

Teo
Lite
rária

Arquivo recebido em
30 de abril de 2011
e aprovado em
15 de junho de 2011

V. 1 - N. 1 -
1º Semestre de 2011

**Relato de
Pesquisa**

* A autora é doutoranda em Ciência da Religião na Universidade Federal de Juiz e Fora e se dedica à pesquisa da literatura indiana em língua inglesa.

DOI - 10.19143/2236-9937.2011v1n1p186-199

A liberação através da arte: um olhar sobre a estética indiana

**The liberation through art:
a view on Indian aesthetics**

*Gisele Cardoso de Lemos**

Resumo

Este texto busca refletir sobre a urgência em se desenvolver trabalhos que contemplem a arte indiana em diálogo com a espiritualidade, na América Latina, através de suas próprias fontes teóricas.

Palavras-chave: estética; Índia; Nāṭyaśāstra; mokṣā.

Abstract

This text reflects on the urgency to develop works that contemplate the Indian art in dialogue with spirituality, in Latin America, through India's own theoretical sources.

Keywords: aesthetics; India; Nāṭyaśāstra; mokṣā.

No contexto da relação entre teologia e literatura, me proponho a discutir a pertinência da busca por teorias e práticas estéticas originárias do próprio con-

texto indiano por pesquisadores latino-americanos para a análise de obras indianas, mesmo que escritas em língua inglesa. Mas antes de adentrar esse universo, percebo a necessidade de uma abordagem panorâmica da situação dos estudos da Índia na América Latina.

O Brasil não possui tradição nos estudos sobre a arte e a cultura indianas. Suas poucas tentativas, como o departamento de sânscrito da USP, deram seus últimos suspiros há alguns anos. Há apenas poucos pesquisadores que seguem firme, chutando as pedras do caminho para que suas pesquisas sigam adiante. Infelizmente essa situação não é característica apenas de nosso país, mas de toda a América Latina, o que faz com que se confirme a urgente necessidade de se despertar para a importância dos estudos sobre arte e cultura indiana a serem desenvolvidos nos países latino-americanos.

Luis Bou, um amigo e professor de história contemporânea da Índia, da Universidad Nacional de Rosario (Argentina), com esforços próprios publicou um importante livro chamado *India contemporânea: saqueo colonial y lucha por la independencia*, para que tivesse material, em língua castelhana, para continuar trabalhando com seus alunos a história da Índia e, em cuja introdução, sabiamente intitulada *advertencia*, afirma que a baixa produção de pesquisas, somada a pouca tradução dos importantes estudos feitos na Índia e a publicação de material sem qualidade nos países latino-americanos, pela inexistência de uma crítica consistente que possa servir de barreira para esse tipo de trabalho, caracterizam a situação precária dos estudos sobre a Índia, na América Latina.

Mas, creio que outros fatores ainda possam ser levantados para tentar justificar essa condição. Edward Said, em seu livro *Cultura e imperialismo*, nos mostra os estereótipos com os quais os indianos foram estigmatizados, primeiramente por viajantes europeus, depois pelas sucessivas colonizações européias e, atualmente, podemos citar o cinema, especialmente o hollywoodiano.

Ora, para descobrirmos porque há rejeição nos estudos sobre a Índia, na América Latina, basta refletir sobre o tipo de estudo oferecido nos países latino-americanos. Os estudos acadêmicos são caracteristicamente de estrutura euro-

péia e, por isso, absorvemos indiretamente os estereótipos incutidos em nossa mente através das obras e estudos europeus. Agustín Pániker diz que “el legado intelectual del colonialismo es omnipresente”¹ e se vê mais claramente quando estamos lidando com pessoas que têm total desconhecimento da Índia.

A maioria daqueles que admiram a obra de Goethe, por exemplo, ignoram o fato de este escritor ter sido influenciado pela literatura indiana, especialmente pela obra *Śakuntalā*², de Kalidasa, a qual ele considerava a mais bela obra já escrita. Mas, esse é um fato que pode ser ignorado sem prejuízo da obra de Goethe.

Mas e quanto ao prejuízo do reconhecimento da importância da literatura (ou arte) indiana para o mundo? Aliás, com que ferramentas pesquisar a literatura indiana, na América Latina? Como pesquisar a relação da literatura indiana e a teologia? Essas são importantes perguntas, já que dependendo das ferramentas escolhidas, pouco se fará pela literatura indiana, ou melhor, pouco a literatura indiana fará pelas pesquisas acadêmicas latino-americanas.

Antes de tudo deve-se assumir a importância da literatura indiana, no contexto pós-colonial, especialmente para seus pares do Hemisfério Sul como uma possível e real interlocutora. Assumida essa posição, deve-se pensar em que ferramenta utilizar para abordar a literatura indiana. Por um lado, se utilizarmos as teorias européias só estaremos tratando de generalizações pouco frutíferas, podendo ser a literatura indiana substituída por qualquer outra literatura. Por outro lado, a condição pós-colonial latino-americana faz com que tenhamos uma maior aproximação do entendimento da Índia contemporânea, porém, não podemos esquecer que há presente na literatura pós-colonial da Índia elementos locais e tradicionais que perpassam toda a estrutura textual e que podem ser mais bem compreendidas a partir de um contato maior com as teorias indianas.

Por último, a crítica pós-colonial requer uma reestruturação de todas as

1. PÁNIKER, Agustín. *Índika, una descolonización intelectual: reflexiones sobre la historia, la etnología, la política y la religión en el Sur de Asia*. Barcelona: Kairós, 2005, p. 24

2. शकुन्तला

esferas da sociedade, por isso, até mesmo o conceito “teologia” deve ser repensado, especialmente em se tratando de uma época em que o diálogo inter-religioso se faz muito presente. A palavra “teologia” deve alargar seu sentido para abarcar as religiões que não têm uma teologia no sentido tradicional do termo, mas filosofias. Sem esse alargamento de sentido, não haverá uma equanimidade e conseqüentemente nenhum diálogo entre os sistemas religiosos ocidentais e as correntes filosóficas orientais poderá de fato ocorrer. Só o que haverá é a perpetuação das teologias ocidentais como sendo superiores às filosofias orientais.

Outra possibilidade de repensar o conceito “teologia” almejando os mesmos objetivos citados acima é a compreensão de que a teologia, enquanto fenômeno que se configura caracteristicamente no ocidente, é apenas uma dimensão de experiência da espiritualidade que, não elimina outras formas concomitantes de experiência, como as apresentadas pelas filosofias orientais.

Resolvida a questão da equanimidade entre teologia e filosofia será possível fazer um estudo da relação entre a literatura indiana e a espiritualidade ou o sagrado. Para isso, é necessário um esforço de sair do nosso lugar cômodo e ir até o encontro com o outro e descobrir que entre os indianos há uma longa tradição de estudos estéticos, inclusive em diálogo intrínseco com a espiritualidade. A partir de agora, apresentarei resumidamente os elementos centrais de uma das vertentes hermenêuticas do *Nāṭyaśāstra*³, precisamente a de Abhinavagupta, um dos mais importantes comentadores do *Nāṭyaśāstra* e que imprime uma experiência soteriológica a partir da experiência estética.⁴ Corro o risco de desvalorizar ou corromper a grandeza desse texto devido ao sintetismo ao qual devo me submeter.

O *Nāṭyaśāstra* é um importante tratado de estética da Índia, cuja ênfase se encontra no drama. Esse texto vem influenciando artistas ao longo dos tempos. Não é um texto puramente teórico. Ao contrário, ele clama por uma prática que

3. नाट्यशास्त्र

4. Há outras vertentes hermenêuticas que fazem uma releitura do *Nāṭyaśāstra* e também percebem a experiência estética como uma experiência soteriológica, como a proposta de Rupagoswami, vinculado à tradição *Bhakti* e seu conceito de *bhaktirasa*.

é coletiva, assim como a experiência do ritual védico também não é solipsista, mas coletiva.

Sua autoria é atribuída a Bharatamuni e sua origem é sugerida entre a escrita dos Vedas e dos Puranas devido a características do texto, ou entre o séc. II a.C. e o séc. II d.C. No próprio *Nāṭyaśāstra* encontramos a informação de que foi a divindade Brahmā que criou o *Nāṭyaśāstra*, como um quinto *Veda*⁵, a partir de elementos dos quatro Vedas anteriores, a pedido de Indra e outras divindades, para que servisse de deleite e conhecimento de todos os homens, sem restrição de casta, em um período de grande turbulência pelo qual o cosmos estava passando⁶. Brahmā o entregou a Bharata pedindo-o que o colocasse em prática, já que os deuses não tinham as qualidades necessárias para colocá-lo em prática. As qualidades mencionadas são: esperteza, inteligência, observância e controle. Somente os sábios por terem alcançado o conhecimento védico e serem auto-controlados seriam capazes de entender o tratado. Bharata, então, reescreve o *Nāṭyaśāstra* e instrui seus discípulos na arte do drama, para que eles pudessem colocar em prática o conhecimento do *Nāṭyaśāstra*⁷.

O *Nāṭyaśāstra*, também chamado *Nāṭyaveda*, apresenta incansáveis detalhamentos desde a construção do teatro/palco, os rituais que deveriam ser seguidos, a estruturação da apresentação, as diversas posições das partes do corpo em harmonia com expressões faciais, vestimentas, adornos, maquiagens, personagens a serem apresentados, tipos de cenários, tipos de heróis, heroínas, temática, dicção, figuras de linguagem, métricas musicais, ritmos até a emoção/sentimento envolvidos, dentre inúmeros outros elementos.

Todo o detalhamento da prática teatral parece confluir para o que é centralizado em dois capítulos deste tratado, ou seja, o cap. VI e o VII, respectivamente sobre a noção de *rasa*⁸ e de *bhāva*⁹. Priyadarshi Patnaik nos lembra que

5. वेद

6. Degeneração do dharma.

7. RANGACHARYA, Adya. *The Nāṭyaśāstra. English translation with critical notes*. New Delhi: Munshiram Manoharlal Publishers, 2010, p.1

8. रस

9. भाव

segundo o próprio Bharata, o objetivo estético da apresentação teatral é *rasa*¹⁰. A palavra *rasa* foi e ainda é utilizada em diversos contextos, por isso, esta palavra apresenta diversos sentidos como: sumo, néctar, soma, sabor, mercúrio, dentre muitos outros. Não só pela variação de sentido que a palavra apresenta, como também por denotar não um conceito, mas um fenômeno da ordem da experiência, sua definição é uma difícil tarefa, que aqui não tenho pretensão de dar cabo. Umberto Eco, em seu artigo *Rasa and taste: a difficult synonymy*, afirma: “When in the fifties I started reading the great Indian aestheticians I found myself immediately in hot waters because every time I identified a possible definition of *rasa* I immediately came across a contrasting definition”¹¹. Podemos, contudo, perceber é que *rasa* preserva o sentido de ser um ingrediente importante ou essencial de algo. A qualidade de *rasa* é a de ser a essência.

O objetivo do drama indiano é o de proporcionar: 1- deleite ou pleno gozijo; 2- conhecimento ao espectador através da contemplação das emoções que culmina na experiência do *rasa*, ou seja, a teleologia de uma apresentação artística que é a experiência estética. Essa experiência estética não pode ser confundida com a mera admiração da obra de arte, mas uma experiência estética que causa uma plena felicidade.

Essa contemplação das emoções se dá no conjunto de todos os elementos sobre o qual o texto se refere, mas principalmente na combinação de *sthāyibhāva*¹², emoções básicas ou estados psicológicos de longa duração, *vyabhicaribhāvas*¹³, estados psicológicos momentâneos, *vibhāvas*¹⁴, estímulos externos que geram os *sthāyibhāvas*, e os *anubhāvas*¹⁵, consequências ou reações físicas dos *vibhāvas*.

10. PATNAIK, Priyadarshi. *Rasa in Aesthetics: an application of Rasa Theory to Modern Western Literature*. New Delhi: D.K. Printworld, 2004, p. 4

11. ECO, Humberto. *Rasa and taste: a difficult synonymy*. Disponível em: www.umbertoeco.it/CV/Rasa%20and%20Taste.pdf.

12. स्थायिभाव

13. व्यभिचरिभाव

14. RANGACHARYA, Adya. *The Nāṭyaśāstra. English translation with critical notes*. New Delhi: Munshiram Manoharlal Publishers, 2010, pp. 64-66

15. अनुभाव

Essa experiência não é da ordem do cotidiano (*lokadharmī*)¹⁶, mas da ordem da estética (*natyadharmī*)¹⁷. Ou seja, numa experiência do cotidiano também está presente os *vibhāvas*, *sthāyibhāvas*, *vyabharibhāvas* e *anubhāvas*, como no exemplo que segue: Se uma pessoa se encontra sozinha, à noite, e ouve um barulho desconhecido, ela poderá, nesse momento, sentir medo e, conseqüentemente sentir tremores, ter seus batimentos cardíacos acelerados, suar, etc. Toda a caracterização do ambiente “à noite”, “barulho desconhecido”, é o *vibhāva*¹⁸, ou o que desencadeará um estado emocional na pessoa. Esse estado emocional (medo) é o *sthāyibhāva*, que pode ser acompanhado de estados emocionais transitórios (*vyabharibhāvas*), por exemplo, ansiedade. As reações como tremores, aceleração dos batimentos cardíacos, são os *anubhāvas*. Porém, é só na apresentação artística desses elementos, ou seja, na ordem do *natyadharmī*, que há a possibilidade de se experimentar *rasa*, até porque todos os elementos constituintes desse processo são meticulosamente pensados para induzir esse processo, diferente dos acontecimentos espontâneos do dia-a-dia.

Quando os *vibhāvas*, *anubhāvas*, *vyabharibhāvas* e *sthāyibhāvas* apresentados geram na mente do espectador/leitor um estado percebido como medo, raiva, amor ou compaixão, por exemplo, o espectador reconhece essa combinação e é capaz de através dela gerar em si a mesma emoção que está sendo representada e, através desse percurso, ela poderá usufruir o *rasa*, ou seja, ela poderá alcançar um prazer ou satisfação estética.¹⁹ Experimentar *rasa* não é o mesmo que experimentar *bhāva*, ou emoção básica. Na experiência de *rasa* está envolvido o despertar de um efeito estético no espectador por meios representativos do drama. Para essa experiência, é necessário que o espectador/leitor tenha uma disposição particular, mencionado no próprio *Nāṭyaśāstra* como qualidades. Sem essa disposição ou qualidades, o drama poderá ser experimentado de outras formas, mas jamais enquanto experiência de *rasa*.

O *rasa*, apesar de ser usufruído após um processo e com a contribuição de

16. लोकधर्मि

17. नट्यधर्मि

18. वभिाव

19. PATNAIK, Priyadarshi. *Rasa in Aesthetics: an application of Rasa Theory to Modern Western Literature*. New Delhi: D.K. Printworld, 2004, p.7

objetos (personagens, cenários, etc.), não deve ser percebido nem como um objeto nem como um processo; ele é o que está além do processo e de todo e qualquer objeto. Ele reside na possibilidade de uma experiência estética da obra. *Rasa*, portanto não é algo a ser adquirido, mas a ser revelado.

O *Nāṭyaśāstra* nos apresenta oito *sthāyibhāvas* que são as matérias-primas que são experimentadas na arte como *rasas*. É o resgate da essencialidade das emoções básicas ou *Sthāyibhāva*. Aqui traduzirei o quadro explicativo de Óscar Pujol e Chantal Maillard.

<u>Sthāyibhāva</u>	<u>Rasa</u> ²⁰
O amor (<i>rati</i> - रति)	<i>Śṛṅgāra</i> - शृङ्गार (o erótico)
O riso (<i>hāsa</i> - हास)	<i>Hāsyā</i> - हास्य (o cômico)
A pena (<i>śoka</i> - शोक)	<i>Karuna</i> - करुण (a compaixão)
A cólera (<i>krodha</i> - क्रोध)	<i>Raudra</i> - रौद्र (a raiva)
O entusiasmo (<i>utsāha</i> - उत्साह)	<i>Vīra</i> - वीर (o heroico)
O medo (<i>bhaya</i> - भय)	<i>Bhayānaka</i> - भयानक (o terrível)
A aversão (<i>jugupsā</i> - जुगुप्सा)	<i>Bībhatsa</i> - बीभत्स (o repugnante)
A admiração (<i>vismaya</i> - वस्मिय)	<i>Adbhuta</i> - अद्भुत (o maravilhoso)

É importante compreender que 1- os diferentes *sthāyibhāvas* se abrem apenas para um *rasa*. Por exemplo: há diferentes tipos de riso; o irônico, o sarcástico, o feliz, o tímido, porém, há um único *rasa* ligado a todos esses risos, o cômico, devido ao processo de universalização dos sentimentos que será visto mais adiante; 2- Os *rasas* estão além do binômio positivo e negativo; todos os *rasas* proporcionam um pleno regozijo no espectador, justamente por serem distintos das emoções básicas. Isso significa que, mesmo quando o espectador

20. No final do cap. VI do *Nāṭyaśāstra*, um nono *rasa* chamado *sānta* ou tranquilidade é mencionado. Retornarei a este *rasa* ao final deste texto, com as observações de Abhinavagupta.

usufruir o *rasa Bhayānaka* (o terrível) ou o *Raudra* (a raiva), por exemplo, ele será tomado por uma satisfação estética. O processo inicia-se com o fenômeno artístico, passa pela experiência estética e culmina com o prazer estético.²¹

Para Abhinavagupta, uma dos mais importantes comentadores do *Nāṭyaśāstra* e que explora uma possibilidade específica desse texto, em toda experiência emocional, há um componente da emoção e um componente do objeto ligada à emoção. A experiência de *rasa* propõe uma experiência da emoção pura, ou seja, da essência da emoção, que se dissocia dos objetos e que, portanto, conecta consciências universais, cuja universalização é chamada de *sādhāraṇīkaraṇa* ou união de corações.²²

Esse processo de universalização, com o qual Abhinavagupta se refere à ruptura com a temporalidade e espacialidade limitadoras do real, que causa o sujeito particularizado. É somente quando a mente se torna livre de todas as obstruções projetadas pelo ego que o *rasa* acontece. A esse estado mental de neutralidade dá-se o nome de *camātkara*.²³

Abhinavagupta ressalta esse processo afirmando que o *rasa* é *alaukika*²⁴, ou seja, que não é deste mundo; é transcendente e sublime. Ele está acima e além de todas as partes constituintes das coisas. Neste ponto, o espectador desfruta de um sentimento impessoal e universalizado.²⁵

A universalização que se dá na experiência estética faz com que o espectador não apenas reconheça o sentimento encenado, mas o experimente. O *Nāṭyaśāstra* não é um texto para ser interpretado, mas para ser realizado.

Para Abhinavagupta, há cinco níveis de experiência estética dentre os quais, os três primeiros se referem ao sujeito individualizado, enquanto que os dois subsequentes se referem ao sujeito despersonalizado ou em sua condição universal. São eles: 1- o nível sensitivo: a experiência estética começa no plano

21. PUJOL, Óscar & Chantal Maillard. *Rasa: el placer estético en la tradición india*. Varanasi: Indica Books, 1999, p.14

22. साधारणीकरण- Fazer comum ou fazer universal.

23. चमत्कर - Estado de embelezamento.

24. अलौकिकि

25. Op. cit. p.70

do sensível, por meio do objeto estético, porém, não se encerra nele. 2- o nível imaginativo: o objeto estético estimula não só os sentidos, como também a imaginação fazendo com que o espectador exercite sua imaginação transformando, ou seja, recriando imaginativamente o objeto. 3 - o nível emotivo: já que o dado que se apresenta é emotivo, a reação também é da ordem da emoção. Aos poucos o sujeito vai se envolvendo cada vez mais com o objeto. 4 - o nível de despersonalização: ao estar envolvido emocionalmente com o objeto, o sujeito se esquece das limitações espaço-temporais de sua individualidade. Aqui se dá a abertura do sujeito ao universal. 5- o nível transcendente: aqui se dá a experiência estética como gozo supremo (*paramānanda*)^{26 27}.

O *rasa* começa a se dar no nível emocional. Enquanto o espectador/leitor estiver no nível unicamente intelectual, não haverá *rasa*. Ao permitir-se envolver com os modos sentimentais estimulados pela apresentação, o sujeito deixa de ser ordinário e, se desvinculando de suas circunstâncias, singularidades e desejos fragmentadores da personalidade, passa a ser um sujeito estético.

Na experiência estética (assim como na mística), nos termos apresentados por Abhinavagupta sobre o *Nāṭyaśāstra*, há uma supressão dos desejos práticos, estado de consciência desinteressada, acompanhado de um prazer que não é fruto de uma satisfação de um desejo, mas da universalização unificante.

Essa experiência tem lugar por via emocional e, para isso necessita de um percurso de percepção não ordinária. As emoções são fontes de desequilíbrio, mas as emoções estéticas (*rasas*) emergem do estado de equilíbrio emocional resultado da abstração do cotidiano. Este estado de equilíbrio é *śāntarasa*.²⁸

O *śānta*²⁹ é o estado de tranqüilidade ou serenidade que se alcança ao serem neutralizadas todas as paixões. Para Abhinavagupta, o *rasa śānta* é o estado de paz do qual todos os *rasas* se originam e retornam. O conhecimento da Verdade, o conhecimento do Uno está por sob todos os *rasas* e, por isso é o

26. परमानन्द

27. PUJOL, Óscar & Chantal Maillard. *Rasa: el placer estético en la tradición india*. Varanasi: Indica Books, 1999, pp. 82-83

28. Ibid, p. 91

29. शान्त

mais estável de todos os sentimentos. Segundo Pujol e Maillard, a experiência do estado de serenidade, é a experiência do próprio Espírito, *Ātmasvabhāva*: o Um mesmo como sentimento de si mesmo.³⁰

A partir dessas observações, conclui-se que o espectador/leitor experimenta o *rasa śānta* como o resultado da imersão na experiência estética de qualquer um dos oito rasas anteriormente mencionados. Essa é a razão pela qual Abhinavagupta dá tanta ênfase na primordialidade deste *rasa*.

Além disso, é somente neste estado de equilíbrio, de superação das dualidades e do ego que o ser humano alcança *mokśa*³¹, o estágio último dos *Puruśarthas*³² ou quatro etapas a serem seguidas pelo homem em direção à liberação. São eles: 1- *dharma*³³, geralmente traduzido como deveres morais; 2- *artha*³⁴ ou bens; 3- *kama*³⁵ ou desejo; 4- *mokśa*, sendo *mokśa* a liberdade do falso “eu” ou *ahamkara*³⁶.

Abhinavagupta explora um nível de possibilidade interpretativa do *Nāṭyaśāstra*, jamais eliminando outras possibilidades as quais o texto se abre. Para cada dimensão de experiência do *Nāṭyaśāstra* há certas qualificações requeridas pelo espectador/leitor. *Rasa* enquanto *mokśa* deve ser compreendido dentro de uma vertente hermenêutica específica. Além dela, o *Nāṭyaśāstra* segue fornecendo muitas outras dimensões de experiências.

Priyadarshi Patnaik nos lembra que a noção do *rasa* influencia toda a discussão sobre arte, na Índia, primeiramente porque ela lida com o que é comum a todos os homens de todos os tempos – a emoção. Segundo, porque é uma teoria completa, que engloba o artista, o texto e o leitor. Terceiro, porque é o potencial estético que sugere emoções distintas das do cotidiano. Em quarto lugar, porque é a teoria mais antiga da qual se tem conhecimento e que influenciou escritores regionais e poderosas críticas. Por último, porque comprova a

30. Ibid, p. 93

31. मोक्ष

32. पुशुशुथ

33. धरुडु

34. अरुथ

35. डुडु

36. अहडुकर

riqueza da tradição estética indiana.

Patnaik, focada ainda mais na questão literária, diz que uma teoria literária válida é sempre aquela que tem implicações práticas, ou seja, 1- que desperta novas teorias para novas especulações filosóficas; 2- que é aplicável a textos literários; 3- que deve cobrir uma área mais larga e não ser uma questão de estar em voga³⁷. Sendo assim, vemos que a noção do *rasa*, apresentada no *Nāṭyaśāstra*, de Bharatamuni, é uma dessas teorias.

Sua contemporaneidade é atestada pela contínua produção literária indiana que dialoga explícita ou implicitamente com esse tratado levando o leitor ou espectador a ter contato com essa tradição estética. Sryug Yadav faz a seguinte afirmação sobre a obra de Mahesh Dattani: "(...) the playwright like Mahesh Dattani gains primordial worth and momentum when he declares that in his plays 'everything is geared towards rasa'"³⁸.

Outro exemplo de um diálogo explícito entre as obras artísticas indianas contemporâneas e o *Nāṭyaśāstra* é o livro *Mistress*, de Anita Nair, publicado em 2005, que se apresenta dividido em nove capítulos, cada um intitulado com o nome de um *rasa*, na seqüência como é apresentada pelo *Nāṭyaśāstra*. Não devemos ainda ignorar a relação implícita que há em muitas obras com o tratado em questão, algumas vezes repousando na performatividade da escrita do autor, como proposta de um texto realizável e não interpretável.

Toda a discussão apresentada até aqui e os exemplos mencionados acima forçam-nos a repensar o quanto de nossas atitudes atuais ainda é regido por questões imperialistas. Os estudos referentes aos países asiáticos, na América Latina, são uma clara representação desta situação. Com relação estrita à Índia, creio como Agustín Pániker que, devemos "reconocer que esos mundos índicos deberían ser oídos y sus ideas conocidas. Inclusive aquellas experiencias que han sido semienterradas por densas capas de transculturaciones o vanas

37. PATNAIK, Priyadarshi. *Rasa in Aesthetics: an application of Rasa Theory to Modern Western Literature*. New Delhi: D.K. Printworld, 2004, p.1

38. YADAV, Sryug & Amar Nath Prasad (Edits.). *Studies in Indian drama in English*. Bareilly: Prakash Book Depot, 2003, p. 189

imposiciones”³⁹

Infelizmente, hoje em dia, os investigadores sérios nas diversas áreas de estudo sobre a Índia, que se encontram na América Latina, são sobreviventes à deriva. Mas ao invés de estarmos à espera de resgate pelo reconhecimento acadêmico de nossos esforços e pesquisas, creio nas palavras inspiradas em Diop, que se encontram no livro *África y la historia*, de Luis Bou: “pero no es tan malo naufragar, si el barco nos conduce hacia alguna forma de engaño. Mucho menos si podemos aferrarnos a algo que nos saque a flote, para nadar hacia una orilla mejor”.

Concordo com as palavras de Bou e creio que estes investigadores, mesmo sem o devido reconhecimento acadêmico devem continuar escrevendo. Devemos escrever porque estamos comprometidos com algo superior, que transborda as instituições de ensino e pesquisa: o comprometimento com o conhecimento e com a própria escritura para além dos estereótipos tão frequentes neste campo de pesquisa.

Envio: 30 abr. 2011

Aceite: 15jun. 2011

Referências bibliográficas:

BOU, Luis César. *India Contemporánea: saqueo colonial y lucha por la independencia*. Buenos Aires: De los cuatro vientos, 2006.

_____. *África y la historia*. Rosario: Colectivo Editorial Último Recurso, 2007.

ECO, Humberto. *Rasa and taste: a difficult synonymy*. Disponível em: www.umbertoeco.it/CV/Rasa%20and%20Taste.pdf

MARTINEZ, José Luiz. *Rasa: estética e semiótica na Índia*. Galáxia, no. 2, 2001, pp. 121-133.

PÁNIKER, Agustín. *Índika, una descolonización intelectual: reflexiones sobre la historia, la etnología, la política y la religión en el Sur de Asia*. Barcelona: Kairós, 2005.

39. PÁNIKER, Agustín. *Índika, una descolonización intelectual: reflexiones sobre la historia, la etnología, la política y la religión en el Sur de Asia*. Barcelona: Kairós, 2005, p.10

- PATNAIK, Priyadarshi. *Rasa in Aesthetics: an application of Rasa Theory to Modern Western Literature*. New Delhi: D.K. Printworld, 2004.
- PUJOL, Óscar & Chantal Maillard. *Rasa: el placer estético en la tradición india*. Varanasi: Indica Books, 1999.
- RANGACHARYA, Adya. *Introduction to Bharata's Nāṭyaśāstra*. New Delhi: Munshiram Manoharlal Publishers, 2005.
- _____. *The Nāṭyaśāstra. English translation with critical notes*. New Delhi: Munshiram Manoharlal Publishers, 2010.
- SAID, Edward W. *Cultura e imperialismo*. São Paulo: Companhia das letras, 1995.
- YADAV, Sryug & Amar Nath Prasad (Edits.). *Studies in Indian drama in English*. Bareilly: Prakash Book Depot, 2003.