

# *Rasa*: estética e semiose na Índia<sup>1</sup>

---

JOSÉ LUIZ MARTINEZ

**Resumo** Na Índia, desde a antiguidade, a representação artística é realizada pela conjugação das artes. Música vocal e instrumental, dança e teatro constituem uma unidade multimidiática englobada pelo termo *sangita*. Uma extensa literatura de tratados em sânscrito, assim como uma tradição milenar de debate acadêmico, discutem não apenas questões técnicas e normativas das artes, mas sobretudo a construção de significado e o processo de percepção estética. A teoria do *rasa* (sentimento, essência) é uma das contribuições indianas mais importantes nessa área. Neste artigo, intermeando uma visão panorâmica desse amplo campo de pesquisa, proponho algumas interpretações semióticas (de acordo com a teoria do signo de Charles Peirce) a respeito da teoria do *rasa*.

**Palavras-chave** música, dança, teatro, Índia, *rasa*, estética, semiótica, Peirce

**Abstract** In India, for millenia, artistic representation is the result of the conjunction of arts. Vocal and instrumental music, dance and theater constitute a multimediatic unity, circumscribed by the term *sangita*. A vast literature of sanskrit treatises, as well as an ancient tradition of academic debate, discuss not only normative and technical questions in performing arts, but above all the ways of constructing meaning and the process of aesthetic perception. The theory of *rasa* (feeling, essence) is one of the most important Indian contributions to this area. In this article, permeating a panoramic view of this broad field of research, I propose a semiotic interpretation (according to the sign theory of Charles Peirce) of the *rasa* theory.

**Key words** music, dance, theater, India, *rasa*, aesthetics, semiotics, Peirce

1. Este artigo foi escrito como parte das atividades da Rede Interdisciplinar de Semiótica da Música (<<http://www.pucsp.br/~cos-puc/rism>>), projeto de pesquisa dirigido por José Luiz Martinez e vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da PUC-SP, com o apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, instituições às quais o autor gostaria de fazer público seus agradecimentos.

A canção é sustentada pela voz, seu significado deve ser expresso pelas mãos, a emoção (*bhava*)<sup>2</sup> deve ser mostrada pelos olhares, o ritmo é marcado pelos pés. Porque, aonde quer que as mãos se movam, para lá os olhares seguirão, aonde os olhares forem, a mente seguirá; aonde a mente for, a emoção seguirá; e, aonde a emoção for, ali estará o *rasa*. (Nandikeshvara, 1970: 35).

Música e dança na Índia, desde os mais antigos tratados, têm sido vistas como formas acústicas e movimentos corporais que significam uma variedade de elementos naturais e da cultura do subcontinente indiano. Estes significados estéticos devem não apenas ser reconhecidos pelos espectadores, mas se oferecem para serem desfrutados como uma refinada qualidade de sentimento, ou *rasa*. A citação acima é proveniente do *Abhinayadarpana*, ou *O Espelho do Gesto*, tratado composto entre os séculos V e X por Nandikeshvara. Esta é a primeira obra que discorre exclusivamente sobre dança, localizando na música vocal o ponto de partida do processo de percepção estética. A palavra em sânscrito para música — *sangita* — engloba a música vocal (*gita*), instrumental (*vadya*), dança e teatro (*natya*). Semanticamente, *sangita* significa o canto em conjunção com a música instrumental e a dança.

Nandikeshvara apresenta três elementos fundamentais que se combinam durante a performance: 1. *sangita* (a música e a dança); 2. o *bhava*, ou os estados mentais que envolvem a representação das circunstâncias dramáticas e suas normas, entendidas como emoções generalizadas; e 3. o *rasa*, o sabor ou a essência, a ser interpretada e desfrutada pelo espectador. Assim, de acordo com os estetas indianos, a música e a dança, o *bhava* e o *rasa* são os componentes básicos da significação. Numa análise semiótica, a música e a dança estão para o signo estético, assim como o *bhava* para o objeto, e o *rasa* para o interpretante<sup>3</sup>. Os três elementos interagem articulando uma rede de significações (emocionais, dinâmicas e lógicas) no universo das mentes interligadas dos artistas e dos espectadores. Não caberá aqui discorrer sobre os signos musicais, coreográficos e dramáticos das artes indianas; nem, tampouco, sobre seus objetos estéticos, que apresentam uma variedade ainda maior, tal a multiplicidade da cultura indiana<sup>4</sup>. A primeira parte desse

2. Por razões técnicas, a transliteração de palavras em sânscrito e hindi foi simplificada nesta publicação.
3. Refere-se aqui à concepção peirceana de semiose. Vide os parágrafos CP 5.484, 6.347; o artigo *Pragmatism* (Peirce, 1998: 398-433) e seleções das cartas para Lady Welby e William James (Peirce, 1998: 477-502; CP 8.327-379, 8.313-315); assim como Santaella (1992 e 1995).
4. Esses sistemas de significação são demasiado complexos para serem descritos nesse artigo, além de apresentarem uma grande variedade de formas que se estendem da música hindustani (norte da Índia) e carnática (sul da Índia) aos diversos estilos de dança e teatro clássicos, tais como: Kathak,

artigo abordará a inter-relação das artes na Índia; a seguir, o conceito de *rasa* e a semiose estética.

## A RELAÇÃO ENTRE MÚSICA, DANÇA, DRAMA E POESIA

O teatro clássico sânscrito foi uma forma complexa de representação na qual diversas artes cooperavam para a realização do fim estético. A música, a dança, a representação dramática e a literatura combinavam-se para a apresentação de uma arte que visava despertar, insuflar e levar ao ápice o desfrutar estético, ou *rasa*. A teoria estética indiana encontra-se formulada no *Natyashastra* (*Dramaturgia*, em sânscrito). Sua forma final foi composta por volta do século III, e atribuída a Bharata. Trata-se do mais antigo tratado disponível sobre as artes, fundamental para a compreensão da música, da dança e do teatro indianos, e reverenciado a ponto de ser descrito como o quinto *Veda*. No primeiro capítulo do *Natyashastra* encontra-se a explanação de como Brahma (o deus Hindu da criação) combinou os elementos dos quatro *Vedas* numa nova forma: "Ele tomou a recitação (*pathya*) do *Rgveda*, a canção do *Samaveda*, a representação teatral (*abhinaya*) do *Yajurveda* e os sentimentos (*rasa*) do *Atharvaveda*, e assim foi criado o *Natyaveda*, relacionado aos *Vedas principais e subsidiários pelo sagrado Brahma que é onisciente*" (NSh, 17-18). De acordo com Lewis Rowell, a relação entre as artes e os *Vedas* pode ser entendida da seguinte forma, *pathya*, ou recitação ritual, relaciona-se diretamente com o *Rgveda*, pois neste a palavra falada é considerada como veículo do poder universal. A canção, ou *gita*, se relaciona com o *Samaveda*, o *Veda* dos hinos; e assim a música tem origem nas tradições do canto sagrado. *Abhinaya*, o gesto representativo da performance teatral, derivando do *Yajurveda*, é equiparado com as ações rituais. Finalmente, o *rasa*, o sentimento estético, está relacionado ao *Atharvaveda*, o *Veda* dos encantamentos, implicando que "a emoção é comunicada de pessoa para pessoa por meios supra-sensíveis" (Rowell, 1992: 15). Note-se que a integração dos elementos verbais, musicais e de ação cênica encontra-se no *rasa*.

Os três mais antigos e principais tratados que versam sobre música e dança, o *Natyashastra*, o *Abhinayadarpana* e o *Sangitaratnakara*, expõem a relação das artes performáticas como constituindo uma unidade, ou *sangita*. No *Sangita*-

Odissi, Manipuri, Bharata-Natyam, Kathakali, Kutiyattam etc. Para uma introdução às artes indianas, vide: Powers (1980), Vatsyayan (1980), Rowell (1992), Lannoy (1971), Martinez (1998 e 2000b), entre outros.

*ratnakara*, tratado composto por Sharngadeva em 1240 d.C., a interdependência entre as artes é explicada da seguinte maneira:

*Gitam* (música vocal), *vadyam* (música instrumental) e *nrttam* (dança), são as três conhecidas como *sangita* (...). A dança é conduzida pela música instrumental, a qual, por sua vez, depende da música vocal. (1.1.21c-24c)

Assim, a música vocal tem precedência sobre a música instrumental, e essa sobre a dança. A literatura é abrangida pela música vocal na forma de poesia musicada nas canções. Contudo, a música vocal é de fato uma arte independente, pois há evidências, tanto no passado como na música contemporânea, de que sílabas sem significado são empregadas no canto. Ainda que o teatro sânscrito clássico tenha se tornado obsoleto por volta do século X<sup>5</sup>, e artes como a música e a dança tenham se desenvolvido de forma independente do drama, pode-se reconhecer na atualidade uma hierarquia de mídias tal como defendida por Sharngadeva no século XIII. Música, dança e poesia, uma tríade semiótica, se articulam em cooperação em gêneros como o Kathak e o Odissi. A divisão das artes é minuciosamente classificada nos tratados segundo este esquema:

Tabela 1: A divisão da música, dança e drama indianos

*Sangita:*

1. *gita*

1.1 *raga* (estruturas melódicas)

1.2 *tala* (estruturas rítmicas)

1.3 *pada* (poesia, formas)

2. *vadya*

2.1 *tata* (cordofones - instrumentos de corda)

2.2 *sushira* (aerófonos - instrumentos de sopro)

2.3 *ghana* (idiófonos - percussão)

2.4 *avanaddha* (membranofones - tambores)

3. *natya* (dança e drama)

3.1 *nrtta* (dança pura)

3.1.1 articulações

5. As formas contemporâneas que mais se lhe aproximam são o Kathakali e o Kutiyattam, do estado de Kerala, no sul da Índia.

- 3.1.1.1 *mukhaja upanga* (faciais)
- 3.1.1.2 *sarira anga* (cabeça, peito, cintura, quadris, braços, mãos, pernas e pés)
- 3.1.2 *sthana, asana* (posições)
- 3.1.3 *mandala, pindibandha, karana* (movimentos)
- 3.2 *nrtya* (dança representativa)
  - 3.2.1 *abhinaya* (representação, pantomima)
    - 3.2.1.1 *angika* (gestos)
      - 3.2.1.1.1 *mukhaja upanga* (expressões faciais)
      - 3.2.1.1.2 *sarira anga* (cabeça, peito, cintura, quadris, braços, mãos, pernas e pés)
        - 3.2.1.1.2.1 *mudra* (gestos com as mãos)
        - 3.2.1.1.3 *ceshtakrita* (com o corpo todo)
    - 3.2.1.2 *vacika* (poesia, canção, declamação, solfejo)
    - 3.2.1.3 *aharya* (figurino, maquiagem, jóias)
    - 3.2.1.4 *sattvika* (manifestação fisiológica dos estados emocionais)

## O CONCEITO DE *RASA* EM BHARATA, ABHINAVAGUPTA E BHOJA

A palavra *rasa* (essência, seiva, sentimento) tem sido empregada na literatura sânscrita desde os *Vedas*.<sup>6</sup> Seu significado, no entanto, mudou de acordo com os contextos, tais como o ritual védico e o pensamento dos *Upanishads*.<sup>7</sup> *Rasa* esteve relacionada com a experiência estética já antes da era Cristã, contudo, a mais antiga dissertação sobre problemas estéticos se encontra no *Natyashastra*.

O conjunto completo de significados da palavra *rasa*, de acordo com o dicionário de sânscrito de Monier-Williams, inclui: a seiva ou o suco de plantas, suco de frutas, qualquer líquido ou fluido; a melhor, a mais fina ou a parte prima de alguma coisa; essência, medula, elixir, poção; o fluido seminal de Shiva (um dos deuses da trindade Hindu, também conhecido como Nataraja, “o senhor da dança”); charme, prazer, deleite, o sabor ou o caráter de uma obra ou o seu sentimento prevaiente. *Rasa*, portanto, não é somente alguma forma líquida ou um sentimento,

6. Os *Vedas* foram compostos entre 1300 e 500 a.C.

7. Compostos entre 1000 e 500 a.C.

mas algo que tem um grande potencial semiótico e um propósito, o de despertar o encantamento estético no espectador.

Bharata explica a idéia de *rasa* no *Natyashastra* por meio de uma analogia, na qual a palavra *rasa*, no seu sentido de sabor, é empregada para descrever o processo pelo qual um *gourmet* saboreia um prato bem condimentado. O assunto é apresentado como numa cena de teatro. Um grupo de sábios, desejosos de apreender a arte do drama, pergunta a Bharata, o ator e diretor arquetípico (um dos significados da palavra *bharata*):

“O que isto que você chama de *rasa*?”

Bharata responde aos seus estudantes:

(Se chama *rasa*) porque pode ser saboreado. Como se saboreia o *rasa*? Assim como os *gourmets* apreciam pratos preparados com diversos ingredientes deliciosos e muitas especiarias, as pessoas sensíveis desfrutam em suas mentes das emoções apresentadas pelas diferentes formas de representação dos afetos transientes e suas causas; apresentados com a entonação apropriada da voz, movimentos corporais e reações involuntárias. Isto explica porque essas emoções primárias são conhecidas no teatro como *rasas*. (NSh, 6.31-3)

Portanto, *rasa* é o efeito estético despertado no espectador através dos meios representativos do drama. A metáfora do saborear, empregada por Bharata em todo o *Natyashastra*, indica a atitude tanto dos que realizam a performance quanto dos que a desfrutam, é necessário uma disposição particular. Este é um ponto fundamental. Quem desfruta o *rasa*? Bharata usa a mesma palavra em sânscrito para referir ao *gourmet* e ao espectador, *sumanas*, que significa um sábio, uma pessoa bem disposta e de boa vontade. Desta forma, Bharata sugere que aquele que deseja ser um apreciador do *rasa* tem que cumprir certas demandas. Tanto quanto um *gourmet*, o espectador deve ter sensibilidade estética, experiência e conhecimento.

Pode-se aqui classificar essas qualidades de acordo com as categorias universais do filósofo americano e fundador da semiótica Charles Peirce: a sensibilidade estética está para a primeiridade, assim como a experiência para a secundidade, e o conhecimento para a terceiridade. Essas categorias são a base da fenomenologia e da semiótica tal como Peirce as pensou: “Primeiro é o início, aquilo que é fresco, original, espontâneo, livre. Segundo é aquilo que é determinado, terminado, acabado, correlativo, objeto, necessitado, reagindo. Terceiro é o médium, tornar-se, desenvolvendo, efetuando” (1992: 281). Enquanto categorias da cons-

ciência<sup>8</sup>, primeiridade corresponde ao sentimento, tal como imediatamente presente numa consciência. A secundidade consiste na consciência de alguma ocorrência, de polaridade, envolvendo ação e reação mentais de algum tipo. É a categoria mais fácil de ser identificada, pois a consciência está submetida à ação do mundo constantemente. A terceiridade se manifesta como consciência de um processo, de crescimento mental e aprendido. Trata-se do pensamento e da interpretação, que são sempre realizados por meio de signos. As categorias não são excludentes. A terceiridade incorpora a secundidade e a primeiridade; a secundidade inclui a primeiridade; e esta é livre.

É importante entender que o uso de Bharata do saborear como analogia da experiência estética é bastante adequado com relação a imediaticidade do sujeito e do objeto na experiência estética (note aqui um importante aspecto de primeiridade). Prem Lata Sharma escreve que *"No desfrutar da arte a relação sujeito-objeto é a mais íntima possível, tanto quanto na percepção do sabor, o contato entre sujeito e objeto, consiste na completa identificação e assimilação do objeto pelo sujeito"* (1970: 58). Uma consequência adicional da idéia de *rasa* como sabor consiste na sinergia da cooperação de elementos distintos. *Rasa* não é um sabor simples e elementar, mas o resultado de uma refinada combinação de diversos ingredientes submetidos a um processo. Sua qualidade peculiar difere do sabor de qualquer um de seus elementos individuais. O efeito do *rasa* não é meramente o resultado aditivo de suas diversas fontes, mas uma sinergia, onde o todo é superior à soma das partes. *Rasa* é um estado de consciência que ocorre num nível diferente daquele de seus componentes. Assim, nas artes da performance indianas, música, dança e poesia colaboram com suas especiarias, qualidades próprias para a semiose estética. A música estando para a primeiridade, assim como a dança para a secundidade e a poesia para a terceiridade, cooperam em formas singulares de multimídia, signos estéticos prementes de interpretação, cujo fim último é o *rasa*.

Os elementos combinados na obra artística que devem despertar o *rasa* na mente do espectador são classificados tecnicamente como *bhava* (traduzido acima "grosseiramente" como emoção). *Bhava* deriva da raiz sânscrita *bhu*, realizar, causar a existência, permear. Estas idéias são todas significativas no processo técnico de promover o saborear estético. De acordo com os tratados indianos, o *bhava* causa

8. Peirce concebeu as suas categorias como presentes em todos os fenômenos do universo (vide o artigo *A Guess at the Riddle*, Peirce 1992: 245-279, ou fragmentariamente em CP 1.354, 1.1-2, 1.355-68, 1.373, 1.374-75, 1.379-83 e 1.385-416).

o *rasa* por meio da representação, que deve ser sempre uma experiência de integral envolvimento dos espectadores. Daí a identificação do *bhava* com o objeto, a música e a dança com o signo, e o *rasa* com o interpretante. Os três componentes interagindo triadicamente na semiose estética. Vários termos técnicos fundamentais derivam da idéia de *bhava*:

*Vibhava* — as causas dramáticas, que determinam uma emoção

*Anubhava* — as conseqüências dessas causas

*Vyabharibhava* — as emoções subsidiárias, ou transitórias

A representação no palco das diversas formas de *bhava*, se realizada com perfeição pelos músicos e atores, deverá ser capaz de criar uma qualidade única e predominante chamada *sthayibhava*. Trata-se da característica estética peculiar da obra que está sendo apresentada. O *sthayibhava* resulta das formas representativas empregadas em conjunto, isto é, *raga*, *tala*, texto, gestos, movimentos, expressões etc. Trata-se da qualidade estética única de uma performance que se oferece ao espectador para ser desfrutada — e cujo desfrute se denomina *rasa*.

Há, portanto, uma relação semiótica entre os meios representativos, o *sthayibhava* e o *rasa*. Por meio de conjuntos complexos de signos artísticos, tais como a música, a dança e a poesia, representa-se um objeto estético, o *sthayibhava*, que será interpretado como *rasa*. Assim, na semiose estética, isto é, no processo de significação estética, os signos artísticos representam o *sthayibhava*, seu objeto; e o interpretante, o signo tal como desenvolvido na mente do espectador, tenderá — em condições ideais — para o *rasa*.

Bharata menciona oito *sthayibhavas* e oito *rasas*. Estas categorias de sentimento se justificam pelo fato de que todos os seres humanos são capazes de percebê-las e de experienciá-las. Por cerca de 800 anos, as teorias de Bharata foram debatidas por estetas, especialmente na Cachemira, e o número de *sthayibhavas* e de *rasas* foi ampliado por certos autores, fato criticado por outros. A teoria do *rasa* adquiriu sua forma clássica no século X, graças aos argumentos de Abhinavagupta, um verdadeiro polímata, esteta e filósofo Cachemir<sup>9</sup>. As teorias estéticas existentes foram brilhantemente analisadas por Abhinavagupta, que rejeitou a variedade de novos *rasas* e incluiu apenas um aos oito de Bharata, a tranquilidade. Assim, os nove *rasas*, ou *nava-rasas* e seus respectivos *sthayibhavas* são encontrados na tabela 2:

9. Abhinavagupta escreveu cerca de 50 obras, das quais apenas dois terços sobreviveram.

Tabela 2: Os nava rasas e sthayibhavas

<i>Sthayibhava</i>		⇒	<i>Rasa</i>	
<b>Rati</b>	amor	⇒	<b>Shrngara</b>	O Erótico
<b>Hasa</b>	ridículo	⇒	<b>Hasya</b>	O Cômico
<b>Shoka</b>	tristeza	⇒	<b>Karuna</b>	O Patético
<b>Krodha</b>	raiva	⇒	<b>Raudra</b>	O Furioso
<b>Utsaha</b>	energia	⇒	<b>Vira</b>	O Heróico
<b>Bhaya</b>	medo	⇒	<b>Bhayanaka</b>	O Terrível
<b>Jugupsa</b>	desgosto	⇒	<b>Bibhatsa</b>	O Abominável
<b>Vismaya</b>	surpresa	⇒	<b>Adbhuta</b>	O Maravilhoso
<b>Shama ou Tattvajnana</b>	paz ou o conhecimento da verdade	⇒	<b>Shanta</b>	A Tranqüilidade

Os oito *rasas* de Bharata possuem todos a mesma importância. São diferentes qualidades estéticas possíveis de ser representadas e interpretadas como um sentimento refinado. Contudo, na teoria de Abhinavagupta, *shanta*, a tranqüilidade, tem uma posição de destaque. A razão para a precedência de *shanta* sobre os oito *rasas* está no fato de que um pré-requisito básico para o desfrutar estético é a tranqüilidade do espectador. E este foi um ponto já estabelecido por Bharata séculos antes. Consta no *Natyashastra* que: “Vários sentimentos, devido às suas causas particulares respectivas, surgem de *shanta*. Mas quando estas causas desaparecem, aqueles *rasas* se fundem novamente com *shanta*” (NSh 6.87 em Masson & Patwardhan, 1969: 140). Abhinavagupta, porém, tinha uma visão mais filosófica do que artística para defender a supremacia do *shanta rasa*: “Porque *shanta* está fundamentado no mais elevado objetivo do homem, isto é, porque *shanta* promove a libertação última (*moksha*), é o mais importante de todos os *rasas*” (em Masson & Patwardhan, 1969: 102-03).

A teoria do *rasa* assume sua forma clássica com Abhinavagupta, ainda que estetas posteriores tenham elaborado outras idéias. Merece destaque a obra de Bhoja, contemporâneo de Abhinavagupta, e rei Malava (cujo domínio estava situado no

atual estado de Madhya Pradesh). Para Bhoja o principal *rasa* é *shrngara* — amor, desejo, erotismo. *Shrngara* já tinha sido dividido por Bharata em duas formas fundamentais, *vipralambha*, amor em separação; e *sambhoga*, amor em união. Bhoja expande as categorias de *shrngara* e classifica detalhadamente as circunstâncias dramáticas onde o amor em separação se transforma em amor em união, relacionando-as com as diferentes espécies de heróis e heroínas, os *nayaka-nayika*, tipos de personagens empregados na literatura e teatro indianos (Martinez, 1997: 195-227).

## O SABOREAR ESTÉTICO E O CONSENTIMENTO DO CORAÇÃO

A percepção e o desfrutar estético consiste na experiência do *rasa*, do ponto de vista dos espectadores. Abhinavagupta defendeu a ideia de que os músicos e dançarinos não experimentam o *rasa*, pois eles estão ocupados com a apresentação do espetáculo, com a representação dos diversos *bhavas* e o estabelecimento do *sthayibhava*. De qualquer maneira, o desfrutar de um *rasa*, quer por meio de música, dança, teatro ou poesia, exige que se cumpram certos pré-requisitos. A performance deve ser realizada de maneira irrepreensível de ambos os lados: no palco e na platéia. Da mesma forma que um músico, ou um dançarino/ator, possui habilidades artísticas resultantes de um treinamento especial, o espectador que aspira desfrutar de um *rasa* deve ser sensível e conhecedor das formas de arte. O termo que Abhinavagupta emprega para tal pessoa é *sahrdaya* (literalmente, “o possuído do coração”, isto é, sensível, capaz de apreciar as qualidades de sentimento). De fato, o espectador não deve apenas ter conhecimento teórico das artes, mas possuir a capacidade icônica de identificar a sua mente com aquilo que está sendo apresentado no palco. Abhinavagupta descreve a empatia do espectador com esses termos:

Quando nós vamos ao teatro, não temos qualquer inclinação para pensar: “Hoje eu vou fazer uma coisa real”. Ao contrário, nós nos sentimos assim: “Eu vou ouvir e ver algo além da minha experiência cotidiana, algo que vale a pena concentrar minha atenção, cuja mais profunda essência é pura alegria, do início ao fim. E eu vou dividir esta experiência com toda a platéia”. Dessa maneira o coração do espectador torna-se como um espelho sem manchas (isto, é capaz de refletir sem nenhuma distorção), porque todas as suas preocupações foram esquecidas, e o espectador está perdido em deleite estético, ouvindo o canto e a fina música (em Masson & Patwardhan, 1970: 33).

Quer ouvindo música, assistindo a um espetáculo, ou lendo um poema, o *sahrdaya* não se envolve com a realidade cotidiana, ao contrário, sua consciência

de tempo e espaço real se dissolve. Por meio de profunda concentração e — inicialmente — inferência, o espectador compreende os diversos elementos representados, tais como o *vibhava*, *anubhava* etc. Para reconhecer o *sthayibhava*, o caráter estético total da obra, é necessário que se removam obstáculos de qualquer natureza, tanto no palco como na mente do *sahrdaya*. Por exemplo, a performance deve ser perfeitamente executada, nas peças tradicionais deve haver consistência e veracidade em relação ao tema representado. O espectador deve estar perfeitamente concentrado. Ele ou ela deve, sobretudo, evitar que desejos pessoais, ansiedades e suas próprias emoções interfiram na apreciação estética. Este é um ponto que distingue profundamente o *rasa* indiano da catarse do teatro grego clássico. Assim, o *sahrdaya*, depois de um certo tempo de apreciação do espetáculo, por um lado, transcende o nível de inferência e os aspectos convencionais da peça; e, por outro, se liberta dos fatos de sua vida pessoal e de suas emoções. A mente do *sahrdaya* torna-se como um espelho cristalino, refletindo tudo que é representado diante dela. O espectador está preparado para o estágio em que a empatia com a obra promoverá um nível ainda mais avançado do desfrutar estético. Abhinavagupta escreve que:

A faculdade de auto-identificação com os eventos apresentados (*vibhavas*, *anubhavas*, etc.) demanda que o espelho da mente seja constantemente polido por meio do contato e da prática da poesia. Os possuídos do coração, aqueles que detêm o consentimento de seus corações, são os que têm essa faculdade. Porque tem sido dito (NSh): “o saborear daquilo que encontra o consentimento do coração desperta o *rasa*. O corpo é impregnado pelo *rasa*, como a madeira seca o é pelo fogo”. (in Gnoli, 1985: XLIII n.1)

O *sahrdaya* identificando-se completamente com as circunstâncias representadas transcende o seu próprio ego. Pois, nas mais profundas camadas de sua mente, ele ou ela vai encontrar disposições afetivas que são comuns a todos os seres humanos, tais como a tendência de se entristecer quando alguém querido parte. Esta é a *raison d'être* dos *rasas* como nove categorias universais de qualidades de sentimento. Trata-se das impressões latentes denominadas *samskara* ou *vasana* pelos filósofos e estetas indianos, que explicam sua origem nas inumeráveis experiências em todas as vidas que todos tiveram (doutrina Hindu da metempsicose). Alguns teóricos têm entendido esta questão como respostas instintivas, como relacionadas ao subconsciente, ou ainda ao inconsciente coletivo.

A experiência estética, tal como refletida no espelho da mente, vai encontrar na identificação um estado mental que não pertence ao cotidiano do indivíduo, mas que consiste numa generalização universal do sentimento, que todos os espectadores podem aspirar a compreender. De acordo com Masson & Patwardhan, o

resultado é uma experiência extraordinária de "êxtase não diferenciado, pois os espectadores entram em contato com o mais profundo recesso de seus subconscientes, onde a memória da unidade primeva entre o homem e o universo é ainda forte" (1969: VII-VIII). Neste ponto, o *sahrdaya* desfruta de um sentimento impessoal e universalizado. Ele mesmo não dá conta de sua individualidade, a ponto de sujeito e objeto se tornarem indiferenciados. Este estado mental, resultado da apreciação estética no seu mais alto nível, é o *rasa*.

Portanto, a experiência estética tal como entendida na Índia é um processo semiótico no qual se erige uma elaborada estrutura intelectual, baseada numa diversidade de signos — *ragas*, *mudras*, temas e personagens tradicionais da poesia — para serem interpretados de maneira convencional, mas cuja tendência, cujo *telos*, é simplesmente uma qualidade de sentimento. Apesar dos nove *rasas* serem categorias formais, sua experiência última consiste numa tremenda abstração semiótica, na qual todas as relações triádicas e diádicas são reduzidas a um estado monádico de primeiridade (vide Martinez, 1997: 332-368). No entanto, a primeiridade de um *rasa* não está relacionada à indeterminação e à liberdade de possibilidades com as quais a primeiridade é normalmente identificada. Graças aos desenvolvimentos artísticos e intelectuais que precedem os estágios mais altos do desfrutar estético, o *sahrdaya* é capaz de se concentrar na primeiridade que o músico ou dançarino apresenta para ser saboreada a ponto de identificação total com ela. E então, o sabor essencial, o *rasa* de uma obra artística, artificialmente selecionado, amplificado e prolongado, intenso como fogo na madeira seca, invade a consciência de todos os espectadores.

## REFERÊNCIAS

- BHARATA (1967). *The Natyashastrea* [Dramaturgia], 2 vols., 2ª ed., tradução Manomohan Ghosh. Calcutta: Manisha Granthalaya. Referências indicadas como (NSh [capítulo].[verso]).
- GNOLI, Raniero (1985). *The Aesthetic Experience According to Abhinavagupta* (= Chowkhamba Sanskrit Studies 62), 3ª ed. Varanasi: Chowkhamba.
- LANNOY, Richard (1971). *The Speaking Tree*. Oxford: Oxford University Press.
- MARTINEZ, José Luiz (1992). Uma possível teoria semiótica da música (pautada logicamente em Charles Sanders Peirce). *Cadernos de Estudo, Análise Musical* 5, Atravez: São Paulo, 73-83.
- \_\_\_\_\_ (1996). Icons in Music: a Peircean Rationale. *Semiótica* 110(1/2), 57-86.
- \_\_\_\_\_ (1997). *Semiosis in Hindustani Music*. Imatra: International Semiotics Institute.
- \_\_\_\_\_ (1998). Sobre a variedade musical na Índia. *Thot* 69, 14-19.
- \_\_\_\_\_ (2000a). Semiotics and the Art Music of India. In *Music Theory Online*, 6(1). [[http://www.societymusictheory.org/mto/issues/mto.00.6.1/mto.00.6.1.martinez\\_frames.html](http://www.societymusictheory.org/mto/issues/mto.00.6.1/mto.00.6.1.martinez_frames.html)]

- \_\_\_\_\_ (2000b). Pandit Chaurasia: o mestre da flauta. *Thot* 74, 61-69.
- \_\_\_\_\_ (2000c). Música & Sonho. In *A Ciência dos Sonhos*, Fani Hisgail (org.). São Paulo: Unimarco, 145-164.
- MASSON, J.L. & PATWARDHAN, M.V. (1969). *Shantarasa and Abhinavagupta's Philosophy of Aesthetics* (= Bhandarkar Oriental Series 9). Poona: Bhandarkar Oriental Research Institute.
- \_\_\_\_\_ (1970). *Aesthetic Rapture*, 2 vols. Poona: Deccan College.
- NANDIKESHVARA (1970). *The Mirror of Gesture*, 2ª ed., tradução A. Coomaraswamy & G.K. Duggirala. New Delhi: Munshiram Manoharlal.
- PEIRCE, Charles S. (1938-1956). *The Collected Papers*, 8 vols., Charles Hartshorne, Paul Weiss, e Arthur W. Burks (eds.). Cambridge: Harvard University Press. Referências indicadas como (CP [volume].[parágrafo]).
- \_\_\_\_\_ (1992). *The Essential Peirce*, vol. 1 (1897-1893), Nathan Houser e Christian Kloesel (eds.). Bloomington: Indiana University Press.
- \_\_\_\_\_ (1998). *The Essential Peirce*, vol. 2 (1893-1913), Peirce Edition Project. Bloomington: Indiana University Press.
- POWERS, (1980). India (partes I e II). In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol.9, Stanley Sadie (ed.), 69-141. London: Macmillan.
- ROWELL, Lewis (1992). *Music and Musical Thought in Early India*. Chicago: University of Chicago Press.
- SANTAELLA, Lúcia (1992). *A Assinatura das Coisas: Peirce e a Literatura*. Rio de Janeiro: Imago.
- \_\_\_\_\_ (1995). *A Teoria Geral dos Signos: Semiose e Autogeração*. São Paulo: Ática.
- SHARMA, Prem Lata (1970). Rasa Theory and Indian Music. *Sangeet Natak Academi* 16, 57-64.
- SHARNGADEVA (1978-1989). *Sangitaratnakara of Sharngadeva* [A Mina dos Tesouros Musicais], 2 vols., tradução R.K. Shringy (supervisão de Prem Lata Sharma). New Delhi: Munshiram Manoharlal.
- VATSYAYAN, Kapila (1980). India: Dance (parte VII). In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol.9, Stanley Sadie (ed.), 158-166. London: Macmillan.

José Luiz Martinez (PUC-SP) é semiótico da música e compositor. Suas principais áreas de pesquisa incluem semiótica musical peirceana, música clássica da Índia, música contemporânea ocidental e dança. Martinez obteve o título de *Doctor of Philosophy* em musicologia na Universidade de Helsinki em 1997, com a tese *Semiosis in Hindustani Music*, publicada pelo International Semiotics Institute. Na Índia, ele estudou canto (dhrupad) com Ustad Zia Fariduddin Dagar e tabla com Probir Mitra. Martinez é pesquisador associado ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da PUC-SP, através de concessão da FAPESP, coordenando a Rede Interdisciplinar de Semiótica da Música e a lista de discussão Musikeion. E-mail: martinez@pucsp.br.