

SABOR E SOM:

SRI AUROBINDO, TRADUTOR INDIANO

(A BUSCA DE UM CENTRO EM AUROVILLE  
E SAVITRI)

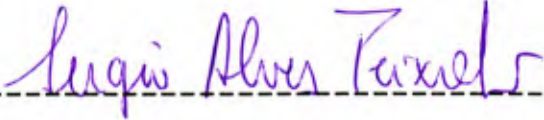
Carlos Alberto Gohn

Tese apresentada à Pós-graduação em  
Letras da Universidade Federal de  
Minas Gerais, como parte dos requi-  
sites para a obtenção do Grau Doutor  
em Literatura Comparada.

Orientador: Prof. Dr. Sérgio Alves Peixoto

Belo Horizonte, 29 de setembro de 1994

Tese defendida publicamente no curso de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Minas Gerais e aprovada pela seguinte Comissão Examinadora:

  
-----

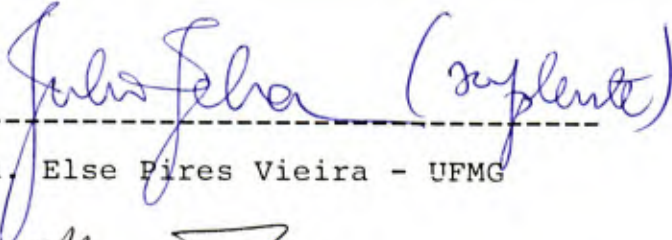
Prof. Dr. Sérgio Alves Peixoto - UFMG  
orientador

  
-----

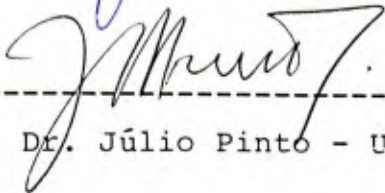
Prof. Dr. Carlos Alberto da Fonseca - USP

  
-----

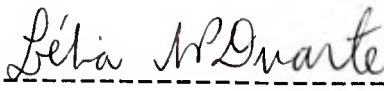
Prof. Dr. Reinaldo Martiniano Marques - PUC-MG

  
-----

Profa. Dra. Else Pires Vieira - UFMG

  
-----

Prof. Dr. Júlio Pinto - UFMG

  
-----

Profa. Dra. Lélia Parreira Duarte  
Coordenadora do curso de pós-graduação em Estudos Literários -  
FALE/UFMG

Belo Horizonte, 29 de setembro de 1994

DEDICATÓRIA

Para            Nice  
                  Iara  
                  Marcos

**AGRADECIMENTOS**

À Sergio Alves Peixoto, meu orientador, apreciador de uma boa conversa, do cine Belas Artes, de Mário Quintana e de geléia forte de laranja. Ele não tem idéia do quanto sua postura diante do mundo (acadêmico) me ajudou.

Aos membros da banca de qualificação: Júlio Pinto e Else Vieira. A esses últimos e a Carlos Alberto da Fonseca, meu obrigado especial por compartilharem sua pesquisa bibliográfica e sua produção acadêmica.

A Adriana Pagano, pela leitura atenta de meu texto e pela troca de idéias. Que le vaya bien en Nottingham.

Àqueles de quem fui presença digitadora e constante no departamento de letras anglo-germânicas: da Marieta, do Chico, da Luzia, do chefe (Júlio Jeha) e, intermitentemente, dos colegas professores. Também a Alda e Leticia, do pós.

A chefias passadas, a começar por aquela que me acolheu no início da carreira, Verônica Ben-Ibler. E depois: Maria Lúcia Dessen, Rosa Maria, Conceição, Júnia, Stella e Magda. Obrigado pela paciência e pelas poucas (e merecidas) maledicências. Das chefias de setor, a Laura, Vicente e Vera Meneses (também pela amizade).

A meus professores do pós. Cada um com seu olhar, todos, de certa forma, convergentes: Eneida, Vera Casanova, Lelia, Irene e, muito recentemente, Ana Lúcia Gazzola.

A primeira professora de literatura, Maria Luiza Ramos.

A Cristina Moura por ter me apresentado à obra de Sri Aurobindo.

Aos amigos e colegas que estiveram presentes com sua palavra e livros: Marcus Wolff, Bacamarte, Renate Erdmann, Rui Rothe, Emílio Resende, Eliana Lourenço.

À Mãe, em todas as suas manifestações: pátria, útero, lar, divindade...

Sempre, aos filhos de São Francisco.

Aos aurovilianos.



## SUMÁRIO

## Capítulo 1

|                     |    |
|---------------------|----|
| INTRODUÇÃO. . . . . | .1 |
|---------------------|----|

## Capítulo 2

|  |     |
|--|-----|
| O TRADUTOR, O AVATAR E A SEMIOSE. . . . .              | .21 |
| 2.0 Preliminares. . . . .                              | 22  |
| 2.1 Quem traduz: o avatar . . . . .                    | 22  |
| 2.2 Sri Aurobindo-avatar traduz o quê?. . . . .        | 37  |
| 2.2.1 A tradução em Sri Aurobindo. . . . .             | .39 |
| 2.2.2 A "Experiência Védica" em Sri Aurobindo. . . . . | 46  |
| 2.2.3 A descida do Supramental. . . . .                | 59  |
| 2.3 Semiose e tradução. . . . .                        | .62 |
| 2.4 O interpretante e a reescrita. . . . .             | 76  |

## Capítulo 3

|  |     |
|--|-----|
| SRI AUROBINDO E A LITERATURA INDO-INGLESA. . . . .   | .79 |
| 3.0 Preliminares. . . . .  | .80 |
| 3.1 Uma literatura romântica. . . . .  | .80 |
| 3.2 A reação pós-colonial. . . . .   | 83  |
| 3.3 O pós-colonialismo em Sri Aurobindo. . . . .   | 88  |
| 3.3.1 Pós-colonialismo: o que diz a crítica. . . . .   | 88  |
| 3.3.2 Pós-colonialismo: o que diz Sri Aurobindo. . . . .   | 91  |
| 3.4 O descentramento na literatura pós-colonial e a busca do centro<br>(hindu) em Sri Aurobindo. . . . . | .97 |
| 3.5 Para quem traduz Sri Aurobindo?. . . . .   | .99 |

|  |      |
|--|------|
| 3.6 O inglês sucede ao sânscrito? . . . . .            | .101 |
| 3.6.1 A criação do mundo através da linguagem. . . . . | 108  |

#### Capítulo 4

|  |      |
|--|------|
| O SABOR DA POESIA. . . . .                       | .113 |
| 4.0 Preliminares. . . . .                        | .114 |
| 4.1 A estética sânscrita. . . . .                | .116 |
| 4.1.1 <b>Rasa</b> . . . . .                      | .122 |
| 4.1.2 A escola <b>Alamkara</b> . . . . .         | 126  |
| 4.1.3 A escola <b>Dhvani</b> . . . . .           | 127  |
| 4.1.4 <b>çantarasa</b> , "Paz interior". . . . . | 134  |
| 4.1.5 <b>Karunarasa</b> , o "patético". . . . .  | 135  |
| 4.1.6 O <b>rasa</b> e a tradução. . . . .        | 136  |

#### Capítulo 5

|  |      |
|--|------|
| <b>SAVITRI E A ESCUTA DO SOM INDIANO</b> . . . . .   | 138  |
| 5.0 Preliminares. . . . .  | 139  |
| 5.1 Uma releitura de <b>Savitri</b> enquanto produção/tradução da<br>Experiência Védica. . . . . | .142 |
| 5.1.1 A lenda de Savitri no <b>Mahabharata</b> . . . . .   | 143  |
| 5.1.2 A utilização da lenda por Sri Aurobindo. . . . .   | 147  |
| 5.1.2.1 A estrutura de <b>Savitri</b> . . . . .  | .151 |
| 5.1.2.2 O símbolo da Aurora. . . . .   | .158 |
| 5.2 A cena inicial do poema. . . . .   | 162  |
| 5.2.1 Elementos védicos no início do poema. . . . .  | 163  |
| 5.3 O poema e a crítica. . . . .   | .169 |
| 5.3.1 As figuras ( <b>alamkara</b> ). . . . .  | 170  |
| 5.3.1.1 Figuras do sentido ( <b>arthalamkara</b> ). . . . .                                      | .170 |

|                        |   |      |
|------------------------|---|------|
| 5.3.1.2                | Figuras de som ( <i>çabdalan̄kara</i> ). . . . .                  | .173 |
| 5.3.2                  | <b>Savitri</b> : que tipo de épico?. . . . .                      | .174 |
| 5.3.3                  | A forma em <b>Savitri</b> . . . . .                               | 183  |
| 5.3.4                  | A crítica "simpatizante" e a crítica "orientalizante". . . . .    | .185 |
| 5.4                    | <b>Savitri</b> e a aproximação literatura-música indiana. . . . . | 197  |
| 5.5                    | A "ascese" da oralidade e da escrita. . . . .                     | 208  |
| 5.6                    | A polaridade masculino-feminino: Sri Aurobindo e a Mãe. . . . .   | .218 |
| 5.7                    | <b>Savitri</b> e <b>Rasa</b> . . . . .                            | .221 |
| 5.8                    | Por uma nova poética: poesia mântica como tradução. . . . .       | 229  |
| 5.9                    | <b>Savitri</b> e a busca do interpretante final. . . . .          | .237 |
| Capítulo 6             |   |      |
| LEITURAS DE AUROVILLE: |   |      |
|                        | A SOBREPOSIÇÃO DE UM POEMA A UMA CIDADE. . . . .                  | 240  |
| 6.0                    | Preliminares. . . . .   | .241 |
| 6.1                    | A sacralização do espaço. . . . .                                 | .256 |
| 6.2                    | A dominante dos topônimos. . . . .                                | 267  |
| 6.3                    | A dominante da geometrização sagrada. . . . .                     | .275 |
| 6.4                    | A leitura da cidade por seus moradores. . . . .                   | 280  |
| 6.5                    | Auroville e Brasília: o vaivém do olhar. . . . .                  | 288  |
| Capítulo 7             |   |      |
|                        | CONSIDERAÇÕES FINAIS. . . . .                                     | 292  |
|                        | BIBLIOGRAFIA E REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS. . . . .                | .297 |
|                        | GLOSSÁRIO. . . . .  | .319 |

## 1 . INTRODUÇÃO

Rêver l'Inde... on devrait plutôt dire: "rêver les Indes", tant elles sont nombreuses et surtout différentes les unes des autres.

André Bareau

En sí mismo el Estar Allí [Being There] es una experiencia de postal turística ("¿He estado en Katmandú. Has estado tú?"). El Estar Aquí [Being Here], en cambio, como universitarios, es lo que hace que la antropología [la literatura comparada] se lea...se publique, se reseñe, se cite, se enseñe.

Clifford Geertz

3<sup>o</sup> Como parte das múltiplas motivações que estão por trás de um trabalho acadêmico, podem-se contar as exigências de uma instituição, o desejo de ser útil, mas também a magia da esfinge (decifra-me ou devoro-te), a pedra no caminho: um problema de crítica. No caso em questão, o problema é um autor indiano, simultaneamente revolucionário, iogue, poeta, ensaísta e tradutor: Sri Aurobindo (1872-1950) - criador de um longo poema épico em língua inglesa, *Savitri*, poema esse que se coloca, calcado que foi no episódio homônimo do *Mahabharata* sânscrito, como um ponto de exclamação e como um ponto de interrogação no cânon da literatura anglo-indiana.

Várias são as possibilidades de abordar tal complexa figura. Para o presente trabalho, seleciono Sri Aurobindo enquanto tradutor. Não tradutor, pura e simplesmente. Tradutor indiano<sup>2</sup>. O qualificativo contamina aqui o qualificado de uma maneira sugestiva, que tento recuperar através da exploração das experiências sensoriais de sabor e som. Coloca-se assim, inicialmente, o desafio de fazer evocar, através de palavras, nesse trabalho, o impacto estimulante da comida e da música indianas para o paladar e o ouvido ocidental. Não em abstrato, mas se me fosse possível evocá-lo proustianamente, através da memória de um determinado restaurante popular em uma ruela indiana, onde se come, com movimentos

---

<sup>2</sup> O estudo de caso em que se constitui o presente trabalho insere-se em um estudo maior: a história da tradução na Índia. Tal história ainda está por ser escrita. Inferências sobre o estado atual dos estudos de tradução na Índia apontam para um conservadorismo (trabalhos calcados na perspectiva da "equivalência" entre texto de partida e texto traduzido) coexistindo com pesquisas de ponta (exemplificadas em Miranjana (1992) e Jaidev (1990)).

delicados e precisos das pontas dos dedos, tendo por prato um pedaço de folha de bananeira, rodeado pelos aromas, ruídos e sensações táteis de um ritual alimentar. Não em abstrato, mas através da memória de uma composição musical, raga indiana, inesperadamente ouvida pelo sistema de som do aeroporto quando se sai da alfândega e se é envolvido pelo calor da Índia. E, dentre os sons mais privilegiados, o OM<sup>2</sup>, a vogal fechada que é cantada de modo a se prolongar a nasalização, que caracteriza essa evocação poética, o mantra<sup>3</sup>. Desdobra-se, assim, o título do presente trabalho (Sabor e Som) em uma injunção (Sabore(ie) Som) e em nova afirmativa (Sabores Om) que termina pelo mantra mais potente em sua concisão ( OM ).

Coloca-se também o desafio de marcar a filiação de Sri Aurobindo a uma postura pós-colonial<sup>4</sup>, enquanto superação do centro europeu. No caso específico, autor imerso na espiritualidade indiana, foi necessário identificar a procura que ele faz de um "outro" centro, que se apresenta como uma utopia em dimensões cósmicas (parcialmente encarnada no poema épico Savitri e mitica-

---

<sup>2</sup> Quase ainda adolescente, visitei a comunidade "Mãe d'Água", próxima a Belo Horizonte, na qual jovens moravam com o professor de ioga George Kritikos. Lembro-me do estranhamento e da surpresa ao escutar, pela primeira vez, a entoação do 'Om' feita pelos membros da comunidade antes da refeição. Talvez esteja nessa surpresa a raiz de meu posterior envolvimento com a cultura indiana.

<sup>3</sup> As palavras que se referem a conceitos mais específicos da cultura indiana aparecem em Glossário ao final deste trabalho, exceto aquelas cujo sentido foi suficientemente explicitado no próprio corpo do texto.

<sup>4</sup> Sri Aurobindo, cuja obra literária foi marcada pelas circunstâncias da luta anti-colonial, mal alcança ver a Índia independente. Sua obra, contudo, por toda uma série de características a serem apontadas no capítulo 3, merece figurar no arsenal que forma a literatura pós-colonial.

mente reterritorializada<sup>5</sup> na cidade de Auroville, no sul da Índia).

O processo de composição do presente trabalho seguiu uma lógica própria: o caminho do caranguejo, aquele que anda para trás. Escrevi primeiro o capítulo 6, sobre Auroville. A partir dele, os outros fizeram sentir, por assim dizer, sua necessidade de existir. Ao tentar uma visão retrospectiva do que tinha sido feito, dei-me conta de poder detectar ali uma organização interna. É como se algumas das perguntas-chave propostas em tantos autores que refletem sobre tradução - Nord (1988: 41) e Lefevere (1992:7), por exemplo- tivessem encontrado um eco em minhas próprias reflexões. Quem traduz (ou quem reescreve)? Traduz o quê? Para quem traduz? Dentro de qual tradição literária? Explorando quais meios? Assim, o capítulo 2 responde as duas primeiras questões. No capítulo 3 há elementos para a resposta da pergunta sobre para quem se traduz e sob qual tradição literária. O capítulo 4 explora um meio, a estética sânscrita, do qual se serve o tradutor dentro da tradição literária indiana em que se inscreve. Os capítulos 5 e 6, por sua parte, retomam tudo o que foi desenvolvido nos capítulos anteriores e aplicam a teoria apresentada nesses capítulos: constituem ilustrações do processo de tradução da Experiência Védica, como ela é apreendida em meu trabalho. Em sua gênese, estão estreitamente interligados e os dois capítulos iluminam-se mutuamente. Nesse processo, a noção de "centro" foi explorada a partir de duas

---

<sup>5</sup> Absorvo o conceito de 'reterritorialização' de Deleuze e Gattari (1977), utilizando-o, em uma acepção mais restrita, nos capítulos 5 e 6.



vertentes: aquela que leva a um discurso pós-colonial (capítulo 3) e aquela que provém da ciência das religiões (capítulo 6). Uma certa tensão na sobreposição dessas duas vertentes será, talvez, inevitável. Quero dizer, com isso, que estamos diante de dois fios condutores que caminham paralelos. Em certos pontos eles se entrelaçam, sendo o texto tecido como um tapete.

Um elemento básico para a constituição do trabalho, aquilo que por primeiro me chamou a atenção, enquanto membro de uma tradição que institucionalizou a ruptura<sup>6</sup>, é a continuidade que permeia a cultura indiana, em sua vertente hindu. Deve ficar claro, de início, que a cultura indiana não se restringe ao hinduísmo, embora esse seja majoritário no sub-continente indiano<sup>7</sup>. Adiantando algo que será mais extensamente desenvolvido no capítulo 3, questionemos, com Spivak (1990:39) aquilo que se entende por "indiano"<sup>8</sup>:

...'Indianidade' não é algo que existe. A leitura de textos sânscritos, por exemplo - não posso dizer que isso seja "indiano", porque, afinal, a Índia não é só o hinduísmo. O nome "Índia" foi dado por Alexandre Magno por engano. O nome Hindustão foi dado pelos conquistadores islâmicos. O nome "Bharat", que está no passaporte, é um nome que quase ninguém usa, que relembra um rei mitológico. Portanto, não se trata [a indianidade] de um lugar que nós, indianos, possamos

---

<sup>6</sup> É o que transparece na afirmação de Octávio Paz (1984: 34): "A época moderna - esse período que se inicia no século XVIII e que talvez chegue agora a seu ocaso - é a primeira época que exalta a mudança e a transforma em seu fundamento."

<sup>7</sup> Salman Rushdie (1991:67) identifica na "cultura indiana" elementos muçulmanos, budistas, jainistas, cristãos, judaicos, britânicos, franceses, portugueses, marxistas, maoistas, trotskistas, vietnamitas, capitalistas e, naturalmente, hindus.

<sup>8</sup> Essa tradução e todas as outras que aparecem no trabalho foram feitas por mim, exceto quando indicado de outro modo. Por comodidade, refiro-me ao texto de partida em que foram escritas como "original".



pensar como algo, a não ser que estejamos tentando nos defender contra alguma outra espécie de argumento. E isso também tem suas próprias contradições<sup>9</sup>.

Pode-se dizer que o que caracteriza a cultura indiana é uma mistura de elementos diversos, com a predominância, em termos numéricos, do elemento hindu. Essa situação se explica pelas características geográficas do sub-continente indiano, por seu relativo isolamento e pelo dado cultural de ser vedado aos hindus de casta a travessia dos mares (quanto a esse último ponto, Cf. Basham, 1967:233).

Segundo Sri Aurobindo (1972m: 259): "Há uma persistência, uma continuidade da mente indiana em sua criação literária..."<sup>10</sup>. Renou (1950: 62) sintoniza bem a questão, mostrando que o que desconcerta alguns na literatura sânscrita é exatamente aquilo que outros admiram. Isto é, a fidelidade à tradição:

como se um filósofo, um poeta, não tivesse podido ou desejado pensar senão em função de seu mestre, não tivesse acreditado que pudesse se expressar senão refutando ou desenvolvendo o pensamento de um outro (RENOU, 1950:62)<sup>11</sup>.

Ling (1968:52), pensando essa continuidade, refere-se a textos indianos como "pioneiros em uma longa tradição da literatura

---

<sup>9</sup> No original: "... 'Indian-ness' is not a thing that exists. Reading Sanskrit scriptures, for example - I can't call that Indian, because after all, India is not just Hindu. The name India was given by Alexander the Great by mistake. The name Hindustan was given by the Islamic conquerors. The name Bharat, which is on the passport, is in fact a name that hardly anyone uses, which commemorates a mythic king. So it isn't a place that we Indians can think of as anything, unless we are trying to present a reactive front, against another kind of argument. And this has its own contradictions."

<sup>10</sup> No original: "There is a persistence, a continuity of the Indian mind in its literary creation..."

<sup>11</sup> No original: "comme si un philosophe, un poéticien, n'avait pu ou voulu penser qu'en fonction de son maître, n'avait cru pouvoir s'exprimer qu'en prenant soin de réfuter d'abord ou de développer la pensée d'autrui."

religiosa indiana na qual novos desenvolvimentos do pensamento são apresentados como comentários de um texto anterior..."<sup>12</sup>.

Rushdie (1991: 67) nega a existência de uma "tradição pura", reconhecendo, contudo, uma tradição mista (mixed tradition):

O ecletismo, a habilidade de extrair do mundo o que parece adequado e deixar o resto, sempre foi a marca registrada da tradição indiana, e isso está hoje no centro do melhor trabalho que se faz tanto nas artes visuais quanto na literatura (RUSHDIE, 1991:67)<sup>13</sup>.

A meu ver, uma maneira de captar esse ecletismo ou essa maleabilidade de reprodução de textos dentro da cultura indiana é vê-la sob a perspectiva da tradução. Não será útil aqui, contudo, qualquer perspectiva de tradução que cristalice conceitos de equivalência ou fidelidade que têm, subjacente a eles, uma teoria representacional da linguagem<sup>14</sup>. Somos, assim, jogados de imediato na questão da tradução enquanto cadeia de semiose, uma vertente peirceana que, via Else Vieira, Julio Pinto e Anthony Pim, se faz presente em meu

---

<sup>12</sup>No original: "forerunners of a long tradition of Indian religious literature in which new developments of thought are presented as expositions of some earlier text..."

<sup>13</sup>No original: "Eclecticism, the ability to take from the world what seems fitting and to leave the rest, has always been a hallmark of the Indian tradition, and today it is at the centre of the best work being done both in the visual arts and in literature."

<sup>14</sup>Miranjana, por exemplo, é uma autora que questiona até mesmo o mapeamento da área que atende pelo nome de estudos da tradução (translation studies). Segundo ela, "a auto-concepção de estudos de tradução está profundamente imbuida daquilo que Derrida chamou uma 'metafísica da presença'. Sua noção de texto, autor e sentido é baseada em uma teoria não problematizada e ingenuamente representacional da linguagem" (MIRANJANA, 1992: 48-49) (No original: "The self-conception of translation studies is deeply imbued with what Derrida has called a 'metaphysics of presence'. Its notion of text, author, and meaning are based on an unproblematic, naively representational theory of language"). As condições que permitiram essa afirmação de Miranjana podem ter sido já modificadas. Escrevendo para a série Translation Studies, da editora Routledge, Gentzler (1993), em seu livro *Contemporary Translation Theories*, por exemplo, faz, no capítulo "Deconstruction", uma análise aprofundada da teoria de Derrida aplicada à tradução. Cf. também o ensaio de Else Vieira (1994b), *A tradução e a interface com outras disciplinas*.

texto. Dentre as vozes assim antropofagicamente absorvidas<sup>15</sup>, cumpre ressaltar a de Else Vieira, que desenvolve, na área de pesquisas da literatura comparada, uma fecunda atividade ligada aos estudos de tradução. Tal atividade vem se manifestando sob formas diversas, na oferta de cursos de pós-graduação, na organização de eventos e na orientação, direta e indireta, de teses de doutorado<sup>16</sup>. A contribuição teórica de Else Vieira é reconhecida, entre outros, por Susan Bassnett (1993: 155), em seu **Comparative Literature- A critical introduction**. Entre outras coisas, devo a Vieira a inspiração para trabalhar com a cultura indiana enquanto unidade operacional na descrição de uma situação de tradução (Cf. Vieira 1992, passim).

Essa, portanto, a base teórica em que me apóio, canal de energia para o trânsito de uma força que irá, espero, despertando os vários núcleos de possibilidade de sentido dispostos, como que locais privilegiados de concentração energética, **chacras**, ao longo do trabalho: a questão da tradução da Experiência Védica enquanto um poema e enquanto uma cidade. A teoria de tradução em que me baseio parte, portanto, da semiótica de Peirce. Essa semiótica

---

<sup>15</sup> Seria o caso de registrar algo que se pode observar, aqui e ali, em alguns trabalhos acadêmicos: o não-reconhecimento daquilo que foi absorvido (fruto, talvez, de um ódio edípiano ao pai, no dizer de Harold Bloom, em seu *The Anxiety of Influence?*). Por outro lado, minha convivência com o mundo oriental propicia-me um outro elemento, expresso no conhecido aforisma: "se encontrar o Buda, mate-o", uma vez que estarei diante de apenas "minha" projeção do Buda. Entre matar ou não o Buda debatemo-nos, às vezes, no mundo acadêmico.

<sup>16</sup> Reconheço, nesse sentido, o meu débito, através de discussões sobre o trabalho e de troca de literatura teórica, com três orientandas da Professora Else Vieira no Curso de Pós-graduação em Letras da UPMC. Trata-se de doutorandas que trabalham o tema da tradução e do pós-colonialismo: Adriana Pagano, Célia Maria Magalhães e Elzira Divina Perpétua. O mesmo tipo de interação benéfica ocorreu com Eliana Lourenço de Lima Reis, orientanda da Professora Ana Lúcia Gazzola.

aplicada à tradução constitui-se na espinha dorsal de meu trabalho, embora em alguns capítulos ela não apareça de modo tão explícito.

Alguns pontos que considero marcantes na elaboração dessa tese:

Em primeiro lugar, a pura garimpagem, a procura de textos de crítica no Sri Aurobindo Archives and Research Library e nas bibliotecas da cidade de Pondicherry (Biblioteca Romain Rolland), e da Pondicherry University, Índia. Observei, então, a necessidade de filtrar os textos críticos, tentando demarcar, por entre as loas motivadas por uma atitude devocional (*bakthi*), a pesquisa acadêmica. Em muitos textos, mesmos os de teses de doutorado em universidades indianas, a separação entre devoção e crítica torna-se difícil (talvez eu também não tenha escapado de uma versão soft da veneração pelo autor de quem me ocupo<sup>17</sup>). Um outro ponto a ser levado em consideração: a intenção de ser preciso na apresentação das citações, que são também trazidas no original, uma vez que alguns textos são de difícil acesso no ocidente. Faço também observar a escolha de *Savitri* como ponto de referência. Trata-se de obra de maturidade de Sri Aurobindo, seu opus magnum. Como último ponto a ser ressaltado: minha síntese pessoal, muito embora ela se apresente, nas Considerações Finais, quase como que levando a um anti-clímax.

---

<sup>17</sup> Na raiz da qual um autor como Pageaux (1993:12), ao fazer uma revisão dos estudos literários contemporâneos, detectaria, talvez, uma "nostalgia do sagrado".



Uma pergunta que já deve estar na cabeça de meu leitor é qual o sentido de um candidato a doutoramento em literatura comparada em uma universidade brasileira ter se metido a navegar em águas indianas. Remeto-me, inicialmente, a uma citação de Spivak (1990b:791):

(...) o estudo, em nível de doutoramento, do discurso colonial e pós-colonial e a crítica do imperialismo como uma tarefa levada a sério não podem ficar contidos no âmbito do departamento de Inglês. Em minha opinião esse estudo deveria unir-se a outras disciplinas, incluindo-se as ciências sociais, de modo a termos doutorados em inglês e história, inglês e estudos asiáticos, inglês e antropologia (...) O que estou descrevendo é o núcleo de um estudo transnacional da cultura, uma revisão da antiga visão da literatura comparada<sup>1ª</sup>.

Metodologicamente, portanto, inspiro-me em uma abordagem etnográfica, levando em conta a distinção operada por Geertz (1989) entre Being There (estar lá, no trabalho de campo) e Being Here (estar aqui, no âmbito do discurso acadêmico):

(...)la esperanza de que el discurso etnografico pueda hacerse más o menos 'heteroglosico' (...) una presencia del 'Allí' en un texto de 'Aquí'. Hay también confessionalismo: cuando se toma la experiencia del etnógrafo, antes que su objeto, como materia prima de la atención (...) una sombra del 'Allí' en la realidad del 'Aquí' (Geertz, 1989: 103).

Essa abordagem etnográfica aparece como um pre-texto que me permite, enquanto confessionalismo, falar também do percurso percorrido na realização de meu trabalho.

---

<sup>1ª</sup> No original: " (...) the doctoral study of colonial and postcolonial discourse and the critique of imperialism as a substantive undertaking cannot be contained within English. In my thinking, this study should yoke itself with other disciplines, including the social sciences, so that we have degrees in English and history, English and Asian Studies, English and anthropology (...) What I am describing is the core of a transnational study of culture, a revision of the old vision of comparative literature.

Retornando à pergunta sobre o sentido do trabalho, permito-me citar uma descrição do estágio atual dos estudos de indologia feita por Pannikar (1985:xii)<sup>19</sup> :

No primeiro estágio, a tarefa principal foi a de coletar, decifrar e interpretar os manuscritos, com o objetivo de permitir ao ocidente conhecer a Índia. A função principal do segundo estágio foi a de compreender a cultura indiana em seus diferentes aspectos ou como um todo único. A cultura indiana cessa então de se constituir em uma curiosidade e torna-se, aos poucos, uma parceira. O terceiro estágio, desenvolvendo os anteriores, é formado por uma atitude pronta a aprender e a ser fertilizada. O terceiro estágio está, entre outras coisas, criticamente consciente de dois fatos. Primeiro, toda apreensão do outro é feita através de parâmetros de nossa própria compreensão. Não pode ser de outra forma: estamos conscientes que traduzimos, interpretamos e, de certa maneira, transformamos (e até deformamos) o senso indiano da realidade quando o expressamos sob uma língua estrangeira. Em segundo lugar, o próprio esforço de compreender o outro muda a nossa auto-compreensão, de modo que tem lugar uma espécie de fecundação mútua. Ao tentar compreender o outro, compreendemos melhor a nós mesmos<sup>20</sup>.

Entretanto, para poder tratar disso tudo, não posso deixar de levar em consideração o viés de quem escreve sobre a Índia, enquanto trabalho etnográfico. O meu próprio viés, tendo sempre em mente a

---

<sup>19</sup> Raimundo Pannikar, um padre católico, PhD em Ciência das Religiões e professor na Universidade da Califórnia e na Universidade Hindu de Benares. Dele, já em seus oitenta anos de idade, pode-se dizer que se trata de uma vida dedicada ao diálogo oriente-ocidente, à tradução cultural.

<sup>20</sup>No original: "In the first stage the main task was to collect, decipher, and interpret manuscripts in order to let the West know what India is all about. The main function of the second stage was to understand indic culture in its different aspects or as a whole. Indic culture ceases then to be a curiosity and slowly becomes a partner. The third stage, building on the previous ones, is formed by an attitude ready to learn and to be crossfertilized. The third stage is, among other things, critically conscious of two facts. First, each understanding of the other is done in parameters of our own self-understanding. We cannot do otherwise: we are conscious that we translate, interpret and, in a sense, transform (and even deform) the indic sense of reality when expressing it in a foreign language. Second, the very effort of understanding the other changes our own self-understanding so that spontaneously a sort of mutual fecundation takes place. Trying to understand the other we better understand ourselves."

permanência de atitudes colonialistas, a deslizar imperceptivelmente para dentro do discurso do tradutor e do crítico:

O desejo de traduzir é um desejo de construir o mundo primitivo, para representá-lo e para falar em sua defesa. O que o discurso da etnografia tradicionalmente reprime, contudo, é qualquer consciência das relações assimétricas entre colonizador e colonizado que permitiram o crescimento dessa disciplina e propiciaram o contexto para a tradução<sup>21</sup> (NIRANJANA, 1992: 70).

Também é preciso reconhecer, como faz Ashcroft (1989:12), o caráter positivo desse processo de releitura da experiência colonial:

o processo de alienação que inicialmente serviu para relegar o mundo pós-colonial para a 'margem' voltou-se sobre si mesmo e atuou no sentido de fazer esse mundo passar por uma espécie de barreira mental de modo a entrar em uma posição a partir da qual toda experiência pudesse ser vista como não-centrada, pluralista e multifacetada. A marginalidade tornou-se, assim, uma fonte sem precedentes de energia criativa<sup>22</sup>.

Na seqüência desse processo, a tentativa de guiar-me pelas características específicas (algumas delas descritas no decorrer dessa tese) do terceiro mundo indiano, asiático, como um desafio para a obtenção de um contorno mais nítido das possibilidades de se chegar à especificidade do terceiro mundo brasileiro, sul americano (apenas entrevista no final do capítulo 6). Apresenta-se,

---

<sup>21</sup> No original: "The desire to translate is a desire to construct the primitive world, to represent it and to speak on its behalf. What the discourse of ethnography traditionally represses, however, is any awareness of the asymmetrical relations between colonizer and colonized that enabled the growth of the discipline and provided the context for translation".

<sup>22</sup> No original: "the alienating process which initially served to relegate the post-colonial world to the 'margin' turned upon itself and acted to push that world through a kind of mental barrier into a position from which all experience could be viewed as uncentred, pluralistic, and multifarious. Marginality thus became an unprecedented source of creative energy."

por outro lado, uma situação inversa. Minha percepção do mundo cultural indiano se dá a partir de uma posição de vantagem: a de ser brasileiro na década de 90, herdeiro de uma leitura deglutidora de centro europeu, a tradução antropofágica dos irmãos Campos. O teor antropofágico do projeto tradutório dos irmãos Campos é conhecido e acha-se admiravelmente exposto no capítulo introdutório da tese de doutoramento de Else Vieira (1992:35-47). Não fosse seu trabalho, pioneiro na junção dos aspectos da antropofagia, do pós-colonialismo e dos estudos de tradução na América Latina, talvez eu não me desse conta do sabor 'apimentado' da teoria e da prática tradutória advindas dos escritos de Sri Aurobindo. Levanto essa hipótese e deixo-a em aberto. Eis, entretanto, a razão pela qual, no decorrer da tese, remeto repetidas vezes ao texto de Vieira, quase sobre-utilizando-o.

Devo dizer, contudo, que não faz parte dos objetivos do presente trabalho o ressaltar a diferença<sup>23</sup>. O pressuposto subjacente aqui é o de a presente leitura de Sri Aurobindo se fazer a partir de minha inserção na cultura brasileira. A atitude comparatista inerente ao trabalho diz respeito, isso basta, ao tema da tradução<sup>24</sup>.

---

<sup>23</sup> Cf. Pageaux (1993: 20-21): "Se é verdade que não se pode pensar a diferença sendo em relação à semelhança, não é menos verdade que o objetivo fundamental da literatura comparada permanece sendo estudar diferenças." Há, porém, a diferença de Derrida. Para um estudo da diferença derrideana e a tradução, cf. Aparicio (1991:22-24). Cf. também Seed (1991:200) que, em uma perspectiva derrideana bastante relevante para a teoria semiótica da tradução a ser acompanhada em meu trabalho, relembra ser marcadamente pós-estruturalista a idéia de que qualquer repetição, não importa quão idêntica, implica sempre uma diferença. Cf. também o ensaio de Else Vieira (1994e), *Alguns coisas está fora da velha ordem mundial*.

<sup>24</sup> Cf., por exemplo, Carvalho (1986:82) sobre a situação da tradução dentro do comparativismo.



Resulta, assim, que é possível responder à perplexidade de ser brasileiro nesse final de milênio com uma outra perplexidade: a perplexidade de ser indiano<sup>25</sup>, via Sri Aurobindo. Em situação paralela, Bhabha (1990:307), ao descrever as circunstâncias em que vivem os neo-colonizados, refere-se à construção de um discurso da "perplexidade da existência" (living perplexity). Apresento aqui a possibilidade desse jogo de perplexidades apenas como algo programático, não levado a cabo em meu trabalho. Reconheço, contudo, os riscos inerentes ao empreendimento. Mahaprata (1987: 1) adverte contra uma atitude simplista de análise para quem se aventure a elaborar sua perplexidade diante da Índia:

Sinto que a sociedade indiana é complexa e intensa demais, por demais peculiares suas tensões psicológicas e culturais, para ser susceptível à compreensão ou análise através de categorias literárias do ocidente contemporâneo<sup>26</sup>.

Eis porque abster-me de misturar as águas teóricas: a estética sânscrita possibilitaria um trabalho de comparação com a estética da recepção, por exemplo. Evitei deliberadamente esse tipo de procedimento, favorecendo, contudo, a indicação do que chamo "aproximações", quando for o caso.

O título do trabalho já indica duas dessas aproximações: sabor e som. Esse envio aos sentidos do paladar e da audição para

---

<sup>25</sup> Borges (1986:134), ao fazer a biografia sintética de E.M. Forster, fala dos "tres perplejos años" que aquele autor viveu na Índia.

<sup>26</sup> No original: "I feel Indian society is far too complex and intense, its cultural and psychological tensions too distinctive, to be susceptible to comprehension or analysis through contemporary western literary categories."

enriquecer a compreensão de um fenômeno literário acontece aqui em uma perspectiva também indiana<sup>27</sup>. Segundo Gupta (1976: 228):

Os sentidos (...) parte e parcela da consciência universal suprema (...) se tornam flexíveis e maleáveis, eles se entrecruzam, se misturam (...) Descobriu-se que a boca saliva não somente diante da visão de boa comida, mas também diante do contemplar de uma paisagem bela ou quando da audição de uma bela peça musical. É curioso notar que se diz que Indra, o Senhor dos deuses, o senhor védico da mente e dos sentidos, transformou os poros de sua pele em uma multidão de olhos, de modo que ele pudesse ver todas as coisas ao redor de uma só vez, globalmente: eis porque ele foi chamado **Sahasralochana** ou **Sahasraksha**, o que tem mil olhos<sup>28</sup>

Diluem-se, portanto, as fronteiras entre o ver, o ouvir, o experimentar com o olfato, com o paladar e com o tato. Meu trabalho, procurando situar-se em uma delimitação de moldes acadêmicos, procura também uma abertura de poros, através de uma radicalização sinestésica que se expressa, na crítica indiana, como a própria tradição védica, através da beberagem inebriante usada, metaforicamente ou não, nos ritos sacrificiais, o soma. Gupta (1976: 226-7), por exemplo, explorando a aproximação literatura-culinária, assim faz uso do poema **Savitri**:

---

<sup>27</sup> Em uma perspectiva brasileira, já havia Antônio Cândido (1975:56), constatado que, nas sociedades "primitivas", "a cinesesia e as representações ligadas ao alimento podem motivar um tipo de sensibilidade estética diferente da nossa". A observação do crítico brasileiro encontra respaldo na situação descrita, como veremos, para a literatura indiana. Observe-se, contudo, uma certa tensão no adjetivo "primitivas". Teria Antônio Cândido sucumbido a um certo desconforto perante o Outro, que deve, então, ser dado como primitivo?

<sup>28</sup> No original: "The senses (...) part and parcel of the supreme universal consciousness (...) become supple and malleable, they interwine, mix together (...) Indeed it has been found that not only at the sight of good food, but in contemplating an extraordinarily beautiful scenery or while listening to an exquisite piece of music, the mouth waters. It is curious to note that Indra, the Lord of the gods, the Vedic lord of the mind and senses, is said to have transformed the pores of his skin into so many eyes, so that he could see all things around at once, globally: it is why he was called **Sahasralochana** or **Sahasraksha**, one with a thousand eyes.

A boca propicia o gosto da verdade e você descobre que a Verdade é doçura, o delicioso néctar dos deuses: porque a verdade também é o soma, o rasa [sabor] supremo, amrta [néctar], a própria imortalidade. / Eis a experiência de Aswapathy em Savitri: "Nas narinas vibravam fragâncias celestiais / Na língua demorava-se o mel do paraíso"<sup>29</sup>.

Finalmente, cabe um posicionamento meu diante da cultura indiana, a partir de minha experiência de vida naquele sub-continente. Trata-se, como diz Salman Rushdie a respeito de sua própria vivência de indiano da diáspora, apenas de " 'minha' Índia, uma versão e não mais do que uma versão de todas as centenas de milhões de versões possíveis" <sup>30</sup> . As lentes que filtram para mim essa (dura e desafiadora) realidade coincidem com as de Walsh (1990: 26) quando ele diz que

Mesmo os mendigos na Índia têm seu status e a segurança dele decorrente (...) Estamos tão propensos a sermos perturbados pelos problemas de terceiro mundo da Índia - sua pobreza, sua população, a violência intermitente em sua política - que esquecemos o peso, a complexidade e a beleza de sua civilização.<sup>31</sup>.

Pois bem, uma tal civilização - apesar de, ou talvez mesmo por causa de seus problemas - torna-se, a meu ver, propiciadora de uma poesia como aquela de Sri Aurobindo. Ele, por assim dizer, aposta

---

<sup>29</sup> No original: "The mouth gives you the taste of the truth and you find that the truth is sweetness, the delicious nectar of the gods: for the truth is also soma, the supreme rasa, amrta, immortality itself. Here is Aswapathy's experience of the thing in Savitri: "In the nostrils quivered celestial fragances, / On the tongue lingered the honey of paradise."

<sup>30</sup> No original: " 'my' India, a version and no more than one version of all the hundreds of millions of possible versions".

<sup>31</sup> No original: "Even the beggars in India have their status and the assurance that goes with it (...) We are so apt to be agitated by India's third world problems -its poverty, its population, the intermittent violence of its politics - that we forget the weight, the complexity and the beauty of its civilization."

na evolução do ser humano, traduzido em um novo ser: o **supramental**, a partir do material que via em redor de si: milhões de seres humanos subnutridos e divididos em castas, oprimidos pelo colonizador europeu. A finura de percepção necessária em uma situação dessas me parece ser proveniente de um enfoque que privilegia o ser, não o ter ou o simular ter. É o que Walsh (1990:17), por exemplo, reconhece como característica dos indianos, ao observar

a ausência de qualquer vida social em moldes ocidentais na massa dos indianos, que simplesmente querem estar juntos como membros de uma família ou de um clã, nada fazendo, nada pensando, apenas sendo<sup>32</sup>

Tal observação corresponde à minha percepção (e muito do que expressarei nessas páginas poderá ser taxado de 'fala enredada na subjetividade'. Mas, há alguma fala que não o seja?<sup>33</sup>). Para um ocidental, a primeira reação é a de exasperar-se diante do que parece ser uma insuperável apatia da população. Aos poucos, percebe-se aqui e ali indícios de uma resistência imbatível: outras civilizações vão e vêm, a Índia continua<sup>34</sup>. E continua justamente porque, a meu ver, sua cultura produz, de tempos em tempos, figuras

---

<sup>32</sup> No original: "the absence of any social life in Western terms among ordinary Indians, who simply wish to be together as family or clan members, doing nothing, thinking nothing, just being."

<sup>33</sup> Encontro em Marisa Peirano e em seu livro *Uma Antropologia no Plural: três experiências contemporâneas* (1991) um respaldo para o tipo de abordagem que faço. Referindo-se à pesquisa de campo (um dos componentes de meu trabalho), ela reconhece que "(a pesquisa) está inserida em um contexto biográfico (do próprio pesquisador)".

<sup>34</sup> Cf. Joshi (1991:19) para um dado importante quanto à capacidade de reação da cultura indiana: "Tem-se dito que a cultura indiana é negativa e pessimista. Mas ao lermos o Veda (...) descobrimos que ele apresenta uma interpretação dinâmica do mundo (...) ele impõe ao homem a ação e não a renúncia do agir" (No original: "It has been held that Indian culture has been negative and pessimistic. But as we read the Veda (...) we find that it presents a dynamic interpretation of the world (...) It enjoins upon man to act rather than to renounce his activities."



como Sri Aurobindo. Tais figuras, por sua vez, são frutos dessa herança cultural, num processo dialético de re-integração de fragmentos que só tende a fortalecer a cultura autóctone<sup>35</sup>.

Não se pode, contudo, negar as dificuldades pelas quais tem passado a Índia, as forças separatistas que podem fazê-la explodir politicamente, via lutas religiosas. Salman Rushdie, retomando a descrição daquele país feita pelo economista americano Gallbraith como "uma anarquia que funciona", posiciona-se com um otimismo cauteloso, frente ao que já aconteceu ao país desde sua independência há quarenta e poucos anos:

Mas a Índia confunde regularmente o seus críticos por sua flexibilidade, sua sobrevivência a despeito de tudo (...) É minha opinião que a conhecida anarquia que funciona encontrará, de uma forma ou de outra, meios de funcionar por mais quarenta anos e, sem dúvida, por mais outros quarenta. Mas não me pergunte como (RUSHDIE, 1991:33) <sup>36</sup>.

Um dos desafios que enfrentei foi o de marcar de qual lugar estou falando<sup>37</sup>. Como membro da parcela "branca" de uma cultura brasileira que olha para um cultura "exótica", indiana? Como

---

<sup>35</sup> Pagano (1994: 13), analisando a estratégia de Rushdie no romance *Midnight's Children* em metanorfosear a civilização da Índia, diz que "re-integrar os fragmentos torna-se essencial, pois a tradução desse passado é que nos garante uma existência continuada".

<sup>36</sup> No original: "But India regularly confounds its critics by its resilience, its survival in spite of everything (...) It's my guess that the old functioning anarchy will, somehow or other, keep on functioning, for another forty years, and no doubt another forty after that. But don't ask me how."

<sup>37</sup> A demarcação do lugar a partir do qual fala o crítico é trabalhada, por exemplo, em Spivak (1990a:75-76).

aspirante a um mergulho mais profundo na cultura indiana? Como "cidadão ecumênico de língua portuguesa"<sup>38</sup>, que transita, sem agarrar-se a nenhuma, por várias culturas? Uma resposta adequada teria, talvez, elementos de todas essas possibilidades<sup>39</sup>.

Apresenta-se, como decorrência natural da pergunta pelo lugar do qual se fala, a questão da representação da Índia. Segundo Chenet (1990: 76)

O imaginário da Índia participou há muito do velho sonho de um estado ideal ou nascente da humanidade, que um sfumato propício situava em um continente longínquo que mergulhava suas raízes na noite dos tempos (...) é, no mínimo, surpreendente constatar-se que esse imaginário das origens continua a exercer seu domínio sobre autores contemporâneos<sup>40</sup>

Queiramos ou não, o aproximar-se de uma cultura tão distante da nossa, como a indiana, mesmo que sob uma forma cautelosa, como a do presente trabalho, supõe uma empatia. Coloca-se aqui em evidência o importante conceito sânscrito de sahrdaya. Para a leitura de Savitri, dizem os críticos indianos, faz-se necessário entrar em uma atitude que enfatiza a postura de sahrdaya, que

---

<sup>38</sup> Assim se definiu Haroldo de Campos, em entrevista ao maestro Júlio Medaglia no programa "Pentagrama" da Rádio Cultura de São Paulo - 16 de janeiro de 1994.

<sup>39</sup> Cf. Mignolo (1993:126): "O termo 'semiose colonial' introduz a seguinte questão: qual é o lugar da enunciação a partir do qual o sujeito que tenta compreender percebe situações coloniais? Em outras palavras, em qual das tradições culturais a serem compreendidas coloca-se o sujeito que tenta compreender? (No original: "The term 'colonial semiosis' brings to the foreground the following question: what is the locus of enunciation from which the understanding subject perceives colonial situations? In other words, in which of the cultural traditions to be understood does the understanding subject place himself or herself?").

<sup>40</sup> No original: "L'imaginaire de l'Inde a longtemps participé du vieux rêve d'un état idéal ou auroral de l'humanité qu'un sfumato propice situait dans un continent lointain plongeant ses racines dans la nuit des temps (...) il est pour le moins surprenant de constater que cet imaginaire des origines continue d'exercer son empire sur des auteurs contemporains".

poderíamos entender como a atenção do afeto<sup>41</sup>. É o que está implícito na caracterização daquele que ouve, vê ou escuta uma obra de arte como *sahrdaya* (sa = com; *hrdaya* = coração), isto é, aquele que aprecia a obra com o coração, atento às múltiplas possibilidades de significação. Sri Aurobindo assim descreve essa atitude (1972 h: 158): A alma de beleza em nós se identifica com a alma de beleza na obra criada e sente, na apreciação, a mesma divina emoção e elevação que o artista sentiu ao criar"<sup>42</sup>

Aspirando obter a perspectiva de um *sahrdaya*<sup>43</sup>, o leitor tem aberta uma porta de entrada para o poema *Savitri* e, espero, para as considerações que aparecerão no restante desse trabalho<sup>44</sup>.

---

<sup>41</sup> H. de Campos (1991:24) examina, para o contexto do mundo ocidental, o tema paralelo da "recepção distraída", estudado por Benjamin. Pode-se, então, propor uma polarização atenção-distração perpassando a polarização oriente-ocidente. Para uma descrição mais completa do termo *sahrdaya*, cf. adiante cap. 4.

<sup>42</sup> No original: "The soul of beauty in us identifies itself with the soul of beauty in the thing created and feels in appreciation the same divine intoxication and uplifting which the artist felt in creation."

<sup>43</sup> Na perspectiva dos estudos de tradução, diz Chellapan (1991:13): "o tradutor tem de ser um *sahrdaya* para có/criar um texto a ser compartilhado por uma comunidade de leitores". (No original: "the translator has to be a *sahrdaya* to co/create a text to be shared by a community of readers").

<sup>44</sup> No mundo acadêmico, encontro em Marisa Peirano (1991:182), como professora de antropologia da UNB, o exemplo da perspectiva de um *sahrdaya*. Refiro-me ao relato etnográfico de sua experiência com o mundo acadêmico indiano. Transparece nesse relato uma avaliação positiva, mas lúcida, de características culturais indianas que, de certa forma, também estão subjacentes à minha própria postura perante aquela cultura. Diz Peirano: "(...) Finalmente, a religião, a dimensão da vida social mais aparente para um estrangeiro. Mas, é justamente aí que percebemos que falar de 'religião' para indicar valores complexos e sutis do ethos acadêmico indiano é, talvez, generalizar demais essa noção. Talvez mais apropriado seria falar de uma ética: é esta ética, por exemplo, que explica porque sociólogos indianos - em sua maioria brâmanes, como todos os intelectuais - moram de maneira muito simples, mas mandam seus filhos para serem educados em Chicago e Harvard: acredito que mais que a pobreza do país, o que informa esta decisão é uma opção pelo ascetismo e uma questão de prioridades diferentes das que estamos habituados no Brasil".

2 . O TRADUTOR , O AVATAR E  
A SEMIOSE

Il tradurre rappresenta al tempo  
stesso un atto d'amore e un atto di  
coraggio

Elena Grechi

O importante é que, na comunicação  
do dia-a-dia, o artha ("referente")  
seja entendido pelo destinatário.

Carlos Alberto da Fonseca

Translation is more difficult than  
original writing

Sri Aurobindo

On peut dépayser son coeur mais non  
pas vraiment le changer

Aragon



## 2.0 Preliminares

Esse capítulo examina, de modo a ir construindo a especificidade de uma situação de tradução na Índia, quem traduz e o quê esse alguém traduz. Indo por partes, tratarei de cada uma das questões em separado, completando o capítulo com algumas reflexões sobre a situação da tradução em si, enquanto semiose e enquanto reescrita.

### 2.1 Quem traduz: o avatar

Nas páginas a seguir, desenvolvo uma biografia comentada de Sri Aurobindo<sup>1</sup>. Inspiro-me, para essa iniciativa, em Borges que, citando Schopenhauer, fazia derivar a realidade dos fatos históricos da realidade contida nas biografias individuais (BORGES, 1986:220). Assim sendo, a atenção afetuosa a detalhes, locais e datas de acontecimento de eventos, pode nos levar a apreender algo que passaria, de outra maneira, despercebido.

---

<sup>1</sup> Trata-se, obviamente, de um autor desconhecido no ocidente. Germain (1973:249) mostra como a obra de Sri Aurobindo "se elaborava ao abrigo dos movimentos ocidentais concomitantes" (s'élaborait donc à l'abri des mouvements occidentaux concomitants). Esse mesmo autor sugere que Bachelard, Maritain e Jung poderiam ter mostrado interesse pela teorização poética de Sri Aurobindo, caso a ela tivessem tido acesso (GERMAIN, 1973:250).

Sri Aurobindo<sup>2</sup> nasceu a 15 de agosto de 1872 em Calcutá, Índia. Seu pai, tendo estudado medicina na Inglaterra, tinha adotado por completo um estilo ocidental de viver. O menino recebeu o nome de Aurobindo Ackroyd Ghose (o segundo nome comemora a presença de Miss Ackroyd, inglesa, quando do nascimento de Aurobindo, tal a anglofilia de Mr. Ghose pai). Aos cinco anos de idade, Aurobindo e seus dois irmãos foram colocados como estudantes internos em Darjeeling (região dos Himalaias), numa escola de irmãs irlandesas, destinada principalmente aos filhos de funcionários da coroa. A mãe de Aurobindo sofria das faculdades mentais. Quando ele tinha sete anos de idade, a família foi para a Inglaterra. Lá o pai deixou as três crianças aos cuidados de um clérigo protestante, Mr. Drewett, em Manchester. Purani (1978:4) cita um depoimento de Aurobindo que indica, talvez, as marcas de tão precoce separação de um ambiente familiar (sobre um sonho que Aurobindo tivera quando criança):

Estava deitado quando vi de repente uma grande **Tamas** [semente de inércia e incompreensão] aproximando-se rápida, encobrendo-me e a todo o universo. Depois disso tive sempre uma grande escuridão pendente sobre mim durante toda a minha estada na Inglaterra. Creio que a escuridão tinha algo a ver com a **Tamas** que veio sobre mim. Ela deixou-me somente quando eu retornava para a Índia<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> Para os dados biográficos de Sri Aurobindo, fiz uso, principalmente, de Das (1972) e Purani (1978). A compilação feita por mim é original no sentido de mostrar uma exploração diferente daquilo que é encontrado em outros biógrafos.

<sup>3</sup> No original: "I was lying down one day when I saw suddenly a great **Tamas** [seed of inertia and non-intelligence] rushing into me and enveloping me and the whole universe. After that I had a great darkness always hanging on to me all through my stay in England. I believe that darkness had something to do with the **Tamas** that came upon me. It left me only when I was coming back to India.

Não é o caso de psicologizar Sri Aurobindo<sup>4</sup>. Mostra-se, contudo, instigante a justaposição da "escuridão" a que ele se refere com a "condição de alienação" formulada, por exemplo, em Ashcroft: "uma condição de alienação é inevitável até que a linguagem colonizadora tenha sido recolocada ou apropriada..."<sup>5</sup> (ASHCROFT, 1989:10). Sri Aurobindo, vivenciando uma situação de "desterritorialização" na Inglaterra, só mais tarde verá partir de si a "escuridão" (quando volta para a Índia, apropriando-se da língua inglesa para seus escritos revolucionários).

Aos treze anos de idade, Aurobindo e os irmãos transferem-se para Londres, ficando com a mãe de Mr. Drewett, senhora extremamente religiosa e conservadora. Dos treze aos dezoito anos de idade, Aurobindo esteve na St Paul's School, tendo ali estudado latim e grego, como era o costume da época. Seu pai enviava muito irregularmente dinheiro aos três irmãos em Londres, que chegaram, em consequência, a passar por privações. Aurobindo conseguiu uma bolsa para a Universidade de Cambridge, King's College. Foi reconhecido como bom aluno e ganhou prêmios (pela composição de versos iâmbicos em grego e hexâmetros em latim). Ali estudou dos dezenove aos vinte e um anos, quando retornou à Índia, sem,

---

<sup>4</sup> Torna-se interessante, entretanto, observar o posterior envolvimento de Sri Aurobindo com línguas e com a tradução. ARROJO (1992b: 12-13) faz, na perspectiva dos estudos de tradução, um envio a considerações lacanianas: "[Lacan propõe] ... uma "linguisteria", que não ignora a intervenção do sujeito e de seu desejo e, ao invés da "língua" que cabe apenas no gesso pronto da linguística, teríamos a "alíngua", a área do equívoco, da heterogeneidade e, principalmente, do jogo, da interferência do desejo, da paixão e do prazer". A esse jogo o jovem Sri Aurobindo também não teria podido escapar.

<sup>5</sup> No original: "a condition of alienation is inevitable until the colonizing language has been replaced or appropriated ..."

contudo, ter colado grau. Data dessa época seu envolvimento com a luta política pela libertação da pátria, tendo participado de uma sociedade secreta de indianos em Londres. Já escrevera, então, numerosos poemas em inglês, posteriormente publicados como Songs to Myrtilla. Sua insatisfação para com esses poemas iniciais transparece em uma avaliação deles, contida no último poema da obra:

Pale poems, weak and few/ Who vainly use/ Your wings towards  
the unattainable spheres,/ Offspring of the divine Hellenic  
Muse, / Poor maimed children born of six disastrous ye-  
ars!(SRI AUROBINDO, 1972e: 36)

(Pálidos poemas, poucos e fracos / Que alçais em vão / Vossas  
asas para as esferas inatingíveis, / Crias da divina Musa  
Helênica, / Pobres aleijões nascidos de seis anos desastro-  
sos!)

Há aqui uma rejeição implícita à situação do poeta indiano que escreve em solo estrangeiro, submetido à influência de outras musas que não a deusa das artes indiana, Saraswati. A obra poética posterior de Sri Aurobindo explicitará esse fato nas escolhas temáticas e formais que ele fará.

Em 1893, aos vinte e um anos de idade, Sri Aurobindo parte em definitivo para a Índia. Em relato posterior, assim se expressa sobre sua chegada (Aurobindo, 1972u:98 ):

(...) desde que coloquei os pés em solo indiano no Apollo Bunder [o cais em Bombaim], comecei a ter experiências espirituais, mas elas não eram divorciadas da realidade, e tinham sim uma conexão interior e infinita com ela, tal como

um sentimento do Infinito a pervadir o espaço material e o Imanente a habitar os objetos e corpos materiais.<sup>6</sup>

Para o recorte que faço em meu trabalho, essa citação é rica em significados. Trata-se de uma consciência aguda da Índia por Sri Aurobindo como centro de um espaço privilegiado. Essa consciência, de qualquer forma, devia estar sempre presente nele, pelo simples fato de ser vedado a um hindu de alta casta, segundo já mencionado anteriormente, sair do solo indiano. A pena é a exclusão da casta.

Nos próximos quatorze anos Sri Aurobindo estará a serviço do Marajá de Baroda, principalmente como professor de inglês e, depois, como vice-diretor do College of Baroda. Envolveu-se com a luta política, tendo iniciado a publicação de artigos com idéias políticas radicais em um jornal de Bombaim. Segundo Purani (1978: 39), Sri Aurobindo deu o seguinte depoimento sobre esses primeiros anos: "Eu não estava interessado na administração. Meus interesses eram outros: sânscrito, literatura e o movimento Nacional"<sup>7</sup>.

Aos vinte e nove anos de idade, Sri Aurobindo casa-se com Mrinalini Bose, então com quatorze anos. Conviveu com ela por apenas um curto período em Baroda e outro ainda menor em Calcutá (Mrinalini faleceu em 1918, quando se preparava para ir viver junto de Sri Aurobindo em Pondicherry). Em carta de 1905, dirigida à esposa, Sri Aurobindo a convida a seguir seu caminho de abnegação

---

<sup>6</sup> No original: "(...) since I set foot on the Indian soil on the Apollo Bunder, I began to have spiritual experiences, but these were not divorced from this world but had an inner and infinite bearing on it, such as a feeling of the Infinite pervading material space and the Immanent inhabiting material objects and bodies."

<sup>7</sup> No original: "I myself was not much interested in administration. My interests lay outside, in Sanskrit, literature and the National movement."



em prol da libertação da Índia. Ele então, antecipando o que viria a ser a tônica de sua vida dali para frente, diz (apud Purani, 1978: 82):

Enquanto outros vêem seu país como uma porção inerte de matéria - alguns prados e campos, florestas, montanhas e rios - eu o vejo como a Mãe. Eu O adoro, O venero como a Mãe. O que faria um filho se um demônio sentasse sobre o peito de sua mãe e começasse a sorver seu sangue? Ele jantaria normalmente, divertindo-se com sua mulher e filhos, ou se apressaria em libertar sua mãe?<sup>8</sup>

Entre 1902 e 1905, vai inúmeras vezes ao estado de Bengala, onde organiza o trabalho revolucionário. Em 1906, aos trinta e cinco anos de idade, Sri Aurobindo deixa Baroda e assume, em Calcutá, a direção do National College, fundado como uma alternativa ao ensino dirigido pelos britânicos. Ele, "de tutor de alguns rapazes, tornou-se professor de toda uma nação"<sup>9</sup> (JUSTA, 1987:9). Em um dos discursos proferidos nessa época (pois já era um nome de expressão em toda a Índia, requisitado continuamente para falar diante de platéias) ele dizia, pressagiando sua atividade futura (apud Purani, 1978: 95): "Minha caneta é mais poderosa do que minha língua"<sup>10</sup>.

É dessa época o início do trabalho de evolução espiritual (*sadhana*) de Sri Aurobindo. Seu interesse pelo lado prático das

---

<sup>8</sup> No original: "While others look upon their country as an inert piece of matter - a few meadows and fields, forests and hills and rivers - I look upon my country as the Mother. I adore Her, I worship Her as the Mother. What would a son do if a demon sat on his mother's breast and started sucking her blood? Would he quietly sit down to his dinner, amuse himself with his wife and children, or would he rush out to deliver his mother?"

<sup>9</sup> No original: "From the tutor of a few youths, he became the teacher of a whole nation".

<sup>10</sup> No original: "My pen is mightier than my tongue."

tradições espirituais da Índia o levou, ele nos conta, a se dedicar à prática de **pranayama** (técnica ióguica de controle da respiração) por quatro anos, durante três horas de manhã e duas horas de noite, tal era a intensidade da dedicação. Sri Aurobindo, residindo em Calcutá, teve de abandonar essa prática, diante do acúmulo de solicitações. Reconheceu então a influência do ioga na facilidade com que escrevia poemas e editoriais para jornais<sup>11</sup>. Um encontro decisivo foi o de um obscuro mestre de ioga, Lele, com o qual Sri Aurobindo teve um curto relacionamento guru-discípulo que deu a ele a quietude da mente. Esse estado, segundo ele, jamais se extinguiu e está refletido, por exemplo, em um poema, escrito na década de 30, sob o título **Nirvana** (Sri Aurobindo, 1981:92):

All is abolished but the mute Alone. / The mind from thought released, the heart from grief / Grow inexistent now beyond belief; / There is no I, no Nature, known-unknown. / The city, a shadow picture without tone, / Floats, quivers unreal; forms without relief / Flow, a cinema's vacant shapes; like a reef / Foundering in shoreless gulfs the world is done. / Only the ilimitable Permanent / Is here. A peace stupendous, featureless, still, / Replaces all, - what once was I, in It / A silent unnamed emptiness content / Either to fade in the Unknowable / Or thrill with the luminous seas of the Infinite.

(Tudo é abolido exceto o Único silencioso. / O mental do pensamento e o coração de dor libertados / se tornam então estranhamente inexistentes; / Não existe nem Eu, nem Natureza, desconhecido-conhecido. / A cidade, quadro de sombras sem nuances, / Flutua, treme irreal; formas sem relevo / Vagueiam,

---

<sup>11</sup> Segundo Justa (1987:8), "Sri Aurobindo gradualmente gravitou para a idéia que, para ganhar força em qualquer esfera de trabalho, o homem necessita poder (*çakti*) de modo a poder exercê-lo na vida, seja na esfera da política, religião ou arte (...) Ele compreendeu que o artista precisava de força e poder que pudesse ser obtido através de um intenso *sadhana* (esforço espiritual) e dedicação" (No original: "Sri Aurobindo gradually veered round the idea that for gaining strength in any sphere of work, man needs power (*shakti*) in order to impart the latter to life, be it in the sphere of politics, religion or art (...) He realised that the artist needed strength and power even more so which could be gained through intense *sadhana* and dedication".

figuras vãs de um cinema; tal um recife/ Mergulhando em abismos sem praia, o mundo está terminado./ O Permanente ilimitável único / Está aqui. Uma paz inaudita, sem rosto, imóvel,/ Tudo substituí , - o que outrora era Eu, Nela / Um vazio sem nome silencioso conteúdo / Ou para desaparecer no Inconhecível / Ou para vibrar com os mares luminosos do Infinito).

Em 1908, devido a um ataque terrorista a bomba em Calcutá, que deixou um saldo de duas mulheres inglesas mortas, Sri Aurobindo foi preso, junto com outros revolucionários. Ele passou um ano na prisão de Alipore, aguardando julgamento. As experiências espirituais que teve durante esse tempo modificaram sua visão das coisas. Houve um alargamento de perspectiva e Sri Aurobindo estendeu sua preocupação com o serviço pela libertação do país para o serviço da humanidade como um todo. Pouco tempo após sair da prisão, Sri Aurobindo profere o "Discurso de Uttarpara". Na localidade desse nome, a 30 de maio de 1909, reuniram-se umas dez mil pessoas para ouvi-lo. Fala então, pela primeira vez em público, de suas experiências espirituais, ligando-as à sua luta política. Um exemplo do tipo de preocupação universalista, que desde então caracterizará sua atividade literária, encontrada no discurso em questão (apud Purani, 1978: 118):

Falamos muitas vezes da religião hindu, do **Sanatan Dharma**, mas pouco dentre nós sabem o que é na verdade essa religião. Outras religiões são preponderantemente religiões de fé e de confissão, mas o **Sanatan Dharma** é a própria vida; é algo não tanto para ser acreditado quanto para ser vivido. Esse é o **Dharma** [leil] que para a salvação da humanidade foi acalentado nos recônditos dessa península há muito tempo. É para promover essa religião que a Índia está se levantando. Ela não se levanta como outros países, em seu próprio proveito ou quando se acha forte, para pisotear os fracos. Ela se levanta para irradiar para o mundo a luz eterna confiada a ela. A



Índia sempre existiu para a humanidade e não para si mesma e é para a humanidade e não para si mesma que ela deve ser grande<sup>12</sup>.

Essa citação, embora extensa, justifica-se por já indicar uma postura pós-colonial, fundada em uma consciência da originalidade dos valores culturais indianos.

Sri Aurobindo continua suas atividades políticas. Inicia a publicação de dois semanários, um em inglês e outro em língua bengali. Neles, publicou, entre outras coisas, uma carta aberta na qual, em oposição aos reformistas que aceitavam as concessões oferecidas pelos ingleses, propunha um lema: "nenhuma cooperação sem [auto]controle" (No co-operation without control). Segundo Purani (1978: 253): "Ele [Sri Aurobindo] foi o primeiro político na Índia que teve a coragem de fazer isso em público"<sup>13</sup>.

Em torno de 1905 ou 1906, Sri Aurobindo cria um projeto de vida comunitária. Trata-se do "esquema Bhawani Mandir" (A Casa da Mãe): "Um templo da Mãe Índia devia ser construído em algum lugar de uma floresta ou no topo de alguma montanha. Aqui seriam preparados homens que se dedicariam, no espírito de completa

---

<sup>12</sup> No original: "We speak often of the Hindu religion, of the Sanatan Dharma, but few of us really know what that religion is. Other religions are preponderatingly religions of faith and profession, but the Sanatan Dharma is life itself; it is a thing that has not so much to be believed as lived. This is the Dharma that for the salvation of humanity was cherished in the seclusion of this peninsula from of old. It is to give this religion that India is rising. She does not rise as other countries do, for self or when she is strong, to trample on the weak. She is rising to shed the eternal light entrusted to her over the world. India has always existed for humanity and not for herself and it is for humanity and not for herself that she must be great."

<sup>13</sup> No original: "He was the first politician in India who had the courage to do this in public."

renúncia, à liberdade da Índia"<sup>14</sup> (PURANI, 1978:66). Como não ver aqui uma semente da futura cidade de Auroville, tema do capítulo 6, cujo centro geográfico é, justamente, o **Matrimandir** (a Casa da Mãe)?

Pode-se então imaginar a surpresa de seus contemporâneos com o próximo passo dado por Sri Aurobindo. Tendo chegado a seu conhecimento que os ingleses pretendiam deportá-lo da Índia, dirigiu-se a Chandernagore, perto de Calcutá, e de lá, ao enclave francês na Índia, Pondicherry. Nessa localidade, os franceses, adversários da Inglaterra no projeto de colonização, davam refúgio aos perseguidos pela coroa britânica. Isso se deu em 1910, quando Sri Aurobindo tinha trinta e oito anos de idade. O surpreendente é que ele ficará os quarenta anos restantes de sua vida sem sair de Pondicherry, na verdade, sem praticamente sair de casa, assumindo, progressivamente, o script cultural<sup>15</sup> de **guru**. Radicaliza então seu projeto de vida espiritual, de **sadhana**. Abstém-se de qualquer tipo de atividade política exteriormente visível, mantendo-se, contudo, informado de tudo o que acontecia nessa esfera. Os anos passados em Pondicherry apresentam-se, para um presumível biógrafo, sem grandes novidades aparentes. Durante seis anos, de 1914 a 1920, produz, quase sem interrupção, suas grandes obras em prosa: **The Life Divine, The Synthesis of Yoga, Essays on the Gita, The Secret**

---

<sup>14</sup> No original: "A temple of Mother India was to be built somewhere in the forest or on some mountain-top. Here workers who would dedicate themselves, in the spirit of complete renunciation, to India's freedom, would be prepared".

<sup>15</sup> Cf. Lefevere (1992: 89): "Um 'script cultural' pode ser definido como o padrão aceito de comportamento esperado de pessoas que desempenham certos papéis em certas comunidades" (No original: "A 'cultural script' could be defined as the accepted pattern of behaviour expected of people who fill certain roles in a certain culture.")

of the Veda, *The Ideal of Human Unity*, *The Human Cycle*, cobrindo mais do que cinco mil páginas publicadas. Escreve muitos poemas. Gupta (1969: 49) coloca em palavras uma dúvida que muitos devem ter tido ao considerar o fato de uma grande parte de sua obra literária ter sido feita após o autor ter se retirado, em Pondicherry, para *sadhana* espiritual. Teria ele se retirado para praticar ioga ou para compor poemas? Na verdade, para ele não há conflito entre os duas atividades: "[a poesia] para a qual ele foi impelido por sua *swadharma* (necessidade interior) era uma atividade tão transformadora de vida e propensa a abrir a alma para escutar o infinito quanto o mais puro ioga"<sup>16</sup> (GUPTA, 1969:49).

Inicia, em 1920, a grande parceria que marcará sua vida: Mirra Alfassa, francesa, instala-se a seu lado e estará com ele até o fim, continuando a liderar os discípulos quando da morte de Sri Aurobindo. Para todos ela é conhecida como "A Mãe" (The Mother). Trata-se de um fenômeno comum em muitas comunidades espirituais hindus (*ashram*), a existência de uma figura feminina que atua como elemento polar à figura do dirigente, do *guru*, prefigurando na sociedade humana o que acontece na sociedade divina, na qual os deuses têm consortes<sup>17</sup> .

---

<sup>16</sup> No original: "[poetry] to which he was impelled by his *swadharma* (inner necessity) was as much life-transforming and 'opening-the-soul-to-listen-to-the-infinite' activity as the purest of yoga."

<sup>17</sup> Cf. Ling (1968:193) sobre o aparecimento, no período dos reis Gupta (aproximadamente 320 d.C.), de um traço característico do hinduísmo: a associação daquilo que eram originalmente as deusas-mãe com os dois deuses principais, *Vishnu* e *çiva*. Aparecem, assim, as deusas-consorte, *çri* (ou *Laksmi*) e *çakti*, respectivamente.

Sri Aurobindo trabalha ativamente na elaboração e reelaboração de seu opus magnum, o poema épico *Savitri*. Segundo Purani (1978: 214), o que ele escreveu em *Savitri* sobre o rei Aswapathy aplicava-se a sua própria pessoa, aparentemente sem atividade no exílio voluntário em Pondicherry: "A quietude de seu espírito ajudava o mundo labutante" (His spirit's stillness helped the toiling world). Sobre a barreira de silêncio quase total que Sri Aurobindo impôs sobre sua pessoa diante daqueles que procuravam devassar sua vida, enquanto famoso ex-revolucionário, há o seguinte depoimento dado por ele (apud Purani, 1978: 209):

Se eu tolero que escrevam um pouco sobre mim, é somente para propiciar um contra-peso suficiente naquele caos amorfo, a opinião pública, para equilibrar a hostilidade que é sempre despertada pela presença de uma nova Verdade dinâmica nesse mundo de ignorância. Mas a utilidade disso termina aqui e uma propaganda em excesso prejudicaria esse objetivo (SRI AUROBINDO apud ROY, 1952: 301)<sup>1º</sup>

E, em outro contexto: "Ninguém pode escrever minha vida porque ela não se passa na superfície onde os homens podem vê-la" <sup>1º</sup> (SRI AUROBINDO apud ROY, 1952: 302).

Observa-se aqui um envio à postura da aurora em Sri Aurobindo, a ser desenvolvida adiante: a preferência pela aurora como um

---

<sup>1º</sup>No original: "If I tolerate a little writing about myself, it is only to have a sufficient counter-weight in that amorphous chaos, the public mind, to balance the hostility that is always aroused by the presence of a new dynamic Truth in this world of ignorance. But the utility ends here and too much advertisement would defeat that object."

<sup>1º</sup>No original: "Nobody can write my life because it has not been on the surface for man to see".

espaço/tempo intermediário entre o dia e a noite. Daí o fato de, na citação acima, ele advogar sua própria invisibilidade<sup>20</sup>.

Em 1926, aos quarenta e seis anos de idade, dá um novo passo na escalada de sua introspecção: retira-se para dentro do quarto, no segundo pavimento da casa onde mora, do qual não sairá nos próximos vinte e quatro anos e onde excepcionalmente poucos terão acesso pessoal a ele. Nada há, contudo, de misantropia nesse gesto. Sri Aurobindo radicaliza, dessa forma, sua entrada no que ele mesmo definiu como sua "caverna de austeridades" (cave of *tapasya*)<sup>21</sup> (SRI AUROBINDO: 1972,430). Ele como que traduz, emblematicamente, em sua própria vida, o conceito de *guha* (caverna), caro à tradição dos Vedas: "O céu está situado na *guha* [caverna do coração]; aqueles que se possuem a si mesmos entram nessa morada" (do *Maha Upaniṣad* apud Monchanin (1959: 104). Mantém-se em contato com os discípulos e com o mundo exterior através de uma vasta correspondência, publicada em mais de duas mil páginas. Quatro vezes ao ano mostra-se ao público em um anexo ao quarto, na tradição indiana do

---

<sup>20</sup> No contexto pós-colonial, outros autores preferem outras estratégias. Cf. MINH-HA(1991:191): "Estratégias autobiográficas oferecem um outro exemplo de maneiras de quebrar a cadeia da invisibilidade. Diários, memórias e lembranças são amplamente usados pelos marginalizados para obter uma voz e entrar na arena da visibilidade" (No original: "Autobiographical strategies offer another example of ways of breaking with the chain of invisibility. Diaries, memoirs, and recollections are widely used by marginalized people to gain a voice and to enter the arena of visibility.")

<sup>21</sup> O quarto de Sri Aurobindo é, atualmente, um local disputado para peregrinação. A tradição é a de que uma pessoa tenha acesso ao quarto no dia em que faz anos, onde pode ficar em silêncio por meia hora. Outros visitantes ficam em sala anexa e apenas passam por dentro do quarto. O que me chamou a atenção é a existência ali de mais de um relógio, sabendo-se que Sri Aurobindo marcava o seu dia em horários bem estritos. O controle do tempo está presente também hoje (no fato de se privilegiar, para admissão ao quarto, aqueles que fazem aniversário). Trata-se quase de 'matar o tempo' através de uma preocupação obsessiva com ele.



darshan, isto é, da visão da divindade ou do guru que é considerada benéfica, mesmo sem a menor troca de palavras.

Machwe (1978: 77-8) (se quisermos introduzir um tema que será explorado no capítulo 3) situa a carreira literária de Sri Aurobindo dentro do contexto maior da história recente da cultura indiana, daqueles elementos que formaram sua literatura no século vinte. Para esse autor, mais do que quaisquer outras forças externas como Marx ou Freud, Nietzsche ou Thoreau, mais do que quaisquer pensadores, do passado ou do presente, três grandes homens influenciaram o destino das literaturas indianas: Sri Aurobindo com sua busca pelo Divino no Homem, Tagore, empenhado em descobrir o Belo na Natureza e no Homem, Gandhi e seus experimentos com a Verdade e a Não-violência<sup>22</sup>.

Em 1947, no próprio dia do septuagésimo quinto aniversário de Sri Aurobindo, ocorre algo que simboliza também a realização dos objetivos de sua vida: a Índia torna-se independente dos ingleses. Sobre as circunstâncias em que ocorre o evento (o da partilha entre uma Índia hindu e um Paquistão muçulmano, o que dará margem a grande derramamento de sangue) Sri Aurobindo comenta, não sem ironia (apud Purani, 1978:285):

---

<sup>22</sup> A situação da literatura indo-inglesa na fase que se segue à conquista da independência política mostrará uma mudança de espírito e de temas. Segundo Naik (1984:9), "quando a questão urgente" da independência política foi finalmente resolvida, as tensões da psique indiana pareceram subitamente relaxar. A política deixou de ser uma busca idealista e foi reduzida a um jogo de poder, e os novos deuses do auto-engrandecimento e da afluência facilmente destronaram os do serviço abnegado e dedicação a uma causa. A era da esperança, aspiração e certeza passou. Teve início uma idade de auto-escrutínio, de questionamento, de ironia e de denúncia impiedosa" (No original: "When the 'overwhelming question' of political independence was finally solved, the tensions of the Indian psiche seemed suddenly to relax. Politics ceased to be an idealistic pursuit and was reduced to a power game, and the new gods of self-aggrandizement and affluence easily dethroned those of selfless service and dedication to a cause. The era of hope, aspiration and certitude was gone; an age of merciless self-scrutiny, questioning and ironic exposure commenced.")

Estarei recebendo o presente de aniversário de uma Índia livre no dia 15 de agosto, mas complicado por estar sendo apresentado em dois pacotes como duas Índias livres : trata-se de uma generosidade que eu dispensaria, uma só Índia livre teria sido o bastante se oferecida como um todo não partido<sup>23</sup>.

Morre a 5 de dezembro de 1950, após curta doença.

Após sua morte, e mesmo em vida, Sri Aurobindo foi considerado por seu círculo de seguidores como um *avatar*, palavra-chave para o meu trabalho. O termo aparece no dicionário Sânscrito-Inglês de Mounier Willians (1974:99) como "descida (especialmente de uma divindade do céu), aparecimento de qualquer divindade sobre a terra (...); tradução (grifo meu)"<sup>24</sup> (Evidencia-se, aqui, uma micro-teoria da tradução embutida na língua sânscrita).

Eis, portanto, uma chave para a leitura da complexa figura de Sri Aurobindo. Dentro do contexto da cultura hindu, ele *avatariza* nos dois sentidos<sup>25</sup>, bem ao gosto do uso lingüístico do sânscrito, que se compraz na figura retórica do double entendre (*sleŕa*)<sup>26</sup>. Em primeiro lugar, Sri Aurobindo pode ser visto como um

---

<sup>23</sup> No original: "I am getting a birthday present of a free India on August 15, but complicated by its being presented in two packets as two free Indias: this is a generosity I could have done without, one free India would have been enough for me if offered as an unbrocken whole."

<sup>24</sup> No original: "descent (especially of a deity from heaven), appearance of any diety upon earth (...); translation)."

<sup>25</sup> Mário Ferreira e Maria Regina de Souza, no artigo "Os avatares de Visnu: relatório de um exercício didático de tradução poética", também usam o termo na ambigüidade "encarnação da divindade/tradução", conforme pode-se ver em uma citação que se refere à tradução feita por eles: "A tradução acima passou, até alcançar sua forma final, por três avatares distintos" (FERREIRA & SOUZA, 1991: 51). Nesse sentido, o texto traduzido aparece como avatar de um original. Continuando o raciocínio, qualquer tradutor seria também um avatar do 'deus' original.

<sup>26</sup> Cf. Sri Aurobindo (1972i:45): "A figura é tradicional na literatura sânscrita(...) Trata-se do *slesa* ou figura retórica do double entendre" (No original; "The figure is one that is traditional in Sankrit Literature (...) it is the *slesa* or rhetorical figure of double entendre").

avatar de Kriṣṇa - segundo Purani (1978: 217): "[em Sri Aurobindo] a consciência da beatitude na Mente Superior ( na qual Kriṣṇa encarnou-se - como Avatar ) desceu ao plano físico" <sup>27</sup>; em segundo lugar, Sri Aurobindo também visto como avatar-tradutor. Disso falaremos a seguir.

## 2.2 Sri Aurobindo-avatar traduz o quê?

Essa pergunta admite uma resposta óbvia: o que consta de suas obras completas como tradução<sup>28</sup>. E são muitos os poemas e peças teatrais aos quais ele dedicou sua atenção durante os anos em que viveu em Baroda, de 1893 a 1906 (publicados no volume 8, que tem por título "Translations")<sup>29</sup>. Sri Aurobindo fez, portanto, tradução interlingüística<sup>30</sup> do tipo mais tradicional (Aparicio (1991:54), em terminologia que me pareceu adequada se aplicada à primeira fase das traduções de Sri Aurobindo, fala de "traducciones formales"). Mas fez também, aquilo de que me ocupo mais expressa-

---

<sup>27</sup> No original: "[in Sri Aurobindo] the Delight Consciousness in the Overmind which Krishna incarnated - as Avatar - descended into the physical".

<sup>28</sup> As obras completas de Sri Aurobindo foram publicadas em 30 volumes no ano do centenário de seu nascimento (1972), em Pondicherry, Índia.

<sup>29</sup> Do sânscrito, ele traduziu o Meghdutta de Kalidasa (o manuscrito da tradução perdeu-se) e, também desse autor, o Vikramorvasie. De Bhartrihari, o Niti Shataka. Também traduziu muitos versos líricos de Chandidas, Vidyapati e muitos outros poetas de Bengala.

<sup>30</sup> Jakobson (1970: 65) apresenta a distinção que se tornou clássica entre tradução intralingual (dentro de uma mesma língua), tradução interlingüística (entre línguas diferentes) e tradução intersemiótica (entre diferentes códigos/sistemas de signos).

mente em minha pesquisa, tradução em sentido amplo do termo. Esse outro tipo é chamado por Aparicio (1991:54) de "traducciones dinámicas". Aqui<sup>31</sup>, Sri Aurobindo cria, a partir do diálogo com o texto sânscrito do **Mahabharata**, um texto em inglês: o poema épico **Savitri** (publicado nos volumes 28 e 29 das obras completas)<sup>32</sup>.

Interessa ao escopo de meu trabalho ver, primeiramente, como se constitui a teoria e a prática tradutória de Sri Aurobindo.

---

<sup>31</sup> Cf. Lewis (1985:45): "(...) a possibilidade real de tradução - a traduzibilidade que aparece no movimento da diferença como uma propriedade fundamental das línguas - indica um risco a ser assumido: o de uma tradução robusta, forte, que valoriza a experimentação, brinca com o uso, procura equiparar-se às polivalências, plurivocidades ou ênfases expressivas do original ao produzir as suas próprias" (No original: "(...) the real possibility of translation - the translatability that emerges in the movement of difference as a fundamental property of languages - points to a risk to be assumed: that of the strong, forceful translation that values experimentation, tamper with usage, seeks to match the polyvalencies or plurivocities or expressive stresses of the original by producing its own.")

<sup>32</sup> Algo digno de nota é o fato de Sri Aurobindo assinar as traduções comentadas dos Upanishads, publicadas em volume sob o título *The Upanishads*, como autor, e não como tradutor. O mesmo ocorre com o poema épico *Savitri*. Chevrel (1989) problematiza questões que decorrem de um fato como este, ao perguntar-se se aquilo que foi traduzido implica em um texto prévio ou em um novo texto (CHEVREL, 1989:142). Aprofundando o problema, ele continua: "O trabalho é reconhecido como uma tradução? Muitas questões aparecem, que podem ser resumidas sob o conceito de 'pacto tradutório'" (CHEVREL, 1989:142). (No original: "Is the work labelled as a translation? A lot of questions arise, which could be summed up under the concept of 'translational pact'.") Sri Aurobindo, nas obras em questão, entra, de modo transgressor, em um 'pacto tradutório', uma vez que ele foge às expectativas de apresentar-se, na capa ou na página, enquanto tradutor. Para as questões que dizem respeito à organização espacial do livro traduzido, Cf. Vieira (1992:144-155) e Vieira (1993).



### 2.2.1 A tradução em Sri Aurobindo

Há uma evolução no que diz respeito às concepções de Sri Aurobindo sobre a prática tradutória<sup>33</sup>. No ensaio "On translating Kalidasa", ainda da época em que estava em Baroda, ele delinea seu método quando trabalhou com os textos em sânscrito de Kalidasa. Apresento essa teorização porque, a meu ver, ela está subjacente à proposta de tradução de *Savitri* para o inglês, iniciada por ele nessa mesma época.

O ensaio tem início com uma afirmação peremptória: "A vida e as circunstâncias em que se move a poesia indiana não podem ser transmitidas em termos da poesia inglesa"<sup>34</sup> (SRI AUROBINDO 1972c: 236). Criado o impasse, Sri Aurobindo passa então a mostrar como é possível chegar-se a uma solução de compromisso, dizendo ser necessário haver um atenuamento daquilo que é estranho nessa poesia, a fim de torná-la acessível à compreensão do estrangeiro, de modo a dar ao menos uma idéia dela para uma pessoa de mente cultivada, mas não especialista em oriente (SRI AUROBINDO, 1972c: 237). O exemplo trazido por ele é o da tradução de um nome próprio:

a tarefa da tradução poética é reproduzir não as palavras exatas, mas a imagem exata, as associações, beleza poética e sabor (grifo meu) do original (...) Vishnou nada é para o leitor europeu senão um ídolo hindu, monstruoso e bizarro. Para o hindu, Ele é o Próprio Deus. Traduz-se então, mais corretamente, por "Deus altíssimo" do que por Vishnou (1972c:238) <sup>35</sup>.

---

<sup>33</sup> As reflexões teóricas de Sri Aurobindo sobre a tradução encontram-se espalhadas por várias de suas obras, às quais me referirei nas páginas a seguir.

<sup>34</sup> No original: "The life and surroundings in which Indian poetry moves cannot be rendered in terms of English poetry."

<sup>35</sup> No original: "the business of poetical translation is to reproduce not the exact words but the exact image, associations and poetical beauty and flavour of the original (...) Vishnou is nothing to the English reader but some monstrous and bizarre Hindu idol; to the Hindu He is God Himself, the word is therefore more correctly



Em que pese uma certa visão mimética-essencialista da tradução (posteriormente superada por Sri Aurobindo na composição de *Savitri*), implícita na escolha da expressão "imagem exata", ressalta, na citação acima, a preocupação do autor, já no início de sua carreira literária, com o "sabor", parte do tema-título que privilegio em meu próprio texto. O capítulo 4, O Sabor da Poesia, trabalhará mais diretamente esse fio de reflexão.

Nesse mesmo ensaio, Sri Aurobindo ilustra o seu método de tradução através de desafios encontrados por ele na passagem de um verso do *Meghadutam* de Kalidasa<sup>26</sup> para a língua inglesa. Como exemplo, citemos a seguinte passagem:

**Samsaktabhiih**, que significa "unidas bem junto em uma cadeia não interrompida", é vertida como "ligadas em grupo". As necessidades de uma tradução poética não foram, aqui, atendidas, porque o termo sugere para um indiano uma prática muito comum que, acredito, não existe na Europa: mulheres que se dão as mãos e dançam enquanto cantam, geralmente em um círculo. Para exprimir isso em inglês, de modo a criar a mesma imagem que é transmitida em sânscrito, foi necessário acrescentar "em danças adoráveis" (SRI AUROBINDO, 1972c: 243)<sup>27</sup>.

Retomando a análise que fizera do recurso usado na tradução da estrofe de Kalidasa, Sri Aurobindo mostra como, ainda nessa época, ele valorizava a "fidelidade". Referindo-se ao problema de

---

represented in English by "highest God" than by Vishnou."

<sup>26</sup> Kalidasa, o "príncipe dos poetas épicos", é de difícil datação. Existem teorias que o situam no século iv d.C. e outras que o situam antes da era cristã (SASTRI, 1960:76-77).

<sup>27</sup> No original: "Samsaktabhiih, meaning "linked close together in an uninterrupted chain" is here rendered by "joined in linked troops"; but this hardly satisfied the requirement of poetic translation, for the term suggests to an Indian a very common practice which does not, I think, exist in Europe, women taking each other's hands and dancing as they sing, generally in a circle; to express this in English, so as to create the same picture as the Sanskrit conveys, it was necessary to add "in lovely dances".

tradução (visto na citação acima), ele diz : " Essa análise de uma única estrofe- ex uno disce omnes - será suficiente para mostrar a fidelidade essencial (grifo meu) que subjaz à aparente liberdade de minha tradução" (SRI AUROBINDO, 1972c: 245)<sup>38</sup>.

Resta ainda ver como Sri Aurobindo avaliou a tarefa de traduzir Kalidasa. Para ele, o **Meghadutam** de Kalidasa é o poema elegíaco mais maravilhosamente perfeito e descritivo da literatura mundial. Trata-se de um poema que requer e paga generosamente os maiores esforços que um tradutor possa lhe dedicar, exigindo "... todo o poder da beleza literária, do encanto da imaginação e dos sentidos que o tradutor puder extrair da língua inglesa (SRI AUROBINDO, 1972c: 246)<sup>39</sup>.

A quase impossibilidade da tarefa de traduzir Kalidasa é, finalmente, assim apresentada por ele:

Ao mesmo tempo, suas [de Kalidasa] qualidades de dicção e de poesia não podem ser transmitidas. A prolixidade do inglês não se presta facilmente a passar a breve sugestividade do sânscrito (...) Devemos nos contentar em perder algo para que não percamos tudo (grifo meu) (SRI AUROBINDO, 1972c: 246)<sup>40</sup>.

---

<sup>38</sup> No original: "This analysis of a single stanza - ex uno disce omnes - will be enough to show the essential fidelity which underlies the apparent freedom of my translation."

<sup>39</sup> No original: " all the power of literary beauty, of imaginative and sensuous charm he has the capacity to extract from the English language."

<sup>40</sup> No original: "At the same time its qualities of diction and verse cannot be rendered. The diffuseness of English will not thus lend itself to the brief suggestiveness of the Sanskrit (...) We must be content to lose something in order that we may not lose all"

Igualmente da época em que estava em Baroda são as reflexões contidas no prefácio à tradução feita por ele do **Nitishataka** de Bhartrihari<sup>41</sup>. Sri Aurobindo discorre sobre as diferenças entre o sânscrito e as línguas européias, no que diz respeito aos desafios encontrados por um tradutor. Segundo ele, o princípio de tradução seguido na versão do **Nitishataka** para o inglês foi o de preservar fielmente o pensamento, o espírito e as imagens do original, tomando, quanto ao resto, todas as liberdades cabíveis em uma tradução poética. O abismo entre o inglês e o sânscrito sendo muito amplo, qualquer tentativa de traduzir literalmente os traços distintivos do estilo de Bhartrihari seria desastroso (SRI AUROBINDO, 1972h: 29-30). Nesse mesmo texto Sri Aurobindo introduz a aproximação literatura-música para ressaltar características da tradução poética (essa aproximação será trabalhada por mim no capítulo 5):

...na poesia não é a substância verbal que procuramos na tradução de obras primas estrangeiras. Desejamos, antes, a substância espiritual, a alma do poeta e a alma de sua poesia. Não podemos ouvir os sons e os ritmos amados e admirados por seus compatriotas e contemporâneos, mas podemos pedir o máximo que pudermos recuperar das respostas e dos ecos que aquela música antiga colocou em vibração nos céus do pensamento daqueles homens (SRI AUROBINDO, 1972h: 30) <sup>42</sup>.

---

<sup>41</sup> Bhartrihari, autor indiano, de quem se diz ter morrido no ano 615 d.C. (SASTRI, 1960:121).

<sup>42</sup> No original; "...in poetry it is not the verbal substance that we seek from the report or rendering of foreign masterpieces; we desire rather the spiritual substance, the soul of the poet and the soul of his poetry. We cannot hear the sounds and rhythms loved and admired by his countrymen and contemporaries; but we ask for as many as we can recover of the responses and echoes which that ancient music set vibrating in the heavens of their thought."

O ensaio "On translating the Upanishads", também da época de Baroda, faz a crítica da tradução feita por Max Mueller: "Ele podia interpretar o sânscrito de forma satisfatória, mas não podia sentir a língua ou compreender o espírito atrás da letra" (SRI AUROBINDO 1972k: 53)<sup>43</sup>. Sri Aurobindo propõe sua própria tradução de alguns Upanishads, mas faz uma ressalva: "Não digo que essa tradução seja digna deles, uma vez que em nenhuma outra língua humana que não o sânscrito é possível tal grandiosidade e beleza (SRI AUROBINDO, 1972k: 57)<sup>44</sup>. Essa observação é importante por manifestar o posicionamento de Sri Aurobindo perante o sânscrito, privilegiando a antiga língua indiana. Entende-se que Sri Aurobindo tenha uma visão sobre o sânscrito que hoje, em termos lingüísticos, diríamos ser 'ingênua' (uma vez que todas as línguas gozam de uma 'plenitude formal') porque ele está reagindo a uma visão que, como veremos no capítulo 3, menospreza a cultura indiana e o sânscrito. Esse caráter único proposto para o sânscrito parece levar Sri Aurobindo a pressupor a existência de um elemento subjacente, um fundo de intraduzibilidade, que se reflete, em outro contexto, na resposta "ainda não", buscando um "além do além do além" (beyond beyond the beyond), repetidamente dada por Sri Aurobindo na correspondência endereçada aos discípulos que lhe apresentavam poemas para um veredito quanto à sua qualidade ou lhe perguntavam se já haviam atingido um estágio superior de evolução pessoal (BOLLE, 1965:92).

---

<sup>43</sup> No original: "He could construe Sanskrit well enough, but he could not feel the language or realise the spirit behind the letter."

<sup>44</sup> No original: "I do not say that this translation is worthy of them, for in no other human tongue than Sanskrit is such grandeur and beauty possible."

Vejam, como forma de ilustrar a percepção que Sri Aurobindo tem das riquezas do sânscrito, um exemplo de desafio encontrado por ele na tradução:

...*etad vai tat*, o refrão do Katha Upaniṣad tem um intenso e solene som em sânscrito porque *etad* e *tat* usados dessa forma têm um significado filosófico profundo e grandioso que todos imediatamente sentem. Mas em inglês "Isso verdadeiramente é aquilo" nada é senão um jogo com pronomes demonstrativos. Traduz-se mais de perto tanto o ritmo quanto o significado por "Esse é o Deus de tua procura", não importa quão inadequada seja tal tradução (SRI AUROBINDO 1972k: 57) <sup>45</sup>.

Já de um período posterior são as reflexões sobre a tradução dos Vedas (1914-1920). Segundo Sri Aurobindo, traduzir o Veda é "tentar o impossível" (an attempt at the impossible). Uma tradução literal dos hinos dos antigos Iluminados seria uma falsificação<sup>46</sup> do seu sentido e espírito, mas uma versão que almejasse trazer todo o pensamento à superfície seria mais uma interpretação do que uma tradução. Ele se decide por uma espécie de caminho intermediário - uma forma, que segue as características do original e admite, contudo, "um certo número de recursos interpretativos suficientes para fazer brilhar a luz da verdade Védica sob o véu do símbolo e da imagem" (SRI AUROBINDO, 1972i: 351)<sup>47</sup>. Nesse mesmo texto, Sri Aurobindo chama seu caminho de "tradução interpretativa" (interpre-

---

<sup>45</sup> No original: "...*etad vai tat*, the refrain of the Katha Upanishad has a deep and solemn ring in Sanskrit because *etad* and *tat* so used have in Sanskrit a profound and grandiose philosophical signification which everybody at once feels; but in English "This truly is that" can be nothing but a juggling with demonstrative pronouns; it renders more nearly both rhythm and meaning to translate "This is the God of your seeking", however inadequate such a translation may be."

<sup>46</sup> Como veremos adiante, em 2.3, pode-se dizer que a tradução sempre será, em termos semióticos, uma falsificação. Isso advém do fato de ser o Signo 1 inevitavelmente diferente do Signo 2, que o traduz.

<sup>47</sup> No original: "a certain number of interpretative devices sufficient for the light of the Vedic truth to gleam out from its veil of symbol and image."



tative translation). Ele esclarece o que entende pelo termo, explicando quão inútil seria qualquer tradução dos hinos védicos que não se empenhasse, ao mesmo tempo, em ser uma interpretação:

A Aurora e a Noite", diz um verso védico, "duas irmãs de forma diferente mas de uma só Mente, amamentam a mesma Criança divina". Não compreendemos nada (...) Mas o poeta védico não está pensando na noite física, a aurora física (...) Ele está pensando nas alternâncias de sua própria experiência espiritual, seu ritmo constante de períodos de uma iluminação sublime e dourada e outros períodos de obscurantismo ou retorno a uma consciência normal não iluminada (SRI AUROBINDO, 1972i:104)<sup>48</sup>.

A evolução das idéias de Sri Aurobindo sobre tradução encontra expressão em uma carta a um discípulo, de 10.10.1934, na qual ele confessa:

...admito que não pratiquei o que preguei, - toda vez que traduzi, não evitei ferir os sentimentos do texto original e transformei-o, desprovido de qualquer misericórdia e de acordo com o capricho momentâneo de minha imaginação... (SRI AUROBINDO, 1972h:432 )<sup>49</sup>.

Chega-se, assim, nessa última citação, ao que parece ser a formulação definitiva da posição de Sri Aurobindo sobre o tema. Por essa época, ele já havia deixado para trás seus trabalhos de tradução propriamente ditos e concentrava-se na composição de *Savitri*, que reflete uma segunda fase da prática tradutória .

---

<sup>48</sup> No original: "Dawn and Night", runs an impressive Vedic verse, "two sisters of different forms but of one mind, suckle the same divine Child". We understand nothing.(...) But the vedic poet is not thinking of the physical night, the physical dawn (...) He is thinking of the alternations in his own spiritual experience, its constant rhythm of periods of sublime and golden illumination and other periods of obscuriation or relapse into normal unilluminated consciousness."

<sup>49</sup> No original; "...I admit that I have not practised what I preached, -- whenever I translated I was careless of the hurt feelings of the original text and transmogrified it without mercy into whatever my fancy chose..."

### 2.2.2 A "Experiência Védica" em Sri Aurobindo

Uma análise mais cuidadosa nos permitirá ampliar aquilo que, nos escritos de Sri Aurobindo, atende aos critérios de tradução. No recorte que faço nesse trabalho, proponho a categoria "Experiência Védica" como candidata ao papel de elemento catalizador para a teoria e prática tradutórias posteriores de Sri Aurobindo<sup>50</sup>. O que entendo por Experiência Védica reflete inicialmente a percepção da evolução que Sri Aurobindo detecta na cultura indiana. Ele considera a história espiritual da humanidade e especialmente da Índia como um desenvolvimento constante de um designio divino, e não como um livro fechado, cujas linhas teriam de ser constantemente repetidas: " Mesmo os Upanishads e o Gita não deram a última palavra, embora tudo possa estar lá enquanto semente (SRI AUROBINDO 1972u:125)<sup>51</sup>. Mais recentemente, Joshi (1991:23), em seu livro "O Veda e a Cultura Indiana" (The Veda and Indian Culture), diz que o Veda, que é o relato de uma aventura sublime, não é um "livro fechado" (closed book), nada deixando para a posteridade em termos de uma busca. O Veda ainda procura algo.

Privilegio, portanto, como um dos aspectos inerentes ao traduzir, o desenvolvimento de algo que, na obra, apresenta-se em

---

<sup>50</sup> Trata-se de algo que, em outras teorias de tradução ligadas à busca de "equivalência, funcionaria como tentativa de chegar a um "significado original" (apresenta-se, contudo, para a determinação desse significado, o problema de como chegar a uma delimitação espacial-temporal dos Vedas). Cf. também o ensaio de Júlio Jeha (1993), "Um conceito semiótico de experiência."

<sup>51</sup> No original: " Even the Upanishads and the Gita were not final though everything may be there in seed."

estado latente, como semente. Isso facilitará a apreensão da especificidade da teoria e prática tradutórias de Sri Aurobindo.

Renou, como foi dito na introdução desse trabalho, já havia observado que a visão de literatura, para os indianos, não passa pelo critério de originalidade da obra. Ou por outra, a originalidade está em retomar algo já presente na tradição literária e desenvolvê-lo sob um novo prisma, seja pela diferença ou de conteúdo ou de idioma. Sobre isso Sri Aurobindo já dissera:

Somos todos aqueles que vieram antes de nós com algo novo acrescentado : nós mesmos, e esse algo acrescentado é que transfigura e constitui-se na verdadeira originalidade(SRI AUROBINDO 1972h: 409)<sup>52</sup>.

Proponho agora uma guinada no rumo das considerações que vêm sendo feitas. Trata-se, na tentativa de ser fiel à complexidade do tradutor Sri Aurobindo, de considerar uma parte de suas idéias, digamos, mais voltada para um "transcendente". Sri Aurobindo, no recorte que aqui faço, dirige seus esforços para a criação, via seus escritos, não só de uma Índia independente, mas de um ser humano independente das limitações do conhecimento puramente racional, marca do presente estágio evolutivo de nossa humanidade. Singh (1986: 178-181) resume a visão (evolutiva) da história da humanidade, de acordo com Sri Aurobindo. Para esse autor, Sri Aurobindo indica como, a partir da matéria mais densa (a vida mineral), começa gradualmente a se desenvolver a vida que chega, após bilhões de anos, ao estágio em que o homem aparece em cena. No ideário de Sri Aurobindo, o homem não é a coroa do processo

---

<sup>52</sup> No original: "We are all those who went before us with something added that is ourselves, and it is this something added that transfigures and is the real originality".

evolutivo, mas um ser intermediário na escala evolutiva, com bases firmes na consciência material, aspirando, contudo, elevar-se ao nível da consciência divina, até chegar ao que Sri Aurobindo posteriormente denominará o **supramental**: o próximo passo na evolução será um salto quântico dentro da consciência, com a vinda do superhomem. Em vez da faculdade humana imperfeita de raciocínio que agora temos, passaremos, no nível supramental, a dispor de uma cognição direta (vestígios dela já existem, por exemplo, na intuição inerente ao trabalho do poeta). O destino do homem é evoluir, mas naturalmente nem todos irão evoluir ao mesmo tempo. No passado, nem todas as rochas se transformaram em peixes, nem todos os peixes se transformaram em mamíferos, nem todos os mamíferos se transformaram em homens. Algumas pessoas evoluirão, serão os pioneiros, por assim dizer, da nova consciência. Sri Aurobindo desenvolveu um processo através do qual a vinda desse supramental pode ser preparada, o qual ele denominou Ioga Integral. Possui, esse Ioga, três grandes movimentos. O primeiro é a entrega ao poder divino que está dentro e em torno de nós. Segue-se então, como segundo movimento, a subida às esferas superiores de consciência. Através da graça divina, ajudada por certas práticas ióguicas, eleva-se a consciência até níveis mais elevados. Vem então o terceiro movimento, o retorno à consciência terrestre, juntamente com a luz e o poder do supramental. O Ioga Integral deve abranger e determinar toda a atividade do ser humano - seja o trabalho, a arte, a literatura, a música, como Sri Aurobindo mostrou em sua obra **The Synthesis of Yoga** (1972, passim).

Ao propor seu sistema de Ioga Integral com o objetivo de alcançar uma transformação do ser humano (e é surpreendente verificar como a descrição acima do ioga integral por Singh reflete o enredo básico do poema *Savitri*, como se verá no capítulo 5), Sri Aurobindo nada mais faz do que seguir uma injunção presente nos Vedas (apud Gupta, 1969:99): "**Janaya Daivyam Janam. Criai a Raça Divina**" (Create the Divine Race) (Rig Veda X, 5.3.6).

Eis, para mim, o elemento caracterizador da Experiência Védica perseguida por Sri Aurobindo: a busca deliberada e consciente de uma eugenia, seleção humana a ser feita, no projeto de Sri Aurobindo pela abertura ao poético, corporificada no poema épico *Savitri* (escrever *Savitri* foi uma alavanca usada por ele em sua evolução como iogue) e na criação e construção da cidade de Auroville. Portanto, o ser humano, tal como o conhecemos hoje, traduzido em um novo tipo de ser<sup>53</sup>.

Ampliando o conceito estrito do que é considerado "védico", permito-me, nesse trabalho, puxar esse fio, o da criação de um homem novo, divinizado. Para tanto terei de recorrer a textos que, propriamente falando, pertencem ao período clássico da literatura sânscrita<sup>54</sup>.

---

<sup>53</sup> Como já aconteceu anteriormente (em Júlio Verne, por exemplo), a literatura antecipa, poder-se-ia dizer, movimentos que serão feitos, mais tarde, pela ciência. Na engenharia genética atual reflete-se, de forma, talvez equivocada, a busca de um aperfeiçoamento evolutivo do ser humano, já prefigurado por Sri Aurobindo.

<sup>54</sup> Segundo Carlos Alberto da Fonseca (USP), em comunicação pessoal, há uma diferença entre o que se entende historicamente por período védico e literariamente por período védico. Na primeira acepção, a datação hipotética seria do séc. 20 a.C. até o séc. 10 a.C., quando teria início o período épico ou bramânico. Mas literaria e linguisticamente, o período védico tem início um pouco mais tarde (aproximadamente no séc. 15 a.C.). Os Upaniçads, que historicamente pertencem ao período épico bramânico, também são chamados de literatura védica.



Apresenta-se, portanto, como elemento chave para construir minha argumentação, o conceito de Veda. Como se apresentam então os Vedas?

Os Vedas, para usar uma imagem gasta (mas ainda eficiente), mergulham na bruma dos tempos. Segundo Joshi (1991: 83), os Vedas falam dos 'antepassados' que tinham alcançado grandes conquistas espirituais, referindo-se, portanto, a um período pré-védico. Alguns historiadores colocam os antepassados dos sábios védicos como tendo vivido em torno de 10.000 a.C. ou mesmo antes.

Veda. A vogal 'e', longa e fechada, caracterizando a palavra. Veda, derivado da raiz sânscrita VID (=ver) (Cfr. "visão", do latim video). Veda, no singular, como conhecimento, ciência divina ou gnose. Panikkar (1977:31) recapitula a abrangência de sentido dessa palavra: 1) em sentido mais amplo, aquilo que é "ouvido", "revelado" (shruti); 2) em sentido mais restrito, as quatro partes consideradas como as mais importantes dessa revelação: o Rig, Sama, Yajur e Atharva Veda; 3) numa restrição ainda maior de sentido, a parte dos hinos-poemas (samhita) que está em cada um dos quatro vedas, enquanto distinta das partes expositórias também presentes neles. Um leitor ocidental, acostumado à aparente simplicidade de organização do cânon bíblico, por exemplo, sentirá talvez um estranhamento diante dessa conceitualização de Veda, na medida em que os três sentidos se sobrepõem uns aos outros.

A palavra-chave nessa conceitualização é **shruti**. Segundo Joshi (1991: 44-5), **Shruti** literalmente significa o que é ouvido<sup>55</sup>. Pode-se considerar o conhecimento védico como o resultado de uma audição especial. Essa audição, nos é facultado dizer, não é a dos sentidos, mas de algo que ocorre quando todos os sentidos são desativados e quando até mesmo o processo de pensamento é apagado e superado.

Sri Aurobindo, em seu "O Segredo do Veda" (The Secret of the Veda), traduz para a língua inglesa, com comentários, uma seleção de hinos do Rig-Veda. Trata-se de 581 páginas nas quais ele expõe uma teoria de interpretação e de tradução dos Vedas, colocando-a a seguir em prática. Apresento aqui uma seleção da parte inicial do livro, na qual ele situa os Vedas na cultura indiana:

A hipótese que proponho é a do Rig-Veda como o documento substancial que nos restou de um período inicial do pensamento humano do qual os mistérios órficos e eleusinos foram os remanescentes desaparecidos (...) O Vedanta, Purana, Tantra, as Escolas Filosóficas [indianas] e as grandes religiões indianas na verdade têm sua fonte em origens védicas. Podemos ver aqui em sua semente original ou em suas formas mesmo primitivas os conceitos fundamentais do pensamento indiano posterior. (1972i: 5-7) <sup>56</sup>

---

<sup>55</sup> Nos termos da teoria de tradução a ser desenvolvida no próximo capítulo, poderíamos pensar no shruti como aquilo que remete a um original, à revelação como origem. Assim como foi lembrado para o termo avatar, evidencia-se, novamente aqui, uma micro-teoria da tradução embutida no vocabulário sânscrito, uma vez que shruti significa 'o ouvido, o revelado', mas também o 'bordão' (musical), o som contínuo que serve de base e de sustentação para a execução da música indiana (Cf. adiante, cap. 5).

<sup>56</sup> No original: "The hypothesis I propose is that the Rig-Veda is itself the one considerable document that remains to us from the early period of human thought of which the historic Eleusinian and Orphic mysteries were the failing remnants (...) The Vedanta, Purana, Tantra, the philosophical schools and the great Indian religions do go back in their source to Vedic origins. We can see there in their original seed or in their early or even primitive forms the fundamental conceptions of later Indian thought."

Ele considera então, do ponto de vista da evolução, o que representaram esses poemas:

Do ponto de vista histórico, o Rig-Veda pode ser considerado o registro de um grande avanço feito pela humanidade através de meios especiais em um determinado período de seu progresso coletivo ( SRI AUROBINDO ,1972i:8-9)<sup>57</sup>.

Os Vedas foram compostos/"ouvidos" pelos rishis (sábios, videntes, perambuladores). Sri Aurobindo delimita o papel desses poetas, que é idêntico ao que posteriormente ele reivindicará para si quando da composição de Savitri: "O hino-poema era para o Rishi que o compunha um meio de progresso espiritual para si mesmo e para os outros" (SRI AUROBINDO, 1972i: 9-10)<sup>58</sup>.

Segue-se então um histórico das vicissitudes pelas quais passou a tradição védica ( via vedanta, budismo), até culminar, em nossos dias, com o ressurgimento da Experiência Védica na vida e obra do próprio Sri Aurobindo:

Depois que o ímpeto inicial de busca pela verdade tinha passado, ocorreram períodos de fadiga e relaxamento nos quais as antigas verdades parcialmente se perderam (...) Portanto, quando a mente indiana novamente se voltou para recuperar o sentido do Veda, a tarefa mostrou-se difícil e o sucesso apenas parcial (SRI AUROBINDO, 1972i: 11)<sup>59</sup>.

O Veda culminado no Vedanta (...) O equilíbrio, a síntese preservada pelos antigos místicos entre o externo e o interno, entre a vida material e a via espiritual foi

---

<sup>57</sup> No original: "From the historical point of view the Rig-Veda may be regarded as a record of a great advance made by humanity by special means at a certain period of its collective progress."

<sup>58</sup> No original: "The hymn was to the Rishi who composed it a means of spiritual progress for himself and for others."

<sup>59</sup> No original: "Once the first intensity of the search after truth had passed, periods of fatigue and relaxation were bound to intervene in which the old truths would be partially lost (...) Therefore when the Indian mind turned again to review the sense of the Veda, the task was difficult and the success only partial."

destruída e desorganizada. Estabeleceu-se um novo equilíbrio, uma nova síntese, tendendo finalmente para o ascetismo e a renúncia, e ela se manteve até que foi, por sua vez, destruída e desorganizada pelo exagero de suas próprias tendências no budismo<sup>60</sup>.

Os Vedas, tornando-se cada vez menos a base indispensável de educação, não mais foram estudados com o mesmo zelo e inteligência; sua linguagem simbólica, deixando de ser usada, perdeu o que restara de seu sentido interior para as novas gerações cuja maneira de pensar era diferente daquela dos antepassados védicos. As Idades da Intuição estavam dando lugar à primeira aurora da Idade da Razão<sup>61</sup>.

Sri Aurobindo se situa nessa aurora, quando ele olha para trás (a tradição védica encoberta pela noite de seu esquecimento gradual) e para a frente (o novo dia que se aproxima com a possibilidade da vinda do supramental, através da retomada dessa tradição védica).

Descendo agora para uma atmosfera menos rarefeita, consideremos um fato relevante na conceituação do que é considerado "védico". Trata-se da polaridade *shruti* (o revelado) / *smirti* (o lembrado)<sup>62</sup>. Esse último termo se aplica aos textos que não são considerados como "inspirados" pela divindade. Mas o que se observa, na cultura indiana, é uma variação naquilo que é abrangido por esses termos: não há consenso sobre o que seja um texto *smirti*. Alguns textos *smirti* são investidos com a autoridade de textos

---

<sup>60</sup> No original: "Veda culminating in Vedanta (...) The balance, the synthesis preserved by the old Mystics between the external and the internal, the material and the spiritual life was displaced and disorganised. A new balance, a new synthesis was established, leaning finally towards ascetism and renunciation, and maintained itself until it was in its turn displaced and disorganised by the exaggeration of its own tendencies in Buddhism."

<sup>61</sup> No original: "The Vedas becoming less and less the indispensable basis of education, were no longer studied with the same zeal and intelligence; their symbolic language, ceasing to be used, lost the remanant of its inner sense to new generations whose manner of thought was different from that of the Vedic forefathers. The Ages of Intuition were passing away into the first dawn of the Age of Reason."

<sup>62</sup> Observa-se aqui uma coincidência com o mundo das idéias e das formas, em Platão. A polaridade ideal/sensível pode ser justaposta à polaridade *shruti* transcendente/ *smirti* feito pelo homem.

védicos, **shruti** (a mesma reivindicação será vista adiante feita por críticos indianos ao elevarem o status do poema épico **Savitri**). Trata-se, então, de superar a polaridade através de uma flutuação. Smith (1989: 21-26) apresenta algumas estratégias correntes na cultura indiana para esse fim. Tomo-o como base para os parágrafos a seguir.

Uma primeira estratégia é a de afirmar que o **smirti** é o Veda, o **shruti**. Nesse sentido, por exemplo, os dois grandes épicos hindus, o **Ramayana** e o **Mahabharata**, se afirmaram como **shruti**, revestindo-se da aura védica <sup>63</sup>.

Um segundo método, o da reafirmação "isto é baseado no Veda". Para ocasiões em que a fonte védica não é encontrada, o **smirti** é dado como sendo baseado em um Veda perdido ou encoberto de alguma forma. O **Shiva Purana**, por exemplo, afirma que foi composto quando o Veda desapareceu da terra.

Uma terceira estratégia, a da simplificação. Em tempos dados como corruptos, as pessoas são incapazes de compreender o Veda. Os que perderam o sentido do **shruti** devem recorrer ao **Tantra** (como simplificação do Veda).

Um quarto método, o da reprodução. O **smirti** é visto como ampliando o Veda, através de uma função populalizadora. O **Ramayana** e o **Mahabharata** seriam então, para o homem comum, o que os Vedas são para o homem letrado (Esse será o método ao qual recorrerei, no

---

<sup>63</sup> Os dois grandes épicos, mesmo tendo se afirmado como "revelação", intocável (lembremo-nos que a aprendizagem oral dos Vedas, o protótipo da revelação, não admite nem a troca de uma única sílaba), são, paradoxalmente, as obras mais traduzidas da literatura indiana, até mesmo em nossos dias. Pagano (1994:24), por exemplo, apresenta uma re-criação de aspectos de narração do **Mahabharata** em **Midnight's Children** de Salman Rushdie.



capítulo 5, para justificar a inclusão de Savitri de Sri Aurobindo no rol das obras que se constituem como tradução da Experiência Védica).

Uma quinta estratégia, a da condensação. O **Bhagavata Purana** diz que ele próprio se constitui como quintessência dos Vedas.

Um sexto método, o da reversão. Ao invés de afirmar que o **smirti** está baseado no Veda, diz-se que o Veda está baseado no **smirti**. De acordo com o **Matsya Purana**, a divindade pensou os Puranas antes de ter falado os Vedas. Observa-se então segundo Smith (1989:22) que muitos outros textos hindus afirmam explicitamente serem **Vedasammita** ("equivalentes ao Veda") ou **Vedarthasammita** ("equivalentes em sentido ao Veda). Portanto, a divisão entre **shruti** transcendente e **smirti** feito pelo homem parece evaporar na medida em que ambos se tornam Veda. Essa superação da polaridade revelado/lembrado permite-nos falar de um "conceito ampliado do Veda" e em uma expansão da "Experiência Védica".

O conceito ampliado de Veda, inerente à proposta desse meu trabalho, leva em conta as várias estratégias apontadas acima, a caracterizarem o Veda como um "cânon não fechado" (Smith, 1989:21), apontando para possibilidades de outros textos serem lidos como revestidos da autoridade védica (Smith, 1989:21):

Ao representarem, através da apresentação dessas estratégias de inserção na ortodoxia, novos textos, doutrinas e práticas como conectadas de algum modo ao Veda, a mudança é tanto legitimada como negada e a continuidade é tanto afirmada quanto ampliada<sup>64</sup>.

---

<sup>64</sup> No original: "By representing, through deployment of these strategies for orthodoxy, new texts, doctrines, and practices as connected in some fashion or another to the Veda, change is both legitimized and denied, and continuity is both affirmed and stretched."

Tendo apropriado a maleabilidade do conceito de Veda, passo agora a um exame mais detido da noção de Experiência Védica. Encontro-a como título de uma antologia de poemas védicos traduzidos e comentados por Panikkar (1977): "The Vedic Experience". Segundo esse autor (1977: 26-7):

O fim último dessa antologia não é oferecer meramente uma nova tradução dos Vedas. O título diz expressamente que não se trata de Tradução Védica, mas de "Experiência Védica" (...) isto é, seu objetivo é uma reencenação existencial. Não quer transformar a sinfonia em um poema, mas fazer soar novamente a música, mesmo que os instrumentos não sejam os mesmos e a habilidade do compositor original esteja ausente<sup>65</sup>.

A distinção tradução/experiência me parece bem apropriada para a consideração do que faz Sri Aurobindo. Com efeito, ele não apenas oferece uma nova tradução dos Vedas (e essa nova tradução está presente nos muitos hinos do Rig-Veda colocados por ele em inglês), mas também, e principalmente, oferece uma reencenação da experiência dos rishis védicos em sua própria vida<sup>66</sup>, que se exprime pela composição de Savitri e, como desdobramento, na criação de Auroville<sup>67</sup>.

---

<sup>65</sup> No original: "The ultimate aim of this anthology is not offer merely a new translation of the Vedas. The title expressely says not Vedic translation but "Vedic Experience" (...) that is, its goal is an existential reenactment. It does not desire to turn the symphony into a poem, but to play the music again, even though the instruments are not the same and the skill of the original composer is missing."

<sup>66</sup> Algo dessa "reencenação" ecoa em um comentário de H. de Campos (1991:31): "Se o poeta é um fingidor, como queria Fernando Pessoa, o tradutor é um transfigidor".

<sup>67</sup> Veja-se o que de homólogo ocorre hoje com os artistas que, ao traduzir algo/um tema para a linguagem do vídeo, não se contentam somente em operar com a imagem, mas "montam" toda uma série de dispositivos que apelan aos sentidos táteis, visuais, olfativos do leitor/espectador: as Intalações de Vídeo.

O desafio presente nessa tarefa de reencenar os Vedas é assim caracterizada por Panikkar (1977:27):

Mesmo se os instrumentos são pobres e o tom não é o mesmo, podemos ainda perceber o original, não por uma "tradução", mas por uma reencenação que nos permite tanto ouvir o shruti diretamente quanto talvez até mesmo transmitir suas vibrações, da mesma maneira como ele foi ouvido há muito tempo pelos antigos e também como podemos continuar a ouvi-lo, na medida em que nossos ouvidos estejam abertos àquelas mesmas vibrações<sup>68</sup>.

Panikkar, na volumosa antologia (937 páginas) em que apresenta os poemas, faz uso de um recurso visual para remeter a essa reencenação. Trata-se do uso de vinhetas desenhadas por artistas que, segundo a tradição indiana, as executaram enquanto meditavam sobre os textos a que elas se referem. O convite explícito é o de que o leitor faça o caminho inverso para, da contemplação dos desenhos, chegar ao texto do poema. Já os recursos poético-visuais, latentes na concepção de Auroville, serão devidamente utilizados como um convite à contemplação da Experiência Védica, conforme apresento no capítulo 6 desse trabalho.

Finalmente, a reflexão sobre a questão da continuidade é retomada através de uma citação de Panikkar, na qual ele põe em destaque o caráter central da Experiência Védica (1977:15):

A continuidade na tradição indiana é tão importante quanto a ruptura(...) Contudo, assim como o hinduísmo é mais uma

---

<sup>68</sup>No original: "Even if the instruments are poor and the key is not the same, we may still perceive the original, not by a "translation" but by a reenactment that allows us both to hear the shruti directly and perhaps even to transmit its vibrations, just as it was heard long ago by the ancients and as we may continue to hear it insofar as our ears are open to those same vibrations."

existência do que uma essência, assim também essa continuidade não é doutrinária mas existencial<sup>69</sup>.

Ressalta aqui o caráter de ortopraxia da cultura hindu, se contrastada com uma busca de ortodoxia, mais evidente em nossa civilização ocidental. Para os hindus, não importa tanto no que você acredita, mas como você vive. Em termos de tradução, não importa tanto uma fidelidade ao texto de partida, mas a eficácia pragmática do funcionamento do texto. É o que transparece nas sucessivas transmutações pelas quais passa a cultura indiana. Segundo Joshi (1991: 57)

No passado houve pelo menos quatro grandes estágios de síntese, representados pelos Vedas, os Upaniçads, o Gita e o Tantra. E, nos tempos modernos, estamos passando por um quinto estágio, representado por uma nova síntese que ainda está se fazendo<sup>70</sup>.

Referindo-se a esse novo estágio, assim se exprime Sri Aurobindo (1971m:411):

Um processo de nova criação na qual o poder espiritual da mente indiana torna-se supremo, recupera suas verdades, aceita o que descobrir de profundo e verdadeiro, útil ou inevitável nas formas ou idéias modernas, mas de tal maneira transmuta e indianiza tudo isso (grifo meu), de tal maneira o absorve e o transforma inteiramente em algo de si que seu caráter estrangeiro desaparece e tudo torna-se um outro elemento harmonioso na obra própria da antiga deusa, a Çakti da Índia dominando e tomando posse da influência moderna, não mais possuída ou encoberta por ela<sup>71</sup>.

---

<sup>69</sup> No original: "The continuity in Indian tradition is as important as the break. Yet, just as Hinduism is more an existence than an essence, so too this continuity is not doctrinal but existential."

<sup>70</sup> No original: "In the past, there have been at least four great stages of synthesis, represented by the Vedas, the Upanishads, the Gita, and the Tantra. And, in modern times, we are passing through the fifth stage, represented by a new synthesis, which is in the making."

<sup>71</sup> No original: "A process of new creation in which the spiritual power of the Indian mind remains supreme, recovers its truths, accepts whatever it finds sound or true, useful or inevitable of the modern idea and form, but so transmutes and Indianises it, so absorbs and so transforms it entirely into itself that its foreign character disappears and it becomes another harmonious element in the characteristic working of the ancient goddess,

Cabe ressaltar aqui que, sobre a tarefa apontada por Sri Aurobindo de 'indianizar' as contribuições modernas (do ocidente), algo de familiar nos vem à memória. Lembremo-nos que, falando especificamente da tradução como "transluciferação mefistofáustica", H. de Campos (1981: 194) opta, na tradução que faz de fragmentos do *Fausto*, por germanizar o português.

Portanto, em Sri Aurobindo, a Experiência Védica apresenta-se, em última análise, como aquilo que é produzido/ traduzido por ele, como apreensão das dores de parto na criação de um homem novo, não só através de uma exposição racional de conceitos sobre evolução e estágios de consciência, mas, principalmente, através da evocação poética, que apela para a intuição, instância privilegiada de comunicação com o Divino, conforme veremos a seguir.

### 2.2.3 A descida do supramental

Houve um momento na vida de Sri Aurobindo, impossível de ser datado com exatidão, em que ele chegou à descoberta daquilo que chamou de "supramental". Trata-se de uma concretização da Experiência Védica: o ser humano traduzido em ser supramental. Uma das formas de "avatarização", de tradução, de descida da divindade se expressa, para Sri Aurobindo, no conceito do supramental. Segundo Gokak (1971: 82)

A supermente de Sri Aurobindo não é uma descoberta inteiramente nova. Temos sugestões e indicações dela nos Vedas como

---

the Shakti of India mastering and taking possession of the modern influence, no longer possessed or overcome by it."



Satyam Ritam Brihat, o Verdadeiro, o Correto, o Vasto; nos Upaniṣad como Vijnana, no Gita como Purushottama<sup>72</sup>.

Justa (1987:16) expõe, de modo didático, a passagem do ser humano pelos vários níveis de consciência postulados por Sri Aurobindo:

[Após] um longo processo de evolução, nossa natureza terrestre entra em contato com as esferas supra-conscientes. Como resultado, pode chegar o dia quando uma raça superior de seres mentais aparecerá, seres que pensarão e agirão não por uma compreensão intuitiva mas por uma consciência do mental superior. Isso pode ser seguido por um processo de mentalização superior que nos levaria até a fronteira além da qual está a região do Supramental. Quando a descida do Supramental tiver lugar, a natureza se verá transformada em supernatureza e os seres humanos em seres-gnósticos<sup>73</sup>.

Essa visão do ser humano evoluído, no caso de Sri Aurobindo, apresenta-se como diretamente ligada a sua atividade enquanto poeta, como se verá mais detalhadamente no capítulo 5. Por ora basta dizer que, em grandes linhas, Sri Aurobindo busca traduzir-se a si mesmo enquanto ser gnóstico, supramentalizado. Ele mesmo diz que não conseguiu fazer essa tradução de modo definitivo e satisfatório, uma vez que, em *Savitri*, os níveis mais altos de consciência eram atingidos em alguns momentos, sem que fosse possível uma fixação definitiva neles (Sri Aurobindo, 1967:167).

---

<sup>72</sup> No original: "Sri Aurobindo's supermind is not entirely a new discovery; we have grand hints and glimmerings of it in the Vedas as Satyam Ritam Brihat, The True, the Right, the Vast; in the Upanishad's Vijnana, in the Gita's Purushottama".

<sup>73</sup> No original: "[Following] a long process of evolution, our terrestrial nature comes in contact with the over-conscious spheres. As a result, a time may come, when a superior race of mental beings will emerge, who will think and act not by an intuitive understanding but by overmental consciousness. This may be followed by an overmentalisation which would carry us to the borderland beyond which lies the region of the Supermind. When the descent of the Supermind takes place, nature becomes transformed into supernature and human beings into Gnostic-beings."

Por outro lado, a lógica interna da vida e da obra de Sri Aurobindo não permitiria a ele satisfazer-se com a solução apresentada por sua própria evolução individual, sem que isso tivesse uma reverberação na vida de outros seres humanos. Como se verá na história de Savitri recontada por esse poeta, enfatiza-se a necessidade da evolução coletiva, embora essa se faça, inicialmente, através de alguns poucos pioneiros, encontrando-se aqui, quero crer, a raiz e a motivação da criação da "escola aurobindoniana de poesia", conforme propugnada por Gupta (1969:16-19). A transformação assim efetuada nesses "pioneiros" deixa-se perceber em Vijay (1985:3), ao escrever a introdução de uma antologia de poetas aurobindonianos:

Além de ser ele mesmo um poeta, Sri Aurobindo era também o que se pode chamar um "criador de poetas" (...) sob sua direção e através da abertura criada pelo ioga, vários dos seguidores de Sri Aurobindo tornaram-se poetas, praticamente da noite para o dia. Embora alguns já tivessem escrito poemas anteriormente, outros nunca tinham sonhado em fazê-lo - como Nirodbaran, que era um médico atuante, e Arjava, que era um lógico matemático. Nishikanto [por outro lado] não sabia inglês o suficiente.<sup>74</sup>

---

<sup>74</sup> No original: "But apart from being a poet himself, Sri Aurobindo was also what we may call a "poet-maker" (...) Under his guidance and through the opening created by yoga, several of Sri Aurobindo's disciples turned into poets practically overnight. While some of them had been writing poetry earlier, others had never dreamt of doing it - like Nirodbaran, who was a full-fledged doctor and Arjava who was a mathematical logician. Nishikanto did not know English enough..."

### 2.3 Semiose e tradução

Tendo visto Sri Aurobindo como avatar-tradutor e propondo-me a fazer um recorte de sua obra literária em termos de uma tentativa de fazer avançar a apreensão da tradição védica enquanto criação poética de um ser humano divinizado, cumpre agora mostrar como pode ser entendida teoricamente essa tentativa. A semiótica de Peirce, no que ela incorpora uma teoria da tradução, será aqui de valia.

Cumpre relembrar que focalizo em meu trabalho a tradução feita por Sri Aurobindo em sentido mais amplo, não restrita a um texto "original" que gera um texto "equivalente". Trata-se, segundo o que vai ser desenvolvido nesse capítulo, da tradução como produto do jogo de revezamento de interpretantes, descrito por Peirce como uma 'série infinita' (SCRAMIN, 1992: 144).

Pym (1993:36) coloca o problema da tradução em uma perspectiva ampla, remetendo à visão dos estruturalistas. Para ele, o estruturalista pergunta pelo sentido do significante e diz que é o significado. No pós-estruturalismo, entretanto, o significante remete ao significado através de um outro significante, repetindo-se, por sua vez, o mesmo processo, que continua, assim, indefinidamente<sup>75</sup>. Sobre o assunto, Pym (1983: 34) assim se manifesta:

---

<sup>75</sup>Cf. Jakobson (1971:232-233): "O significado de qualquer signo linguístico é sua tradução em um outro signo alternativo" (No original: "The meaning of any linguistic sign is its translation into some further, alternative sign"). Comentando essa passagem, Niranjana diz que "(Jakobson) foi talvez o único teórico de tradução daquela época que compreendeu as implicações de uma linguística pós-saussureana, e apontou a direção de uma concepção pós-estruturalista de um sentido permanentemente adiado, negando a existência de um significado transcendental ao qual se refere o signo linguístico (NIRANJANA, 1992: 56) (No original: "(Jakobson) was perhaps the only writer on translation at the time who realized the implications of a post-Saussurean linguistics, and pointed in the direction of a post-structuralist conception of a perpetually deferred meaning, denying the existence of a transcendental signified to which the linguistic sign refers")

Eu quero chamar esse processo de "semiose". O termo vem de Peirce (...) Segundo ele, não há signos isolados - ele os chamou 'símbolos' -, assim, sempre há um segundo significante - ele o chamou 'interpretante' - que dá o sentido tanto do primeiro significante quanto do significado (...) Essa é a razão pela qual Peirce disse que os 'símbolos crescem'. A semiose é então o processo do crescimento dos símbolos<sup>76</sup>.

A formulação colocada de forma despretenciosa por Pym será desenvolvida pelo exame dos autores a seguir. Antes, contudo, gostaria de ver como ele propõe o exame de um problema intrigante na semiose: a questão do signo que deu origem ao processo semiótico e do significado original (Pym, 1983: 51):

O que é problemático aqui é o status do significado original. Posso dizer que o sentido muda historicamente, que temos de interpretar textos para o nosso próprio tempo, mas alguém ainda vai aparecer e perguntar qual o verdadeiro sentido dos textos<sup>77</sup>.

Esse é o problema básico com o qual se vê às voltas qualquer pessoa envolvida com tradução, seja no ensino, seja na prática profissional, seja na crítica de tradução. No fundo, trata-se de uma concepção que erige o "original" como parâmetro absoluto no qual os conteúdos estão estabilizados de uma vez por todas, nada restando à tradução senão o reproduzir, de forma "equivalente", aqueles mesmos conteúdos. Pym (1993: 51) exemplifica a tensão decorrente dessa concepção com o caso da Bíblia (que poderíamos aqui substi-

---

<sup>76</sup> No original: "I want to call this process 'semiosis'. The term comes from Peirce (...) He said there are no isolated signs - he called them 'symbols' -, so there's always a second signifier - he called it the 'interpretant' - which gives the meaning of the first signifier and signified (...) This is why Peirce said that 'symbols grow'. Semiosis is then the process of symbols growing."

<sup>77</sup> No original: "What's problematic here is the status of the original signified. I can say that meaning moves in history, that we have to interpret these texts for our own say and age, but someone is still going to come along and ask what these texts really mean."

tuir também pelo caso dos Vedas). Os fundamentalistas querem, na tradução bíblica, o que Deus realmente disse para a humanidade, o Logos, a Bíblia no singular e com inicial maiúscula. Mas, segundo Pym (1993: 52)

Se estou trabalhando com traduções, devo levantar dúvidas sobre o significado original. Para mim, o primeiro significado deve ser inicialmente um espaço em branco, ou um ponto de interrogação<sup>7ª</sup>.

Essa intuição básica corresponde à minha própria posição diante do problema da tradução. O elemento detonador de um processo semiótico também se perde na bruma dos tempos: o texto "original" seria apenas uma falácia cômoda. Eis o porquê da seleção dos teóricos feita por mim a seguir, complementada, no capítulo 6, por uma bibliografia sobre a tradução intersemiótica.

Else Vieira, em sua tese de doutoramento denominada **Por uma teoria pós-moderna da Tradução**, examina o status quo da pesquisa sobre tradução na linha peirceana, concluindo que o trabalho nessa área é incipiente, apresentando-se o campo como que relativamente inexplorado (1992:56). Nesse sentido, a autora aponta as múltiplas possibilidades abertas aos Estudos de Tradução na perspectiva semiótica (1992: 58), destacando-se a ampliação do conceito de tradução.

Nos parágrafos a seguir, através de um diálogo a ser feito principalmente entre os textos de Peirce, de Júlio Pinto e Else Vieira, procurarei delimitar inicialmente a tarefa que me propus e

---

<sup>7ª</sup> No original: "But if I'm involved in translation, I must have doubts about that original signified. For me, the first signified must initially be a blank space, or a question mark."



mostrar Sri Aurobindo como tradutor da Experiência Védica<sup>79</sup>. Como se verá, em certo sentido Else Vieira e Júlio Pinto também "traduzem" Peirce, fazendo avançar a compreensão do processo semiótico-tradutório (fato que teria agradado ao próprio Peirce).

Como ponto de partida, apresento algumas descrições de categorias peirceanas, que podem ser lidas tendo-se em mente Savitri como um signo (isso é, como um objeto semiótico colocado diante de nós):

Um signo, ou representamen, é aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém. Dirige-se a alguém, isto é, cria, na mente dessa pessoa, um signo equivalente, ou talvez um signo mais desenvolvido. Ao signo assim criado denomino interpretante do primeiro signo. O signo representa alguma coisa, seu objeto. Representa esse objeto não em todos os seus aspectos, mas com referência a um tipo de idéia que eu, por vezes, denominei fundamento do representamen. (Peirce, 1977: 46)

Portanto, destaco o poema Savitri colocado diante de nós, não na totalidade de seus aspectos (algo teoricamente impossível), mas visto através daqueles aspectos que agora podemos apreender (o fundamento: no caso em questão, o Savitri em inglês, de Sri Aurobindo).

---

<sup>79</sup> Cada diálogo tem a ele um outro diálogo subjacente. Um deles é o de Peirce e Derrida: "... um diálogo no qual 'différance, traço e mediação' são confrontadas com 'Primeiridade, Secundidade e Terceiridade', não para descobrir um relacionamento um-a-um entre dois conjuntos de conceitos, mas principalmente para ver como cada conjunto de conceitos detona o jogo de diferenças e de uma semiose infinita" (NIGNOLO, 1990: 136). (No original: "... a dialogue in which 'différance, trace, and mediacy' are confronted with 'Firstness, Secondness, and Thirdness', not in order to find a one-to-one relationship between the two sets of concepts, but mainly to see how each set of concepts triggers the play of differences and of infinite semiosis."). Para os conceitos de 'Primeiridade, Secundidade e Terceiridade', Cf. SANTABELLA (1988:61-68): "Consciência em primeiridade é qualidade de sentimento e, por isso mesmo, é primeira, ou seja, a primeira apreensão das coisas, que para nós parecem, já é tradução, finíssima película de mediação entre nós e os fenômenos (...) qualquer sensação já é secundidade: ação de um sentimento sobre nós e nossa reação específica, comoção do eu para com o estímulo (...) Terceiridade: para conhecer e compreender qualquer coisa, a consciência produz um signo, ou seja, um pensamento como mediação irrecusável entre nós e os fenômenos.(...) Perceber não é senão traduzir um objeto de percepção em um julgamento de percepção, ou melhor, é interpor uma camada interpretativa entre a consciência e o que é percebido".

E ainda, o signo como:

qualquer coisa que conduz alguma outra coisa (seu interpretante) a referir-se a um objeto ao qual ela mesma se refere (seu objeto), de modo idêntico, transformando-se o interpretante, por sua vez, em signo, e assim sucessivamente ad infinitum. (Peirce, 1977: 74)

A apresentação da semiótica de Peirce nesse trabalho não se pretende exaustiva. Deve-se observar que as condições em que ele construiu seu sistema, sem ter tido o reconhecimento de seus contemporâneos e nem mesmo uma única obra publicada em vida, não lhe permitiram ter um diálogo generalizado com outros colegas. Isso se reflete, talvez, no modo em que é exposta a teoria em seus escritos, sempre retomando os termos e reelaborando-os (Cfr. Pignatari, 1974: 43). Sobre a importante noção de interpretante, por exemplo, pergunta-se Solomon (1983: 324):

O que é um interpretante afinal? Há muito desacordo sobre a questão... a maior parte do qual pode ser atribuído a Peirce... porque às vezes parece ser simplesmente a resposta de um intérprete, às vezes um outro signo, e às vezes parece ser um conceito sugerido na mente de um intérprete.<sup>80</sup>

Para Else Vieira, contudo, "essa diversidade não se explica por ser a conceituação de Peirce do interpretante confusa, mas pelo próprio modo de ser da teoria dos signos peirceanos" (1992: 75). Ela reconhece, assim, a flexibilidade dos conceitos de Peirce como um valor, o que também pode ser observado em King (1983: 375):

---

<sup>80</sup> No original: "What is an interpretant anyway? There is a good deal of disagreement on this ... most of which we can attribute to Peirce...for sometimes it simply appears to be the response of an interpreter, sometimes another sign, and sometimes it appears to be a concept prompted in the mind of an interpreter."

Uma das razões pelas quais a semiótica de Peirce é tão extraordinariamente flexível é que categorias fundamentais, tais como signo e interpretante, se referem não a espécies diferentes de entidades, mas a funções diferentes, quaisquer uma delas podendo ser conceivelmente executadas por uma entidade.<sup>81</sup>

Fui, eu também atraído por essa mesma flexibilidade, que se mostrou fecunda para o tratamento dos temas que me propus explorar.

Vejamos agora como pode ser elaborado o conceito peirceano de tradução. Júlio Pinto, em conferência intitulada **Conceito de Tradução em Semiótica**, trabalha a questão da ampliação do conceito de tradução (1990b: 8):

Os pensamentos que pensamos são signos que vão sendo continuamente substituídos por outros signos, na medida em que cada signo produz um interpretante que produz um interpretante e assim ad infinitum. Se o traduzir é substituir, pensar também o é. Traduzir -- isto é, produzir símbolos interpretantes substitutos -- é, portanto, o mesmo que pensar, falar, escrever, pintar, esculpir, desenhar, tocar piano, construir. Todas essas atividades se produzem no plano da metáfora, da substituição através de um terceiro. Por isso posso dizer que o processo simbólico é, fundamentalmente, um só, independentemente do lugar onde ele se dá.

Fazendo eco a Octavio Paz (o mundo apresentando-se como uma coleção de traduções de traduções de traduções...), essa reflexão aproxima-nos perigosamente de uma visão de tipo pan-tradução e, então, tudo sendo tradução, o conceito se esvaziaria inevitavelmente. A especificidade da tradução propriamente dita deve ser, assim, resguardada:

---

<sup>81</sup> No original: "One of the reasons why Peirce's semiotic is so extraordinarily flexible is that fundamental categories such as sign and interpretant refer, not to different kinds of entities, but to different functions, any of which might conceivably be performed by an entity."

Vamos resumir tudo isso. Pensar é traduzir, mas isso não quer dizer que não possa haver uma atividade rotulada como tradução, pragmaticamente diferenciada da crítica, de teorização, de matemática. Entretanto, o rótulo não precisa ser sufocante. Tradução não é só substituir uma língua por outra. Qualquer instância que deixe bem claro o fato da substituição pode, legitimamente, receber o nome de tradução. (JULIO PINTO, 1990b: 10).

Contudo, mesmo levando-se em conta os percalços, as possibilidades abertas por essa visão mais ampla de tradução a tornam irresistível para a análise de fenômenos como os de que aqui me ocuparei. O desafio é então a de fazê-la passar por um crivo. Em outras palavras, pergunto-me quão relevante é a visão assim ampliada de tradução para uma leitura, feita a partir de uma perspectiva ocidental, de uma vivência indiana.

A amplitude do conceito de tradução, considerada dessa forma, vai permitir, em um primeiro passo, que a Experiência Védica, como delimitada anteriormente, seja tomada como um signo peirceano. Esse signo, no decorrer dos séculos, foi sendo interpretado, traduzido através de símbolos interpretantes substitutos literários, arquitetônicos e musicais, entre outros. Desses, eu privilegiarei, por motivo de necessidade de delimitação do trabalho acadêmico, um tradutor, Sri Aurobindo, e alguns elementos da cadeia de signos detonada por ele.

Para tornar mais densa a análise, contudo, acompanhem as considerações de Else Vieira, no trabalho anteriormente mencionado. Opondo-se às análises tradicionais de tradução, que priorizam o referencial do original e fazem um movimento retrospectivo, em busca de um "original" enquanto ideal sempre inatingível, Else



Vieira propõe uma trajetória diferente: " Não a de que a tradução é com relação ao original, mas o tornar-se do original" (1992: 59).<sup>82</sup> Já podem ser antevistas aqui as possibilidades de um objeto semiótico a serem exploradas adiante nesse trabalho :a Experiência Védica sob a forma do poema épico *Savitri*, desdobrado em uma cidade, Auroville, que se torna progressiva e continuamente um outro.

Em primeiro lugar, considerando o conceito tradicional de texto original, Else Vieira questiona o estatuto de superioridade comumente atribuído a ele (1992: 61):

O texto original é, em termos semióticos, para uma comunidade humana qualquer que não o conheceu, uma coisa, uma entidade virtual, por ser a ela prejacente. Como esse texto-original, texto-coisa, só passa a existir se tiver alguém para conhecê-lo, ele carece de autonomia e, conseqüentemente, a sua autoridade é redistribuída.

Reverte-se também, sutilmente, a noção de tradução como devedora do original, uma vez que a tradução torna presente aos que têm acesso a ela a existência do original que, de outra forma, passaria despercebida. Exemplificando em termos concretos, a Experiência Védica destilada em *Savitri* é ainda pouco conhecida nos meios acadêmico-literários brasileiros. Devedor que sou dela para a tessitura desse meu trabalho, o meu sucesso consistiria em fazê-la

---

<sup>82</sup> Sobre esse aspecto, a analogia com o pensamento indiano, tal como explicitado por Sri Aurobindo, pode ser aqui introduzida, de modo a ir criando uma rede de relações que refletiria a prática e a teoria tradutória de Sri Aurobindo. Cfr: "O Divino eterno é o Ser; o universo no Tempo e tudo o que é aparente nele é um Tornar-se" (1972s:268). Em outras palavras, tudo o que está submetido ao Tempo (a tradução inclusive) é um devir. (No original: The eternal Divine is the Being; the universe in Time and all that is apparent in it is a Becoming)



perviver (Fortleben)<sup>83</sup> em nosso meio através dessa tese que, ela também, se inscreve no sistema de signos criados a partir da Experiência Védica. Nesse sentido, segundo Liszka (1990: 33):

A tradução, ou desenvolvimento do signo, é um processo contínuo, através do qual um signo está em uma certa relação com aquilo que o precedeu (e com aquilo que virá após ele, formando dessa forma um sistema de signos.<sup>84</sup>

Júlio Pinto coloca as relações do "original" com o "traduzido", em termos de uma cadeia infinita de signos (1990a: 7-8):

O objeto tende a se revelar através de seus signos. A semióse seria, então, a busca contínua e desenfreada (...) da futura restauração desse objeto (...) [que] poderia ser o objeto "original", que de original nada tem porque a cadeia signica é também infinita para trás, isto é, não tem começo.

Fica assim também colocada a questão da reversibilidade do signo. Para a semiótica de Peirce, como lembra Else Vieira, existe, na esteira do pensamento de Aristóteles, a noção de causação final. Assim sendo, "a real causa de uma determinada produção de interpretantes em qualquer momento da cadeia signica está na futura interpretação (isto é, num interpretante final hipotético) do signo" (Vieira, 1992: 61). Uma vez que qualquer signo futuro governa seus antecessores na cadeia semiótica, podemos encará-la de dois

---

<sup>83</sup> Else Vieira trabalha essa noção, enquanto "sobrevida do texto", em termos da distinção benjaminiana entre Weberleben e Fortleben (sobreviver e perviver, respectivamente), este último como "um continuar a viver numa materialidade distinta do original" (1992: 59)

<sup>84</sup> No original: "Translation, or the development of the sign, is a continuous process, through which a sign stands in a certain relation to what has preceded it and what will follow it, thereby forming a system of signs."

modos: "pode-se buscar ou o objeto (e, portanto, tender para o originário) ou o interpretante (e, assim, dirigir-se para a frente, ao futuro). A essa característica da semiose poder-se-ia chamar de reversibilidade do signo" (1992: 62). Em outras palavras, se a ênfase no texto original (olhar retrospectivo) é justificável, também o é a ênfase no texto traduzido (olhar prospectivo), na perspectiva de que o signo busca a sua completude ("Os símbolos crescem. Retiram seu ser do desenvolvimento de outros signos" (Peirce, 1977: 73)).

O signo busca a sua completude. Essa afirmação nos permitirá continuar acompanhando as reflexões de Else Vieira na obra anteriormente citada. A autora se serve das considerações acima para questionar a "visão tradicional de fidelidade na tradução", uma vez que a incompletude do signo, por definição, elimina a possibilidade de um texto original (1992: 65) como que, eu diria, a refulgir em sua inteireza, como padrão absoluto. Da mesma forma, a tradução da Experiência Védica a partir de *Savitri* se fará sem a ênfase em uma "fidelidade" à expressão literário-lingüística que deu margem à experiência originária. Em outras palavras, o *Savitri* de Sri Aurobindo, em inglês, não pode ser "fiel" (entendida a fidelidade como uma busca de equivalência na tradução) ao *Savitri* do *Mahabharata*, em sânscrito.

Júlio Pinto (1987: 676) observa que a distinção entre ícone, índice e símbolo seria talvez a mais conhecida dentro da obra de Peirce, sua "marca registrada", por assim dizer. Mas nem por isso à prova de interpretações desencontradas, o que justifica

estender-me um pouco sobre algumas de suas categorias. Encontramos em Peirce as seguintes descrições: "um signo pode ser icônico, isto é, pode representar seu objeto principalmente através de sua similaridade, não importa qual seja seu modo de ser" (Peirce, 1977: 64).

Assim sendo, a tradução de **Savitri** em inglês, por Sri Aurobindo, pode ser vista de três formas: como um signo icônico, por espelhar algo do que está no Savitri do **Mahabharata**, segundo o que tentarei mostrar adiante. Como índice: "Uma batida na porta é um índice. Tudo o que atrai a atenção é índice" (Peirce, 1977: 6). Uma cidade (Auroville) que atrai a atenção para um poema (**Savitri**) pode funcionar como um índice, como se verá no Capítulo 6. Como símbolo:

A palavra Símbolo possui tantos significados que seria uma ofensa à língua acrescentar-lhe mais um. Creio que a significação que lhe atribuo, a de um signo convencional, ou de um signo que depende de um hábito (adquirido ou nato), não é tanto um novo significado, mas sim um retorno ao significado original (Peirce, 1977: 72).

É também nesse sentido que o poema **Savitri** é um símbolo (da força criativa do feminino na polaridade masculino-feminino), como se verá no Capítulo 5.

De posse dessa armadura conceitual, pode-se continuar o diálogo aqui proposto.

Júlio Pinto discute as relações entre iconicidade e mimese, descartando a proposta de uma mimese perfeita, "no sentido essencialista de que a coisa representada estaria contida na representação" (1987: 677). Segundo o mesmo Júlio Pinto, em aula de

pós-graduação, "o interpretante tem algo do objeto, nunca vai se referir completamente a ele: o desenho do peixe só tem do peixe algumas coisas". A citação-fonte de Peirce (1977: 182) é a seguinte: "Cognição alguma ou signo algum são absolutamente precisos". Assim sendo, "para que haja genuinidade semiótica na representação icônica não é necessário que a réplica instaurada pelo signo seja uma reprodução perfeita do objeto" (1987: 676). Fazendo eco a essa reflexão, Else Vieira reivindica a libertação de uma visão tradicional que lamenta "perdas" na tradução (1992: 68). Em uma visão semiótica, as perdas não são para ser lamentadas: são estruturais ao processo, uma vez admitido ser o signo uma representação opaca do originário (para a "opacidade" do signo, cfr. Julio Pinto 1990a: 7). Else Vieira observa também uma inversão da noção de perda, já que o conceito de tradução icônica permite, na verdade, a identificação de um ganho. A citação-fonte de Peirce (1977: 65) : "uma importante propriedade peculiar ao ícone é a de que (...) outras verdades relativas a seu objeto podem ser descobertas além das que bastam para determinar sua construção." Nesse sentido vejo que a criação, por Sri Aurobindo, de símbolos interpretantes substitutos, na esteira da Experiência Védica, acrescenta novos aspectos àquilo que poderia ser hipoteticamente considerado a experiência originária dos antigos videntes indianos, os rishis. Para realizar tal tarefa, Sri Aurobindo evolui, enquanto teórico e praticante de tradução ( nos termos teóricos que adoto), de uma concepção mimética (essencialista, platônica) de tradução para uma tradução icônica (no sentido semiótico-peirceano,

de que um signo, para ser icônico, necessita apenas de um traço do objeto), explícita na criação de Savitri<sup>85</sup>.

Portanto, Sri Aurobindo, tomando o texto sânscrito de Savitri no Mahabharata como seu signo de partida, utiliza-o para uma nova compreensão de Savitri (seu objeto), que aparece como o interpretante Savitri na mente de Sri Aurobindo, acessível a nós através do épico Savitri composto por ele em língua inglesa, utilizando o texto do Mahabharata apenas como ponto de partida, como mediação<sup>86</sup>, e ampliando-o substancialmente em termos de forma e conteúdo.

Essa cadeia semiótica continuaria, teoricamente, ad infinitum, tendendo a revelar o objeto (inatingível) Savitri/Experiência Védica como texto original. Para nossos fins, será ainda necessário apontar para uma ou outra nova compreensão do épico Savitri. Assim sendo, uma leitura de Savitri pela companheira de Sri Aurobindo, Mirra Alfassa - "The Mother", resultou em uma nova compreensão do signo, apresentado como o projeto inicial da criação da cidade de Auroville, a ser estudado no Capítulo 6. Em nosso próprio meio, Rolf Gelewsk, ex-professor de música da Universidade Federal da Bahia, já havia criado um símbolo interpretante substituto intersemiótico de Savitri, ao fazer uma gravação de fragmentos do poema, traduzido por ele para o português, em fita-

---

<sup>85</sup> Embora, pode-se dizer, toda tradução seja, a seu modo, mimética.

<sup>86</sup> Cf. COLAPIETRO (1989:18): "é melhor falar de um signo como mediação entre o objeto e seu interpretante do que falar de um signo como representação de um objeto para um interpretante". (No original: "It's better to speak of a sign mediating between its object and its interpretant than to speak of a sign representing an object to an interpretant".)



cassete a ser usada em exercício de expressão corporal (Fita-Cassete "Vivência-Expressão"). Na Índia, o épico de Sri Aurobindo foi dramatizado por Veerapani Chawla em uma peça que tem por título 'A Greater Dawn' (Uma Aurora Maior). Um evento multi-mídia, envolvendo música, dança e poesia, criado pelo conhecido Ravi Shankar, tendo por título 'Savitri - a Legend and a Symbol', foi apresentado em Bombaim, Índia, em 6 de fevereiro de 1993 para comemorar o centésimo aniversário do retorno de Sri Aurobindo à Índia<sup>87</sup>. Minha própria leitura do poema épico e da Experiência Védica resultou em um interpretante cuja manifestação física se constitui na presente tese. Para a visão de semiótica como um processo de tradução-cognição, o leitor dessa minha tese também se inscreve no rol dos produtores de interpretantes. Após ler meu trabalho, ele chegará a seu próprio interpretante do épico Savitri, e, segundo Foell (1985:665) "um interpretante de um ouvinte[leitor] poderia ser uma impressão bem geral"<sup>88</sup>. E assim por diante, ad infinitum.

---

<sup>87</sup> Dados do jornal *Auroville Today*

<sup>88</sup> No original: "A listener's interpretant may be a very general impression".

## 2.4 O interpretante e a reescrita

A descrição do processo de tradução enquanto semiose tem suas vantagens em termos de permitir uma ampliação do que se entende por tradução, como se pôde ver na seção anterior, mas tem igualmente seus limites. As delicadas relações entre o texto traduzido e as condições sócio-culturais-econômicas que determinam sua produção não se acham contempladas em uma descrição, em moldes peirceanos, do fenômeno tradutório. Else Vieira (1992:6) conclui o capítulo em que desenvolve sua visão de tradução dizendo que "a questão da cultura recebe um tratamento muito abstrato em Peirce". Sendo coerente com a proposta de tomar como base as reflexões teóricas sobre tradução de Else Vieira, devo aqui debruçar-me também sobre a proposta de Lefevere (1988, 1992), apresentado por Else Vieira como um corretivo para a visão de tradução que não leva em conta fatores culturais. O mesmo Lefevere (1992:7), no capítulo introdutório a este meu trabalho, permitiu-me colocar as perguntas: quem reescreve? Para quem o faz? Em qual contexto cultural? Vejamos como o autor trata as questões do contexto sócio-cultural.

Inicialmente, Lefevere trabalha com uma metáfora óptica, a refração, que lhe permite apontar uma como que "distorção" a caracterizar uma tradução (Lefevere, 1988: 204):

O que eu gostaria de denominar "refração", uma estratégia de longo termo, da qual a tradução forma somente uma parte (...) Textos podem ser refratados de uma multiplicidade de maneiras. A tradução é a mais óbvia, mas há também a crítica, na medida em que ela tenta influenciar a evolução da cultura na

qual ela se origina, a historiografia, a antologização, para dar o nome apenas das mais importantes<sup>88</sup>.

Lefevere usa também a metáfora da "reescrita" para descrever o mesmo processo (1988:47): "aqueles que chamaremos "reescritores", isto é, os tradutores, os críticos, os historiógrafos e antologizadores da literatura"<sup>89</sup>. Os reescritores, contudo, não operam dentro de um vazio, mas dentro de um subsistema da sociedade, o sistema literário<sup>90</sup>, controlado por eles com a anuência dos "patronos" (versões modernas dos mecenas: políticos que distribuem verbas, editores, proprietários de redes de comunicação etc.). Segundo Lefereve (1988: 47), os reescritores controlam o sistema poético de uma determinada sociedade baseando-se em uma poética:

Uma poética é, então, o código com o qual opera o sistema literário, que estabelece os parâmetros para a escrita da literatura e, em certa medida, também do discurso sobre a literatura, em uma certa sociedade e em uma época determinada. Uma poética consiste em dois elementos: primeiro, um inventário de recursos literários, gêneros, motivos, símbolos, personagens e situações prototípicas. Segundo, um conceito do qual é, ou deveria ser, o papel da literatura naquela sociedade. (1988: 47)<sup>91</sup>

---

<sup>88</sup> No original: "What I would like to call "refraction", the rather long term strategy, of which translation is only a part (...) Text can be refracted in a variety of ways; translation is the most obvious one, but there is also criticism, in so far as it tries to influence the evolution of the culture it originates in, historiography, anthologization, to name the most important."

<sup>89</sup> No original: "those we shall call 'rewriters', ie, the translators, the critics, historiographers and anthologizers of literature".

<sup>90</sup> Cfr Lefevere (1992:9): "Como construto heurístico para o estudo da reescritura, farei uso do conceito de "sistema", introduzido primeiramente no domínio dos estudos literários pelos Formalistas Russos" (No original: "As a heuristic construct for the study of rewriting I shall make use of the concept of "system", first introduced into the domain of literary studies by the Russian Formalists"). Veja-se também Lefevere (1992: 14): "A Literatura (...) é um dos sistemas que constituem o "complexo 'sistema de sistemas'", conhecido como uma cultura" (No original: "Literature (...) is one of the systems that constitute the "complex 'system of systems'" known as a culture."

<sup>91</sup> No original: "A poetics, then, is the code with which a literary system operates, which sets the parameters for the writing of literature and, to a certain extent, also the discourse on literature, in a certain society at a certain time. A poetics consists of two components: one is an inventory of literary devices, genres,

O que veremos adiante, no capítulo 5, é que Sri Aurobindo, no contexto de uma sociedade colonizada, trabalha, como reescritor, dentro de uma reversão das expectativas da poética dominante na literatura inglesa. Eis o porquê, pode-se levantar a hipótese, de objeções feitas a ele por críticos ocidentais e também por críticos indianos. Lefevere (1992: 13) assim descreve a "rebeldia" de um reescritor (que subjaz, quero crer, a uma posição como a de Sri Aurobindo):

(reescritores) podem escolher adaptar-se ao sistema, ficando dentro dos parâmetros delimitados (...) ou podem escolher opor-se ao sistema, tentando operar fora de suas delimitações. Por exemplo, pela leitura de obras de literatura de uma maneira diferente daquela geralmente aceita (...) ou pela reescrita de obras de literatura de maneira que elas não combinem com a poética dominante ou ideologia de um determinado tempo e local<sup>92</sup>.

No próximo capítulo poderemos ver, com mais amplitude, as implicações da questão cultural enquanto elemento das literaturas pós-coloniais.

---

motifs, symbols, prototypical characters and situations; the other is a concept of what the role of literature is, or should be in society<sup>9</sup>.

<sup>92</sup> No original: "(rewriters) can choose to adapt to the system, to stay within the parameters delimited by its constraints (...) or they may choose to oppose the system, to try to operate outside its constraints; for instance by reading works of literature in other than the received ways (...) or by rewriting works of literature in such a manner that they do not fit in with the dominant poetics or ideology of a given time and place".

### 3. SRI AUROBINDO E A LITERATURA INDO-INGLESA

É preciso buscar a "explicação" da "nossa constituição" (vale dizer da nossa inteligência) através de um entrelugar.

Silviano Santiago

Nas culturas periféricas, os textos descolonizados questionam, na própria fatura do produto, o seu estatuto e o estatuto do avanço cultural colonizador.

Silviano Santiago



### 3.0 Preliminares

Objetiva o presente capítulo responder a duas questões: sob qual tradição literária vivencia Sri Aurobindo, enquanto tradutor, a Experiência Védica? Para quem traduz Sri Aurobindo?

#### 3.1 Uma literatura romântica

A resposta à primeira das perguntas acima pode ser encontrada, em parte, ao se rever a história da literatura na Índia. Naik (1987: 162) comenta o fato de ter sido a tradição literária indiana, desde o seu princípio na literatura antiga em sânscrito, predominantemente 'romântica' (entendendo-se esse termo complexo em seu sentido normalmente aceito como uma espécie de arte que abriga uma visão do mundo formada por uma abordagem da realidade altamente emocional, imaginativa e transcendental). A influência persa, que se fez sentir após a conquista muçulmana da Índia no século 12d.C., também teve um caráter romântico e atuou no sentido de fortificar a tradição romântica já nativa. A literatura Indo-inglesa, em seus primórdios, apresenta-se como um produto do renascimento indiano do século 19 e o tom geral da época naturalmente contribuiu para que houvesse uma arte predominantemente romântica em seu espírito, fortalecendo dessa forma uma tradição já estabelecida em milênios anteriores (NAIK, 1987: 163). Portanto, através de uma revalorização de características "românticas" encontráveis em sua origem védica, reforçadas por um fluxo tributário de novas influências

desse tipo que entraram via influências persas e novamente reforçadas pelo movimento romântico europeu do século 19, essa literatura inicial, feita em inglês, na Índia, apresenta um somatório de influências românticas (a literatura pós-independência, como já mencionado anteriormente, seguirá, após os anos 50, novos rumos). Machwe (1978: 79-80) caracteriza melhor como se dá o romantismo na Índia:

(...) esse romantismo indiano estava intermeado de misticismo - era diferente do romantismo inglês que queria quebrar as cadeias do puritanismo cristão e se regozijava no paganismo ou helenismo (...) O movimento romântico também alargou a visão do poeta - a forma da poesia, na esteira desse movimento, libertou-se das regras prosódicas rígidas usadas em sânscrito ou persa e adotou o verso branco e, posteriormente, o verso livre<sup>2</sup>.

A identificação de uma "rebeldia" romântica quanto à forma do poema se mostra produtiva para a consideração do caso específico de Sri Aurobindo, que escreveu *Savitri* em versos brancos, como veremos no capítulo 5.

A inquietação de um Byron, de um Shelley ou de um Keats também se espelha na inquietação dos poetas que, como Sri Aurobindo, tratavam de criar uma literatura que expressasse, em inglês, os anseios de liberdade da Índia. Segundo Rao (1980:27)

Durante nosso confronto com os britânicos, o chamado dos combatentes pela liberdade fez um coro magnífico com o grito dos românticos pela liberdade. De certo modo, os românticos deram aos combatentes pela liberdade indianos a linguagem precisa para expressar sua agonia e aspiração nacional e seu

---

<sup>2</sup> No original: "(...) this Indian romanticism was interwoven with mysticism - it was different from the English romanticism which wanted to break the Christian puritanic shackles and found joy in paganism or Hellenism (...) The Romantic movement also enlarged the vision of the poet -this form, accordingly, relaxed from the rigid prosodic regulations in Sanskrit or Persian vogue and took to the blank verse and later vers libre also became popular."

ódio pela tirania sob qualquer forma que ela se apresentasse<sup>2</sup>.

Ao examinar posteriormente o que se disse sobre o poema *Savitri* de Sri Aurobindo, deverei deter-me sobre o veredito dos críticos, distinguindo aqueles que valorizam positivamente a linhagem védico-romântica em Sri Aurobindo daqueles críticos (voltados para o centro europeu) que o avaliam a partir de critérios ocidentais "orientalizantes"<sup>3</sup>. Srivastava (1987:viii) coloca o desafio de avaliação que se apresenta aos críticos que estudam autores da literatura indo-inglesa:

Uma sensibilidade indiana pode ser alcançada quando se absorve por inteiro a vida e as tradições indianas (...) O próprio da Índia também pode ser universal, mas primeiro deve ser indiano em sua identidade. Na poesia indiana em inglês, o poeta deve se expressar em palavras inglesas como alguém que é "indiano até a medula(as a true insider)"<sup>4</sup>.

A dificuldade em determinar o que é "indiano" novamente se coloca. Talvez poder-se-ia pensar, para o caso de Sri Aurobindo, em uma

---

<sup>2</sup> No original: "During our confrontations with the British, the call of the freedom fighters wonderfully chorused with that of the Romantics - for freedom and liberty. In a way the Romantics supplied the Indian freedom fighters the right idiom to express their national agony and aspiration and their hatred of tyranny in whatever form it is found."

<sup>3</sup> Wiranjana (1992: 1-45 passim) usa o termo "orientalismo" para referir-se ao discurso do europeu colonizador sobre os povos do oriente colonizado. Ela retira o termo da obra clássica de Edward Said, traduzida em português pela Companhia das Letras como *Orientalismo* (1990). Lê-se em Said (1990: 158) que "o Oriente foi superestimado pelo seu pantelismo, pela sua espiritualidade, pela sua estabilidade, sua longevidade, primitividade, e assim por diante (...) Mas, quase sem exceção, essa estima exagerada foi seguida por uma reação: subitamente, o Oriente pareceu subumanizado, antidemocrático, atrasado, bárbaro etc. A oscilação do pêndulo para uma direção causava uma oscilação igual e oposta na direção contrária." Thomas (1993:249) distingue diferentes orientalismos: imaginativo, acadêmico, colonialista e imperialista. Para esse autor, a superação dialética do orientalismo estaria em "ver, (...) nos povos orientais, interlocutores, sujeitos com os quais nem sempre estamos de acordo e que mantêm com a sociedade ocidental uma relação extremamente dinâmica" (THOMAS, 1993:254).

<sup>4</sup> No original: "Indian sensibility can be attained by absorbing the entirety of Indian life and traditions (...) What is Indian can be universal also, but first of all it must be Indian for its own identity. In Indian poetry in English the poet has to speak through English words as a true Insider."

"indianidade hinduista". Esse parâmetro de "hinduismo" se manifesta, em Sri Aurobindo, na defesa intransigente da cultura majoritária de seu país frente a seus detratores orientalistas.

Há, portanto, uma tensão subjacente à escrita dos poetas indianos que fazem uso da língua inglesa. É o que se verá logo adiante na discussão dos processos de apropriação e de abrogação presentes nessa literatura.

### 3.2 A reação pós-colonial

Ao perguntamo-nos sob qual perspectiva literária vivencia Sri Aurobindo, enquanto tradutor, a Experiência Védica, encontramos, na seção anterior, uma resposta parcial: sob a forma de uma literatura romântica. A "rebeldia" inerente a esse romantismo nos leva agora a complementar a resposta, apelando para a visão de literatura enquanto reação pós-colonial<sup>5</sup>. Ashcroft (1989:2) usa o termo pós-colonial para "cobrir toda a cultura afetada pelo processo colonial, do momento da colonização até os dias de hoje"<sup>6</sup>. Niranjana (1992:7) descreve o discurso colonial como "o corpo de

---

<sup>5</sup> Chowdhury (1991:610), contudo, adverte contra os efeitos danosos do processo de institucionalização da cultura póscolonial no meio acadêmico, sob a forma eurocêntrica em que tem sido feita. Segundo ela, "validar o discurso de minorias através do estabelecimento de um tal paradigma teórico pode desradicalizar efetivamente textos que são potencialmente radicais" (CHOWDHURY, 1991:610) (No original: "Validating minority discourse through the establishment of such a theoretical paradigm can effectively deradicalize what are potentially radical texts"). Eis um desafio adicional a uma abordagem como aquela que faço em meu trabalho, inspirada em (ainda programáticas?) relações sul-sul.

<sup>6</sup> No original: "(...) to cover all the culture affected by the imperial process from the moment of colonization to the present day".



conhecimentos, modos de representação, estratégias de poder, leis, disciplina etc., que são empregados na construção e dominação de sujeitos coloniais"<sup>7</sup>. Segundo essa autora, seria ingênuo acreditar que a transferência de poder marca o fim da dominação<sup>8</sup>. Ela continua através do discurso colonial (NIRANJANA, 1992:7). Algumas nuances podem ser introduzidas na descrição desse fenômeno, de modo a apresentar-se uma tríade sujeito colonial-sujeito colonizado-sujeito colonizante:

ese sujeto de la cultura colonial que permanece fiel en la lucha por constituirse en sujeto de interacción (...) este sujeto debería ser llamado sujeto colonial y entraría tanto en contradicción con el sujeto colonizado como con el sujeto colonizante ya que ambos habrían perdido la dinámica del conflicto (MORENO, 1991:10).

Em saborosa formulação, Machwe (1978: 139) reconhece a persistência de atitudes colonizadas no contexto indiano:

Quando as relações indo-britânicas estavam no auge, todos os nomes próprios e instituições da Grã-Bretanha sofreram imitação. Estavam na moda. Quando os Estados Unidos eram nossos maiores fornecedores de ajuda e absorviam nosso êxodo de cérebros, inúmeras vulgaridades ianques penetraram em nossa literatura e artes, mesmo que inconscientemente. Quando a Rússia era nossa maior aliada, os hotéis Tashkent, Teatros do Povo, Dramas da classe Operária e até 'Vodka e Borsh' tornaram-se presentes em toda parte. Na verdade, nossa liberdade nas artes e literatura é determinada por conside-

---

<sup>7</sup> No original: "the body of knowledge, modes of representation, strategies of power, law, discipline, and so on, that are employed in the construction and domination of 'colonial subjects'".

<sup>8</sup> Cf. também Sagar (1993:4): "O 'pós' em 'pós-colonial' poderia estar em contraste explícito não só com o 'pré', mas também com 'ex' e 'des' - de modo que, longe de saudar ingenuamente o fim do imperialismo, 'pós' indicaria nosso momento atual como aquele que aparentemente superou o colonialismo, mas ainda o carrega atrás de um prefixo". (No original: "The 'post' in 'postcolonial' could stand in implicit contrast not only to 'pre', but also to 'ex' and 'de' - so that, far from naively hailing the end of imperialism, 'post' could specify our present moment as one that has apparently gone past colonialism, but is still dragging it behind a prefix".)



rações externas. O adágio feudal [em sânscrito] ainda é válido: **Yatha Raja tatha Praja** (Tal rei, tal súdito)<sup>9</sup>.

Niranjana reconhece que, embora muitos críticos do imperialismo descrevam as sociedades do Terceiro Mundo contemporâneo como 'neocoloniais', o termo **pós-colonial** pode ser empregado para não minimizar as forças que trabalham contra a dominação colonial e neocolonial nessas sociedades. E frisa: "Tenho em mente especialmente o contexto indiano" (NIRANJANA, 1992: 7n)<sup>10</sup>. Spivak, contudo, relembra que a utilização dos termos colonial, pós-colonial é "estratégica", mesmo que tenhamos de dar a esses termos uma essência: "Não é possível, dentro do discurso, escapar totalmente à essencialização" (SPIVAK, 1990a:51)<sup>11</sup>.

Como preparação à linha de argumentação a ser agora adotada, devo mostrar como o caráter revolucionário em potencial da tradução pode ser ativado, o que já está explícito em Vieira(1992, passim). Jacquemond (1992: 155) distingue dois tipos ideais de tradução correspondentes a dois momentos sucessivos do encontro cultural: o momento colonial e o momento pós-colonial. Para esse crítico, trata-se de dois tipos ideais, que não correspondem necessariamente à colonização ou à descolonização política. Niranjana (1992:2), a

---

<sup>9</sup> No original: "When Indo-British relations were at their best, all proper names and institutions from Great Britain were imitated. They were in fashion. When America was our biggest aid-giver and brain-drain absorber, so many Yankee vulgarities crept into our literature, art and criticism, as though unconsciously. When Russia was our greatest ally, there are Hotel Tashkents and people's Theatre and Working Class Drama and even 'Vodka and Borsch' everywhere becoming fashionable. So our freedom in arts and literature is indeed determined by extraneous considerations. The feudal adage continues: **Yatha Raja tatha Praja**."

<sup>10</sup> No original: " I have in mind especially the Indian context."

<sup>11</sup> No original; "It is not possible, within discourse, to escape essentializing somewhere".

esse respeito, vê a tradução "como uma prática que dá forma às relações assimétricas de poder que operam sob o colonialismo, tomando também forma dentro delas"<sup>12</sup>.

Logo, a tarefa de repensar os "usos" da tradução se apresenta sob a forma de: "reinscrever seu potencial como estratégia de resistência"(NIRANJANA, 1992: 6) <sup>13</sup>. A autora argumenta que, ao considerar a tradução, pode-se compreender melhor a força persistente do discurso colonial , aprendendo-se também a subvertê-la. Segundo Niranjana, a palavra **tradução** é usada não apenas para indicar um processo interlingual, mas para nomear toda uma problemática (NIRANJANA, 1992: 8). Essa última observação de Niranjana parece-me ser de valor para uma abertura, no sentido de abranger-se todo um leque de possibilidades de "estratégias de resistência" que, sob uma visão mais estrita de tradução, passariam despercebidas. Tal é o caso, a meu ver, do poema épico *Savitri* e da fundação de Auroville. No poema, e em seu desdobramento sob forma de uma cidade, há como que uma "explosão" dos horizontes limitados da experiência de tipo colonial na qual a Índia atuou, para a crítica "orientalista", apenas como elemento importador de elementos culturais. Ao traduzir *Savitri*, apropriando-se da língua inglesa, Sri Aurobindo universaliza a lenda hindu. A tradução do poema como uma cidade, Auroville, re-universalizará, por assim dizer, a mesma

---

<sup>12</sup> No original: " as a practice [that] shapes, and takes shape within, the asymmetrical relations of power that operate under colonialism."

<sup>13</sup> No original: "...reinscribing its potencial as strategy of resistance".

lenda<sup>14</sup>. Desenha-se, assim, um amplo painel de possibilidades de resistência ao neocolonialismo. Uma das preocupações principais em meu trabalho é a identificação, em Sri Aurobindo, de uma busca do centro (hindu), que se traduz na composição de Savitri e na cidade de Auroville (aceitando-se, como ponto de partida, que o sujeito está pessoalmente centrado, no sentido de que ele não é esquizofrênico ou psicótico<sup>15</sup>). Essa busca de um centro corresponde ao que Mignolo (1993: 124) identifica como tentativa, no discurso pós-colonial, de construção de um lugar de enunciação alternativo (alternative locus of enunciation). Uma motivação plausível para essa busca de um centro decorre da situação, já descrita por Leila Perrone-Moisés (1990:150) daquele que está "pouco à vontade - como todos nós - em seu lugar geográfico e histórico". Ashcroft, contudo, reconhece que a abrogação do centro imperial não acarreta a construção de um novo centro, uma vez que "sem 'centro', o marginal torna-se o constituinte formativo da realidade"<sup>16</sup> (ASHCROFT, 1989:104). Ele ilustra essa afirmação através do recurso ao romance de Janet Frame *The Edge of the Alphabet*. Um de seus personagens, Toby, originário da Nova Zelândia, viaja a Londres

---

<sup>14</sup> Essa reuniversalização é feita de modo a dar uma concretude à lenda, como veremos no capítulo 6. Em termos semióticos, dá-se um movimento 'reativo' do signo em direção a seu objeto.

<sup>15</sup> Trata-se de uma questão complexa, a de determinar quão centrados podemos nos considerar. Veja-se Lima (1989), autor que problematiza essa questão, remetendo a uma paz utópica. Segundo ele, "considerando o turbilhão emocional em que vive imerso o homem hodierno, é compreensível que ele ignore o significado da emoção da paz absoluta, exterior e interior" (LIMA, 1989:42-43). Para uma abordagem complementar, Cf. também Spivak (1990a:104): "(...) o sujeito está sempre centrado como sujeito. Você não pode decidir ser descentrado (...) O que a desconstrução faz é olhar para os limites desse centramento" (No original: "(...) the subject is always centered as a subject. You cannot decide to be decentered (...) What deconstruction looks at is the limits of this centering").

<sup>16</sup> No original: "with no 'centre' the marginal becomes the formative constituent of reality".

"para encontrar seu 'centro' (to find his 'centre'). Desejando ver um circo, ele toma o ônibus para Picadilly Circus (isto é, a imagem arquetípica do centro do império, por sua localização central em Londres). Descobre, então, que não há um circo que possa ser visto. Para Ashcroft (1989: 107), "a ilusão de Picadilly Circus é simbólica da ficção da centralidade..."<sup>17</sup>.

### 3.3 O pós-colonialismo em Sri Aurobindo

#### 3.3.1 Pós-colonialismo: o que diz a crítica

Leituras apressadas de Sri Aurobindo podem levar a posições equivocadas quanto a sua postura em face da situação da Índia colonizada. Bhatnagan, por exemplo, desconhece o alcance inovador de *Savitri*, enquanto quebra de convenções literário-temáticas vigentes no ocidente (a ser visto no capítulo 5):

Sri Aurobindo foi, de muitas maneiras, um pai da literatura indiana em inglês. Ele influenciou o panorama dessa literatura tanto por seu pensamento quanto por sua atividade criadora no mais alto nível de consciência (...) Embora Sri Aurobindo não tenha tocado nenhuma área do encontro colonial (grifo meu) em sua obra criativa, ele tornou a escrita em inglês criativa e nativa à Índia em seu épico *Savitri* (BHATNAGAN, 1984:36)<sup>18</sup>.

---

<sup>17</sup> No original: "The illusion of Picadilly Circus is symbolic of the fiction of centrality".

<sup>18</sup> No original: "Sri Aurobindo was, in many ways, a father figure for Indian literature in English. He affected the Indian scene both by his thought and creative activity at the highest level of consciousness (...) Though Sri Aurobindo did not touch upon any area of colonial encounter in his creative works, he made writing in English creative and native in his epic *Savitri*."

Os conceitos de abrogação e apropriação são de fundamental importância em uma crítica pós-colonial. Para Ashcroft (1989: 38), a abrogação é "uma recusa das categorias da cultura imperial"<sup>19</sup>. Na apropriação, "a língua é tomada, fazendo-se com que 'sinta o peso' da experiência cultural (do colonizado)"<sup>20</sup>. A reflexão em termos de apropriação e abrogação permite-nos dizer que a reação pós-colonial está presente em quase toda a obra literária de Sri Aurobindo (excetuando-se a de sua juventude, feita na Inglaterra). Isso será melhor especificado a seguir. Entre os críticos indianos, Narasimhaiah, por exemplo, está atento aos elementos comparáveis na experiência literária da Irlanda e da Índia, representada por Sri Aurobindo:

... a Irlanda subjugada e a Índia podiam ainda tornar possíveis um Yeats e um Aurobindo, ambos fazendo, Yeats mais do que Aurobindo, uma grande poesia a partir da política nacional, de uma reavaliação orgulhosa de suas origens rurais, do folclore, do mito, da lenda, do ocultismo e, acima de tudo, de seu próprio ritmo de fala, agora infundido na língua do dominador (NARASIMHAIAH, 1990:xxii) <sup>21</sup>.

É desse mesmo autor uma apreciação da obra crítica de Sri Aurobindo em termos que ressaltam a estratégia de abrogação nela presente:

---

<sup>19</sup> No original: "a refusal of the categories of the imperial culture".

<sup>20</sup> No original: "language is taken and made to 'bear the burden' of one's own cultural experience".

<sup>21</sup> No original: "...Subjugated Ireland and India could still make possible a Yeats and an Aurobindo, both of whom, Yeats more than Aurobindo, made great poetry out of National politics, proud peasantry, folklore, myth, legend, occultism and above all their own speech rhythm, now infused into the master's tongue."



Ele [Aurobindo] teve a perspicácia de diminuir a poesia de Milton como sendo 'um grandioso canto épico' de 'intelectualidade não recompensada' e os poetas de Idade Áurea da Rainha Anne como 'falsificação de dinheiro' e 'não o ouro da poesia'. Wordsworth, pensava ele, 'afirma demais e canta muito pouco' - era, na verdade, 'como um automóvel funcionando sem combustível suficiente'. E essa avaliação cortante antes de Eliot e Leavis espantarem o mundo por suas opiniões iconoclastas! (NARASIMHAIAH, 1990: xxiii)<sup>22</sup>.

Essa exemplificação dos juízos críticos proferidos por Sri Aurobindo sobre autores do cânon da literatura inglesa mostra o potencial subversivo do então (em termos da cultura do colonizador) obscuro poeta iogue perdido em uma cidadezinha do sul da Índia, a "sonolenta Pondicherry", como a ela se referiam os autores da época.

Iyengar não só reconhece o papel destacado de Sri Aurobindo no cânon da literatura indo-inglesa, mas também o coloca no cânon da literatura inglesa tout court <sup>23</sup>:

Sem dúvida, Sri Aurobindo é a figura incontestavelmente proeminente na literatura indo-inglesa. Tagore tem uma posição comparável na moderna literatura bengali, embora a literatura indo-inglesa possa reivindicá-lo como uma glória refletida sua. Mas Sri Aurobindo não foi meramente um escritor que aconteceu escrever em inglês, mas verdadeiramente um escritor inglês, quase tanto como, diríamos, um George

---

<sup>22</sup> No original: "He [Aurobindo] had the gumption to turn down the Miltonic poetry as 'grandiose epic Chant' of 'unredeemed intellectuality', and poets of the Silver Age of Queen Anne as 'gilt copper of good currency'; and 'not the gold of poetry'. Wordsworth, he thought, 'states too much and sings too little' - he was in fact, 'like an automobile running on insufficient petrol'. And this trenchant assessment before Eliot and Leavis startled the world by their iconoclastic views!"

<sup>23</sup> Essa tentativa de reavaliação do cânon da literatura inglesa por parte de Iyengar remete aos estudos do "New Literary Historicism" (Cf. Seed, 1991: 199).

Moore, um Lawrence Binyon ou um W.B. Yeats<sup>24</sup>  
(IYENGAR, 1957:144).

Mais recentemente, Salman Rushdie, no ensaio " 'Commonwealth Literature' Does Not Exist" (1991:61-70), batendo na mesma tecla, reage energicamente a qualquer tentativa em colocar a literatura indo-inglesa no guetto, em posição inferior à literatura inglesa propriamente dita.

### 3.3.2 Pós-colonialismo: o que diz Sri Aurobindo

Trata-se, então, no próximo passo de minha argumentação, de discernir a perspectiva pós-colonial sob a qual Sri Aurobindo vivencia, em seus textos, a Experiência Védica. A partir do exame de ensaios de Sri Aurobindo publicados como **Foundations of Indian Culture**<sup>25</sup>, pode-se postular a perspectiva de uma reação pós-colonial como característica subjacente a seus escritos. Sri Aurobindo mostra-se agudamente consciente da dominação colonial sobre a Ásia e, no ensaio, reverte a apreciação crítica de momentos anteriores nos quais a Ásia invadiu a Europa. Ele distingue, contudo, a posição peculiar da Índia nesse aspecto (referindo-se a um processo que teve início com a exportação do budismo para outras regiões):

---

<sup>24</sup> No original: "Without question, Sri Aurobindo is the one uncontestedly outstanding figure in Indo-Anglian literature. Tagore, no doubt, holds a comparable position in modern Bengali literature, though Indo-Anglian literature can claim him as one of its own unique reflected glories. But Sri Aurobindo was not merely a writer who happened to write in English, but really an English writer, almost as much as, say, a George Moore, a Lawrence Binyon or a W.B. Yeats".

<sup>25</sup> Essa série de ensaios foi publicada primeiramente no periódico *Arya*, de 1919 a 1921. Para publicação sob a forma de livro, o texto foi revisado por Sri Aurobindo.

A Índia, fiel a seus motivos espirituais, nunca se associou aos ataques físicos da Ásia sobre a Europa. Seu método sempre foi o de infiltrar o mundo com suas idéias, tal como vemos acontecer hoje. Mas ela está agora fisicamente ocupada pela Europa e essa conquista física deve necessariamente estar associada a uma tentativa de conquista cultural. Houve algum progresso também nessa invasão (SRI AUROBINDO, 1972m: 4)<sup>26</sup>.

Esse reconhecimento de um ponto de vantagem da Índia sobre a Europa (já que, historicamente, nunca foi a Índia invasora de outros povos) leva a que, usando-se as categorias de Deleuze e Gattari em seu texto **KAFKA, Por Uma Literatura Menor** (1977:25-42), já não fique bem claro, no que diz respeito à Índia e à Europa, o que é uma cultura maior e uma cultura menor, uma literatura maior e uma literatura menor<sup>27</sup>.

Sri Aurobindo repassa então no ensaio que tem por título "Is India civilized?" (1972m: 1-39) aquilo que outros autores denominam como discurso colonial do Orientalismo, isto é, aquele que apresenta a cultura indiana como "uma massa repulsiva de um barbarismo indizível" (1972m:1)<sup>28</sup>. Ele, obviamente, rejeita essa opinião.

O ensaio "A Rationalistic Critic on Indian Culture" (1972m: 43-117) mostra uma visita que o autor faz ao texto dos críticos orientalistas. Ele justifica a tarefa:

---

<sup>26</sup> No original: "India, true to her spiritual motive, has never shared in the physical attacks of Asia upon Europe; her method has always been an infiltration of the world with her ideas, such as we today see again in progress. But she has now been physically occupied by Europe and this physical conquest must necessarily be associated with an attempt at cultural conquest; that invasion too has made some progress."

<sup>27</sup> Cf. Vieira (1994a) sobre o tema da "tradução menor" em relação ao conceito de "literatura menor".

<sup>28</sup> No original: "a repulsive mass of unspeakable barbarism".

Quando tentamos apreciar uma cultura, e quando essa cultura é aquela na qual crescemos ou da qual retiramos os ideais que nos guiam e cujas deficiências provavelmente minimizaremos por sermos ultra imparciais (...) é sempre útil assim como interessante saber qual a visão que outros dela têm (...) Há o olho de simpatia e intuição (...) há o olho do crítico discernidor e não apaixonado (...) Há, finalmente, o olho do crítico hostil, convencido da inferioridade da cultura em questão (...) Esse também nos é útil; uma crítica hostil dessa espécie é boa para a alma e o intelecto, desde que não nos permitamos ficar afligidos, derrotados, ou afastados do centro (grifo meu) mantenedor de nossa fé e ação vivas<sup>29</sup>.

Torna-se necessário fazer uma digressão para ressaltar, aqui, a utilização da palavra 'centro', uma vez que ela será palavra-chave nos capítulos posteriores, enquanto caracterizadora de uma postura privilegiada por Sri Aurobindo, a "postura da aurora", que olha para a noite que mal passou e para o dia que se prenuncia. A proposição de uma 'postura da aurora', como um entre-lugar<sup>30</sup>, encontra nesse contexto um correlato na citação de MEHREZ (1992:12-13):

... esses textos escritos por sujeitos pós-coloniais bilíngues criam uma língua 'no meio' e, portanto, ocupam um espaço 'no meio'. Na maior parte dos casos, o desafio de tal espaço 'no meio' tem sido duplo: esses textos procuram se descolonizar de dois opressores ao mesmo tempo. Por um lado, o ex-colonizador que ingenuamente se orgulha de sua existência e acaba por recuperá-los. Por outro lado, as culturas 'nacio-

---

<sup>29</sup> No original: "When we try to appreciate a culture, and when that culture is the one in which we have grown up or from which we draw our governing ideals and are likely from overpartiality to minimise its deficiencies (...) it is always useful as well as interesting to know as others see it (...) There is the eye of sympathy and intuition (...) there is the eye of the discerning and dispassionate critic (...) Finally there is the eye of the hostile critic, convinced of the inferiority of the culture in question (...) That too has its use for us; hostile criticism of this kind is good for the soul and the intellect, provided we do not allow ourselves to be afflicted, beaten down or shaken from the upholding centre of our living faith and action."

<sup>30</sup> Cf., sobre o conceito de "entre-lugar" aplicado aos estudos de tradução, o ensaio de Else Vieira (1994c), Teoria da tradução e pós-modernismo.



nais', 'tradicionais' que, por insuficiência de visão, negam sua importância e, em consequência, os marginalizam<sup>31</sup>.

Sri Aurobindo não teve o reconhecimento por parte do ex-colonizador e foi por ele levado ao exílio auto-imposto na Índia francesa. Teve, contudo, uma crítica por parte de autores indianos que procuraram marginalizá-lo, conforme pode-se ver na avaliação de Naik sobre alguns críticos da Índia pós-independência (mostrando, assim, a resistência de um bolsão de discurso colonial):

Nossa atitude para com a arte romântica em geral e para com seus praticantes hindus, como Toru Dutt, Sri Aurobindo, Tagore e Sarogini Naidu em particular, demonstra a validade dessas impressões (isso é, de como teorias pedagógicas adotadas e posteriormente descartadas no ocidente têm sido frequentemente reverencialmente aceitas na Índia após um inevitável lapso de tempo e então tornam-se inexpugnavelmente entrincheiradas nos corredores da aprendizagem por muito tempo depois de terem sido desacreditadas no exterior). Bem depois do 'desalojamento' de Milton (que foi; pode-se dizer, alcançado na Grã Bretanha 'com notável tranquilidade', no dizer de F.R. Leavis) ter sido seguido pela retratação de Eliot, alguns de nossos acadêmicos e poetas pós-independência (manifestadamente mais leais do que Leavis [a um ideal anti-romântico]) continuaram a bater em Milton e a colocar Sri Aurobindo no pelourinho<sup>32</sup> (NAIK, 1987: 161).

---

<sup>31</sup> No original: "...These texts written by postcolonial bilingual subjects create a language 'in between' and therefore come to occupy a space 'in between'. In most cases, the challenge of such space 'in between' has been double: these texts seek to decolonize themselves from two oppressors at once, namely the western ex-colonizer who naively boasts of their existence and ultimately recuperates them and the 'traditional', 'national' cultures which shortsightedly deny their importance and consequently marginalize them."

<sup>32</sup> No original: "Our attitude to romantic art in general and to its Indian practitioners like Toru Dutt, Sri Aurobindo, Tagore and Sarojini Naidu in particular demonstrates the validity of these impressions (ie how pedagogical theories enunciated and later discarded in the West have often been reverentially accepted in India after an inevitable time-lag and then unassailably entrenched in the corridors of learning long after they have been discredited abroad). Long after Milton's 'dislodgement' which was putatively achieved in Britain 'with remarkable lack of fuss', as F.R. Leavis assured us, was followed by Eliot's recantation some of our academics and post-Independence poets (manifestly more loyal than Leavis) continued to swipe at Milton and pillory Sri Aurobindo."



Voltemos ao que diz Sri Aurobindo. O ensaio "A Defense of Indian Culture" (SRI AUROBINDO, 1972m: 121-384) é, segundo Nandakumar (1962:44), "por si mesmo uma mini-história cultural da Índia"<sup>33</sup>. Sri Aurobindo comenta aí a espiritualidade, a literatura e as outras artes na Índia, rejeitando a crítica do colonizador. A crítica do colonizador, "orientalista", é por ele descartada através da descrição de uma hipotética situação reversa, na qual o crítico indiano, agora na postura do dominador, se pronunciasse tendo por base a leitura dos clássicos ocidentais traduzidos para línguas indianas (SRI AUROBINDO, 1972m: 257):

Uma situação paralela a esse estilo de crítica [orientalista] seria a de um crítico indiano que tivesse lido a literatura européia somente em traduções indianas, más ou inefetivas...<sup>34</sup>.

Permitindo que se faça um paralelo com a situação de apropriação descrita por Ashcroft, o ensaio "Indian Culture and External Influence" (SRI AUROBINDO, 1972m: 385-394) elabora a questão daquilo que a cultura indiana extrai da cultura do colonizador:

Mas se houver somente uma imitação servil, se houver uma subordinação e servidão, a cultura mais fraca ou inativa perece, é engolida pelo Leviatã invasor (...) A recuperação

---

<sup>33</sup>No original: "by itself a mini cultural history of India".

<sup>34</sup>No original: "The fit parallel to this motive and style of criticism would be [if] an Indian critic who had read European literature only in bad or ineffective Indian translations..."

de seu próprio centro (grifo meu) (...) é certamente a única forma de salvação (SRI AUROBINDO, 1972m: 387)<sup>35</sup>.

(Mais uma vez, a referência à necessidade de auto-centramento).

Sri Aurobindo lista, então, uma série de "apropriações"<sup>36</sup>:

Apropriamo-nos, por exemplo, na literatura, da forma do romance, do conto, do ensaio crítico, entre um número de outras adoções. Na ciência, não somente as descobertas e invenções, mas o método e a instrumentos da pesquisa indutiva. Na política, a imprensa, o programa de partido, as formas e hábitos de agitação, a associação pública (...) A questão é o que fazemos com elas e se podemos transformá-las em instrumentos e, por alguma modificação característica, em moldes de nosso próprio espírito. Nesse caso terá havido um acolhimento e uma assimilação. Caso contrário, houve somente uma imitação servil (SRI AUROBINDO, 1971m:388-389)<sup>37</sup>.

(Subentende-se, aqui, a inclusão da língua inglesa como uma das "apropriações"). Sri Aurobindo assim explica o que entende por "apropriação assimilativa":

Creio ser uma lei evidente por si mesma que um organismo vivo, que cresce não por acréscimo, mas por auto-desenvolvimento e assimilação, deve remoldar o que absorve de modo a fazer uma adequação à lei, forma e ação característica de seu corpo biológico ou psicológico, rejeitando o que fosse

---

<sup>35</sup> No original: "But if there is only a mechanical imitation, if there is a subordination and servitude, the inactive or weaker culture perishes, it is swallowed up by the invading leviathan (...) To recover its own centre (...) is certainly the only way of salvation."

<sup>36</sup> Configura-se aqui uma das aproximações entre Brasil e Índia que inspiraram meu trabalho. Com efeito, o ideário antropofágico do Modernismo brasileiro, reagindo a uma situação de imperialismo cultural- que tem pontos de contato com aquela vivida pela Índia, acha-se expressa, por exemplo, em Haroldo de Campos (1987:109): "Todo passado que nos é "outro" merece ser negado. Vale dizer: merece ser comido, devorado (...) O canibal era um "antologista": só devorava os inimigos que considerava bravos, para deles tirar proteína e tutano para o robustecimento e a renovação de suas próprias forças naturais". Cf. também o ensaio de Else Vieira (1994d), A metáfora digestiva como representação da filosofia da apropriação na cultura brasileira após 70.

<sup>37</sup> No original; "We have, for instance, taken over in literature the form of the novel, the short story, the critical essay among a number of other adoptions, in science not only the discoveries and inventions, but the method and instrumentation of inductive research, in politics the press, the platform, the forms and habits of agitation, the public association (...) But the question is what we do with them and whether we can bring them to be instruments and by some characteristic modification moulds of our own spirit. If so, there has been an acceptance and an assimilation; if not, there has been merely a helpless imitation."

prejudicial ou venenoso para ele, - e o que é isso senão o não-assimilável? - apreendendo somente o que pode ser transformado em matéria útil para a auto-expressão. Trata-se, para usar uma expressão sânscrita empregada na língua bengali, *atmasatkarana*, uma apropriação assimilativa (grifo meu)<sup>38</sup> (SRI AUROBINDO, 1971m: 389).

#### 3.4 O descentramento na literatura pós-colonial e a busca do centro (hindu) em Sri Aurobindo

Em algumas citações acima de Sri Aurobindo já foram observadas referências ao "centro", enquanto garantia de identidade, "forma de salvação". Sri Aurobindo distingue-se, aqui, de autores mais recentes da literatura pós-colonial<sup>39</sup>. Para a literatura pós-colonial, um centro estabilizado deixa de existir. Segundo Spivak (1990a: 40): de certa forma "não há nada que seja central. O centro está sempre constituído em termos de sua própria marginalidade"<sup>40</sup>. Salman Rushdie denomina, significativamente, sua coletânea de ensaios (1991) *Imaginary Homelands* (traduzível aproximadamente como "Pátrias Imaginárias"). No caso específico de

---

<sup>38</sup> No original: "I take it as an equally self-evident law that a living organism, which grows not by accretion but by self-development and assimilation, must recast the things it takes in to suit the law and form and characteristic action of its biological or psychological body, reject what would be deleterious or poisonous to it, - and what is that but the non-assimilable? - take only what can be turned into useful stuff of self expression. It is, to use an apt Sanskrit phrase employed in the Bengali tongue, *atmasatkarana*, an assimilative appropriation."

<sup>39</sup> As diferenças começam pelas biografias. Seed(1991: 198) relembra que Said, Spivak e Bhabha, por exemplo, nasceram e estudaram em lugares como a Palestina e a Índia, mas fizeram sua reputação acadêmica no ocidente. Para a partir do ocidente, não pertencendo a ele. Sua longa permanência no estrangeiro faz com que não pertençam mais ao oriente. Minha própria observação é a de que Sri Aurobindo foi educado no ocidente e fez sua reputação literária no oriente, ao qual se acha indissolúvelmente ligado, mesmo que em uma postura que transcende fronteiras de nações.

<sup>40</sup> No original: "there is nothing that is central. The centre is always constituted in terms of its own marginality".

escritores das ex-colônias que se auto-exilaram ou foram exilados, escritores "da diáspora", o centro não é nem o país de origem, nem a Europa. Para Rushdie, não se trata mais de escolher entre Londres ou Bombaim. O centro se constitui antes como passagem, um entre-lugar, como algo que se dá entre um passado indiano e um presente que se apresenta minado por memórias e por vivências atuais. A busca de um centro, na literatura pós-colonial, se coloca, assim, como um empreendimento impossível. Tanto mais se levarmos em conta a descrição apresentada por Iyer em artigo de capa de recente número da revista *Time*:

... uma nova ordem pós-imperial (sic) na qual o inglês é a língua franca, mais ou menos como qualquer lugar se torna um subúrbio da mesma cultura jovem internacional, e todos os países se tornam parte de um circuito unificado CNN e MTV, tendo um quadro de referência comum em McDonald's, Madonna e Magic Johnson (*TIME*, 1993:48) <sup>41</sup>.

É, de certa forma, contra a inevitabilidade desse cenário que quero reagir, a partir da plataforma de idéias apresentadas por Sri Aurobindo. Registre-se a existência de uma forma específica de construção de identidade nos moldes (de raízes hinduístas)<sup>42</sup> propostos por Sri Aurobindo. Ele, na verdade, já constitui sua proposta sob a forma de "produto de exportação", revertendo o papel, tradicionalmente reservado às colônias, de importadoras de

---

<sup>41</sup> No original: "...a new postimperial order in which English is the lingua franca, just about everywhere is a suburb of the same international youth culture, and all countries are part of a unified CNN and MTV circuit, with a common frame of reference in McDonald's, Madonna and Magic Johnson."

<sup>42</sup> Estou, contudo, ciente do potencial explosivo da ênfase em uma "hinduização" da Índia, como atestam os recentes distúrbios étnicos naquele país. Uma advertência pode ser encontrada, por exemplo, em Gopal (1993:206): "A noção de "Hindutva" ou essência hindu forma a base ideológica para fazer-se a tentativa de homogeneização violenta de uma nação que sempre apareceu como já traduzida, e como tal, heterogênea" (No original: "The notion of "Hindutva" or Hindu essence forms the ideological basis for attempting a violent homogenizing of a nation that was always already translated, and as such, heterogeneous".)



ideologias. Brennan (1989:4) identifica, para a construção de um império, elementos que se constituem "nao somente em exércitos de ocupação, ultimatots dos Banco Mundial e bombardeio de saturação, mas em uma rede de gostos e valores"<sup>43</sup> (grifo meu). Se a Índia sempre importou "gostos e valores", Sri Aurobindo quer "exportar" a visão da inevitabilidade da evolução do homem em termos do **supramental**. Para ele, isso se fez sob a forma de um retorno ao "centro", às origens hinduístas - mesmo que ele depois as supere em termos da universalização de sua proposta (o que tem, como se verá no capítulo 6, um correlato na universalização-internacionalização de Auroville). Um centro, portanto, não imperial.

A tradução-composição de **Savitri** em inglês reflete todo esse processo, enquanto subjaz a ela uma consciência da linguagem como construção do mundo, a ser visto a seguir. Antes, contudo, respondamos a mais uma das perguntas que norteiam a composição deste trabalho.

### 3.5 Para quem traduz Sri Aurobindo?

Insinua-se aqui a questão, levantada ao início do capítulo, que diz respeito ao destinatário da literatura feita por Sri Aurobindo, enquanto tradução. Com efeito, em um certo sentido, o labor tradutório de Sri Aurobindo seria, para os indianos, desnecessário, uma vez que eles têm acesso às obras do corpus

---

<sup>43</sup> No original: "...not only of occupation armies, World Bank ultimatums, and saturation bombing, but of a network of tastes and values."



traduzido (extraído dos épicos clássicos e de Kalidasa) em sânscrito ou nas línguas indianas. Vê-se então como a tradução se coloca enquanto uma afirmação perante o colonizador. Na verdade, trata-se de um jogo duplo. Ao colocar *Savitri* em inglês, Sri Aurobindo está universalizando a cultura indiana, ao trazer algo muito característico do hinduísmo para um novo contexto linguístico-cultural<sup>44</sup>. Também, ao anglicizar *Savitri*, ele está indianizando a língua inglesa. Por outro lado, como reconhece Machwe (1978:125), muito pouco da literatura indo-inglesa é traduzido para as línguas indianas, com exceção dos poemas de Sri Aurobindo! Com efeito, de minha própria experiência posso dizer que chama a atenção, nas duas livrarias de Pondicherry, a quantidade de títulos de Sri Aurobindo publicados em inglês e nas mais diversas línguas indianas, à venda lado a lado nas prateleiras. A rigor, isso mostra uma consciência do "potencial revolucionário" da tradução enquanto estratégia de resistência ao discurso colonial por parte dos responsáveis pelo legado literário de Sri Aurobindo: expor tantas traduções nas línguas locais ao lado do texto em inglês constitui-se em um ato político. Reflete-se aqui também uma consciência da necessidade de controle dos meios de comunicação (Cf. ASHCROFT, 1989, 78), através da vigorosa atividade de publicações por parte da editora do Ashram Sri Aurobindo. Esse fato torna-se mais marcante se atentarmos para uma realidade na qual o mercado

---

<sup>44</sup> Ashcroft (1989: 33) retoma a expressão de Salman Rushdie "the empire writes back" (que poderíamos traduzir como 'o império contra-escreve' -para o centro imperial) em termos da afirmação de uma posição nacionalista que se proclama auto-determinada. Sri Aurobindo, ao apropriar-se da língua inglesa criativamente em *Savitri* estaria também contra-escrevendo para o centro imperial.

editorial na Índia mostra uma situação em que as editoras locais sofrem a concorrência de subsidiárias de poderosas editoras de países do mundo anglofone (p. ex., Oxford University Press, The Macmillan, Cambridge University Press). Essas editoras publicam, na Índia, edições, em papel mais barato, de livros cujas edições apareceram primeiro nos países-sede das editoras.

### 3.6 O inglês sucede ao sânscrito?

Examina-se aqui uma das estratégias de apropriação da língua inglesa por parte dos colonizados. Trata-se de uma revalorização do idioma imposto pelo colonizador. A forma como se deu a imposição do inglês como idioma oficial para a educação superior na Índia deve ser lembrada para que fique caracterizado o discurso colonialista a ela subjacente. Macaulay, em 1835, impôs a educação em inglês para as elites indianas (Cf. NIRANJANA, 1992: 30-31) através de uma Minuta que se tornou famosa:

Não conheço nem o sânscrito nem o árabe. Mas fiz o que pude para obter uma estimativa correta de seu valor (...) Conversei (...) com homens notáveis por sua proficiência nas línguas orientais (...) Nunca encontrei um dentre eles que pudesse negar o fato de uma única estante de uma boa biblioteca européia valer mais do que toda a literatura nativa da Índia e da Arábia (...) Acredito não ser exagero dizer que toda a informação histórica que foi recolhida na língua sânscrita é menos valiosa do que aquilo que pode ser achado nos mesquinhos compêndios usados nas escolas da Inglaterra (MACAULAY apud SAID, 1983:12)<sup>45</sup>.

---

<sup>45</sup> No original: "I have no knowledge of either Sanskrit or Arabic. But I have done what I could to form a correct estimate of their value (...) I have conversed (...) with men distinguished by their proficiency in the Eastern tongues (...) I have never found one among them who could deny that a single shelf of a good European

Uma linguagem tão virulenta por parte do colonizador exigia uma resposta à altura - exposta a seguir - em um crescendo que vai da opinião expressa, de modo mais suave, por críticos que se manifestam sobre os méritos da língua inglesa que a tornam adequada para uso na Índia, até a reversão operada por Sethna e por Sri Aurobindo, fazendo depender o valor da língua inglesa pelo uso que dela fazem os indianos.

Começemos pelo que dizem os críticos. Katrak (1989:170) vê uma diferença entre o tipo de apropriação da língua inglesa efetuado na Índia e aquele na África e no Caribe. Na Índia, há uma tradição de línguas nativas escritas que teria tornado a alienação cultural menos pronunciada do que nos outros lugares. Como resultado, as revisões ou "violências" mais radicais feitas à língua inglesa partiriam, segundo Katrak, de escritores africanos ou caribenhos. Contudo, o poema seguinte do escritor indo-inglês Shankaranand (apud Gokak, 1972:66) mostra a que ponto pode chegar a "violência" de um escritor anglo-indiano ao se apropriar da língua do colonizador:

Who is husband Who is wife :/ Atman husband Atman wife;/ As  
iron cause of sword knife,/ Atman cause of husband wife./  
Remove the form of sword knife;/ Then iron and not sword  
knife / Likewise remove husband wife,/ Then Atman, not  
husband wife.

( Quem é o esposo Quem é a esposa? A Alma ou Atman é tudo.  
Ela toma a forma de esposo ou esposa. Assim como a espada e  
a faca são apenas formas diferentes do ferro, o esposo e a  
esposa também são apenas formas diferentes do Atman. Remova  
a forma de 'espada' e de 'faca' e o que permanece é 'ferro'.

---

library was worth the whole native literature of India and Arabia (...) It is, I believe, no exaggeration to say that all the historical information which has been collected in the Sanskrit language is less valuable than what may be found in the paltry abridgements used at preparatory schools in England."

Similarmente, remova a forma de 'esposo' e 'esposa' e o que permanece é o Atman.)

Houve, na transformação da língua inglesa pelo poeta, uma condensação, como se ela fosse sânscrito ou hindi. Mas estamos aqui, no aspecto do uso da língua inglesa, longe da poética de Sri Aurobindo, que, em nível da forma, não radicalizou as transformações impostas à língua apropriada por ele.

Um outro crítico, Narasimhaiah, vê o inglês como instrumento ideal para a cultura indiana, pelo fato de não ser a língua só de uma região e por seu caráter extraordinariamente cosmopolita. Ele exalta a língua inglesa por

sua capacidade céltica de imaginação, seu vigor escocês, sua concretude saxônica, a música galesa e a ousadia americana [que] se adequam à índole intelectual da Índia moderna e a uma cultura construída de elementos como a nossa (NARASIMHAIAH 1969:8 apud ASHCROFT, 1989: 48) <sup>46</sup>.

Ainda um outro crítico, Kripalani, assim estabelece relações entre o inglês e o sânscrito:

Em um sentido curioso a língua inglesa compartilha com o sânscrito um duplo papel nacional - o de ser igualmente acessível a todos sem distinção de afiliações regionais e linguísticas, e o de prover uma fonte comum da qual as línguas indianas modernas tiraram estímulo e sustentáculo. Curioso, porque em outro sentido não há outras línguas que sejam tão antitéticas entre si, na medida em que nenhuma língua é tão nacional quanto o sânscrito e nenhuma tão não-nacional quanto o inglês na Índia<sup>47</sup> (KRIPALANI, 1982: 89).

---

<sup>46</sup> No original: "its Celtic imaginativeness, the Scottish vigour, the Saxon concreteness, the Welsh music and the American brazenness - suits the intellectual temper of modern India and a composite culture like ours."

<sup>47</sup> No original: "In an odd sense English shares with Sanskrit a twofold national role - as being equally accessible to all irrespective of regional and linguistic affiliations, and as providing a common source from which the modern Indian languages have drawn both stimulus and sustenance. Odd, because in another sense, no two languages



Registre-se que a fundamentação linguística do autor em querer extrair todas as línguas indianas modernas do sânscrito é duvidosa. Segundo esse mesmo autor, o inglês é a língua usada na maioria das universidades indianas, constituindo-se em meio de comunicação acessível às elites. Dada a diversidade linguística da Índia, o fenômeno é compreensível. Como relembra Kripalani (1982:89), somente em inglês podia Gandhi comunicar-se com Tagore, somente em inglês podia Nehru, como primeiro ministro, discutir assuntos de estado com o presidente da Índia, Dr. Radhakrishnan, uma vez que esses personagens não tinham nenhuma outra língua em comum<sup>49</sup>.

Uma outra obra relevante para o tema em questão é *The English Language and the Indian Spirit*, que mostra a correspondência entre a poetisa inglesa Kathleen Raine e o poeta indiano, discípulo de primeira hora de Sri Aurobindo, K.D. Sethna (Sethna, 1982) <sup>49</sup>. Como já evoca o título da obra, trata-se de uma discussão sobre a possibilidade e a conveniência, para um indiano, de expressar-se literariamente em inglês, fato esse que encontra

---

are more antithetical, inasmuch as no language is so national as Sanskrit and none so unnational as English in India."

<sup>48</sup> Um dado estatístico transmite, paralelamente, informações reveladoras sobre o papel das diversas línguas na Índia em um setor significativo como o da publicação de livros. Segundo Kripalani (1982: 90), dos títulos produzidos em 1976 (um total de 15 802 publicações pelas editoras indianas), há 2 235 obras em Hindi, 1 290 em Marathi, 1 146 em Bengali, 760 obras em Gujarati, 697 obras em Tamil, 450 obras em Malayalam, 355 obras em Telugu, além de obras publicadas em outras línguas, em menor quantidade. Chama a atenção o número de obras publicadas em inglês, 6 733, o maior em números absolutos e ainda a existência de 93 obras publicadas em sânscrito.

<sup>49</sup> Visitei Sethna em sua casa simples e recheada de livros, numa das ruas vizinhas ao mar, em Pondicherry. Lúcido ainda, com seus noventa e tantos anos. Discuti com ele o projeto de escrever sobre Sri Aurobindo como tradutor.



objeção por parte de Kathleen Raine<sup>50</sup>. Sethna reage à seguinte afirmação de Raine: "Não acredito que possamos - ou se pudermos, que nos seja legalmente permitido - escrever poesia em uma língua que não a nossa"<sup>51</sup>. E Raine pergunta a Sethna porque escreve ele poemas em inglês, exilando assim seu gênio poético da Índia (carta de 5.8.1961). Na resposta, Sethna apresenta detalhes de sua infância, na qual ouviu inglês lado a lado com a língua local, tendo sido escolarizado em inglês. E conclui: "É a única língua que posso usar com alguma confiança: sempre que aprofundo um pouco mais o pensamento, é o inglês que serve espontaneamente como meio de comunicar o pensamento ou emoção"<sup>52</sup> (carta de 14.9.1961). Embora não tenhamos uma reflexão tão explícita por parte de Sri Aurobindo, o mesmo poderia ser dito quanto a sua competência lingüística em inglês e em sua língua nativa, o bengali. É o que pode ser deduzido de uma afirmação que Sri Aurobindo, falando na terceira pessoa, faz sobre si: "seu domínio sobre a língua (bengali) não era o mesmo que sobre o inglês e ele não se aventurava a fazer discursos em sua

---

<sup>50</sup> Ashcroft (1989:122), trabalhando com a distinção "English"(a língua do centro imperial) / "english" (a língua apropriada pelo pós-colonizado), reconhece que "o problema para os críticos da literatura indiana em inglês tem sido o de que muito de sua energia vai em defender e justificar a decisão desses autores de escrever em inglês quando, sugere-se, eles tinham uma escolha mais 'autêntica' na sua língua vernacular". (No original: "The problem for critics of Indian writing in english (sic) has been that much of their energy has had to go into defending and justifying the decisions of these authors to write in english at all, when, it is suggested, they had a more 'authentic' choice of their vernacular language available".)

<sup>51</sup> No original: "I do not believe that we can - or if we could, that we have the right to - write poetry in a language other than our own."

<sup>52</sup> No original: "It is the only language I can use with some confidence: whenever I think a little below the surface it is English that serves spontaneously as the expressive or communicative body of thought or feeling".

língua nativa" (SRI AUROBINDO, 1972u:11)<sup>53</sup>. É também de Sri Aurobindo essa formulação instigadora, que leva ao ápice o contínuo de intensidade da resposta ao centro imperial, em termos de apropriação da linguagem do colonizador: "Muitos indianos escrevem em inglês melhor do que muitos ingleses instruídos"<sup>54</sup> (SRI AUROBINDO, 1972s: 455). Capitalizando essa afirmação de Sri Aurobindo, Nandakumar relata como o inglês foi o maior presente dado pelo colonizador à Índia e a "espiritualização" da linguagem, através do poema *Savitri*, tornou-se o maior presente dado pela Índia à língua inglesa (NANDAKUMAR, 1962:xvii)<sup>55</sup>.

Além do argumento de fato (relativo aos dados de sua biografia), Sethna apresenta também um argumento de direito:

O inglês é a língua que acho mais adequada para os movimentos mais profundos da alma indiana, se comparado a qualquer uma das modernas línguas indianas. O único rival, no que diz respeito a esses movimentos profundos, é o antigo sânscrito que não pode em sua plena forma histórica ser recuperado para o uso comum hoje. Não estou enunciando um paradoxo se escrevo que, junto com o sânscrito do Rigveda, dos Upaniçads e do Gita, o inglês de Shakeaspeare, Milton, Vaughan, Donne, Blake, Wordsworth, Coleridge, Shelley, Keats, Francis Thompson, Whitman, Hopkins, AE e Yeats, é a língua mais sutil, intensa e profundamente desenvolvida no mundo, e se um

---

<sup>53</sup> No original: "His mastery over the language was not at all the same as over English and he did not venture to make speeches in his mother tongue".

<sup>54</sup> No original: "Many Indians write better English than many educated English-men."

<sup>55</sup> O caráter polêmico do uso do inglês na Índia pode ser observado em autores dos dias de hoje. Ponseca (no prelo: 69), ao comentar *An area of darkness* de Waipaul observa que "ao contrário de qualquer outro conquistador que legou uma língua à Índia, o inglês permaneceu um idioma estrangeiro e nunca poderá ser mais do que uma segunda língua. Waipaul é de opinião que o dano psicológico causado pelo uso contínuo do inglês oficial é imenso e constitui uma barreira ao auto-conhecimento." A questão é complexa e merece um estudo aprofundado. De minha parte, parece-me que, em nossos dias, o status da língua inglesa como língua franca para a aldeia global eliminaria muitas objeções a possíveis 'danos psicológicos' advindos de seu uso no contexto cultural indiano.

moderno Rigveda ou Upaniçad ou Gita for escrito, será primeiro em inglês! (grifo meu)<sup>56</sup> (carta de 14.9.61).

À primeira vista, tal argumentação parece provir de uma internalização da atitude do colonizado. A recusa das línguas modernas indianas, a incorporação ou a escolha de autores consagrados do cânon da literatura inglesa e americana como referência, os elogios à língua inglesa, tudo indica a persistência do discurso colonial. Sethna, contudo, continua imediatamente sua argumentação, apropriando-se de um lugar privilegiado para o inglês produzido em solo indiano, denunciando sutilmente as relações assimétricas de poder aqui envolvidas e revertendo os papéis:

Uma outra verdade aparentemente paradoxal é que, tendo-se em conta o fato de ser o inglês a língua mais sutil, intensa e profundamente desenvolvida e sendo a Índia ainda o país com a maior experiência espiritual, a realização espiritual da língua inglesa nos termos das linhas interiores indicadas ou iniciadas por muitos poetas ingleses virá primeiro - se já não tiver vindo - através de indianos e não de ingleses (grifo meu), de indianos que se embeberam não só da mais profunda cultura de sua própria terra através da disciplina ióguica, mas também da mais fina essência da cultura inglesa que tem sido difundida aqui já por alguns séculos. O encontro, ou antes o love-affair da Índia e da língua inglesa tem nele a marca de um destino divino<sup>57</sup> (carta de 14.9.61).

---

<sup>56</sup> No original: "English is a language I find more suited to the deepest movements of the Indian soul than any of the modern Indian languages. The only rival to it with regard to these movements is ancient Sanskrit which cannot in its full historical form be revived for common use today. I am not flashing out a paradox when I write that, together with the Sanskrit of the Rigveda, the Upanishads and the Gita, the English of Shakespeare, Milton, Vaughan, Donne, Blake, Wordsworth, Coleridge, Shelley, Keats, Francis Thompson, Whitman, Hopkins, AE and Yeats, is the most subtly, intensely, profoundly developed language in the world, and if a new and modern Rigveda or Upanishad or Gita will be written it will first be in English!"

<sup>57</sup> No original: "A further truth with the appearance of a paradox is that, since English is the language most subtly, intensely, profoundly developed and since India is still the country with the greatest spiritual experience, the spiritual fulfilment of English speech along the inward lines indicated or initiated by many English poets themselves will first come - if it already hasn't - through Indians and not Englishmen, Indians who have steeped themselves not only in the deepest culture of their own land by Yogic discipline but also in the finest essence of the English culture that has been diffused here for some centuries. The coming together, rather the love-affair, of India and the English language has on it the stamp of a divine destiny."

Essas opiniões sobre a contribuição da Índia em uma "espiritualização" (ou "hinduização") da língua inglesa seriam, certamente, compartilhadas por Sri Aurobindo. Em carta de 4.1.1962, Sethna volta a exaltar as qualidades da língua inglesa, dessa vez relacionando-as à familiaridade que com ela tem Sri Aurobindo:

O que pode ser dito de Sri Aurobindo é que (...) ele tem em uma suprema medida o esplêndido universalismo que é inerente ao gênio original da Índia (...) e que foi ativado de uma maneira nova em Sri Aurobindo por sua familiaridade desde a infância com o grego, latim, francês, italiano, alemão e, acima de tudo, com aquela mais polimorfa, assimilativa, mentalizada, sub-tonalizada, profundamente evocativa, místico-sugestionadora e, em seu alcance interior, aquela, das línguas modernas, mais indiana na alma, o inglês<sup>29</sup>.

Portanto, para Sethna, Nandakumar e Sri Aurobindo, o inglês sucede ao sânscrito, mas a língua inglesa só encontra sua identidade 'espiritual' plena no uso que dela fazem os indianos.

### 3.6.1 A criação do mundo através do uso da linguagem

A atribuição de características especiais a essa ou aquela língua, seja ela o sânscrito<sup>30</sup> ou o inglês, dá ensejo a que se

---

<sup>29</sup> No original: "What can be said rightly of Sri Aurobindo is that (...) he has in a supreme measure the splendid universalism which is organic to the original Indian genius (...) and which was encouraged in a novel manner in Sri Aurobindo by his familiarity from boyhood with Greek, Latin, French, Italian, German and, above all, that most polymorphous, assimilative, multi-minded, subtle-toned, depth-evocative, mystic-suggestioned and therefore, in its inward reaches, that most Indian-souled of modern tongues, English".

<sup>30</sup> Fonseca (1986:147-148) mostra como o sânscrito pode ser considerado 'sagrado' não por aquilo que diz, mas pela maneira de dizê-lo. Em seu artigo "O Belo com Sabor" (FONSECA, 1991b:102-103), esse mesmo autor coloca em perspectiva o termo *samskrta* (com o significado de 'refinado') e o termo *prakrta* (o 'rude', 'grosseiro'). Vemos, assim, como o adjetivo *samskrta* pode ser aplicado, por exemplo, a uma peça de vestuário (refinada), a uma comida (refinada) e (por que não?) à linguagem. Não haveria, contudo, uma 'literatura sânscrita' (descrição que se aplica



reintroduza aqui o tema da busca do centro, entrevisto em capítulo anterior enquanto "postura da aurora". Carlos Alberto da Fonseca elabora, em alguns artigos, o tema correlato da "hierofanização pela linguagem", a construir um centro através da linguagem. Ele reconhece seu débito a Mircea Eliade de *O Sagrado e o Profano*. Aponta, contudo, o fato de Eliade não incluir a linguagem entre os processos de hierofanização (ou manifestação do sagrado) (FONSECA, 1991a: 135). Vejamos como se dá o processo:

...a idéia de hierofanização pela linguagem: o sagrado se estabelece no arranjo formal do conteúdo e tinge, então, de sagrado a língua que o transmite. Todo texto sânscrito, seja qual for o estatuto do gênero, reitera o real. Paralelamente, a língua que o diz re-cria o real no seu espaço de comunicação. O texto vem a ser o "mundo" e a língua que o diz torna-se o seu centro organizador, o axis mundi do falante (grifo meu) (FONSECA, 1991a: 134).

Como entender essa descrição? Alguma intimidade com a língua sânscrita parece ser aqui necessário. Com efeito, nós, falantes de línguas neolatinas, por exemplo, temos a língua como um elemento dado, utilizando palavras que estão dicionarizadas e reconhecendo na língua um jogo combinatório de possibilidades sintáticas. O usuário do sânscrito, ao contrário, é muito mais um criador do que um utilizador de dicionário (na medida em que o dicionário lhe

---

à produção cultural/literária das castas dominantes durante toda a história da Índia, com produções bem diversas entre si, do ponto de vista da codificação ). assim como há uma 'literatura brasileira'.



dará preferivelmente a raiz<sup>60</sup>. A sentença vai ser construída através de afixos e infixos acrescentados às raízes). No sânscrito, portanto, o que se tem como dado são os repertórios: de raízes, de declinações e de conjugações verbais (e, se comparadas ao grego, por exemplo, apresentam um número de possibilidades bem maior)<sup>61</sup>. A combinação desses elementos é tarefa do usuário da língua. É nesse sentido que a língua sânscrita torna-se o centro organizador, axis mundi, pois ela, mais do que nossas línguas ocidentais, constitui o "mundo" (que vem a ser o texto). Esse texto não tem regras previamente estabelecidas, como os textos em língua portuguesa, por exemplo, que têm uma sintaxe mais ou menos fixa (o "mundo" constituído), segundo a qual há uma ordem canônica de colocação de sujeito, objeto, verbo, com pouca variação estilística. Em sânscrito não há "sintaxe" propriamente dita:

Diz-se que o estilo pode tudo e que não se deve pensar em uma sintaxe sânscrita (...) Para o sânscrito existem os estilos de Kalidasa, de Patanjali, dos Upaniṣad etc. Existem, portanto, as práticas kalidasianas etc - mas seria uma tarefa

---

<sup>60</sup> Prawley (1986:23) assim explicita o funcionamento das raízes em sânscrito: "Essas raízes não são significados rígidos. Constituem correntes unificadoras de significado. Refletem um modo de ser que se manifesta em todos os níveis, uma qualidade de energia, um espectro ou frequência vibratória(...) A raiz 'vas', por exemplo, que tem três grandes conjuntos de sentido. No primeiro, significa brilhar, como a luz da manhã. No segundo, significa ser, no sentido de permanecer (um derivado é o 'was' da língua inglesa). No terceiro, significa vestir algo. Encontramos todos esses três sentidos relacionados como aquilo que pervade ou abrange" (No original: "These roots are not rigid meanings. They are currents of meaning that unify. They reflect a way of being that manifests on all levels, a quality of energy, a spectrum or vibratory range (...) There is the root 'vas', for example, that has three major sets of meaning. In the first it means to shine, like the light of morning. In the second it means to be, as in the sense of to remain (English 'was' being a derivative of it). In in third it means to put on, as to wear something. Yet we find all these meanings to be related as what is pervading or encompassing."

<sup>61</sup> Staal (1986:429) exhibe alguns dados comparativos: se o grego, a mais rica em formas verbais dentre as línguas européias, tem 68 formas para o verbo no presente (formas finitas), a raiz sânscrita KR (fazer), por exemplo, tem, para o mesmo presente, nada menos do que 336 formas.

sobre-humana, infecunda e injusta tentar detectar uma prática sintática sânscrita (FONSECA, 1986: 150) <sup>62</sup> .

Refletindo sobre o tema da continuidade, assim se exprime esse mesmo autor:

Tem-se dito que a língua sânscrita apresenta uma notável continuidade. Mas essa continuidade existe somente ao nível da morfologia - vale dizer, ao nível do sistema -, uma vez que o estilo, ou melhor, a fala, é uma invenção exclusiva. Acreditamos que, na verdade, não devemos nos perguntar o que é o sânscrito, mas o que foi estilisticamente escondido sob o sistema linguístico sânscrito (FONSECA, 1986:146) <sup>63</sup>

Concluindo essas reflexões, que uniram o tema da percepção de uma continuidade na Índia ao tema da permanência/ruptura no uso de códigos linguísticos, pode-se dizer que o uso do inglês sucede ao uso do sânscrito. Essa apropriação da língua do colonizador constitui-se em estratégia no processo de auto-apreensão de seu destino, de sua identidade enquanto sujeito autônomo por parte de Sri Aurobindo. Mais substancialmente, uma consciência, por parte de Sri Aurobindo, das capacidades criadoras do sânscrito contamina, pode-se dizer, sua apropriação da língua inglesa para a produção/tradução da Experiência Védica em *Savitri*. E isso que, em última análise, permitirá a ele, como veremos no capítulo 5,

---

<sup>62</sup> No original: "On a dit que le style peut tout et qu'on ne doit pas penser à une syntaxe sanskrite (...) Pour le Sanskrit il existent les styles kalidasien, patanjaliien, upanisadique de phrase, etc. Il y existent, donc, les pratiques kalidasienne etc. - mais il serait une tâche surhumaine et injuste essayer de détecter une pratique syntactique sanskrite."

<sup>63</sup> No original: "On a dit que la langue sanskrite présente une continuité notable. Mais cette continuité existe seulement au niveau de la morphologie - il vaut dire, au niveau du système -, puisque le style, ou bien, la parole, c'est une invention exclusive. Nous croyons, en vérité, qu'on ne doit pas nous interroger qu'est-ce que c'est que le Sanskrit, mais autrement qu'est-ce qui a été stylistiquement caché sous le système linguistique sanskrit."

apropriar-se da visão tântrica da 'construção do corpo alfabético' (isto é, de seu próprio corpo), através da poesia mântica composta em inglês.

## 4 . O SABOR DA POESIA

Eu sonho com um poema  
Cujas palavras sumarentas escorram  
Como a polpa de um fruto maduro em tua boca,  
Um poema que te mate de amor  
Antes mesmo que tu lhe saibas o misterioso sentido:  
Basta provares o seu gosto...

Mário Quintana

#### 4.0 Preliminares

Esse capítulo procura mostrar uma possibilidade de apreciação da poesia dentro do contexto indiano (para chegar, no próximo capítulo, a uma apreciação de *Savitri* de Sri Aurobindo dentro desse contexto), trabalhando a aproximação poesia-culinária. O recurso ao sentido do paladar mostra-se aqui justificado por uma teorização consistente, a estética sânscrita. Trata-se, portanto, de um elemento próprio à crítica indiana. Ashcroft (1989: 116-121), na perspectiva da crítica pós-colonial, descreve como a tradição dos estudos literários na Índia coloca-se em saudável oposição à mera importação do instrumental crítico produzido no ocidente. Segundo esse mesmo autor, "esse debate tem sido, ao menos em parte, um debate sobre a descolonização"<sup>2</sup>, uma vez que se discute aí a "indianidade" dos textos.

Eu coloco como pergunta subjacente, a ser respondida no capítulo, a seguinte: qual meio explora Sri Aurobindo para traduzir a Experiência Védica? Em outras palavras, diante da tarefa que ele tomou sobre si, enquanto poeta, de criar condições para o aressar da evolução do ser humano na direção do supramental, que elementos do arsenal teórico disponível dentro da cultura indiana vão ser utilizados por ele? Um dos recursos é, notadamente, a estética sânscrita. Segundo Justa (1987:7), "ele [Sri Aurobindo] mergulhou de corpo e alma para medir a profundidade, amplitude e

---

<sup>2</sup> No original: "This debate has, in part at least, been a debate about decolonization".



altura da tradição estética sânscrita"<sup>2</sup>. Exemplo de uma das várias passagens em que Sri Aurobindo se refere a essa estética, enquanto teoria do *rasa*, pode ser encontrado em seu livro *The Future Poetry*:

Os antigos críticos indianos definiram a essência da poesia como *rasa* e por essa palavra eles queriam significar um gosto concentrado, uma essência espiritual de emoção, uma estesia essencial, o prazer da alma nas fontes puras e perfeitas da emoção (SRI AUROBINDO, 1972h: 233)<sup>3</sup>

No capítulo 5, essa teoria será aplicada por mim à análise do poema *Savitri* como uma tentativa de contribuir para dar subsídios positivos à afirmação de Ashcroft (1989: 121), quando esse autor diz que "as tradições indianas são um uma fonte tão rica que o futuro da crítica indiana baseada na apropriação da estética tradicional é difícil de ser predito"<sup>4</sup>. Por ora, limito-me a fazer uma exposição da teoria, que é desconhecida no ocidente<sup>5</sup>.

---

<sup>2</sup> No original: "He plunged himself heart and soul into fathoming depth, breadth and height of Indian aesthetic tradition".

<sup>3</sup> No original: "The ancient Indian critics defined the essence of poetry as *rasa* and by that word they meant a concentrated taste, a spiritual essence of emotion, an essential aesthesis, the soul's pleasure in the pure and perfect sources of feeling".

<sup>4</sup> No original: "The Indian traditions are so rich a source that the future of Indian criticism based on the appropriation of traditional aesthetics is difficult to predict".

<sup>5</sup> Veja-se, contudo, o capítulo "Estética Indiana e Estética Ocidental" de Umberto Eco, escrito em 1958, em tradução brasileira no livro *A Definição da Arte* (1972). O trabalho de Eco não encontrou maior receptividade nos estudos estéticos-literários feitos no ocidente.

#### 4.1 A estética sânscrita

Milner (1991:144) chama a atenção para o fato da poética indiana (entendida aqui enquanto estética sânscrita) ter passado quase despercebida pelos comparatistas ocidentais e estudiosos em teorias da literatura. Trata-se, segundo esse autor, de uma perda, porque, além do interesse intrínseco a essa teoria, permanece o fato de serem as tradições literárias indianas aquelas que têm maior tempo ininterrupto de funcionamento no mundo. As razões apresentadas por Milner para explicar a situação são de duas ordens: primeiro, a rejeição dos críticos ocidentais pela terminologia sânscrita; segundo, a convicção arraigada de que algo aparentemente tão diferente do que se conhece deve ser visto, suspeitosamente, como algo "oriental" (MILNER, 1991:144).

Meu objetivo, nesse capítulo, é o de tornar mais palatável a descrição da estética sânscrita, através de uma tentativa de facilitar a compreensão de seus termos. Para situar essa estética em relação a sua contrapartida no ocidente, recorro a Détrie(1991:133), que faz uma comparação elucidativa entre a poética oriental e a ocidental:

Enquanto o ocidente se interessou pela criação (**poiein**) da obra, a Índia (assim como a China) privilegiou sua recepção (que é a "degustação") pelo leitor ou espectador. O discurso literário da Índia também se interessou pelas figuras poéticas, mas ele sempre ficou no nível puramente descritivo,

enquanto os modernos fizeram normativo o discurso de Aristóteles<sup>6</sup>.

Veremos, a seguir, como se articula o discurso hindu em torno do sabor da poesia e das figuras literárias.

A analogia entre as sensações gustativas das papilas alimentares e as sensações produzidas por obras artísticas é um dos fatos que chamam a atenção do estudioso ocidental. Nesse sentido, Carlos Alberto da Fonseca, em "O Belo com Sabor" (1991b: 104), se refere à expressão " 'degustação de uma emoção pela mente' (...)", tradução literal de *manorasaromaka*, que sintetiza com felicidade e propriedade a teoria da fruição estética indiana clássica" (*manas* = mente, percepção abstrata; *rasa* = sabor; *romaka*= degustação, o ato de mastigar, sentir o gosto de ). Não se pense, contudo, que a culinária seja necessariamente o termo a ser "elevado" na analogia. O alto status que a preparação de alimentos tem na cultura indiana pode ser intuído na citação de Baskaran (1984: 13):

Algumas receitas já usadas no século I ainda são seguidas hoje, quase sem modificações. Cozinhar é um ato elaborado e complexo, considerado uma arte. Os tratados culinários especificam o tamanho da cozinha, o tipo de fogão a ser usado e a direção para a qual deve voltar-se e até mesmo as características que um cozinheiro deve ter ("ser nativo do país, pertencer a uma boa casta, observar os tabus da arte culinária e da alimentação, não guardar ressentimentos, ter roupas perfeitamente limpas e usar seus longos cabelos sempre presos em coque".)

---

<sup>6</sup> No original: Alors que l'Occident s'est intéressé à la création (poiein) de l'oeuvre, l'Inde (tout comme la Chine d'ailleurs) a privilégié sa réception (qui est "savouration") par le lecteur ou spectateur. Le discours littéraire de l'Inde s'est intéressé également aux figures poétiques, mais il est toujours resté purement descriptif, alors que les modernes ont voulu normatif le discours d'Aristote."

Segundo Le Saux (1978: 162), os múltiplos ingredientes que comporta uma refeição (enumerados como salgado, açucarado, ácido, amargo, adstringente e picante), já mostram a possibilidade de combinações que o usuário pode fazer. Gostaria de dizer, a partir de minha experiência, que se pode considerar uma propedêutica à estética sânscrita o observar um indiano que mistura aos poucos, nas porções que leva à boca, os condimentos ao prato básico de arroz. Desde a folha de bananeira (que lhe serve de prato), colocada diante da comensal com a ponta voltada para a esquerda, até a ordem de disposição dos condimentos e legumes (na metade superior da folha) e cuidadosamente acrescentada ao arroz (na metade inferior da folha), tudo é parte de um ritual de viver harmoniosamente, com arte.

Fonseca aponta a conexão íntima entre literatura e emoção nessa estética (1990: 44):

Dado que a função da literatura é propiciar conhecimento - e isto só pode acontecer se houver alguma espécie de relacionamento entre quem ensina e quem aprende -, esta função só pode ser exercida pelo produto literário em situações que incluam algum sentimento, alguma emoção.

O termo "literatura" deve ser aqui tomado em uma perspectiva própria. Segundo *The Cambridge Encyclopedia of India* (1989: 410),

As várias literaturas técnicas, embora claramente um produto da escrita e não da língua falada (A própria palavra 'literatura' implica a escrita, e é portanto válido chamar a atenção para o grande componente oral na literatura sânscrita), foram projetadas para servir a um sistema de instrução que era (e em alguns casos ainda é) predominantemente oral (...). Mesmo a literatura mais



obviamente 'literária' foi criada tendo em vista a execução oral, como pode ser atestado pela convenção segundo a qual ela se divide em *drishya* ou 'o que é para ser visto' (drama), e *shravya* ou 'o que é para ser escutado' (poesia e prosa literária). A idéia de que alguém possa ler para si mesmo não está presente, e há um interesse notavelmente menor do que em muitas partes da Europa, do Oriente Próximo e Extremo Oriente nos fenômenos que resultaram no aparecimento da escrita, tais como a caligrafia. Mesmo quando um texto é sagrado, como acontece com os Vedas e o Bhagavad Gita, é especificamente no canto ou na recitação que a santidade se manifesta, não no próprio livro em si.<sup>7</sup>

O que caracteriza o literário será então a presença da emoção, do *rasa*. Para Khokar (1985: 241):

A palavra 'rasa' escapa a uma definição precisa, mas ela implica "a experiência estética. Trata-se de uma experiência pura, rica, poderosa e momentânea que se manifesta inteiramente dentro do ser de alguém e que pode ser igualada ao êxtase da alma. Provém de uma consciência saturada de prazer. Sendo, evidentemente, uma experiência extraordinariamente intensa, não está ao alcance de qualquer um: somente daqueles que são verdadeiramente maduros, sensíveis e preparados para recebê-la."<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> No original: "The various technical literatures, though clearly the product of pen rather than the tongue (The very word 'literature' implies writing, and it is therefore worth stressing the large oral component in Sanskrit Literature), were designed to serve a system of instruction that was (and in some cases still is) predominantly oral(...) Even in the more obviously 'literary' literature was created with oral performance very much in mind, as is attested by the convention according to which it is divided into the *drishya* or 'that which is to be seen'(drama), and the *shravya* ('that which is to be listened to') (poetry and literary prose). The idea that one might read to oneself is absent, and there is noticeably less interest than in many parts of Europe and the Far and Middle East in developments relating to the appearance of the writing word, such as calligraphy. Even where a text is holy, as is the case with the Vedas and the Bhagavad Gita, it is specifically in chanting or recitation that the holiness manifests itself, not in the physical book itself."

<sup>8</sup> No original: "The word 'rasa' eludes precise definition, but it implies 'the aesthetic experience'. It is a pure, rich, overpowering, momentary experience, that manifests itself wholly within one's being, and can be equated with the soul's ecstasy. It comes of a consciousness saturated with delight. An extraordinary intense experience, evidently, it is not within everyone's reach: only to those who are truly mature, truly sensitive, and truly attuned to receive it."



Fonseca distingue dois tipos de literatura. Aquela cuja emoção está fora do texto, na relação que sempre se estabelece entre mestre e discípulo (indo desde a veneração do discípulo pelo mestre até aos castigos físicos que aquele pode receber) e a literatura que tem o homem e suas emoções como tema e como material. O primeiro tipo refere-se ao texto que é apenas um "instrumento de ensino", **çastra**, um "tratado". Esse pode estar elaborado em prosa (suas frases são então chamadas de **sutra**, "fio" que tece o conteúdo) ou forma métrica. Dentre as formas métricas, prefere-se o "distico", **çloka** - termo que vem da raiz çRU, "ouvir", "receber nos ouvidos um impacto sonoro", ou ainda de **çoka**, "dor, sofrimento" (dos discípulos que apanhavam para aprender). É assim possível discorrer, nessa literatura, sobre um objeto qualquer do mundo: a criação de elefantes, o corpo humano, os conceitos de "Absoluto", a elaboração de um poema, o cálculo numérico etc.

O segundo tipo de literatura, também em verso ou em prosa, caracteriza-se por mostrar o homem naquilo que lhe é próprio, o de ser um "feixe de emoções, de sentimentos, de sensações" (Fonseca, 1990: 45). As obras literárias assim vistas recebem a qualificação de "estéticas" através de termos que dão idéia de posse de emoção: **rasika**, **rasin**, **rasavant** - significando "que possui **rasa**", "que possui esta emoção que faz vibrar a vida", salientando o "sabor", a "essência", o "tempero" da vida (Fonseca 1990: 45). A literatura que assim tem o homem e suas emoções como tema e como material recebe o nome de **kavya** ("produzido por um **kavi**"), o que não significa propriamente "poeta". Para Fonseca

(1990: 46), o termo vem da raiz KU ("produzir algum som, gritar, resmungar, zumbir"), o que parece, à primeira vista, um paradoxo. Mas, segundo esse mesmo autor:

Não há nenhum paradoxo : um kavi é, na verdade, aquele que está absolutamente imerso nos ruídos dos sons da língua e na confusão de imagens: a sua obra, porém, o que provém dele, o Kavya, é literalmente "aquilo que foi extraído do caos sonoro, referencial e significativo que é a língua (1990: 46).

Os diferentes tipos de **Kavya** podem ser então enumerados: **padyakavya**, um "Kavya-verso" , distinguindo-se os **mahakavya** ("Kavya- grande") sob a forma de longos temas épicos ou líricos (e Sri Aurobindo foi classificado como **mahakavi** ( Cfr Iyengar e Nandakumar, 1966:v); os **anibaddhakavya** ("Kavya desconectado") sob a forma de estrofes soltas, epigramas. Há também o texto que não se prende a esquemas métricos e rítmicos: o **gadyakavya** ("Kavya-fala, Kavya-prosa"), sob a forma de fábula, conto, romance - de tênues fronteiras internas (os **Katha** e **Akhyayika**). Finalmente, os **miçrakavya** ("Kavya misto"), sob a forma de textos dramáticos (os **abhinayārtha**, "que têm um objeto a ser representado", e os **campu** ("que vai, que se desenrola - narrativas geralmente de feitos heróicos.)). Essa tipologia dos versos na estética sânscrita, embora aparentemente supérflua, serve ao crítico indiano para situar Sri Aurobindo na tradição dos **mahakavi**, "grande produtor de sons, grande poeta".

#### 4.1.1 Rasa

Com seu sema duplo de "saborear" e "adoçar" , o termo *rasa* já está presente nas especulações religiosas e filosóficas dos indo-arianos, caracterizando aí o prazer da contemplação do Ser Supremo. O termo vem da raiz RAS, que aparece nos poemas védicos (século XV a século VIII a.C.) com o sentido de "fazer barulho", "ecoar" (*rasa* como "eco"). Nos períodos épico e clássico, RAS passou a ser utilizado como "sentir sabor, saborear" (*rasa* como "sabor", "gosto").<sup>9</sup> Posteriormente, o uso do termo foi estendido de modo a cobrir o prazer causado por uma obra literária (Mukerjee, 1926: 75). Para Raghavan (1988: 19), trata-se do conceito-chave da estética clássica indiana, já mencionado, antes mesmo do período clássico, no **Chandogya Upaniṣad** com o sentido da essência e do núcleo deleitável de algo e no **Taittiriya Upaniṣad** como a alegria no íntimo de alguém. Segundo Fonseca (1990: 48), "a teoria do *rasa* desenvolveu-se pouco a pouco, a partir do século IV a.C., do estudo das necessidades da dramaturgia ." Uma exposição mais sistematizada do *rasa* encontra-se no tratado **Natyasastra**, do autor mítico Bharata, a obra mais antiga que foi preservada das que tratam do tema (e nele somente 2 dos 37 capítulos são consagrados ao *rasa*). A analogia com o sabor alimentar é explicitamente trabalhada por

---

<sup>9</sup> No período clássico *rasa* aparece também com os sentidos de "suco, sumo, água, licor, garapa, xarope, elixir, poção, manteiga, leite, sopa, caldo; condimento, tempero; encanto, graça, prazer; veneno; sêmen (Dicionário Monier-Williams)

Bharata, já no século II d.C., texto este que utilizo em uma tradução inglesa do original sânscrito:

Da mesma forma que o sabor [dos alimentos] é produzido pela combinação de vários condimentos e ervas, o sentimento é produzido pela junção de vários estados de espírito. Assim como os sabores de confeitos etc. são produzidos por substâncias como guda [açúcar não purificado], condimentos e ervas, assim as emoções permanentes que entram em contato com várias outras atingem a natureza de sentimentos. (...) Como é degustado o sentimento? Assim como as pessoas em estado de receptividade ao se deliciarem com comida preparada com vários condimentos degustam-na e atingem o prazer, de modo semelhante o espectador inteligente experimenta os sentimentos permanentes tornados manifestos pelas várias emoções e representações (...) Do mesmo modo como pessoas que estão habituadas ao arroz apreciam o sabor quando comem arroz preparado com várias substâncias e vários condimentos, assim também os homens cultos apreciam, com suas mentes, o sabor dos sentimentos permanentes combinados com várias outras emoções e várias outras representações (s/d: 73) <sup>10</sup>

A aproximação literatura-culinária encontra, já nesse texto do século II d.C., um forte impulso e a formulação nesses termos terá, para se usar o termo atual, uma fortuna crítica considerável. Também nesse tratado, a teoria do *rasa* já se encontra bastante desenvolvida e os termos técnicos acham-se estabelecidos pelo uso, observando-se, contudo, que as definições têm em vista primariamente a representação teatral (serão estendidas, posteriormente, para todas as artes). O conhecido *rasasutra* [máxima sobre o *rasa*] definiu para a posteridade o processo de consumação

---

<sup>10</sup> No original: "Just as the flavour [of dishes] is produced by the combination of various condiments and herbs, similarly the sentiment is produced by the coming together of various moods. Just as tastes like that of confectionary etc. is produced by substances like *guda* (unpurified sugar), condiments and herbs, similarly the permanent moods coming into touch with various [other] moods, attain the nature of sentiments. (...) How is sentiment tasted? Just as persons in a cheerful frame of mind when enjoying food prepared with various condiments taste it and attain pleasure etc., similarly the intelligent spectator tastes the permanent mood made manifest by various moods and representations (...) Just as people, who are familiar with rice, enjoy the taste when they eat rice prepared with various substances and condiments; similarly, cultured men enjoy, with their minds, the taste of permanent moods combined with various [other] moods and various representations."



do **rasa** : **vibhavanubhava vyabhicari samyogad rasa nishpattih** ( "O **rasa** é efetivado como um resultado da conjunção de **vibhava**, **anubhava** e **vyabhicari bhava** ") <sup>11</sup>. Vejamos o que significam esses termos. O caráter sintético das afirmações expressas por um **sutra** (ou **máxima**) se constituiu em um desafio para os teóricos posteriores. Segundo Mukerjee (1926: 15), **bhava** se liga à raiz BHU -, "ser", "existir", "manifestar-se" (o que leva a um traço de dinamismo: os **bhava** vão sendo criados a todo momento, uns agindo sobre os outros). Tudo aquilo que determina a existência de um **rasa** é chamado **bhava** (elemento). Assim sendo, cada **rasa** comporta uma idéia central em torno do qual ele se desenvolve. Tal núcleo recebe o nome de **sthayibhava** (**sthayi** como "estável", "fundamental"). São oito: **rati**, desejo sexual; **hasa**, alegria; **çoka**, tristeza; **krodha**, raiva; **utsaha**, entusiasmo; **bhaya**, medo; **jugupsa**, aversão; **vismaya**, espanto. Trata-se de sentimentos que o ser humano normalmente experimenta em sua vida diária. Um elemento ou sentimento "estável", "fundamental" se desenvolve em **rasa** com o auxílio de três outras espécies de **bhava**: os **vibhava** (**vi**= em muitas direções, de muitos modos), elementos determinantes concretos (por exemplo, um personagem), em que se manifesta o elemento estável. Dividem-se em **alambanavabhavas** (elementos de suporte), (por exemplo o personagem Savitri na lenda do mesmo nome no **Mahabharata**) e **uddipanavabhavas** (elementos iluminadores, excitadores) (por exemplo, o luar, o calor, o sol quente, para o **rasa** erótico). São

---

<sup>11</sup> No original: "Rasa is accomplished as a result of the conjunction of vibhava, anubhava and vyabhicari bhava".



acompanhados pelos **anubhava** (**anu** = depois de), reações físicas involuntárias (nos atores): suor, tremores, lágrimas etc. Também podem ser acompanhadas pelos **vyabharibhava** (**vyabharica**= o que vai junto, concomitante, acessório). Esses acompanham o elemento estável, seja confundindo-se com ele, seja permanecendo distintos: remorso, inveja, alegria, firmeza etc. (Mukerjee, 1926: 19). Portanto, a conjunção de **vibhava** (causas), **sthayibhava** (sentimento fundamental), **anubhava** (efeitos) e **vyabharibhava** (elementos concomitantes) produz o **rasa** (emoção estética). Em outras palavras, os **vibhava** (personagens e/ou circunstâncias ambientes), como 'causas' determinam e acompanham os sentimentos estáveis (**sthayibhavas**), os efeitos (**anubhavas**) e os elementos concomitantes acessórios (**vyabharibhavas**) que, representados ou descritos, produzem a emoção estética, **rasa**. Tais "emoções estéticas" são apontadas por Bharata como sendo oito: **srngara**, o erótico; **hasya**, o cômico; **karuna**, o patético; **raudra**, o colérico; **vira**, o heróico; **bhayanaka**, o terror; **bibhatsa**, o nojo; **adbhuta**, o maravilhoso. Não se trata, contudo, de um conjunto fechado<sup>12</sup>. Outras emoções foram posteriormente acrescentadas. Udbhata é o primeiro autor que menciona a "paz de espírito" (**çama**) como sentimento básico e a "paz interior" (**çanta**) como **rasa** correspondente, tendo seu ponto

---

<sup>12</sup> Para Rayan (1991: 22), por exemplo, "em nossa própria época dominada pela angústia, alguns dos estados afetivos que o **Natyasastra** havia classificado como "sentimentos acessórios", tais como **cinta** (ansiedade), **dainya** (depressão) e **visada** (desespero) tornaram-se estados permanentes em indivíduos ou em sociedades inteiras" (No original: "In our own angst-ridden age, some of the affective states which the **Natyasastra** had classified as "transient feelings", such as **cinta** (anxiety), **dainya** (depression) and **visada** (despair) have become enduring states with individuals or whole societies."

de vista sido adotado pela maioria dos autores que vieram depois (Mukerjee, 1926: 49)<sup>13</sup>.

#### 4.1.2 A escola Alamkara

Trata-se, segundo Milner (1991:146), da formulação que reflete um segundo momento da poética indiana. Segundo esse autor, com o fim da dinastia dos Gupta( circa 318-500 d.C.), os grandes patronos da arte teatral, criou-se uma situação favorável para uma atenção à literatura não-dramática. Decorre então daí uma predominância de estilos poéticos que favoreciam a metáfora, a linguagem difícil, mantendo-se, contudo, a centralidade do rasa como axioma literário (MILNER, 1991:146).

Pode-se seguir a evolução histórica da teoria do rasa nos tratados de estética sânscrita<sup>14</sup>. Segundo Raghavan (1968: 56-7), houve um intervalo de alguns séculos entre Bharata (século II d.C.) e uma série de autores que, em torno dos séculos VII-X d.C., dedicaram uma atenção maior à poética. Entre esses, uma linha de críticos que começa por Bhamaha e, passando por Dandin, atinge o auge com Vamana - para os quais a poesia é constituída por

---

<sup>13</sup> Ponseca (1990: 50-51), exemplificando a atuação dos bhava, mostra como o *crngararasa*, o "sentimento/gosto erótico", é desenvolvido a partir do *sthayibhava*/ *estável rati* ("volúpia, desejo"), tendo como determinante/*vibhava* essencial o ser amado, como determinante estimulante as estações do ano, o luar, a ausência ou a presença do ser amado, etc.; tendo como manifestação consequente/*anubhava* os olhares ternos, os abraços, palidez, rubor das faces, lágrimas, desalinho dos cabelos e dos enfeites; e, finalmente, sendo estimulado pelos complementares/ *samcaribhava* alegria, inquietude, esperança, abatimento, ciúme etc.

<sup>14</sup> Observando-se um período de formação até Bhamaha (século VII d.C.), um período de sistematização até os séculos IX e XI (quando se atinge o auge da especulação) e o período escolástico (a partir do século XII), no qual meramente se repete o que houve antes.

pensamentos e palavras embelezados. A esse "embelezamento" deram o nome de **Alamkara**, em sentido mais amplo. Aplicaram o mesmo nome às figuras, agora em sentido mais restrito. Os *rasas* também foram por eles considerados como figuras. Essa teoria foi, portanto, conhecida como **Alamkara Sastra** (Tratado, Ciência dos Alamkara). Para Mukerjee (1926: 83-5), o refinamento das idéias principais nesses críticos começa por Rudrata que, escrevendo em torno do século IX a.C., foi o primeiro a introduzir um estudo detalhado do *rasa* em um tratado de poética geral. Dos 16 capítulos de seu *Kavyalamkara*, 4 capítulos são dedicados ao *rasa*. Rudrata, em contraposição ao que fez Bharata, não privilegia o ponto de vista do teatro e trata os sentimentos como abstrações a serem desenvolvidas em obras literárias.

#### 4.1.3 A escola Dhvani

O mérito de haver harmonizado a teoria do *rasa* com a poética geral cabe a Dhvanikara e a Anandavardhana (circa 850d.C.), tendo esse último reestabelecido a supremacia do *rasa* e, levando em conta a unidade básica entre drama e poesia, considerado o *rasa* como a essência ou alma de ambos. Anandavardhana refere-se ao princípio de *aucitya* (propriedade), isso é, a adequação do tema escolhido ou inventado para o *rasa* dominante da obra em questão (Kuppuswamy, 1990: 288). Sua teoria foi preservada através dos *Karikas*<sup>15</sup>

---

<sup>15</sup> *Karikas*, versos mnemônicos que representam um estágio de condensação e uma tentativa de organizar o material discutido pelos comentaristas.

métricos que estão no **Dhvanyaloka** e do comentário dessa obra, **Locana**, por Abhinavagupta. As diversas teorias estéticas (*rasa*, *alamkara*,) que haviam por muito tempo mantido uma existência própria acham-se agora combinadas pela escola **dhvani** em uma síntese abrangente. Segundo Mukerjee (1926: 85), essa escola postula que a poesia comporta duas partes: uma expressa através de palavras e outra apenas sugerida e completada pela imaginação do leitor. A sugestão recebeu o nome de **dhvani**, o que quer dizer "ressonância"<sup>16</sup>. Anandavardhana, com a concisão própria ao sutra, estabelece, no verso inicial de seu **Dhvanyaloka**, a proposição de que a sugestão é a alma da poesia: "**Kavyasyatma dhvanih**" (*Kavya* = poesia; *atman* = alma; *dhvani* = sugestão). Se a sugestão é a alma da poesia, o *rasa* é a alma da sugestão (Kuppuswamy, 1990:289).

Keith (1960: 387) exemplifica **Dhvani** através da clássica frase "a morada de um pastor no Ganges" (**gangayam ghoshah**). Segundo ele, o sentido denotativo (*abhidha*) é absurdo e somos obrigados a encontrar um sentido transferido (*lakshana*), o que nos leva a considerar uma morada "às margens" do Ganges (**gangatatha**). Tal expressão deixa entrever algo da paz de uma morada às margens do rio sagrado, com todas as suas associações de devoção. Isso não está implícito, mas é dado pelo poder da sugestão que foi ativada pelo poeta em seu objetivo (*prayojana*) ao usar a expressão.

---

<sup>16</sup> Raghavan (1988: 50) lembra que Anandavardhana expressa seu débito para com o filósofo gramatical Bhartrhari (século VII d.C.), de quem ele tirou o nome e a idéia de **dhvani**. Segundo Fonseca (1990: 135), Bhartrhari assim entende a fase final do processo de comunicação verbal, o *sphota*: "O indivíduo que quer comunicar alguma coisa manifesta numa frase (*vakya*) uma idéia global que se refere àquilo de que quer falar; essa frase, composta por sons audíveis (*dhvani*), é recolhida pelo destinatário e, em função de suas referências e experiências pessoais, ele a interpreta no mesmo momento em que ocorre aquilo que os indianos chamam de *sphota*, "explosão" - o mesmo termo para a deflagração dos fogos de artifício."



Kuppuswamy (1990: 287) mostra como, para Anandavardhana, *dhvani* remete a um poder latente, nunca podendo se tornar o objeto de uma expressão verbal direta. O sentido sugerido, segundo Anandavardhana, "espouca de súbito na mente" (*jhatiti avabhasta*) daquele que é dotado de sensibilidade poética.

O ponto culminante da reflexão estética, ainda dentro da escola *Dhvani*, é atingido com Abhinavagupta (século X-XI d.C.) que, entre outras obras, escreveu comentários - o *Abhinava-Bharata* sobre o *Natyasastra* de Bharata e o *Locana* sobre o *Dhvanyaloka* de Anandavardhana<sup>17</sup>. Abhinavagupta utiliza a metafísica do çivaísmo da Cachemira para explicar a experiência do *rasa* como um súbito relampejar de beatitude, inato ao Atman, realizado pelo estímulo de uma obra literária<sup>18</sup>. Fonseca (1990: 51) considera que, com

---

<sup>17</sup> Krishnamoorthy (1978: 82) assim se expressa sobre a importância de Anandavardhana e de Abhinavagupta para os estudos de poética: "Nem toda a biblioteca de estudos críticos atuais sobre poesia e drama (...) pode tornar o achado vital deles ultrapassado ou anacrônico; porque eles tocam a fonte vital de toda a criação artística e de toda apreciação da arte. Essa fonte ou ponto primordial é o *rasa*. Seria uma redundância dizer que se trata de um dos conceitos mais mal compreendidos e mal interpretados, tanto pelos eruditos medievais na Índia quanto pelos sanscritistas modernos, a julgar pelo número de obras que apareceram sobre o assunto até os dias de hoje. Em grande medida a confusão prevalente é devida a má tradução em inglês de palavras-chave em sânscrito" (No original: "Not all the library of critical works today on poetry and drama (...) can render their vital finding out-dated or anachronistic; for they touch the vital mainspring of all art-creation and art-appreciation. That mainspring or pivotal point is *rasa*. That it is one of the most misunderstood and misinterpreted concepts, both by medieval schoolmen in India as well as modern Sanskritists, would be an understatement, judging by the number of works which have appeared on the subject up-to-date. Not a little of the bewildering confusion is due to some mis-translation in English of key-words in Sanskrit.")

<sup>18</sup> Segundo Raghavan (1988: 38-9), muitos teóricos famosos da poética pertencem à escola do çivaísmo de Cachemira: Udbhata, Anandavardhana, Tota, Abhinavagupta, Bhatta Nayaka, Kuntaka, e Ksemendra. A influência do çivaísmo sobre as teorias estéticas é explicado por Warder (1972: 28): "No çivaísmo monoteísta, Deus (çiva) é onipotente e daí não pode existir o mal (tudo vem de Deus)". E também, "No çivaísmo monista a criação do universo por çiva é explicado como puro deleite. (...) Ao fim ele atrairá toda a criação à condição beatífica de estar novamente reunida com ele. É claro que tal religião é altamente propícia ao cultivo das artes e aos estudos estéticos. çiva foi sempre especialmente associado com a dança e com o drama. Aquele que criou o universo por prazer é essencialmente um Deus estético." (Warder, 1972: 34) (No original: "In monotheistic Saivism, God (Siva) is omnipresent and hence there can be no real evil (everything comes from God)" (...) "In monistic Saivism the creation of the universe by Siva is accounted for as pure sport. (...) Eventually he will draw the whole creation back into the blissful condition of being again united with him. It is clear that such a religion is in the highest degree



Abhinavagupta, a experiência estética se transforma em ato quase místico. Isso porque o *kavi*, ativando uma "sugestão" (*dhvani*), leva, no momento da leitura/audição da obra, à fruição das impressões latentes, que se estendem a um passado distante, a um *samsara* infinito no qual já se viveu tudo, já se experimentou tudo. O sujeito mergulha assim no *rta* (da raiz R, "mover-se, ordenar, incitar"), na "ordem cósmica". Para Mukerjee (1926: 71-4), a doutrina do *rasa* de Abhinavagupta, a Teoria da Manifestação (*Vyaktivada*), apresenta características que a fazem ser a mais elaborada, se comparada às outras. Segundo essa teoria, a essência do *rasa* é o sentimento básico (*sthayibhava*) que reside no espírito do espectador/leitor sob a forma de um "complexo de emoções latentes", resultante de experiências passadas seja nessa vida, seja em vida anterior (*idanintani praktani ca*). Raghavan (1988: 70) assim se pronuncia sobre a contribuição desse autor:

Abhinavagupta (...) completa o quadro ao posicionar claramente o foco em direção ao espectador. O espectador educado cujo coração é, pela experiência estética constante, tornado puro como um espelho e pode responder prontamente, constitui metade da apreciação da arte. Como o circuito da experiência estética se completa com ele, a realização do *rasa* se torna possível com a cooperação do espectador. Quando ele aprecia um poema ou uma peça, ele a recria dentro de si e sua apreciação imaginativa é um complemento necessário à imaginação criativa do poeta e do dramaturgo<sup>19</sup>.

---

propitious for the cultivation of the arts and the study of aesthetics. Siva was always specially associated with the dance and with drama. He who created the universe for pleasure is essentially an aesthetic God. "

<sup>19</sup> No original: "Abhinavagupta (...) completed the picture by clearly shifting the crux of the matter to the spectator. The cultured spectator whose heart is, by constant aesthetic experience, rendered pure like a mirror and can readily respond, is half the enjoyment of the art. As the circuit of aesthetic experience is completed with him, *Rasa*-realisation is rendered possible with the spectator's cooperation. When he enjoys the poem or play, he recreates it within himself and his appreciative imagination is a necessary complement to the creative imagination of the poet and dramatist."

O espectador/leitor simpatizante ou sujeito fruidor (*sahrdaya*, "aquele que sente com o coração") é assim definido por Abhinavagupta no comentário *Dhvanyalikalocana* (segundo Mukerjee, 1926: 73) como fazendo parte "[d]aqueles cujo espelho do espírito se tornou puro pela prática contínua da poesia, e nos quais nasceu a faculdade de se identificar com os objetos descritos"<sup>20</sup>. Segundo Nagendra (1987: 136), o termo *rasika* (o que sente o *rasa*) foi usado por Abhinavagupta quase como um sinônimo de *sahrdaya*. Para Naik (1987: 169), o leitor ideal é um *rasika*, alguém que pode compartilhar a emoção estética apresentada na obra de arte ou um *sahrdaya*, alguém cujo coração responde adequadamente à obra que esteja lendo. A estética sânscrita, portanto, eleva o leitor ao status de artista criativo, não esquecendo a diferença essencial entre os dois. Assim é que Rajasekhara (século IX d.C.), no tratado *Kavyamimansa*, distingue dois tipos de imaginação, a criativa (*Karayitra*) e a contemplativa (*Bhavayitri*) - pertencendo, a primeira, ao poeta, a segunda, ao leitor simpatizante (leitor ideal).

Também importante para uma compreensão da estética indiana é o conceito da universalização da experiência (*sadharanikarana*), proposto como teoria por Bhatta Nayaka (século IX d.C.). Segundo Mukerjee (1926: 73), as emoções latentes ao serem estimuladas, adquirem um caráter genérico e universal (*sadharanibhava*), independente de tempo e espaço. O *rasa* existia como que coberto

---

<sup>20</sup> No original: "Ceux dont le miroir de l'esprit est devenu pur par la pratique continue de la poésie, et en qui est née la faculté de s'identifier avec les objets décrits."

pela inconsciência e os elementos determinantes, ao se combinarem, "quebram o invólucro" (*avarānabhanjaka*). Para Virkar (1978: 76-7), a idéia básica que subjaz ao conceito de *sadharanikarana* é o estar consciente somente do que é *pradhana* (principal), descartando tudo o que é *gauna* (subordinado). Os detalhes particulares não são levados em conta e o espectador/leitor está "de um modo geral" (isto é, sem ficar preso a personagens ou a coisas individuais) consciente daquilo que é o essencial enquanto emoção a ser transmitida. Mas, segundo Raghavan (1988: 73), a universalidade da experiência do *rasa* deve ser qualificada: mesmo entre as almas refinadas, nem todas responderão a toda espécie de tema artístico... De modo semelhante, a arte de um povo pode não provocar uma apreciação por parte de um outro e torna-se necessário educar o leitor estrangeiro antes que ele possa apreciar essa arte (Raghavan, 1988: 74). No capítulo seguinte, apresentarei o poema épico *Savitri* de Sri Aurobindo, ressaltando a necessidade de uma verdadeira educação dos sentidos para a apreciação do mesmo -no meu caso, através de uma abertura para a música clássica indiana.

Fazendo eco a essas observações, Fonseca (1990: 49-50) diz o seguinte:

O Kavi deve ter em mente, a todo momento, durante a elaboração da obra, o sujeito que vai fruir - será ele a dar vida às sugestões de sentido que reuniu no texto. Do lado do sujeito, então, o rasa é uma reação das camadas mais profundas de sua sensibilidade. Durante suas vidas anteriores ou no curso da existência presente, o sujeito acumula "impregnações", "marcas" (vasana), impressões tornadas inconscientes na avalanche das experiências do cotidiano. Ao contacto com a obra de arte, essas impressões depositadas nas profundezas de sua sensibilidade (sejam elas fruto de uma experiência vivida ou de uma experiência estética superior) saem de seu estado de latência e sobem à consciência. Nesse

instante, o espírito apreende o que, nelas, constitui a natureza comum ao mesmo tempo da impressão nova que está recebendo e daquelas que estão sendo evocadas (...). Na base do rasa, então, está uma espécie de transferência: o sujeito recebe em si a experiência original do kavi e a recria com seus meios, sua experiência. Essa experiência, todavia, só se torna um rasa se assumir a forma de um sentimento universal, impessoal, absoluto, por assim dizer.

Ampliando, por assim dizer, o quadro, Pathi (1984: 33) introduz, calcando-se na estética sânscrita, a perspectiva do comparativista<sup>21</sup>:

A sugestão poética é como um líquido que transborda de um vaso. Nascida no coração do poeta, ela floresce, por assim dizer, no ator, e dá fruto no espectador. A teoria do rasa de Bharata, posteriormente desenvolvida na teoria Dhvani por Anandavardhana e elaborada por Abhinavagupta, é estranha ao pensamento ocidental e constitui uma fonte perene para as teorias de representação e comunicação (...). Um olhar bifocal sobre a crítica ocidental e sobre a poética indiana deve mostrar certos resultados interessantes e provará ser um recurso valioso para o estudante de literatura comparada<sup>22</sup>.

---

<sup>21</sup> Sobre o comparativismo na Índia, diz Prasad (1984: 19): "Há uma necessidade real de indicar as influências interculturais entre os escritores indianos de um ângulo puramente comparativo. A literatura comparada é uma disciplina relativamente recente, mas indica um bom prognóstico o fato de ter a maioria das universidades indianas colocado a disciplina no currículo de seus programas de mestrado." (No original: "There is a very real need to trace out the cross-cultural influence among the Indian writers from a purely comparative angle. Comparative literature is a relatively new discipline but it is a happy augury that most of the Indian universities have included it in their Master's degree curriculum.")

<sup>22</sup> No original: "The poetic suggestion is like a liquid, which overflows from a vase. Born in the heart of the poet, it flowers, as it were, in the actor, and bears fruit in the spectator. Bharata's theory of Rasa, later developed into Dhvani theory by Anandavardhana and elaborated by Abinavagupta, is novel to the western thought and is a perennial source for the theories of representation and communication (...). A bifocal view at the western criticism and Indian poetics should bring out certain interesting results and should prove to be an asset for the student of comparative literature."



#### 4.1.4 çantarasa, "Paz interior"

Uma vez que o *rasa* da "paz interior" será apresentado no capítulo seguinte como um dos elementos caracterizadores de *Savitri* de Sri Aurobindo, será necessário determo-nos um pouco mais sobre esse *rasa*. O çantarasa, segundo Mukerjee (1926:12), é "o sentimento de tranqüilidade e de paz interior que nasce quando se compreendeu a vaidade dos desejos terrestres e se contemplou o Ser Supremo"<sup>23</sup>. Para esse mesmo autor, o sentimento básico fundamental é çama ou "paz de espírito" (experimentada ao se penetrar em um eremitério ou templo), ou o *nirveda*, o estado de alma inatingível tanto pela alegria quanto pela dor (Mukerjee, 1926: 50). Ainda segundo Mukerjee, esse *rasa* pode ser visto como presidindo ao nascimento de todos os outros *rasas*:

(...) quando o espírito está pronto a sofrer uma impressão, mas permanece ainda tão perfeitamente equilibrado que nenhuma influência consegue perturbá-lo até um dado momento. E, por assim dizer, o estado nebuloso do espírito que precede ao nascimento de um rasa desenvolvido e determinado (1926: 51)<sup>24</sup>.

Gupta (1987: 268), precisando os elementos desse *rasa*, diz que o çantarasa consiste no estado mental permanente de çama, que leva à *moksa* (libertação), devendo ser representado [no teatro] por elementos conseqüentes como comedimento, regularidade, contemplação espiritual, louvor, compaixão por todas as criaturas etc. Esse *rasa*

---

<sup>23</sup> No original: "le sentiment de tranquillité et de paix intérieure qui naît lorsqu'on a compris la vanité des désirs terrestres et contemplé l'Être Suprême".

<sup>24</sup> No original: "Alors que l'esprit est prêt à subir une impression, mais demeure encore si parfaitement équilibré qu'aucune influence ne parvient à le troubler jusqu'à un moment donné. C'est pour ainsi dire l'état nébuleux de l'esprit qui précède la naissance d'un rasa développé et déterminé."



nasce de determinantes como **vairagya** (ausência de desejos ou paixões), purificação de idéias etc. Seus estados transitórios são **nirveda**, pureza em todos os **Asramas** (estágios de vida), ausência de movimento corporal, de horripilação e semelhantes. Quando não há dor ou felicidade, nem inveja ou orgulho, e há o sentimento de serenidade diante de todas as coisas, então existe o **çantarasa**. Há, contudo, uma certa discordância entre os autores sobre a possibilidade ou não do **rasa** em questão aparecer no teatro. Enfatizam, contudo, sua presença nos Épicos: "Sentimentos comumente banidos do drama, como, por exemplo, a paz interior, encontram seu lugar em poemas como o **Raghavamsa** e o **Mahabharata**"<sup>25</sup> (Mukerjee, 1926: 122). A presença do **çantarasa** no grande épico indiano é igualmente postulada por Anandavardhana que, segundo Kuppuswamy (1990: 285), considerava ser este o **rasa** dominante do **Mahabharata**. A esse respeito, Sastri (1960:75 n) diz que o **çantarasa** foi talvez acrescentado aos outros para representar o espírito de **mahaprasthan** ("grande calma") no **Mahabharata**.

#### 4.1.5 Karunarasa, o "patético"

Um outro elemento possível de ser apontado como caracterizador do poema **Savitri** é o **rasa** do patético, como se verá no próximo capítulo. Gupta (1987: 258) retomando Bharata, apresenta a emoção estética do Patético (**karuna**) como proveniente do estado mental permanente da tristeza (**çoka**). Ele cresce através de

---

<sup>25</sup> No original: "Des sentiments ordinairement bannis du drame, comme, par exemple, le calme, trouvent leur place dans des poèmes tels que le **Raghavamsa** et le **Mahabharata**."

determinantes (**vibhava**), tais como a aflição diante de uma maldição, separação dos seres amados, perda de riqueza, morte, cativo, acidentes ou quaisquer outras desgraças. Sua representação no palco será feita através de meios (conseqüentes) tais como o derramar lágrimas, lamentação, secura da boca, falta de fôlego, perda de memória e semelhantes. Os estados transitórios ligados a ele são indiferença, langor, ansiedade, excitação, desilusão, tristeza, doença, inatividade, insanidade, epilepsia, medo, indolência, paralisia, tremor, perda de voz e semelhantes.

#### 4.1.6 O *rasa* e a tradução

Esse capítulo procurou apresentar, com algum detalhe, as idéias principais da estética sânscrita. O que poderia parecer algo desconectado do restante do trabalho torna-se provido de sentido quando se descobre a filiação de Sri Aurobindo a essa estética. É o que faz Justa (1987:125) ao dizer que "Sri Aurobindo também está em débito para com a doutrina anterior de **Dhvani** (...), mas interpreta a abordagem tradicional na linguagem moderna"<sup>26</sup>. E, referindo-se à escola **alamkara**, diz esse mesmo autor que "Sri Aurobindo, como os antigos teóricos da estética sânscrita, coloca **alamkara** subordinado à **dhvani** e **rasa**"<sup>27</sup>. O labor tradutório de Sri Aurobindo encontra, portanto, na estética sânscrita um hábil

---

<sup>26</sup> No original: "Sri Aurobindo is also indebted to the earlier doctrine on Dhvani (...) but interprets the traditional approach in the modern idiom".

<sup>27</sup> No original: "Sri Aurobindo, like the ancient Indian aestheticians places **alamkara** subordinate to **dhvani** and **rasa**".

instrumento, auxiliando-o a chegar ao âmago da Experiência Védica, trazendo-a para ser degustada enquanto Savitri.

5. SAVITRI E A ESCUTA  
DO SOM INDIANO

De la musique avant toute chose  
Verlaine

## 5.0 Preliminares

Os capítulos anteriores levaram à colocação da figura e da obra de Sri Aurobindo, tradutor, como um problema para a crítica dentro da literatura anglo-indiana. Uma teoria de tradução, calcada na semiótica de Peirce, permitiu-me postular a Experiência Védica como elemento impulsionador da vida e da obra de Sri Aurobindo. Esse capítulo e aquele que vem a seguir pretendem destacar dois momentos da produção/tradução da Experiência Védica: a composição do poema épico *Savitri* (no presente capítulo) e seu desdobramento, a fundação e o desenvolvimento da cidade de Auroville (no capítulo 6).

Como forma de explorar mais o tema da "busca de um centro", recorro a Deleuze e Gattari (1977:38) que analisam "movimentos de desterritorialização". Tais movimentos, dizem os autores, "suscitam reterritorializações complexas, arcaizantes, míticas ou simbolistas". Tenho para mim que também está em jogo na proposta subjacente à composição de *Savitri* e da construção de Auroville uma reterritorialização no sentido que dão ao termo Deleuze e Gattari. Essa apropriação que faço do termo "reterritorialização" norteará grande parte das reflexões a seguir. Costa (1992:26) discorre sobre o mundo descentralizado, no qual não mais funciona o esquema centro-periferia, especialmente em termos culturais. E conclui: "se o centro está em toda parte, parte dele somos nós" (COSTA,



1992:26). Tenho igualmente para mim que o oriente<sup>1</sup>, para aqueles que cedem a seus encantos, oferece uma alternativa à diluição problemática<sup>2</sup> das relações centro-periferia. Essa internacionalização a todos os níveis, sob a batuta das companhias multinacionais, quero crer, caminha para uma forma nem tão sutil de neocolonialismo, expressa na já aludida história de capa da revista *Time*, na qual se aponta para uma cultura internacional calcada em McDonald's, Madonna e Magic Johnson.

É forçoso reconhecer, contudo, que essa internacionalização não afeta a todos do mesmo modo. Bhabha (1990:4) refere-se a uma nova "cultura transnacional"<sup>3</sup> : aqueles que se vêem desterritorializados e que tentam reterritorializar-se na cidade (ocidental), defrontando-se aí com o abismo da diferença. Os imigrantes turcos na Alemanha, por exemplo, encontram barreiras étnicas intransponíveis, apesar da homogeneização cultural em curso no mundo (BHABHA, 1990:315-6).

---

<sup>1</sup> Trata-se aqui do oriente enquanto uma vertente da cultura oriunda dos países convencionalmente tratados sob o rótulo de "oriente". Nessa visão positiva e apreciativa estamos longe da visão convencionalizada daquilo que Said (1991) denominou "orientalismo".

<sup>2</sup> Seed(1993: 147) problematiza a questão, trabalhada, por exemplo, pela teoria da dependência, da hegemonia cultural inerente à difusão da coca-cola e dos blue jeans. Contrapõe essa hegemonia à enorme popularidade das novelas da televisão latino-americana nos países do leste europeu. Nesse contexto, certos elementos da cultura latino-americana podem desempenhar um papel hegemônico, complicando o quadro formado pela dicotomia dos assim chamados Primeiro e Terceiro Mundos.

<sup>3</sup> O termo 'transnacional' deslocou o termo 'internacional' (Seed, 1993:147 n.2). Esse último termo acha-se comprometido com definições formais do poder político (nação), enquanto o primeiro termo permite o reconhecimento de outros vetores menos oficiais do poder.

A reterritorialização mítica<sup>4</sup> da qual se falará neste e no próximo capítulo supõe um outro tipo de deslocamento espacial, diferente daquele vivido pelo imigrante atual em terras européias, mencionado por Bhabha (os refugiados econômicos ou políticos). Em primeiro lugar, mostra-se diferente o deslocamento espacial de Sri Aurobindo. Em um movimento inverso à desterritorialização experimentada em sua infância e juventude na Inglaterra, ele, na Índia, desloca-se, na metade da vida, para dentro de si mesmo, na introspecção do iogue (movimento descrito nas viagens interiores pelas quais passam os personagens em *Savitri*, conforme explicitado adiante), e para dentro de seu quarto, em auto-confinamento. Em segundo lugar, mostra-se diferente o deslocamento espacial daqueles que, em um exílio às avessas, saíram do "centro" europeu para a "periferia" indiana em Auroville<sup>5</sup>. A reterritorialização mítica, para os habitantes de Auroville, dá-se, como busca também de um lugar alternativo de enunciação, não na perspectiva de uma "cultura transnacional", mas de uma cultura ligada à terra (se nos lembrarmos que, para os hindus, a Índia é Mãe, "mátria" e não "pátria"), aparecendo como elemento subjacente ao ato de fundação de Auroville, a ser visto no próximo capítulo.

---

<sup>4</sup> Ela só poderá ser mítica, se atentarmos para o que já dizia, no século XII, o monge Hugo de São Vitor (apud MINH-HA, 1991: 194): "O homem que acha sua pátria doce é ainda um iniciante verde; aquele para o qual todo solo torna-se como se fosse o solo nativo já é forte; mas perfeito é aquele para o qual o mundo inteiro torna-se como uma terra estrangeira" (No original: "The man who finds his homeland sweet is still a tender beginner; he to whom every soil is as his native one is already strong; but he is perfect to whom the entire world is as a foreign land".)

<sup>5</sup> Poder-se-ia objetar que, mesmo estando na periferia, os estrangeiros em Auroville ainda participam do status privilegiado do antigo colonizador na Índia. Trata-se de uma questão delicada: os aurovilianos, incluindo-se os que ali estão desde 1968, não podem, por força de lei, naturalizar-se indianos. E, pergunta-se, por que o fariam, diante das dificuldades, já mencionadas anteriormente, em definir o que é "indiano".

## 5.1 Uma releitura de *Savitri* enquanto produção/tradução da Experiência Védica

Ao iniciar essas reflexões em torno do poema épico *Savitri*, apresento-o como uma reescrita (segundo o termo de Lefevere), um interpretante substituto oferecido pelo tradutor-avator Sri Aurobindo para trazer à literatura indo-inglesa da metade do século vinte um sabor da Experiência Védica (os Vedas, como foi visto no capítulo 2, popularizados pelos épicos *Ramayana* e *Mahabharata*). Para chegar a esse objetivo, farei um exame da literatura crítica sobre *Savitri*, a que tive acesso. Examinarei o que diz Sri Aurobindo sobre a composição do poema e, finalmente, trabalharei minha própria leitura do poema, como um outro interpretante, através da aproximação poesia-música indiana. Ao final do capítulo, retomo a aproximação poesia-culinária, vendo na obra de Sri Aurobindo a atuação do *rasa*.

Retomemos o tema da continuidade, ligando-o à descrição de como foi composto *Savitri*. Os indianos encontram em seu meio ambiente uma imagem poderosa para a caracterização da "continuidade" que lhes é tão cara. Trata-se da veneranda Banyan Tree (Figueira da Índia), que, de um tronco-mãe, solta, com o correr das décadas e dos séculos, raízes aéreas que descem até o solo, formando outros tantos troncos. Nirodbaran (1988:187), em sugestiva metáfora orgânica, compara a capacidade de auto-reprodução da Banyan Tree

COM a gênese do poema, ao relatar sua colaboração no trabalho de copiar o texto de Savitri ditado a ele por Sri Aurobindo:

Podemos por fim ver como a partir de sementes espalhadas uma única e imensa árvore Banyan cresceu e se espalhou para o transcendente e o infinito cósmico e excita nossa admiração eterna. Eu desejaria poder fornecer um quadro mais fiel e vivo de seu crescimento diário, um ramo aqui, um broto ali, podando os ramos velhos, revivendo os que morreram, rejeitando os ramos gastos que se entrecruzam<sup>6</sup>

Nessa citação de Nirodbaran acha-se implícita uma concepção de Savitri como uma reescrita a partir de sementes védicas (entendendo-se "védico" em sentido amplo), como tradução icônica, a desenvolver o signo que deu início ao processo semiótico. É o que procurarei detalhar a seguir.

#### 5.1.1. A lenda de Savitri no Mahabharata

O Livro III do Mahabharata (Vana Parva, ou "Livro da Floresta") trata dos treze anos de exílio que os cinco irmãos Pandava e sua esposa comum, Draupadi, passam exilados na floresta. Dentre os muitos que lá vão consolá-los acha-se o sábio Markandeya. Yudhishthira, o mais velho dos irmãos Pandava, pergunta ao sábio se já houve uma mulher tão casta e fiel como Draupadi que, seguindo seus maridos, passou por tantas tribulações. Markandeya conta então a história de Savitri. Essa história aparece, no épico em sânscrito,

---

<sup>6</sup> No original: "We can at last see how from among scattered seeds a single huge banyan tree has grown and spread itself to the transcendent and the cosmic infinite and excites our perpetual wonder. I wish I could provide a more faithful and vivid picture of its daily growth, a branch here, an offshoot there, trimming the old twigs, reviving the dying ones, discarding the outworn crowding branches".



em sete cantos (291 a 297), com aproximadamente 700 versos<sup>7</sup>. Como elemento de documentação e para enfatizar a concisão da narrativa, apresentarei um fragmento do **Mahabharata**, tal como ele está antologizado, seguido de uma tradução feita por mim apenas para facilitar o seguimento do texto pelo leitor. O trecho em questão introduz o rei Aswaphaty, que passa pelo dilema de não ter filhos. Isso, para um monarca hindu, constitui grave infração ao dever. Ele faz então sacrifícios à deusa Savitri<sup>8</sup> que, satisfeita, lhe aparece no fogo sacrificial e lhe promete atender ao mais querido desejo, obviamente, o de um filho (1987:58-9):

A história de Savitri no **Mahabharata** ( em tradução de Edwin: Arnold):

There was a Raja, pious-minded, just, -/ King of the Madras, -  
valiant, wise and true;/ Victorious over sense, a  
worshipper; / Liberal in giving, prudent, dear alike/ To peasant  
and to townsman; one whose joy / Lived in the weal of all men -  
Aswapati -/ Patient, and free of any woe, he reigned, / Save that  
his manhood passing, left him alone, / A childless lord; for this  
he grieved; for this / Heavy observances he underwent, / Subduing  
needs of flesh, and oftentimes / Making high sacrifice to  
Savitri; / While, for all food, at each sixth watch he took / A  
little measured dole; and thus he did / Through sixteen years  
(most excellent of Kings!) / Till at the last, divinest Savitri  
/ Grew well-content, and taking shining shape, / Rose through the  
flames of sacrifice and showed / Unto that prince her heavenly  
countenance. / 'Raja,' the Goddess said - the Gift-bringer -/

<sup>7</sup> Ela está antologizada em Alphonso-Karkala (1987), *An Anthology of Indian Literature*, em tradução para o inglês de Edwin Arnold. Essa antologia é usada, por exemplo, na disciplina "Indian Literature", do mestrado em literatura inglesa da University of Pondicherry, conforme pude observar *in loco*. Obtém-se, assim, uma reescrita do poema (via antologização).

<sup>8</sup> Segundo Nandakumar (1962:296), Savitri não é formalmente adorada como acontece com outras divindades do panteão hindu. Ela tem, contudo, um lugar assegurado no coração das mulheres hindus e até os dias de hoje moças em idade nóbil oferecem-lhe sacrifícios para obter um casamento feliz.



'Thy piety, thy purity, thy fasts, / The largesse of thy hands,  
thy heart's wide love / Thy strength of faith, have pleased me.  
Choose some boon. / Thy dearest wish, Monarch of Madra, ask; / It  
is not meet such merit go in vain.'

(Havia um rei, de mente piedosa, justo / Rei de Madra, - /  
Valente, sábio e correto; / Vitorioso sobre os sentidos, um  
devoto; / Liberal em seus dons, prudente, caro tanto / Ao  
camponês como ao cidadão; alguém cuja alegria / Estava na  
riqueza de todos os homens - Aswapati - / Paciente e desprovido  
de qualquer angústia ele reinava, / Apenas que, sendo já idoso,  
não tinha descendência; / Um rei sem filhos; por isso ele se  
lamentava; por isso / Através de grandes penitências passou /  
Submetendo as necessidades da carne, e repetidas vezes /  
Oferecendo sacrifícios a Savitri; / Enquanto, por todo alimento,  
a cada sexta vigília tomava / Uma porção medida da comida  
distribuída; e assim fez / Durante dezesseis anos (Excelentíssimo  
dentre os Reis!) / Finalmente a mais divina Savitri / Satisfeita  
ficou, e tomando uma forma flamejante, / Levantou-se dentre as  
chamas do sacrifício e mostrou / Àquele príncipe sua face  
celestial. / 'Rei', disse a Deusa, - a Doadora - / 'Vossa  
piedade, Vossa pureza, Vossos jejuns, / A largueza de vossas  
mãos, o amplo amor de vosso coração / Vossa força de fé a mim  
agradaram. Escolhei um dom / Vosso desejo mais precioso, Monarca  
de Madra, explicitai; / Vosso mérito não deve passar em vão.')

Esse é, portanto, um fragmento ilustrativo do tipo de material  
(transposto do sânscrito para o inglês) do qual Sri Aurobindo  
poderia ter partido para compor Savitri.

O restante da lenda pode ser assim resumido : O rei expressa o  
desejo de ter alguém que continue sua linhagem real. A deusa  
concede e, da esposa mais idosa do rei, Malvi, nasce uma filha que  
recebe o nome da própria deusa, de quem ela era um dom. Chegada à  
idade apropriada, o rei pede que a filha saia em busca do parceiro  
de sua vida. Savitri parte, acompanhada de um ministro. Passando  
pelas capitais de vários reinos, chegam finalmente a um eremitério  
em uma floresta isolada na qual o rei cego Dyumatsen, exilado de  
seu reino pelos inimigos, vive em simplicidade com esposa e o filho  
Satyavan. Savitri vê Satyavan e o escolhe. Retornando ao palácio

real, encontra o pai com o sábio Narad que, ao ouvir o nome do eleito, reprova a escolha, revelando que Satyavan deve morrer dentro de exatamente um ano. Savitri insiste e casa-se com Satyavan. Vivem então uma vida feliz e simples na floresta. Ela guarda, porém, em seu coração, a profecia. Prepara-se durante os três últimos dias reservados de vida para Satyavan, praticando austeridades. Quando chega a manhã do dia fatídico, Savitri acompanha excepcionalmente Satyavan à floresta para recolher lenha destinada ao fogo sacrificial. Queixando-se de uma dor, Satyavan deita-se no colo de Savitri. Ao meio dia aproxima-se o deus da morte, Yama, vestido em vermelho brilhante e trazendo um laço à mão. Savitri o vê extraíndo vagarosamente a alma de Satyavan com o laço e levando-a embora. Ela o segue, sob repetidas proibições de Yama em fazê-lo. Mas Savitri continua, envolvendo Yama com sua argumentação. O deus da morte, satisfeito, lhe concede dons, exceto, diz ele, o da vida de Satyavan. Savitri consegue, assim, que seu sogro tenha devolvida a visão e também que o reino subtraído ao velho rei lhe seja restaurado. Consegue também que seu pai tenha mais cem filhos da rainha Malvi e que ela mesma tenha cem filhos de Satyavan. Esse último desejo, concedido, implica também a vida de Satyavan. Savitri conquista assim a morte e o destino. Voltam os dois ao eremitério onde todos os dons se cumprem. Savitri e Satyavan têm grande progênie e a continuação da raça de Bharat (India) está assegurada.

## 5.1.2 A utilização da lenda por Sri Aurobindo

A lenda Savitri do Mahabharata, em termos de uma tradução semiótica explícita nesse meu trabalho, foi tomada por Sri Aurobindo como um signo, a partir do qual ele chegou a um outro signo interpretante substituto: o poema épico Savitri<sup>9</sup>. Neste processo algo foi acrescentado e o símbolo cresceu, como se diz em uma perspectiva peirceana. Gupta (1969, 65-69) faz uma comparação entre o Savitri de Vyasa (o **Mahabharata**) e o de Sri Aurobindo. Tomando cada um dos três personagens por vez, Aswapathy, Savitri e Satyavan, seguirei o roteiro proposto por Gupta em sua comparação.

O rei Aswapathy, no Mahabharata, texto de partida para Sri Aurobindo, por dezesseis anos oferece sacrifícios à deusa Savitri e, como resultado, obtém o dom de uma filha. No épico de Sri Aurobindo, ao invés, Aswapathy pratica ioga. Em consequência, há uma transformação em seu ser: ele se sente elevado cada vez mais alto e ao mesmo tempo é como se algo descesse sobre ele, vindo do Divino. Aswapathy está constantemente sendo transformado interiormente ao fazer sua viagem que o leva para dentro e para fora, para o mais alto e para o mais profundo. Aswapathy<sup>10</sup> significa literalmente "senhor dos cavalos". Nos Vedas, os cavalos e as vacas

---

<sup>9</sup> Registre-se, contudo, a polivalência do símbolo Savitri na cultura indiana. Uma outra leitura da lenda contida no Mahabharata produziu uma outra Savitri, em *The Dark Room* (1938) de R.K. Narayan, que rejeita a heroína da lenda por seu desapego e sua devoção ao marido (Cf. Hubel, 1993:126). Narayan, nesse texto amargo, quer fazer ressaltar o status subalterno da mulher no subcontinente indiano. O projeto de Sri Aurobindo é, a meu ver, não menos revolucionário, embora menos direto: ele mina por dentro a ordem estabelecida das relações aparentes ser humano-universo.

<sup>10</sup> Segundo Purani (1958:3), o rei Aswapathy em Savitri (no poema de Sri Aurobindo) é o símbolo do ser humano nos milênios de evolução em sua busca pela verdade de si mesmo, do mundo e do Divino.

são símbolos de riqueza material, mas também representam uma riqueza espiritual aprisionada que deve ser liberta pelo poeta divino . Assim como na cena do Bhagavad Gita o olho de Arjuna se abre e ele vê a grandeza de Krishna-Universo, do mesmo modo o olho místico de Aswapathy se abre e todo o cosmos aparece diante dele: os reinos, descritos por Sri Aurobindo, da Escuridão, da Matéria Sutil, Vida Inferior e Superior, Mente Inferior e Superior, do Conhecimento Maior e dos Céus do Ideal. Tendo viajado por todos esses reinos, chega ao Centro do Silêncio; daí ao próprio Eu da Mente e ao Mundo Alma e, finalmente, ao mistério Purusha-Prakriti, o mistério da existência. Assim é Aswapathy, no que diz respeito ao cosmos. Em relação a si mesmo, Aswapathy atravessa, no mesmo processo de ioga, vários reinos da Mente: o cosmos tem sua contrapartida na mente humana. Ele visita regiões de ignorância e inércia; regiões egocêntricas de paixões, invejas e ódios; reinos do pensamento, inteligência e razão; reinos da mente iluminada e, subindo ainda mais, reinos da consciência. Por fim, Aswapathy não somente se salva, mas executa também um ato de significação cósmica: através dele, Savitri, a graça divina, é trazida à terra. Tudo isso, portanto, caracteriza Satyavan no poema de Sri Aurobindo<sup>21</sup>.

---

<sup>21</sup> Aswapathy é aquele que, enquanto protótipo do rei justo, busca uma continuidade de sua ação em uma descendência. Um outro nível de leitura nos dará Aswapathy enquanto desejo do cosmos para chegar a um ponto culminante de seu labor (COLLINS, 1974:24). A diferença está em que, enquanto o rei da lenda pede um favor para si próprio, o rei, no poema de Sri Aurobindo, pede um favor para o cosmos todo. Ele insiste na descida do espírito para que a vida cósmica tenha seu ponto culminante: "O mundo agora espera por essa descida assim como Aswapathy esperou pelo nascimento de Savitri" (COLLINS, 1974:25) (No original: "The world now awaits this descent as Aswapathy waited for the birth of Savitri"). Nessa visão ampliada, a odisséia do rei recapitula toda a evolução cósmica e funciona como uma previsão daquilo que está por vir. Ao viajar pelos vários mundos, ele é tentado pela pretensão de cada um deles em ser a única realidade. Aswapathy, contudo, resiste e chega à conclusão da necessidade de uma



Quanto à deusa Savitri, no **Mahabharata**, ela jejua e se penitencia ficando em pé por três dias (o voto **tri-rattra**)<sup>12</sup> antes da data prevista para a morte do marido e recolhe em si a **Shakti** (Força) do **dharma** (virtude) da mulher e consegue, assim, fazer com que o Deus da Morte atenda seus desejos. No épico sânscrito, ela aparece como a deusa que responde à prece de Aswapathy e também como a filha do rei que, por gratidão, recebe o nome da deusa. No épico de Sri Aurobindo, as duas aparecem como o mesmo personagem e a mulher é a deusa que desce à terra. Savitri, ao viajar em busca de seu consorte, acolhe em si de maneira cada vez mais profunda a natureza, pratica ioga e, nesse processo, sofre uma mudança, despertando para a consciência de ser a filha da Mãe-Mundo, a vontade-divina. Ela se ergue, na força dessa consciência e, olho a olho, enfrenta o Deus da Morte, saindo vitoriosa. Em um tremendo embate, Savitri faz o Deus da Morte ver que ela, Savitri, sabe ser ele, Yama, somente uma outra face do Deus da Luz (um eco da **Trimurti** (representação trina da divindade, em que deus é, ao mesmo tempo, criador, conservador e destruidor))<sup>13</sup>.

Satyavan, no **Mahabharata**, após ser resgatado, volta para junto dos seus, passando o resto de seus dias em felicidade com esposa e

---

síntese, abrangendo tudo o que há nesses mundos (COLLINS, 1974:28-30)

<sup>12</sup> Bhattacharya (1985:26) relata ter encontrado em uma viagem pela Índia há alguns anos um penitente que se mantinha em pé sustentado por uma única perna já quase por um ano, de tal modo que a perna se apresentava grossa como a de um elefante.

<sup>13</sup> Segundo Gelewsky (1978:17): "Diferentemente das imagens repelentes que a mente humana, em tantas culturas e crenças, deu à morte (...) a mitologia indiana confere a Yama os traços de uma grande pessoa, de dignidade e nobreza reais, vê-o em um corpo belo e erguido, filho do deus do Sol, da Verdade."



filhos. No épico de Sri Aurobindo, Satyavan, revivido, desperta para a consciência de seu destino e de sua função neste mundo. A palavra "Satyavan" significa etimologicamente "alguém que possui ou quer possuir a verdade". De mãos dadas com Savitri (isto é, assistido pela graça divina), ele se dedica a viabilizar a transformação do homem e da natureza, lutando através da noite da escuridão mental que envolve o mundo para apressar a vinda de uma aurora maior - a aurora do supramental.

No processo descrito acima em torno dos três personagens, os 700 versos da lenda de savitri no **Mahabharata** transformam-se, nas mãos de Sri Aurobindo, em um épico de 24.000 versos, não havendo diferenças fundamentais no enredo básico. A ampliação dá-se em duas partes do épico: o sacrifício do rei Aswapathy para a deusa que, no texto sânscrito, tem algumas linhas, é transformado, no épico em inglês, em um relato do ioga de Aswapathy, em aproximadamente 12.000 versos (do Livro I, Canto 3, até o final do Livro III). De modo semelhante, os três dias de prática de austeridade de Savitri que no texto sânscrito ocupam algumas linhas, no épico aparecem como um relato de Savitri despertando para seu verdadeiro ser, sua entrada nos reinos interiores e a confrontação com a Morte, que se estende por uns 8.000 versos (Livros VII, VIII, IX e X).

5.1.2.1 A estrutura de Savitri<sup>24</sup>

Vejamos como se estrutura o poema de Sri Aurobindo. Suas 724 páginas estão divididas mais ou menos pela metade em duas partes (correspondentes à divisão em dois volumes da edição inicial de 1954). A primeira parte é composta por três livros. Nos "Livro dos Primórdios" (The Book of Beginnings) há 5 cantos. O primeiro canto, em 10 páginas, introduz o cenário cósmico (a aurora da criação que é, em outro nível, também a aurora do dia em que Satyavan deve morrer). Esse canto, por sua importância na obra, será examinado mais detalhadamente. Antes disso, contudo, apresento uma visão panorâmica da constituição do poema. O canto inicial termina com o despertar de Savitri ainda de madrugada. No canto 2, também em 10 páginas, enquanto Savitri começa a se dedicar a sua rotina de afazeres, ela entra em um estado de rememoração do passado:

Awhile, withdrawn in secret fields of thought, / Her mind moved in  
a many-imaged past (1972x: 21)

(Por algum tempo, retirada em campos secretos do pensamento, / Sua mente moveu-se em um passado de múltiplas imagens).

Relembra então todo o seu passado e, desafiada pela pretensão da Morte em levar Satyavan, Savitri sente-se chamada à ação:

The great World-Mother now in her arose (1972x:21)

(A grande Mãe-Mundo ergue-se agora nela)

Sri Aurobindo interrompe aqui, sem razão aparente, a descrição da ação. Quem é Savitri? Para que veio ela ao mundo? O autor recorre

---

<sup>24</sup> Todas as referências feitas doravante a Savitri referem-se ao poema de Sri Aurobindo e não à lenda contida no épico Mahabharata.

à narração retrospectiva para dar resposta a essas questões. Inicia-se então um longo flash-back que só termina 540 páginas adiante. Dessas, 327 tratam da odisséia espiritual daquele que articulou a vinda de Savitri ao mundo, o rei Aswapathy. Com esse fim é que os três últimos cantos do "Livro dos Primórdios" descrevem a primeira parte dessa odisséia espiritual, o ioga do rei.

O segundo livro, "O Livro do Viajante dos Mundos" (The Book of the Traveller of the Worlds") é composto por 15 cantos em 209 páginas que descrevem a segunda parte do ioga do rei, atravessando vários mundos<sup>15</sup>. Ao final desse livro, Aswapathy retorna, purificado e fortalecido, ao estado consciente, após ter descoberto que o homem está fadado a evoluir em direção ao supramental, uma vez que em seu estágio atual ele é somente um ser de transição:

He has risen to greatness and discontent, / He is awake to the invisible, / Insatiate seeker, he has all to learn:/ He has exhausted now life's surface acts./ His being's hidden realms remain to explore. (1972x:133)

(Ele elevou-se à grandeza e ao descontentamento, / Está desperto para o invisível, / Explorador insaciável, tem tudo a aprender: / Exauriu agora os atos superficiais da vida./ Os reinos ocultos de seu ser estão para ser explorados).

O terceiro livro, "O Livro da Mãe Divina" (The Book of the Divine Mother), composto por 4 cantos, em 44 páginas, mostra o rei Aswapathy interiormente enriquecido por suas experiências de iogue, mas insatisfeito por serem só suas. Ele parte em uma terceira

---

<sup>15</sup> Cf. Nandakumar (1962:329): "O Veda fala frequentemente dos mundos divinos triplices, os mundos inferiores triplices e um mundo de ligação. Existem, naturalmente, gradações outras". (No original: "The Veda often talks of the triple divine worlds, the triple lower worlds, and a link-world, and there are, of course, further gradations".

viagem espiritual, para ir ao encontro do último Poder Divino e solicita a descida deste ao mundo para divinizar toda a criação, uma vez que ele só, enquanto ser humano, sente-se incapaz de vencer os poderes da escuridão, do sofrimento e da Morte. Diante da Mãe Divina um grito brota de Aswapathy:

How shall I rest content with mortal days/ And the dull measure of terrestrial things, / I who have seen behind the cosmic mask / The glory and the beauty of thy face? (1972x:341)

(Como contentar-me com os dias mortais/ E a medida obtusa das coisas terrenas,? Eu que vi por detrás da máscara cósmica/ A glória e a beleza de tua face?)

A Mãe divina, finalmente, cede diante de seu pedido:

O strong forerunner, I have heard thy cry./ One shall descend and break the iron Law,/ Change Nature's doom by the lone Spirit's power. (1972x:346)

(Ó forte precursor, eu ouvi teu grito./ Alguém virá e quebrará a Lei de ferro,/ Transformará a sina da Natureza pelo puro poder do Espírito

Tem então início o relato da viagem espiritual do rei Aswapathy, que faz, por assim dizer, o background humano, parte do background cósmico, exposto no "Livro do Nascimento e da Busca" (The Book of Birth and Quest), o quarto livro. Descreve-se também aqui, 4 cantos em 40 páginas, o nascimento, a infância de Savitri e, já adolescente, sua peregrinação pelo mundo em busca de um companheiro.

O quinto livro, "O Livro do Amor" (The Book of Love), relata, em 3 cantos contidos em 26 páginas, o encontro e o mútuo



reconhecimento de Savitri e Satyavan como destinados um para o outro.

No sexto livro, "O Livro do Destino" (The Book of Fate), vemos, em 50 páginas dispostas em 2 cantos, a volta de Savitri ao palácio de seu pai, onde relata ter encontrado um companheiro. Lá se encontra o sábio Narad que prediz a morte de Satyavan dentro de exatamente um ano. A rainha, chocada pela revelação, tenta fazer com que Savitri escolha outro companheiro, mas ela mostra-se irredutível.

O sétimo livro, "O Livro do Ioga" (The Book of Yoga) conta, em 7 cantos e 96 páginas, a viagem espiritual de Savitri em busca de sua alma, o seu ser oculto que lhe dará forças para enfrentar a Morte, passando por vários reinos interiores. No primeiro canto, relata-se a volta de Savitri ao eremitério na floresta, onde ela viverá maritalmente com Satyavan, guardando em seu coração o segredo da revelação. Mas o segredo pesa e no segundo canto, em uma de suas noites passadas em claro, Savitri escuta uma voz poderosa:

Arise, O soul, and vanquish Time and Death. (1972x:474)

(Levante-se, ó alma, e vença o Tempo e a Morte.)

Savitri entra, então, em um transe, descrito nos seis cantos restantes desse livro, no qual ela se torna consciente de ser a Mãe Divina.

O oitavo livro, "O Livro da Morte" (The Book of Death), em um único canto de 5 páginas, retoma o fluxo da narrativa que havia sido interrompido após as 20 páginas iniciais do poema. Descreve-se aqui a morte de Satyavan. A ação tem lugar durante o dia.



Os três livros seguintes têm sua ação no reino da consciência, onde o tempo não existe e mostram Savitri em sua disputa com os poderes sedutores. O nono livro, "O Livro da noite Eterna" (The Book of the Eternal Night) relata, em 2 cantos e 28 páginas, a viagem que fazem Savitri, Satyavan e a Morte pela noite eterna do inconsciente.

O décimo livro, "O Livro do Duplo Crepúsculo" (The Book of the Double Twilight), em 4 cantos e 72 páginas, mostra como eles saem da noite do inconsciente através do duplo crepúsculo. É ao final desse livro que Savitri exhibe à Morte o seu rosto divino. Aqui Sri Aurobindo retoma, reelaborando-a, uma cena do **Bhagavad Gita** na qual Krishna assume sua forma cósmica (**visvarupa**) e mostra-se a Arjuna em toda a sua grandiosidade:

A mighty transformation came on her./ A halo of the indwelling Deity,/ The Immortal's lustre that had lit her face / And tented its radiance in her body's house,/ Overflowing made the air a luminous sea./ In a flaming moment of apocalypse (1972x: 664)

(Uma poderosa transformação sobreveio /Um halo da Divindade interior,/ O brilho do Imortal que havia acendido sua face / E armara sua auréola na casa de seu corpo, / Fez, transbordando, do ar um mar luminoso./ Em um momento fulgurante de apocalipse.)

E então:

Eternity looked into the eyes of Death, / And darkness saw God's living Reality (1972x: 665)

(A Eternidade olhou dentro dos olhos da Morte, / E a Escuridão viu a Realidade viva de Deus.)

Segue-se o comando de Savitri à morte:

Release the soul of the word called Satyavan / Freed from thy clutch of pain and ignorance / That he may stand master of life and fate, / Man's representative in the house of God, / The mate of Wisdom and the spouse of Light, / The eternal bridegroom of the ternal bride (1972x: 666)

(Solte a alma do mundo, de nome Satyavan/ Liberte-a de teu poder de dor e ignorância / Para que ele seja mestre da vida e do destino, / Representante do homem na morada de deus, / Cônjuge da Sabedoria e esposo da luz, / O noivo eterno da noiva eterna.)

A Morte tenta ainda recusar:

He [the Death] called to Night but she fell shuddering back,/ He called to Hell but sullenly it retired:/ He turned to the Inconscient for support, / From which he was born, his vast sustaining self: / It drew him back towards boundless vacancy (1972x:667)

(Ele apelou à noite, mas ela recuou tremendo, / Apelou ao Inferno, mas esse retirou-se taciturnamente: / Apelou ao apoio do Inconsciente, / Do qual havia nascido, o seu vasto eu de sustentação: / Esse trouxe-o de volta a uma inaniidade sem limites.)

Não há como deixar de ceder e, então, evidencia-se a derrota da Morte:

The twilight realm passed fading from their souls,/ And Satyavan and Savitri were alone. (1972x: 668)

(O reino do crepúsculo gradualmente esvaiu-se de suas almas,/ E Satyavan e Savitri viram-se a sós.)

No décimo-primeiro livro, "O Livro do Dias Eterno" (The Book of the Everlasting Day), em um único canto de 42 páginas, Savitri e Satyavan entram, após deixar a Morte para trás, ainda antes de voltar à terra, no Dia Eterno onde o sol da verdade nunca se deita, a ignorância é desconhecida e a morte não tem lugar. Savitri deve passar pela tentação do Nirvana, da fuga para dentro da eternidade. Por quatro vezes uma oferta é feita a ela pelo Deus radiante, o Virat, o Hiranyagarbha, que Savitri reconhece como a própria Morte, agora transformada. A resposta:

In vain thou tempst with solitary bliss/ Two spirits saved out of a suffering world; / My soul and his indissolubly linked/ In the one task for which our lives were born,/ To raise the world to God in deathless Light,/ To bring God down to the world on earth we came. (1972x:692)

(Em vão tu me tentas com a beatitude solitária / Dois espíritos salvos de um mundo em sofrimento; / Minha alma e a dele indissoluvelmente unidas / Na tarefa única para a qual nascemos, / Erguer o mundo para Deus na Luz imortal, / Para trazer Deus ao mundo na terra nós viemos.)

E o deus exclama

Thy thoughts are mine, / I have spoken with thy voice (1972x: 698)

(Teus pensamentos são os meus, / Falei com tua voz.)

O epílogo, em 10 páginas, traz o retorno de Savitri e Satyavan à terra e à dimensão do tempo. A ação se passa ainda durante o dia que começara com a descrição da aurora no Canto Primeiro. O poema termina, como iniciara, com a espera da aurora, uma outra aurora que trará a transformação do ser humano, tal como o conhecemos, na direção de um ser supramentalizado:

Night, splendid with the moon dreaming in heaven / In silver peace, possessed her luminous reign. / She brooded through her stillness on a thought / Deep-guarded by her mystic folds of light, / And in her bosom nursed a greater dawn. (1972x: 724)

(A Noite, esplêndida com a lua deleitando-se no céu / Em paz argêntea, possuía seu reino luminoso. / Em sua quietude ela afagava um pensamento / bem guardado em seus recôncavos místicos de luz, / E em seu íntimo acalentava uma aurora ainda maior.)

Esses, os últimos versos do longo poema. Qual será a chave para a compreensão dessa aurora da qual fala Sri Aurobindo? As considerações a seguir tentam dar uma resposta a essa pergunta.

## 5.1.2.2 O símbolo da aurora

Renéville, em sua obra *L'Expérience Poétique*, traz um capítulo denominado "o sentido da noite" (le sens de la nuit), no qual ele faz correlações entre o tema da noite e a obra de alguns poetas. Nesse sentido, segundo Renéville, o poeta Novalis concebe, em seus "Hinos à Noite", a criação da luz como um sacrifício feito pela noite que se retira de uma porção do espaço, permitindo aos outros astros que apareçam. A noite retomará lentamente da luz, contudo, o império a ela concedido (RENEVILLE, 1938:88). O autor contrapõe a "obsessão pelo negro" de Nerval, Novalis e Baudelaire à "obsessão pelo branco" de Mallarmé, cujos poemas, em sua maioria, têm sua necessidade interna constituída por uma angústia de chegar à consciência pura, com imagens que visam estabelecer em nosso espírito o "reino das neves" (le règne des neiges) (RENEVILLE, 1938:94). O destino dos poetas que foram tomados (saisis) pelo sentido da noite foi o de deixarem de ser poetas: o silêncio brusco de Racine e de Rimbaud. Mallarmé atormentado pela impossibilidade de se exprimir e Baudelaire visitado pela angústia do indizível (RENEVILLE, 1938:119). Quero dizer que outro foi o caminho de Sri Aurobindo, com sua obsessão pelo lusco-fusco, pela aurora, segundo Collins (1974). Collins retoma a importância do símbolo da aurora no poema de Sri Aurobindo, como um tempo entre contrários, como a mãe do dia e a filha da noite (COLLINS, 1974: 22-23):

E somente a partir da perspectiva de estar no meio entre contrários que todas as realidades podem ser observadas e compreendidas. A luz vê somente a luz; a escuridão está submersa em si mesma; mas a aurora vê ambas ao mesmo tempo (...) De acordo com



Aurobindo, uma das formas mais adequadas de ver toda a realidade é vê-la como um tempo de aurora<sup>16</sup>.

Segundo esse mesmo autor:

Se retornarmos ao símbolo da aurora como um tempo de estar no meio, pode-se ver que, em sua viagem pelos reinos, Aswapathy é atraído, a partir da aurora, para várias espécies de "luz" (...) [mas] ele sempre retorna à postura da aurora. Somente a partir da perspectiva mediana da aurora podem todas essas verdades separadas serem propriamente integradas<sup>17</sup>.

Na perspectiva teórica em que me situo, a afirmação de Collins pode ser lida enquanto um envio à noção do "crescimento do símbolo", no processo da semiose. Com efeito, a proposição da impossibilidade de se chegar a um interpretante final, inerente à semiótica de Peirce, se coaduna bem com a "postura da aurora" de que fala Collins. Há, em ambas, um signo que olha para frente e para trás, impossibilitado de esgotar toda a gama de modos de ser<sup>18</sup>. Do mesmo modo, a postura da aurora liga-se à bifacialidade de Janus, imagem esta explorada por Else Vieira (1992:89). A questão do centro acha-se

---

<sup>16</sup> No original: "It is only from the perspective of being in the middle between contraries that all realities can be observed and understood. Light sees only light; darkness is immersed in itself; but dawn sees both at the same time (...) According to Aurobindo, one of the most adequate ways of viewing all reality is to see it as a dawn time."

<sup>17</sup> No original: "If we return again to the symbol of the dawn as a time of being in the middle, it can be seen that in his journey through the kingdoms Aswapathy is drawn away from the dawn into various kinds of "light" (...) [but] he always returns eventually to the posture of the dawn. Only from the middle perspective of the dawn can all of these separate truths be properly integrated."

<sup>18</sup> Uma instigante aproximação do tema da aurora com o horizonte do pós-moderno pode ser encontrada em MINN-HA (1989:40): "O conhecimento leva tanto a aberturas quanto a delimitações [closures]. A busca idealizada de conhecimento e poder torna, às vezes, difícil reconhecer que a iluminação/iluminismo [enlightenment] (como exemplificado no ocidente) acarreta freqüentemente um obscurecimento [endarkenment] (...) Ao tentar excluir um termo (a escuridão) em benefício de outro (a luz), o projeto modernista de construir um conhecimento universal permitiu-se um deleitamento em oposições gratificantes tais como civilização/primitivismo, progresso/atraso, evolução/estagnação." (No original: "Knowledge leads no more to openings than to closures. The idealized quest for knowledge and power makes it often difficult to admit that enlightenment (as exemplified by the west) often brings about endarkenment (...) By attempting to exclude one (darkness) for the sake of the other (light), the modernist project of building universal knowledge has indulged itself in such self-gratifying oppositions as civilization/primitivism, progress/backwardness, evolution/stagnation.")



também presente nesse contexto. Com efeito, a possibilidade de um centramento exige um descentramento anterior. Evidencia-se, assim, a bilateralidade. Ser um e ser outro, escuridão e luz ao mesmo tempo<sup>19</sup>. Mehrez (1992:121), como já se disse (Cf. cap. 3), permite-nos situar essa temática dentro do contexto da crítica pós-colonial, ao referir-se a textos escritos por sujeitos pós-coloniais bilingües que criam uma língua do 'entre-lugar' e chegam, portanto, a ocupar um espaço do 'entre lugar'. Sri Aurobindo, ele também um sujeito pós-colonial, tematiza em *Savitri* a ação da aurora:

A glamour from the unreach'd transcendences / Iridescent with the glory of the Unseen, / A message from the unknown immortal Light / Ablaze upon creation's quivering edge, / Dawn built her aura of magnificent hues / And buried its seed of grandeur in the hours (1972x: 3-4)

(Uma atração vinda da transcendência inalcançável / Iridescente com a glória do Oculto, / Uma mensagem da Luz imortal desconhecida / Ardente sobre a tremulante orla da criação, / A Aurora construiu sua aura de suntuosas nuances / E encobriu sua semente de esplendor sob as horas).

Corroborando o que foi dito anteriormente sobre o papel privilegiado de uma "postura da aurora", assim diz Sri Aurobindo em seu "O Segredo dos Vedas" (*The Secret of the Vedas*) (1972i: 126):

A aurora iluminadora da consciência mais alta ou indivisa é sempre a aurora da Verdade; se Usha é aquela aurora iluminadora,

---

<sup>19</sup> Essa postura da aurora, esse olhar para a frente (a manhã que se aproxima) e para trás (a noite que passou) está presente na semiótica de Peirce, através do signo que olha para um interpretante inicial e para um hipotético interpretante final (Cf. VIEIRA, 1992:86).

veremos então sua vinda freqüentemente associada nos versos do Rig Veda à idéia da Verdade, o *rtam*.<sup>20</sup>

O papel de propiciadora do conhecimento, desempenhado pela deusa Usha é explicitado por ele (1972e: 281):

Em todo o Veda, Usha, filha do Céu, tem sempre a mesma função. Ela é o veículo do despertar, da atividade e do crescimento dos outros deuses; ela é a primeira condição da realização Védica (...) muitos são hinos nos quais figuras ricas e belas da aurora física terrestre encobrem essa verdade interior da deusa Usha<sup>21</sup>.

E, em carta de 9.4.1947, já ao final de sua vida, diz Sri Aurobindo:

Eu mesmo antevi (...) a escuridão da noite antes da aurora. Portanto, não me sinto desencorajado. Sei o que se prepara atrás da escuridão e posso ver e sentir os primeiros sinais daquilo que está por vir (1972u: 169-170)<sup>22</sup>.

Panikkar (1977:25), ao tratar da aurora, tece considerações sobre a tradução dos poemas védicos, apontando a inevitabilidade de mudanças (*shifts*), o que pode ser entendido como uma outra formulação da criação de interpretantes no crescimento do símbolo, dentro da semiose :

Ushas, por exemplo, pode não ser mais considerada a filha de Prajapati, a Deusa do mito, mas simplesmente a Aurora, ou talvez somente a aurora [em minúsculo]. Contudo, através dessa mesma mudança, Usha chega em local no qual a aurora ainda alvorece, mas a filha de Prajapati não é mais reconhecida. Tendo viajado até plagas tão distantes, ela contribuirá para que nossa obtusidade de percepção seja removida e que a aurora seja reinstalada de

<sup>20</sup> No original: "The illumining dawn of the higher or undivided consciousness is always the dawn of the Truth; if Usha is that illumining dawn, then we are bound to find her advent frequently associated in the verses of the Rg-Veda with the idea of the Truth, the *rtam*."

<sup>21</sup> No original: "Throughout the Veda, Usha, daughter of Heaven, has always the same function. She is the medium of the awakening, the activity and the realization (...) Many are the hymns, indeed, in which rich and beautiful figures of the earthly dawn veil this inner truth of the goddess Usha."

<sup>22</sup> No original: "I myself foresaw (...) the darkness of the night before the dawn; therefore I am not discouraged. I know what is preparing behind the darkness and can see and feel the first signs of its coming."

modo mais colorido e relevante, talvez não como a filha de Prajapati, mas certamente como a Aurora, como um símbolo de esperança em nosso mundo contemporâneo<sup>23</sup>.

Essas observações possibilitam-nos, agora, acompanhar mais de perto um trecho do canto inicial do poema.

## 5.2 A cena inicial do poema

Vejamos, por exemplo, a página inicial de Savitri. Assim começa o poema:

It was the hour before the Gods awake.  
 Across the path of the divine Event  
 The huge foreboding mind of Night, alone  
 In her unlit temple of eternity,  
 Lay stretched immobile upon Silence' marge.  
 Almost one felt, opaque, impenetrable,  
 In the sombre symbol of her eyeless muse  
 The abysm of the unbodied Infinite;  
 A fathomless zero occupied the world.  
 A power of fallen boundless self awake  
 Between the first and the last Nothingness,  
 Recalling the tenebrous womb from which it came,  
 Turned from the insoluble mystery of birth  
 And the tardy process of mortality  
 And longed to reach its end in vacant Nought.  
 As in a dark beginning of all things,  
 A mute featureless semblance of the Unknown  
 Repeating for ever the unconscious act,  
 Prolonging for ever the unseeing will,  
 Cradled the cosmic drowse of ignorant Force  
 Whose moved creative slumber kindles the suns  
 And carries our lives in its somnambulist whirl.

---

<sup>23</sup> No original: "Ushas, for example, may no longer be considered the daughter of Prajapati, the Goddess of the myth, but simply Dawn, or perhaps only dawn. Yet by this very shift Ushas has arrived where the dawn still dawns but where the daughter of Prajapati is no longer known or acknowledged and, having travelled to such distant shores, she herself will perhaps help see to it that our dullness of perception is removed and the dawn is reinstated in a more colorful and relevant form, not perhaps as the daughter of Prajapati, but certainly as Dawn, as a symbol of hope, in our contemporary world."

Athwart the vain enormous trance of Space,  
 Its formless stupor without mind or life,  
 A shadow spinning through a soulless Void,  
 Thrown back once more into unthinking dreams,  
 Earth wheeled abandoned in the hollow gulfs  
 Forgetful of her spirit and her fate.  
 The impassive skies were neutral, empty, still.  
 Then something in the inscrutable darkness stirred;  
 A nameless movement, an unthought Idea

(Era a hora anterior àquela em que os Deuses acordam / no caminho do Evento divino (uma nova criação) / a imensa (e de maus prognósticos) mente da Noite, só / em seu não-iluminado templo de eternidade / jazia estendida imóvel no limite do Silêncio (como se para impedir a nova criação) / Quase se pode sentir, opaco, impenetrável / no símbolo sombrio da ponderação encerrada em si mesma, sem olhos (feita pela noite) / o abismo do Infinito não corporificado / Um zero (**Sunya** , o Nada que é Tudo) insondável ocupava o mundo / Um poder do Eu decaído, sem limites e desperto / Entre o primeiro e o último Nada , / Rememorando o tenebroso útero de onde veio, / Afastou-se do mistério insolúvel do nascimento / E do moroso processo da mortalidade / E desejou alcançar o seu fim nesse Nada vazio. / Como em um escuro começo de todas as coisas, / Uma muda e indefinível semelhança do Desconhecido / Repetindo sempre o ato inconsciente, / Prolongando sempre a vontade que não quer ver, / Embalou a sonolência cósmica da Força ignorante / Cujo dormir movido por algo e criador acende os sois / E leva nossas vidas em turbilhão sonambúlico. / De lado a lado do enorme e vão transe do Espaço, / Seu estupor vazio de forma sem mente ou vida, / Uma sombra girando através de um vazio sem alma / Atirada de volta uma vez mais em sonhos que não pensam, / A terra girava abandonada nos abismos ocios / Esquecida de seu espírito e destino. / Os céus impassivos eram neutros, vazios , quietos. / Então algo agitou-se na escuridão inescrutável, / Um movimento sem nome, / Uma Ideia não-pensada (criada por si mesma)).

#### 5.2.1 Elementos védicos no início do poema

As considerações a seguir me levarão a iluminar o texto acima de **Savitri** com estudos de Pandit (1983) e de Chatterji (1983), recuperando elementos da tradição védica que podem ser encontrados no poema.



Sigamos os comentários de Pandit (1983: 7-10), em seu livro *The Book of Beginnings*<sup>24</sup>:

Trata-se, portanto, no início do poema, de uma aurora. Não somente daquele dia fatídico no qual Satyavan morrerá, mas também do começo de um ciclo de criação cósmica (No início do canto o contexto da aurora da criação do mundo prepondera sobre aquele da aurora do dia). A aurora de que fala o poeta é aquela anterior à criação do presente ciclo de criação, nosso universo: It was the hour before the Gods awake ( "Era a hora anterior ao despertar dos deuses"). Mas os deuses não dormem, segundo os Vedas. Aqui, na verdade, eles acordam de um estado de transe, de auto-absorção. Acontecerá, então, um Evento (observe-se a letra maiúscula) divino, a criação. Contudo, antes que isso ocorra, a Noite, a Escuridão Inconsciente, opõe sua resistência, no Silêncio (a maiúscula indicando que não se trata de ausência de som, mas de um Silêncio espiritual). Algo opaco oferece resistência à luz que quer vir: o Nada (que é Tudo) a ocupar o mundo. Já tendo passado, anteriormente, pela dissolução de tudo (pralaya), o poder semi-desperto de que fala o poema olha ao redor de si e vê a perspectiva de ter,

---

<sup>24</sup> Esse autor tem uma característica interessante, a de ter feito um movimento inverso no sentido de apreender o poema através de uma tradução do inglês para o sânscrito: "Poi em agosto de 1947, acredito, que esse canto foi publicado pela primeira vez e meu guia e professor Sri Kapali Sastriar traduziu-o para o sânscrito (...) E eu, pessoalmente, comecei a entender Savitri somente através da versão em sânscrito. Quando o li em inglês, senti que era algo místico e além de meu alcance. Mas quando Sastriar estava traduzindo, ele o lia em voz alta, e depois quando eu o lia, ele fazia sentido para mim (PANDIT, 1983:5-6) (No original: "It was August 1947, I believe, that this canto was first published and my guide and teacher Sri Kapali Sastriar translated it into Sanskrit (...) And I, personally, began to understand Savitri only through the Sanskrit version. When I read it in English, I felt it was mystic and beyond me. But when Sastriar was translating it, he would read it out, and when I read it afterwards, it made meaning to me".



novamente, de nascer. Tenta então retroceder, desejando diluir-se no Nada. Faz isso como por um movimento de repetição mecânica. Tudo está em estado de supressão: há um espaço, mas nele não há forma. Remontando, agora, também à aurora propriamente dita do dia em que Satyavan deve morrer, o poema diz que a terra gira esquecida de si. Nada se move nos céus. Algo, então, começa a se mover.

Até aqui, a representação poética de Sri Aurobindo, segundo Pandit (1983). Como comparação elucidativa, apresento a visão mostrada por Chatterji (1983) em seu livro **A Sabedoria dos Vedas**. Através da comparação, instaura-se, nos termos de meu trabalho, uma relação de semiose - - o texto de Sri Aurobindo, enquanto descrição da criação cosmológica, como uma tradução icônica, em língua inglesa, dos Vedas, seguindo-se a descrição dos elementos deles extraídos por Chatterji. Para esse mesmo autor (1983: 13), não existe uma visão sistematizada sobre a criação cósmica nos textos védicos -- embora os elementos dessa visão possam ser encontrados dispersos nas diferentes partes de que é composta a literatura védica, em seu sentido mais restrito de Hinos e **Brahmanas** (incluindo os **Upaniçads**). Segundo Chatterji, remontando ao início do **Isha Upaniçad** (**Isavasyam idam sarvam yat kim ca jagatyam jagat** ), há dois elementos que podem resumir a visão védica( os termos em sânscrito, na citação, remetem ao fragmento do **Isha Upaniçad** acima):

Não existe nada que seja absolutamente estável, nada que seja permanente, em todo o universo objetivo, que é apenas um sistema de "movimentações" incessantes (jagati, movimento coletivo) com tudo o que está nele se movimentando e se modificando (jagat) (1983: 14).

Um outro elemento:

Esse movimento incessante no universo, todavia, não é apenas uma dança tola; há método nela e os movimentos são arranjados em grupos e "obrigados a morar" (avasya) dentro de certos limites e por períodos de várias dimensões, de maneira a lhe dar algo semelhante a uma estabilidade mais ou menos duradoura (1983: 14)

Sendo Isha, "o Senhor", o poder que governa esses movimentos (1983: 14), observa-se a existência de outros nomes para o denominarem: Isha ou o último Atman ou Purusha - que também recebe o nome de Brahman (1983: 25).

Compreende-se como, na sequência do poema, Sri Aurobindo apresenta esse movimento criador como aquele que "Teased the Inconscient to wake Ignorance" (1972x: 2) ("Provocou o Inconsciente de modo a despertar a Ignorância"). Ignorância aqui como **avidya** e também como **asat**, o não-ser, o não-existir).

Segundo a tradição hindu, a manifestação de Brahman se faz, contudo, de maneira dupla: uma fase de manifestação sob a forma do universo atual (srsti, "emissão"; kalpa, "entalhamento", "ciclo completo") e uma fase em que o universo só existe em forma potencial (pralaya, "absorção" ou "dissolução") (Chatterji 1983: 27). **Pralaya**, o estado potencial do universo, pode ser visto como o sono por parte de Brahman e o novo universo como o seu despertar (1983: 29). Pode-se, igualmente, como faz Chatterji, comparar os estágios pelos quais passa um indivíduo (ao despertar) com os (primeiros) estágios pelos quais passa Atman, até alcançar o máximo de concretização física como o elemento "terra":

Despertando, por assim dizer, de seu longo cochilo no estado de homogeneidade universal (pralaya), o Atman "dá uma olhadela ao redor" (iksati), por assim dizer, e não vê nada

existindo (o que se chama de avidya é apenas a experiência "nada é conhecido", que é a mesma coisa que "nada existe". Assim, avidya equivale a asat), esquecido do fato de que ele próprio existe. Isso pode ser comparado à experiência de um homem que, digamos, foi dormir num lugar que estava então repleto de coisas, mas agora está completamente vazio delas, e que desperta nesse vazio. Seu primeiro pensamento ao despertar não é ele, mas o vazio que o rodeia. Da mesma maneira, Atman não se contempla, mas o Nada, a quem olha de relance. Essa olhadela de Atman e a experimentação do Nada são a "Deliberação Primária" (para-vimarsa), é o primeiro Pensamento tremulante, ondulante, vibrante (prathama-spanda) e, como um Pensamento-Energia vibrante, ondulante, é também a Palavra Primária (brahman), o Som Primário (Sabda) e o Nome (naman). Mas esta experiência do Nada leva ao próximo estágio, que é o de rememorar antes de sua contemplação tudo o que existiu no passado, isto é, o universo que existiu antes. (CHATTERJI, 1983: 44)

Voltando ao texto de Sri Aurobindo, encontra-se "a power of fallen boundless self" ("um poder do Eu decaído, sem limites") que, ao despertar, rememora tudo o que antes existiu e, horrorizado ante a ideia de ter de vir novamente a ser, tende a retroceder. Através do texto do poema e do texto de Chatterji, pode-se, então, resgatar talvez alguns dos elementos da tradição védica presentes em Savitri.

O poema de Sri Aurobindo refere-se ao Nada ("dark beginning of all things" ("o escuro começo de todas as coisas")). Chatterji o identifica como "princípio da negação (...) da contração, pelo qual Purusha se limita (...) esquecendo-se de si, esquecendo-se de que ele existe" (1983: 59). O que veio depois a ser chamado de Tamas (Inércia, Escuridão). Cabe aqui, seguindo Chatterji, introduzir os Guna (literalmente, "fios" ou correntes que se tecem em atributos das coisas). Segundo esse mesmo autor, sempre remetendo ao fragmento acima do Isha Upanishad:

[Guna]"São os fios com que é tecida a rede que o Senhor (Isha) possui (javalat) (...) Tamas, Sattva e Rajas correspondem, nos textos védicos, respectivamente ao preto (azul), ao branco e ao vermelho (...) Os nomes Tamas (Escuridão), Sattva (Existência) e Rajas (Explosão) são significativos e apropriados. É óbvio que o posicionamento do Todo no Nada produz a escuridão, por assim dizer e que a disseminação de tudo sobre a poeira e no ar, por assim dizer, é apropriadamente chamada Tamas e Rajas (...) Nem Rajas nem Tamas, por si sós, manteriam algo que existisse como coisa. É a terceira tendência que, ao fazer as coisas girarem incessantemente em órbitas limitadas (...) mantém-nas existindo (em sânscrito sat), donde a tendência ser Sattva, "serdade". Esta é sem dúvida a razão pela qual vartamana, literalmente rodopio, significa "existente", "presente". (Chatterji, 1983: 59)

ê-se assim, em Savitri, como "Earth wheeled abandoned in the hollow gulfs" (A terra girava abandonada nos abismos ocios), o que emite a uma existência "rodopiante", no pensamento védico, segundo citação acima de Chatterji.

Este pequeno comentário à parte inicial do poema, como visto, já emite a uma visão védica da criação. Gupta (1969: 123), referindo-se a este mesmo trecho do poema, diz:

[aqui] entramos no mundo poético dos Vedas onde ouvimos o canto poderoso da criação cósmica: "Quem espalhou o quê e onde? Quem deu abrigo? Havia lá água? Inescrutável profundidade de água?" (tradução do poema védico por P.Lal apud Gupta)<sup>25</sup>

Reddy (1989: 84-5) comenta essa mesma parte inicial do poema:

As linhas iniciais de Savitri referem-se à situação abismal antes da vinda dos Deuses. (...) Com o primeiro raio da luz que desce e toca o mar estagnado da escuridão cega, os deuses são despertados, e com isso começa o processo de manifestação da consciência. Mas a serpente da noite acha-se por demais enrodilhada na escuridão para responder ao toque renascedor da luz. Na verdade ela engole a luz e mergulha em um sono ainda mais profundo. Na imagem védica, trata-se da primeira aurora, que é mal recebida pela Noite entrincheirada em uma Noite maior. A luz irradia sempre de novo, o que resulta em uma cadeia de auroras sucessivas. Essa é a história das marchas e contramarchas da consciência

<sup>25</sup> No original: "We have slipped into the poetic world of the Vedas where he hear their mighty chant cosmic creation: "Who straddled what, and where? Who gave shelter? Was water there, unfathomed depth of water?"



desde o início da criação. A descida continua e faz a terra progressivamente mais e mais receptiva à Luz e à Força. O nascimento de Savitri representa a aurora divina que prepara a terra para receber a luz de ouro do Supramental. <sup>26</sup>

O restante desse capítulo procurará explicitar mais a expressão da Experiência Védica por Sri Aurobindo e a percepção que dessa tentativa tiveram os críticos.

### 5.3 O poema e a crítica

Uma das formas de verificar como funciona Sri Aurobindo enquanto tradutor da Experiência Védica é efetuar um exame da crítica que se deteve sobre suas obras. A somatória dos traços encontrados pelos críticos em Savitri, por exemplo, remetendo a obras da Índia antiga, permite que se armem andaimes através dos quais um leitor ocidental, incluindo-me eu também aí, pode obter outras portas de entrada para sua própria leitura do poema. Sem pretender fazer um exame exaustivo dos traços encontrados, limitar-me-ei a examinar três questões: as figuras, o gênero épico e algumas críticas à estruturação de Savitri. Trata-se, obviamente, de uma escolha arbitrária de elementos, ditada pela limitação do tempo e espaço de que disponho.

---

<sup>26</sup> No original: "The opening lines of Savitri refer to the precipitous and abysmal situation before the advent of Gods (...) With the first ray of the descending light touching the dead sea of blind darkness the gods are awake, and with it the process of manifestation of consciousness begins. But the python of Night is too very coiled up in darkness to respond to the resurrecting touch of Light. In fact it swallows up the Light and sinks back into a deeper slumber. In the vedic image this is the first dawn which is ill-received by the Night entrenched in a greater Night. The Light strikes again and again resulting in a chain of successive dawns. Such is the story of the chequered march of consciousness since the beginning of creation. The descent continues and progressively makes the earth more and more receptive to the Light and Force. The birth of Savitri represents the divine dawn that prepares the earth to receive the golden Light of the Supramental."



### 5.3.1 As figuras (Alamkara)

O sentido das observações a seguir não advém de seu caráter inovador. Afinal, nossa tradição ocidental de estudos literários está por demais familiarizada com os estudos que os gregos realizaram sobre as figuras. A Índia, contudo, contribuiu no sentido de fazer uma "sintonia fina", trabalhando nas filigranas da descrição das figuras. Keith (1960: 373) descreve como, a princípio, a teoria reconhecia apenas quatro figuras: o símile (upama), a metáfora (rupaka), o iluminador (dipaka) e a repetição de sílabas ou aliteração (yamaka). Um momento posterior trouxe a distinção entre anuprasa (a repetição de letras individuais) e yamaka (que envolvia a repetição de sílabas). A identificação de figuras de sentido (arthalamkara) e de figuras de som (śabdalamkaras) corresponde a um outro momento (Keith, 1960: 377). Retomo aqui, portanto, algo do que foi exposto no capítulo 4, sobre a estética/poética sânscrita.

#### 5.3.1.1 Figuras do sentido (arthalamkara)

Dentre os recursos poéticos utilizados por Sri Aurobindo, destaca-se o uso de figuras da linguagem, como observou o crítico indiano Jugal K. Mukherjee em sua obra Sri Aurobindo's Poetry and Sanskrit Rhetoric (1990), na qual ele mostra que, mesmo escrevendo

em inglês, Sri Aurobindo usa recursos literários da antiga tradição indiana:

É gratificante observar-se que sua própria poesia [poesia de Sri Aurobindo], embora composta em inglês, apresenta muitas passagens que exemplificam com exatidão em sua maioria (senão em sua totalidade) os adornos retóricos descritos naqueles escritos (Sahitya-Vidya ou Alankara-Sastra, tratados de crítica literária) (1990: i)<sup>27</sup>

Temos aqui, seguindo a exemplificação trazida pelo crítico mencionado, um elemento a construir mais uma ponte entre a literatura indo-inglesa (enquanto composta por Sri Aurobindo) e a literatura da Índia antiga, composta em sânscrito. Justifica-se, assim, a apresentação de alguns dados referentes às figuras.

Os tratados de crítica literária em Sânscrito deram origem a algumas escolas de poética, todas elas trabalhando de algum modo a questão do Alankara (literalmente, "ornamentos", "decorações"). Mukherjee (1990: 5-8) faz um rápido apanhado delas, mostrando como, do século VII ao século XI d.C., vários autores se ocuparam em descrever as figuras. Segundo Keith (1920: 105)<sup>28</sup>, levando o estudo das figuras ao tempo dos Vedas: "O amor indiano pelo simile aparece livremente no Rgveda, e é atestado pelas subdivisões elaboradas da poética indiana" <sup>29</sup> Para Montenegro (1992: 105):

---

<sup>27</sup> No original: "It is a pleasant fact that his own poetry, although composed in English, abounds in passages which accurately exemplify most if not all of the rhetorical embellishments as described in those authoritative writings (Sahitya-Vidya or Alankara-Sastra, treatises on literary criticism)."

<sup>28</sup> Para uma descrição mais completa das escolas estéticas indianas e do uso que fazem das figuras, cfr. Keith (1960: 105-6; 379-384, 389-391, 397-400).

<sup>29</sup> No original: "The Indian love of simile appears freely in the Rgveda, and is attested by the elaborate subdivisions of Indian poetics."

Um tratado conhecido por Alamkaraṣāstra, "Ciência da ornamentação (literária)" (...) fixa-se pouco após o período védico. Os hinos védicos já faziam uso das comparações e metáforas e pode-se dizer que continham um esboço de arte poética.

Sinto-me, portanto, à vontade para destacar o uso das figuras da estética sânscrita como um elemento da tradução da Experiência Védica feito por Sri Aurobindo em língua inglesa.

Uma análise entre o uso das figuras de sentido por Sri Aurobindo e aquele identificado nos tratados sânscritos pode, por exemplo, começar pelo exame das comparações. Mukherjee, utilizando as descrições dos tratados diz que

Uma comparação completa (Purna Upama) ocorre quando o padrão de comparação (upamana), o tema da comparação (upameya), a propriedade ou qualidade comum (dharma) e a expressão verbal que transmite a idéia da comparação (vacaka ou dyotaka) aparecem todos na oração <sup>30</sup>

Uma das ocorrências deste tipo encontradas por Mukherjee em Savitri é a seguinte: "The darkness failed and slipped like a falling cloak/ From the reclining body of a god" (1972x: 3,) ("A escuridão retrocedeu e escorregou como um manto que cai / do corpo reclinado de um deus"). Mukherjee somente apresenta o exemplo, sem dar maiores explicações. Fiz aqui, como forma de explorar a sugestão de Mukherjee, um trabalho de procurar identificar os termos: o comparante (upamana) sendo o manto; o comparado (upameya) sendo a escuridão; a qualidade comum (dharma) sendo o cair; a expressão verbal da comparação (vacaka) sendo "como um manto que cai".

<sup>30</sup> No original: "A "Complete Comparison" (Purna Upama) occurs when the standard of comparison (upamana), the subject of comparison (upameya), the common property or quality (dharma) and the verbal expression conveying the idea of comparison (vacaka or dyotaka) all appear in the sentence".

5.3.1.2 Figuras de som (ṣabdalamkara)

A consciência linguística da Índia antiga se expressava também enquanto escolha de determinadas letras em palavras. Assim, sobre a escolha do nome próprio de uma criança quando de seu nascimento, Macdonell (1971: 212-3) diz que:

instruções precisas são dadas quanto à qualidade do nome; por exemplo, que ele deve conter um número par de letras, começar por uma letra palatalizada, e ter uma semivogal no meio.<sup>31</sup>

Os tratados que lidam com as figuras do discurso (alamkara) se referem às figuras de som (ṣabdalamkara), repetições de sons. Há críticos indianos que, ao examinar Savitri sob essa luz, identificam o uso de aliterações e consonância no poema. O fato parece corriqueiro. A novidade crítica é que os autores indianos se colocam em uma perspectiva culturalmente sua ao descrever um fenômeno que chamamos, no mundo ocidental, de "aliteração". Nesse sentido, o emprego do termo em sânscrito para descrever uma obra da literatura indo-inglesa constitui-se em uma estratégia de apropriação de sua tradição autóctone e de abrogação da tradição europeizante. Nandakumar (1962: 409, 416) e Tyagi (1988: 167) apresentam uma série de exemplos retirados de Savitri. Entre eles:

A horde of sound defied significance, / A dissonant clash of cries and contrary calls; / A mob of visions broke across the sight, / A jostled sequence lacking sense and suite, / Feeling pushed through a packed and burdened heart (1972x: 490)

<sup>31</sup> No original: "Minute directions are given as to the quality of the name; for instance, that it should contain an even number of syllables, begin with a soft letter, and have a semi-vowel in the middle."



(Uma multidão de sons desafiou o significado / Um choque dissonante de gritos e chamados contrários; / Uma turba de visões penetrou a vista, / uma sequência forçada sem sentido e ordem, / sentindo-se empurrada dentro de um coração cheio e carregado.")

O comentário de Nandakumar:

Uma série de 'd's, seguidos por 'c's, depois por 's's e finalmente por dois 'p's, dão a essa passagem uma rara opulência de som.<sup>32</sup>

Observa-se, portanto, que autores como Nandakumar (1962), Tyagi (1988) e Mukherjee (1990) fazem uso de elementos da estética sânscrita para descrever Savitri.

### 5.3.2 Savitri: que tipo de épico?

O fato de Sri Aurobindo ter composto Savitri como um épico justifica algumas considerações a respeito do gênero. Bowra (1963:1) coloca com exatidão as delimitações gerais da forma, mostrando ser o poema épico uma narrativa de certa extensão, que trata de acontecimentos que exibem grandeza e importância, refletindo, geralmente, uma ação violenta como a guerra.

Os épicos se dividem em épicos tradicionais, folk (como, por exemplo, A Iliada, A Odisséia, Gilgamesh, Beowulf) e os épicos literários (como, por exemplo, A Eneida de Virgílio, Os Lusíadas). Bowra, contudo, muito oportunamente, adverte contra uma distinção,

<sup>32</sup> No original: "A series of 'd's, followed by 'c's, then by 's's, and finally by two 'p's, give this passage an unusual opulence of sound."



baseada na divisão acima, entre épicos "autênticos" e "literários", que podem levar a uma oposição de tipo le vers donné e le vers calculé, com o conseqüente menosprezo desse último tipo (Bowra, 1963:1).

A diferença entre os dois tipos de épico, não estando aqui colocada em nível de qualidade, diz respeito à técnica e ao método de composição. Os épicos tradicionais fazem uso de frases e fórmulas que facilitam a memorização, por estarem mergulhados em uma tradição oral. A diferença fundamental entre o épico oral e o escrito (literário) está, de modo mais marcante, nas circunstâncias que caracterizam sua origem. O tipo de sociedade que propiciou o aparecimento dos épicos orais reflete o espírito de individualismo de um herói que vive e morre por sua própria glória. Organizações sociais posteriores levam, no épico literário, à substituição de um ideal pessoal por um ideal social. Com Virgílio, o épico se torna nacional (A Eneida refletindo o orgulho dos habitantes de Roma), constituindo-se em um primeiro passo no sentido do alargamento de escopo do épico para abranger nações, continentes, até o próprio cosmo (Bowra 1963: 11-13). Como uma outra característica, observa-se que os épicos escritos não dão ênfase ao caráter individual do personagem (o que acontece, por exemplo, em Homero). Exemplificando: Enéias, na Eneida, é mais do que um personagem; é um símbolo ou um ideal, representando Roma. De modo semelhante, Vasco da Gama representa Portugal e Adão representa toda a humanidade no épico de Milton (Bowra 1963: 16). Pode-se ver, finalmente, uma preocupação didática nos compositores dos épicos

escritos: acreditam no poder da poesia em motivar e inspirar. Seu objetivo é tornar o mundo melhor (Bowra 1963: 17)<sup>33</sup>.

O que foi dito acima aplica-se também, a meu ver, a *Savitri*, enquanto poema épico (de tipo "literário"). Aqui também há um "ideal social" (a transformação evolutiva, ou supramentalização, do ser humano) e uma "preocupação didática" (*Savitri* como modelo exemplar para a criação da nova poesia). Como reescritor do episódio *Savitri* (retirado do épico *Mahabharata*), Sri Aurobindo dirige seus olhos para a tradição da épica sânscrita. Em ensaios publicados sob o título *Foundations of Indian Culture*, reconhece a especificidade de épicos indianos:

(...)os dois grandes épicos, o *Mahabharata*, que reuniu em sua vasta estrutura a maior parte da atividade poética da mente indiana durante vários séculos, e o *Ramayana*. Esses dois poemas são épicos em seu motivo e espírito, mas não são como quaisquer outros dois épicos, são de uma espécie inteiramente própria e sutilmente diferentes de outros em seu fundamento."  
(1972m: 284)<sup>34</sup>

Para distinguir esses dois poemas dos épicos posteriores em sânscrito (que MacDonnell, por exemplo, chama de épicos "artificiais" (1986: 236)), Sri Aurobindo (1972m: 285) invoca o termo

<sup>33</sup> Sobre as vicissitudes pelas quais passam o gênero épico, comenta Lefevre (1992:88-9) que na cultura francesa dos séculos 17 e 18, por exemplo, o épico já não tinha a posição proeminente que se manifestou durante o Renascimento, quando Ronsard compôs *La Franciade*, que quase ninguém leu, simplesmente porque todo grande poeta tinha de compor um épico. Na Inglaterra, segundo o mesmo Lefevre, o prestígio de Milton tornou *Paradise Lost* um épico que ainda hoje é lido, mas o gênero também lá perdeu sua posição dominante. A literatura anglo-indiana, pode-se dizer, não se mostra diferente nesse aspecto de abandono do gênero épico. A escolha da forma épica por parte de Sri Aurobindo constitui-se, a meu ver, em um elemento de desafio à estética vigente no ocidente.

<sup>34</sup> No original: "the two great epics, the *Mahabharata*, which gathered into its vast structure the greater part of the poetic activity of the Indian mind during several centuries, and the *Ramayana*. These two poems are epical in their motive and spirit, but they are not like any other two epics in the world, but are entirely of their own kind and subtly different from others in their principle."

itihasa (segundo Fonseca (1991c: 59): iti (assim), ha (na verdade), asa (foi)). Essa, para ele, a palavra sânscrita a caracterizar o Mahabharata e o Ramayana.

Sri Aurobindo como que reconhece também o processo de "reescritura" ou de tradução pelo qual passou o Mahabharata. (1972m: 286):

O Mahabharata e o Ramayana, não importa se no original sânscrito ou reescritos nas línguas regionais, trazidos até às massas pelos Kathakas, - rapsodos, recitadores e exegetas, - tornaram-se e permaneceram sendo um dos principais instrumentos de educação popular e cultura, modelaram o pensamento, o caráter, o sentimento estético e religioso das pessoas e deram mesmo aos analfabetos uma tintura suficiente de filosofia, ética, idéias sociais e políticas, emoção estética, poesia, ficção e romance. Aquilo que para as classes cultas estava contido nos Vedas e Upanishads (...) foi aqui colocado sob a forma de figuras criativas e vivas, associadas à história e lenda familiares, fundido em uma representação criativa da vida e transformado assim em um poder vivo e próximo que fazia apelo ao mesmo tempo à alma, à imaginação e à inteligência. <sup>35</sup>

Ressalta à vista, aqui, a atualidade das observações de Sri Aurobindo quanto à reescrita dos épicos indianos (enquanto popularização dos Vedas) em termos de código (o sânscrito ou uma das dezenas de línguas regionais faladas na Índia) e em termos de canal (a transmissão oral pelos rapsodos (kathakas). Ele mesmo, como reescritor, irá posteriormente inserir-se no processo de criação de novas "reescrituras", novos interpretantes, através da criação de Savitri.

<sup>35</sup> No original: "the Mahabharata and Ramayana, whether in the original Sanskrit or rewritten in the regional tongues, brought to the masses by the Kathakas, - rhapsodists, reciters and exegetes, - became and remained one of the chief instruments of popular education and culture, moulded the thought, character, aesthetic and religious mind of the people and gave even to the illiterate some sufficient tincture of philosophy, ethics, social and political ideas, aesthetic emotion, poetry, fiction and romance. That which was for the cultured classes contained in Veda and Upanishad, (...) was put here into creative and living figures, associated with familiar story and legend, fused into a vivid representation of life and thus made a near and living power appealing at once to the soul and the imagination and the intelligence."

Mostrando-se sensível à vastidão e amplitude presentes no Mahabharata ("Diz-se popularmente e com certa medida de verdade que tudo o que está na Índia está no Mahabharata") (1972m: 286-7)<sup>36</sup>, Sri Aurobindo vê nesse épico uma dimensão plástica (que depois será utilizada por ele na composição de *Savitri*) (1972c: 288):

A apresentação do movimento das vidas individuais e da vida nacional, primeiro como seu pano-de-fundo e, depois, enquanto trazida à frente em um movimento de reinos, exércitos e nações, mostra uma elevada faculdade arquetônica, similar na esfera da poesia àquela trabalhada na arquitetura indiana e o conjunto foi conduzido com grande arte e visão poéticas. Há o mesmo poder de abraçar grandes espaços em uma visão total e a mesma tendência a preenchê-los com uma abundância de detalhes precisos, efetivos, criativos e significantes.<sup>37</sup>

Já antecipando o foco sobre a repetição de elementos como aquilo que será observado adiante para a aproximação literatura-música indiana, cabem aqui algumas palavras sobre uma possível aproximação literatura-arquitetura indiana. A repetição de detalhes encontrada na arquitetura dos templos indianos, mencionada na citação acima por Sri Aurobindo, encontra uma contrapartida nas repetições em *Savitri*, que utiliza amplamente certas palavras-tema. Entre essas, soul (alma), spirit (espírito), death (morte), eternity (eternidade) e eternal (eterno). A repetição de formas idênticas na arquitetura indiana foi analisada por Trivedi (1989) em seu artigo

<sup>36</sup> No original: "It is said popularly of it and with a certain measure of truth that whatever is in India is in the Mahabharata."

<sup>37</sup> No original: "the presentation of the the movement of individual lives and of the national life first as their background and then as coming into the front in a movement of kingdoms and armies and nations show a high arquetonic faculty akin in the sphere of poetry to that which laboured in Indian architecture, and the whole has been conducted with a large poetic art and vision. There is the same power to embrace great spaces in a total view and the same tendency to fill them with an abundance of minute, effective, vivid and significant detail."



"Hindu Temples: Models of a Fractal Universe", no qual ele explora a aproximação entre a arte escultórica indiana e os fractais produzidos por computadores, em que uma configuração apresenta-se como a reprodução "em abismo" de uma mesma forma. Observa-se aqui o "poder de abraçar grandes espaços" e a "tendência a preenchê-los em uma visão total", de que fala Sri Aurobindo. Ele, ampliando a relação arte indiana-repetição de elementos, já fizera notar que na arquitetura indiana antiga não há espaços vazios, decorrência de "sua superabundância de vida" (superabundance of life) (SRI AUROBINDO, 1972m: 402).

Continuando as observações sobre o caráter de "reescrita" do poema de Sri Aurobindo, faço notar que Purani, um de seus primeiros discípulos literários, vê a continuidade entre Sri Aurobindo e a tradição antiga (1982: 37):

Entre o **Ramayana** e o **Mahabharata** por um lado e **Savitri** (de Sri Aurobindo) por outro não pode haver uma comparação direta e real por razões óbvias. O espírito das duas línguas, sânscrito e inglês, introduziria muitos elementos não mensuráveis. E, contudo, é possível considerá-los como expressões do espírito indiano na poesia separados por um período de pelo menos dois mil anos.<sup>38</sup>

Nandakumar (1962) tem um longo capítulo intitulado "Savitri: um épico cósmico" (a cosmic Epic), no qual ela examina as condições para a produção de um épico em nossos dias, afirmando que "um épico moderno não pode ser uma imitação de um grande épico antigo" (1962:

<sup>38</sup> No original; "Between the Ramayana and the Mahabharata on the one hand and Savitri on the other there can be no real and direct comparison for obvious reasons. The spirit of the two languages Sanskrit and English would itself bring in so many incommensurate elements. And yet it is possible to consider them as expressions of the Indian spirit in poetry separated by a period of at least two thousand years."



441)<sup>39</sup>. Concluindo sua apreciação, Nandakumar (1962: 538) assim se exprime:

Embora se constitua em um épico novo (...), Savitri tem suas afiliações com épicos e narrativas épicas de outros tempos e de nosso próprio tempo. Podemos assim começar com o Veda, (...) demorarmo-nos sobre a história de Savitri e Satyavan no Mahabharata, aproximarmo-nos do campo de batalha onde Krishna e Arjuna representam a dialética do Bhagavad Gita, e encontrarmo-nos por fim no mundo de Savitri no qual o antigo simbolismo védico, a história simples do poema, e a dialética da dúvida e fé, inação e ação correta, são reunidas em termos de uma significação rica tanto para sahrdayas [o que sente com o coração] quanto para discípulos espirituais.<sup>40</sup>

A razão pela qual Savitri é caracterizável como "épico cósmico" diz respeito às dimensões abrangidas pelo poema. Com efeito, não se trata apenas da história de um clã, nação ou povo. Assim como A Divina Comédia e o Paradise Lost, também eles fazendo juz, segundo Nandakumar, ao epíteto de "épicos cósmicos", Savitri mira o ser humano em seu sentido universal. O par Satyavan-Savitri representa, enquanto formado por protótipos, o ser humano supramentalizado, isto é, para Sri Aurobindo, aquele que deu mais um passo na cadeia da evolução.

Das (1972:80) observa uma característica única de Savitri: trata-se do único caso entre os épicos em que o "herói" é uma mulher. Uma leitura "feminina" de Savitri seria um tema válido de pesquisa, não adentrado aqui por limitações de tempo e espaço.

<sup>39</sup> No original: "a modern epic must not be a mimicry of a great ancient epic".

<sup>40</sup> No original: "Albeit a new epic (...) Savitri has its affiliations with the epics and epic narratives of other times and of our own time. Thus we may start with the Veda (...) linger on the Mahabharata story of Savitri and Satyavan, linger to near the field of battle where Krishna and Arjuna enact the dialectic of the Bhagavad Gita, and find ourselves at last in the world of Savitri wherein the old Vedic symbolism, the simple bardic story, and the dialectic of doubt and faith, inaction and right action, are brought together in terms of rich significance to sahrdayas and spiritual seekers alike."

Caberia averiguar se, como quer Justa (1987:20), haveria uma poeticidade inata ao povo indiano por sua crença no arquétipo feminino, como a çakti divina<sup>41</sup>. Diante do material disponível é legítimo, contudo, considerarmos Savitri como símbolo da força criativa do feminino na polaridade masculino-feminino<sup>42</sup>.

Entre 1917 e 1920, ao publicar *The Future Poetry* sob forma seriada no periódico *Arya*, Sri Aurobindo já propunha um "épico da alma" (epic of the soul), contrapondo-o ao épico tradicional (e cabe aqui ressaltar que nas décadas subseqüentes ele próprio estaria empenhado na composição de um épico da alma)(1985: 254):

O épico, uma grande história poética sobre o homem, o mundo ou os deuses, não precisa ter necessariamente uma apresentação vigorosa de ação externa: a criação de Roma planejada pelo divino, a luta entre os princípios do bem e do mal na forma apresentada nos grandes poemas indianos, o espetáculo do correr dos séculos ou a viagem do vidente pelos três mundos a nossa frente constituem termos tão adequados para a imaginação do criador épico quanto as guerras primitivas e as aventuras. Os épicos da alma, aqueles vistos mais interiorizadamente por um poesia intuitiva, são o seu maior assunto possível e é esse tipo supremo de épico que esperamos de alguma voz profunda e poderosa vinda do futuro.<sup>43</sup>

<sup>41</sup> Ling (1968:27) faz a compreensão da polaridade feminino-masculino parece, talvez, simples demais, ao colocar a questão em termos da diferença entre povos semitas, de tradição pastoril (cujo deus é pensado em termos masculinos), e o povo indiano, de tradição agrícola (cuja divindade é pensada em termos femininos: a mãe terra).

<sup>42</sup> Lembremo-nos de Goethe que, tendo bebido de fontes orientais, termina seu *Fausto* remetendo ao "Eterno Feminino" (*ewige Weibliche*.)

<sup>43</sup> No original: "The epic, a great poetic story of man or world or the gods, need not necessarily be a vigorous presentation of external action: the divinely appointed creation of Rome, the struggle of the principles of good and evil as presented in the great Indian poems, the pageant of the centuries or the journey of the seer through the three worlds beyond us are as fit themes as primitive war and adventure for the imagination of the epic creator. The epics of the soul most inwardly seen as they will be by an intuitive poetry, are his greatest possible subject, and it is this supreme kind that we shall expect from some profound and mighty voice of the future."

A relação de Savitri com outros épicos é tematizada por alguns críticos. Mishra (1989: 120), por exemplo, diz que

Tematicamente Savitri relaciona-se com os Vedas e os Upaniçads, mas estruturalmente ele tem uma afinidade próxima com a tradição épica do ocidente. Usa o método de repetição de Homero, a técnica de ampliação de Virgílio e a arte de Dante em harmonizar filosofia e poesia. Como Paradise Lost, abre com a introdução de uma crise que nos leva diretamente ao meio da história.<sup>44</sup>

Ghosh (1949: 148) havia visto, no poema, um fator diferenciador, que ele chama de "clareza da revelação direta":

Na Iliada temos o alcance maior da mente helênica. Na Divina Comédia temos o mais alto grau da experiência mística cristã; Em Paraíso Perdido temos a mais alta elevação da procura ética cristã. Em Savitri, contudo, temos a clareza da revelação direta que é a característica dos Vedas e Upaniçads (...).<sup>45</sup>

Reflete-se aqui a característica abrangente do conceito ver/escutar em sânscrito, inerente ao uso da palavra dhi (pensamento, devoção, insight visual): os poetas védicos "ouviram ao mesmo tempo que viram o Veda" (Miller, 1985: 71).

Resta, contudo, uma margem de indeterminação no que diz respeito à classificação de textos em sânscrito como épicos. O fato de as coisas não serem tão simples - no que se refere à uma obra

<sup>44</sup> No original: "Thematically, Savitri is related to the Vedas and Upanishads, but structurally, it has a close affinity with the epic tradition of the West. It uses Homer's method of repetition, Virgil's technique of enlargement and Dante's art of harmonising philosophy and poetry. Like Paradise Lost it opens with the introduction of a crisis which leads us directly to the middle of the story."

<sup>45</sup> No original: "In the Iliad we have the highest reach of the Hellenic mind. In the Divine Comedy we have the highest attainment of Christian mystical experience; in Paradise Lost we have the highest elevation of Christian ethical striving. Unlike these Savitri has the clarity of direct revelation which is the characteristic of the Vedas and Upanishads (...)."

literária indiana - já pode ser entrevisto na citação de Goldman (1981:97):

O Ramayana é sem dúvida visto pela maioria dos expoentes da tradição de erudição literária indiana como Kavya ou poesia (alguns autores influentes, contudo, tais como Abhinavagupta, se referem ao poema como itihasa, ou história tradicional, enquanto outros, tais como Madhusudana Sarasvati, o vêem como sastra [tratado]).<sup>46</sup>

O desconforto manifestado por alguns críticos quanto a Savitri, a ser visto a seguir, nasce, de certa maneira, também como um reflexo dessa margem de indeterminação inerente aos épicos em sânscrito, característica essa apropriada por Sri Aurobindo, na medida em que ele opera com um vasto material, repleto de repetições de palavras e de situações semelhantes (viagens, voltas ao passado). Para alguns, Savitri teria características que o aproximam de um tratado filosófico. Antes de averiguar o que dizem os críticos, vejamos algumas características formais do poema.

### 5.3.3 A forma em Savitri

Algumas considerações sobre quais recursos técnicos empregou Sri Aurobindo na composição de Savitri poderão revelar mais uma estratégia do autor na apropriação da língua do colonizador, subvertendo-a pelo transplante de características culturais próprias à Índia. Ashcroft (1989) havia identificado no poeta

<sup>46</sup> No original: "The Ramayana is unquestionably regarded by the majority of exponents of the Indian tradition of literary scholarship as kavya, or poetry (some influential authors, however, such as Abhinavagupta, refer to the poem as itihasa, or traditional history, whereas others, such as Madhusudana Sarasvati, regard it as sastra."



bengali Sri Chinmoy o uso de compostos na língua inglesa do tipo de 'purityheart' que apresentam uma fusão de sentidos, ligando essa possibilidade ao fato de não poder se diferenciar, em bengali, entre a gramática dos substantivos compostos e a das orações (ASHCROFT, 1989:71). Pode-se apontar a mesma característica para a gramática do sânscrito. Sri Aurobindo tira proveito dessa possibilidade no uso de compostos que faz em *Savitri*, conforme testemunhado por Nandakumar:

O que dizer sobre as estranhas combinações de palavras [em *Savitri*] ? (...) Às vezes com um hífen, às vezes sem, a unidade foi conseguida pelo encaixe de duas palavras de modo a obter-se um novo sentido. É notável a frequência com que Sri Aurobindo produz esses efeitos: "Os pensamentos-correntes viajavam ao alcance de sua visão" (*Savitri*, p.32); "Os brilhantes tempo-flocos da eternidade" (*Savitri*, p.804)... (NANDAKUMAR, 1962:533)<sup>47</sup>.

Esse trabalho com a forma não é fortuito. Mesmo porque a forma é assim glorificada por Sri Aurobindo em um soneto de 1938:

Reject not form, what lives in form is He./ Each finite is that deep Infinity / Enshrining His veiled soul of pure delight (...)/ Form is the wonder-house of eternity (1981: 216)

(Não rejeite a forma, Ele vive na forma./ Cada finitude é aquele profundo Infinito/ A guardar em relicário sua alma oculta de puro encanto (...)/A forma é a casa de maravilhas da eternidade)

Deduz-se facilmente a importância atribuída por Sri Aurobindo à escolha da forma do verso branco<sup>48</sup> para a composição de *Savitri*. Assim se manifestou ele sobre essa escolha, ressaltando a apro-

<sup>47</sup> No original: "How about the uncouth word-combinations? (...) sometimes with a hyphen, sometimes without, the unity was effected by telescoping two worlds to yield a new meaning. It is remarkable how often Sri Aurobindo produces like effects: "The world's thought-streams travelled into his ken" (*Savitri*, p.32); "The brilliant time-flakes of eternity" (*Savitri*, p. 804)".

<sup>48</sup> Trata-se de versos não rimados de dez sílabas cada. Os acentos caem sobre a segunda, quarta, sexta, oitava e décima sílabas (pentâmetro iâmbico) (Cf. Holman, 1972:68).



Prisão da forma e a introdução, a meu ver, de uma diferença a marcar sua "indianidade":

A estrutura do verso branco pentâmetro em *Savitri* é de uma espécie própria e diferente do verso branco comumente usado na poesia inglesa. Ela dispensa o enjambement ou o usa com parcimônia e somente quando um efeito especial é pretendido. Cada linha deve ser forte o bastante para sustentar-se, embora integrando-se harmoniosamente na sentença ou parágrafo como tijolo com tijolo (SRI AUROBINDO, 1972x: 908-9)<sup>49</sup>.

Essa consciência, por parte de Sri Aurobindo, dos limites e das possibilidades da forma poética por ele escolhida se refletirá no diálogo travado com os críticos, como se verá a seguir.

#### 5.3.4 A crítica 'simpatizante' e a crítica 'orientalizante'

Mostrando-se atento às repercussões de seu trabalho, Sri Aurobindo assim se exprime:

É uma má sorte para minha poesia, do ponto de vista de seu reconhecimento, que o trabalho inicial, representado pelo cerne dos *Collected Poems*, pertence ao passado e tem agora pouca chance de reconhecimento, com a mudança tão violenta da atmosfera estética. O trabalho místico posterior e *Savitri* pertencem ao futuro e terão provavelmente de esperar, para o reconhecimento de qualquer mérito que tiverem, por uma outra forte mudança (SRI AUROBINDO, 1967:57)<sup>50</sup>.

O leitor de *Savitri*, diante da tarefa de construir sua própria leitura do poema, encontra-se diante de outras tantas reescrituras

<sup>49</sup> No original: "The structure of the pentameter blank verse in *Savitri* is of its own kind and different in plan from the blank verse that has come to be ordinarily used in English poetry. It dispenses with enjambement or uses it very sparingly and only when a special effect is intended; each line must be strong enough to stand by itself, while at the same time it fits harmoniously into the sentence or paragraph like stone added to stone."

<sup>50</sup> No original: "It is a misfortune of my poetry from the point of view of recognition that the earlier work forming the bulk of the *Collected Poems* belongs to the past and has little chance of recognition now that the aesthetic atmosphere has so violently changed, while the later mystical work and *Savitri* belong to the future and will probably have to wait for recognition of any merit they have for another strong change."

(críticas, antologias e histórias da literatura) que colocam algumas balizas de interpretação. Naik (1984:6) sintetiza bem a questão:

A avaliação da poesia de Sri Aurobindo se torna especialmente difícil devido às posições extremas tomadas por seus admiradores e detratores. Enquanto os primeiros vêem grandeza em cada trecho e perfeição em cada linha, os últimos frequentemente citam passagens fora de contexto ou param por aí, como se citar com desprezo fosse um argumento condenatório suficiente. Um leitor de mente aberta verá facilmente que a vasta produção poética de Sri Aurobindo, abrangendo várias espécies - lírica, narrativa, filosófica e épica, produzida durante uma carreira poética que cobre sessenta anos, deve necessariamente ter tido grande variação de qualidade.<sup>51</sup>

Naik, na citação acima, mostra uma posição crítica equilibrada e rica em possibilidades, ao fazer uma alusão à categoria "leitor de mente aberta", que remete ao *rasika* (o que experimenta o sabor, *rasa*) ou *sahrdaya* (o que sente com o coração) da estética sânscrita.

Como demonstração de outras abordagens, percorrerei alguns críticos, de modo a estabelecer alguns parâmetros que fundamentem minha própria posição diante do poema *Savitri*.

Nandakumar (1962: 521-535) enumera algumas objeções relativas a *Savitri*:

- o tamanho e a estrutura do poema. *Savitri* seria longo demais, com uma narração retrospectiva que cobre três quartos do poema, sem

<sup>51</sup> No original: "Evaluation of Sri Aurobindo's poetry is rendered specially difficult owing to the extreme positions taken by his admirers and detractors. While the former see greatness in every piece and perfection in every line, the latter often quote passages out of context or leave the matter at that as if merely contemptuous quotation is condemnation enough. An open-minded reader will easily see that Sri Aurobindo's vast volume of verse of several kinds - lyrical, narrative, philosophical and epic, produced during a poetic career spanning sixty years, needs must have great qualitative variety."

ter assunto e personagens em número suficiente para tão longa extensão.

- os personagens não seriam o suficientemente humanos, não haveria ação 'física'.
- haveria demasiadas intrusões de filosofia e misticismo.
- o poema teria uma articulação imperfeita, com repetições excessivas de recursos (percursos percorridos, exposições, profecias) e de palavras ("tenebrous, golden, mude, plan, lone, bright, moon, sun, dark, soul, spirit, space, depth " etc.)
- Savitri seria um tour-de-force, não uma criação poética de valor.

Alguns críticos tratam em maior detalhe questões levantadas acima. Gupta, por exemplo, afirma (1969: 114):

Sem a expansão e repetição que encontramos em Savitri não teria sido possível alcançar o objetivo estabelecido de explorar uma área muito ampla da existência humana e cósmica<sup>52</sup>

Dê-se, agora, a Sri Aurobindo a oportunidade de defender-se das críticas. Quanto à questão da extensão do poema, é interessante recuperar o que Sri Aurobindo já havia observado, tendo em vista o objetivo de criar Savitri como um épico "cósmico" (1972c: 906-7):

Sua extensão é uma condição indispensável para a execução de seu objetivo e há essa extensão generalizada (...) em cada parte, em cada passagem, em quase cada canto ou seção de canto.<sup>53</sup>

<sup>52</sup> No original: "Without the expansion and repetition we find in Savitri it would not have been possible to fulfil the set task of exploring a very comprehensive area of human and cosmic existence."

<sup>53</sup> No original: "Its lenght is an indispensable condition for carrying out its purpose and everywhere there is this lenght (...) in every part, in every passage, in almost every canto or section of a canto."

Sobre a questão da repetição, assim manifesta-se Sri Aurobindo (1972c: 838-9):

[a repetição de] mesmas idéias, imagens e símbolos, palavras e expressões, epítetos, às vezes linhas ou meias linhas (...) dá uma atmosfera, uma estrutura significativa, uma espécie de quadro psicológico, uma arquitetura (...) Ele [o poeta místico] usa avritti, repetição, como um dos meios mais poderosos de executar o que foi pensado ou visto e fixá-lo na mente em uma atmosfera de luz e beleza. Essa espécie de repetição usei amplamente em Savitri.<sup>54</sup>

Essa reivindicação por parte de Sri Aurobindo de uma característica dos escritos da Índia antiga é desenvolvida por Pandit (1982: 6-7):

[Sri Aurobindo] preserva a tradição dos Upanishads, a tradição de avritti, a repetição estudada (...) Avritti é uma técnica de nossos antigos videntes para criar canais na consciência através de ondas sonoras pelas quais a idéia, a verdade revestida pelo som, se torna inserida no ser do recitador.<sup>55</sup>

Tyagi (1988: 167) refletindo também sobre as repetições encontradas em Savitri, focaliza aquelas que trazem símiles e imagens,

<sup>54</sup> No original: "[the repetition of] the same key ideas, key images and symbols, key words or phrases, key epithets, sometimes key-lines or half lines (...) give an atmosphere, a significant structure, a sort of psychological frame, an architecture (...) He [the mystic poet] uses avritti, repetition, as one of the most powerful means of carrying home what has been thought or seen and fixing it in the mind in an atmosphere of light and beauty. This kind of repetition I have used largely in Savitri."

<sup>55</sup> No original: "[Sri Aurobindo] preserves the tradition of the Upanishads, the tradition of avritti, studied repetition (...) Avritti is a technique of our ancient seers to create grooves in the consciousness through sound waves by which the idea, the truth that is clothed in the sound, gets embedded in the being of the reciter."



concluindo que Sri Aurobindo usa adequadamente, como recurso, a imagem do mar, por exemplo: "Like a great sea (COMO UM GRANDE MAR); like a sea in ebb (como um mar em vazante), limitless like ocean round a lonely isle (sem limites como oceano ao redor de uma ilha solitária), an ocean impulse (um impulso oceano), a sea of white sincerity (um mar de sinceridade branca), an ocean of untrembling virgin fire (um oceano de fogo virgem não tremulante)."

Quanto a mim, não creio serem justificadas as objeções feitas ao uso de repetições por Sri Aurobindo. Ele as utiliza deliberadamente, como um envio à tradição indiana. Para tornar mais palpável a utilização da repetição significativa, *avritti*, como algo tirado dos recursos da literatura sânscrita, recorro aqui, como exemplo esclarecedor, à invocação encontrada no início do *Isha Upaniṣad*. Utilizo a transliteração em caracteres latinos e apresento também uma tradução dos elementos lingüísticos:

Om purnamadah: (aquilo(a realidade invisível)( é) o perfeito); purnamidam (isto (a realidade visível, o universo) (é) o perfeito); purnatpurnamudacyate (do perfeito o perfeito é erguido); purnasya purnamadaya purnamevasisyate ((quando) do perfeito o perfeito é tirado, o perfeito permanecerá).<sup>56</sup>

Ressalta, nesse trecho, a utilização repetidas vezes do termo *purna*, "cheio; perfeito", da raiz PR, "encher", também como que criando um universo escultórico que, pela repetição de elementos e por uma gradual alteração neles, cria um objeto artístico que exige uma atenção para os detalhes. Esse fragmento do *Upaniṣad* é,

<sup>56</sup> O tema védico do um no todo e do todo no um também se acha refletida em *Savitri*: "Each soleness inexpressibly held the whole" (Livro III Canto 3) ("Cada individualidade inexpressivelmente continha o todo"). "It made all persons fractions of the Unique, / Yet all were being's secret integers" (Livro III, Canto 3) ("Pez todos em frações do único, / Contudo todos eram inteiros secretos do ser")



Portanto, utilizado aqui como um texto paralelo a evidenciar a repetição como um recurso expressivo em sânscrito. Ele remete à afirmação de Sri Aurobindo (1972x: 821) quando, referindo-se a Savitri, diz que seu objetivo era "alcançar algo do movimento dos Upanishads e de Kalidasa, na medida em que isso é possível em inglês"<sup>57</sup>. A repetição, portanto, como um recurso para, no poema, obter uma hipnotização do ouvinte/leitor, de modo a levá-lo a outras esferas de consciência.

Se o uso de repetições e de detalhes remetem a um como que mapeamento da dimensão espacial por Sri Aurobindo (levando, como se viu, a referências à arquitetura indiana), o problema da dimensão temporal permanece. Sri Aurobindo coloca as coisas em termos da operação de dois estados de consciência entre os quais se movem todos os seres: "... o do Infinito atemporal e o do Infinito que se desdobra em si mesmo e organiza todas as coisas no tempo"<sup>58</sup> (SRI AUROBINDO, 1972r: 853). Para a experiência do homem comum, torna-se difícil imaginar como seria a consciência do Infinito atemporal. Sri Aurobindo recorre então à caracterização do ser humano evoluído, o supramental. A consciência temporal dele acha-se alicerçada em

sua identidade eterna além das mudanças no tempo, assim como em uma eternidade simultânea do tempo na qual o passado, o presente

---

<sup>57</sup> No original: "to catch something of the Upanishadic and Kalidasian movement, so far as that is a possibility in English."

<sup>58</sup> No original: "...that of the timeless Infinite and that of the Infinite deploying in itself and organising all things in time".

e o futuro existem juntos eternamente no auto-conhecimento e no auto-poder do Eterno (SRI AUROBINDO 1972r: 854)<sup>59</sup>.

O ser supramentalizado teria, portanto, uma visão total do passado, presente e futuro, como um momento indivisível - aquilo que, na tradição védica, recebe o nome de *trikaladrsti* (esse termo refere-se à "visão dos três tempos, uma faculdade especial de *jnana* [conhecimento]). Para Reddy (1989:77), refletindo sobre o recurso usado por Sri Aurobindo em fazer os personagens de seu épico saírem e penetrarem na dimensão temporal, "é essa 'consciência de tempo unificado e infinito' e essa visão supracósmica do processo criativo do mundo que estão por detrás do desenrolar de *Savitri*"<sup>60</sup>.

Apresentarei, a seguir, mais alguns críticos "simpatizantes" e alguns "orientalizantes" que fizeram considerações gerais sobre *Savitri*. Quanto aos últimos, as críticas anteriormente já apontadas parecem atuar no sentido de levar a uma avaliação negativa do poema<sup>61</sup>. Walsh (1990) em seu livro Indian Literature in English,

<sup>59</sup> No original: "its eternal identity beyond the changes of time as well as on a simultaneous eternity of time in which past, present and future exist together for ever in the self-knowledge and self-power of the Eternal".

<sup>60</sup> No original: "It is this 'unified and infinite time consciousness' and this supracosmic vision of the creative world process that are supportive of *Savitri*'s unfoldment."

<sup>61</sup> Coloca-se, portanto, a questão do valor. Ashcroft (1989:187-8) mostra como, no contexto das literaturas pós-coloniais, observa-se que a noção de valor não é a de uma qualidade intrínseca à obra, mas "uma relação entre o objeto e certos critérios que se faz incidir sobre ela" (No original: a relation between the object and certain criteria brought to bear upon it") (ASHCROFT, 1989:187). Sempre, é evidente, valorizando-se a obra a partir de critérios propostos pelo centro.

no qual uma historiografia da literatura indo-inglesa é proposta para o leitor ocidental, considera que a poesia indo-inglesa começa somente a partir da década de cinqüenta:

e o leitor de hoje que esteja estritamente interessado em poesia pode ignorar, exceto por motivos históricos, a versificação anterior [à década de 50]. Isto é verdade (...) quanto aos poemas em inglês do renomado pensador e luminar espiritual, Sri Aurobindo. Seu Savitri, por exemplo, um trabalho sobre a relação do Espírito com a Matéria, desdobrando-se através de doze livros e 24.000 linhas, é uma vasta cebola de um poema no qual as camadas gradualmente se separam para nada revelar.<sup>62</sup>

A leitura de Walsh mostra-se inatenta às características de Savitri já levantadas, enquanto o poema reflete a Experiência Védica.

Uma outra fonte que reflete a perspectiva do orientalismo: a prestigiosa The Cambridge Encyclopedia of India (1989:417):

Contudo, o fato de ser o inglês uma língua importada teve consequências adversas para a poesia e ficção indo-inglesas (...) Na primeira metade do século 20, Aurobindo Ghose (Savitri), embora verdadeiramente original e ambicioso em seus temas, escreveu em um estilo ao mesmo tempo arcaico e inflado.<sup>63</sup>

Uma opinião mais equilibrada é dada pelo crítico norte-americano Rhoda Le Cocq (1969: 172):

Savitri, como poesia, não é nem tão magnífico e perfeito como alguns críticos gostariam de fazer-nos acreditar, nem tão insignificante como querem outros. Na verdade, há passagens de

<sup>62</sup> No original: "and the reader of today who is strictly interested in poetry can ignore, except for historical purposes, earlier versifying. This is true (...) of the English verse of the distinguished thinker and spiritual luminary, Sri Aurobindo. His Savitri, for example, a work on the relation of Spirit to Matter, unwinding through twelve books and some 24,000 lines, is a vast onion of a poem of which the layers gradually pull away to reveal nothing."

<sup>63</sup> No original: "Nevertheless, the fact that English was an imported language had adverse consequences for Indo-English poetry and fiction (...) In the first half of the twentieth century Aurobindo Ghose (Savitri), although truly original and ambitious with his subject matter, wrote in a style at once archaic and inflated."

grande beleza, no que pese a existência de um ar intelectualmente rarefeito em toda a obra<sup>54</sup>.

Ashcroft (1989: 122), escrevendo dentro da perspectiva da crítica pós-colonial, reconhece Sri Aurobindo e Tagore como "figuras monumentais" (monumental figures) na literatura indo-inglesa.

Um crítico marxista da então União Soviética, ao fazer um comentário sobre a produção de Sri Aurobindo durante os anos em que ele se ocupou principalmente da composição de *Savitri* diz que (Bodorov, 1984:334-5):

o segundo período na vida e atividade de Aurobindo [se contraposto ao período "revolucionário"] se mostrou quase que totalmente infrutífero no plano criativo (...) inclinando-se mais e mais para o misticismo (...) A sorte de Aurobindo não foi incomum nesse sentido: o destino de muitos outros liberais tanto na Índia quanto além de suas fronteiras foi o mesmo<sup>55</sup>.

Tem-se aqui uma vertente interessante para a pesquisa em termos da literatura pós-colonial: Sri Aurobindo visto por uma crítica marxista. O tema fica, obviamente, para outro trabalho.

Os critérios para a avaliação de *Savitri* parecem, portanto, variar consideravelmente, de acordo com a perspectiva (orientalizante ou não) em que se situa o crítico<sup>56</sup>. Os críticos indianos com uma visão positiva do poema, aqui denominados "simpatizantes",

<sup>54</sup> No original: "*Savitri*, as poetry, is neither as magnificent and beyond reproach as some critics would have us believe, nor as insignificant as others claim. Indeed, there are passages of great beauty, despite an intellectually rarified air throughout the entire work.

<sup>55</sup> No original: "The second period in the life and activity of Aurobindo proved to be almost totally fruitless on the creative plane (...) inclining more and more towards mysticism (...) Aurobindo's lot was not unusual in this respect: the destiny of many other liberals both in India and beyond its borders was the same."

<sup>56</sup> Lefevere (1992:37) refere-se, no contexto de situações semelhantes à aqui descrita, ao modo como "poéticas diferentes reagem à mesma obra literária através da apreciação de diferentes críticos" (No original: "different poetics react to the same work of literature through the pen of different critics.")



atuam no sentido de localizá-lo sobre o pano-de-fundo da tradição da Índia antiga.

Para Keshavmurti (1974: 497-8), por exemplo,

Savitri (...) não é para ser lido e entendido intelectualmente. Uma tal tentativa provavelmente fracassará (...). A melhor forma de se estudar Savitri é aproximar-se dele como nos aproximamos das escrituras sagradas, os Vedas, Upanishads etc.<sup>67</sup>.

Syed (1980: vii), dentro da percepção do antologizador, diz, referindo-se ao poema de Sri Aurobindo, que

eu recomendaria o livro (Savitri) (...) às autoridades da UNESCO onde essa seleção pode ser uma parte da Biblioteca da Unesco da grande literatura da Índia, agora em inglês, comparável às antigas literaturas dos Vedas e Upanishads.<sup>68</sup>

Mishra (1989: 107) também coloca o poema na linha das grandes obras do passado indiano:

Com efeito, Savitri tem a vastidão e a abrangência dos Vedas e Upanishads.<sup>69</sup>

Reddy (1989) faz comentários sobre Savitri, igualmente ligando o poema às tradições literárias do passado:

A luz e o conhecimento do Mestre [Sri Aurobindo] acharam expressão cósmica neste épico do Eterno. Fazendo lembrar a experiência do Rig-Veda (...) projetando sua ação-iluminação,

<sup>67</sup> No original: "Savitri (...) is not meant to be read and understood intellectually. Such an attempt is likely to fail (...) The best way of studying Savitri is to approach it as we approach the sacred scriptures like the Vedas, Upanishads etc."

<sup>68</sup> No original: "I would recommend the book (Savitri) (...) to the authorities of UNESCO where this selection may be a part of the Unesco Library of the great literature of India, now in English, comparable to the great literatures of the Vedas and Upanishads."

<sup>69</sup> No original: "Indeed, Savitri has the vastness and comprehensiveness of the Vedas and the Upanishads."



Como diz o Veda, Savitri entra em comunhão com as muitas auroras que estão por vir". (...) É o Mahabharata do futuro (...) e está disposto de tal modo que a sonoridade do ritmo leva à origem do som, que é OM... (Reddy, 1989: 83) <sup>70</sup>

Dos críticos indianos por mim pesquisados, Naik (1984:7) é o que traz considerações mais bem fundamentadas sobre o poema:

Savitri, a obra mais longa e mais ambiciosa de Sri Aurobindo tem sido tanto aclamado como uma revelação quanto condenado como uma redundância. Uma abordagem equilibrada revelará várias deficiências tais como obscuridade ocasional, partes nas quais o poema balança perigosamente na margem do abismo entre poesia filosófica e filosofia versificada, passagens nas quais o verso branco de final marcado se torna arrastado e as características autênticas de Sri Aurobindo se afogam em ecos (...). Seu tamanho proibitivo e simbolismo intrincado podem deter o leitor casual e o crítico descuidado, mas sua riqueza temática e destreza técnica o tornam uma obra notável na poesia romântica indo-inglesa.<sup>71</sup>

Aqui sim algumas objeções consistentes são levantadas, aplicando-se principalmente àquelas partes do poema que, como veremos adiante, não puderam ser revistas por Sri Aurobindo.

É Iyengar, considerado como um dos "pais da literatura indo-inglesa" (Naik, 1987:v) que sintetiza, com acuidade crítica, os vários tipos de leitura que Savitri tem merecido:

<sup>70</sup> No original: "The light and knowledge of the Master have found cosmic expression in this epic of the Eternal. Reminiscent of the Rig-Vedic experience (...) projecting forward its illumination-action, as the Vedas puts it, Savitri enters into communion with the many dawns that are to come." (...) It is the Mahabharata of the future (...) and is arranged in such a way that the sonority of the rhythm leads you to the origin of sound, which is OM..."

<sup>71</sup> No original: "Savitri, Sri Aurobindo's longest and most ambitious work has been both hailed as a revelation and condemned as a redundancy. A balanced approach will reveal several deficiencies such as occasional obscurity; portions in which the poem totters perilously on the edge of the gulf between philosophical poetry and versified philosophy; and passages in which the end-stopped blank verse has become flatfooted and the authentic accents of Sri Aurobindo have been drowned in echoes (...). Its forbidding length and intricate symbolism may deter the casual reader and the careless critic, but its thematic richness and technical skill make it an outstanding achievement in Indian-English romantic poetry".

*Savitri* tem sido lido como poesia, como filosofia em forma poética, como poesia mística e simbolista, como um exemplo de inspiração do eu superior sobre partes extensas de um poema, como um experimento em versos brancos que evita os parágrafos polifônicos de Milton e retorna à clareza de Tennyson e do Marlowe pre-Shakespeare, e mais particularmente como uma fusão do poder e do toque de finalização de Kalidasa e dos Upaniçads. Mesmo pessoas sem nenhum treinamento acadêmico - sobretudo elas - se sentem atraídas por *Savitri*, lendo e relendo, memorizando e recitando, embora, muitas vezes, sem tudo compreender. Alguns se contentam em abrir *Savitri* em alguma página ao acaso, para ler algumas linhas e tentar recolher-se em um mundo interior (Yengar, 1957: 665)<sup>72</sup>

Sri Aurobindo aparece, então, como um poeta para um público restrito, um poeta para poetas (Justa, 1987:14):

A última fase da vida de Sri Aurobindo é realmente a maior e mais frutífera. Embora para o leitor comum, não sintonizado com sua profundidade mística, ele pareça um pouco denso, para a elite intelectualmente madura e espiritualmente avançada ele é verdadeiramente um 'poeta para poetas'<sup>73</sup>.

Finalmente, uma dimensão já trabalhada no capítulo 3 pode ser agora reintroduzida sob a forma de um comentário crítico. Trata-se da apropriação da língua inglesa. Mitra (1954:37-8) assim se manifesta sobre a questão:

Essa notável língua [o inglês], já internacional, prestou um serviço notável para a causa da unidade indiana, seu nacionalismo e sua independência (...). Se a língua inglesa é o maior presente da Inglaterra para a Índia, o maior presente da Índia para a

<sup>72</sup> No original: "Savitri has been read as poetry, as poetised philosophy, as symbolistic and mystic poetry, as an example of the overhead inspiration at work over prolonged jets of utterance, and as an experiment in blank verse that avoids the Miltonic polyphonic paragraphs and returns to the clarities of Tennyson and the pre-Shakespeare Marlowe, and more particularly the Kalidasian and Upanishadic fusion of finish and power. Even people with no academic background - perhaps they far more than the mere academics - have felt drawn to Savitri, reading and re-reading and memorising and reciting, although not fully - not always - understanding everything. Some are content with opening Savitri somewhere at random, reading a few lines, and trying to withdraw into an inner world."

<sup>73</sup> No original: "The last phase of Sri Aurobindo's life is really the greatest and most fruitful of his life. Though for the ordinary reader not attuned to the mystic depth, he appears a bit obtuse, he is for the intellectually mature and the spiritually advanced elite truly 'a poet's poet'".

Inglaterra, e ,através dela, para o mundo, é a obra-prima de Sri Aurobindo, (...)Savitri<sup>74</sup>.

O ufanismo presente na afirmação deve, obviamente, ser relevado.

#### 5.4 Savitri e a aproximação literatura- música indiana

Literatura e música têm sido justapostas: "Já há bastante tempo que os comparatistas não se questionam mais sobre a legitimidade de uma aproximação entre a literatura e a música"<sup>75</sup>(CLAUDON, 1987:261). Segundo Fried(1987: 285), a aproximação música-literatura não foi suficientemente estudada do ponto de vista de uma metodologia de literatura comparada. A análise pode ser feita de diferentes pontos de vista (tematológicos, de história do estilo etc), "... ou então -e temos aqui uma tarefa bem mais árdua - o emprego literário de um princípio estrutural tomado à música"<sup>76</sup>(FRIED, 1987:285). Procurei, nas páginas a seguir, encontrar fatos que caracterizem a utilização, em Savitri, de um princípio estrutural da música clássica indiana: a circularidade em torno de alguns elementos, a ausência de clímax.

Tendo iniciado esse trabalho sob a égide de uma aproximação literatura-música indiana, desenvolvo agora uma ilustração daquilo que me levou a ficar sensibilizado por essa música, conduzindo-me

<sup>74</sup> No original; "This remarkable language, already international, has rendered signal service to the cause of India's unity, her nationalism and her independence (...) If English is the greatest gift of England to India, India's greatest gift to England, and through it, to the world, is Sri Aurobindo's masterpiece (...)Savitri."

<sup>75</sup> No original: "Il y a bien longtemps que les comparatistes ne s'interrogent plus sur la légitimité d'un rapprochement entre la littérature et la musique".

<sup>76</sup> No original: "...ou bien - et c'est déjà une tâche beaucoup plus ardue - l'emploi littéraire d'un principe structural emprunté à la musique".

à apreciação da poesia de Sri Aurobindo. Inclino-me, portanto, para uma leitura de *Savitri* que faça uma relação com a apreciação da música clássica indiana. Cheguei a essa posição através de um contato prolongado com a audição de virtuosos indianos, seja ouvidos em concertos ao vivo, seja escutados através dos meios de reprodução sonora<sup>77</sup>. A leitura individual ou coletiva de *Savitri* despertou-me ecos das impressões obtidas quando da audição de música indiana, o que pode ser explicado, em termos da estética própria a essa arte, através da atuação dos *rasa*, tanto na poesia quanto na música (Lembremo-nos que Sri Aurobindo assim se exprime, sobre *rasa* e poesia: "Já mencionamos a purificação do coração, a *cittasuddhi* (...) e enfatizamos que ela é obtida na poesia através do gozo desprendido e desinteressado dos oito *rasa*"(1972p: 245-46)<sup>78</sup>.

A descrição das características marcantes da música indiana para um ouvinte ocidental, encontrei-a sintetizada na transcrição de uma série de programas radiofônicos por H. J. Koellreutter, compositor e crítico alemão, radicado no Brasil, após ter ele vivido na Índia e estudado sua tradição musical. Os programas foram transmitidos pela Rádio Cultura de São Paulo, em série que tem o título

<sup>77</sup> Rajagopalan (s/d:2) descreve com acuidade a situação de audição dessa música: "... estimulados e inspirados por uma platéia entendida que exprime palavras de aprovação como 'bhale', 'sabbash' e outros gestos e respostas encorajadoras, um cantor experiente pode envolver a atmosfera com uma espécie de emoção onde todos esquecem sua existência terrestre e começam a sentir a alegria do desapego, que transcende todos os prazeres e alegrias conhecidos." (No original: "...stimulated and inspired by an understanding audience coming out with appreciative remarks 'bhale', 'sabbash' and other encouraging responses and gestures, a consummate singer could envelope the atmosphere with a sort of emotion where everyone forgets his earthly existence and begins to feel the joy of detachment, transcending all known joys and pleasures.")

<sup>78</sup> No original: "We have spoken of the purification of the heart, the *cittasuddhi*, (...) and have pointed out that it is done in poetry by the detached and disinterested enjoyment of the eight *rasas*"



sugestivo de "O grande reencontro das culturas musicais do oriente e do ocidente". Os programas foram ao ar nos meses de setembro a dezembro de 1985 e posteriormente divulgados pelo autor sob forma mimeografada. Koellreutter tece um amplo painel no qual ele justapõe características da música ocidental e da música oriental, para enfatizar o que é próprio dessa última. Ele reconhece ter havido, após a Idade Média e a Renascença, uma revolução na música ocidental, tendendo para uma exacerbação do racional. A música ocidental deixa então de explorar a improvisação, criando teorias (o contraponto e a harmonia). Resulta então uma previsibilidade de efeitos. Na música de um Bach, Beethoven ou Mozart, por exemplo, percebe-se que o compositor visa um objetivo e tudo caminha para um clímax, o que difere da música oriental, "que gira sempre em torno de uma idéia central sem visá-la e sem enfatizá-la" (Koellreutter, 1985). Introduz-se na música ocidental também a divisão do espaço, o que caracteriza a fase racionalista, renascentista, da cultura ocidental. Surgem aí os compassos, motivos, frases e temas na música. Também os movimentos (**Allegro, Adagio, Presto** etc.). O mundo oriental, em contrapartida, permanece numa "cultura estática (...) cuja idéia fundamental é aproximar-se do todo, evitando, na medida do possível, os elementos que separam, seccionam ou fragmentam." (Koellreuter, 1985). Especificando essa recusa ao dualismo, Koellreutter (1985) diz que

A noção de que todos os opostos são complementares, isto é, que a luz e a escuridão, o vencer e o perder, o bem e o mal não passam de aspectos diferentes do mesmo fenômeno, constitui um dos princípios básicos do modo de vida oriental e reflete-se, naturalmente, também nas artes, e na música em particular. Por isso, a música oriental desconhece os grandes contrastes, o



Conflito entre os opostos, dramaticidade e pontos culminantes, no sentido da nossa música tradicional. Não há, na música do oriente, as grandes diferenças entre alto e baixo, rápido e lento, alegre e triste, forte e fraco, diferenças que caracterizam a nossa música.

É na perspectiva apontada por Koellreuter que julgo ser possível dizer algo sobre Savitri, como é possível dizer algo sobre a execução de uma música clássica indiana. Isso se deve, a meu ver, à característica de circularidade, presente em Savitri, em torno de uma lenda, de um tipo de ritmo, de algumas palavras-chave, de alguns personagens - o que dá ao poema uma estruturação que remete àquela descrita acima por Koellreuter. A circularidade levando à "postura da aurora", que olha para a noite que passou e para o dia que se aproxima. Há críticos, contudo, que excluem a possibilidade da interação música-poesia na obra de Sri Aurobindo. Dwivedi (1984: 16), por exemplo, cita uma resenha do The Times Literary Supplement de 8 de julho de 1944, que nega a Sri Aurobindo um "talento musical":

Não se pode dizer que Aurobindo mostra qualquer adaptação fundamental à música e melodia. Seu pensamento é profundo, seus recursos técnicos recomendáveis, mas a música que encanta ou perturba não está presente.<sup>79</sup>

Obviamente, o crítico refere-se à música ocidental tradicional, com seu dinamismo e a presença de momentos de climax.

<sup>79</sup> No original: "It cannot be said that Aurobindo shows any organic adaptation to music and melody. His thought is profound, his technical devices commendable, but the music that enchants or disturbs is not there."

A música, contudo, como tudo o mais na Índia, apresenta características que tornam difícil julgar a 'musicalidade' de uma obra literária através de parâmetros puramente ocidentais. A antiguidade das relações música-poesia é traçada até chegar-se aos tempos védicos. Segundo Wade (1987: 113): " Diz-se geralmente que a música clássica indiana se desenvolveu da execução cantada do Sama Veda, uma versão mais melodiosa dos hinos do Rig Veda" <sup>80</sup>. Nesse sentido, o cantar do Veda aparece como a experiência originante para a música clássica indiana.

Menon (1976: 23) em seu livro The Sound of Indian Music, observa muito justamente que

como uma mera realização ou uma mera habilidade você perde o poder e a mágica da música indiana e o valor dela para sua vida é negligenciável. A música ocidental é muito mais satisfatória como uma habilidade e uma realização em seus patamares inferiores (...)<sup>81</sup>

Igualmente trabalhando a idéia de que a obra de arte para os hindus vale tanto por suas características exteriores quanto por aquilo que ela transmite, Dhar (1988: 141) traz considerações pertinentes à aproximação aqui feita:

Os músicos hindus [vocalistas] passam por um treinamento rigoroso e possuem uma técnica e controle notáveis. Contudo, o objeto central de seu trabalho não é o cultivo de uma melodia "bela" mas o desenvolvimento de uma capacidade quase sem limites na

<sup>80</sup> No original: "It is generally said that Indian classical music evolved from the chanting of the Sama Veda, which was a more tuneful rendering of the hymns of the Rg Veda".

<sup>81</sup> No original: "As a mere accomplishment or a mere skill you are wasting the power and magic of Indian music and its value to your life is negligible. Western music is far more satisfying as a skill and an accomplishment at its lower reaches".

articulação. O som físico da música é, em circunstâncias ideais, somente um meio e não um produto final. Para o conhecedor, uma voz é bela na medida daquilo que ela transmite. O corpo físico da música é para o músico aquilo que um instrumento de escrita é para o poeta. O ouvinte é treinado a sintonizar o estado de consciência (dirigido ao alto) do executante e não tanto a condição física do som que transporta a música. Em consequência, os ouvidos indianos são um tanto quanto indiferentes à perfeição externa do som musical. Alguns dos músicos mais reverenciados têm sido e são pessoas com seus setenta anos. Sua glória está na verdade de sua experiência e embora sua voz possa ter perdido o brilho superficial, a pureza de sua intenção ainda centelha através dela e constitui o foco de atenção para o ouvinte iniciado.<sup>82</sup>

Essas considerações poderiam mutatis mutandis serem aplicadas integralmente à poesia de Sri Aurobindo. E, portanto, no sentido da negação do valor absoluto, do "brilho superficial" do poema como parte de uma ilusão (maya) que poderá ser entendida a afirmação de Roy (1990: 19):

Deve-se notar ainda que mantra não é um termo elogioso para Sri Aurobindo. Dizer que a poesia do futuro é mantra não implica sempre que será uma poesia melhor.<sup>83</sup>

Isso remete à citação vista acima: uma execução "adequada" da música indiana não quer dizer que a execução seja "melhor" do que outras. Retorna aqui a questão delicada do valor da obra de arte.

<sup>82</sup> No original: "Hindustani musicians undergo rigorous training and possess incredible skill and control. However, the central object of their labour is not the cultivation of a "beautiful" tone but the development of an almost limitless capability in articulation. The physical sound of the music is, in ideal circumstances, only a medium and not the end product. To the connoisseur, a voice is only as beautiful as what it conveys. The physical body of the music is to the musician what a writing tool is to the poet. The listener is trained to tune in to the highly-charged state of consciousness of the performer rather than to the physical condition of the sound that carries the music. Consequently, Indian ears are somewhat indifferent to the outer perfection of musical sound. Some of the most revered musicians have been and are people in their seventies. Their glory is in the truth of their experience and though their voices might have lost superficial lustre, the purity of their intention still shines through and is always the focus of attention for the initiated listener."

<sup>83</sup> No original: "It should further be noticed that mantra is not a commendatory term for Sri Aurobindo. To say that future poetry is mantra is not always to imply that it is going to be better poetry than ever."

A aproximação música-poesia pode ser ainda estendida, para o caso de Savitri, quando se observa o caráter in fieri de uma performance musical da raga indiana. Segundo o Larousse Encyclopedia of Music (1978:35), uma raga é uma composição, basicamente improvisada, formada por uma seleção dentro das possibilidades de estabelecer conjuntos de sete notas musicais. O interrelacionamento e a sequência dessas notas são governados por regras e a arte do músico reside em exhibir, com as nuances e ornamentações admissíveis, o maior número de relacionamento de notas dentro da estrutura da raga escolhida. Dhar (1988: 146) explica o que acontece quando da criação de uma raga em um concerto musical:

A música não é "preparada" anteriormente e apresentada de modo rígido, mas é uma comunicação viva na qual o ouvinte contribui para a realidade de cada momento. O ideal do cantor é compartilhar com o ouvinte todas as fases do processo criativo(...) A forma natural da execução desta música é portanto o concerto de câmara ao vivo. O perfil da raga, apresentado pelo músico, é em certo sentido o produto da atenção de todos os presentes quando de seu desdobramento.(...) O músico visa criar um estado elevado de ser através da pintura dos versos da raga. Os versos, cores, e sentimentos oferecidos pela raga criam um campo de consciência no qual o ouvinte pode compartilhar da evocação pretendida. Aquilo que os ouvintes escutam e reconhecem é a revalidação daquilo que o cantor está descobrindo no momento. Esta química viva de participação é um fator vital nas performances tradicionais onde o cantor é o que guia e o ouvinte o que segue. Em circunstâncias ideais, ambos experimentam simultaneamente o que está sendo criado no som. <sup>34</sup>

<sup>34</sup> No original: "The music is not 'prepared' beforehand and rigidly presented but is alive communication in which the listener contributes to the reality of each moment. The ideal of the singer is to share with the listener all phases of the creative process (...) The natural form of performance of this music is therefore the live chamber concert. The portrait of the raga, presented by the musician, is in a sense the product of the attention of all those present at its unfolding.(...) The musician envisions a heightened state of being through the portraiture of the lines of the raga. The lines, colours, and feelings offered by the raga create a field of



Um texto de Gupta (1969: 112-3), no qual ele descreve seus sentimentos diante da leitura de Savitri, atua como um contraponto ao que foi exposto acima:

Você pode achá-lo monótono, mas o som torna-se tão ressonante em sua cabeça que você continua a ler em voz alta; você não agarra idéias, você não pensa, você ignora mesmo a centena de imagens surpreendentes; você somente torna-se transcendente no encantamento do canto, nas "flame-wrapt outbursts of the immortal Word" (explosões envoltas em chamas da Palavra imortal), você mesmo entrando inconscientemente em uma quietude profunda.<sup>85</sup>

Isso pode ser relacionado com a questão do silêncio e da monotonia na música indiana, que são o resultado de um desenvolvimento não linear, mas baseado na variação.

Nadkarni (1990:12) assim faz uma leitura "musical" do poema:

Em um avatar [encarnação/tradução] anterior, o Supremo Senhor revelou o Bhagavad Gita a Arjuna. Ele tocou então sua flauta e produziu a melodia envolvente que enfeitiçou as almas das gopis [pastoras] e cativou-as, levando-as à união de consciência com o próprio Senhor. As gopis não tiveram de fazer qualquer esforço, salvo o de se abandonar, rendendo-se à música encantadora da Flauta do Senhor. Nesse novo avatar [Sri Aurobindo] (...) o Supremo Senhor (...) sentiu que algo mais era necessário para as almas-gopi entre nós - a música, encantatória para a alma, de Savitri. Como as gopis de antigamente, só nos resta abandonarmos à melodia, ao ritmo e ao efeito mântico de Savitri.<sup>86</sup>

---

awareness in which the listener can share in the intended evocation. What the listeners hear and acknowledge is the validation of what the singer is discovering in the moment. This live chemistry of participation is a vital factor in traditional performances where the performer is the leader and the listener the follower. Ideally, both experience the full portrait in sound simultaneously."

<sup>85</sup> No original: "You may find it monotonous but the sound gets so resounding in your head that you continue reading aloud; you catch no ideas, you think no thoughts, you ignore even the hundred striking images; you only grow transcendent in the enchantment of the chant, in the 'flame-wrapt outbursts of the immortal Word', yourself unconsciously passing into deep quiet".

<sup>86</sup> No original: "In an earlier avatar the Supreme Lord revealed the Bhagavad Gita to Arjuna. But then he also played on his enchanting flute and produced the wonderful melody which bewitched the souls of the simple gopis and enthralled them and lifted them to the consciousness of oneness with the Lord himself. The gopis did not have to make any effort save that of abandoning themselves, surrendering themselves to the enchanting music of the Lord's Flute. In his new avatar (...) the Supreme Lord (...) felt something more was needed for the gopi-souls among us - the enchanting soul-music of Savitri. Like the gopis of old we need only abandon ourselves to the melody, the

Das(1972: 77), no livro dedicado a Sri Aurobindo da série "Criadores da Literatura Indiana" (Makers of Indian Literature) da Sahitya Akademi (Academia de Literatura da Índia), assim se refere à música em Savitri:

Em algum lugar fora dos labirintos sombrios do castelo fantasma do 'Hoje' ecoando e re-ecoando os lamentos de desespero e ira, cantou-se uma maravilhosa raga **Bhairav** dando as boas vindas a uma nova aurora.<sup>87</sup>

A alusão de Das pode ser melhor compreendida se levarmos em conta que, segundo o **Larousse Encyclopedia of Music**(1978:35), cada raga tem seu próprio caráter emocional, sendo associada a uma hora particular do dia. A raga da madrugada, por exemplo, **Bhairav**, constitui-se em uma invocação sonhadora da aurora.

Finalmente, a questão do tamanho de uma obra literária e das repetições nela encontradas ganha novo contorno quando confrontada com o que acontece na música e dança indianas, como argumento através do texto de Khokhar (1985: 23):

Na dança expressiva, quando uma canção é apresentada, ela não é cantada linha por linha até o fim e assim terminada. Se fosse o caso, vários números de dança não durariam mais do que dois ou três minutos, uma vez que há muitas canções que não têm mais do que quatro ou seis linhas cada. O que a dançarina na verdade faz é tomar uma linha, ou frase, ou mesmo uma palavra, permanecer nela, elaborá-la, embelezá-la, ao incluir nela pensamentos e

---

rhythm and the mantric effect of Savitri.

<sup>87</sup> No original: "Somewhere aside the sombre labyrinths of the phantom castle of 'Today' echoing and re-echoing the wailings of despair and anger has been sung a wonderful Bhairav welcoming a new dawn."

Idéias não inerentes à canção, mas que são, contudo, pertinentes a seu tema. \*\*

A longa extensão e as repetições encontradas em Savitri de Sri Aurobindo que, para alguns, seriam defeitos - são, para outros, sinalizações de algo que está ali latente. Esse latente seria talvez toda a tradição védica em sentido ampliado, como a tenho tentado apreender nesse meu trabalho. E a música clássica indiana, fazendo parte privilegiada dessa tradição \*\* , pode apontar para outras características presentes em Savitri, como foi aqui sugerido.

Mesmo estruturalmente, a crítica se refere à música em Savitri. Ghose (1971:39) trata os dois primeiros Cantos do Livro Um de Savitri como alap, um termo usado para descrever a primeira parte de uma raga quando executada em um concerto. As ressonâncias dessa comparação podem ser melhor apreciadas através do comentário encontrado em *The Larousse Encyclopedia of Music* (1978: 36):

No estilo clássico de execução, a primeira parte (alap será uma exposição lenta e meditativa da raga, e delineará seu

\*\* No original: "In expressional dance, when a song is presented, it is not sung line by line to the end and so disposed of. If that had been so, several dance numbers would not have lasted beyond two to three minutes, for there are many songs with no more than four to six lines each. What the dancer actually does is to take up a line, or phrase, or even a word, to dwell upon it, elaborate it, embellish it, by including into it thoughts and ideas not inherent in the song, but that are nevertheless germane to its theme."

\*\* Segundo Macdonell (1971: 143): "Várias referências no Rig-Veda mostram que já naquela época os indianos estavam familiarizados com diferentes espécies de música. Isto porque lá encontramos os três tipos principais: percussão, sopro e instrumentos de corda, representados pelos tambores (dundubhi), a flauta (vana) e o alaúde (vina). Esse último tem sido o instrumento musical favorito dos indianos até os dias de hoje." (No original: "Various references in the Rgveda show that even in that early age the Indians were acquainted with different kinds of music. For we find the three main types of percusslon, wind and stringed instruments there represented by the drum (dundubhi), the flute (vana), and the lute (vina). The latter has ever since been the favourite musical instrument of the Indians down to the present day.")

espírito. Seu objetivo prático é o de fixar as várias notas da **raga** sobre a mente e **mostrar o** seu relacionamento ascendente e descendente (...) O alap contudo, é **bem mais** do que um recurso introdutório: nas mãos de um mestre ele se torna um solilóquio eloquente, uma improvisação em tempo livre com infinita sutileza e delicadeza de sentimento, envolvendo executante e ouvinte em uma devoção comum ao espírito da raga.<sup>90</sup>

Gupta (1969: 146-7), comentando o ritmo dos versos em *Savitri*, e trazendo explícita a analogia musical, diz

[Os versos,] cada um tem sua própria vibração mântica e contudo [cada um] se perde no todo da música do órgão (...) Alguém familiarizado com a música dos versos védicos escutará aqui sua vibração e ritmo grave.<sup>91</sup>

Cabe, finalmente, retomar o termo sânscrito **shruti**, já mencionado no capítulo 2, que significa tanto "o ouvido, o revelado", quanto "bordão (musical)". Nessa última acepção, segundo Leela (s/d: 3)"[shruti] como uma nota básica (...). Shruti ajuda o músico a ficar na mesma altura durante o canto"<sup>92</sup>. Nandakumar explicita a aproximação música indiana-literatura ao fazer uma comparação entre a *Comédia de Dante* e *Savitri*:

O símbolo do 'espelho' no **Paraíso** (Dante) e o símbolo da 'Aurora' em *Savitri* (...) funcionam como o shruti e as swaras (notas musicais) ou as vibrações de fundo e tons musicais que

<sup>90</sup> No original: "In the classical style of performance, the first section (alap) will be a slow and meditative exposition of the rag, and will delineate its mood. Its practical purpose is to fix the various notes of the rag upon the mind and show their relationship in ascent and descent (...) The alap however is far more than an introductory device: in the hands of a master it becomes an eloquent soliloquy, improvised in free time with infinite subtlety and delicacy of feeling, enfolding performer and listener in a common elevation."

<sup>91</sup> No original: "Each has its own mantric ring and yet loses itself in the organ's overall music (...) Any one familiar with the music of the vedic verses could here hear their deep-toned ring."

<sup>92</sup> No original: "[shruti] as a basic note (...) Shruti helps the musician to stick on to the same pitch throughout the singing."



sustentam e carregam a maravilhosa sinfonia de ricas significações<sup>93</sup> (NANDAKUMAR, 1962: 481)

Fica, assim, amparada por visões de outros críticos minha própria percepção "musical" do poema.

### 5.5 A "ascese" da oralidade e da escrita

O exame da crítica de Savitri passa também por *considerações* que refletem o jogo dialético entre oralidade e escrita naquilo que se tem por "literatura" na Índia. Os esforços empreendidos para assegurar a transmissão daqueles textos antigos que chegaram até nós são de tal monta que somos forçados a falar de uma "ascese" da criação literária. No caso específico de Savitri, o poema de Sri Aurobindo, se não se fez necessário o esforço da memorização (presente, por exemplo, naqueles que se dedicam ainda hoje a decorar, em sânscrito, partes dos Vedas), fez-se, contudo, um esforço de múltiplas reelaborações do poema. Nandakumar (1962: 450) faz um histórico da evolução de Savitri, situando seu início em 1915, em Baroda, e mostrando como, em 1926, Sri Aurobindo tomou a decisão de "refazer a coisa toda" ("recasting the whole thing"). Em 1934, já tinham sido feitas oito ou dez versões. Dias antes de sua morte, em 1950, Sri Aurobindo ainda ditava alterações a serem

---

<sup>93</sup> No original: "The 'mirror symbol in the Paradiso (Dante) and the 'Dawn' symbol in Savitri (...) function as the shruti and the svaras or the background vibrations and musical tones that sustain and charge with rich significance the wonderful symphony.

feitas em Savitri. Nirodbaran<sup>93</sup>, ele mesmo um poeta e companheiro de Sri Aurobindo de primeira hora, fazia esse trabalho de amanuense, e dele há o seguinte depoimento (apud Nandakumar 1962: 451):

Que revisão! Toda palavra deve ser le mot juste, todo verso perfeito, todo sinal de pontuação sem defeito. Uma preposição foi mudada cinco vezes; para mudar um sinal de pontuação tinha-se às vezes de ler uma secção inteira!<sup>94</sup>

Esse mesmo autor diz também:

Ele deu-me o exemplo de Virgílio que, parece, escrevia seis linhas de manhã e passava o resto do dia corrigindo-as<sup>94</sup> (NIRODBARAN, 1988: 173)

Ao final de sua vida, já quase cego, Sri Aurobindo passou a utilizar Nirodbaran para continuar a refazer Savitri.. O depoimento de Nirodbaran (1988: 186-7):

Um dia em 1950 ele exclamou: "Meu principal trabalho está sendo atrasado". A partir do meio daquele ano fixou-se o tempo de onze da manhã até uma e meia da tarde sem qualquer intervalo ou interrupção (...) Logo que o relógio batia onze horas eu estava pronto com a pequena pilha de manuscritos e cadernos; sentava-me no chão a seu lado esquerdo, ele sentava-se na cama em uma atitude de expectativa, dava um olhar de boas-vindas e começava onde havíamos parado (...) ele ditava em uma voz calma, baixa, vagarosa e clara.<sup>95</sup>

<sup>93</sup> Ainda lúcido aos 92 anos, pude visitá-lo em 1991, no modesto quarto em que vive e que dá para o pátio onde se encontra o túmulo de Sri Aurobindo, lugar de peregrinação na Índia.

<sup>94</sup> No original: "What a revision! Every word must be le mot juste, every line perfect, even every sign of punctuation flawless. One preposition was changed five times; to change a punctuation-sign one had sometimes to read a whole section!"

<sup>94</sup> No original: "He gave me the example of Virgil who, it seems, wrote six lines in the morning and went on correcting them during the day".

<sup>95</sup> No original: "One day in 1950 he exclaimed: "My main work is being delayed". From about the middle of that year the time was fixed from 11 am to 130pm without any break or interruption (...) As soon as the clock struck 11 am I was ready with the usual small heap of manuscripts and notebooks; would sit on the floor by his

O mesmo Nirodbaran, acrescentando posteriormente mais detalhes quanto a sua presença na criação de Savitri, diz (1988: 173):

Durante os últimos quatro anos, de 1946 a 1950, ele trabalhou constantemente nas partes não terminadas e deu a elas quase que um novo nascimento, com a exceção do "Livro da Morte" e do "Epílogo", que, por alguma razão inescrutável, ele deixou praticamente sem revisão.<sup>96</sup>

Refletindo sobre todo esse processo, há um comentário de Sri Aurobindo (1972x: 826):

Savitri é uma obra em si diferente de todas as outras. Fiz umas oito ou dez diferentes versões dele, a princípio sob a velha e insuficiente inspiração. Desde então estou reescrevendo-o completamente, concentrando-me no primeiro Livro e trabalhando nele sempre de novo.<sup>97</sup>

Nesse trabalho de recriação constante, o autor dá, às vezes, a impressão de permitir-se ficar "perdido" (1971x: 826):

Os 'Mundos' entraram em um estado de caos de manuscritos, correções sobre correções, adições sobre adições, rearranjos sobre rearranjos dos quais talvez emergirá alguma coisa de beleza cósmica!<sup>98</sup>

---

left side, and he would sit on the bed in an expectant attitude, give a glance of welcome and we would start from where we had stopped (...) he would dictate in a quiet, subdued voice slowly and distinctly."

<sup>96</sup> No original: "During the last four years, from 1946 to 1950, he laboured constantly on the unfinished parts and gave them an almost new birth, with the exception of the Book of Death and The Epilogue, which, for some inscrutable reason, he left practically unrevised."

<sup>97</sup> No original: "Savitri is a work by itself unlike all others. I made some eight or ten recasts of it originally under the old insufficient inspiration. Afterwards I am altogether rewriting it, concentrating on the first Book and working on it over and over again."

<sup>98</sup> No original: "The 'Worlds' have fallen into a state of manuscript chaos, corrections upon corrections, additions upon additions, rearrangements on rearrangements out of which perhaps some cosmic beauty will emerge!"

E, reconhecendo o aumento das proporções inicialmente esperadas (1971x: 827):

Savitri cresceu até atingir um enorme tamanho (...) A pequena passagem sobre Aswapathy e os outros mundos foi substituída por um novo Livro, o Livro dos Viajantes dos Mundos, em quatorze Cantos e muitos mil versos<sup>99</sup>

Com isso tudo, Savitri permanece, de acordo com os planos de Sri Aurobindo, uma obra inacabada, embora a versão atual seja estruturalmente completa. Nirodbaran faz um comentário sobre o trabalho feito e o por fazer (1988: 189):

Sem dúvida os três primeiros Livros foram de um nível muito mais alto de inspiração e de quase perfeição se comparados com os outros. Com muito tempo à sua disposição e trabalhando sozinho ele podia dedicar mais tempo e cuidado àquele fim. 1929, infelizmente, não pode ser dito sobre os outros Livros.<sup>100</sup>

(É de se observar que os três primeiros livros correspondem a 347 páginas, aproximadamente a metade da obra).

Nandakumar (1962: 489) argumenta que o autor desejava aumentar a obra e escrever novos Livros a serem acrescentados a Savitri. Há um depoimento interessante de Sri Aurobindo que corrobora essa tese:

Na verdade Savitri não foi planejado por mim como um poema a ser escrito e terminado, mas como um campo de experimentação para ver quão longe se podia escrever poesia

<sup>99</sup> No original: "Savitri has grown to an enormous length (...) The small passage about Aswapathy and the other worlds has been replaced by a new Book, the Book of the Traveller of the Worlds, in fourteen Cantos with many thousand lines."

<sup>100</sup> No original: "Undoubtedly the first three Books were of a much higher level of inspiration and nearer perfection than the rest, for with ample leisure, and working by himself he could devote more time and care to that end, which unfortunately could not be said about the rest of the Books."



a partir de sua própria consciência de iogue e como isso poderia ser feito criativamente.<sup>101</sup>

Tal vastidão nas aspirações do poeta não é estranhável para alguém que reconhece aí uma analogia com aquilo que acontece nos rituais védicos. Staal (1986: 4) retoma, no contexto hindu, a classificação de dois tipos de rito, os ritos *grhya* ou ritos domésticos e os ritos *srauta*, "que os franceses chamam 'rites solennels'". Quanto a tais ritos solenes, os tratados ritualísticos prevêem alguns de duração de mil anos. Nesse sentido, penso que a poesia mántrica (dentro da qual *Savitri* deve ser inserida) seria vista como tendo algo de um desses rituais praticamente intermináveis.

Igualmente presente, como pano-de-fundo a uma capacidade de renovar e estender uma obra de criação literária, está a tradição de memorização: a existência continuada dos Vedas enquanto ascese

---

<sup>101</sup> No original: "In fact *Savitri* has not been regarded by me as a poem to be written and finished, but as a field of experimentation to see how far poetry could be written from one's own yogic consciousness and how that could be made creative".

da memória <sup>102</sup>. A respeito desse trabalho, comenta Staal (1986: 31):

Por aproximadamente 3.000 anos, uma classe de pessoas (os brâmanes) se devotou em relativo isolamento à preservação formal de um grande número de composições orais, confinando-se quase que inteiramente ao som. Essa transmissão tem sido pelo menos tão fiel como tem sido a transmissão manuscrita em outras partes do mundo.<sup>103</sup>

A situação atual apresenta-se em cores menos brilhantes. Segundo Abhyancar (1981:10):

Havia alguns eruditos no século passado e no começo do século atual que podiam recitar todo o texto do Samhita nas formas jata e ghana (...). Podiam também recitar alguns outros hinos nas demais seis formas de recitação. Atualmente, contudo, o número de recitadores jata e ghana está tão reduzido que talvez em futuro próximo não haverá ninguém que seja capaz de recitar mesmo alguns dos hinos nessas formas.<sup>104</sup>

<sup>102</sup> Staal (1986: 429) enumera as precauções tomadas pelos hindus antigos, ainda na tradição oral, e seguidas pelos atuais hindus, de modo a obter que os textos fossem transmitidos de geração a geração sem a menor mudança. Decorava-se o texto assim como ele é recitado, com as acomodações eufônicas próprias ao sânscrito (sandhi). Essa palavra significa "juntura". Há exemplos do fenômeno em português, quando dizemos, por exemplo, "azarmazeoz-varðezassinalados", onde os "s" soam, por acomodação fonética às vogais que os seguem, como "z". Decorava-se também o mesmo texto na versão padaphata (palavra-por-palavra), na qual cada palavra é separada, desfazendo-se as fusões operadas pelas regras de sandhi. O exemplo dado por Staal (1986: 29) : 1) o texto recitado, contendo sandhi : agnih no yajñam úpa vetu (Agni, que ele possa vir a nosso ritual); 2) o padaphata (palavra-por-palavra), no qual o sandhi aparece desfeito: agnih / nah / yajñam / úpa / vetu. Ainda havia outros tipos de memorização, o ghana, por exemplo. Se as palavras do padaphata fossem representadas por números como 1/2/3/4..., o verso ghana seria 1/2/2/1/1/2/3/3/2/1/1/2/3/..., algo semelhante a "Agni possa possa Agni Agni possa ele ele possa Agni Agni possa ele/... Tais repetições (vikritti), por mais desprovidas de sentido que fossem, ajudavam a fixar o texto.

<sup>103</sup> No original: "For about 3,000 years, a class of people (brahmins) devoted themselves in relative isolation to the formal preservation of a larger number of oral compositions, confining themselves almost entirely to sound. This transmission has been at least as faithful as have been manuscript transmission in other parts of the world.

<sup>104</sup> No original: "There were some scholars in the last century and at the beginning of the present century who could recite the whole text of the Samhita in the jata and the ghana forms (...). They could also recite some selected hymns in the other six forms of the recital. At present, however, the number of the jata and ghana reciters is so much reduced that perhaps in the near future there will remain none who will be able to recite even some of the hymns in these forms."

Essa desagregação da cultura hindu constitui-se em pano de fundo para a reação vigorosa de Sri Aurobindo, interpõndo não uma "ascese da memória" nos moldes tradicionais, mas uma nova ascese do fazer poético.

Apresenta-se, portanto, a questão da "ascese" do fazer poético de Sri Aurobindo, a *tapasya*, cuja tradução por "penitência" ele considerava mal feita (1972b: 570-1):

Pode-se observar que a tradução usual da palavra *tapasya* nos livros ingleses, "penitência" é bastante enganadora - a idéia de penitência entrava raramente na austeridade praticada pelos ascetas indianos. Nem era a mortificação do corpo a essência mesmo das mais flagradoras e severas austeridades; o objetivo era antes o de superar o domínio da natureza corporal sobre a consciência.<sup>105</sup>

Evidencia-se, assim, que outro não era o objetivo de Sri Aurobindo ao compor *Savitri* senão o de superar-se (SRI AUROBINDO apud NANDAKUMAR, 1962: 419):

Eu usei *Savitri* como um meio de ascensão. Comecei em um certo nível mental, a cada vez que pude alcançar um nível mais alto, eu o reescrevi a partir daquele nível.<sup>106</sup>

Ele se insere, assim, na antiga tradição, a de deixar falar em si o avatar, como pode ser visto na citação de Machwe (1978: 3):

<sup>105</sup> No original: "It may be observed that the usual translation of the word *tapasya* in English books, "penance" is quite misleading - the idea of penance entered rarely into the austerity practised by Indian ascetics. Nor was mortification of the body the essence even of the most severe and self-afflicting austerities; the aim was rather an overpassing of the hold of the bodily nature on the consciousness."

<sup>106</sup> No original: "I used *Savitri* as a means of ascension. I began with it on a certain mental level, each time I could reach a higher level I rewrote from that level."

Nos tratados retóricos sânscritos da antiguidade, qualquer arte era considerada uma espécie de penitência, uma tapas (...) 'Eu sou meramente um instrumento, o Mestre que me faz falar é diferente', como disse Tukaram, o poeta-santo medieval de Marathi.<sup>107</sup>

Para N.K. Gupta (1976:13):

**Tapasya**, austeridade, consiste em reagir à atração rebaixadora da consciência comum, dirigindo-a e afinando-a com o ritmo dos níveis mais elevados. Opor-se à força da gravidade, mover-se sem cessar na direção de alturas mais puras e luminosas do ser e da consciência, isso é **tapasya**, ascese, o verdadeiro ascetismo (...) Na **verdade**, **tapas** (...) significa energia de consciência, e **tapasya** é o exercício, a utilização daquela energia para a elevação e expansão da consciência<sup>108</sup>.

Sri Aurobindo precisa um pouco mais como se deu, no caso de Savitri, a construção 'ascética' do poema (1972c: 911):

Se eu não tenho o gênio poético, posso pelo menos reivindicar uma suficiente, uma infinita capacidade de trabalho metucioso (...) de espera e de escuta pela verdadeira inspiração e de rejeição de tudo o que não se aproxima dela.<sup>109</sup>

Comentando a passagem acima de Sri Aurobindo, Nandakumar (1962: 421) estende também para o leitor as exigências de uma "ascese" literária:

Segue-se portanto que qualidades similares são necessárias também no sahrdaya ou leitor dedicado de Savitri. O esforço

<sup>107</sup> No original: "In the ancient Sanskrit rhetorician's treatises, any art was considered a kind of penance, a tapas - (...) 'I am merely an instrument, the Master who makes me speak is different', as said Tukaram, the medieval saint-poet of Marathi."

<sup>108</sup> No original: "Tapasya, austerity, consists in reacting to the downward pull of the ordinary consciousness, turning and attuning it to the rhythm of higher levels. To oppose the force of gravitation, to move ceaselessly towards purer and luminous heights of being and consciousness, that is tapasya, askesis, true asceticism (...) Indeed, tapas (...) meaning energy of consciousness, and tapasya is the exercise, the utilization of that energy for the ascent and expansion of the consciousness."

<sup>109</sup> No original: "If I have not poetical genius, at least I can claim a sufficient, if not an infinite capacity for painstaking (...) for waiting and listening for the true inspiration and rejecting all that fell short of it."



(...) que o poeta se auto-impôs tem de ser aceito também pelo leitor.<sup>110</sup>

Quais então seriam as exigências para um leitor de Savitri?

Nandakumar (1962: 65) sugere um método:

A tradição hindu é ler a grande poesia - digamos o Ramayana, o Gita ou o Bhagavata - em um espírito de atenção reverente durante um período de anos, voltando repetidamente ao texto, uma vez que não é em uma única leitura que se pode esperar conquistar suas elevadas verdades. Savitri também exige um tal estudo contínuo e reverente.<sup>111</sup>

Em outro lugar ela retorna ao tema (Nandakumar, 1962: 421):

Savitri não pode ser lido com pressa (...) uma tão vital e totalizante relação poética de acontecimentos e uma tal projeção de possibilidades futuras exige uma atenção austera do leitor.<sup>112</sup>

Fica então bem evidente, pelo menos quanto a Nandakumar, o papel da "ascese" na apreciação do poema.

Refletindo esse tema sob um outro ponto de vista, o da passagem da oralidade para a escrita - sempre presente em uma Índia com mais da metade de sua população não alfabetizada - Pandit (1987: 93) faz a seguinte ampliação de um uso "ascético" do poema<sup>113</sup>.

<sup>110</sup> No original: "It therefore follows that similar qualities are needed also in the sahrdaya or the dedicated reader of Savitri. The strain (...) which the poet had imposed on himself has to be accepted also by the reader."

<sup>111</sup> No original: "The Hindu tradition is to read great poetry - say the Ramayana, the Gita or the Bhagavata - in a mood of reverent attention over a period of years, coming to it again and again, for not in one reading alone can one hope to conquer its heights of significance. Savitri too calls for such continuous and reverent study."

<sup>112</sup> No original: "Savitri cannot be read in a hurry (...) so momentous and comprehensive a poetic relation of events and projection of future possibility demands austere attention from the reader".

<sup>113</sup> Ler, escrever... gravar em fita magnética. Também essa última forma "ascética" de utilização do poema é encontrada, por exemplo, na gravação de Savitri feita, no Brasil, por Rolf Gelewsky, que foi o precursor, entre nós, da tradução de Savitri. Um tratamento análogo dado ao épico Mahabharata pode ser visto na descrição de

Há um grande poder em Savitri. Observei em minha experiência e na de outros que quando você escreve uma página cada dia sem tentar compreender - apenas copiar - uma página impressa por dia - a qualidade do dia muda (...) [E] a tradição do que é chamado japa [repetição] escrito.<sup>114</sup>

Finalmente, aludindo à detalhada cartografia dos mundos interiores apresentada na descrição poética dos reinos pelos quais o rei Aswapathy teve de passar, Heeths (1989: 128) diz que

[Sri Aurobindo] não criou Savitri simplesmente como um mapa para futuros exploradores. Ele o quis como um repositório rítmico de suas experiências que pudesse despertar vibrações semelhantes naqueles que o lessem.<sup>115</sup>

Continuando a apresentação de elementos que caracterizam a 'ascese literária' de Sri Aurobindo, Nadkarni (190:23) argumenta:

Pode-se observar que esse texto [Savitri] representou também o próprio crescimento de Sri Aurobindo enquanto iogue. Em um sentido muito real, os 22 cantos dedicados ao ioga de Aswapathy também descrevem a própria tapasya [ascese] de Sri Aurobindo. Como ele, Aswapathy também busca ganhar para a humanidade o

---

P. Lal (1980L: 54 ):O Mahabharata agora é escrito, mas ele era, e permanece, algo dentro da tradição indiana de um épico oral. Essa qualidade essencial do Mahabharata me foi lembrada quando comecei a ler minha tradução para o inglês verso-por-verso, entremeada com versos significativos em sânscrito, para um conjunto de cassettes que vão cobrir todo o Mahabharata em 250 horas de declamação e canto. Como o antigo suta contador de histórias teria apreciado o uso de cassettes! (No original: "The Mahabharata is now written, but it was, and remains, in the Indian tradition an oral epic. This essential Mahabharata quality was vividly brought home to me when I began reading my shloka-by-shloka version in English, with significant Sanskrit shlokas interspersed, for a set of stereophonic cassettes (...) that will cover the entire Mahabharata in 3250 hours of speaking and chanting. How the ancient story-telling suta would have loved cassettes!")

<sup>114</sup> No original: "There is a great power in Savitri. I have observed in my experience and that of others that when you write one page every day without trying to understand - just copy - a printed page per day - the quality of the day changes (...) the tradition of what is called 'written japa'."

<sup>115</sup> No original: "[Sri Aurobindo] did not create Savitri simply as a chart for the use of future explorers. He meant it as a rhythmical embodiment of his experiences that could awaken sympathetic vibrations in those who read it."

segredo de transformar a própria estrutura da consciência humana de modo a que a vida na terra possa florescer em plenitude.<sup>116</sup>

### 5.6 A polaridade masculino-feminino: Sri Aurobindo e a Mãe

Segundo Dwedi (1983: 91), Sri Aurobindo, influenciado pelo tantrismo, assimilou a concepção de Prakriti como a Shakti Divina (o princípio feminino, ativo, da divindade). Concretamente, como já se disse, houve uma colaboradora de Sri Aurobindo, Mirra Alfassa, de nacionalidade francesa, que desde 1920 juntou-se a ele e até falecer, em 1971, aos noventa e três anos de idade, dedicou-se a organizar o movimento de pessoas que se criou em torno de Sri Aurobindo. Ela foi sepultada ao lado dele e é venerada por muitos indianos como uma encarnação (avatar) da Mãe Divina. A analogia com a lenda de Savitri é assim apresentada por Nandakumar (1962: 486):

[Mirra] tornou-se então a colaboradora espiritual de Sri Aurobindo, e por aproximadamente trinta anos foram em conjunto os diretores espirituais de milhares de discípulos que se juntaram em torno deles no Ashram Sri Aurobindo. Quando Sri Aurobindo faleceu em 5 de dezembro de 1950, para muitos de seus discípulos foi como se o próprio Satyavan houvesse morrido, e Savitri tivesse permanecido para continuar a luta com as forças da escuridão.<sup>117</sup>

<sup>116</sup> No original: "It may be noted that this [Savitri] was also Sri Aurobindo's own quest as a yogi. In a very real sense these 22 cantos devoted to Aswapathy's yoga also describe Sri Aurobindo's own tapasya. Like Sri Aurobindo, Aswapathy too seeks to win for mankind the secret of transforming the very structure of human consciousness so that life on earth can blossom into fulfilment."

<sup>117</sup> No original: "[Mirra] presently became Sri Aurobindo's spiritual collaborator, and for about thirty years they were jointly the spiritual directors of the thousand of disciples who gathered around them in the Sri Aurobindo Ashram. When Sri Aurobindo passed away on 5 December 1950, to many of their disciples it was as though

A observação é, nos termos da concepção semiótica que orienta esse meu trabalho, interessante, porque aponta para a seqüência de interpretantes ou de signos criados a partir do impulso da lenda narrada no Mahabharata. Com efeito, a característica de "caixa chinesa" é evidente no grande épico indiano. Lá, Vyasa conta para um círculo de pessoas os feitos épicos, que são anotados por Ganesha: é o Mahabharata, tal como o temos. Dentro da narração, há personagens que contam histórias: Markandeya narrando a lenda de Savitri para Yudhishtira, por exemplo. A observação, evidencia-se a existência de leitores do poema de Sri Aurobindo que vêem em Savitri a "narração" da história de Sri Aurobindo e da Mãe (Divina). Segundo Nadkarni (1990: 41-2):

Em certo sentido, Savitri é a história da vida interior dos dois pioneiros da era do supramental, a saber, Sri Aurobindo e a Mãe. Além disso, o poema também diz respeito à vida íntima de cada um de nós porque Sri Aurobindo simbolizou através da lenda de Satyavan e Savitri o significado interior de nossas vidas. Satyavan é a aspiração em nós por Deus, Luz, Liberdade e Imortalidade, enquanto nossas vidas estão prisioneiras do destino, ignorância e morte. Savitri é a graça divina trabalhando em nossas vidas para fazer ressurgir esse Satyavan e para permitir a ele desempenhar seu destino glorioso aqui na terra. Assim, o épico de Sri Aurobindo é também a saga de nossas vidas.<sup>118</sup>

---

Satyavan himself had died, and Savitri had been left behind to carry on the fight with the forces of darkness."

<sup>118</sup> No original: "Thus in one sense, Savitri is the story of the inner lives of the two harbingers of the supramental age, namely, Sri Aurobindo and the Mother. Furthermore, it also touches intimately the life of each one of us because Sri Aurobindo has symbolised through this legend of Satyavan and Savitri the inner significance of our lives as well. Satyavan is the aspiration for God, Light, Freedom and Immortality which is our nature in bondage to fate, ignorance and death. Savitri is the divine grace working in our lives to resurrect this Satyavan and to enable him to win his glorious destiny here on earth. Thus Sri Aurobindo's epic is a saga of our lives as well."



A história dos dois pode, portanto, também ser vista, dentro de cada um dos leitores <sup>119</sup> como o representar da dualidade çiva e çakti e Purusha e Prakriti. Essa dualidade implica o conflito das forças da escuridão e da luz... e assim sucessivamente ad eternum. Um leitor ocidental acha-se aqui diante de um desafio: como compreender que um ser humano, histórico, se apresente, em pleno século vinte, como 'encarnação' (avatar) de uma divindade? Talvez seja aqui de utilidade a formulação de Molino (1993:16) sobre o ficcional<sup>120</sup>:

A oposição real-ficcional é simples demais para dar conta da diversidade de graus de realidade que uma cultura atribui às diferentes esferas de sua atividade<sup>121</sup>.

O próximo capítulo aprofundará uma possibilidade de vivência do conflito entre as forças da escuridão e da luz, enquanto criação de um novo ser humano, poetizado como o 'supramental' e miticamente reterritorializado em Auroville. Antes disso, façamos uma incursão pelo uso do rasa em Savitri e pela formulação, em Sri Aurobindo, do conceito de poesia mântica.

<sup>119</sup> Ver, a esse respeito, a afirmação de Pandit (1973: 11): "O universo é uma manifestação do Supremo como çakti [o princípio feminino], saindo de seu próprio ser, para o prazer de seu jogo (amoroso) com o Supremo na sua qualidade de Senhor. O mesmo jogo, Lila, que resulta na manifestação de todo o Universo, é repetido em cada ser individual. Cada coisa, cada homem é uma corporificação de çiva-çakti e é um campo para o jogo amoroso do Senhor ~~esta oposição real-ficcional~~ está consciente disso". (No original: The universe is a manifestation by the supreme as shakti out of its own Being for the delight of Her play with the Supreme as the Lord. The same play, Lila, that results in the manifestation of the Universe totally, is repeated in each individual form. Each thing, each man is an embodiment of the Shiva-Shakti and is a field for the delightful play of the lord and the Spouse. Only man is not aware of it.)

<sup>120</sup> Para um estudo mais amplo do triplice relacionamento entre o real, o ficcional e o imaginário, Cf. Isler in Lima (org.) (1983:384-416).

<sup>121</sup> No original: "L'opposition réel/fictif est beaucoup trop simple pour rendre compte de la diversité des degrés de réalité qu'une culture accorde aux différentes spherés de son activité...".

## 5.7 Savitri e Rasa

Retomando o conceito chave da estética sânscrita, o *rasa* (emoção estética), já estudado no capítulo anterior, apresenta-se agora o momento de considerar *Savitri* de Sri Aurobindo na perspectiva aberta pelo uso de categorias que descrevem as emoções (*rasa*) a serem despertadas nos leitores ou ouvintes pelo poema. Trata-se da leitura de *Savitri* através de uma outra chave, diferente daquelas vistas até aqui, que enriquece a apreensão estética de elementos subjacentes ao poema e deixa transparecer ainda mais a filiação 'védica' de Sri Aurobindo. Na literatura consultada, encontrei um autor (Rayan, 1988) que cita dois outros críticos que fazem uma menção de *Savitri* em termos da estética sânscrita<sup>122</sup>. Rayan não analisa o que dizem esses dois críticos e limita-se a apresentar a classificação feita por eles quanto aos *rasa*. Uma vez que discordo da classificação, estendo-me um pouco sobre a questão. Segundo Desai apud Rayan (1988: 187) :

[*Savitri*] deve ser tratado como um exercício em sugestão por encantamento. A partir do ritmo, da estrutura geral dos sons e da repetição de imagens, epítetos e linhas, "desponta uma estrutura

<sup>122</sup> Sobre a base teórica em que se utilizam os críticos indianos, Cf. Ashcroft (1989:120): "A tradição sânscrita parte do texto para uma teoria geral da literatura, abrangendo não somente uma avaliação e interpretação do texto, mas também uma teoria de produção e consumo (...) de acordo com a classificação tradicional das emoções (*rasa*). Essa afirmação da prática literária como um lugar duplo de produção e consumo torna a crítica indiana propensa a ver muito da preocupação contemporânea da América e da Europa com a 'poética' menos como uma atividade revolucionária do que um 'já-dado' na estética indiana" (No original: "The Sanskrit tradition moves from text to a general theory of literature, embracing not only an evaluation and interpretation of the text but also a theory of production and consumption (...) according to the traditional classification of emotions (*rasa*). This assertion of literary practice as a dual site of production and consumption makes Indian criticism readily disposed to see such contemporary European and American concern with 'poetics' as less a revolutionary activity than an 'already-given' of Indian indigenous aesthetics."

nebulosa de sentido" que pode ser percebida por um leitor que induziu em si mesmo um estado de alerta passivo. Desai também se referiu à desumanização de personagem e de situação feita por Sri Aurobindo, o que eliminaria a atuação de qualquer um dos oito rasa de Bharata, mas causaria santa [a paz interior].<sup>123</sup>

Pode-se concordar com a primeira parte da citação, a partir da experiência da leitura de trechos do poema como, por exemplo, o seu trecho inicial, visto anteriormente. Postular, contudo, a não atuação de qualquer um dos rasa propostos por Bharata parece, a meu ver, ser algo refutável pelo exame do texto, como se verá a seguir (justamente o que Desai se recusa a fazer: "[uma] leitura close que procura estruturas semânticas específicas mostrou-se inaplicável ao poema"<sup>124</sup> (Desai apud Rayan, 1988: 187)).

Antes de passar ao próprio texto de Savitri, examino uma citação que apresenta a visão de um outro crítico (Devy apud Rayan 1988: 187):

ao tentar compreender Savitri não seriam de ajuda nem o modernismo indo-inglês nem as noções ocidentais de épico. Em vez disso, devemos nos voltar para a épica sânscrita e a poética sânscrita. [Devy] compreende o conceito de Mahakavya [grande poema] de Dandin como implicando a dicotomia entre o material e o transcendental, o temporal e o eterno. Essa dualidade, segundo ele, é a chave para uma compreensão do poema de Sri Aurobindo que simboliza a unidade do humano e do divino. Devy identifica o plano do poema como um movimento a partir de karuna [o patético] para

<sup>123</sup> No original: "[Savitri] should be treated as an exercise in suggestion as incantation. From the rhythm and the general sound structure and from the repetition of images, epithets and lines, "a nebulous structure of meaning dawns" which can be perceived by a reader who has induced in himself a mood of passive awareness. Desai also referred to Aurobindo's de-humanization of character and situation which ruled out the play of any of Bharata's eight rasas but promoted santa."

<sup>124</sup> No original: "[a] close reading which looks for specific semantic structures was inapplicable to the poem."

shanta [a paz interior], a serenidade sublime e o apaziguamento que dominam a primeira cena.<sup>125</sup>

Devy remete, muito acertadamente, aos épicos indianos e enfatiza uma dualidade de elementos como chave de compreensão para Savitri (o que se coaduna com a polaridade luz-sombra antes apontada por mim). A referência à Paz Interior (çantarasa) como dominando a cena inicial do poema justifica-se, a meu ver, pelas três últimas linhas do Canto Primeiro, nas quais o estado interior de Savitri é descrito, mostrando uma serenidade que indica Paz Interior:

Her soul arose confronting Time and Fate. / Immobile in herself,  
she gathered force. / This was the day when Satyavan must  
die. (1972x:10)

(Sua alma levantou-se confrontando o Tempo e o Destino. / Imóvel em si mesma, ela reuniu forças. / Esse era o dia em que Satyavan deve morrer.)

Devy, à diferença de Desai, admite a atuação do patético (Karuna-rasa). Diante da análise do texto, posso apontar a atuação de pelo menos mais um rasa (o erótico). Antes de fazê-lo, contudo, examinemos um fragmento no poema para corroborar as afirmações dos dois críticos aceitas por Rayan, mas não justificadas por ele. Trata-se, então, de procurar no poema alguns correlatos lingüísticos que indiquem essa direção.

<sup>125</sup> No original: "In attempting to understand Savitri, neither Indo-English modernism nor Western notions of epic would be of help and we should turn instead to Sanskrit epic and Sanskrit poetics. We understand Dandin's concept of mahakavya as implying the dichotomy of the material and the transcendental, the temporal and the eternal. This duality, according to him, is the key to an understanding of Aurobindo's poem which symbolizes the unity of the human and the divine. Devy identifies the design of the poem as a movement from karuna to shanta, the sublime serenity and stillness that dominates the first scene."



O Livro Oito de Savitri, constituído por um único canto, *Death in the Forest* (Morte na Floresta), é representativo de condições nas quais podem ser ativadas as emoções estéticas do patético e da paz interior, segundo o que passo a argumentar. Apresento o texto em inglês e uma tradução feita para facilitar a leitura:

(O contexto: no alvorecer do dia em que Satyavan deve morrer, Savitri, ainda em casa, contempla o marido que dorme e revive o ano que passaram juntos)

Now it was here in this great golden dawn / By her still sleeping  
 husband lain she gazed / Into her past as one about to die /  
 Looks back upon the sunlit fields of life / Where he too ran and  
 sported with the rest, / Lifting his head above the huge dark  
 stream / Into whose depths he must for ever plunge. / All she had  
 been and done she lived again. / The whole year in a swift and  
 eddying race / Of memories swept through her and fled away / Into  
 the irrecoverable past. / Then silently she rose and, service  
 done, / Bowed down to the great goddess simply carved / By  
 Satyavan upon a forest stone. / What prayer she breathed her  
 soul and Durga knew. / Perhaps she felt in the dim forest huge /  
 The infinite Mother watching over her child, / Perhaps the  
 shrouded Voice spoke some still word. (1972x:561)

(O Agora era aqui nesta grande aurora de ouro / Ao lado de seu  
 marido que deitado tranquilo dormia ela olhou / Para seu passado  
 como alguém prestes a morrer / Vê atrás de si os campos da vida  
 iluminados pelo sol / Onde ele também correu e brincou com os  
 outros, / Erguendo sua cabeça por cima da imensa escura corrente  
 / Em cujas profundidades ele para sempre deve mergulhar. / Tudo  
 o que tinha sido e havia feito ela reviveu. / O ano inteiro numa  
 corrida rápida e redemoinhante / De lembranças por ela passou e  
 escapou / No passado irrecuperável / Então ela ergueu-se  
 silenciosamente e, tendo orado, / Inclinou-se perante a grande  
 deusa esculpida com simplicidade / Por Satyavan em uma pedra da  
 floresta / Que prece ela respirou, sua alma e a deusa Durga  
 souberam / Talvez ela sentisse na turva floresta imensa / A Mãe  
 infinita que olhasse por sua criação, / Talvez a Voz velada  
 dissesse alguma palavra tranquila.)

O *rasa* do patético (*karuna*), como visto no capítulo anterior, provém de um estado mental de tristeza. Savitri, no fragmento acima do poema, olha para seu passado "as one about to die" (como alguém

prestes a morrer). A escolha de alguns itens lexicais também traz uma conotação de tristeza: "huge dark stream" (imensa escura corrente); "into whose depths he must for ever plunge" (em cujas profundezas ele deve para sempre mergulhar); "the irrecoverable past" (o passado irrecuperável); "the dim forest huge" (turva floresta imensa). A tristeza resulta de algo (a morte) que (nesse momento) parece dever acontecer em caráter definitivo. Daí o uso de itens lexicais que se referem à escuridão e profundezas abissais.

(O contexto: Savitri dirige-se então à mãe de Satyavan a quem pede permissão para acompanhá-lo naquela manhã à floresta. Permissão concedida, ela e Satyavan partem de mãos dadas.. Ele mostra a Savitri as árvores e os animais que conhece e ama desde sua infância. Savitri escuta... )

(...) Deeply she listened, but to hear / The voice that soon would cease from tender words / And treasure its sweet cadences beloved / For lonely memory when none by her walked / And the beloved voice could speak no more. / But little dwelt her mind upon their sense; / Of death, not life she thought or life's lone end. / Love in her bosom hurt with the jagged edges / Of anguish moaned at every step with pain / Crying, "Now, now perhaps his voice will cease / For ever. (1972x:563)

(...) Ela escutava profundamente, mas para ouvir / A voz que logo cessaria de (dizer) palavras suaves / E guardar como tesouro suas doces cadências amadas / Para uma lembrança solitária quando ninguém caminhasse a seu lado / E a voz amada não mais pudesse falar. / Mas pouco ficou sua mente nesse sentido; / Na morte, não na vida ela pensava ou no fim solitário da vida. / O amor em seu peito doía com as pontas recortadas / Da angústia lamentada a cada passo com dor / Gritando, "Agora, agora talvez sua voz vá cessar / Para sempre."

Observa-se aqui também a escolha de itens lexicais que conotam um estado mental de tristeza, ligado ao patético: um tempo "when none by her walked" (quando ninguém caminhasse a seu lado), um pensar "of death" (na morte); um amor que no peito "hurt with the jagged edges" (doía com as pontas recortadas); uma "anguish moaned at every step with pain" (angústia lamentada a cada passo com dor).

(Na sequência do poema, satyavan trabalha , cantando, com o machado .)

But as he worked, his doom upon him came / The violent and hungry hounds of pain / Travelled through his body biting as they passed. (1972x: 563-564)

(Mas enquanto ele trabalhava , chegou seu destino / Cães da dor violentos e famintos / viajaram por seu corpo mordendo enquanto passavam.)

(O contexto: Satyavan, tomado de dor, joga longe o machado. Savitri aproxima-se dele)

She came to him in silent anguish and clasped, / And he cried to her, "Savitri, a pang / Cleaves through my head and breast as if the axe / Were piercing it and not the living branch. / Such agony rends me as the tree must feel / When it is sundered and must lose its life. / Awhile let me lay my head upon thy lap / And guard me with thy hands from evil fate: / Perhaps because thou touchest, death may pass." / Then Savitri sat under branches wide, / Cool, green against the sun, not the hurt tree / Which his keen axe had cloven, - that she shunned; / But leaned beneath a fortunate kingly trunk / She guarded him in her bosom and strove to soothe / His anguished brow and body with her hands. / All grief and fear were dead within her now / And a great calm had fallen. The wish to lessen / His suffering, the impulse that opposes pain / Were the one mortal feeling left. It passed: / Griefless and strong she waited like the gods. (1972x:564)

(Ela veio até ele em angústia silenciosa e o segurou, / Disse ele, "Savitri, uma pontada / agarra-se a minha cabeça e a meu peito como se o machado / O trespassasse e não ao ramo vivo / Tal



agonia me faz sentir como deve sentir a árvore / Quando é cortada e vai perder a vida / Deixa-me por minha cabeça sobre teu colo / E guarda-me com tuas mãos do mau destino: / Talvez com teu toque a morte vá embora" / Então sentou-se Savitri sob ampla ramagem / Fresca, verde contra o sol, não sob a árvore ferida / fendida pelo machado, - aquela ela evitou; / Mas reclinou-se sob um afortunado e majestoso tronco / Ela o guardou em seu colo e empenhou-se em aliviar / com suas mãos a testa e o corpo angustiados / Todo o medo e o pesar estavam agora mortos dentro dela / E sobreviera uma grande calma. O desejo de diminuir / Era o único sofrimento mortal que restara. Passou: / Sem pesar e forte ela esperava como os deuses.)

O trecho acima do poema exemplifica o movimento apontado por Devy, anteriormente citado, do *rasa* do patético (*karuna*) para o da paz interior (*śanta*). Com efeito, Savitri passa de uma situação de "silent anguish" (angústia silenciosa) para uma situação na qual "all grief and fear were dead within her now; and a great calm had fallen" (todo o medo e o pesar estavam agora mortos dentro dela; e sobreviera uma grande calma). E então, "griefless and strong she waited like the gods" (sem pesar e forte ela esperava como os deuses).

Apresento, a seguir, um texto do poema que justifica minha discordância quanto à afirmação de Desai, vista anteriormente, sobre a inexistência de outras emoções estéticas em *Savitri* que não a da Paz Interior (*śanta*). Proponho, então, a existência do *rasa* erótico no poema:

(O contexto: Satyavan está prestes a morrer)

He cried out in a clinging last despair, / "Savitri, Savitri, O Savitri, / Lean down, my soul, and kiss me while I die." / And even as her pallid lips pressed his, / His failed, losing last sweetness of response; / His cheek pressed down her golden arm. She sought / His mouth still with her living mouth, as if / She could persuade his soul back with her kiss; / Then grew aware they were no more alone. (1972x:565)



(Ele clamou agarrando-se a um último desespero, / "Savitri, Savitri, Ó Savitri, / Incline-se, minha alma, e beije-me enquanto morro." / E enquanto seus lábios pálidos pressionavam os seus, / Os dele cederam, perderam a última doçura da resposta; / Sua face pressionou o braço dourado dela. Ela buscou / Sua boca parada com sua boca viva, como se / Pudesse persuadir a alma a voltar com seu beijo; / Então conscientizou-se de que eles não estavam mais a sós.

Em discordância com o que dizem os dois críticos indianos acima citados, afirmo que o exame do trecho em questão revela a existência de elementos que podem levar a uma atuação do erótico (*erngara-rasa*). Esse *rasa*, que tem como sentimento estável o desejo, como elemento determinante a presença do ser amado e como manifestação conseqüente atos como, por exemplo, os abraços, está potencialmente presente na descrição do pedido de Satyavan: "Kiss me while I die" (Beije-me enquanto morro) e na descrição da resposta de Savitri que procura, com seu beijo, segurar a alma do amado. A relutância dos dois críticos mencionados em admitir o erótico como presente em Savitri, mesmo como um *rasa* secundário, é, talvez, compreensível por um desejo em enfatizar um lado, diríamos, místico-assexuado do poema. Parece-me, contudo, não haver uma incompatibilidade entre o *rasa* da Paz Interior e o do Erótico (em nossa própria tradição ocidental há interessantes exemplos de convivência entre o misticismo e o erotismo em autores como, por exemplo, São João da Cruz e Santa Teresa). A criação do homem novo, a Experiência Védica de Sri Aurobindo, não prescinde do erótico.

E, terminado o Livro Oito, Savitri pressente a chegada do deus da morte:

She knew that visible Death was standing there / And Satyavan had passed from her embrace. (1972x:565)

(Ela sabia que a Morte visível estava ali / E Satyavan escapou do abraço de Savitri.)

### 5.3 Por uma nova poética: poesia mántrica como tradução

O que se objetiva aqui é obter resposta a uma pergunta: como, em Sri Aurobindo, se expressou a Experiência Védica? Do-de-se, então, observar o poeta que trabalhou a partir de níveis, cada vez mais altos de elaboração, através de uma busca do **mantra**.

Nos ensaios publicados sob o título **The Future Poetry**<sup>126</sup>, Sri Aurobindo examina "toda a questão do futuro da poesia (...) e a parte que a literatura inglesa, por um lado, e a mente indiana por outro vão provavelmente desempenhar na determinação dessa nova orientação"<sup>127</sup> (SRI AUROBINDO, 1985: 3). Uma possibilidade que ele levanta para o futuro da poesia: "a descoberta de uma aproximação mais íntima daquilo que podemos chamar o **mantra** na poesia, aquela fala rítmica que, como diz o Veda, nasce

<sup>126</sup> Naik (1987:158) comenta que a literatura indo-inglesa já tem agora quase um século e três quartos de idade, mas pouco tem contribuído no campo da crítica literária, com exceção da obra *The Future Poetry* de Sri Aurobindo. O trabalho crítico de autores indianos como Niranjana e Bhabha, por exemplo, não tinha sido ainda computado por Naik.

<sup>127</sup> No original: "the whole question of the future of poetry (...) and the part which English literature on the one side and the Indian mind and temperament on the other are likely to take in determining the new trend."

imediatamente do coração do vidente e do lar distante da Verdade"<sup>127</sup> (SRI AUROBINDO, 1985). Chama a atenção, nessa formulação, a vinculação estabelecida por Sri Aurobindo entre o mantra e os conceitos de *sahradaya* (o "que lê com o coração") e *rita* (a verdade cósmica).

Como se torna possível o mantra?

O Mantra, a expressão poética da realidade espiritual mais profunda, só se torna possível quando três das intensidades mais altas da fala poética se encontram e se tornam indissolivelmente ligadas, a intensidade mais alta de movimento rítmico, a intensidade mais alta do entrelaçamento da forma verbal e pensamento-substância, de estilo, e a intensidade mais alta da visão da verdade da alma <sup>128</sup> (SRI AUROBINDO, 1985: 17).

Os poderes de movimento rítmico, contudo, só são despertados quando o "ouvido interior" (*inner ear*) começa a funcionar (SRI AUROBINDO, 1985: 20). Sri Aurobindo reconhece ganhos e perdas, quanto à vivência do ritmo, no relacionamento do homem moderno com a poesia:

[o ritmo] foi melhor compreendido em sua totalidade ou ao menos sentido mais consistentemente pelos antigos do que pela mente e ouvido modernos, talvez porque eles tivessem mais o hábito de cantar ou entoar sua poesia, enquanto nós nos damos por contentes em ler a nossa, um hábito que enfatiza o elemento intelectual e emocional, mas reprime indevidamente o valor rítmico. Por outro lado, em relação aos antigos, a poesia moderna alcançou níveis bem maiores de sutileza, de minúcia e de um poder curioso de sugestão no estilo e no pensamento, - ao preço talvez de alguma

<sup>127</sup> No original: "a closer approximation to what we might call the mantra in poetry, that rhythmic speech which, as the Veda puts it, rises at once from the heart of the seer and from the distant home of the Truth."

<sup>128</sup> No original: "The Mantra, poetic expression of the deepest spiritual reality, is only possible when three highest intensities of poetic speech meet and become indissolubly one, a highest intensity of rhythmic movement, a highest intensity of interwoven verbal form and thought-substance, of style, and a highest intensity of the soul's vision of truth."

perda em poder, altura e simples grandiosidade<sup>129</sup> (SRI AUROBINDO, 1985: 22).

O interrelacionamento dos sentidos da audição e visão é assim explicitado:

A poesia, sendo uma Arte, deve tentar fazer-nos ver, e uma vez que é aos sentidos interiores que ela tem de se dirigir, - porque o ouvido é o único portão físico de entrada e mesmo aqui seu apelo real é a uma audição interior, e uma vez que seu objeto é fazer nos viver dentro de nós mesmos e que o poeta expressou em seu verso, o que ela abre em nós é uma visão interior, e essa visão interior deve ter sido intensa nele antes que o poeta possa despertá-la em nós<sup>130</sup> (SRI AUROBINDO, 1985: 27).

2, mais concretamente: "O poeta na verdade cria a partir de si mesmo e não do que ele vê exteriormente: esse olhar para fora somente serve para excitar sua visão interior"<sup>131</sup> (SRI AUROBINDO, 1985: 32).

<sup>129</sup> No original: "[rhythm] was better understood on the whole or at least more consistently felt by the ancients than by the modern mind and ear, perhaps because they were more in the habit of singing, chanting or intoning their poetry while we are content to read ours, a habit which brings out the intellectual and emotional element, but unduly depresses the rhythmic value. On the other hand modern poetry has achieved a far greater subtlety, minute fineness and curious depth of suggestion in style and thought than was possible to the ancients, - at the price perhaps of some loss in power, height and simple largeness."

<sup>130</sup> No original: "Poetry, in fact, being Art, must attempt to make us see, and since it is to the inner senses that it has to address itself, - for the ear is its only physical gate of entry and even there its real appeal is to an inner hearing, - and since its object is to make us live within ourselves what the poet has embodied in his verse, it is an inner sight which he opens in us, and this inner sight must have been intense in him before he can awaken it in us."

<sup>131</sup> No original: "The poet really creates out of himself and not out of what he sees outwardly: that outward seeing only serves to excite the inner vision to its work."



Elaborando a questão dos níveis  
Aurobindo descreve o mantra como "  
Inspiração da Sobremente ou  
Inspiração"<sup>133</sup> (SRI AUROBINDO, 1972).

Após ter delineado sua visão da poesia em termos do ...  
Aurobindo conclui:

Essa é uma teoria de poesia, uma visão da auto-expressão criativa e rítmica à qual damos aquele nome [mantra], que é muito diferente de qualquer uma que agora adotamos, uma ars poetica sagrada ou hierática só possível em tempos nos quais o homem acreditava estar perto dos deuses (...). E talvez nenhuma era tenha estado tão distante de um pensamento assim como aquela que recentemente atravessamos e de cuja sombra não estamos totalmente livres, a era do materialismo...<sup>134</sup> (SRI AUROBINDO, 1985: 194).

A crítica de Sri Aurobindo ao modo europeu de pensar a poesia se faz em termos de uma crítica ao materialismo. Ele, contudo, se

<sup>133</sup> Segundo Bolle (1965:90), "Aurobindo frequentemente se refere aos níveis de Sat, Sit e Ananda como 'os três planos mais altos'. Contrastando-se com estes estão 'os três planos mais baixos' da Mente, Vida e Matéria, com os quais o homem tem familiaridade (...) Uma vez que tudo deve ser dinamicamente interligado, Aurobindo dá muita atenção ao 'plano médio' (...) Ele introduz assim a idéia da Sobremente, que, esquematicamente, deve ser colocada entre a Supermente e a Mente humana). (No original: "Aurobindo often refers to the levels of Sat, Sit and Ananda as 'the three higher planes'. Contradistinct from these are 'the three lower planes' of Mind, Life and Matter, with which man is familiar. Since everything is to be interwoven dynamically, Aurobindo gives much attention to the 'middle plane' (...) Thus he introduces the idea of the Overmind, which, schematically, should be placed between the Supermind and the (human) Mind."

<sup>134</sup> No original: "the world of power and light that comes from the Overmind inspiration or some very high plane of Intuition".

<sup>134</sup> No original: "This is a theory of poetry, a view of the rhythmic and creative self-expression to which we give that name, which is very different from any that we now hold, a sacred or hieratic ars poetica only possible in days when man believed himself to be near to the gods (...) And perhaps no thinking age has been so far removed from any such view of our life as the one through which we have recently passed and even now are not far out of its shadow, the age of materialism..."

mostra voltado para o futuro: "quase parecemos estar no ponto de fazer um retorno no círculo de nosso curso"<sup>135</sup> (SRI AUROBINDO, 1985: 195) . Uma volta à valorização do ideal védico do poeta-vidente é, para ele possível: "E se isso ocorrer ou mesmo se houver algum forte movimento mental em sua direção, a poesia pode recuperar algo de um antigo prestígio sagrado"<sup>136</sup> (SRI AUROBINDO, 1985: 196).

Chega-se, assim, a uma consideração mais global do papel a ser desempenhado pela poesia mântica: "...o grande poeta interpreta para o homem seu presente ou reinterpreta para ele seu passado, mas pode também apontar-lhe seu futuro" (SRI AUROBINDO, 1985:197)<sup>137</sup>.

Concluindo a série de ensaios sobre a poesia do futuro, Sri Aurobindo afirma

...De qualquer modo é o choque de uma sobre a outra das mentalidades oriental e ocidental (por um lado a grande mente espiritual e a visão interiorizada voltada para si e para as realidades eternas e, por outro lado, a livre investigação do pensamento e a coragem da energia de vida sobre a terra e seus problemas) que está criando o futuro e deve ser o pai da poesia do futuro<sup>138</sup> (SRI AUROBINDO, 1985: 269-270).

<sup>135</sup> No original: "we almost appear to be on the point of turning back in the circle of our course."

<sup>136</sup> No original: "And if this takes place or even if there is some strong mental movement towards it, poetry may recover something of an old sacred prestige."

<sup>137</sup> No original: "...the great poet interprets to man his present or reinterprets for him his past, but can also point him to his future".

<sup>138</sup> No original: "It is in any case the shock upon each other of the oriental and occidental mentalities, on the one side the large spiritual mind and inward eye turned upon self and eternal realities, on the other the free inquiry of thought and the courage of the life energy assailing the earth and its problems that is creating

O locus classicus para se conhecer a síntese da visão de Sri Aurobindo sobre o mantra parece estar contido no poema épico Savitri. Essa opinião pode ser encontrada, por exemplo, em autores como Nandakumar (1962: 375) e Pandit (1982:30). Segundo esse último autor:

Aqui Sri Aurobindo se demora sobre um segredo do ioga. Esse é seu estilo, particularmente em Savitri. Ele narra a estória e em certo ponto pára e faz um desvio para dentro de reinos mais profundos<sup>139</sup> (Pandit, 1982: 30).

A visão de Sri Aurobindo sobre o mantra encontra-se no trecho de Savitri do Livro 4, Canto 3, que mostra Savitri preparando-se para partir pelo mundo em busca de seu consorte. Mostra-se aqui como o mantra opera na vida de Savitri):

As when the mantra sinks in Yogas's ear, / Its message enters  
stirring the blind brain / And keeps in the dim ignorant cells  
its sound; / The hearer understands a form of words / And, musing  
on the index thought it holds, / He strives to read it with the  
labouring mind, / But finds bright hints, not the embodied truth:  
/ Then, falling silent in himself to know / He meets the deeper  
listening of his soul: / The Word repeats itself in rhythmic  
strains: / Thought, vision, feeling, sense, the body's self / Are  
seized unalterably and he endures / An ecstasy and an immortal  
change; / He feels a Witness and becomes a Power, / All  
knowledge rushes on him like a sea: / Transmuted by the white  
spiritual ray / He walks in naked heavens of joy and calm, / Sees  
the God-face and hears transcendent speech (SRI AUROBINDO, 1972x:  
375).

(Quando cai o Mantra no ouvido do ioga / Sua mensagem penetra  
animando a mente cega / E nas células ignorantes e obscuras  
conserva dele o som; / O ouvinte percebe uma forma de palavras / E,  
meditando sobre o índice de pensamento que ela encerra, /

---

the future and must be the parent of the poetry of the future."

<sup>139</sup> No original; "Here Sri Aurobindo dwells upon one secret of the yoga. That is his style, particularly in Savitri. He narrates the story and at some point he halts and makes an excursion into profounder realms."

Esforça-se pelo mental de fazer sua leitura, / Mas percebe apenas sugestões brilhantes, não a verdade corporificada: / Então, mergulhado silencioso em si mesmo para conhecer, / Encontra o escutar mais profundo de sua alma: / A Palavra se repete em acentos rítmicos, / Pensamento, visão, sentimento, sentido, o eu do corpo / São tomados sem alteração e ele experimenta / Um êxtase e uma mudança imortal; / Sente Estender-se e tornar-se um poder / Todo o conhecimento se derrama sobre ele como um mar: / Transmutado pelo raio branco espiritual / Ele percorre céus nus de alegria e calma / Vê a face de Deus, ouve a palavra transcendente.)

Comentando essa passagem, assim se expressa Pandit (1982:31):

Há um esforço em seguir o sentido do mantra (...) Essa é a condição para conhecer: ser receptivo, estar em silêncio. A aspiração para conhecer deve existir, mas o esforço para compreender deve ser suspenso (...) É assim que opera o mantra quando alguém o profere no espírito e maneira adequados<sup>140</sup>.

O mesmo Pandit (1982:4) faz uma interpretação de Savitri em termos de mantra e de Sri Aurobindo como um rishi (andaxilho, vidente):

Um Rishi é alguém que se coloca em comunhão profunda com o Espírito Cósmico, com o Transcendente. Uma idéia, uma verdade flutua, veleja para dentro de seu ser; ele a deixa penetrar em sua consciência, não interfere, não se pergunta do que se trata, o que ela significa. Ele medita em silêncio sobre ela e quando foi suficientemente batida, construída no coração, hrida tashtam, ela se move para o centro de expressão, isto é, o Vishuddha Chakra, e encontra sua enunciação adequada, a palavra exata. A palavra vem a ele e ele a incorpora. Isso é o mantra. Para ele um mantra é o meio de estabilização da experiência espiritual, a revelação mística que vem a ele do alto, e ao expressá-la, ele confirma a verdade dela em si mesmo e a preserva para outros (...) Sri Aurobindo tem estado trabalhando nessa transição da poesia, para ela deixar de ser uma bailarina indiana mental de modo a transformar-se em algo divino: um enunciado poético da

<sup>140</sup> No original; "There is an effort to follow the meaning of the mantra (...) That is the condition to know: to be receptive, to be silent. The aspiration to know must be there, but the effort to understand must be suspended (...) That is how the mantra works when one does it in the right spirit and manner."



Inspiração divina com uma verdade divina em seu útero. É assim que ele vê Savitri<sup>141</sup>.

Um rico filão de considerações sobre a poesia mántrica pode ser seguido ao se considerar as relações de Sri Aurobindo com o tantrismo. Chaudhuri (1974:215n) considera a visão de Sri Aurobindo como uma reformulação do sistema Tantra. O tantrismo pode nos levar a reflexões sobre poesia e tradução: o poeta enquanto alguém que se constrói poeticamente, permitindo ao leitor repetir esse processo. Sri Aurobindo e, mais modernamente, Octavio Paz. Para Paz(1974:91-92):

El poema no sólo es una realidad verbal: también es un acto. El poeta dice y, al decir, hace. Este hacer es sobre todo un hacerse a sí mismo: la poesía no es autoconocimiento sino autocreación (grifo meu). El lector, a su vez, repite la experiencia de autocreación del poeta y así la poesía encarna en la historia. En el fondo de esta idea vive todavía la antigua creencia en el poder de las palabras: la poesía pensada y vivida como una operación mágica destinada a transmutar la realidad.

Em um outro texto, Paz (1975:70) refere-se ao traduzir como um processo no qual "cambiamos aquello que traducimos y, sobre todo, nos cambiamos a nosotros mismos". Formula-se aqui a descrição do homem que é, ele mesmo, traduzido. Uma fonte para essa teorização

<sup>141</sup> No original: "A Rishi is one who sits deep in communion with the Cosmic Spirit, with the Transcendent. An idea, a truth floats, sails into his being; he lets it sink into his consciousness, he does not interfere, he does not ask himself what it is, what it means. He broods over it in silence and when it has been sufficiently churned, constructed in the heart, brida tashtam, it moves to the centre of expression, ie. Vishuddha chakra, and finds its right utterance, the exact word. The word comes to him and he embodies it. That is the mantra. For him a mantra is a means of stabilising the spiritual experience, the mystic revelation that comes to him from on high, and in expressing it he confirms its truth in himself and preserves it for others (...) Sri Aurobindo has been working towards this transition of poetry, from being a mental nautch girl to something divine: a poetic utterance of divine inspiration with a divine truth in its womb. And that is how he regards Savitri.

pode ser encontrada na teoria tântrica do "corpo alfabético". Segundo Chastri (1981:338-339):

O tratado do Tantra-Yoga formula cientificamente como equacionar a Divindade Suprema com o Som Supremo(...) Ele formulou um processo psicofísico de como um devoto pode converter seu corpo material em um corpo sonante (...) [o devoto] constrói para si um corpo alfabético (grifo meu), com as gotas-néctar do alfabeto a pingar do disco-lua situado imediatamente acima do ponto da Sobrancelha (Lalatacakra) (...) O devoto tântrico converte-se assim em um corpo alfabético sobrenatural para vivificar as mantras e identificar-se espiritualmente com sua Divindade

### 5.9 Savitri e a busca do interpretante final

Depois de tudo dito e experimentado, que sabor reter de Savitri? Essa pergunta, obviamente, será respondida diferentemente pelo crítico literário, pelo estudioso do hinduísmo e pelo leitor casual. As qualidades e as insuficiências do poema, reagindo com impregnações literárias presentes no leitor (que, dizem os indianos, seriam adquiridas em vidas prévias), terão fixado algo mais ou menos "pacificador" aos sentidos (lembrando-nos da *rasa* predominante proposta para Savitri) na proporção em que houver uma receptividade por parte do leitor (sempre remetendo-se à noção de *rasika*, *sardhaya*, ou "leitor ideal", da estética sânscrita).

<sup>142</sup> No original: "The Tantra-yoga sastra scientifically formulates how to equate the Supreme One with the Supreme Sound (...) (it) formulated a psycho-physical process of how a devout one may convert his materialistic body into a sonant body (...) [the devoto] makes an alphabetic body for his own, with the nectardrops of the alphabet., dripping down from the moon-disc situated just above the eye-brow point (Lalatacakra) (...) Thus a tantrik devout converts himself into a supernatural alphabetic body to make the mantras alive and equates himself spiritually with his God.

Enquanto tradução da experiência védica, o poema, em termos da semiótica peirceana, insere-se na série de interpretantes que tende para um interpretante final<sup>143</sup>.

Savitri, terminado em 1950, fracassa como poema? Em outras palavras, Sri Aurobindo conseguiu aí realizar uma transmissão de elementos que, agora, para o leitor ocidental da segunda metade do século 20, permite a recuperação de algo da Experiência Védica? A pergunta não admite respostas fáceis. Termina essas observações sem dar uma solução à questão, mas apontando para um autor indiano que, em livro significativamente intitulado Tradition and the Modern Artist, apresenta, tangencialmente, uma pista para a solução-ampliação do problema (Mahapatra, 1987: 4):

É verdade que em períodos anteriores da história humana os homens consideraram seu próprio tempo como o mais sombrio. Contudo pode-se permitir descrever esse século como um dos mais intensos e mais complexos. Não sei qual será a forma e a substância do poema que expressará adequadamente esse século. Mas não tenho dúvida de que quando tal poema for escrito, ele será tão complexo e tão intenso como o século. Para mim cada novo poema é somente um novo fracasso, um outro passo na negociação sem fim consigo mesmo para encontrar autenticidade e a relevância<sup>144</sup>.

Em outras palavras, para a linha de argumentação que tenho seguido nesse trabalho, o processo semiótico continua e constitui nossa

<sup>143</sup> Esse interpretante final, entenda-se bem, aparece apenas como uma somatória de possibilidades de interpretação. Cf. Santaella(1992:191): "Em semioses concretas, históricas, contudo, nós estamos sempre no meio do caminho, de modo que nunca temos condições de afirmar que um signo desenvolveu todo o seu potencial a ponto de ser capaz de representar todas as dimensões do objeto que o determina".

<sup>144</sup> No original: "It is true that in earlier periods of human history men have considered their own times to be the darkest. Yet one may be permitted to describe this century as one of the most intense and most complex. I do not know what will be the shape and substance of the poem that will adequately express this century. But I have no doubt that when such a poem is written it will be as complex and as intense as the century. So to me every new poem is only a new failure, another step in the ceaseless negotiation with oneself to find authenticity and relevance."

tarefa produzir interpretantes que se insiram na cadeia de signos propostos pela Experiência Védica, sem pretender, por enquanto, esgotá-la. Mas é nesse sentido que Savitri pode ser considerado uma ilustração estimuladora da Experiência Védica traduzida para nossos tempos



6.1 LEITURAS DE AUROVILLE:  
A SOBREPOSIÇÃO DE UM POEMA A  
UMA CIDADE

Uma cidade, previamente à sua aparição na realidade, devia existir numa representação simbólica (...): as palavras, que traduziam a vontade de edificá-la na aplicação de normas e, subsidiariamente, os diagramas gráficos, que as desenhavam nos planos, ainda que, com mais frequência, na imagem mental que desses planos tinham os fundadores...

Angel Rama

## 6.0 Preliminares

O presente capítulo tem como elemento impulsionador as considerações feitas no capítulo anterior sobre o poema épico Savitri que privilegia o tema da aurora, como um estar degustante no meio de contrários, à escuta do som que provém da Índia, da Experiência Védica. A "postura da aurora", anunciada como aquela que é típica de Sri Aurobindo, implica também a busca de um centro, o que, em Sri Aurobindo, resulta em uma alavanca para a evolução do homem em direção ao **supramental**. Ele vivencia esse desejo de evolução como, para empregar um conceito apresentado no capítulo 3, a busca de um lugar alternativo de enunciação. Auroville, a cidade de Aurobindo, a cidade da aurora, desenvolve-se, na leitura feita aqui, sobreposta, em sua toponímia, ao poema Savitri. Verifica-se então uma radicalização da Experiência Védica: em Auroville não somente se lê sobre ela, mas também caminha-se por ela.

Apresenta-se, assim, a ocasião de retomar o fio da teoria semiótica aplicada à tradução, de modo a fazer um desenho em que essa teoria se mostre entrelaçada com a Experiência Védica, vivida em Auroville.

Para que serve afinal a semiótica? - perguntava-se Décio Pignatari. E respondia:

Serve para estabelecer as ligações entre um código e outro código, entre uma linguagem e outra linguagem. Serve para ler

o mundo não-verbal; "ler" um quadro, "ler" uma dança, "ler" um filme - e para ensinar a ler o mundo verbal em ligação com o mundo icônico ou não-verbal ( PIGNATARI, 1974:12).

Transcorridos alguns anos, Lúcia Santaella faz eco a essa afirmação e constata:

Pode(-se) concluir que o código hegemônico deste século não está nem na imagem, nem na palavra oral ou escrita, mas nas suas interfaces, sobreposições e intercursos, ou seja, naquilo que sempre foi do domínio da poesia. (SANTAELLA, 1993:49).

O presente capítulo pretende desenvolver, tendo em vista o contexto cultural Indiano, a questão da tradução intersemiótica<sup>2</sup> na sobreposição cidade-poema: Auroville-Savitri (isto é, um poema que é intersemioticamente traduzido como um conjunto urbanístico-arquitetônico.). A vertente procurada é a da Ciência das Religiões, desenvolvida por Mircea Eliade, por mostrar-se fecunda para uma abordagem de aspectos da civilização indiana que perduram até nossos dias

Uma vez que o épico Savitri já foi trabalhado no capítulo anterior, trata-se, agora, de apresentar Auroville, no estado Indiano de Tamil Nadu (sul da Índia). Fundada a 28 de fevereiro de 1968, a cidade (cidade de Aurobindo, cidade da aurora) está baseada em um sonho da "Mãe", a "çakti" de Sri Aurobindo (em termos do tantrismo, como já foi dito, o princípio ativo através do qual se manifesta a força de Sri Aurobindo. No caso em questão, relembremos, encarnada em Mirra Alfassa, aquela que foi sua companheira

<sup>2</sup> Remonto aqui, novamente, à distinção clássica de Roman Jakobson: tradução intralingual, tradução interlingual e tradução intersemiótica (essa última como "transmutação (que) consiste na interpretação de signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais" (1970: 65).)

durante trinta anos). O sonho manifesta-se como um ambicioso plano arquitetônico-urbanístico previsto para comportar cinquenta mil pessoas. Esse plano é de autoria do arquiteto francês Roger Anger, comissionado pela Mãe para dar corpo ao projeto inerente ao poema Savitri. Ainda em estado de construção, a cidade mostra cinquenta e cinco núcleos habitacionais, de produção e de serviços, espalhados por uma área de vinte quilômetros quadrados, nos quais vivem cerca de oitocentos moradores vindos de cerca de vinte e cinco países diferentes. Convivem ali com os habitantes das aldeias tamis, em número aproximado de vinte mil pessoas. <sup>2</sup> Ao tempo em que escrevo, esse conjunto tem à frente um corpo governamental eleito por seus habitantes, cujo presidente, nomeado pelo governo central em Nova Delhi, é o Dr. Karan Singh, ex-ministro da educação no governo Indira Gandhi e ex-embaixador da Índia em Washington durante um período da administração George Bush. Essas características chamam a atenção para a íntima e curiosa convivência, que permeia toda a sociedade indiana, entre o secular e o sagrado <sup>3</sup> (manifestada, por exemplo, no fato da tese doutoral de Karan Singh ter versado sobre o pensamento político de Sri Aurobindo e , por outro lado, em ocasiões, testemunhadas pelo presente autor, em que as assembléias dirigidas por Singh em Auroville eram abertas por seus discursos sempre finalizados pela entoação, por ele, de mantras védicos em sânscrito).

---

<sup>2</sup> Dados extraídos do folheto Introducing Auroville e Guide for Guests

<sup>3</sup> Seria interessante, a esse respeito, observar a quantidade de artigos e notícias sobre "temas religiosos" em jornais de circulação nacional como Indian Express e The Hindu



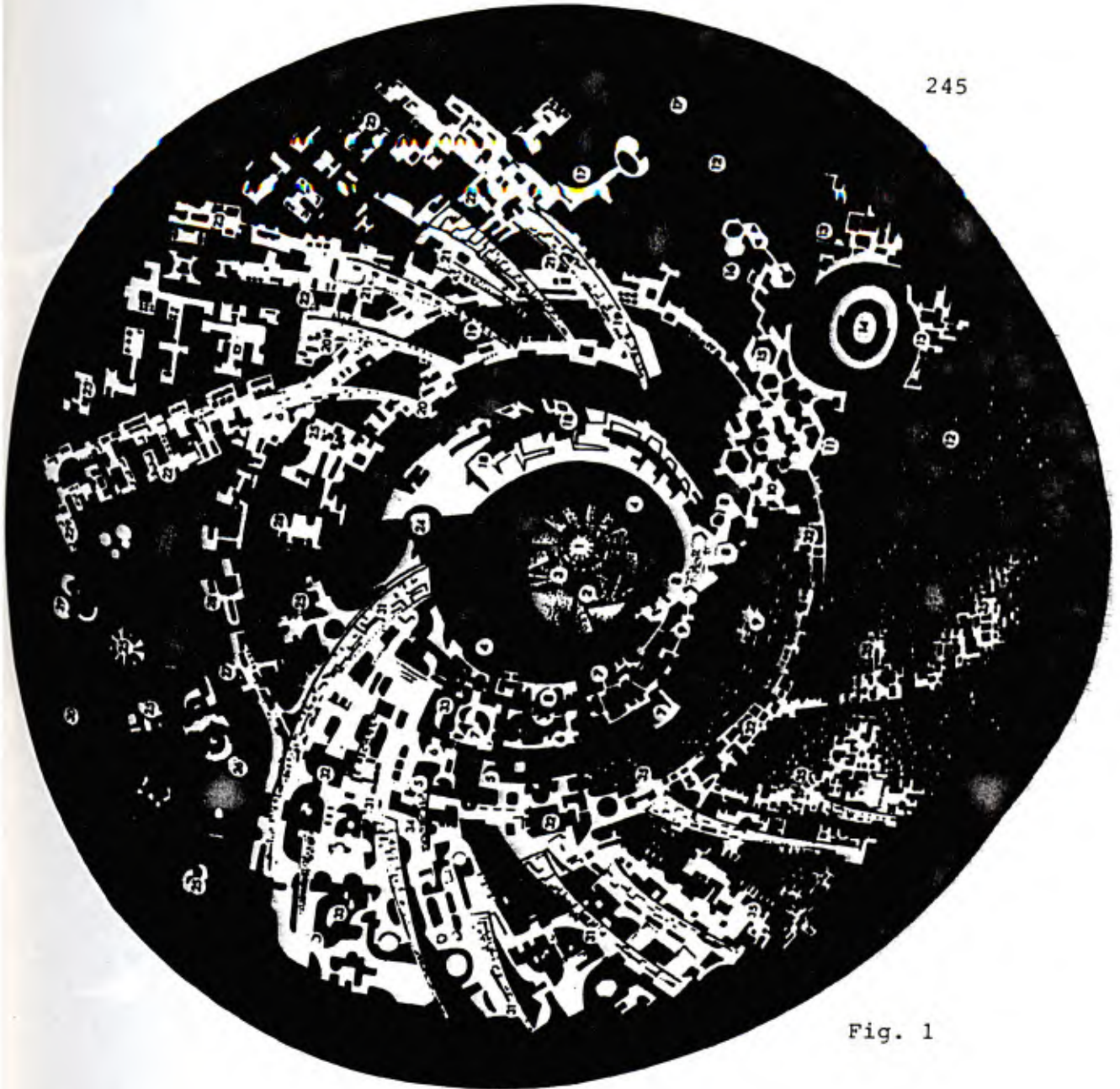


Fig. 1

Matrimandir

Banyan Tree

urna em forma de botão  
de lótus

Fig. 2



medida um espaço se lê? Se decodifica?"<sup>4</sup> A partir da noção básica de que "o espaço (social) é um produto (social)"<sup>5</sup> (LEFEBVRE, 1974:3), esse autor introduz "a triplicidade: percebido-concebido-vivido (em termos espaciais: prática do espaço- representação do espaço- espaços de representação"<sup>6</sup> (LEFEBVRE, 1974:50). O primeiro elemento da triade, o espaço percebido, explica-se como uma relação do sujeito com seu próprio corpo: a prática do espaço:

o relacionamento com o espaço de um 'sujeito' membro de um grupo ou de uma sociedade, implica um relacionamento com seu próprio corpo(...): a utilização das mãos, dos membros, dos órgãos sensoriais(...) é o percebido.<sup>7</sup> (LEFEBVRE, 1974:50)

O segundo elemento, o espaço concebido (conçu), explica-se como representação do espaço, exemplificado por Lefebvre (1974:56), para o caso da sociedade ocidental, através da cosmovisão que previa um "mundo" subterrâneo, a terra na qual habitamos e um céu acima. Quanto ao terceiro elemento, o espaço vivido (vécu), Lefebvre (1974:56) exemplifica, sempre para o caso da sociedade ocidental, com a disposição das construções de uma aldeia medieval: a igreja ao centro, o cemitério e os campos de cultivo ao redor. As categorias propostas por Lefebvre proporcionam-me um ponto de partida para a descrição da produção/tradução da Experiência Védica em Auroville, uma vez que permitem o trabalho, em vários níveis, da

<sup>4</sup> No original: "Dans quelle mesure un space se lit-il? Se décode-t-il?"

<sup>5</sup> No original: "L'espace (social) est un produit (social)".

<sup>6</sup> No original: "la triplicité: perçu - conçu - vécu (spacialement: pratique de l'espace- représentation de l'espace- espaces de représentation)"

<sup>7</sup> No original: (...) le rapport à l'espace d'un "sujet" membre d'un groupe ou d'une société, implique son rapport à son propre corps (...): l'emploi des mains, des membres, des organes sensoriels (...) c'est le perçu"

interação homem-espaco circundante.

Retomando a questão sugerida pelas reflexões de Lefebvre (a de um lugar percebido perçu) em suas ligações com o poema Savitri), continuemos a nos interrogar. Como se dá o fenômeno dessa percepção? Para responder a pergunta, sigamos a sinalização de L. Ferrara. Há, segundo ela, que se partir de um estranhamento diante daquilo que nos circunda, diante do homogêneo. Mas, como relembra essa mesma autora, "apreender um novo a partir do velho pressupõe um "reconhecimento" do velho e uma "parada" perceptiva diante do novo" (1986: 32). Haverá então, dentro das coordenadas desse meu trabalho, que reconhecer o dado: a existência do poema épico Savitri e a existência e uma realidade não-verbal, Auroville. Como se dará, agora, a percepção do novo? Seguindo uma sugestão de Jakobson, no sentido de que todo texto é organizado a partir de uma dominante, L. Ferrara vê a necessidade de se eleger uma dominante, para a percepção do "novo" na cidade (a autora faz uma "leitura" da Praça da Sé e suas significações para a cidade de São Paulo). Sobre a dominante, assim se expressa Jakobson (1973: 145): "A dominante pode ser definida como o elemento focal de uma obra de arte; ela governa, determina e transforma os outros elementos"<sup>8</sup>. Mas, a autora aponta o fato de que a dominante deve ser eleita, "dadas a assimetria e a dispersão do texto não-verbal" (FERRARA, 1986: 33). Escolhida a dominante dentro do amplo leque de traços indiciais -

<sup>8</sup> (No original:) "La dominante peut se définir comme l'élément focal d'une oeuvre d'art; elle gouverne, détermine et transforme les autres éléments".



sons, palavras, cores, texturas, volumes, cheiros - chega-se a uma possibilidade de estranhamento do ambiente, o passo dado para trás, que nos permitirá tornar heterogêneo o homogêneo... Lucrecia

Ferrara continua:

O texto não-verbal apresenta-se diluído no quotidiano do espaço urbano, e nada o impõe à nossa observação; o texto não-verbal é mudo porque não agride nossa atenção. O hábito de atuar nos mesmos espaços e ambientes faz com que eles sejam cada vez mais iguais e imperceptíveis. Ora, não se lê o homogêneo. (FERRARA, 1986: 23)

Isto é, o ato de ir de um núcleo a outro em Auroville pode ser feito de maneira inocente, sem que se perceba o texto não-verbal em que a própria cidade se constitui<sup>9</sup>. Para tornar possível a leitura, o espaço deve ser apreendido como heterogêneo, privilegiando-se fragmentos espaciais específicos (no caso que nos ocupa, como veremos, os núcleos habitacionais cujos nomes são significativos em relação à cidade como um todo e também os símbolos presentes no conjunto central da cidade). Obtemos então "uma imagem valorativa desses fragmentos, a fim de que possam valer pelo ambiente como um todo e atuem como um prolongamento, um índice dele." (FERRARA, 1986:23)

<sup>9</sup> Sri Aurobindo em The Foundations of Indian Culture (1972a:67) discute a interação do sensível com o invisível em um contexto análogo ao que vemos aqui: "A arquitetura, a escultura e a pintura, porque se constituem nas três grandes artes que fazem apelo ao espírito através do olhar, são também aquelas artes nas quais o sensível e o invisível se encontram, com a maior ênfase neles mesmos, e onde têm, contudo, a maior necessidade um do outro" (No original: "Architecture, sculpture and painting, because they are the three great arts which appeal to the spirit through the eye, are those too in which the sensible and the invisible meet with the strongest emphasis on themselves and yet the greatest necessity of each other.")

Auroville poderá, então, como quero aqui argumentar, ser vista sob a forma de um prolongamento de Savitri, como um índice do poema<sup>10</sup>.

Introduzindo a oposição oriente-ocidente que colore também a tessitura desse meu trabalho, Lucrecia Ferrara coloca em cheque, como um desafio para provocar uma leitura deste tipo, o "hábito de associação por contiguidade" que condiciona o sistema cultural ocidental, argumentando que ele incapacita, em certa medida, uma abertura maior para a percepção do espaço circundante. Segundo a autora, a capacidade associativa por similaridade, cultivada no oriente, agiria como um contraponto, levando-nos a uma postura em que estaríamos "suplantando o quotidiano que nos habitua a interagir mecanicamente" com o espaço que nos envolve (1986:25). O aproveitamento desta capacidade associativa estaria no fato de ser a leitura do não-verbal "uma maneira peculiar de ler: (...) espécie de olhar tátil, multissensível, sinestésico" (1986:26). Mas, adverte Ferrara, não se trata de substituir um sistema pelo outro, senão em fazê-los trabalhar conjuntamente. Procurando em outros autores uma ampliação desse ponto de vista, encontramos, como referência explícita à Índia, o cultivo da associação por similaridade detectada por Lannoy em termos de uma "arte onírica":

O senso estético indiano está baseado em uma intuição de ordem que difere, por exemplo, da harmonia euclideana de

<sup>10</sup> Segundo Randal (1982: 12), considero que "Peirce não vê os três tipos de signo (...) como mutuamente exclusivos". Auroville pode então, em bases teóricas, funcionar como ícone, símbolo e índice.

ordem grega e renascentista. Os monumentos hindus e budistas atingem uma estranha fusão de arquitetura e escultura que é orgânica em sua origem e não matemática e estrutural (...). Vou tentativamente sugerir o termo onírico (da palavra grega para sonho: oneiros) como o que melhor descreve a arte indiana como um todo. Nós não "vemos" os sonhos, mas os experimentamos como uma simultaneidade de múltiplas impressões sensoriais e memórias. A arte indiana é geralmente sinestética - uma mistura de meios combinados de um modo tal que se assemelha, mas não é idêntico, à experiência onírica. (1971: 21)<sup>21</sup>

Para nossos fins, diríamos que o leitor tendo a atenção voltada para a sobreposição poema-cidade coloca-se (nos termos da estética indiana) como sardhaya (o que lê com o coração), voltado para um estado de percepção tipo "onírica", através de uma abertura dos poros dos sentidos.

Lembrando-nos de algo já dito no capítulo primeiro, recordaríamos que uma teoria de tradução semiótica nos mostra a incompletude fundamental do signo traduzido, apanhado no processo sem fim do deslizar dos signos. É o que Júlio Pinto chama de "opacidade do signo traduzido" (J Pinto, 1990b:7). L. Ferrara também se refere ao caráter incompleto de uma leitura/tradução intersemiótica:

O que vemos no objeto lido é resultado de uma operação singular entre o que efetivamente está no objeto e a memória das nossas informações e experiências emocionais e culturais, individuais e coletivas; logo, o resultado da leitura é sempre possível, mas jamais correto ou total. (FERRARA, 1986:31)

<sup>21</sup> No original: "The Indian aesthetic sense is based on an intuition of order which differs, for example, from the Euclidean harmony of Greek and Renaissance order. Hindu and Buddhist monuments achieve a strange fusion of architecture and sculpture which is organic in origin rather than mathematical and structural (...) I will tentatively suggest oneiric (from the Greek word for dream: oneiros) as the most appropriate term to describe Indian art as a whole. We do not "see" dreams, but experience them as a simultaneity of multiple sensory impressions and memories. Indian art is generally synaesthetic - a mixture of media combined in a manner which resembles, but is not identical with, oneiric experience".

Tal fato aponta para uma multi-possibilidade de interpretações, variando de indivíduo para indivíduo, mesmo admitindo-se a existência de estruturas culturais comuns. Embora possa parecer óbvio, é bom lembrar, como faz, V. Menezes Paiva que "como cada ser humano é diferente do outro, os processos semióticos, as cadeias de pensamento, também serão diferentes" (PAIVA, 1991:61-62). O necessário, contudo, diz L. Ferrara é uma "ousadia nas associações para que se possa flagrar uma idéia nova, uma comparação imprevista, uma hipótese explicativa inusitada" (1986: 31). A leitura aqui feita de Auroville, remetendo ao poema épico Savitri e à teoria de Mircea Eliade, pretende ter algo desta ousadia<sup>12</sup>. O recurso aos escritos de Mircea Eliade será feito, nesse capítulo, em termos da utilização das noções de "cosmização" e "sacralização" do espaço. Isso porque, segundo o que foi explicitado anteriormente, Sri Aurobindo transformou a criação de Savitri em um instrumento de sua própria evolução como iogue, "cosmizando-se" (situando-se) como poeta e colocando-se como pioneiro em uma fase mais evoluída do ser humano.

A leitura do não-verbal em Auroville, isto é, as evocações trazidas a mim ao percorrer os núcleos habitacionais que constituem a cidade, concretiza-se, contudo, em algo escrito, o meu próprio texto. Tal paradoxo explica-se. "O não-verbal opõe-se ao verbal

<sup>12</sup> Minha 'ousadia' reside em tomar uma elaboração difusamente percebida entre o poema Savitri e Auroville, de modo a intensificá-la. Encontro-me aqui na busca da passagem da situação de um leitor 'fraco' para a de um leitor 'forte'. Segundo Arrojo (1992b:22), "o leitor 'fraco' é aquele cuja suposta 'fidelidade' ao que o autor 'quis dizer' não subverte o que já se sabe sobre esse autor, ou seja, é aquele cuja leitura 'fiel' não desperta o desejo de nenhum outro leitor e é, portanto, estéril e improdutiva."



para encontrar seu padrão de diferença, mas só se completa através dele" (FERRARA, 1986: 36). Aqui estamos novamente diante da insuficiência do signo que, no processo semiótico, dará lugar a um outro signo mais desenvolvido do que ele. É necessário, entretanto, diferenciar os tipos de tradução. Julio Plaza, trabalhando especificamente a função poética de Jakobson dentro da tradução intersemiótica, observa que

No caso da função poética, contudo, um signo traduz o outro não para completá-lo, mas para reverberá-lo, para criar com ele uma ressonância, o que (...) constitui-se num princípio fundamental para as operações de tradução estética (PLAZA, 1987: 27)

Essa observação aplica-se também ao fenômeno aqui em estudo. Com efeito, Savitri não está a exigir uma tradução intersemiótica. Auroville cria ressonâncias com o poema Savitri, dando um significado novo ao fato de se percorrer os caminhos da cidade. Quanto a isso, observa ainda J. Plaza (1985: 30) que, em uma tradução intersemiótica, os signos empregados tendem a formar novos objetos imediatos, obtendo-se novos sentidos e novas estruturas. Tais sentidos e estruturas, por sua própria característica diferencial, tendem a se desvincular do original, na medida em que se inserem em uma nova linguagem. Essa nova linguagem (arquitetônica, espacializada) age no sentido de sobredeterminar o símbolo. Observa-se, então, que, aqui também, é o contexto que vai determinar o sentido. Enquanto símbolo interpretante substituto, portanto, a tradução aqui analisada não tem outros compromissos com seu "original", a não ser o de se servir dele como um ponto de partida.

Tentemos, a seguir, iluminar o fenômeno "Auroville" através

de algumas reflexões inspiradas em Benjamin.

Tratando a questão da "aura" benjaminiana<sup>13</sup>, isto é, aquilo que é caracteristicamente único, em relação à cidade, Gonçalves (1988:269) diz:

Consideremos a idéia de uma forma "não-aurática" de autenticidade. Esta, em contraste com a autenticidade "aurática", dispensa um vínculo orgânico com o passado: o aspecto de "recriação" é nela mais forte do que os aspectos de "herança".

Remontando a Benjamin (em *Iluminações*), o mesmo Gonçalves descreve como a "aura" de um objeto está associada a sua originalidade, a seu caráter único e a uma relação genuína com o passado (1988:265). Para exemplificar, o autor recorre à comparação entre duas cidades, uma do Brasil e outra dos Estados Unidos. Seria tentador, segundo esse autor, descrever uma Ouro Preto "aurática", contraposta, por exemplo, à reconstituição da cidade colonial de Williamsburg<sup>14</sup> nos Estados Unidos como "não-aurática". Gonçalves (1988:273) toma uma outra posição:

Assumo que tanto na colonial Williamsburg quanto em Ouro Preto coexistem os aspectos auráticos e não-auráticos. Podemos descrevê-los através de um outro critério. Ambos são construções ficcionais.

Segundo o mesmo raciocínio (implícito na pergunta: quão autêntica é Auroville?), posso dizer que em Auroville convivem também aspectos auráticos e não-auráticos. O vínculo orgânico com o

<sup>13</sup> Cfr. Walter Benjamin (1985a: 228): "O que realmente é aura? Uma peculiar fantasia de espaço e tempo: a aparição única (qrifo meu) de algo distante, por mais próximo que possa estar (...) Despojar o objeto de seu envólucro, a destruição da aura, é a marca registrada de uma percepção cujo senso para tudo o que é idêntico e equiparável no mundo cresceu tanto que, por meio da reprodução também consegue arrancar isto daquilo que é único."

<sup>14</sup> Trata-se de uma tentativa, no espírito da Disneylândia, de recriar uma "cidade colonial", na qual os habitantes, em ambiente reconstruído nos mínimos detalhes históricos, vestem-se e falam como no passado, apresentando como em um teatro.

de algumas reflexões inspiradas em Benjamin.

Tratando a questão da "aura" benjaminiana<sup>13</sup>, isto é, aquilo que é caracteristicamente único, em relação à cidade, Gonçalves (1988:269) diz:

Consideremos a idéia de uma forma "não-aurática" de autenticidade. Esta, em contraste com a autenticidade "aurática", dispensa um vínculo orgânico com o passado: o aspecto de "recriação" é nela mais forte do que os aspectos de "herança".

Remontando a Benjamin (em *Iluminações*), o mesmo Gonçalves descreve como a "aura" de um objeto está associada a sua originalidade, a seu caráter único e a uma relação genuína com o passado (1988:265). Para exemplificar, o autor recorre à comparação entre duas cidades, uma do Brasil e outra dos Estados Unidos. Seria tentador, segundo esse autor, descrever uma Ouro Preto "aurática", contraposta, por exemplo, à reconstituição da cidade colonial de Williamsburg<sup>14</sup> nos Estados Unidos como "não-aurática". Gonçalves (1988:273) toma uma outra posição:

Assumo que tanto na colonial Williamsburg quanto em Ouro Preto coexistem os aspectos auráticos e não-auráticos. Podemos descrevê-los através de um outro critério. Ambos são construções ficcionais.

Seguindo o mesmo raciocínio (implícito na pergunta: quão autêntica é Auroville?), posso dizer que em Auroville convivem também aspectos auráticos e não-auráticos. O vínculo orgânico com o

<sup>13</sup> Cfr. Walter Benjamin (1985a: 228): "O que realmente é aura? Uma peculiar fantasia de espaço e tempo: a aparição única (grifo meu) de algo distante, por mais próximo que possa estar (...) Despojar o objeto de seu invólucro, a destruição da aura, é a marca registrada de uma percepção cujo senso para tudo o que é idêntico e equiparável no mundo cresceu tanto que, por meio da reprodução também consegue arrancar isto daquilo que é único."

<sup>14</sup> Trata-se de uma tentativa, no espírito da Disneylandia, de recriar uma "cidade colonial", na qual os habitantes, em ambiente reconstruído nos mínimos detalhes históricos, vestem-se e falam como no passado, representando como em um teatro.

passado está presente em Auroville, como uma retomada da experiência védica ( exemplo do que Gonçalves chama "herança") mediatizada pela obra de Sri Aurobindo e pela rede de símbolos relativos à sacralização do espaço visíveis no Matrimandir e no plano da cidade. Os aspectos não-auráticos são trazidos pelas marcas deixadas pelo passar do tempo, pelo uso de tecnologia avançada que comporta até computadores (exemplo do que Gonçalves chama "recriação") para controlar as partes móveis do Matrimandir. Na raiz, diz Gonçalves (1988:273), apresenta-se como critério último a questão ficcional. Apropriando-me deste envio à questão do ficcional, sugiro estarmos diante de uma avaliação daquilo que, em termos de meu trabalho, apresenta-se como possíveis leituras de Auroville (todas elas "ficcionalis") - e não a autenticidade dessas leituras em relação ao passado, à tradição védica. "As cidades", dizia Italo Calvino, "como os sonhos, são construídas por desejos e medos" (*As Cidades Invisíveis*, p. 44). Ou, como quer Gomes (1994:49), discorrendo sobre essa mesma obra de Calvino: "Cidades vão sendo descritas através da memória, dos desejos, dos símbolos, das trocas, dos nomes. . . num jogo de substituições infinitas".



## 6.1 A sacralização do espaço

Lucrecia Ferrara já havia sugerido, como vimos, uma combinação do sistema ocidental de percepção ("associação por contiguidade") com o sistema cultivado no oriente ("percepção por similaridade"). Mircea Eliade trabalha esse último tipo de percepção na descrição do mundo do homem religioso (que, segundo ele, deixou raízes em todos nós). O autor dá, portanto, um suporte teórico à leitura de Auroville como um espaço sagrado - leitura essa, segundo argumento aqui, mediada através das relações estabelecidas entre a toponímia da cidade e o poema Savitri. A leitura também é mediada pelo simbolismo inerente ao plano arquitetônico da cidade, especialmente de seu conjunto central, como veremos a seguir.

Mircea Eliade retoma aqui, portanto, a voz que lhe é de direito dentro das considerações de que agora nos ocupamos. Isso porque ele metaforizou em sua biografia uma rica vivência intercultural que viria a dar frutos em suas teorias. Da infância até o início da idade adulta na Romênia, seu país natal. Assim como, no capítulo 2, foi apresentada alguma informação biográfica de Sri Aurobindo, agora, de forma abreviada, introduzo algo sobre a vida de Eliade: os anos marcantes de sua formação intelectual na Índia, seguidos do exílio em Portugal, na França e o definitivo estabelecimento nos Estados Unidos, onde faleceu. A busca de um centro, ligada em suas obras ao tema da sacralização do espaço, é explicitamente relacionada por ele a uma tentativa de leitura dos mínimos eventos da existência, conforme pode ser visto em citação de seu diário (1972: 317):

(...) o exilado deve ser capaz de penetrar o sentido escondido de suas andanças e de compreendê-las como uma longa série de provas iniciáticas (desejadas pelos "deuses") e também como obstáculos sobre o caminho que o leva à casa (para o centro). Isso quer dizer: ver sinais, sinais escondidos, símbolos, nos sofrimentos, nas depressões, na sequidão de todos os dias. Vê-los e lê-los mesmo se eles não estiverem lá. Se os vemos, podemos construir uma estrutura e ler uma mensagem no escoar amorfo das coisas e no fluxo monótono dos fatos históricos<sup>15</sup>.

A citação empresta um tom mais pungente ao componente lúdico e gratuito, no sentido positivo da palavra, da leitura, de tipo tradução inter-semiótica, aqui proposta. Nunca é demais repetir: Savitri não está a exigir uma tradução sob a forma de um interpretante "cidade"<sup>16</sup>. Temos aqui, no ato de criação da cidade e nas possíveis leituras desse fato, apenas uma tentativa de intervir no "escoar amorfo das coisas" e no "fluxo monótono dos fatos históricos" (Cf. citação acima). A criação desse novo interpretante da obra de Sri Aurobindo constitui-se em um elo na cadeia signíca, levando a um movimento para frente, em direção ao futuro.

Mircea Eliade, em sua obra *O Sagrado e o Profano* (s/d), analisa a questão de como o homem religioso vivencia o espaço. Trata-se aqui, para os objetivos do presente trabalho, de fazer um exame do texto de Eliade, destacando nele aquilo que envia a uma

<sup>15</sup> (No original:) "L'exilé doit être capable de pénétrer le sens caché de ses errances, et de les comprendre comme une longue série d'épreuves initiatiques (voulues par les "dieux") et comme autant d'obstacles sur le chemin qui le ramène à la maison (vers le centre). Cela veut dire: voir des signes, des sens cachés, des symboles, dans les souffrances, les dépressions, les dessèchements de tout les jours. Les voir et les lire même s'ils ne sont pas là; si on les voit, on peut construire une structure et lire un message dans l'écoulement amorphe des choses et le flux monotone des faits historiques."

<sup>16</sup> Assim como, em outro contexto, um habitante de Auroville se exprimiu: "Não é Auroville que precisa de nós, somos nós que precisamos de Auroville".

visão da vivência do espaço enquanto matizada pela cultura indiana.

Ao mesmo tempo, busca-se a atualização de elementos do sagrado, assim considerado na vivência (leitura) da cidade de Auroville.

Para o autor em questão, a não homogeneização do espaço é um dado inicial. Liga-se essa percepção a uma experiência da realidade do espaço sacralizado, contraposta à visão que se pode ter do espaço que o circunda, como sendo o de uma "extensão informe", não real<sup>17</sup>. Constitui-se, em decorrência, a percepção de uma "fundação do mundo" (p. 35), através da identificação de um "ponto fixo", de um "eixo central" (p. 36). Eliade contrapõe essa vivência do homem religioso a uma "experiência profana", na qual o espaço é homogêneo e neutro (p. 36). Faz notar, contudo, que "uma tal existência profana jamais se encontra no estado puro" (p. 37). Em outras palavras, mesmo o homem não religioso conserva traços de uma sacralização do espaço (Observe-se, a esse respeito, para uma realidade mais próxima de nós, a descrição feita por Ferrara (1986) dos usos a que se tem prestado a Praça da Sé em São Paulo durante a história daquela cidade).

Eliade propõe, inicialmente, a diáde cosmos-caos: a percepção da diferença entre um espaço "cosmizado", habitado e organizado, em contraposição a um espaço desconhecido do além fronteiras, povoado,

<sup>17</sup> A apreensão do espaço como algo não-real é uma possibilidade concreta nos tempos atuais, conforme DORFLER (1969:150): "El mismo hecho de poder recorrer distancias inensas en tiempos limitadissimos, y esto con "saltos" repentinos (que van desde el lento fluir del tránsito ciudadano que realiza 5 kilómetros por hora hasta la rapidez ultrasonica de alguns jets) en la dimensión espacio-temporal, ha hecho que la misma concepción del espacio se haya alterado extrañamente, tal como ha ocurrido con la cronológica. Estamos habituados a viver en una non-atendibilidad de los recorridos espaciales y de sus leyes, y esto nos lleva a dudar de su existencia real, hecho que se ve constantemente acrescentado por la presencia y el disfrute de las imágenes filmicas y televisivas, que sólo favorecen esa sensación."

talvez, por demônios e estrangeiros (p. 43). Cosmização também presente no contexto da cultura indiana. Segundo Eliade

Tudo isso sobressai com muita clareza do ritual védico concernente à tomada de posse de um território: a posse torna-se legalmente válida pela erecção de um altar do fogo consagrado a Agni(...) Pela erecção de um altar do fogo, Agni torna-se presente e a comunicação com o mundo dos Deuses está assegurada: o espaço do altar torna-se (sic) num espaço sagrado. Mas a significação do ritual é muito mais complexa, e se nos damos conta de todas as suas articulações, compreende-se porque é que a consagração de um território equivale à sua cosmização. Com efeito, a erecção de um altar a Agni **outra coisa não é senão a reprodução - a escala microcós mica - da criação.** (p. 44)

A citação é útil no sentido de revelar o clima, dentro das possibilidades oferecidas pela cultura indiana, em que se pode dar a sacralização de um espaço. Trata-se, de certa forma, de antecedentes para o fenômeno que aqui mais especialmente nos ocupa, o da superposição de uma cidade a um poema, como elemento de "cosmização" da cidade, de busca de um "centramento".

Para Eliade existe também uma relação íntima entre "cosmização" e "consagração": "instalar-se num território equivale, em última instância, a consagrá-lo" (p 47-48).

Percorrendo relatos míticos de várias culturas que têm uma cerimônia de consagração ligada à construção de um pilar sagrado como ponto de contato entre o humano e o transcendente, Eliade menciona o "skambha", pilar cósmico, que aparece, com esse fim, nos escritos védicos (Rig Veda, I, 105; X, 89 etc.) (p. 48). Esse pilar cósmico será adiante relacionado ao Matrimandir, construção central de Auroville.



Organizando suas observações, o autor propõe um "sistema de mundo" das sociedades tradicionais, através das seguintes concepções religiosas e imagens cosmológicas:

a) um lugar sagrado constitui uma rotura na homogeneidade do espaço; b) esta rotura é simbolizada por uma "abertura", por meio da qual se tornou possível a passagem de uma região cósmica a uma outra (do Céu à Terra e vice-versa; da Terra para o mundo inferior); c) a comunicação com o Céu expressa indiferentemente por um certo número de imagens referentes todas elas ao Axis Mundi: pilar, escada (cf. a escada de Jacó), Montanha, Árvore, liana, etc.; d) em torno deste eixo cósmico estende-se o "mundo" (=nosso mundo), por consequência o eixo encontra-se "ao meio", no "umbigo da Terra", é o Centro do Mundo . (p. 50)

Explicitando melhor os termos de sua proposta, Eliade trabalha o simbolismo da Montanha Cósmica, como uma das possibilidades de ligação entre o Céu e a Terra (p. 51). Montanhas, míticas ou reais, que se encontram no Centro do Mundo. Assim, por exemplo, no contexto indiano, há, relembra o autor, o Monte Meru. Identificando mais um elo nessa série de símbolos, Eliade observa que "os templos são réplicas da Montanha Cósmica e por consequência constituem a "ligação" por excelência entre a Terra e o céu" (p. 52).

Quanto à importância da noção de "centro de mundo" para a cultura indiana, o autor observa :

Um universo origina-se a partir do seu centro, estende-se a partir de um ponto central que é como o seu "umbigo". E assim que (segundo o Rig Veda X, 149) nasce e se desenvolve o universo: a partir de um núcleo, de um ponto central. (p. 57)

Oferece-se aqui, a partir das considerações de Mircea Eliade,

## ERRATA

Nota 118, p. 219:

No original: "Thus in one sense, Savitri is the story of the inner lives of the two harbingers of the supramental age, namely, Sri Aurobindo and the Mother. Furthermore, it also touches intimately the life of each one of us because Sri Aurobindo has symbolised through this legend of Satyavan and Savitri the inner significance of our lives as well. Satyavan is the aspiration in us for God, Light, Freedom and Immortality while our lives are in bondage to fate, ignorance and death. Savitri is the divine grace working in our lives to resurrect this Satyavan and to enable him to win his glorious destiny here on earth. Thus Sri Aurobindo's epic is a saga of our lives as well.

nota 119, p. 220:

Ver, a esse respeito, a afirmação de Pandit (1973: 11): "O universo é uma manifestação do Supremo como Çakti [o princípio feminino], saindo de seu próprio ser, para o prazer de seu jogo (amoroso) com o Supremo na sua qualidade de Senhor. O mesmo jogo, Lila, que resulta na manifestação de todo o Universo, é repetido em cada ser individual. Cada coisa, cada homem é uma corporificação de Çiva-Çakti e é um campo para o jogo amoroso do Senhor e da Esposa. Ocorre que o homem não está consciente disso". (No original: The universe is a manifestation by the supreme as shakti out of its own Being for the delight of Her play with the Supreme as the Lord. The same play, Lila, that results in the manifestation of the Universe totally, is repeated in each individual form. Each thing, each man is an embodiment of the Shiva-Shakti and is a field for the delightful play of the lord and the Spouse. Only man is not aware of it.)

Início da pag. 232, substituir:

Elaborando a questão dos níveis de inspiração poética, Sri Aurobindo descreve o mantra como "o mundo de poder e luz que vem da inspiração da Sobremente ou de algum plano muito alto de inspiração" (SRI AUROBINDO, 1972h: 369)

Aos Agradecimentos, deve-se acrescentar os nomes de Thaís Cristóforo, de Eliane Amarante e de muitos outros.

a ocasião de descrever o elemento principal do núcleo central de Auroville, já visualizado anteriormente na Figura 2. O Matrimandir, a construção mais alta da cidade, como réplica da Montanha Cósmica, elemento de ligação entre a terra e o céu<sup>1ª</sup>. Nele, "uma coluna vertical de luz (...) perfura a construção no seu cume, ilumina o interior e é refletida pelas águas embaixo" (Cadernos Ananda, IV, p. 19). Para obter esse resultado, um espelho controlado por um computador girará no topo do Matrimandir, de modo a sempre captar a luz do sol, refletindo um filete de luz para dentro da construção. Esse filete atingirá um globo de cristal colocado na câmara central, refletindo-se a luz no diagrama simbólico de Sri Aurobindo. O filete de luz continua através de uma pequena abertura no chão do Matrimandir, de modo a refletir-se no poço de água que está na base da construção (Figura 3). A analogia com a descrição apresentada acima por Eliade para caracterizar um espaço sagrado é marcante: a rotura na homogeneidade do espaço, simbolizado por uma abertura, constituindo-se em um eixo cósmico ao redor do qual se estende o mundo cosmizado. Uma explicitação desses elementos pode ser encontrada também no *Dictionnaire des Symboles* de Jean Chevalier (1982: 91):

O pilar cósmico do Veda (o Skambha) é representado, nos templos como aqueles de Angkor (Camboja), por um poço

---

<sup>1ª</sup> Uma explicitação mais recente da função do Matrimandir pode ser vista no Folheto Introdução a Auroville: "(O Matrimandir) contém uma câmara interna, que será usada para "concentração", para a descoberta da verdade interior de cada um". Há, contudo, um elemento de indeterminação (como em tudo o mais em Auroville) sobre os efeitos da construção sobre aqueles que nela penetram, como se verá adiante. O que salta à vista é o investimento simbólico sobre o Matrimandir: sua configuração uterina, remetendo a uma experiência do originário.



Espeho controlado por computador

filete de luz

globo de cristal

poço subterrâneo de água

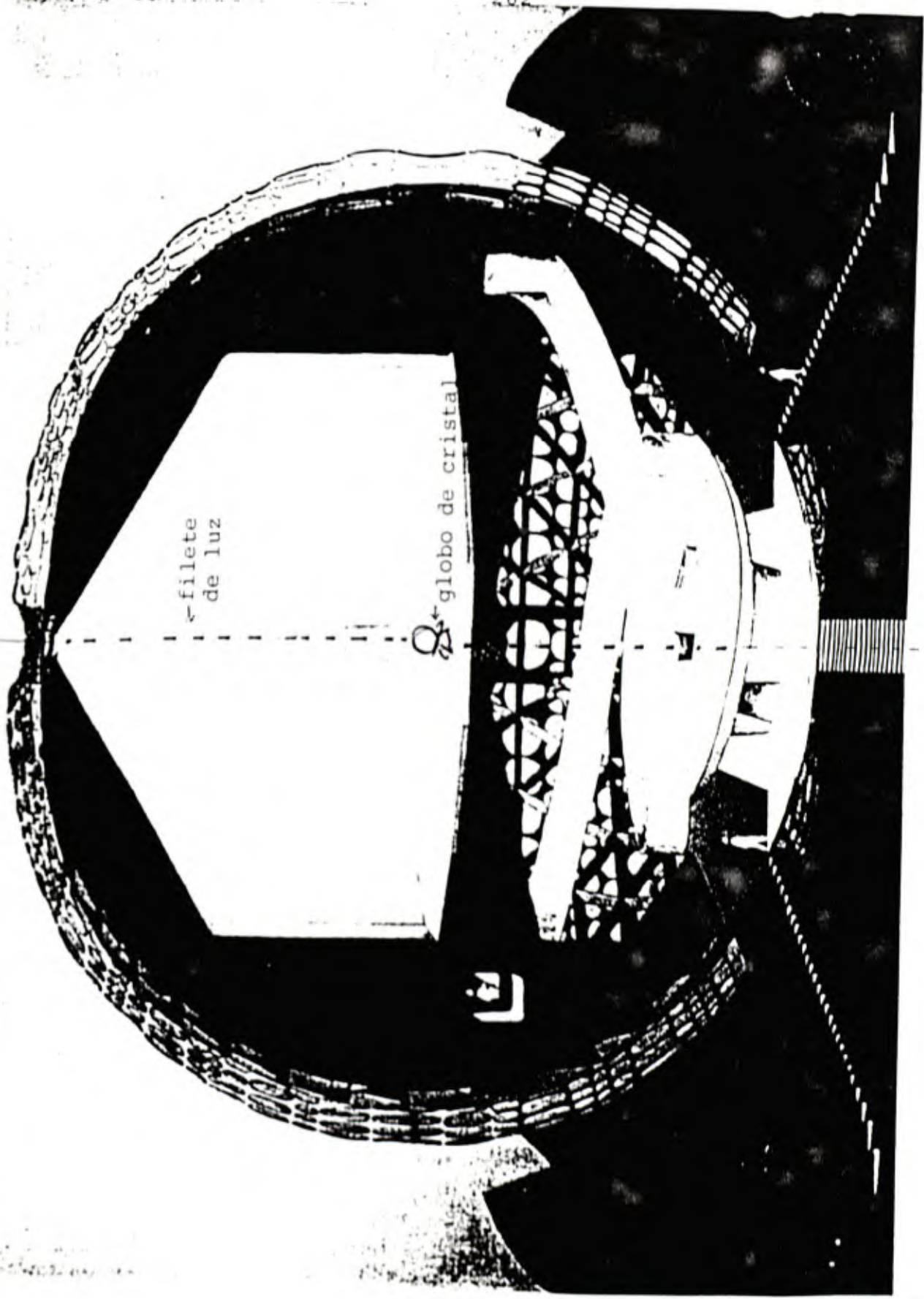


Fig. 3



profundo cavado sob o santuário central<sup>19</sup>.

Sobre o elemento "luz", o autor relembra "que o próprio Platão vê o eixo do mundo como sendo luminoso e feito de diamante"<sup>20</sup> (1982: 91).

E ainda, diz o autor, "A coluna luminosa, (...) é uma representação anicônica da Divindade. Ela representa Apolo; ela é um raio do sol espiritual"<sup>21</sup>. (1982: 91)

Mircea Eliade, em *O Sagrado e o Profano*, ampliando ainda mais o entrelaçamento dos símbolos, assimila a tradição indiana de justapor a casa, o cosmos e o corpo humano:

O pensamento religioso indiano utilizou abundantemente esta homologação tradicional: Casa/Cosmos/Corpo humano, e compreende-se porquê: o corpo, como o cosmos, é em última instância, uma "situação", um sistema de condicionamento que se assume. A coluna vertebral é assimilada ao Pilar Cósmico (Skambha) ou à montanha Meru, (...) o umbigo ou o coração ao "centro do mundo" etc. (...) Tudo isto equivale a dizer que, instalando-se na situação exemplar para que ele está de certo modo predestinado, o homem "cosmiza-se" (...) Por seu turno, o templo ou a casa são considerados como um corpo humano (...) O orifício superior de uma torre indiana tem, entre outros nomes, o de brahmarandha. Ora, este termo designa a "abertura" que se encontra no cimo do crânio e que desempenha um papel capital nas técnicas yógico-tântricas; é por lá igualmente que se desprende a alma no momento da morte. Lembremos a este propósito o costume de quebrar o crânio dos yogis mortos, para facilitar a partida da alma (ELIADE, s/d: 181-182).

A possibilidade de um salto mortal que nos projeta no vazio

---

<sup>19</sup> No original: "Le pillier cosmique du Veda (skambha) est figuré, dans des temples comme ceux d'Angkor, par un puits profond creusé sous le sanctuaire central."

<sup>20</sup> No original: "(...) que Platon envisage lui-même l'axe du monde comme étant lumineux et fait de diamant".

<sup>21</sup> No original: "La colonne lumineuse (...) est une représentation anicônique de la Divinité. Elle figure Apollon; elle est un rayon du soleil spirituel."

e na impossibilidade de continuar o " raciocínio por contiguidade", como sugere L. Ferrara, nos é oferecido por Eliade ao continuar a análise do simbolismo do orifício no telhado :

Permanece, porém, o fato de a filosofia e a mística indianas terem escolhido de preferência entre os símbolos que podiam significar a rotura ontológica e a transcendência, esta imagem primordial do estilhaçamento do telhado. Isto quer dizer que a ultrapassagem da condição humana se traduz, de uma maneira imagética, pelo aniquilamento da "casa", quer dizer, do cosmos pessoal que se escolheu habitar. (...) A imagem do estilhaçamento do telhado significa que se aboliu toda a "situação", que se escolheu, não a instalação no mundo, mas a liberdade absoluta que, para o pensamento indiano, implica o aniquilamento de todo o mundo condicionado. (ELIADE, s/d:185)

Uma certa leitura desse raciocínio leva ao estereótipo da filosofia indiana como sendo escapista e propensa a dar as costas ao mundo ( Essa não é, contudo, a visão de Sri Aurobindo, como anteriormente explicitado através da descrição do enredo de Sāvitrī). Mircea Eliade oferece uma solução para o impasse, ao acentuar a função de "passagem" que tem a abertura:

Sublinhamos várias vezes que toda forma de "cosmos" - o Universo, o Templo, a Casa, o Corpo Humano - é provido de uma "abertura" superior. Agora ainda se compreende melhor a significação deste simbolismo: a abertura torna possível a passagem de um modo de ser a outro, de uma situação existencial a outra. (ELIADE, s/d: 187-188)

Nos termos das concepções de Sri Aurobindo, a comunicação com o mundo superior se dá através da involução (descida) do Supramental e da evolução da matéria em direção ao Supramental. A luz que passa pelo orifício simboliza, numa visão aurobindoniana, a luz do Supramental, elemento chave para a concepção de poesia mântica de

Sri Aurobindo, conforme visto no capítulo anterior . Efeitos dessa visão no poema Savitri serão encontrados em:

There in a world of everlasting Light, / In the realms of the immortal Supermind (1972x:661)

(Lá, em um mundo de Luz eterna, / Nos reinos do imperecível Supramental)

E, de modo a remeter ainda mais explicitamente às características arquitetônicas do Matrimandir anteriormente apontadas (vide verso grifado abaixo):

The superman shall reign as king of life, / Make earth almost the mate and peer of heaven / And lead towards God and truth man's ignorant heart / And lift towards godhead his mortality. / A power released from circumscribing bounds, / Its height pushed up beyond death's hungry reach, / Life's tops shall flame with the Immortal's thoughts, / Light shall invade the darkness of its base (grifo meu). / (...) The supermind shall claim the world for Light / And thrill with love of God the enamoured heart / And place Light's crown on Nature's lifted head / And found Light's reign on her unshaking base. (1972x:707)

(O superhomem reinará como senhor da vida / Transformará a terra quase como em céu / E dirigirá para Deus e a verdade o coração ignorante do homem / E elevará à divindade sua mortalidade. / Um poder livre de laços asfixiantes / Sua altura impulsionada para além do alcance faminto da morte, / Os cumes da vida flamejarão com os pensamentos do Imortal, / A luz invadirá a escuridão de sua base (grifo meu) / (...) O supramental pedirá luz ao mundo / E excitará com amor de Deus o coração enamorado / E colocará a coroa de Luz na cabeça erguida da Natureza / E fundará o reino da Luz em sua base sólida.)

Através da criação (cosmização) poética em Savitri, Sri Aurobindo escreve um texto que trata simbolicamente a Luz, ligando-a à evolução do homem. Enquanto Savitri pode ser sobreposto a Auroville, cria-se um pre-texto para a leitura do Matrimandir como



espaço sagrado, alma de Auroville, no cume do qual flameja o sol e cuja base escurecida (pois composta de um poço de água em parte subterrânea da construção) é iluminada pelo filete de luz que atravessa a construção desde o alto. Moradores de Auroville juntam-se para a leitura em comum de fragmentos de *Savitri*, bem dentro da tradição indiana de *Kavi sammelan*, ou seja, a audição degustativa de poemas<sup>22</sup>. Essas ocasiões resultam, de acordo com meu testemunho pessoal, na transmissão de um "frisson" aos ouvintes/leitores, quando referências cruzadas podem ser feitas entre *Savitri* e Auroville, o que é perceptível nos comentários que sucedem à audição/leitura do poema.

Após tudo ter sido dito sobre o Matrimandir, uma boa dose de indeterminação ainda subsiste. Referindo-se ao projeto dessa construção, pergunta-se Savitra (1974: 81): "Como se pode edificar uma construção se não se sabe o que ela é? (...) As palavras são obtusas e o Matrimandir ainda permanece impenetrável."<sup>23</sup> Quanto ao traçado definitivo da obra, o mesmo Savitra comenta (1974: 82):

---

<sup>22</sup> Uma citação elucidativa em Kripalani (1982: 80): "A poesia continua a ser popular na Índia e sua recitação pública em um simpósio, conhecida como *mushara* em língua urdu e *kavi-sammelan* em língua hindi, é sempre um acontecimento de considerável interesse popular e pode atrair uma platéia de milhares de pessoas (...). Se a poesia continua a ser escrita na Índia em tal profusão e declamada com tal exuberância ou gosto, deve-se em parte ao fato da tradição do verso entoado ou cantado ser muito antiga e ter profundas raízes, e, em parte, por se ligar um certo prestígio à poesia como literatura "mais pura" do que qualquer outra, e, na Índia, por se identificar nela também uma certa santidade, já que os primeiros *kavis* (poetas) eram venerados como videntes e santos" (No original: "Poetry continues to be popular in India and its public recitation at a symposium, known as *mushara* in Urdu and *kavi-sammelan* in Hindi is always an event of considerable popular interest and may attract an audience of several thousand (...). If poetry continues to be written in India in such profusion and declaimed with such exuberance or gusto, it is partly because the tradition of verse chanted or sung is very old and deep-rooted, and partly because a certain prestige attaches to poetry as 'purer' literature than any other, and in India a certain holiness, too, the earlier *kavis* being venerated as seers and saints."

<sup>23</sup> (No original:) "How can you build a building if you don't know what it is? (...) Words are obtuse and the Matrimandir still remains impenetrable."



"Entre seus mistérios mais materiais, o Matrimandir não tem um plano arquitetônico fixo e final".<sup>24</sup> Essas palavras foram escritas em 1974. Hoje, com o Matrimandir em fase final de acabamento, o mistério ainda perdura. Segundo os aurovilianos, não se trata de um templo, nem de uma sala de meditação. Talvez de um laboratório para apressar a descida do Supramental, aquele que excita a sensibilidade poética para se atingir a **Ananda Divina**.

## 6.2 A dominante dos topônimos

Diante da necessidade, já vista em Jakobson, da escolha de uma dominante para a leitura do texto, essa tarefa se apresenta também para a leitura de Auroville (entendendo-se a cidade como um texto não verbal). Em nosso caso, a escolha recaiu, em um primeiro momento, sobre palavras, os nomes que remetem aos núcleos da cidade<sup>25</sup>. Serão eles um índice norteador para a leitura aqui proposta. Antecipando os dados a serem apresentados adiante, poderíamos dizer que a leitura da cidade se faz através de associações trazidas à mente pelos nomes próprios que denominam os vários núcleos que constituem, quase que como bairros, o embrião da cidade. Estes nomes relacionam-se, como veremos, a temas-chave do sistema filosófico-poético de Sri Aurobindo.

O tema das relações homem-cidade, focado sob o ângulo da

---

<sup>24</sup> (No original): "Among its more material mysteries, the Matrimandir has no fixed and final architectural plan".

<sup>25</sup> Vale ressaltar que, na perspectiva semiótica, o nome é um símbolo. A experiência se nos apresenta como nome, como terceiridade. O nome é que vai filtrar a experiência do objeto.

toponímia, traz à memória os escritos de Walter Benjamin. Rouanet (1992), seguindo os caminhos de Benjamin, responde à questão: "É a cidade que habita os homens ou são eles que moram nela?" A resposta: o homem habita uma cidade real e é habitado por uma cidade de sonho (ROUANET,1992: 67). Há uma Paris. Mas a Paris percorrida por Benjamin "funciona em outro registro, é também uma cena (...) mas uma outra cena, ein anderer Schauplatz, a outra cena em que se dão os sonhos" (ROUANET,1992: 71). De forma semelhante, a Auroville percorrida por seu "flâneur"<sup>26</sup> é uma cidade de sonho, "sujeita aos dinamismos do inconsciente" (ROUANET,1992: 71).<sup>27</sup> A capacidade de desautomatizar as relações óbvias nome-nomeado na cidade apresenta-se como um dos atributos do "flâneur":

(...) o mais fascinante, na rua, é o nome. Há uma volúpia especial nesse ato nomeador, como sabia Adão, que nomeou as coisas com o nome que elas verdadeiramente têm. (...) No entanto os nomes só atingem toda sua concreção quando se desvinculam dos objetos nomeados, passando a aparecer como nomes em si (1992: 57) (...) Sim, há uma certa magia na toponímia urbana (1992: 58)

O despertar para as possibilidades abertas pelo percorrer atento dos caminhos de uma cidade leva à criação de "territórios diferenciados" (Silva, 1990:59 ):

---

<sup>26</sup> Benjamin (1985b: 81): "O flâneur (...) como ocioso, caminhava como se fosse uma personalidade." Rouanet (1990:10) assim compreende o flâneur: "Nosso procedimento será benjaminiano: não percurso metódico, mas flâneries (...) Benjamin fixou as grandes linhas desse procedimento: passeio sem direção aparente, que no entanto acaba levando a pontos precisos, sempre provisórios (...) A partir de alguns pontos selecionados um pouco ao acaso, o crítico, como flâneur, percorrerá ruas e praças, sem objetivo pré-concebido, mas com a esperança de chegar a um centro: talvez a étoile, cruzamento de todas as avenidas - mas uma étoile transitória, simples pausa antes de uma nova flanerie, e de um novo descentramento". Nesse sentido (dado pela escolha do termo "centro" tanto por Rouanet quanto por Eliade, enquanto objetivo sempre a ser alcançado) percorrer Auroville tem algo do ato de "flânerie".

<sup>27</sup> A interpretação das leituras de Auroville através do recurso às contribuições da psicanálise foge aos objetivos desse trabalho. Ela é, entretanto, sugerida enquanto fonte de ricas possibilidades, pelo texto de Rouanet.

caminhos marcados marcam seus usuários (...) Dessa forma territórios diferenciados são construídos em um espaço homogêneo. Os habitantes nomeiam e percorrem territórios, e ao mesmo tempo os imaginam. <sup>28</sup>

A imaginação do "flâneur" leva-o, nos termos do presente trabalho, a fazer uma leitura da cidade de Auroville, através de um processo de tradução intersemiótica - pela produção de símbolos interpretantes substitutos, talvez a emoção estética da paz interior (çantarasa). Interpretantes intersemióticos, ativados pelos escritos de Sri Aurobindo.

O "Guide for Guests of Auroville" (Guia para hóspedes de Auroville) contém um mapa da cidade (Figura 4), no qual estão indicados os vários núcleos residenciais e de trabalho. Com a utilização do mapa podem ser levantados dezesseis nomes de núcleos que remetem às obras de Sri Aurobindo, mais especificamente ao poema épico Savitri. Se organizados segundo uma visão de quem são os atores no processo de divinização do homem e do próprio processo, encontraremos nomes que se referem a requisitos para o homem, contrapostos àquilo que oferece o divino e ainda alguns nomes que remetem à interação homem-divino na perspectiva hindu de Sri Aurobindo: a reprodução, em escala microcósmica (toponímia), do macrocosmos<sup>29</sup>. Na visão de Sri Aurobindo: a evolução do homem, com seus requisitos, e a involução do Divino, com o que ele

---

<sup>28</sup> (No original:) "Marked paths mark their users (...) In this way differential territories are constructed over a homogeneous space. Inhabitants name and walk their territories, and at the same time imagine them."

<sup>29</sup> Cfr. "O que está no macrocosmo está no microcosmo", diz um Upaniṣad (Chan. Up. 8.12.3)







oferece. No primeiro grupo: Acceptance (aquiescência), Sincerity (sinceridade), Discipline (disciplina) e Aspiration (aspiração). No segundo grupo: Quiet (quietude), Grace (graça), Bliss (êxtase) e Revelation (revelação). Finalmente, no terceiro grupo: Hope (esperança), Transition (transição), Utility (utilidade), Certitude (certeza), Horizon (horizonte), Success (sucesso), Nursery (viveiro) e Transformation (transformação) <sup>30</sup>.

Alguém, por exemplo, poderá ter sua residência em Aspiration, locomovendo-se até Transition para deixar o filho na escola e ir a Nursery onde trabalhará. Meu argumento e meu testemunho é que circulam também elementos de uma apreensão estética neste deslocamento. Em termos semióticos, o recorte dos nomes propicia a criação de um sistema de signos interpretantes que permitirão ao indivíduo reconhecer o espaço como um local diferenciado: a criação de "territórios diferenciados" vista por Silva (1990), anteriormente citado. Frederick Gutheim (1976: 78) tematiza as experiências pessoais que temos na cidade:

A percepção da cidade, hoje, é mais do que um rude contato com seus cheios e seus vazios físicos; requer uma nova forma de penetração, e não me refiro a mapas e abstrações, mas sim a experiências pessoais personificadas.

As reverberações que um leitor atento (Sardhaya (o que lê com o coração), na perspectiva hindu) encontra ao se deparar com a toponímia da cidade podem ser relacionadas aos seguintes versos de Savitri, nos quais grifei o nome que remete a um dos núcleos que

---

<sup>30</sup> Observe-se, na leitura do mapa de Auroville, que há ainda núcleos que têm nomes em sânscrito (Samasti, Akaswa) e ainda outros com nomes em francês (Existance, Douceur, Repos).

fazem parte da cidade<sup>31</sup> :

Acceptance(aquiescência):

Man is a dynamo for the cosmic work;/ Natures does most in him, God the high rest:/ Only his soul's acceptance is his own (1972x:542)

(O homem é um dínamo para o trabalho cósmico;/A natureza faz nele a maior parte, Deus o restante:/ do homem só é própria a aquiescência da alma)

Aspiration(aspiração):

A spot for the eternal's tread on earth/ Set in the cloistral yearning of the woods/ And watched by the aspiration of the peaks/ Appeared through an aureate opening in Time" (1972x:14).

(Um lugar para o trilhar do eterno sobre a terra/ Colocado no anseio recolhido das florestas/ E observado pela aspiração dos picos/ Apareceu por uma abertura dourada no Tempo)

Bliss (êxtase):

An eye of deity(...) It seemed amid a heavy cosmic rest,/ The torpor of a sick and weary world,/ To seek for a spirit sole and desolate/ Too fallen to recollect forgotten bliss. (1972x:2)

(Um olho da divindade (...) Parecia no meio de um pesado repouso cósmico,/ O torpor de um mundo doente e cansado,/ Procurar um espírito único e desolado/ Por demais decaído para lembrar-se do êxtase esquecido).

Certitude (certeza):

---

<sup>31</sup> Para obter uma certa consistência, optei por verificar um exemplo de todos os nomes comuns à toponímia da cidade e ao poema, mesmo que em alguns deles a alusão seja desprovida de maior interesse poético. Cumpre ressaltar que cada um dos termos ocorre mais vezes dentro do poema.

There is no last certitude in which thought can pause  
(1972x:2)

(Não existe uma certeza última sobre a qual possa repousar o pensamento)

Grace(graça):

With timid and hazardous instinctive grace (1972x:3)

(Com uma graça instintiva tímida e arriscada)

Hope(esperança):

A hope stole in that hardly dared to be(1972x:3)

(Adentro insinuou-se uma esperança que mal ousava existir)  
(3,12).

Horizon(horizonte):

A blue horizon limited the soul(1972x:114)

(Um horizonte azul limitava a alma)

Quiet (quietude):

The Eternal's quiet holds the cosmic act" (1972x:120).

(A quietude do Eterno sustenta o ato cósmico)

Nursery (viveiro):

A play of love and hate and fear and hope/ Continues in the nursery of mind" (1972x:141).

(Um jogo de amor, ódio, medo e esperança continua no viveiro da mente)

Revelation (revelação):

A revelation stir the nature's depths(1972x:710)

(Uma revelação move os abismos da natureza)

## Sincerity (sinceridade):

Her mind, a sea of white sincerity" (1972x:15).

(Sua mente, um mar de branca sinceridade)

## Success (sucesso):

In each success a seed of failure lurks (1972x:78).

(Em cada sucesso espreita uma semente de fracasso)

## Transformation(transformaçã):

A last and mightiest transformation came (1972x:318).

(Sucedeu uma última e mais poderosa transformaçã)

## Transition(transiçã):

In him that high transition laid its base (1972x:24)

(Nele estabeleceu sua base aquela elevada transiçã)

## Utility(utilidade):

And the harsh utility of death and tears (1972x:58).

(E a utilidade áspera da morte e lágrimas)

Antes de constituir-se em uma mera lista de nomes e de sua localização na obra de Sri Aurobindo, o elenco apresentado acima apresenta, na perspectiva desse trabalho, um repertório de nomes mántricos, disponíveis aos leitores de Savitri e de Auroville, como



pano de fundo para o deslocamento espacial na cidade.

No contexto cultural da Índia, a fixação em um nome e sua repetição (mesmo que mental) constitui-se, como japa, em um instrumento para a expansão da consciência. É o que testemunham Ramanujachari e Raghavan (1966: 109):

O que há em um nome, pode-se perguntar. O nome é tudo (...). É fruto da experiência comum (...) que quando alguém fica repetindo o nome de uma coisa, a mente da pessoa desenvolve um amor por essa coisa e gradualmente absorve-se nela.

A superposição Auroville-Savitri também passa por aí. O ritual de leitura, individual ou em comum, de Savitri por parte dos moradores de Auroville associa-se à possibilidade de percorrer os caminhos que ligam os núcleos habitacionais da cidade entre si como fonte de novos interpretantes, no sentido peirceano.

### 6.3 A dominante da geometrização sagrada

Faz-se aqui necessária a exploração de uma outra vertente teórica, o que nos levará desta feita a um fenômeno tipicamente indiano: o Yantra. Ainda levando-se em conta o caráter onírico da arte hindu mencionado acima, pode-se notar, no planejamento de Auroville, a utilização de uma geometrização sagrada, que tem analogia com o processo de tradução em uma perspectiva semiótica. Dentro desse processo, observa-se a utilização do yantra como elemento da arte tântrica ("Tantra", derivado da raiz sânscrita tan, "expandir", significa um sistema de linguagens que visa obter a expansão do conhecimento" (Zimmer, 1989: 28). Este mesmo autor observa que

A arte tântrica é, talvez, não tanto uma ilustração de algo mas antes a tradução (grifo meu) de uma realidade, de uma presença situada além do domínio daquilo que pode ser expresso pela forma. (ZIMMER,1989:29)

( É significativo, a meu ver, o uso do termo "tradução por Zimmer na citação acima: passa pelo conceito peirceano de semiose como tradução algo da tensão já detectada pelo tantrismo.)

Segundo Viswanathan, por exemplo, "o pensamento é expresso em forma pictórica como yantra" (1990: 150). Aprendemos com Zimmer que

o sufixo -tra é usado no sânscrito para a formação de substantivos que designam instrumentos ou ferramentas. Por exemplo, khani significa excavação,; khanitra é um instrumento para excavação: pá, enxada, picareta (1989:115). Sendo assim, yantra é um instrumento com o qual se faz o yam (o "obter controle sobre a energia inerente a um elemento ou ser (1989: 116)).

Em uma visão complementar, yam ("ir, mover-se, encaminhar"), resultando em yantra como "encaminhador". <sup>32</sup>

Os yantra são então desenhos, pinturas, diagramas impressos a relevo em metal expostos a uma leitura semiótica. Segundo a descrição de Zimmer:

O yantra é um instrumento cujo propósito é refrar as forças psíquicas, concentrando-as de tal maneira em um padrão, que este possa ser reproduzido pelo poder de visualização do discípulo. É um mecanismo destinado a estimular visualizações internas, meditações e vivências (...), uma série crescente

---

<sup>32</sup> Segundo Carlos Alberto Fonseca, em comunicação pessoal.

de visualizações as quais, uma a partir da outra, desdobram-se como elos ou estágios de um processo. (1989:116)

O yantra mostra-se, então, como uma configuração de linhas e formas geométricas a se constituir em um signo produtor de visualizações, de interpretantes, de vivências. Distinguindo yantra de mandala, Alper(1991:405) diz o seguinte:

Na literatura existente yantra e mandala são frequentemente considerados como sinônimos. Isto não é correto, porque yantra significa em geral um instrumento, um implemento. O yantra é muitas vezes tridimensional enquanto a mandala é sempre bidimensional. Mandala e Yantra têm muitas vezes as mesmas formas geométricas (isto é, quadrados, círculos, triângulos, meia-circunferências), mas o yantra pode também ter formas diferentes.... O yantra é mais próprio para a adoração do que para a meditação. Na medida em que os objetos são levados em consideração, pode-se dizer que o yantra é usado para fins práticos e não tanto para a libertação, enquanto a mandala é usada para ambos os fins.<sup>33</sup>

Ocorre aqui algo interessante. Trata-se da possibilidade de territorialização do yantra, no sentido em que ele está, por exemplo, na base do planejamento do templo hindu que é muitas vezes construído seguindo-se as linhas de um yantra traçado no terreno (Harshananda,1991:14). Dentro desta perspectiva é que na Índia constitui-se em ato meritório o andar ao redor de uma montanha sagrada, assim como, nos mosteiros budistas tibetanos, monges e o povo em geral passam horas simplesmente fazendo voltas em torno do

---

<sup>33</sup> (No original:) "In the existing literature yantra and mandala are often considered to be synonyms. This is not correct, because yantra [in] general means an instrument, an implement. The yantra is often three-dimensional whereas the mandala always is two-dimensional. Mandala and yantra often have the same geometrical forms [i.e., squares, circles, triangles, half-circles], but the yantra may also have different forms.... The yantra is more worshipped than meditated upon. As far as the aims are concerned one can say that the yantra is more used for worldly purposes than for liberation, whereas the mandala is used for both purposes".

templo, sempre no mesmo sentido. Em Auroville observa-se também, por ocasião de datas significativas, o percorrer de um espaço como forma de tornar "sagrado" um trabalho (por exemplo, em minha própria experiência, a tarefa que um grupo do qual eu fazia parte recebeu de limpar o mato que crescia em um campo de esportes foi encerrada com um convite a se fazer, caminhando, "como um yantra" (expressão usada na formulação do convite), a volta ao campo).

Pode-se argumentar que o planejamento da cidade de Auroville obedece à forma de um yantra. Balkrishna Doshi, analisando o planejamento de uma cidade indiana segundo os diagramas sagrados, diz o seguinte: "A planificação da antiga cidade de Jaipur (no norte da Índia) mergulha suas raízes nos princípios religiosos que governam a vida social da Índia há milênios" (DOSHI, 1990: 436). Segundo esse mesmo autor, a mandala Vastu-Purush (vastu= ambiente; purush= energia), "uma ferramenta para construir em harmonia com as forças cósmicas e os grandes sistemas naturais" (1990:436) está na base do planejamento da cidade. A mandala em questão consiste na projeção quadriculada de uma figura humana sentada em posição de lótus (isto é, a postura clássica do iogue). Essa mandala dá origem ao Prastar, o plano ideal, constituído por um diagrama segmentado em nove quadrados simétricos (1990: 437) :

O "prastar" é um conceito de plano urbano elaborado a partir da Mandala Vastu-Purush. O diagrama de base com "nove quadrados" foi adaptado ao local em Jaipur e executado em conformidade com as Escrituras.<sup>34</sup>

---

<sup>34</sup> (No original:) "Le Prastar est un concept de plan urban élaboré à partir du Mandala Vastu-Purush. Le diagramme de base à 'neuf carrés' a été adapté au site de Jaipur et mis en oeuvre en conformité avec les Ecritures."



Em Auroville, o plano urbano, em um princípio análogo ao que inspirou o planejamento de Jaipur, mostra círculos concêntricos que se afastam a partir do centro, onde está localizado o "Matrimandir", assim como indica o guia-mapa da cidade (Figura 4) ou, em versão ainda mais significativa, como uma linha espiralada que converge para/se afasta do centro, como no projeto da cidade (Figura 1). Neste exato centro, dentro do Matrimandir, encontra-se assentado no chão o yantra de Sri Aurobindo, constituído por dois triângulos interpenetrados (Figura 3). Diz Zimmer, sobre o yantra:

O absoluto deve ser visualizado pelo discípulo concentrado como um ponto de fuga, ou ponto (bindu), onde se dá a interação de todos os triângulos. O bindu é o ponto do poder, centro invisível e impalpável a partir do qual todo o diagrama se expande. (1989: 119)

A territorialização do yantra fica, como reterritorialização mítica, exposta em Auroville sob a forma de uma outra dominante para a leitura da cidade. Um leitor atento, ao andar por ali como quem percorre um yantra, poderá ter seus sentidos aguçados, ao eleger como foco de sua atenção os nomes dos núcleos entre os quais trafega<sup>35</sup>.

---

<sup>35</sup> Cf. Jean Biès apud Chenet (1990:93), segundo o qual a viagem à Índia constitui-se em um percurso iniciático uma vez que "o mapa da Índia torna-se uma mandala sobre o qual meditar para chegar ao centro de si mesmo" (la carte de l'Inde devient un mandala sur lequel méditer pour arriver au centre de soi). Para Chenet (1990:83), J. Biès conta-se entre os poucos a compreender que o caminho mais curto de um ponto a outro na Índia "não é nunca a linha reta, mas sempre a espiral" (n'est jamais la ligne droite, mais toujours la spirale).

#### 6.4 A leitura da cidade por seus moradores

O que se tenta fazer aqui é uma apreciação da cidade de Auroville enquanto possibilidade aberta por um tipo de tradução intersemiótica. Na verdade, trata-se da explicitação, apoiada por algumas considerações teóricas, de um processo já detonado por aurovilianos, eles mesmos construtores de novos interpretantes da Experiência Védica. Portanto, uma outra voz a ser invocada a prestar seu testemunho é a dos habitantes de Auroville que publicaram a leitura que fazem da cidade. Aparece aí, em todas as suas cores, o movimento descrito por Eliade como busca de uma "casa", de um "centro", ou como busca de um lugar alternativo de enunciação, para usar uma expressão trabalhada no capítulo 3. Se, então, podemos identificar a situação de refugiados econômicos ou políticos, podemos agora identificar, nos aurovilianos, a espécie de 'refugiados espirituais' - aqueles que radicalizam uma opção de vida 'transnacional': sem pátria, nem língua própria, sem identificação nacional<sup>36</sup>, apenas ligados ao solo da tradição védica (a Índia como 'mãe'). Representativo desse movimento é a vivência arquetípica do centro da cidade como axis mundi no texto de Seyril, morador de Auroville. Ela faz a seguinte leitura do centro geográfico da cidade (1978: 41):

no centro (de Auroville) três convergências de energia do mundo que serão de ajuda na realização da cidade. Três pontos de poder em um campo de colaboração consciente com a Vontade

---

<sup>36</sup> Mostra-se apropriado à essa situação o seguinte comentário de MINH-HA (1991:14): "A identidade é uma forma de novo partir. Na verdade, o retorno a uma herança que lhe é negada permite a uma pessoa começar de novo com diferentes re-partidas, diferentes pausas, diferentes chegadas". (Identity is a way of re-departing. Rather, the return to a denied heritage allows one to start again with different re-departures, different pauses, different arrivals.)

Divina no universo. O movimento simbólico e visível deles começa a partir de Peace [ nota do presente autor: nome dado inicialmente à área em torno do centro geográfico da cidade], centro estático do mundo que gira, o Um de milhões de mistérios enquanto gira sem cessar no seu mover-se: - para baixo, de modo a enraizar-se firmemente na terra, como a árvore Banyan do centro geográfico, através de suas múltiplas raízes adventícias (...); - para fora, a partir da urna em forma de botão de Lótus, com os degraus que a circundam espiralando-se no movimento cósmico de uma nebulosa. A urna encerra punhados de terra trazidos de cento e vinte e uma nações que formam nela misturadas de modo a superar todas as divisões humanas, livremente. Como um chakra no corpo vivo da cidade planetária, o botão se abrirá um dia: a Terra toda será sua flor; - para cima, um globo planetário [o Matrimandir] movendo-se para fora de uma cratera de 50 metros de largura e 10,5 metros de profundidade (...) para encontrar o céu a 29 metros de altura ... <sup>37</sup>

O texto é rico em alusões simbólicas que podem, em um primeiro momento, ser melhor compreendidas com o auxílio do Dictionnaire des Symboles de Jean Chevalier (1982):

Árvore Banyan:

Na Asia oriental, o papel da figueira é de extrema importância. Trata-se de uma variedade especial, a imponente figueira dos pagodes ou Banyan. A "figueira eterna" encontrada nos Upanishad e no Bhagavad Gita é a árvore do mundo que une a terra ao céu (1982:439)<sup>38</sup>.

Lótus:

---

<sup>37</sup> (no original:) "at its Centre three convergences of world energy that are to help its realisation. Three power-points in a field of conscious collaboration with the Divine Will in the universe, their symbolic and visible movement arises from Peace, still centre of the turning world; million-mysteries One in ceaseless change as it moves - Downward, to root itself firmly in the earth, like the Banyan Tree at the geographical centre, through fruitful branches. (...) - Outward, from the lotus bud Urn of the City's inauguration, amphitheatre steps spiralling in the cosmic movement of a nebula. The Urn unfolds handfuls of earth brought from a hundred and twenty-one nations to mingle in it without man-made divisions, freely. Like a chakra in the living body of a planetary City, the bud will open one day: One Earth its flower; (...) Upward, a planetary globe moving out of a crater 50 metres across and 10.5 metres deep dug (...) to meet the sky at 29 metres".

<sup>38</sup> No original: En Asie orientale, le rôle du figuier est d'une extrême importance. Encore s'agit-il d'une variété particulière, l'imponent figuier des pagodes ou banian. Le figuier perpétuel des Upanishads et de la Bhagavad Gita, c'est l'arbre du monde qui joint la terre au ciel.

O lótus, flor que eclode sobre águas geralmente estagnadas, com uma perfeição tão sensual e soberana que pode-se imaginá-lo in illo tempore, como a primeira aparição da vida, sobre a imensidão neutra das águas primordiais (...) Os grandes livros da Índia fazem do lótus, saído da obscuridade e que se desenvolve em plena luz, o símbolo do desabrochar espiritual. As águas constituindo a imagem da não distinção inicial, o lótus representa a manifestação que delas emana, que eclode em sua superfície como o Ovo do mundo (1982: 581)<sup>39</sup>.

Chakra:

Termo sanscrito que significa "roda". Trata-se de pontos ocultos de junção de canais sutis (nadis) pelos quais, segundo a fisiologia hindu, circula a energia vital. Esses centros de consciência da fisiologia mística, dispostos ao longo da coluna vertebral até o alto da cabeça, podem ser qualificados como turbilhões de matéria etérica (avas). (1982:202)<sup>40</sup>.

Globo:

Sua forma esférica pode [significar] a totalidade geográfica do universo" (p. 479) (...) O Ovo cósmico e primordial é uno, mas ele encerra ao mesmo tempo o céu e a terra, as águas inferiores e as águas superiores; em sua totalidade única, ele comporta todas as múltiplas virtualidades. (1982:691)<sup>41</sup>.

Continuando, vemos como Seyril introduz, na citação abaixo, um fragmento de Sávitri para descrever o trabalho dos habitantes de

---

<sup>39</sup> No original: Lotus, fleur qui éclôt, sur des eaux généralement stagnantes et troubles, avec une si sensuelle et souveraine perfection qu'on l'imagine aisément, in illo tempore, comme la toute première apparition de la vie, sur l'immensité neutre des eaux primordiales (...) Les grands livres de l'Inde font du lotus issu de l'obscurité et qui s'épanouit en pleine lumière, le symbole de l'épanouissement spirituel. Les eaux étant l'image de l'indistinction primordiale, le lotus figure la manifestation qui en émane, qui éclôt à sa surface, comme l'Oeuf du monde.

<sup>40</sup> No original: Terme sanskrit signifiant Roue. Il s'agit des points occultes de jonction des canaux subtils (nadis) par où, selon la physiologie hindoue, circule l'énergie vitale. Ces centres de conscience de la physiologie mystique, étagés le long de la colonne vertébrale jusqu'au sommet de la tête, peuvent être qualifiés de tourbillons de matière éthérique (avas).

<sup>41</sup> No original: Sa forme sphérique peut [signifier](...) la totalité géographique de l'univers(...) l'oeuf cosmique est primordial et un, mais il renferme à la fois ciel et terre, les eaux inférieures et les eaux supérieures; dans sa totalité unique, il comporte toutes les multiples virtualités.



Auroville e suas celebrações ao festejar o aniversário da cidade, refletindo um movimento de reterritorialização mítica:

Nos trabalhos de concretagem das fundações do espiral junto a urna em forma de lótus e nas cerimônias que marcam os aniversários da inauguração da cidade, o auroviliano experimenta um movimento como o de uma nova estrela a queimar com esperança, nascida em fogo como que para dentro da galáxia:

Eu vi os pioneiros flamejantes do Onipotente / sobre a orla celeste que se volta para a vida / descer em grande número as escadas âmbar do nascimento; / precursores de uma divina multidão, / vieram pelos caminhos da estrela da manhã / adentrando o pequeno quarto da vida mortal./ Eu os vi cruzando a luz crepuscular de uma era/ Os filhos de olhos de sol de uma maravilhosa aurora..."Os pés descalços desses pioneiros estão vermelhos com a poeira de Auroville (SEYRIL, 1978:41).<sup>42</sup>

Sem entrarmos em considerações mais detalhadas sobre o simbolismo presente na citação de Savitri<sup>43</sup>, é visível a identificação dos aurovilianos (que, como a maioria do povo indiano, anda, muitas vezes, de pés descalços pela terra vermelha, abrasada pelo sol) com os pioneiros ou precursores de uma humanidade transmutada pelo divino de que fala Sri Aurobindo no poema. Chega-se, assim, ao auroviliano que se vê traduzindo a Experiência Védica, via uma identificação com o poema Savitri, em seu próprio ser.

Uma relação entre a criação de Auroville e a árdua tarefa

---

<sup>42</sup> (No original:) "At the concretings of the spiral's foundations and at the collective meditations marking the City's Inaugural anniversaries the Aurovilian has experienced the movement as that of a new star burning with hope and born in fire into an earthly galaxy: 'I saw the Omnipotent's flaming pioneers/ Over the heavenly verge which turns towards life / Come crowding down the amber stairs of birth/ Forerunners of a divine multitude,/ Out of the paths of the morning star they came/ Into the little room of mortal life/ I saw them cross the twilight of an age,/ The sun-eyed children of a marvellous dawn...'Their bare feet red with Auroville dust...'

<sup>43</sup> Para um estudo dos símbolos recorrentes na poesia de Sri Aurobindo, cfr. Kallury (1989).

desempenhada pelos personagens de **Savitri**, dentro da perspectiva da evolução do homem, é apontada por Rod Hemsell (1978: 180):

Essa foi a longa viagem e o trabalho difícil realizado por Sri Aurobindo e narrado em **Savitri**, que colocou em ação uma nova vibração para levedar a massa totalmente inadequada de que somos feitos. E esse poder é uma das chaves para o sucesso final de Auroville.<sup>44</sup>

Também a astrologia, importante para o mundo cultural indiano, tem algo a dizer. Uma leitura que traz um traço de vastidão cósmica é a de Patrizia Norelli-Bachelet (1975:280). Essa autora retoma a tradição de estudos astrológicos, cara aos indianos até mesmo em nossos dias, ligando-a ao poema **Savitri**:

Deve-se lembrar que Capricórnio é o antigo signo oculto da Índia. É o signo da conquista e da cristalização da luz na matéria, ou o signo da vitória sobre a morte. É o décimo signo que corresponde ao Décimo Livro de Savitri, onde a deusa conquista a morte, porque cada livro de Savitri segue a mesma progressão que o Zodíaco.<sup>45</sup>

O passo seguinte dado pela mesma autora é a ligação Savitri-Matrimandir (1975: 297): "O Matrimandir corresponde ao Livro Décimo de Savitri no qual Sri Aurobindo descreve a conquista da Morte e a vitória da Mãe Divina".<sup>46</sup>

---

<sup>44</sup> (No original:) "This was the long journey and the difficult labour accomplished by Sri Aurobindo and narrated in his Savitri, which has brought into play a new vibration to leaven the whole inadequate stuff of which we are made. And this power is one of the keys to the eventual success of Auroville."

<sup>45</sup> (No original): "It must be remembered that Capricorn is the ancient occult sign of India. It is the sign of the conquest and crystallisation of the light in matter, or the sign of the victory over Death. It is the 10th sign which corresponds to the 10th Book of Savitri where the Goddess conquers Death, for each Book of Savitri follows the same progression as the zodiac."

<sup>46</sup> (No original:) "The Matrimandir corresponds to the 10th Book of Savitri wherein Sri Aurobindo describes the conquest of Death and the victory of the Divine Mother."

Sobre a inauguração propriamente dita da cidade, um folheto descritivo (*Introducing Auroville*) diz o seguinte: "Cinco mil pessoas chegaram para o "nascimento" em 28 de Fevereiro de 1968 quando punhados de terra de vários países do mundo foram simbolicamente misturados na Urna Inaugural".<sup>47</sup>

O auroviliano Shyam Sunder (1978:200) tematiza esse efeito instaurador de uma ordem cósmica, em termos eliadianos, presentes na fundação da cidade: "A inauguração de Auroville, o nascimento de uma nova cidade, constitui-se também no nascimento de um novo mundo, porque é o nascimento de uma cidade que toda a terra necessita"<sup>48</sup>.

Quanto à deposição de terra de vários países dentro da Urna Inaugural, é relevante notar com Rusi Daruvala (1965: 13) a significação Lótus-Aurobindo: "Aurobindo em língua bengali significa "lótus" e o lótus de sua alma abriu por inteiro suas milhares de pétalas sob a influência da Luz Maior".<sup>49</sup>

Na apreensão de jogos simbólicos em que se constitui a leitura da superposição poema-cidade, a deposição de terra em Aurobindo-Lótus

---

<sup>47</sup> (No original:) "Five thousand people arrived for the 'birth' on February 28, 1968 when handfuls of earth from the countries of the world were symbolically mingled in the Inaugural Urn."

<sup>48</sup> (No original:) "The inauguration of Auroville, the birth of a new city, is also the birth of a new world, for it is the birth of a city the whole earth needs".

<sup>49</sup> (No original:) "Aurobindo in Bengali means 'lotus' and the lotus of his soul opened out fully its thousandfold petals under the influence of the Greater Light."

remete a um texto de Armando Silva (1990:50), no qual ele analisa historicamente a construção da cidade antiga, em termos do culto dos antepassados:

A partir de sua criação, a cidade expõe uma condição territorial. O culto sagrado dos mortos organizava os primeiros espaços na construção da cidade antiga, segundo os historiadores: porque a religião proibia aos homens abandonar sua terra natal, onde jaziam seus ancestrais, era necessário, para evitar a impiedade, fazer uso de um artifício e carregar um torrão de terra como símbolo da terra sagrada onde os antepassados estavam enterrados (...) Uma cerimônia era realizada de modo a se poder dizer na nova terra: "Essa terra continua a ser a terra de meus pais, terra patrum (...) Devemos também lembrar que o poço no qual colocava-se o torrão de terra era chamado mundus (mundo)<sup>50</sup>.

Refazendo o percurso, vemos como a criação de Auroville reverte-se, em termos eliadianos, na fundação de um novo mundo, que é reconhecido como tal quando a terra simbolicamente ligada aos "antepassados" da humanidade é colocada em Aurobindo-Lótus, o mundus. Aparece assim, em plenitude, a vivência do centro da cidade como arquétipo do axis mundi, como quer Eliade.

O assumir a criação de um "mundo" que se decidiu habitar supõe, dentro do pensamento de Eliade em *O Sagrado e o Profano*, algumas mediações. Por exemplo, a da projeção dos quatro horizontes (pontos cardeais) a partir de um ponto central quando se trata da fundação de uma aldeia. Para a construção homóloga de uma habitação

---

<sup>50</sup> (No original:) " From its creation on, the city exposes a territorial condition. The sacred cult of the dead organizes the first spaces in the construction of the antique city, as told by historians: because religion prohibited men from abandoning their homeland, where the ancestors lay, to avoid impiety it was necessary to make use of fiction and carry a clod of earth as symbol of the sacred land where the elders were buried; (...) A ceremony was practiced in order to be able to say in the new land, 'This land continues to be the land of my parents, terra patrum, homeland (...) We must also recall that the pit where the clod of earth was placed was called mundus (world). "



familiar, a instalação simbólica do Axis mundi sob a forma de uma abertura superior na morada para a saída da fumaça (e consequente comunicação com a divindade) (p. 66). Uma afirmação do autor afirma a gravidade da decisão de instalar-se em alguma parte, em construir uma aldeia (cidade) ou simplesmente uma casa: "a própria existência do homem fica comprometida nisso" (p. 69). E ainda: "Trata-se de criar o seu próprio "mundo" e de assumir a responsabilidade de mantê-lo e de renová-lo" (p. 69). Uma ressonância pode ser encontrada no texto do auroviliano E. Sunder (1978: 203): "O residente de Auroville esquecerá talvez que ele pertenceu a algum outro país antes de se estabelecer aqui".<sup>51</sup>

Leituras, leituras, leituras. Tendo falado de leituras que outros fizeram da cidade, questiono-me sobre qual então seria a minha. Auroville cresce na memória pelo diálogo com *Savitri*, com *Eliade*, com os aurovilianos cuja voz aqui retomei. De Auroville eu poderia dizer, como faz Italo Calvino, "Para distinguir as qualidades de outras cidades, devo partir de uma primeira que permanece implícita" (*As cidades invisíveis*, p. 82). Implícita, mas recuperável por uma abertura para o ficcional, para o poético. Auroville se inscreve no rol das cidades invisíveis. Surpreendentemente, é o que ecoa como uma pergunta e uma afirmação paradoxal no folheto *A Guide for Guests of Auroville*, de autor anônimo: "Onde está a cidade? (...) Alguns visitantes tentam encontrar "a cidade" [e se surpreendem por não conseguirl] (...) Auroville parece

---

<sup>51</sup> (No original:) "The resident of Auroville will perhaps forget that he belonged to some other country before settling here."

bastante incompreensível e sob investigação se torna frequentemente ainda mais difícil para o visitante compreender o que se passa e o porquê daquilo que se passa ali"<sup>52</sup>

#### 6.5 Auroville e Brasília: o vaivém do olhar

Na medida em que o presente trabalho se ocupa de uma leitura - feita por um brasileiro - de Sri Aurobindo, autor indiano que traduz a experiência védica, vêm à tona naturalmente alguns elementos de uma experiência brasileira de fundação de cidade como, para usar termos eliadianos, instauração de um mundo novo, sob a inspiração de uma mitologia cristã. Nesse sentido, recorro a Otilia Arantes que, citando Mário Pedrosa (1991:94), faz uma leitura do gesto fundador da cidade de Brasília:

Como os tempos estimulavam a imaginação dos grandes recomeços, atribuiu-lhe (Mário Pedrosa) o caráter de um "ato deliberado de posse", mas no sentido de um gesto "ainda desbravador, nos moldes da tradição colonial", de modo que a solução procurada "nasceu do gesto primário de quem assinala um lugar ou dele toma posse: dois eixos cruzando-se em ângulo reto, ou seja, o próprio sinal da cruz"(...) abrindo caminho para o "reconhecimento pleno de que a solução possível ainda era na base da experiência colonial", "à moda cabralina.

É Mircea Eliade em *O Sagrado e o Profano* que explicita o funcionamento desse simbolismo:

Os conquistadores espanhóis e portugueses tomavam posse em nome de Jesus Cristo dos territórios que haviam descoberto e

---

<sup>52</sup> (No original:) "Where is the city? (...) Some visitors try to find "the city" (...) On the surface, Auroville appears rather incomprehensible and upon investigation it often becomes even more difficult to understand what is going on and why."

conquistado. A erecção da Cruz equivalia à consagração da região, portanto, de certo modo, a um "novo nascimento". Porque, pelo Cristo, "as coisas velhas passaram; eis que todas as coisas se tornaram novas" (II Coríntios, 5,17). A terra recentemente descoberta era "renovada", "recriada" pela Cruz. (p. 46)

Portanto, o pano de fundo de "uma experiência colonial", "experiência cabralina" colore, de certa forma, a apreensão possível para nós, brasileiros, do gesto fundador de uma cidade (e foram tantos: Salvador, Rio de Janeiro, Mariana, Sabará, Belo Horizonte...). Esse mesmo "colorido" subjaz à minha leitura do gesto fundador de Auroville, mesmo que por contraposição de diferenças. Se aqui a influência ocidentalizante do símbolo cristão se faz sentir fortemente, as coordenadas culturais da Ásia permitem, como vimos, o aparecimento de outros símbolos, como a flor de lótus, a árvore banyan e a geometrização sagrada. Otilia Arantes (1991: 85-86) reconhece a possibilidade de um jogo comparativo, desta feita entre as nossas experiências arquitetônicas e a pintura mural mexicana:

o grande fato novo (...) teria se dado no terreno da arquitetura - que teria exercido [entre nós] uma função tão "revolucionária" quanto, na mesma época, os murais mexicanos. O paralelo é do próprio Mário Pedrosa, embora para em seguida destacar as diferenças entre uma revolução e outra, e portanto também, entre as manifestações culturais que se seguiram. Enquanto no México se procurou, através da pintura mural, figurar a epopéia de um povo oprimido, reatando, no plano épico, com a grande civilização destruída, aqui, pelo contrário, num país como o nosso, onde, com exceção da mata virgem e de algumas tribos nômades na Idade da Pedra, tudo veio de fora, tanto o senhor como o escravo, o importante será criar algo novo.

Fazendo, agora, uma triangulação Brasil-México-Índia, pode-se dizer que o esforço de Sri Aurobindo em reativar a herança védica, mola motriz da criação de Auroville, também passa por um reatamen-

to, no plano épico, com uma grande civilização, tal como acontece com os murais nos prédios públicos da capital mexicana, que fazem o reatamento com o passado mexicano. México e Índia têm, em suas antigas civilizações, algo em que podem se mirar, o que não ocorre com o Brasil. Mas nem por isso está ausente da leitura do gesto fundador de Brasília uma característica épica, conforme se pode ver em Otilia Arantes (1991: 132-133)

Obra de arte total, Brasília, na simplicidade e globalidade de sua concepção, teria atingido, "sem ênfase, o monumental" - outra dimensão importante da Nova Capital. O eixo monumental teria retomado não apenas o modelo da cidade barroca, indicando como esta a presença do poder central, através de avenidas largas e imponentes, situando-o igualmente numa praça de raízes barrocas, mas também, em seu traçado de leste a oeste, estaria a apontar para o infinito - é o horizonte que lhe dá o ponto de fuga. A imagem a que recorre o Crítico [Mário Pedrosa], tendo ainda em mente o oásis em meio ao deserto, é a de um rio a irrigar a cidade a partir de uma nascente em que se encontraria a sede do poder (...) Muito mais do que a praça dos três poderes, a própria Brasília seria um grande monumento.

Se os textos vistos acima sobre a fundação de Auroville falam de uma simbologia cósmica (de resto bem afinada com a vastidão do pensamento oriental), o texto de Otilia enfatiza a criação de algo novo como horizonte de sujeição a um poder. Essa simbologia esta afinada, por sua vez, com as concepções de criação judaico-cristãs já presentes no livro do Gênesis (2,28): "aumentai e frutificai, enchei a terra e dominai-a". Reside aqui, a meu ver, o grande atrativo da fundação de Auroville lida por um oriental, como inserção em uma ordem cósmica( o que torna possível sua ligação com o poema *Savitri*). Tal leitura pode ser contraposta à uma visão correlata em termos ocidentais como a que vimos, aplicada



a Brasília, mais utilitarista e imediatista, enquanto manifestação de um poder de domínio. Pretensos poderes, ao escutarmos Otília Arantes a retomar, seguindo Mário Pedrosa (1991: 94)

a contiguidade épica de um elemento central da iconografia nacional, a caravela do descobrimento que dá sentido ao ato da fundação, com o risco "na forma de um avião" a "pousar docemente" sobre o Planalto Central.

Comentando a metáfora, assim se expressa a autora (1991:99):

a imagem da aeronave pairando sobre o chão rústico da ex-colônia, hoje país sub-desenvolvido, também segue as nossas modernizações pelo alto, como que suspensos no ar, desmoronando ao menor tranco do país antigo porém real.

Essa constatação cruel de nossas impossibilidades históricas de resgatar um projeto nacional sugere um contraste com o caráter utópico presente nas leituras da fundação de Auroville. Se a Índia, país tão fortemente marcado pelo tamanho de seu contingente populacional e por seus recursos naturais já esgotados após milênios de ocupação humana, consegue produzir flores de lótus como Sri Aurobindo (e Auroville), é de se perguntar o que o Brasil, dadas as suas características, poderia produzir como apreensão, pela arte, desse fundo utópico próprio ao homem. Vislumbra-se aqui um Brasil que também busca o seu centro.

E nessa perspectiva que a leitura que faço da fundação de Auroville está intimamente ligada à leitura da fundação de Brasília. Uma remete doravante à outra, em um vaivém do olhar.

## 7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Minha pátria  
é a língua portuguesa  
Fernando Pessoa

Une langue nous oblige à voir le monde d'une  
certaine manière  
Mounin

É chegado o momento de tomar fôlego, como quem cessa de atirar flechas e retesa o arco, preparando, quem sabe, um arremesso para o ainda mais longe.

Antes, contudo, uma rápida mirada em direção ao que foi feito. A justificativa do porquê de eu mergulhar em um autor da literatura indo-inglesa. Tudo decorrendo de uma abordagem - que se quer também etnográfica- da cultura hindu. Abordagem esta que, no fundo, visa a uma auto-apreensão, enquanto brasileiro, de minhas próprias circunstâncias. O desejo de traduzir-me. Rubem Alves (1993: 93), parafraseando Álvaro de Campos: "Sou o intervalo entre o meu desejo e aquilo que os desejos dos outros fizeram de mim". O ver a Índia pelo viés do ser brasileiro. A contaminação dos sentidos. Aproximações. O tempero indiano, enquanto emoção estética (*rasa*), colorindo uma apreensão possível do poema que elegi como objeto privilegiado de traduzibilidade: *Savitri*. A música indiana: o lento desenrolar-se do Mesmo.

Posturas. A postura da aurora, daquele que dá boas vindas ao dia que se aproxima, sem renegar a noite que passa. A Jânus Bifronte, como relembra Else Vieira. A postura do *sahrdaya*, o estar diante da obra de arte com o coração aberto.

Sri Aurobindo. O guru de quem me aproximo e de quem, às vezes, devo tomar distância - como a criança fascinada pela fogueira que dela se afasta: as línguas de fogo ficam, por vezes, muito próximas e insuportáveis. O avatar-tradutor, cujas obras completas me impressionam só pelo espaço que ocupam na prateleira. A teoria de tradução que deriva de seus escritos. A Experiência

Védica, como tensão que retesa o arco do tradutor. Ela sendo o arco, o arqueiro e a própria flecha.

Sri Aurobindo, o que mira - além de uma Índia politicamente independente - para um ser humano evoluído e livre das amarras da presente limitação de tempo e espaço. Dimensões utópicas da existência.

Semioses. O deslizar dos significantes rumo a um impossível interpretante final. Tudo só Reescrituras. A literatura indo-inglesa inicial que reescreve a Experiência Védica a partir da tradição romântica, herdada dos compositores em sânscrito e em persa. Uma literatura que é indo e é inglesa: necessidade de reagir ao domínio colonial. A reação como descentramento e busca de um novo centro (hindu) em Sri Aurobindo: reterritorialização mítica. Construindo-se a si mesmo enquanto poeta, através da elaboração de Savitri: o corpo alfabético. Em qual língua? O inglês sucede ao sânscrito, criando o mundo através da linguagem. Linguagem poética. Linguagem arquitetônica em Auroville, na perspectiva de uma cultura ligada à terra. Tudo envolvendo, a dimensão de um épico cósmico, a emoção estética (*rasa*) da paz interior (*çanta*).

Experiência Védica, perdida na bruma dos tempos, ela mesma como paz interior e garantia da ordem cósmica: motor de toda atividade semiótica.

Algum tipo de credibilidade para fatos e argumentos que arrolei nessa tese? O que é a realidade? O fictício? A dúvida atinge o próprio Criador Védico (que não é, como o Criador Judáico-cristão, onisciente): "Ele, que supervisiona [a criação] do mais



alto do céu, ele sabe - ou talvez nem mesmo ele sabe"<sup>1</sup> (Rg Veda, x, 129 apud Basham, 1967: 250).

Em mim, sementes do diálogo sul-sul, Brasil-Índia. O estado de "hifenizado". Brasil-: imagem falocêntrica daquilo que pede uma penetração em outra(s) cultura(s), ao mesmo tempo em que se tenta exorcizar o fantasma da impotência, o estiolamento na própria individualidade nacional:

Não importa se escolhemos concentramo-nos em uma outra cultura, ou em nossa própria cultura, nosso trabalho será sempre trans-cultural (...) acima de tudo devido à realidade heterogênea que todos vivemos hoje, nos tempos pós-modernos - uma realidade, portanto, que não é um mero cruzar de uma fronteira para outra ou que não é meramente dupla, mas uma realidade que envolve o cruzar de um número indeterminado de fronteiras, realidade que permanece múltipla em sua hifenação(MINH-HA,1991:107)<sup>2</sup>

Posso, agora, apropriar-me da imagem da escada de que fala Wittgenstein ao final do *Tractatus*: aquela que usamos para atingir o lugar onde queremos ir e, uma vez lá, descartamos<sup>3</sup>. É verdade que discorri sobre o sânscrito e o inglês, sobre os Vedas e Auroville-Savitri. No fundo, no fundo, fica a dúvida, tão bem expressa por Le Saux (1978: 110):

---

<sup>1</sup> No original: "He, who surveys it from the highest heaven, he knows - or maybe even he does not know".

<sup>2</sup> No original: "Whether we choose to concentrate on another culture, or on our own culture, our work will always be cross-cultural (...) above all because of the heterogeneous reality we all live today, in postmodern times - a reality, therefore, that is not a mere crossing from one borderline to the other or that is not merely double, but a reality that involves the crossing of an indeterminate number of borderlines, one that remains multiple in its hyphenation."

<sup>3</sup> "É preciso, por assim dizer, jogar fora a escada depois de ter subido por ela" (WITTGENSTEIN, 1968:129).

Para que serve tudo isso? Os livros, o tempo perdido em aprender línguas. Em qual língua se faz a comunicação com o *atman*? (...) O inglês, o sânscrito e o resto, qual a utilidade deles? E com isso que falamos com o *atman*, com o Eu? Tudo isso não tem nada que vale. O *atman* nada tem a ver, nem com os livros, nem com as línguas, nem com qualquer Escrita. Ele é, só isso.<sup>4</sup>

Essa é uma tese desprezenciosa. Pela forma em que foram expressos os conteúdos e pelas conclusões a que pretende chegar: Sri Aurobindo, tradutor indiano. *Anicca*, sabem gritar os budistas. Impermanência! Tudo é provisório. Os louros, inclusive, e a labuta acadêmica. Meu trabalho constitui (sábio chavão) apenas o início de um início. ॐ

---

<sup>4</sup> No original: "A quoi bon tout cela? Ces livres, ce temps perdu à apprendre les langues. En quelle langue s'entretient-on avec l'âtman? (...) Alors anglais, sanskrit et le reste, quelle utilité? Est-ce avec cela qu'on s'entretient avec l'âtman, avec le Soi? Tout cela ne même a rien qui vaille. L'âtman n'a rien à voir, ni avec les livres, ni avec les langues, ni avec quelque écriture que ce soit. Il est, c'est tout."

BIBLIOGRAFIA E  
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

## 1. Bibliografia de Sri Aurobindo:

## Sri Aurobindo Birth Centenary Library

- 1972a Bande Mataran vol 1  
 b Karmayoga vol 2  
 c The Harmony of Virtue vol 3  
 d Writings in Bengali vol 4  
 e Collected Poems vol 5  
 f Collected Plays and Short Stories vols 6,7  
 g Translations vol 8  
 h The Future Poetry and Letters on Poetry, Literature and Art vol 9  
 i The Secret of the Veda vol 10  
 j Hymns to the Mystic Fire vol 11  
 k The Upanishads vol 12  
 l Essays on the Gita vol 13  
 m Foundations of Indian Culture vol 14  
 n Social and Political Thought vol 15  
 o The Supramental Manifestation and Other Writings vol 16  
 p The Hour of God vol 17  
 q The Life Divine vol 18, 19  
 r The Synthesis of Yoga vol 20, 21  
 s Letters on Yoga vol 22, 23, 24  
 t The Mother vol 25  
 u On Himself vol 26  
 v Supplement vol 27  
 x Savitri vol 28,29  
 y Index vol 30

- - - - - Life, Literature, Yoga: some letters of Sri Aurobindo, Pondicherry: Sri Aurobindo Ashram, 1967.
- - - - - A Evolução Futura do Homem: vida divina sobre a terra (trad. da Comunidade da Casa de Sri Aurobindo), São Paulo: Cultrix, 1976.
- - - - - Les poèmes de Sri Aurobindo. Pondicherry: Sri Aurobindo Ashram, 1981
- - - - - The Future Poetry (revised edition). Pondicherry: Sri Aurobindo Ashram, 1985.



## 2. Bibliografia sobre Sri Aurobindo

- AMUR, G.S.(ed) **Essays on Comparative Literature and Linguistics**. New Delhi: Sterling Publishers, 1984.
- AMUR, G.S.(ed) **Indian readings in Commonwealth literature**. New Delhi: Sterling Publishers, 1985.
- ANANDA. **Caderno Especial IV**, Salvador, Casa Sri Aurobindo, 1975.
- ANDRES, Maria Helena. **Encontro com mestres no oriente**. Belo Horizonte: Luzazul Editorial, 1993.
- BANGARUSWAMI, R. Sri Aurobindo's translations. In: **Mother India**, Pondicherry: Sri Aurobindo Ashram, Sept-Oct 1952, p. 33-37.
- BHATNAGAN, O.P. Commonwealth literature: Genesis and Bearings. In: AMUR, G.S. (ed) **Indian readings in Commonwealth literature**. New Delhi: Sterling Publishers, 1984.
- BODOROV, V. **Indian Philosophy in Modern Times**, Moscow, Progress Publishers, 1984.
- BOLLE, Kees W. **The persistence of religion: an essay on tantrism and Sri Aurobindo's philosophy**. Leiden: E.J.Brill, 1965.
- CAMBRIDGE **Encyclopedia of India**. Robinson, Francis (ed). Cambridge University Press, 1989.
- CHAKRAVORTY, Satya Jyoti. **The philosophy of Sri Aurobindo**. New Delhi: Sterling Publishers, 1991.
- CHAUDHURI, Haridas. **Mysticism and Existencialism**. In: HANSON, Virginia (ed) **The silent encounter**, Wheaton, The Theosophical Publishing House, 1974.
- COLLINS, John Edward. **The integral vision of Sri Aurobindo**. PhD. Thesis, Princeton University, 1970.
- - - - - **Savitri-Poetic Expression of Spiritual Experience**. In: MACDERMOTT, Robert A. (ed) **Six Pillars**. Chambersbury: Wilson Books, 1974.
- DARUVALA, Rusi in PRASAD, Narayan. **Life in Sri Aurobindo Ashram**, Pondicherry, 1965.

- DAS, Manoj. **Sri Aurobindo**. New Delhi: Sahitya Akademi, 1972.
- DESHPANDE, P.S. Translating Poetry and Scriptural Texts: Theory and Practice. In: AMUR, G.S. et al. **Essays on comparative literature and linguistics**. New Delhi: Sterling Publishers, 1984.
- - - - - Sri Aurobindo's **Savitri**: a key to integral perfection. In: AMUR, G. S. **Indian readings in Commonwealth literature**. New Delhi: Sterling Publishers, 1985.
- DOWSETT, Norman. **The language of Sri Aurobindo**. Pondicherry: Andhra Bhavan Press, 1977.
- - - - - **The Power of Speech and Mantra**, Pondicherry, Jyotishikha Press, 1978.
- DWIVEDI, A.N. **Sri Aurobindo: a study of Savitri and other selected poems**. Bara Bazar, Bareilly: Prakash Book Depot, 1984.
- GELEWSKY, Rolf. O poema e a lenda **Savitri**. In: **Textos para leitura: sequência 1**. Salvador: Casa Sri Aurobindo, jan. 1978, p. 14-20.
- GHOSE, Sisirkumar. A passage from Sri Aurobindo's **Savitri**. In: **The Banasthali Patrika**. 17 vol. 7, July, p36-44. Pondicherry: Sri Aurobindo Ashram, 1971.
- - - - - **Mysticism: views and reviews**. New Delhi: Clarian Books, 1987.
- - - - - An introduction to the poetry of Sri Aurobindo. In: **Sri Aurobindo Mandir Annual**, vol 49. Calcutta: Sri Aurobindo Pathamandir, 1990, p 71-80
- GHOSH, Lotika. The poetry of Sri Aurobindo. In: **Sri Aurobindo Mandir Annual** vol 4,,p. 148, 1949.
- GIRDHARLAL. **Silence Speaks**. Pondicherry, 1963.
- GOKAK, V. Krishna. The evolution of Sri Aurobindo's aesthetic theory. In: **The Banasthali Patrika**. 17, vol. 7, p 10-11, . Pondicherry: Sri Aurobindo Society, July 1971.
- - - - - **Studies in Indo-Anglian Poetry**. Bombay: Sai Ratan Agency, 1972.

- GOMES, Renato Cordeiro. **Todas as cidades, a cidade: Literatura e experiência urbana.** ( Prefácio de Eneida Maria de Souza). Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- GUÉNON, René. **Études sur l'Hindouisme.** Paris: Editions Traditionnelles, 1989.
- GUPTA, Nolini Kanta. **Evolution and the Earthly Destiny.** Pondicherry: Sri Aurobindo Ashram, 1976.
- GUPTA, Rameshwar. **Eternity in words,** Bombay, Chetna Prakashan, 1969
- HEETHS, Peter. **Sri Aurobindo,** Oxford University Press, 1989.
- HEMSELL, Rod. **The New Role of Aesthetics.** In: **The Golden Bridge,** Pondicherry, Auropress, 1978.
- HERBERT, Jean. **L'Hindouisme Vivant.** Paris: Editions Robert Laffont, 1975.
- IYENGAR, K.R. Srinivasa, **Indian writing in English.** In: **Contemporary Indian Literature,** New Delhi, Sahitya Akademi, 1957.
- - - - - **The Adventure of Criticism.** New Delhi: Sterling Publishers, 1985.
- IYENGAR, K.R. Srinivasa, NANDAKUMAR, Prema. **Introduction to the study of English Literature.** New Delhi: Sterling Publishers, 1966.
- JAIDEV. **On Literature.** New Delhi: Allied Publishers, 1990.
- JUSTA, H. R. **A Aesthetic Vision of Sri Aurobindo,** Delhi, R.R. Books, 1987.
- - - - - **The Search For Beauty (A comparative Study of Sri Aurobindo's Aesthetics),** Delhi, Ajanta Books International, 1988.
- KALLURY, Syamala. **Symbolism in the Poetry of Sri Aurobindo.** New Delhi: Abhinav Publications, 1989.
- KESHAVMURTI **Sri Aurobindo,** Madras, The Jupiter Press Private Ltd, 1974.
- KRIPALANI, K. **Literature of Modern India: a panoramic glimpse.** New Delhi: National Book Trust, 1982.
- LAL, P. & RAO, Raghavendra K., **Modern Indo-Anglian Poetry,** Delhi, Kavita, 1959.

- LECOCQ, Rhoda P. **The Radical Thinkers - Heidegger and Sri Aurobindo**. San Francisco, California Institute of Asian Studies, 1969.
- MACDERMOTT, Robert A. (ed) **Six Pillars**. Charnersbury: Wilson Books, 1974.
- MACHWE, Prabhakar. **Modernity and contemporary Indian literature**. New Delhi: Chetana Publications, 1978.
- MAHAPATRA, Sitakant. **Literature and Belief: Between Aurobindo and Henry Miller**. In: **Tradition and the modern artist**. Delhi: Sterling Publishers, 1987.
- MISHRA, D.S. **Poetry and Philosophy in Sri Aurobindo's Savitri**, New Delhi, Harman Publishing House, 1989.
- MITRA, Sisirkumar. **The dawn eternal: the secret of India's evolution**. Pondicherry: Sri Aurobindo Ashram, 1954.
- MUKHERJEE, Jugal K. **Sri Aurobindo's Poetry and Sanskrit Rhetoric**. Pondicherry: Sri Aurobindo Ashram, 1990.
- NADKARNI, Mangesh. **Savitri: a brief introduction**. Pondicherry: Sri Aurobindo Society, 1990.
- NAIK, M.K. **A history of Indian English Literature**, Delhi, Sahitya Akademi, 1982.
- - - - - **Studies in Indian English Literature**, New Delhi, Sterling Publishers Private Ltd, 1987.
- - - - - "The Achievement of Indian English Poetry" in **Dimensions of Indian English Literature**, New Delhi, Sterling Publishers, 1984.
- NANDAKUMAR, Prema. **A Study of Savitri**. Pondicherry: All India Books, 1962.
- - - - - **Sri Aurobindo - A critical Introduction**, New Delhi, Sterling Publishers, 1988.
- NARASIMHAIAH, C.D. (ed) **An Anthology of Commonwealth Poetry**. Madras: Macmillan India Limited, 1990.
- NEDUMPALAKUMMEL, George. **Realization of God according to Sri Aurobindo**, Bangalore, Claretian Publications, 1979.
- NIRODBARAN, **Twelve Years with Sri Aurobindo**, Pondicherry, Sri Aurobindo Ashram Press, (3rd edition, revised and enlarged), 1988.



- NORELLI-BACHELET, Patrizia. **The Gnostic Circle**. Aeon Books, Panorama City, 1975.
- OLSSON, Eva. **The Philosophy of Sri Aurobindo**. Mysore: The Christian Literature Society, 1959.
- PANDIT, M.P.Japa. Pondicherry: Dipti Publications, 1959.
- - - - - **Studies in the Tantras and the Vedas**. Madras: Ganesh & Company, 1973a
- - - - - **What life has taught me**. Madras: Jothi Press, 1973b.
- - - - - **Introducing Savitri**. Pondicherry: Dipti Publications, 1982.
- - - - - **The Book of Beginnings**, Pondicherry, Dipti Publications, 1983.
- - - - - **Savitri: talks in Germany**. Pondicherry: Dipti Publications, 1987.
- PASTERNAK, Carla Sugarman. **The Poetry of Aurobindo: An Oriental Response to Western Materialism**, The University of Wisconsin, 1972.
- PRASAD, H.M. & SINGH, C.P. 9ed) **Indian poetry in English**. New Delhi: Sterling Publishers, 1985.
- PRASAD, Narayan. **Life in Sri Aurobindo Ashram**. Pondicherry: Sri Aurobindo Ashram, 1965.
- - - - - **Education for a new life**. Mother India, Sri Aurobindo Ashram, 1976.
- PRASAD, S.K. **The literary criticism of Sri Aurobindo**. Patna: Bharati Bhawan, 1974.
- PURANI, A.B. **Lectures on Savitri: lectures delivered in the United States**. Pondicherry: Sri Aurobindo Society, 1967.
- - - - - **Sri Aurobindo's Savitri: an approach and a study**. Pondicherry: Sri Aurobindo Ashram, 1970.
- - - - - **The Life of Sri Aurobindo**, Pondicherry, 1978.
- - - - - **Evening Talks with Sri Aurobindo**. Pondicherry: Sri Aurobindo Society, 1982.
- RAO, Venkatesvaran, **Sri Aurobindo and Poets of the dawn**, Unpublished M. Phil. Thesis, Andhra University, India, 1980.

- RAYAN, Krishan. **The Burnig Bush: suggestion in Indian Literature.** Delhi: BR Publishers, 1988.
- REDDY, V. Madhusudan. **Seven Studies in Sri Aurobindo,** Hyderabad, Institute of Human Studies, 1989.
- ROY, Kumar Pabitra. **Poetry and truth in Sri Aurobindo.** In: JAIDEV (ed) **On Literature.** New Delhi: Allied Publishers, 1990.
- RUDHYAR, Dane. **When the future overcomes the past.** In: **The Golden Bridge,** Pondicherry, Auropress, 1978.
- SARKAR, Ramajit. **La poétique de Sri Aurobindo et ses rapports avec les littératures occidentales.** Thèse pour le doctorat d'Université, Paris, 1968.
- SATPREM. **Sri Aurobindo: or the adventure of consciousness.** New York: Institute for Evolutionary Research, 1970.
- SAVITRA. **Auroville, the first six years.** Auroville: Auropublications, 1974.
- SETHNA, K.D. **Overhead Poetry: Poems with Sri Aurobindo's Comments.** Pondicherry: Sri Aurobindo International Centre of Education, 1972.
- - - - - **The poetic genius of Sri Aurobindo.** Pondicherry: Sri Aurobindo Ashram, 1974.
- - - - - **The English Language and the Indian Spirit,** Pondicherry, Sri Aurobindo Ashram, 1986.
- SEYRIL. **A movement is abroad.** In: **The golden bridge.** Pondicherry: Auropublications, 1978.
- SHARMA, R.N. **The philosophy of Sri Aurobindo.** PhD Thesis, University of Allahabad. Meerut: Kedar Ram Publishers, 1977.
- - - - - **Perspectives of Sri Aurobindo's Thought.** Meerut: President Press, 1980.
- SHASTRI, R. Gopalan. **The Maha Kavi and the Maha Yogi.** Madras: Spectra, s/d.
- SIMHA, Priti, **The Philosophy of Advaita.** Varanasi: Sarasvati Mudramalaya, 1986.
- SINGH, Karan. **One's man world.** Delhi: Allied Publishers Private, 1986.

- SUNDER, Shyam. A new city, a new world. IN: **The Golden Bridge**, Pondicherry, Auropress, 1978.
- SYED, Medhi Iman. **Savitri Unveiled**, New Delhi, Motilal Banarsidas, 1980.
- TYAGI, Prem. **Sri Aurobindo: his poetry and poetic theory**, New Delhi: Sterling Publishers, 1988.
- VARADHACHARI, K.C. **Idea of God**. Sri Venkatesvara Oriental Studies no. 3, 1950, p. 42-47.
- VIJAY. **Light of Lights: an anthology of spiritual poetry**. Pondicherry, Sri Aurobindo Society, 1985.
- VITHAL, A.P. Problems of responding to Western literature. In: AMUR, G.S.(ed). **Essays on comparative literature and linguistics**. New Delhi: Sterling Publishers, 1984.
- WALSH, Willian. **Indian Literature in English**, Harlow, 1990.
- YENGAR, K. R. **Indian Writing in English**, New Delhi, Sterling Publishers, 1962 (1a. ed.), 1985 (revista e atualizada)

## 3. Referências Bibliográficas: Bibliografia Geral

- ABHYANKAR, K.V. Methods of Recital of Veda-texts. In: SHARMA, R.K. (ed). *Proceedings of the First International Sanskrit Conference*. Vol VI, Delhi: Rashtraya Sanskrit Sansthan, 1981.
- ALPER, Harvey (ed) *Understanding Mantras*. Delhi: Motilal Banarsidas, 1991.
- ALVES, Rubem. *O retorno e terno*. Campinas: Papirus, 1993.
- APARICIO, Frances R. *Versiones, interpretaciones, creaciones: instancias de la traducción literaria en Hispanoamérica en el siglo veinte*. Galtersburg: Hispanoamérica, 1991.
- ARANTES, Otília Beatriz Fiori. *Mário Pedrosa: itinerário crítico*. São Paulo: Escrita Editorial, 1991.
- ARROJO, Rosemary. A tradução passada a limpo e a visibilidade do tradutor. *Trabalhos de Lingüística aplicada*, Campinas, vol 19, jan-jun 1992a, p. 57-73.
- . -. -. Sobre leitura e asceticismo: reflexões em torno e a partir da transferência. *Trabalhos de Lingüística Aplicada*, Campinas, vol 20, jul-dez., 1992b, p.7-24.
- ASHCROFT, Bill. *The Empire Writes Back :theory and practice in Post-Colonial Literature*. London: Routledge, 1989.
- AUROVILLE TODAY. C.S.R. : Auroville. number 38, March, 1992.p.7.
- BASKARAN, Thilaka. Arroz e ritual. *O correio da Unesco*. Ed. brasileira, v.5, no. 12, São Paulo, FGV, Maio 1984.
- BASNETT, Susan. *Comparative Literature: a critical introduction*. Oxford: Blackwell, 1997.
- BENJAMIN, Walter. *Illuminations*. transl. H. Zohn. London: Fontana, 1992.
- . -. -. Pequena história da fotografia. Flávio Kothe (ed.), São Paulo, Ática, 1985a.
- . -. -. O flâneur. Flávio Kothe (ed.), São Paulo, Ática, 1985b.



- BHABHA, Homi K. (org). *Nation and Narration*. London and New York: Routledge, 1990.
- BHASHAN, Al. *The wonder that was India*, Delhi, Rupa, 1967
- BHATTACHARYA, Lokenath, "O Mahabharata e seus personagens" in *O Correio da Unesco*, Ed. brasileira, Outubro 1985, ano 13, no. 10, Rio, FGV, 1985.
- BLOOM, Harold. *The anxiety of influence: a theory of poetry*. New York and London: Oxford University Press, 1973.
- BORGES, Jorge-Luiz. *Textos cautivos: ensayos y reseñas en "El Hogar"*. SACERIO, Gari, RODRÍGUES MONEGAL, E. (ed). Barcelona: Tusquet, 1986.
- BOWRA, C.M. *From Virgil to Milton*. London: MacMillan & Co, 1963.
- BRENNAN, Timothy. Preface. *Modern Fiction Studies*. vol 35, no.1, Purdue University, 1986, p. 3 C.
- CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. Trad. de Diogo Mainardi, São Paulo, Companhia das Letras, 1993.
- CAMPOS, Haroldo de. *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- - - - - Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira. *Boletim Bibliográfico - Biblioteca Mário de Andrade*. vol 44, no. 1/4, São Paulo, jan-dez 1983, p. 107-127.
- - - - - Tradução e reconfiguração do imaginário: o tradutor como transfigurador. In: COULTHARD, Malcolm, CALDAS-COULTHARD, Carmen Rosa (org) *Tradução: teoria e prática*. Florianópolis: UFSC, 1991.
- CANDIDO, Antônio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 4a. ed. revista. São Paulo: Editora Nacional, 1975
- CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura Comparada. Série Princípios*. São Paulo: Ática, 1986.
- CHATTERJI, Jagadish Chandra. *A Sabedoria dos Vedas*. trad. Carlos Alberto da Fonseca. São Paulo: Pensamento, 1983.
- CHELLAPAN, K. *Translation as intersemiotic and intersubjective process: a synthesis of Indian and Western concepts*. Mimeo, 1991.
- CHENET, François. *Sublime et monstrueux: l'Inde au miroir de la littérature contemporaine*. *Corps Écrit* 24, Réver l'Inde. PUF, 1990, p.75-84.

- CHEVALIER, Jean, GHEEBRANT, Alain. *Dictionnaire des Symboles*.  
Édition revue et augmentée. Paris: Robert Laffont/Jupiter, 1982.
- CHEVREL, Yves. Foreword: Is There a future for the study of  
translated literature? *Revue de Littérature Comparée*. no. 2,  
1989, p. 141-145.
- CHOWDHURY, Kanishka. Theoretical confrontations in the study of  
Postcolonial Literatures. *Modern Fiction Studies*. vol. 37, no. 3,  
Purdue University, 1991, p. 609-616.
- CLAUDON, Francis. *Littérature et Musique*. *Revue de Littérature  
Comparée*. no. 3, 1987, p. 261-265.
- COBURN, Thomas B. *apud* SMITH, Brian K. *Reflections on Resemblance,  
Ritual and Religion*, Oxford University Press, 1989.
- COLAPIETRO, Vincent M. Peirce's approach to the self: a semiotic  
perspective on human subjectivity. Albany: State University of  
New York Press, 1989.
- COSTA, Horácio. O centro está em toda parte: significado deste  
Encontro. In: *A palavra poética na América Latina: avaliação de  
uma geração*. COSTA, Horácio (org.) São Paulo: Fundação Memorial  
de América Latina, 1992.
- COULTHARD, Malcom, CALDAS-COULTHARD, Carmen Rosa (org).  
*Tradução: teoria e prática*. Florianópolis: UFSC, 1991.
- DELBOURG, Patrice. Comment va la poésie Monsieur? *Revue des Deux  
Mondes II*, Paris, nov 1992.
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. *Kafka: por uma literatura menor*.  
Trad. Júlio Castanhn Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1977.
- DETRIE, Muriel. Pétiques orientales, poétiques occidentales. *Revue  
de Littérature Comparée*, no. 2, 1991, p. 133-138.
- DHAR, Sheila. *Hindustani Music*. In: *India, Brijbani*, New Delhi,  
1988.
- DORFLES, Gillo. *Nuevos Ritos, Nuevos Mitos*. Barcelona: Lumen, 1969.
- DOSHI, V. Balkrishna. Construire pour une communauté: Vidyadhar  
Nagar. In: *Revue Internationale des Sciences Sociales* no. 125,  
Aôut 1990, Paris, Unesco.
- ECO, Umberto. *A definição da Arte*. Martins Fontes, 1971.

- ELIADE, Mircea. *Fragment d'un journal I*. Paris: Gallimard, 1972.
- O sagrado e o profano: a essência das religiões. Trad. Rogério Fernandes. Lisboa: Edições Livros do Brasil, s/d.
- FERRARA, D'Aléssio Ferrara. *Leitura sem palavras*. São Paulo, Ática, 1986.
- FREIREIRA, Mário, SOUZA, Maria Regina de. *Os avatares de Vishnu: relatório de um exercício didático de tradução poética*. Bharata: cadernos de cultura indiana, São Paulo: USP, no. 4, 1991.
- FOELL, Kristie A. *Towards a semiotic understanding of music: the definition of the musical object*. In DEELY, John (org) *Semiotica* Lanham: University Press of America, 1988, p. 649-658.
- FONSECA, Carlos Alberto da. *Les Sanskrits et les procédés d'Hiérophanisation par le langage*. In: *Sanskrit and World Culture*. Schr-Gr 13.5 Berlin, 1986, p. 269-274 (reimpressão In: Bharata: Cadernos de Cultura Indiana, São Paulo: USP, no 4, 1991, p.143-151)).
- O 'Bem-Feito' e o 'Malfeito' na Estética Sânscrita. Bharata: Cadernos de Cultura Indiana. 1, São Paulo, USP, 1990, p. 41- 53.
- O modo de emergência dos signos como determinação da significação no sânscrito clássico. Bharata: Cadernos de Cultura Indiana, no. 4, 1991a., p. 115-141.
- O Belo com Sabor. Bharata : Cadernos de Cultura Indiana.4, São Paulo, USP, 1991b, p. 101-108.
- Aspectos da Literatura Indo-inglesa Contemporânea. Anais da X Semana de Estudos Germânicos. Belo Horizonte: UFMG, no prelo
- FRAWLEY, David. *Gods, sages and kings*. Delhi: Motilal Banarsidas, 1991.
- FRIED, Istvan. *D'un siècle a l'autre. L'air Esta Diva dans Oblomov de Gontcharov*. *Revue de Littérature Comparée*. no. 3, 1987, p. 295-297.
- GEERTS, Clifford. *Estar aquí De qué vida se trata al fin y al cabo?* *Revista de Occidente*. trad. Alberto Cardin, no.93, Madrid, 1989, p. 85-107.
- GENZLER, Edwin. *Contemporary Translation Theories*. London and New York: Routledge, 1992.

- GERMAIN, Gabriel. *La Poésie, Corps et Ame*. Paris: Seuil, 1973.
- GOLDMAN, Robert F. *The Ramayana of Valmiki*. New Delhi: Sterling Publishers, 1981.
- GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- GONÇALVES, José Reginaldo. Autenticidade: memória e ideologia nacionais: o problema dos patrimônios culturais. In: *Estudos Históricos*, vol 1, no.2, pp. 164-275, Rio de Janeiro, Cpdoc, FGV, 1988.
- GOPAL, Priyamvada. Reviews. *Modern Fiction Studies*. vol 20, no. 1, Purdue University, Spring 1993, p.204-206
- GRAHAM, Joseph (ed) *Difference in translation*. London: Cornell University Press, 1995.
- GUPTA, Manjul. *A study of Abhinavabharati on Bharata's Natyasastra and Avaloka on Dhananjaya's Dasarupaka*, New Delhi, Gian Publishing House, 1987.
- GUTHRIE, Frederick. Espaço urbano y dia E urbano. In: WINGO, Lowdon (ed) *Ciudades y Espacio*, Barcelona, Oikos-Tau, 1976.
- HARSHANANDA, S. *All about Hindu temples*. Madras: Sri Ramakrishna Math, 1991.
- HOLMAN, Hugh. *A handbook to literature*. Indianapolis: The Odyssey Press, 1972.
- HUBEL, Teresa. Charting the anger of Indian women through Narayan's *Savitri*. *Modern Fiction Studies*. vol. 20, no. 1, Purdue University, Spring 1993, p. 113-130.
- ISER, Wolfgang. Os Atos de Fingir ou O Que é Fictício no Texto Ficcional. In: LIMA, Luiz Costa (org) *Teoria da Literatura em suas Fontes*. 2a. ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Francisco Alves, vol 2, 1983
- IYER, Pico. The Empire write back. *Time Magazine*. February, 8, 1993, p. 46-51.
- JACQUEMOND, Richard. Translation and cultural hegemony: the case of French-Arabic translation. In: VENUTI, Lawrence (ed) *Rethinking Translation: discourse, subjectivity, ideology*. London: Routledge, 1992.



- JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. Trad. Isidoro Blikstein. a. ed. revista, São Paulo, Cultrix, 1970.
- - - - - On linguistic aspects of translation. In: *Selected Writings: world and language*, vol II, The Hague: Mouton, 1971
- - - - - Questions de poétique, Paris, Seuil, 1973
- JEHA, Júlio. Um conceito semiótico de experiência. *Ciência e Letras: Revista da Faculdade Porto-alegrense de Educação, Ciência e Letras*, no. 13, 1993, p141-145.
- JOSHI, Kireet. *The Veda and Indian Culture*. Delhi: Motilal Banarsidas, 1991.
- KARKALA, John B. Alphonse. *An Anthology of Indian Literature*. 2nd revised edition. New Delhi: Indian Council for Cultural Relations, 1987.
- KATRAK, Ketu H. Decolonizing culture: toward a theory for postcolonial women's texts. *Modern Fiction Studies*. vol 35, no. 1, Purdue University, 1989, p.157-186.
- KEITH, A. Berriedale. *A History of Sanskrit Literature*. OUP, 1966.
- KHOKAR, Mohan. *The splendours of Indian dance*. New Delhi: Himalayna Books, 1985.
- KING, Terrance. The two rationalities. In: *Semiotics*, New York: Plenum Press, 1983. DEELY, John (ed).
- KOELLREUTER, H.J. O grande reencontro das culturas musicais do oriente e do ocidente. Mimeo, 1985.
- KRIPALANI, Krishna. *Literature of Modern India. A panoramic Glimpse*, Delhi, National Book Trust, 1982.
- KRISHNAMOORTHY, K. The relevance of Rasa Theory to modern literature. In: KULKARNI, V.M. (ed) *Some aspects of Rasa Theory*. Delhi: BL Institute of Indology, 1978.
- KULKARNI, V.M. (ed) *Some aspects of Rasa Theory*. Delhi: BL Institute of Indology, 1978.
- KUPPUSWAMY, B. *Elements of ancient Indian psychology*. Delhi: Konark, 1990.
- LAL, P. *The Mahabharata of Vyasa: condensed from Sanskrit and translated into English*. Delhi: Vikas Publishing House, 1980.

- LANNON, Richard. *The Speaking Tree*. Oxford University Press, 1971.
- LAROUSSE Encyclopedia of Music, Hamlyn, London, 1978.
- LE SAUX, Henri. *Souvenirs d'Arunachala*, Paris, EPT, 1970.
- LEELA, S.V. *Indian Music. Series III*. Madras: Sri Bharati Gama Nilayan, s/d.
- LEFEBVRE, Henri. *La production de l'espace*. Paris: éditions anthropos, 1974.
- LEFEVERE, Andre. *Essays in comparative literature*, Calcutta: Papyrus, 1980.
- Translation, rewriting and the manipulation of literary fame. London and New York: Routledge, 1992.
- LEWIS, Philip. The measure of translation effects. In: GRAHAM, Joseph (ed.) *Difference in translation*. London: Cornell University Press, 1985.
- LIMA, Dilson Bento de Faria. O Um e os Uns: revisitando a metafísica do uno e do múltiplo. *Revista Tempo Brasileiro*, 96/97, Rio de Janeiro, jan-jun, 1989, p. 35-36.
- LIMA, Luiz Costa (org) *Teoria da Literatura em suas Fontes*. 2a. ed. rev. e ampl. v.2 Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.
- LING, Trevor. *A History of Religion East and West: an Introduction and interpretation*. New York: Harper, 1960.
- LISZKA, James Jakob. Peirce's interpretant. In: *Transactions of the Charles S. Peirce Society. A Quarterly Journal in American Philology*. Winter, 1990, vol. 26, no1.
- MACDONELL, Arthur A. *A history of Sanskrit literature*, Delhi, Motilal Banarsidas 1971 (ed. inglesa de 1899)
- MEHREZ, Samia. Translation and the Post-colonial Experience: the francophone North African text. In: VENUTI, Lawrence (ed) *Rethinking Translation: discourse, subjectivity, ideology*. London: Routledge, 1992.
- MENON, Raghva R. *The sound of Indian music*, New Delhi, India Book Co., 1976.

- MIGNOLO, Walter D. A dialogue between the 'two cultures'.  
*Semiotica*, vol 81-82, 1990, p. 135-144.
- - - - - Colonial and Postcolonial Discourse: Cultural Critique or Academic Colonialism?. *Latin American Research Review* 28, no. 3, Albuquerque: University of New Mexico, 1993, p. 120-134.
- MILLER, Jeanine. *The vision of Cosmic Order in the Vedas*. London, Routledge, 1985.
- - - - - *The Vedas*, New Delhi, BI Publications, 1974.
- MILNER, Earl. On the genesis and development of literary systemsII: the case of India. *Revue de Littérature Comparée*, no 2, 1991, p. 143-151.
- MINH-HA, Trinh. *Woman, Native, Other*. Bloomington: Indiana University Press, 1989.
- - - - - *When the moon waxes red: representation, gender and cultural politics*. London: Routledge, 1991.
- MOLINO, Jean. Les genres littéraires. In: *Poétique*. Paris, Seuil, Février, 1993.
- MONCHANIN, J. , LE SAUX H.E. *Eremitas do Saccidananda*, Belo Horizonte: Itatiaia, 1959.
- MONIER-WILLIAMS, Monier. *Sanskrit English Dictionary*. Oxford: Clarendon Press, 1974 (reimpressão da 1a. ed., 1899).
- MONTENEGRO, Lillian Proença de Meneses. Algumas considerações sobre uma figura de estilo, a upama, na poética sânscrita. *Bharata: cadernos de cultura sânscrita*. São Paulo: USP, no 7, 1992, p. 105-114.
- MORENO, Luisa Ruiz. Sobre el concepto de sujeto colonial. *Mester*, vol xx, no.1, Spring, Los Angeles: University of California, 1991.
- MUKERJEE, S. Chandra. *Le Rasa - Essais sur l'Esthétique Indienne*, Paris, Félix Alcan, 1936.
- NAGENDRA. *A Dictionary of Sanskrit Poetics*. Delhi: BR Publishers, 1987.

- NATYA SASTRA of Bharatamuni. Delhi: Sri Satguru Publications, s/d.
- NEDUMPALAKUMMEL, George. *Realization of God according to Sri Aurobindo*, Bangalore, Claretian Publications, 1979.
- NIRANJANA, Tejaswini. *Siting Translation: history, post-structuralism and the colonial context*. Berkeley: University of California Press, 1992.
- NORD, C. *Textanalyse und Übersetzen: theoretischen Grundlagen, Methode und didaktische Anwendung einer Übersetzungrelevanten Textanalyse*. Heidelberg: Julius Groos Verlag, 19
- PAGANO, Adriana. *Família e Nação: a reescrita da história em Cem Anos de Solidão e Filhos da Meia Noite de Salman Rushdie (1994, texto pre-publicação)*.
- PAGEAUX, Daniel-Henri. *Da literatura comparada à teoria literária: elementos de reflexão*. trad. Eliana Bueno Ribeiro. *Revista Tempo Brasileiro* vol. 11, no. 20, Rio de Janeiro, jul.-dez. 1990, p. 114-115.
- PAIVA, Vera Lúcia Menezes de Oliveira e. *A língua inglesa enquanto signo na cultura brasileira*. Tese de doutoramento inédita. UFRJ, 1991.
- PANIKER, K. Ayyappa (ed) *Making of Indian Literature: a consolidated report of workshops on Literary Translation*. Calcutta: Sahitya Akademi, 1991.
- PANIKKAR, Raimundo. *The Vedic Experience: an anthology of the Vedas for modern man and contemporary celebration*. Pondicherry: Vak, 1977.
- - - - - Foreword. In: MILLER, Jeanine. *The Vision of Cosmic Order in the Vedas*. London: Routledge, 1985.
- PAZ, Octavio. *El signo y el garabato*. Mexico: Joaquim Mortiz, 1973.
- - - - - Los Hijos del Limo. Barcelona: Sexbarral, 1975. trad. brasil: Os Filhos de Barro. Rio: Nova Fronteira, 1984.
- PEDROSA, Mário. *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- PEIRANO, Marisa. *Uma antropologia no plural*. Brasília: Editora da UNB, 1991.
- PEIRCE, Charles S. *Semiótica*. trad. José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 1977.



- PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Flores da Escrivantina**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- PIGNATARI, Décio. **Semiótica e Literatura**. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- PINTO, Júlio César Machado. Iconicidade e mimese em e.o. Cummings. In: **Anais do Simpósio de Literatura Comparada**, 1 e 2. PINTO, Júlio C.M. e SOUZA, Eneida Maria de (org). Belo Horizonte: UFMG, 1987, v. 2, p.675-681.
- - - - - Caçadores da arca perdida. Belo Horizonte: FALE, UFMG, 1990a (Conferência) (inédito)
- - - - - Conceito de tradução em semiótica. Mariana: Instituto de Ciências Humanas e Sociais, UFOP, 1990b. (Conferência) (Inédito).
- PHATI, Y. K. Functions of language in poetry: Western and Indian Approaches. In: AMUR, G.S. et al. **Essays on Comparative Literature and Linguistics**. New Delhi: Sterling Publishers, 1984.
- PLAZA, Júlio. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.
- PRASAD. The Concept of Comparative Literature in the Indian Context. In: AMUR, G. S et al. **Essays on Comparative Literature and Linguistics**. New Delhi: Sterling Publishers, 1984.
- PYM, Anthony. **Epistemological problems in translation and its teaching**. Caminade: Calaceit, 1993.
- RAGHAVAN, V. **The concept of the Beautiful in Sanskrit Literature**, Madras, The Kuppuswami Sastri Research Institute, 1988.
- RAJAGOPALAN, T.S. **Easy Ways to Enjoy Carnatic Music**. Madras: Abirami, s/c.
- RAMANUJACHARI, C. & RAGHAVAN V. **The Spiritual Heritage of Tyagaraja**. Madras, Sri Ramakrishna Math, 1986.
- RANDAL, Johnson. **Literatura e cinema- Macunaíma: do modernismo na literatura ao cinema novo**. (trad. de Aparecida de Godoy Johnson). São Paulo: T.A. Queiroz, 1982.
- RAYAN, Krishan. **Sahitya, a theory: for Indian critical practice**. New Delhi: Sterling Publishers, 1991.
- RENEVILLE, Rolland. **L'Experience Poétique**. Paris: A la Baconnière, 1938.

- RENOU, Louis. *Sanskrit et Culture*, Paris, Payot, 1950.
- ROUANET, Sergio Paulo. *Edipo e o anjo: itinerários freudianos em Walter Benjamin*. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 2a. ed., 1990.
- - - - - E a cidade que habita os homens ou são eles que moram nela? In: *Revista USP*, 15, Set-out-nov 1992, pp. 49-72
- ROY, Dilip Kumar. *Sri Aurobindo came to me*. Pondicherry: Sri Aurobindo Ashram, 1952.
- RUSHDIE, Salman. *Imaginary Homelands*. London: Granta Books, 1991.
- SAID, Edward W. *The world, the text, and the critic*. Cambridge: Harvard University Press, 1983.
- - - - - *Orientalismo: o oriente como invenção do ocidente* (trad. Tomás Rosa Bueno) Rio: Companhia das Letras, 1990.
- SAGAR, Aparajita. Introduction: Locating South Asia. *Modern Fiction Studies*. vol 39, no. 1, Purdue University, Spring 1993, p. 4-8.
- SANTAELLA, Lúcia. *O que é Semiótica*. 6a. ed. Coleção Primeiros Passos, vol. 103. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- - - - - *A Assinatura das Coisas*. São Paulo: Imago, 1992.
- - - - - Palavra, imagens e poesia. *Revista USP* vol 16, São Paulo, Jan-fev 92-93.
- SASTRI, Gaurinath. *A Concise History of Classical Sanskrit Literature*. Oxford University Press, 1960.
- SCRAMIN, Susana. Para Além do Princípio da Tradução (Uma teoria da tradução segundo Haroldo de Campos). *Travessia*. no. 21, Florianópolis: UFSC, 1992, p. 139-144.
- SEED, Patricia. Colonial and Postcolonial Discourse. *Latin American Research Review*. 26, no.3, Albuquerque: University of New Mexico, 1991, p.181-200.
- - - - - Colonial and Postcolonial Discourse. *Latin American Research Review*, 26, no.3, Albuquerque: University of New Mexico, 1991, p. 181-200.
- - - - - More Colonial and Postcolonial Discourses. *Latin American Research Review*. 28, no.3, Albuquerque: University of New Mexico, 1993, p. 146-152.

- SHASTRI, S. N. Ghoshal. The contribution of Tantra-sastra to Indian Culture. In: SHARMA, R. K. (ed) Proceedings of the First International Sanskrit Conference, vol IV, Delhi, Sachchriya Sanskrit Darshan, 1981.
- SILVA, Armando. Territorial marks in the construction of urban sceneries in Colombian cities. *Semiotica*, vol 80 1/2 Berlin: Mouton, 1990, p. 49-50.
- SINGH, Sharan Nag. *An Introduction to Puranas*. Delhi, Nag Publishers, 1985.
- SMITH, Brian K. *Reflections on Resemblance, Ritual and Religion*. Oxford University Press: 1989.
- SOLOMON, J. Fisher. Before Representation: the Conceptual Logic of Semiosis. In: *Semiotics*. New York: Plenum Press, 1983 DEELY, John (org).
- SPIVAN, Gayatri Chakravorty. *The post-colonial critic: interviews, strategies, dialogues*. HARASYM, S. (ed), New York: Routledge, 1990a.
- The making of Americas, the teaching of English, and the future of cultural studies. *New Literary History: A Journal of Theory and Interpretation*. vol 21, no. 4, Autumn, Charlottesville: University of Virginia, 1990b, p. 791-798.
- SRIVASTAVA, Narsingh. *Nachiketas*. New Delhi: S. Chand & Co, 1987.
- STAAL, Frits. *Agni, the Vedic Ritual of the Fire Altar*. vol 1, Delhi: Motilal Banarsidas, 1986.
- TAME, David, *The secret power of music*, Wellingborough, Turnstone Press Ltd, 1984.
- THOMAS, Omar Ribeiro. *O Espelho Partido*. *Novos Estudos Cebrap*. no. 37 São Paulo, 1993, p. 243-254.
- TRIVEDI, Kiti. Hindu temples: models of a fractal universe. *The Visual Computer* 5, Springer Verlag, 1989, p. 243-258.
- VAJPEYI, Kailash. *The Science of Mantras*, New Delhi, Arnold Heineman, 1979.
- VENUTI, Lawrence. *Rethinking Translation: discourse, subjectivity, ideology*. London: Routledge, 1992.
- VIEIRA, Else Pires. *Por uma teoria pós-moderna da tradução*. Tese de

doutoramento inédita. Belo Horizonte: UFMG, 1992.

- - - - - Translation, "Sequence", "(W)rite of Passage (1992) (no prelo).
- - - - - Towards a minor translation. In: **Inequality/Theory/Hispanisms**. MILLINGTON, Mark, MCGUIRK, Bernard (ed). Toronto, New York and Lampeter: Edwin Mellen Press (1994a)
- - - - - A tradução e a interface com outras disciplinas **Anais do V Encontro Nacional de Tradutores**, Universidade Federal da Bahia, 23 a 28 de maio de 1994(1994b) (no prelo).
- - - - - Teoria da tradução e pós-modernidade **Anais do IX Encontro Nacional a ANPOLL**, Camamu, 12 a 16 de junho de 1994.(1994c) (no prelo).
- - - - - A metáfora digestiva como representação da filosofia da apropriação na cultura brasileira pós-70. In: **Identidade e Representação**. ANTELO, Raul (org). Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina (1994d).
- - - - - Alguma coisa está fora da velha ordem mundial. **Anais do III Congresso da Associação de Literatura Comparada**, Niterói, 10-12 de agosto de 1992. São Paulo: Edusp (1994e).
- VIRKAR, P.N., The Rasa Theory in Relation to All the fine Arts. In: KULKARNI, V. M. (ed) **Some Aspects of the Rasa Theory**, Delhi, Bl Institute of Indology, 1978.
- VISWANATHAN, Daddy, am I a Hindu? Bombay: Bharatya Vidya Bhavan, 1990.
- WADE, Bonnie Music in India: The Classical Tradition, Delhi, 1997.
- WARDER, A. K. Indian Kavya Literature. Vol 1, Delhi, Motilal Banarsidas, 1972.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. Tractatus Logico-Philosophicus. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1968.
- ZIMMER, H. Robert. Mitos e símbolos na arte e civilização da Índia - compilado por Joseph Campbell, São Paulo, Palas Athena, 1989.



## GLOSSÁRIO DE TERMOS EM SÂNSCRITO

|               |  |
|---------------|--|
| AGNI          | O fogo do sacrifício e o Fogo divino, uma das manifestações mais importantes da divindade. O mediador entre os homens e os deuses.   |
| AMṚTA         | Adj.: "imortal" (a-mṛta); refere-se principalmente aos deuses; subs.: imortalidade; o néctar da imortalidade, Soma, a bebida sagrada (ambrosia).   |
| ĀNANDA        | Alegria, êxtase, beatitude, a mais alta bem-aventurança espiritual. Uma das três "qualificações" de Brahman.   |
| ĀTMAN         | O princípio da vida, sopro, o corpo, o Eu. Refere-se à pessoa completa, não dividida e também à parte mais central do homem, o seu âmago imperecível. O Eu ou essência última do universo e do homem.  |
| BHAGAVAD-GĪTĀ | O canto (gītā) do Bem-aventurado ou Kriṣṇa, poema religioso em dezoito cantos, inserido no livro VII do Mahābhārata, conversa entre Arjuna e Kriṣṇa que, sob a forma do condutor de seu carro, dá ensinamentos sobre o caminho da ação desinteressada e do amor divino (bhakti). |
| BHAKTI        | Devoção, abandono, amor do divino, relacionamento pessoal com o divino, considerado ao menos de certo modo, ou então provisoriamente, como "outro que não si mesmo", misticismo do amor.   |
| BRAHMĀ        | O deus criador. Nos Vedas ele não tem importância, mas adquire posteriormente muitas das características de Prajāpati.   |
| BRĀHMAṆA      | Composições sacerdotais e ritualísticas, anexadas a cada um dos quatro Vedas.  |
| ṢAKTI         | Poder, energia; o poder feminino, ativo de um deus (geralmente ṣiva),  |
| DARṢANA       | Da raiz DRS-, ver, observar. Portanto, visão; filosofia; Weltanschauung. No contexto religioso, significa a visão de um santo ou do divino; também audiência, visita.  |

- HIRANYAGARBHA** O ovo primordial ou semente, nascido das águas que deram origem a Brahmā, o criador.
- JAPA** Repetição silenciosa ou em alta voz de fórmulas sagradas (mantras) ou dos nomes de uma divindade como um exercício espiritual.
- KRIṢṆA** Incarnação de Viṣṇu e um dos deuses mais populares . Não aparece nos Vedas, mas é o que se revela no Bhagavad Gita.
- MAHĀBHĀRATA** Literalmente: a grande narrativa dos descendentes de Bharata. Um dos dois grandes épicos em sânscrito (o outro sendo o Rāmāyaṇa). Atribuído ao sábio Vyasa, mas sua autoria é múltipla, e a composição dos textos cobre um período de aproximadamente cinco séculos, a partir, talvez, do século 4 A.C. Consta de aproximadamente 100.000 estrofes ou dísticos. Contém numerosos mitos, lendas, fábulas longos poemas religiosos e seções didáticas. Todos esses elementos se organizam em torno de um núcleo narrativo central que diz respeito à guerra entre os clãs representados pelos 100 filhos de Kuru, os Kauravas, e o 5 filhos de Pandu, os Pāṇḍavas.
- MANTRA** Prece, fórmula sagrada (da raiz MAN-, pensar), um verso ou texto Védico. Somente a parte Samhita do Veda é denominada **mantra**. Pode também ter o sentido de magia.
- MAYA** O poder misterioso, sabedoria ou habilidade dos deuses; o poder de ilusão. No Vedanta é usado como um sinônimo de ignorância e também da ilusão "cósmica" que cobre como um véu o Brahman absoluto.
- OM** A sílaba sagrada, composta pelas três letras A-U-M. Também significa "sim", "assim seja". Usa-se no princípio e no fim da recitação dos textos sagrados.
- PRAJĀPATI** "O Senhor das Criaturas", o deus primordial, pai dos deuses e de todos os seres.

|          |  |
|----------|--|
| PRAKṚTI  | Natureza, matéria primária; na filosofia Sāṃkhya, um dos dois princípios fundamentais do universo (cf. puruṣa).  |
| PURĀṆA   | Coleções de lendas dos tempos antigos da Índia. Na época pós-védica tornaram-se o meio de transmissão dos ensinamentos dos Vedas aos não-letrados.   |
| PURUṢA   | Pessoa, espírito, Homem. Tanto o Homem primordial, de dimensões cósmicas, quanto o "homem interior", a pessoa espiritual no Homem.   |
| RĀMĀYAṆA | Ao lado do Mahābhārata, um dos grandes épicos em sânscrito da Índia. Consta de 24.000 estrofes ou dísticos, divididos em 7 seções. Diz-se que a maior parte do poema foi composto antes do século 6 A.C. Sua autoria é atribuída a Valmiki. Dele nada se sabe, exceto o fato de ter composto seu poema de modo a utilizar todos os recursos formais e retóricos de sua época. Os personagens centrais são Rama, o protótipo do herói que sacrifica tudo pelo dever, e Sita, o símbolo da fidelidade conjugal. Narra-se a história do amor entre os dois, tendo como pano-de-fundo a conquista do Ceilão pelos arianos. |
| SĀMŚĀRA  | Da raiz SR, "escorrer": o "escoamento universal", o ciclo de existências temporais, a que a libertação ou moksa dará fim.  |
| SOMA     | A planta do qual se extraía o suco através de rituais elaborados; uma divindade. Diz-se que o Soma era utilizado ritualmente para permitir o contacto com um estado superior de consciência. Posteriormente também veio o termo a significar a lua.  |
| SRI      | Esplendor, brilho, glória, beleza; usado como um título para os desues, santos e pessoas respeitadas.  |
| TANTRA   | Sistema religioso que não se baseia no Veda. A tradição tântrica permeou praticamente toda a tradição espiritual da Ásia.  |

## UPANIÇADS

Conjunto que tem um número aproximado de treze obras. Várias obras apócrifas foram posteriormente acrescentadas, de forma que o número total se aproxima de duzentos e cinquenta. Considerados 'Vedanta', isto é, o 'fim' ou o 'resumo' dos Vedas. Os principais, ou clássicos, foram compostos no período de aproximadamente 1.000 anos que antecede a era cristã.

## VIÇNU

Divindade importante no hinduísmo, já presente nos Vedas; seu nome significa algo como "o que penetra tudo". Posteriormente, torna-se a terceira divindade da **trimurti**, aquele que preserva. É adorado sob a forma de seus **avataras** (Kriçna e Rama).



## Resumo

Esse pesquisador, enquanto membro de uma sociedade pós-colonial, reconhece-se na experiência de um descentramento. Quer mostrar, contudo, que Sri Aurobindo, construindo-se enquanto oriental, torna possível uma vivência alternativa desse descentramento. Argumenta-se então que, a partir da Experiência Védica, hindu, traduzida, em uma perspectiva peirceana, como um poema épico, *Savitri*, e uma cidade indiana, Auroville, os escritos de Sri Aurobindo levam à proposta de uma reterritorialização mítica. Para mostrar isto, os quatro primeiros capítulos dessa tese respondem as perguntas: quem traduz? traduz o quê? para quem? sob qual perspectiva teórica? Os capítulos cinco e seis apresentam Sri Aurobindo enquanto aquele que nos propõe uma vivência arquetípica do axis mundi, na qual um novo homem, o supramentalizado, constrói-se poeticamente, apropriando-se da língua inglesa para descolonizar, em um primeiro momento, sua cultura indiana. Num segundo momento, Sri Aurobindo pretende tornar universal essa vivência. Como um desdobramento, apresenta-se, ao homem assim traduzido, a possibilidade de habitar um novo espaço, Auroville. O quadro de referências com os quais trabalhou o pesquisador remete às aproximações literatura-culinária e literatura-música indiana.

## Abstract

This researcher, as a member of a post-colonial society, recognizes himself in the experience of being de-centered. He shows, however, that Sri Aurobindo, creating himself as an Easterner, makes it possible for us to have an alternative experience of being de-centered. It is shown how, from the Hindu Vedic Experience translated, in a Peircean perspective, as an epic poem, *Savitri*, and as an Indian city, Auroville, the writings of Sri Aurobindo lead us to propose a mythical re-territorialization. The first four chapters of this dissertation answer the following questions: who translates? what gets translated? to whom? under which theoretical perspective? Chapters five and six show Sri Aurobindo as the one who can give us an archetypical experience of the axis mundi, in which a new man, supramentalised, builds himself poetically, appropriating the English language to de-colonize, in the first instance, his own Indian culture. Furthermore, Sri Aurobindo wants this experience to become widespread and ultimately universal. Following from that, the possibility presents itself, to the man so translated, to inhabit a new space, Auroville. The frame of reference of the research presented leads to the comparison between literature and cooking as well as Indian music and literature.