artes indianas.

Palavras-chave: Natyashastra; Teatro Sânscrito; Literatura Indiana; Cinema Indiano; Música Clássica Indiana.

Abstract: The article places the centrality for the research and production of Indian art of the work Natyashastra of Bharata, written between the second century BC and second AD, of wide influence on expressions ranging from classical theater, poetry, dance, music, literature and cinema. Then it expounds the concepts that form the central core of Bharata poetics, which are aesthetic experience (*rasa*), emotional states (*bhāva*) and expressive fields (*abhinaya*). In the end, it's underlined the omnipresence of the poetics centered in the aesthetic experience (*rasa*) and it's concluded that it's needed the knowledge of specific concepts for the appreciation, creation, research and critics of Indian arts.

Keywords: *Nāṭyaśāstra*; Sanskrit Theater; Indian Literature; Indian Cinema; Classical Indian Music.

I. Situando a estética clássica indiana

Como nota Fritz Staal, “Os europeus descobriram a China durante o Iluminismo e a Índia durante o Período Romântico. Eles são, portanto, predispostos a encontrar na China, ciência, e na Índia, religião.” (STAAL, 2003, p. 346). Como o século XIX europeu acostumou-se (e acostumou-nos) a olhar para religião e ciência como pares antinômicos, advém daí certa perplexidade recorrente quando se menciona a existência de bibliografia especializada, científica, em sânscrito, que não apenas é abundante, como também de requintado rigor metodológico. Podemos ilustrar a atualidade desse imaginário da antinomia com o usual assombro perante afirmações simples, como a origem indiana da numeração adotada atualmente em todo o mundo, nada mais do que um reflexo do desenvolvimento ininterrupto dessa ciência na Índia, cujas inúmeras contribuições notáveis ao longo da história podemos conferir em Takao Hayashi (HAYASHI, 2003). Esse mencionado assombro é reflexo de ideias gestadas em ambiente colonialista, que ainda se encontram em lento processo de elisão em nossos meios acadêmicos, tanto quanto em meio à população em geral. Desde as primeiras décadas do século XX, Sir A. B. Keith arrolava a extensa bibliografia em sânscrito, sublinhando o estado de diversas ciências ao longo da história, como lógica, gramática, direito e medicina (KEITH, 1993), mas tal bibliografia permaneceu, fora da Índia, restrita a especialistas e indologistas, quase sempre tratada sob o ensejo de análises filológicas, sem a apreciação de seu alcance mais amplo pelas comunidades científicas aderentes ao eurocentrismo. No entanto, como nota Fritz Staal (2003, p. 346-347), não há restrição à atribuição do termo “ciência” a tais textos e seus respectivos campos de estudo sistemático, caso tomemos o termo em sentido próximo às *Wissenschaften* da tradição alemã ou continental, em suma, em acepção hermenêutica. É isso que nos faculta, no presente texto, tomarmos a estética

indiana enquanto tal uma hermenêutica da criação e fruição artística, o que nos permite deslocar os textos em sânscrito estudados da função de objeto do método (dados brutos para análise de outra disciplina, seja ela linguística ou filológica) para o de fonte bibliográfica que, no mais, trazem consigo critérios metodológicos e círculos interpretativos. Tal mudança epistemológica é de profundo significado, concebível apenas em um pensamento no qual as ex-colônias deixam para trás o papel de objetos de uma racionalização para erigirem-se enquanto sujeitos de uma interlocução, em suma, conforme o que podemos aqui chamar de *natureza dialógica do esforço hermenêutico*. Destarte, consoante às palavras de Shiv Vishvanathan, reportamo-nos à Índia: “(...) como uma provedora de ideias onde nenhuma delas morre e em que tudo é compostado, [que] oferece um novo bem intelectual comum de experiências e heurísticas.” (2010, p. 581).

No âmbito acadêmico brasileiro, os estudos sobre a Índia ainda podem ser considerados como marginais e insuficientes, malgrado o esforço contínuo de poucos pesquisadores. O pitoresco e a novidade com que o Oriente foi acolhido na era dos Românticos ainda se faz notar, suscitando tanto o fascínio quanto a suspeita. É natural que assim seja, considerando-se que a independência da Índia é fenômeno recente, ocorrido apenas no pós-guerra, ao passo que podemos identificar como sendo na década de 1930, duas décadas antes, o momento no qual a academia brasileira conhece franca expansão e a consolidação de algumas dentre as que são hoje suas bases fundamentais, eurocêntricas a ponto de terem dificuldade para assumir a existência de filosofias e paradigmas originais surgidos no próprio Brasil, quiçá na África ou na Ásia. Ainda não vivemos, intelectualmente, uma abertura dos portos que nos coloque em contato e intercâmbio multilateral mais intenso com outras matrizes culturais. Caso tal abertura esteja realmente em curso, em meio ao trânsito para uma organização global multipolar, com a superação das estruturas de dominação cognitiva nas ex-colônias, não é mais possível prescindir de esforços sérios e

mais amplos para a compreensão das realizações culturais sul-asiáticas, que em diversos momentos reivindica para si critérios de validade universal, para além dos relativismos contemporâneos.

Nosso presente estudo sobre estética é bibliograficamente e conceitualmente circunscrito, mas sua aplicação, não obstante, é de alcance bastante amplo. Os conceitos aqui trabalhados partem do clássico da estética indiana, atribuído ao autor Bharata (ou Bharatamuni) e intitulado *Nāṭyaśāstra* (NŚ). Tal tratado é o cerne de uma doutrina estética de ampla influência no sul asiático, comparável àquela da Poética de Aristóteles (1966) para o mundo europeu. Bharata é retomado ao longo de toda a história da arte indiana, tanto por estudiosos quanto por artistas, incluindo poetas, romancistas, músicos, dramaturgos, bailarinas e, mais recentemente, cineastas. As artes indianas que atribuem à poética de Bharata um caráter normativo recebem o status de clássicas (*śāstrīya*), conquanto haja artes clássicas na Índia que apresentem outras filiações, tais como as derivadas da cultura tâmil. A influência de Bharata, no entanto, não se restringe ao âmbito do clássico, sendo de espectro mais amplo por permear também expressões populares, tradicionais e modernas. Em suma, uma boa compreensão dos conceitos com os quais aqui nos ocupamos deve ser considerada como fator *sine qua non* e elementar tanto para a produção artística quanto para a pesquisa acerca de diversas dentre as artes indianas — clássicas, populares ou tradicionais, antigas ou modernas — dentre elas a música, a dança, a literatura, a poesia, o teatro e o cinema indianos.

A datação mais corrente para o *Nāṭyaśāstra* situa-o entre os séculos II A.C. e II D.C. (KUMAR, 2010, xvii). O tratado detém grande autoridade, tido como o marco inaugural da estética indiana, embora o próprio texto cite fontes anteriores — sejam elas orais ou escritas — e retrate uma tradição artística então vivente, provavelmente mais antiga do que os documentos disponíveis. Ocorre que possíveis registros anteriores se perderam, restando ao tratado de

Bharata a posição inaugural, o que é reforçado pelo seu próprio conteúdo narrativo, de matiz mítico ou alegórico, que o situa como origem de todas as artes clássicas.

O escopo da obra é a sistematização de todos os conhecimentos referentes ao *Nāṭya*. Este último vocábulo, em sânscrito, é formado por derivação a partir de *nāṭa* (masculino) ou *nāṭī* (feminino), que designa, indistintamente, o ator, a dançarina ou um *performer* de pantomima. O *Nāṭya*, muitas vezes chamado “teatro sânscrito” ou “drama sânscrito”, é próximo ao ideal de uma arte total sonhada pela ópera, pois é uma arte performática que subsume o que podemos aqui nomear como os diversos campos expressivos, quais sejam: música, canto, dança, pantomima, indumentária, maquiagem, objetos cênicos (escultura), roteiro, entonação... no interior de uma única forma artística. Além de serem componentes do *nāṭya*, tais campos podem ser apresentados com certa autonomia, por exemplo, um espetáculo de música e dança abstrata sem o componente do roteiro dramático. Sendo o *nāṭya* a origem de todas as artes, a construção de objetos cênicos e a escultura passam a ser vistas como especializações de determinados artistas no interior de um mesmo contexto, mais do que artes totalmente distintas.

No tocante a essas indiferenciações, note-se que, a poética de Bharata não distingue a poiese do roteiro teatral da composição de poemas. Embora haja escritores, formas e estilos que se especializaram em um ou outro e, de fato, existam composições para o palco e outras para serem apenas lidas, isso não basta para que tal filosofia estética considere constituírem-se aí artes diferentes. Na poética sânscrita, o poeta, o autor de peças teatrais e o escritor de romances são, indistintamente, chamados *kavi*, sendo seu ofício a confecção do *kāvya*. Alguns desses poemas são encenados; outros, lidos; e algumas composições são para serem vistas ou lidas no papel, por assumirem características concretas.

Cada um dos campos artísticos mencionados é teorizado e praticado com acentuado formalismo, resultando num apurado disciplinamento na produção de signos comparável ao rigor com o qual a teoria musical clássica europeia organiza a produção e combinação de sons, selecionando alturas, temporalidades, e com esses elementos estipulando as regras de combinação possíveis. Nas artes indianas, além do som, o mesmo é aplicável também a gestos, expressões faciais, composição textual e indumentária. Decorre daí que um tratamento exaustivo e aprofundado de todos esses campos, atuando em conjunto na arte completa que é o *nāṭya*, solicita um saber enciclopédico. É plausível que, em uma companhia artística, os saberes teóricos e práticos de dança, música, elaboração de roteiros, etc., não estejam uniformemente distribuídos, havendo diferenças de aptidão e estudo, mas é à fundamentação universal de todos os campos artísticos que se propõe o *Nāṭyaśāstra*, motivo pelo qual pode-se até mesmo duvidar tratar-se de trabalho de uma única pessoa ou, caso contrário, será necessário reconhecer que o autor foi detentor de uma forma de conhecimento vastamente erudita. Na narrativa de fundo alegórico que abre o tratado, antes de se iniciar a parte onde predomina a linguagem conceitual, o autor é figurado como o primeiro diretor teatral da primeira companhia. Seu conhecimento foi transmitido aos seus filhos ou aprendizes que, desde então, se encarregam da manutenção das artes clássicas através das gerações.

O vocábulo sânscrito “śāstra”, presente no título do *Nāṭyaśāstra*, pode designar: i) um campo de conhecimento aplicado, uma ciência; ou ii) um eminente tratado, geralmente exaustivo e sistemático, acerca da mesma ciência. Desse modo, o “*Nāṭyaśāstra*” é o “Tratado Sistemático Acerca das Artes Performáticas”. De modo semelhante, uma obra que traz no título o nome da respectiva ciência é a Poética de Aristóteles, a qual pretende expor os parâmetros fundamentais da *techné* artística, analisada segundo os princípios do filósofo estagirita.

O tratado de Bharata (KUMAR, 2010) é de extensão enciclopédica e organizado em trinta e seis capítulos. Em seu capítulo VI, encontramos um dispositivo textual característico da cultura sânscrita chamado *saṅgraha*, que consiste numa espécie de sumarização da obra no estilo mnemônico e metrificado chamado *sūtra*, resultando numa espécie de mapa conceitual de toda a obra. Conjuntamente ao *saṅgraha*, é exposta a doutrina estética centrada nos conceitos de experiência (*rasa*), estados emocionais (*bhāva*) e gesticulação (*abhinaya*). Sua localização logo após o *saṅgraha* permite considerarmos estes conceitos como o núcleo filosófico da poética de Bharata, eixo de organização de todos os campos de expressão artística. Buscar delinear a relação estabelecida entre esses conceitos é o objeto central da presente exposição.

2. O núcleo da estética de Bharata.

2.1 *Rasa* (sabor ou experiência estética)

Alguns sentidos do vocábulo sânscrito *rasa* em usos extrínsecos à poética podem ser elucidativos e didáticos para a compreensão da função intrínseca e, por assim dizer, técnica que assume no âmbito da produção e pesquisa de arte. Recupere-mo-los.

Em linguagem corrente, “*rasa*” indica o “sabor” de um alimento, apreendido menos como uma qualidade ou atributo acidental do que como uma espécie de essência constitutiva, a mesma que é supostamente extraída de uma fruta ao preparar-se um suco ou de uma planta odorífica macerada para a elaboração de um perfume ou incenso. É ainda com as mesmas conotações que o termo é utilizado por uma linguagem mais formalizada, a química antiga (ou alquimia), assumindo o sentido específico de “elemento” ou “metal”, conforme expõe Suzan Schwartz (2008, p. 7-20). A química lida com um número finito e relativamente pequeno de elementos ou essências (*rasas'*), que em certas combinações realizadas em conformidade a leis conhecidas pelo operador resultam na infinidade de substâncias materiais existentes. Ambos os traços, o de ser uma essência ou sabor a ser degustado e consistir em um número restrito de essências a serem combinadas são caracterizantes do conceito de *rasa* no campo da poética clássica indiana.

I No sânscrito, o plural não é dado pela adição do “s”, contudo isso tem sido adotado em textos modernos de estudiosos indianos, majoritariamente poliglôssicos em inglês e sânscrito. É desse contexto que adoto o expediente de adicionar o “s” final, indicando plural, às palavras em sânscrito, quando ocorrem em meio aum texto circundante em português ou inglês.

Do âmbito religioso, a cultura erudita e abstrata desenvolvida no entorno aos textos védicos legou instrumentos metodológicos e conceituais para a gramática, a fonética e a poética sânscritas. No âmbito das especulações sobre o ritual, “*rasa*” apresenta sentidos relacionados à essência da linguagem, a chamada *vāk*, ou *logos*, que designa o fundamento de organização do ritual e do cosmos. Segundo Vidya Niwas Mishra, “*Vāk* é uma epítome do próprio processo criativo. É, de fato, a primeira vibração imediatamente precedente ao movimento de criação” (MISHRA, 2009, p. 21). Segundo expõe, ainda, o autor, “*vāk*” é intercambiável com o “suco sagrado”, o *Soma*, bebida ritual védica personificada no deus de mesmo nome. “Esse intercâmbio é um indicador da relação interna entre uma bem lavrada criação humana e sua semelhante Divina Bem-aventurança” (MISHRA, 2009, p. 21).

Ainda advindo do contexto religioso e soteriológico, os textos hindus mencionam como sendo a meta última da existência a obtenção da Experiência de Brahma, ou obtenção da Beatitude (*ānanda*), que guarda semelhanças com a concepção budista do *nirvāṇa*, ambas as noções denotando a liberação final do ciclo de renascimento e morte (*samsāra*). Desde os textos upanixádicos, passando-se pelo *samkhīya*, até o Shivaísmo da Caxemira, tal experiência foi descrita a partir de conceitos psicológicos (*ātma-vidyā*), os quais fornecem um pano de fundo para a definição de *rasa* (experiência estética) (JHANJI, 2009, p. 28). Importante frisar que entre ambas as experiências, a estética e a Liberação (*mokṣa*), há uma analogia, não um equacionamento. A liberação (*mokṣa*) é uma experiência cabal, como sublinha V. N. Jha (2009, p. 15), enquanto as experiências estéticas são muitas, diversas, como gotas de um grande oceano.

Em síntese, encontra-se nesses âmbitos citados alguns traços que serão recuperados na conceituação da experiência (*rasa*) no âmbito da filosofia e prática artísticas. Assim sendo, em Bharata, *Rasa* é: i) a essência de um poema, o seu

sabor; ii) também um conjunto finito de essências elementares, semelhantes a elementos de uma teoria química a serem combinados para a constituição da matéria da qual é formado um objeto específico, que são as formas artísticas; iii) uma espécie de força latente e conformadora da linguagem que irá orientar as escolhas formais do processo criativo; iv) uma experiência, uma pequena libertação de condicionamentos, a ser de fato experimentada pelo espectador, sendo essa a teleologia de toda criação artística.

Há oito, e apenas oito², qualidades do sabor ou da experiência (*rasa*) nomeadas no *Nāṭyaśāstra*. Dentre essas, necessariamente, apenas uma deve predominar em determinada criação, um sabor principal, podendo ocorrer outras de modo conjugado. Estas oito qualidades da experiência ou sabores principais da criação artística são: amor ou eros (*śringāra*); humor ou comicidade (*hāsyā*); compaixão ou sentimento trágico (*karuṇā*); fúria (*raudra*); heroísmo (*vīra*); terror (*bhayānaka*); nojo/aversão (*bībhatsa*); e deslumbramento/maravilhamento (*adbhuta*). (BHARATA, 2010)

É ilustrativo perceber que o sentimento trágico (*karuṇā*) é predominante na tragédia grega, enquanto o cômico (*hāsyā*) em uma comédia; e heroísmo (*vīra*), nos épicos. A escolha da predominância, por parte do artista que compõe sua obra, determina aspectos formais no interior dessa arte clássica. A observância desta *technè* artística visa garantir que o efeito produzido no público seja aquele almejado, ou seja, que determinada experiência de fundo emocional seja produzida.

2 Abhinavagupta e Rupa Goswami consideram os termos “santa-rasa” e “bhakti-rasa”, respectivamente, o que alguns incluem como uma “nona” ou “décima” rasa. Não se tratam de meras “adições”, mas de alterações em todo o sistema conceitual, com fins específicos e sequer restritos à questão da poética. Com o intuito de mantermos a clareza do exposto, mantemos o número conforme registrado em Bharata, pois santa e bhakti são temas de grande relevância que solicitam tratamento adequado em um espaço maior do que o presentemente disponível.

Quando ocorre a combinação entre dois ou mais sabores (*rasas*), uma única ocupará a posição primária, enquanto as demais serão acessórias ou secundárias. É assim que podemos ter uma peça ou música em que se conjuga amor e pesar (*śringāra/karuṇa*) ou, distintamente, amor e heroísmo (*śringāra/vīra*). Na *Odisseia*, é possível identificar pinceladas de amor (*śringāra*) em meio à predominância do sentimento heróico (*vīra*). Entre atos de bravura e heroísmo de Odisseu enfrentando ciclopes ou as ondas marinhas, é possível entrever situações em que predominam o sentimento de amor/erotismo: na resistência de Penélope aos pretendentes, os prazeres na ilha de Circe, a tentativa de sedução das sereias...

2.2 Planos e campos de expressão (*Abhinaya*)

Os capítulos do *Nāṭyaśāstra* são organizados em torno a tópicos, de modo muito semelhante a entradas em uma enciclopédia, a maior parte dos quais recobre um dentre o que designamos acima por “campos expressivos”. Desse modo, o capítulo VIII se ocupa exclusivamente de expressões faciais, enquanto o capítulo XXI trata das regras de composição de narrativas, o XXXII de música incidental, e assim por diante. Muitos desses tópicos/campos expressivos recebem edições específicas, ainda nos dias de hoje, com traduções e tradição comentarial atinentes exclusivamente à determinada expressão artística, como a dança, a música ou a literatura. É assim que as artes indianas compartilham de um núcleo teórico organizador que facilita o intercâmbio entre aqueles que são vistos como executores especializados em um dos campos de um fazer que lhes é comum, ou seja, a arte.

Introduzindo um viés analítico, o tratado considera que os campos expressivos são compostos por apenas quatro planos de expressão (*abhinaya*), a saber:

1. Expressões corporais (*aṅgika-abhinaya*) — abarca a dança, a

atuação e a pantomima;

2. Expressões de linguagem (*vācika-abhinaya*) — compreende toda a parte sonora, incluindo música, métricas, entonação, etc.;
3. Expressão por meio de acessórios (*āhārya-abhinaya*) — inclui objetos cênicos, maquiagem, máscaras e indumentária; e
4. Expressão verdadeira (*sattvika-abhinaya*) — única das quatro expressões (*abhinaya*) que não corresponde claramente a um plano de expressão³. Pode-se interpretar que a noção remeta diretamente aos estados emocionais explicitados logo acima.

O vocábulo “*abhinaya*” é formado pela substantivação do radical verbal /*nī* /, que significa “conduzir”, prefixado por /*abhi*/, que expressa a noção de “adiante”, “além”, algo como o prefixo da língua portuguesa /*trans*/. Desse modo, “*abhinaya*” é um substantivo que significa “o que conduz para adiante”. O verbo *nī* pode ser usado para indicar a condução de um ritual ou o desenho de uma linha, entre outros sentidos, tais como o de conduzir alguém para casa ou conduzir (a si mesmo) como num desfile dos reis após a vitória. Pelo sentido literal do vocábulo, pode-se notar que a expressão (*abhinaya*), incluindo significante e significado, é concebida como um meio de conduzir, dirigir em direção a um fim, e não como o fim em si mesma. Esse fim teleológico é a experiência (*rasa*), que orienta a expressão, simultaneamente, enquanto causa eficiente e causa final das formas artísticas.

3 Para fins de exposição, a “*sattvika-abhinaya*” será deixada para oportunidades ulteriores. Sua interpretação pormenorizada abriria um novo tópico em nosso texto, o que conduziria a um sobrecarregamento. Além de uma “*sattvika-abhinaya*”, há também uma “*sattvika-bhāva*”. Em ambas há a ocorrência do sintagma /*sattva*/ (“verdade”), que possui grande relevância nas filosofias indianas.

2.3 Estados Emocionais (*Bhāva*)

O núcleo teórico do *Nāṭyaśāstra* (BHARATA, 2010), do qual estamos tratando, pode ser feito equivaler à expressão *rasa-bhāva-abhinaya*, ou seja, uma expressão que conduz adiante (*abhinaya*) até a obtenção de uma experiência ou sabor (*rasa*) por meio de estados emocionais (*bhāva*). Exploremos, agora, o sentido e relações estabelecidas por este último termo com os outros dois.

No capítulo VI do tratado, lê-se que: “É pela conjunção entre *vibhāva*, *anubhāva* e *vyabhicāribhāva* que a experiência é consumada”⁴ (NŚ, VI, 32). Esse verso/aforismo, em estilo condensado característico *sūtra*, nomeia três termos compostos a partir de sufixações da palavra “*bhāva*” que assumem sentidos técnicos no âmbito da estética sânscrita, quais sejam, “*vibhāva*”, “*anubhāva*” e “*vyabhicāribhāva*”. Há, ainda, outros termos nucleados por *bhāva*. Para fins de exposição, além dos citados, também trabalharemos com a *sthayibhāva*.

“*Bhāva*” é uma substantivação formada a partir da raiz verbal /*bhū* /, um dos diversos verbos do sânscrito traduzidos para o inglês “*to be*”, embora cada qual apresente especificidades semânticas. O verbo “*bhū*” carrega um componente semântico de transitoriedade, algo próximo ao “tornar-se” da língua portuguesa ou mesmo “estar”, um “ser/estar-transitório”, um momento qualquer de um processo em transformação. Decorre daí que “*bhāva*”, o substantivo, possa ser traduzido conforme sua raiz vocabular por “estado” ou, em um neologismo, “o tornando-se”. Sir Monier-Williams, em seu dicionário (MONIER-WILLIAMS, 2007), delinea seu sentido primário recorrendo a uma série de gerúndios relacionado a “tornar”, “ser”, “existir”, “ocorrer”,

4 तत्र विभावानुभावव्यभिचारसंयोगादरसनधिपत्तः । (३२) tatra vibhāvānubhāvavy-abhicārisamyogādrasaniṣpattiḥ | (NŚ, VI, 32)

“aparecer”⁵, daí “o tornando”, “o sendo”, “o existindo”, o “aparecendo”. Em aplicações específicas, o vocábulo assume o sentido de “estados” ou “disposições” corporais ou mentais. Monier-Williams registra que o sentido assumido pelo vocábulo no contexto da retórica é “emoção”, enquanto Vaman Shivram Apte (APTE, 2010) considera “emoção” como um dos sentidos comuns, ao lado de “estado”, “disposições”, “ranque”, “disposições mentais”, remetendo para a literatura especializada o sentido técnico do vocábulo na poética. No *Nāṭyaśāstra*, ora designa uma “emoção” propriamente dita, como amor, aversão, ira; ora estados e disposições corporais, como a perda da fala, o eriçar dos cabelos, sutis mudanças de expressão facial, o desmaio... Isso impõe grande dificuldade ao trabalho dos tradutores, que não encontram nas línguas de chegada vocábulos que correspondam simultaneamente a todos os sentidos assumidos por *bhāva*, dificuldade que é acentuada pelos usos específicos e conceituais no tratado, que lança mão de prefixações e compostos, comuns do sânscrito, organizando diversos termos derivados de uma única raiz, ao modo de uma arquitetura conceitual.

Uma possível tradução direta de “*bhāva*”, seguindo critérios semânticos, é o substantivo “o devir”, “os devires”. Acreditamos que assumirmos tal possibilidade possa suscitar questões interessantes no campo da estética contemporânea. Como inexiste uma solução única para questões de tradução, buscaremos favorecer a compreensão dos conceitos com o recurso aos vocábulos em sua língua originária.

Retornando à frase com a qual abrimos esse tópico, podemos dizer que é pela atuação sucessiva e recorrente de *vibhāva*, *anubhāva* e *vyabharibhāva*, que a *sthayibhāva* se atualiza em *rasa*. Passaremos a expor o sentido de cada um desses conceitos.

5 “Bhāva, m. (√bhū) becoming, being, existing, occurring, appearance.” (MW, “bhāva”).

Primeiramente, detenhamo-nos na relação ntre *sthayibhāva* e *rasa*, que é explicada por Bharata através de uma analogia da geração da árvore pela semente (NŚ VI, 38) — se a semente germina e gera a árvore, a árvore gera flores, frutos e a semente. Quando passamos de uma para a outra há uma mudança e, ao mesmo tempo, persiste uma identidade genética. “*Rasa*” é uma atualização do que a *sthayibhāva* é em potência. Pela atuação sucessiva das demais *bhāvas*, a *sthāyibhāva* se atualiza em *rasa*.

Por vias semânticas — e possivelmente etimológicas — pode-se traduzir “*sthāyi*” para o vocábulo da língua portuguesa “estável”. Ghosh (KUMAR, 2010) se traduz *sthāyibhāva* por “Estados Psicológicos”, enquanto Dace (1963) opta por “Estados Mentais Permanentes”. Sunil explica-os, expondo que “A presença de alguma faculdade ou impulsos inatos, permanentes na natureza humana é nomeada ‘*sthāyibhāva*’” (, 2005, p. 4). As *sthāyibhāvas* são traços permanentes da natureza humana, o que não se equivale a dizer que estejam sempre presentes “em ato”. Na maior parte do tempo, encontram-se em “estado dormente” (MARASINGHE, 1989, p. 186-187), de modo latente ou, para usarmos uma expressão da tradição aristotélica, “em potência”.

Sendo *sthāyibhāva* e *rasa* correspondentes uma a uma, como o fruto e o sabor respectivo, ou como a potência e o ato, podemos enumerar os seguintes oito pares: i) *rati/śrīngāra* (amor, *eros*); *hāsa/hāsyā* (riso, humor); *śoka/karunā* (compaixão, pesar, *pathos*); *krodka/raudra* (fúria); *vutsāha/vīra* (heroísmo); *bhaya/bhayānaka* (medo, pavor, horror); *jugupsā/bībhatsa* (repugnância); *vismaya /adbhuta* (maravilhamento).

Quanto à *vyabhicāri-bhāva*, podemos diferenciá-la da *sthāyibhāva* por ser a segunda um traço permanente ou fundamental da natureza humana, enquanto as primeiras são, diferentemente, semelhantes a “ondas em um oceano”, que desaparecem tão logo cesse a respectiva causa. M. M. Ghosh (KUMAR,

2010) traduz *sthāyi* e *vyabhicāri*, respectivamente, por “Estados Psicológicos” e “Estados Psicológicos Complementares”. Podemos arriscar os termos: “Devires Fundamentais” e “Devires Contingentes”. A listagem desses últimos fornecida por Bharata é uma lista aberta formada por trinta e três itens, dentre os quais observamos estados de espírito, como impaciência ou distração; reações fisiológicas, como dormir, despertar, fraqueza; além de sonhar, dissimulação, indignação, etc. Em uma apresentação artística, diversas *vyabhicāri-bhāva*, em número variável, são mantidas unidas como as contas de um colar pelo cordão que é a única *sthāyibhāva* (e *rasa*) dominante (MARASINGHE, 1989, p. 187).

A eclosão de *sthāyibhāva* em *rasa*, ou seja, a experiência estética, difere das simples emoções vividas no cotidiano por caracterizar-se pela ausência de, simultaneamente, objetividade e subjetividade. Em termos objetivos, não sou compelido a buscar a heroína que se perdeu no início da peça, tampouco busco afastar-me do monstruoso ou aversivo porventura encenados no palco. Ao mesmo tempo, o horror ou pavor artísticos, assim como o amor e o riso, não são reiterações de lembranças pessoais, biográficas. Não sou tomado pela ira ao contemplar a *sthāyibhāva* correspondente por meio da expressão artística. O experimentar das emoções fundamentais propiciado pela arte não se equivale ao causar artificial de respostas emocionais em determinado sujeito, pois não há horror, paixão ou ira, propriamente ditos. Assim sendo, a experiência estética livra-me da ação externa tanto quanto da interna. Daí ser a experiência emotiva própria da arte uma gota de liberação.

Há sempre uma satisfação ou bem-aventurança característica de *rasa*, independentemente de advir dos traços fundamentais característicos do humano correspondentes à ira ou aversivo. *Rasa* é uma experiência da quintessência impessoal universalmente constitutiva dos sentires/devires dos sujeitos dados. *Rasa* é sempre prazerosa.

Não sendo objetiva nem subjetiva, o que a experiência artística propicia é uma contemplação desses traços emocionais constitutivos, o que se diferencia da emoção subjetiva e se traduz em uma participação no universal (SUNIL, 2005, p. 5).

Além de ser prazerosa, *rasa* é sempre educativa. Pode-se falar em uma “educação dos sentimentos”, ou “educação de sensibilidade”, mas o efeito é mais amplo, pois o que se experiencia é o fundamento permanentemente constitutivo dos devires e modos de relação entre sujeitos e objetos no mundo, com implicações em todas as esferas da existência humana. Esse tópico é tratado longamente no primeiro capítulo do tratado de Bharata (NŚ, I). Pode-se dizer, de modo sucinto, que a experiência estética, *rasa*, conduz à superação de gostos e inclinações vulgares (*grāmya*), o que se reflete em todas as dimensões da vida humana: as relações sensuais e afetivas (*kama*); a vida política, trabalho e realizações materiais (*artha*); os deveres morais, éticos ou religiosos (*dharma*); e a busca espiritual de libertação (*mokṣa*).

A gratificação dos espectadores é o núcleo do tema de *rasa* no *nāṭya*, mas isso deve atender aos objetivos (*puruṣārtha*) da vida: *kama*, *artha*, *dharma* e *mokṣa*. (SUBRAHMANYAM, 2010)

2.4 Vibhāva e anubhāva

Vibhāva e *anubhāva* são outras duas palavras, já citadas, ambas formadas por prefixação de *bhāva*. É pela ação de *vibhāva* e *anubhāva* que a *sthāyibhāva* se atualiza em *rasa*. Ghosh (KUMAR, 2010) traduz os termos, respectivamente, por “Determinantes” e “Consequentes”; Schechner (2001) opta por “estímulo” e “reação involuntária”. Ambas as traduções perdem a raiz *bhāva* no plano do significante em favor de uma busca de equivalência no plano do significado. Embora devemos notar que a última opção é inapropriadamente behaviorista,

em ambas as traduções notamos a apreensão de um “antecedente” e um “subsequente” em um processo dinâmico de transformação. Não se trata de novas “classificações” de “tipos de emoções”, ao lado de *vyabhicāri* e *sthāyi*, mas das posições temporais que caracterizam uma sucessão processual, o antecedente ou causante (*vibhāva*) e o posterior ou conseqüente (*anubhāva*). Para retomarmos a terminologia sugerida acima, podemos falar de um “devir-causante” e um “devir-conseqüente”. Não se reduzem a conceitos de uma psicologia behaviorista, pois, lembrando o já exposto acerca de *rasa*, não está colocada uma distinção entre sujeito e objeto, nem de caráter epistemológico nem ontológico.

Considerar novamente o processo de formação dos vocábulos pode ser um instrumento elucidativo para apreender seu valor conceitual.

O prefixo */vi/* adiciona a uma raiz do sânscrito o componente semântico de /desvio/, às vezes indicando intensificação ou mesmo negação da ideia originária. Por exemplo, adicionado à raiz verbal */kṛ/* (“fazer”), resulta em “*vikāra*”, que são, em sentido comum, “mudanças de forma ou natureza, alteração ou desvio de um estado natural qualquer, transformação, modificação, mudança” (MONIER-WILLIAMS, 2010). É assim que a *raudra-rasa* (“fúria”) “é originada pelo bater, cortar, mutilação e estocadas em lutas, o tumulto da batalha, e assim por diante” (NŚ, VI, 64), que são *vibhāva*, “devires-causantes” que levarão o “devir-fundamental” da “fúria” (*krodha*) a ser atualizado na *rasa* respectiva.

“*Anubhāva*”, por sua vez, são os “devires-conseqüentes”. A flor ofertada e o sorriso da amada são, respectivamente, a *vibhāva* e *anubhāva* para *rati* (amor) atualizar-se na correspondente *śrīṅgāra-rasa*.

O prefixo */anu/*, adicionado à raiz */kṛ/* (“fazer”), resulta em “*anukṛta*”, “feito à

semelhança, imitado”; adicionado à raiz /gam/ (“ir”), obtém-se “*anugam*”, “ir após, seguir, perseguir (...)” (MONIER-WILLIAMS, 2007). Podemos, portanto, compreender *anubhāva* como um “devir-consequinte”. No *Nāṭyaśāstra*, pode-se encontrar referências a *anubhāva* ora como reação do público, ora como reação de um personagem representado em uma situação dramática. Não há contradição, pois uma flor apresentada no palco (*vibhāva*) gerará um sorriso e comoção (*anubhāva*) tanto na heroína quanto no público. A relação expressa é a de uma processualidade. Considerar o sorriso da heroína como *vibhāva* para a comoção do público ou como *anubhāva* para a rosa apresentada depende apenas de uma opção quanto ao aspecto o qual se pretende salientar na processualidade, a qual “conta” do colar referem-se o “antes” e o “depois”. Tal relação é recursiva, circular e móvel, mas não tautológica.

Sintetizando a correlação entre os conceitos expostos até aqui: *rasa* (experiência estética) é consumada pela relação estabelecida entre conjunções/uniões/disposições de *bhāva*. *Sthāyibhāva* são os “devires fundamentais”, em número fechado (oito), sendo apenas um o central em determinada criação artística; *vyabhicāri-bhāva* são os “devires contingentes”, subordinados à *sthayibhāva* fundamental e unidos por essa como as contas de um colar; *vibhāva* e *anubhāva* são termos que designam os “devires-causantes” e “devires-consequintes”, o “antes” e o “depois” em uma concepção de arte enquanto processual e dinâmica. Uma obra artística será, antes de tudo, um “feixe” ou “padronagem” (*patterning*) de *bhāvas*, ou seja, sucessões de estados/devires-semelhantes-às-emoções, organizados em torno de uma única qualidade de experiência estética (*rasa*).

Note-se que nada foi dito, até aqui, sobre como isso se sucederá, como ocorrerá em um poema, uma música ou peça teatral, pois Bharata tomará essas questões apenas *a posteriori*, ao relacionar *rasa-bhāva* com *abhinaya*, ou seja, quando for expor as regras formais de composição de cada um dos cam-

pos expressivos, cuja minuciosidade tomará a quase totalidade de seu tratado. *Rasa-bhāva* é a instância instituinte dessas regras que assumem natureza quase tão prescritiva quanto nossa gramática normativa, uma estilística erigida ao status de “norma culta”. Advêm daí as características da poesia sânscrita, como podemos encontrar em seu maior expoente, Kālidāsa (KANE, 1971; KALIDASA, 1997): uma arte cuja virtuose é dada tanto por seu rigor formal quanto pela intensidade da experiência estético-emocional propiciada.

3. Notas finais

3.1 A onipresença da poética centrada em *rasa* nas expressões artísticas indianas

Entre as poéticas da Europa e da Índia há notáveis paralelos a serem recuperados em trabalhos comparativos, sugerindo a existência de um circuito de trocas culturais desde o mundo antigo ao longo do Caminho da Seda, tal como expõe Bharata Gupta (1994), mas também são notadas diferenciações que não podem ser menosprezadas, o que aponta para uma história da arte indiana como um capítulo próprio da história da arte como um todo. Sobre-tudo, o que se deve sublinhar no âmbito dos estudos sobre artes indianas no Brasil é a impossibilidade de se proceder a essas pesquisas sem recorrer aos respectivos referenciais canônicos de estética que a embasam, haja vista que a familiaridade com termos tais como *rasa*, *bhāva* e *abhinaya* são requisitos para a criação, tanto quanto para a apreciação qualificada de diversas correntes da arte indiana. Essa constatação é válida para as mais diversas expressões artísticas, como a dança, a poesia, o teatro, o cinema, dentre outras.

Referindo-se à tradição teatral sânscrita, E. W. Marasinghe expõe que:

O núcleo da teoria da arte dramática sânscrita consiste no conceito de *rasa*, de acordo com a qual cada criação dramática deve visar evocar nas mentes da audiência um tipo particular de experiência estética, chamada *rasa* (1989, p. 185).

Para introduzir a análise formal da música clássica indiana, Anjali Mittal expõe a mesma teoria que relaciona *rasa*, *vibhāva*, *anubhāva* e *vyabhicāri bhāva* da qual viemos tratando (2000, p. 84).

Explicando a especificidade da dança indiana, a bailarina Lakshmi Vishwanathan declara que “*Bhāva* é a alma de nossas formas de dança. É *bhāva* que faz com que (?) nossa dança se destaque perante a dança do Ocidente” (2010).

Algo análogo pode ser aplicado ao cinema indiano, que é o maior do mundo em termos de quantidade de filmes produzidos/ano, bem como de público. Como declaram Khan e Chatterjee (2003) em relação à indústria de entretenimento sediada em Mumbai, a chamada “Bollywood”⁶, muitas vezes criticada por ser uma variante da indústria cultural: como na maioria das formas artísticas indianas, esse conceito de *rasa* é aplicado com regularidade na indústria de filmes híndi também, onde as emoções precisam ser expressas para completar o melodrama (Khan; Chatterjee, 2003, p. 403).

Em seu trabalho acerca da literatura devocional indiana, Vijay Mishra nota que: “(...) Um dado texto literário é visto não em termos de seu dinamismo interno (de design, de personagens, etc.), mas como um portador de uma multiplicidade de *rasas*, onde a resposta estética, o ponto de partida do processo estético, tem prioridade sobre a estrutura” (2009, p. 19). É desse modo, prossegue Vijay Mishra, que realizações artísticas formalmente muito diversas, como as peças clássicas *Abhijñānaśākuntalam* de Kālidāsa, *Gitāgovinda* de Jayadeva e determinados *citrakāvya* (poemas concretos em sânscrito, cuja *techné* consiste na disposição gráfica de sílabas a serem lidas conforme a direcionalidade sugerida pelo desenho, cada sílaba participando da formação de mais do que uma palavra) podem ser considerados como objetos estéticos

6 O cinema indiano é múltiplo e variado. É comum confundir-se “cinema indiano” com “Bollywood”. Na verdade, esse último corresponde a apenas um terço da produção total da Índia. Há dois critérios de classificação relevantes para a produção cinematográfica indiana, igualmente relevantes. O primeiro é a classificação por língua de produção, o que também designa um circuito de exibição privilegiado; outro é a divisão entre “Cinema de Arte” e “Cinema Popular”, ou de entretenimento. Há também o “Terceiro Cinema”, que mescla característica de ambos os anteriores. Bollywood é o cinema de entretenimento filmado/exibido na língua hindi.

unificados, unificação que advém de serem, no caso, todos indutores da experiência amorosa (*śringāra-rasa*).

3.2 Da necessidade dos parâmetros específicos para a crítica e apreciação qualificada da arte indiana

O teatro e o cinema são duas expressões culturais propícias para estabelecermos uma plataforma de diálogo entre as estéticas de matriz européia e indiana. No caso europeu, a centralidade do *mythos* na poética de Aristóteles se faz sentir ainda nos dias de hoje, o que se traduz na estrutura narrativa das teorias de roteiro de nossas indústrias culturais e na semiótica narrativa dos anos setenta e oitenta — que hoje translada para uma “semiótica tensiva”, mas ainda preservando um grande lastro de uma narratividade aristotélica e propiana.

No cinema, assim como na TV, a gramática audiovisual transformou a linguagem herdada do teatro, contudo manteve a centralidade da estrutura narrativa clássica aristotélica, caracterizada pelo esquema de “nó e desenlace” (Aristóteles) ou “virada narrativa”. Ao redor desse esquema de base, constelam-se diversas noções centrais ao exercício da crítica, tais como: “estrutura narrativa”, “funções narrativas”, “necessidade”, “diegese”, “unidade de ação”, “unidade de espaço e tempo” e “gênero”. Em relação a pesquisas sobre teatro/cinema indiano, todos esses conceitos devem ser colocados em suspenso e revisados, antes de serem aplicados ingenuamente de modo parcial e possivelmente impróprio. A consequência de um procedimento inverso é inscrever atuais análises na possibilidade de serem consideradas como exercício de “colonialismo epistemológico” por leituras ulteriores.

Tomemos como exemplo a noção de *plot* e a centralidade do roteiro para a poética de Hollywood. Conforme nota Rajabali, em certo tom de lamento:

Em Hollywood, o roteirista é o segundo técnico mais bem pago; em Mum-

bai, usualmente o diretor de fotografia, o mestre de artes marciais, geralmente o diretor de arte, o coreógrafo, e o músico liricista, são mais bem pagos do que o roteirista (2003, p. 309).

No cinema indiano, tanto quanto no “teatro sânscrito” (*nāṭya*), *rasa-bhāva* instruem a semiose diretamente em cada um daqueles que designamos como “campos expressivos”, ou seja, música, expressão corporal, etc. Isso difere profundamente do cinema narrativo griffitiniano, modelo vigente em Hollywood, no qual todas as demais instâncias do espetáculo são subordinadas à estrutura aristotélica de nó e desenlace.

A estrutura do roteiro recebe tratamento detalhado em Bharata no capítulo em que trata do conceito de *itivṛtta* (lit.: “assim ocorrido”). Considerado como o “corpo do *kāvya*”, toma a forma de cinco partes ou “nexos” que caracterizam uma estrutura narrativa, mas cuja natureza é a de ser, em última análise, uma disposição ou arranjo de *bhāvas*, uma tessitura de *vibhāvas*, *anubhāvas* e *vyabhicāribhāvas*, visando à consecução de uma *rasa* primária e algumas secundárias. Nessa arte, o que poderia ser visto por estudiosos ocidentais como uma suspensão do *plot* é, inversamente, um prosseguimento do encadeamento de *vibhāvas* e *anubhāvas*, que jamais foram caracterizadas pela “necessidade” (em relação ao *mythos* aristotélico), mas sim por sua natureza de sugestibilidade em relação à *sthāyi-bhāva* em questão. Essa sugestibilidade é fundadora de toda a carpintaria da linguagem, que consiste no processo de criação artística, tanto no plano dos significados (encadeamento/fluxo de imagens semânticas) quanto dos significantes (movimentos de câmera, cortes mais lentos ou rápidos, etc.). O resultado, em Bollywood, é mais à MTV que à Hollywood.

Referências

- APTE, Vaman Shivram. The Student's Sanskrit-English Dictionary. Delhi: Motilal Banarsidas, 2010.
- ARISTÓTELES. Poética. Tradução de Eudoro de Souza. Porto Alegre: Globo, 1966.
- DACE, W. The Concept of "Rasa" in Sanskrit Dramatic Theory. Educational Theatre Journal, v. 15, n. 3, p. 249-254, Oct. 1963
- ECO, Umberto. Rasa and Taste: a difficult synonymy. Disponível em < <http://www.umbertoeco.it/CV/Rasa%20and%20Taste.pdf>>. Acesso em: 17 jul. 2012.
- FLOOD, Gavin. (Org.) The Blackwell Companion to Hinduism. New Delhi: Blackwell/Wiley, 2003.
- GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. Dicionário de Semiótica. São Paulo: Contexto, 2012.
- GUPTA, Bharat. Dramatic Concepts, Greek and Indian: a study of the Poetics and the Nāṭyaśāstra. New Delhi: D.K. Printworld, 1994.
- HAYASHI, Takao. Indian Mathematics. In: FLOOD, Gavin. (Org.) The Blackwell Companion to Hinduism. New Delhi: Blackwell/Wiley, 2003. p. ?.
- JHA, V. N. Epistemology of Rasa-Experience. In: PANDE, S.C. The Concept of Rasa: with special reference to Abhinavagupta. New Delhi: Indian Institute of Advanced Studies/Aryan Books International, 2009. p. 1-15.
- JHANJI, Rekha. Śiva-rasa and Nāṭya-rasa Sources of Aesthetic Experience in Abhinavagupta. In: PANDE, S.C. The Concept of Rasa: with special reference to Abhinavagupta. New Delhi: Indian Institute of Advanced Studies/Aryan Books International, 2009. p. ?.
- KĀLIDĀSA. The Complete Works of Kalidasa. Tradução para o inglês de Chandra Rajan. Delhi: Sahitya Akademi, 1997.
- KANE, P. V. History of Sanskrit Poetics. Delhi: Motilal Banarsidass, 1971.
- KEITH, A. Berriadale. A History of Sanskrit Literature. New Delhi: Motilal Banarsidas, 1993.

- KHAN; CHATTERJEE. In: The Encyclopaedia of Hindi Cinema. New Delhi: Encyclopaedia Britannica (India), 2003. p. ?.
- KUMAR, Pushpendra. The Nāṭyaśāstra of Bharatamuni: Sanskrit Text, Romanised Text, commentary Abhinava Bhāratī by Abhinavaguptācārya and English Translation by M. M. Ghosh. Edição e notas por Pushpendra Kumar. Delhi: New Bharatiya Book Corporation, 2010. 4 v..
- LEY, Graham. Aristotle's Poetics, Bharatamuni's Natyasastra, and Zeami's Treatises: Theory as Discourse. Asian Theatre Journal, v. 17, n. 2, p. 191-214, Autumn, 2000) University of Hawaii Press. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/1124489>>. Acesso em: 26 jan.2009.
- MARASINGHE, E.W. The Sanskrit Theatre and Stagecraft. Delhi: Sri Satguru Publications, 1989.
- MISHRA, Vidya Niwas. Theoretical Foundations of Rasa Theory of Abhinavagupta. In: PANDE, S.C. The Concept of Rasa: with special reference to Abhinavagupta. New Delhi: Indian Institute of Advanced Studies/Aryan Books International, 2009. p. 19-23.
- MISHRA, Vijay. Devotional Poetics and the Indian Sublime. New Delhi: D.K. Printworld, 2000.
- MITTAL, Anjali. Hindustānī Music and the Aesthetic concept of Form. New Delhi: D.K. Printworld, 2000.
- MONIER-WILLIAMS. Sanskrit-English Dictionary database. Programadores: KHAI, Tong Phuok; KRENGEL, Jeff. Köln: University of Cologne (Universität zu Köln). Software, 2010.
- PANDE, S.C. The Concept of Rasa: with special reference to Abhinavagupta. New Delhi: Indian Institute of Advanced Studies/Aryan Books International, 2009.
- PEIRCE, Charles S. Semiótica. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- RAJABALI, A. The Unimportance of Scriptwriting. In: The Encyclopaedia of Hindi Cinema. New Delhi: Encyclopaedia Britannica (India), 2003.
- RANGACHARYA, Adya. Nāṭyaśāstra: English Translation with Critical Notes. Delhi: Mushiram Manoharlal, 2010.
- SANTOS, Boaventura de Souza; MENESES, Maria Paula. Epistemologias do Sul. São Paulo: Cortez, 2010.

SCHECHNER, R. Rasaesthetics. TDR , v. 45, n. 3, p. 27-50, Fall 2001.

SCHWARTZ, S. L. Rasa: performing the divine in India. Delhi: Motilal Barnasidas, 2008.

STAAL, Frits. Indian Sciences: introduction In: FLOOD, Gavin. (Org.) The Blackwell Companion to Hinduism. New Delhi: Blackwell/Wiley, 2003. p. 346-348.

SUBRAHMANYAM, Padma. Some Pearls from the Fourth Chapter of Abhinavabharati (Karanas and Angaharas) Nrthyodaya. Disponível em: < <http://home.comcast.net/~padmasri/TOI/SomePearlsfromtheFourthChapterofAbhinavabharati.pdf>>. Acesso em: 06 nov. 2010.

SUNIL, P. Rasa in Sanskrit Drama. The Indian Review of World Literature in English, v.5, n.1, 2005.

THAMPI, G. B. Rasa as Aesthetic Experience. The Journal of Aesthetics and Art Criticism, v. 24, n. 1 (Oriental Aesthetics), p. 75-80, 1965.

VISHVANATHAN, Shiv. Encontros culturais e o oriente: um estudo das políticas de conhecimento. In: SANTOS, Boaventura de Souza; MENESES, Maria Paula. Epistemologias do Sul. São Paulo: Cortez, 2010. p. 487-507.

VISWANATHAN, Lakshmi. . Facets of Srngara. Disponível em: < [http://www.krishnaganasabha.org/articles/1992-93/Facets of Srngara by Lakshmi Viswanathan.pdf](http://www.krishnaganasabha.org/articles/1992-93/Facets%20of%20Srngara%20by%20Lakshmi%20Viswanathan.pdf)>. Acesso em: 06 nov. 2010.