



Imagens refletidas no céu do conhecimento: Elementos para uma análise comparativa entre o tantrismo da Caxemira e a estética hegeliana

Reflected images in the sky of knowledge: Elements for a comparative analysis between Kashmiri Tantrism and Hegelian aesthetics

Kaique Silva A.G. Kaf¹

Maria Lucia Abaurre Gnerre²

Resumo: Buscamos neste artigo elaborar uma análise comparativa preliminar entre duas correntes estéticas distintas. De um lado, temos a teoria estética de Hegel e de outro da estética indiana por intermédio do sistema filosófico e prático do tantra (termo que faz referência a um conjunto de textos e tradições de caráter prático-ritualístico). Enquanto um refinado sistema filosófico, estético e ritualístico, o tantra foi desenvolvido com o advento do tantrismo da Caxemira à partir da obra do grande filósofo Abhinavagupta (séc. X). Compreende-se que uma proposta comparativa que envolve tradições de pensamento oriundas de diferentes sistemas civilizacionais, pode gerar questionamentos. Por isso delimitamos pontos de comparação dentro de uma estrutura estética, em termos de representação, formação e comparação. Assim, temos de um lado a representação na estética no tantra, que se expressa como técnica relacionada à divinização do corpo, possuindo uma estética específica da visualização. Em contrapartida temos o pensamento de Hegel que em seus Cursos de Estética apresenta a corporeidade humana como algo concreto, porém relacionando a forma ao espírito.

Palavras-Chave: Hinduísmo, Estética, Tantra, Filosofia, Hegel.

Abstract: This article aims to present a preliminary comparative analysis between two distinct aesthetic traditions. On one hand, we explore Hegel's aesthetic theory, and on the other, Indian aesthetics through the philosophical and practical system of Tantra (a term referring to a body of texts and ritualistic practices). As a refined philosophical, aesthetic, and ritualistic system, Tantra was developed with the emergence of Kashmiri Tantrism, particularly through the works of the great philosopher Abhinavagupta (10th century). We acknowledge that a comparative approach involving thought traditions from different civilizational systems can raise questions. Therefore, we have delineated points of comparison within an aesthetic structure, focusing on representation, formation, and comparison. On one side, we have the representation of aesthetics in Tantra, expressed as a technique related

1 Doutorando no programa de Pós Graduação em Ciências das Religiões PPGCR-UFPB.

2 Professora Associada do Departamento de Ciências das Religiões/UFPB. Membro permanente do Programa de Pós-graduação em Ciências das Religiões (PPGCR/UFPB).

to the divinization of the body, characterized by a specific visualization aesthetic. Conversely, we have Hegel's thought, where his Lectures on Aesthetics present human corporeality as something concrete while relating form to spirit.

Keywords: Hinduism, Aesthetics, Tantra, Philosophy, Hegel.

1. Introdução

O presente trabalho propõe um diálogo comparativo preliminar entre a dimensão estética do corpo tântrico, de acordo com o tantrismo³ não dual da Caxemira (que tem em Abhinavagupta⁴ seu principal expoente), bem como a concepção de corpo tântrico elaborada por Gavin Flood e outros autores contemporâneos, com a noção de corporalidade na estética da Escultura de G.W.F Hegel.

Ao analisar tanto a obra de Flood como algumas passagens do texto de Abhinavagupta *Tantrasara* (“A Essência do Tantra”), buscamos compreender como o corpo é concebido enquanto veículo totalmente inserido na experiência espiritual e como se articula com a tradição hindu, dentro de uma lógica não dual. Em contraponto, faremos a análise da estética hegeliana, especialmente da escultura, através da qual o autor visa elucidar como o corpo material se torna portador de significado espiritual, concretizando a ideia de corporalidade [Leiclichkeit]. A partir dessa comparação, pretendemos explorar de forma introdutória, algumas convergências e divergências entre essas duas perspectivas.

A experiência estética desempenha um papel central em diversas escolas de pensamento indiano. Tais reflexões conceituais, sobre a forma da estética enquanto experiências espirituais são anteriores ao advento do tantrismo. Bharata Muni, em seu monumental *Natyashastra*, compilado por volta do século IV ou V A.E.C, ofereceu a primeira sistematização do conceito de *rasa*. Este tratado seminal, que abrange 37 capítulos, explora a natureza da experiência estética e estabelece os fundamentos do teatro indiano clássico. Bharata Muni, segundo (Junior, 2015), definiu oito rasas principais “(erotismo, comédia, patetismo, fúria, heroísmo, terror, aversão e maravilhamento)”, sendo que cada um correspondendo a um estado de espírito específico.

Além disso, ele introduziu os três *gustis* (sabores) fundamentais: *shringara*, *hasya* e *karuna*. A música e a dança desempenham um papel crucial na evocação

3 O Tantra também pode ser compreendido como um sistema, ritual, doutrina e até como um compêndio. Mais especificamente, no entendimento de Feuerstein, 1998, “o tantra é aquilo que expande *jñana*, que pode significar conhecimento ou sabedoria”. Nesse sentido, considera que os ensinamentos revelados tem como ponto de partida uma essência que contém tanto o conhecimento-*jñana*, quanto o poder-*Kriya*.

4 De acordo com Loundo, 2023, p.242: A escola da Não-dualidade Śaivismismo da Caxemira, que tem em Abhinavagupta seu principal representante, está umbilicalmente ligada à tradição dos Tantras e, mais especificamente, à concepção personificada do Absoluto na forma teísta de Śiva. A sustentação da pluralidade fenomênica insere-se num contexto de afirmação do caráter simultaneamente transcendente e imanente de Śiva.

dos rasas, proporcionando uma experiência estética profunda e catártica. A teoria de Bharata Muni foi posteriormente desenvolvida pelo filósofo Abhinavagupta no final do século X E.C; que desenvolve uma teoria da experiência estética que introduz o conceito de *śānta rasa* (paz), representando o estado de transcendência espiritual.

O conceito de *rasa*, ou a experiência estética, central nas artes performativas indianas, encontra paralelos interessantes na teoria estética de Hegel sobre a escultura. Ambos exploram a relação entre forma e conteúdo, materialidade e espiritualidade na arte. Enquanto Hegel busca na escultura a expressão de ideias universais através de formas concretas, assim:

A forma da escultura, contudo, deve geralmente partir do puro espírito da imaginação que abstrai e pensa a partir da contingência da subjetividade espiritual e da Forma corpórea, sem predileção subjetiva por peculiaridades, sem o sentimento, o desejo, a multiplicidade dos estímulos e a espiritualidade das ocorrências subjetivas (Hegel, 2014,p.119).

Tal forma escultórica busca expressar apenas o vazio daquilo que é posto pelo Filósofo de Berlim, enquanto símbolo no tocante a objetividade do seu conteúdo. Diante de uma subjetividade espiritual possivelmente idealizada na obra, cujo caráter particular da individualidade representa a aparição exterior, Hegel, nos apresenta um primeiro pressuposto sobre uma representação universal que é encerrada na escultura. Essa primeira experiência estética, segundo ele “deve mostrar como a corporalidade já segundo sua Forma [*Form*] corporal expõe não apenas o substancial divino e humano do espírito em geral” (Hegel, 2014, p. 116-117). Para Hegel, a forma, especialmente na escultura, é a exteriorização do espiritual. A forma corporal da escultura não é apenas uma representação física, mas um veículo para a expressão de ideias e conceitos universais.

Por outro lado o *rasa* enfatiza a evocação de emoções e experiências estéticas profundas. A comparação entre essas duas perspectivas revela a universalidade da experiência estética, a importância do corpo, da emoção na criação e apreciação da arte, tanto nas tradições orientais quanto nas ocidentais.

As tradições frequentemente chamadas de ŚaivismodaCaxemira, assumem o Śaiva Siddhanta como seu pano de fundo teológico e ritual. O Tantra Caxemiriano enumera trinta e seis *tattva* (categorias) ou modalidades de consciência, que vão dos cinco elementos: terra, água, fogo, ar e éter, passando pelos cinco elementos sutis: odor, gosto, forma, toque, som; as cinco vias de ação: sexo, excreção, pés, mãos, fala; os cinco órgãos de percepção: nariz, língua, olho, pele, orelha; os cinco constituintes do espírito: o mental, o intelecto, o ego objetivo, a natureza, o ego subjetivo; as seis limitações ou couraças, espaço, tempo, apego, conhecimento, criatividade, ilusão; e os cinco elementos absolutos: a expansão, a subjetividade absoluta, o ser total, “Eu

Sou Shakti”⁵, “Eu Sou Shiva”. Os dois últimos tattva formam uma unidade absoluta. Eles se encontram em potência no coração de todos os outros tattva.

Como consequência, sua compreensão da cosmologia, embora muitas vezes seja terminologicamente idêntica (especialmente no que diz respeito à hierarquia dos tattvas), difere do Saiva Siddhānta por ser entendida como a manifestação da própria consciência, em vez de um substrato material inconsciente (*bindu* ou *mahamaya*). Refiro-me a essa gama de tradições, especialmente a Trika, como ‘tantra extático’ devido à ênfase de seu principal pensador, Abhinavagupta, na expansão espontânea da consciência como fundamento do ser. (Flood, p. 2006, 146)⁶

Na tradição Kaula, o corpo humano é reverenciado como um templo sagrado que abriga os trinta e seis *tattvas*, ou categorias cósmicas. Estes *tattvas*, que se estendem dos elementos mais básicos até os princípios divinos, são vistos como manifestações da divindade no corpo humano. Ao invés de negar ou abandonar o corpo, a prática Kaula busca fluidificá-lo, dissolvendo suas fronteiras e harmonizando-o com o cosmos. Através de técnicas específicas, o praticante desperta uma vibração interna profunda (*spandai*), que transforma o corpo em um microcosmo do universo e permite uma experiência direta da unidade com o divino. Na filosofia tântrica de Abhinavagupta (séc. X) os múltiplos corpos não são mais do que manifestações da potência única e absoluta de Śiva, E todo corpo-microcosmo é afinal manifestação da mesma luz que cria e sustenta todo o macrocosmo planetário. Sobre esta unidade da luz e toda sua liberdade de manifestação, discorre o grande mestre da Caxemira:

Agora não existe nenhuma outra luz e, portanto, há apenas uma luz livre, que, por ser livre, é justamente por força dessa liberdade desprovida de qualquer limitação de espaço, tempo e forma, sendo onipresente e eterna, oniforme e informe. E sua liberdade é o poder da bem-aventurança; seu maravilhar-se, o poder da vontade; seu ser feito de luz, o poder da inteligência; seu ser constituído de pensamento, o poder do conhecimento; e sua capacidade de assumir qualquer forma, o poder da ação.” (Abhinavagupta, Trad. Gnoli, 1960⁷, p. 98/99)

5 É importante sempre lembrar a centralidade do Shaktismo no contexto tântrico, quando a figura da Shakti, ou o grande princípio sagrado feminino passa a ocupar o cerne de diversas práticas devocionais direcionadas à variadas deidades femininas.

6 No original: As a consequence, their account of cosmology, while often being terminologically identical (especially in respect of the *tattva* hierarchy), differs from the Saiva Siddhānta in being understood as the manifestation of consciousness itself rather than an unconscious, material substrate (*bindu* or *mahamaya*). I refer to this range of traditions, especially the Trika, as ‘ecstatic tantra’ because of the emphasis of its key thinker, Abhinavagupta, on the spontaneous expansion of consciousness as the ground of being

7 Optamos por utilizar como base para nosso estudo a edição do Tantrasara com tradução direta do sânscrito para o Italiano por Raniero Gnoli, cujo título em Italiano é *Tantrasara: Essenza dei Tantra*. Segue o texto original em Italiano: Ora non esistenessun'altraluce e perciòc'è una sola li-beraiuce, laquale, per essere, in lorzaappuntodiquesta sua libertà, priva diognilimitazione dispazio, di tempo e di forma, èonnipervadenteed eterna, onniformeed informe. E la sua

A luz é simultaneamente oniforme e informe, e talvez essa não dualidade entre a forma manifesta e o reino das não formas, seja a base conceitual mais importante de uma estética tântrica. Afinal, como veremos em textos e pinturas dos séculos seguintes dessa tradição, toda a multiplicidade de recursos visuais como Mandalas, Yantras (manifestações geométricas dos mantras ou sons sagrados), deidades e outras formas que são frequentemente utilizadas no processo de constituição de instauração do corpo tântrico, são também elementos para práticas iniciáticas que visam o reconhecimento por parte do praticante de sua própria não dualidade, ao observar seu corpo tântrico nesse estado de consciência em que se dissolvem as fronteiras entre observador e observado.⁸

O universo tântrico da caxemira, bem como das escolas que se desenvolvem posteriormente (algumas hinduístas no Nepal⁹ e outras vinculadas ao budismo Vajrayana no Tibete) vai nos presentear com uma multiplicidade de formas estéticas que servem como pontes entre a consciência “informe” de base e a mente conceitual-imagética comum. Pontes entre um estado corriqueiro de “mente conceitual verbal” e o silêncio absoluto que precede qualquer pensamento ou conceito. E além das representações formais no campo das artes plásticas, temos também práticas sonoras com entoação de mantras, um dos pilares da ritualística do *Sanatana Dharma* desde tempos imemoriais¹⁰, que também ocupa um lugar de destaque nas ritualísticas de fundação do corpo tântrico. Assim, neste universo tântrico da caxemira, elementos artísticos e práticas espirituais unem forças para que o praticante possa alcançar esse estado de consciência não dual, totalmente fincado na presença do presente. A respeito de certas propriedades particulares que o universo artístico desenvolve na Índia, Loudo (2021) faz importantes considerações que ajudam também elucidar as práticas de visualização e representações formais do tantra. Segundo ele, a arte indiana não constitui um

libertà lapotenzadibeatitude; 1 il suo meravigliarsi, 2 lapotenzadivolontà; il suo essere fatta diluce, lapotenzadiintelligenza; il suo essere costituito dipensiero, lapotenzadiconoscenza; la sua facoltà di assumere ogni forma, lapotenzadi azione. (Abhinavagupta, Trad. Gnoli, p. 1960, 98/99)

8 Um exemplo clássico desse tipo de imagem para ser “praticada” é a pintura estilo miniatura, chamada “Chakras of the Subtle Body (detail), folio 2 from the Nath Charit, atribuída a Bulaki, 1823, que pode ser visualizada em: <<https://timelessmoon.getarchive.net/amp/media/chakras-of-the-subtle-body-detail-folio-2-from-the-nath-charit-attributed-to-11933b>>. Acesso em 28/11/2024.

9 Após o declínio do Tantra na Caxemira e a ascensão dos movimentos de orientação Bhakti em outras partes da Índia, várias tradições tântricas declinaram. O reino do Nepal no Himalaia, que é a fronteira norte do subcontinente indiano, preservou práticas tântricas únicas que foram extintas em outros lugares. Isso ocorreu não apenas por causa de suas barreiras geológicas invencíveis, mas também por causa dos reis Malla que fundaram a fusão única do sistema védico hindu com as tradições tântricas Śāktas. Por cerca de um milênio, a comunidade Newar, sob o governo dos reis Malla, desenvolveu um estilo único de arte e arquitetura que é vibrante em sua natureza artística. Aqui, múltiplas formas de símbolos artísticos e filosóficos se unem em uma representação ricamente esotérica. A arte tântrica nepalesa, por um lado, é singular em sua visão estética, enquanto, por outro, é uma extensão da herança tântrica generalizada que se estendia da Bengala, no leste, à Caxemira, no oeste, e do Himalaia ao oceano no sul. (Timalsina, 2004, p. 21 – Trad. LIMA, 2021)

10 Sobre a ritualística hindu, cf. Loudo, 2012.

evento de “inspiração subida”, mas sim uma espécie de caminho investigativo árduo “sobre o extraordinário que reside no ordinário”:

Como tal, ao abarcar a essência sempre-presente de todas as coisas, a arte é definida por Rabindranath Tagore como um meio de desvelamento da essencialidade da vida, ao invés de uma representação da mesma. Em outras palavras, a arte é um meio de dar transparência à vida, livrando-a da poeira, das fantasias e das distrações que dominam o cotidiano. É, finalmente, uma espécie de performance meditativa, um exercício radical de se prestar atenção à realidade imediata (Loundo, 2021, p. 51).

Ao discorrer sobre a obra do grande poeta indiano Rabindranath Tagore, Loundo nos fala de um sentido profundo da arte na Índia, onde as manifestações artísticas podem ir além do campo das representações, sendo essencialmente a própria emergência de uma não dualidade entre a representação da vida e própria vida representada. Nessa tradição a arte pode ser compreendida como um desvelamento, um momento em que a própria luz emerge e se manifesta em toda sua potência não dual, tal como na realização através de práticas meditativas. Justamente por isso o corpo tântrico é constituído nesse intermeio de práticas de visualizações formais e meditações, numa contínua conexão entre o universo artístico, a ritualística e a introspecção. Esse mesmo processo de conexão entre a arte e a corporeidade tântrica no contexto do Śaivismismo da Caxemira é desenvolvido também por Faria Ribeiro (2022) no final de um artigo onde se analisa um importante comentário de Abhinavagupta sobre o *BhagavadGītā*:

Desse modo, o ritual tântrico, assim como o corpo, vistos sob o prisma de uma ludicidade não-dual, constituem-se como espaços performáticos de aprofundamento na sensorialidade do existir, isto é, do tornar-se “com coração”. Sendo assim, pode ser dito que, para a tradição tântrica da Caxemira, de um modo geral, as faculdades sensoriais da percepção, enquanto elementos constitutivos da dimensão cognitiva sempre-presente do espaço de relationalidade existencial, possuem um papel potencializador – a própria *energia* compondo a linguagem das coisas – atinente a uma pedagogia soteriológica, isto é, a uma perspectiva epistemológica de constituição de sentido último sobre a existência. Ou seja, através da sugestão por qualquer um de seus sentidos linguísticos constitutivos, tais como os de “sabor”, “tato” e “visão”, ensejam uma práxis de dimensão “metalinguística” que atuaria como um desvelamento (*sphurattā*), uma revisitação ao aparecer genuíno das coisas, que inere à própria circularidade do Real na sua atividade lúdica de reconhecer(-se) a si mesmo (Faria Ribeiro, 2022, p. 22).

Assim, o corpo tântrico vai sendo desenvolvido através de diversas instruções ritualísticas como um espaço performático, lúdico, dotado de uma sensorialidade própria e conectada à essa faculdade cognitiva do absoluto. Os sentidos passam a ser educados na formação dessa nova cognição e deixam de ser concebidos como

“atributos a serem abstraídos” (Pratyāhāra), mas serem vistos como aliados nessa experiência de desvelamento do absoluto. E justamente esse mundo de formas e sugestões de visualização tântricas é que atua de maneira educativa para concentrar o campo sensorial humano.

Nesse sentido artístico-ritualístico-experiencial, também as notas musicais e as sonoridades dos mantras desenvolvem uma função central, associados a evocação e visualização de divindades no corpo, às letras do alfabeto, aos centros de energia (Cakras) e diversos outros elementos que Abhinavagupta enumera minuciosamente ao longo dos capítulos do *Tantralokae* do *Tantrasara* que tratam das formas de iniciação. Mas, o que devemos ressaltar novamente, é que justamente através da vibração (*SpandaKārikā*) essa unidade/luz pode assumir qualquer forma, e essa multiplicidade de formas possíveis nada mais é que a expressão do poder da ação de Śiva. E, neste contexto tântrico, cabe ao praticante realizar de forma experiencial este conhecimento, experimentar em vida a unidade irrestrita da sua subjetividade com a própria divindade (Mokṣa). Portanto, toda expressão formal, estética, é apenas expressão desse poder primordial de ação, devendo ser contemplado assim para servir de ferramenta para esta realização suprema. A este respeito, escreve Abhinavagupta:

Por isso, tudo isso é uma única realidade, constituída de consciência e nada mais, não medida pelo tempo, não limitada pelo espaço, não enfraquecida por acidentes, não restringida por formas, não declarada por palavras, não desdobrada por meios de conhecimento. Antes, é ela mesma a causa, por sua exclusiva vontade, da manifestação das mencionadas imagens, desde o tempo até os meios de conhecimento. Uma realidade livre, totalmente impregnada de bem-aventurança. E eu sou ela e nada mais, e nela, dentro de mim, reflete-se o todo (Abhinavagupta, Trad Gnoli, 1960, p. 102).¹¹

Aqui o filósofo da caxemira deixa explícito que esta realidade única não é limitada por tempo e espaço, não é declarada por palavras, mas é sim a causa de todas as imagens e ao mesmo tempo está livre de todas elas. Afinal ela é a consciência não aprisionada nas suas próprias formas, ela é a bem-aventurança (*ananda*), eternamente livre. Esse tipo de afirmação, que vai no cerne de sua natureza suprema de liberdade e bem-aventurança, como uma seta que se vai ao alvo e se funde a ele, pode ser visto tanto em textos anteriores (remetendo a textos dos *Upaniṣads*) como em diversos textos tântricos posteriores, como no famoso *GherandaSambhita*, um tratado de Hatha Yoga muito posterior (século XVII), onde lemos a seguinte descrição no capítulo sobre o estado de Samadhi:

11 Tradução nossa do texto em italiano: Perciò tutto questo è un'unica realtà, costituita di coscienza e nient'altro, non misurata da tempo, non limitata da spazio, non fiaccata da accidenti, non ristretta da forme, non dichiarata da parole, non dispiegata da mezzi di conoscenza, si piuttosto causa essa stessa, a suo esclusivo piacimento, del prodursi delle dette immagini, dal tempo fino ai mezzi di conoscenza. Realtà libera, tutta densa di beatitudine. Ed io sono essa e non altro, ed ivi, dentro di me, si rispecchia il tutto (Abhinavagupta, Trad Gnoli, 1960, p. 102).

Sou somente Brahman; sou certamente Brahman, não participo da dor, sou a Realidade, Sat, Cit, a Consciência, e Ānanda, a Felicidade. Eternamente livre, Eu sempre sou o que realmente sou (GheraṇḍaSamhita, trad. Souto, 2009, p. 437).

Assim, tendo por base essa natureza de liberdade e bem-aventurança de toda a existência, as múltiplas formas, inclusive aquelas que aparentemente são ignorantes de sua própria natureza, jamais poderiam restringir sua unidade absoluta, pelo contrário: serão sempre manifestação dessa potência de ação livre, dessa luz eternamente bem aventurada. Em síntese, toda imagem deve ser compreendida dentro desta visão tântrica como manifestação dessa realidade livre, e o ponto central é experienciar a si mesmo como uma expressão formal desta mesma consciência bem-aventurada.

Se nos ativermos à concepção tântrica de Abhinavagupta, veremos então que as imagens, formas e sons a serem visualizadas no corpo do praticante através das práticas descritas no *Tantrasara* e *Tantraloka*¹² ganham um novo patamar. Afinal, de acordo com a concepção central do filósofo da Caexemira, toda imagem é resultado da consciência, da inteligência, que é por sua vez manifestação da própria luz. Assim, nada é irreal nesse mundo das formas, mas tudo dotado de existência e inteligência. E justamente por isso, a estética das formas, fonemas e sonoridades (mantras) ganha também um novo patamar de importância à luz do tantra.

No capítulo 3 do *Tantrasara*, Abhinavaguta entra na explanação sobre os meios que o praticante tântrico tem para a realização experiencial dessa consciência unívoca e constituída de luz. No entanto, antes de elaborar seus discursos sobre as técnicas e meios efetivos para tal realização, o filósofo faz ainda algumas considerações sobre o caráter das imagens que temos diante de nós, que são de grande relevância para a compreensão de uma teoria estética tântrica:

E o ensinamento é este: Todas as coisas que estão diante de nós não são nada além de uma imagem refletida no céu do conhecimento, possuindo, portanto, os traços de uma imagem refletida. Os traços de uma imagem refletida são, na verdade, estes: uma imagem refletida é aquilo que, não sendo capaz de se manifestar separadamente, de forma autônoma, se manifesta apenas misturada com outras coisas; assim como a forma de um rosto em um espelho, um sabor na saliva, ou um odor no olfato. (...) Esse sabor, de fato, não é o sabor original, pois se revela incapaz de produzir os efeitos naturais do sabor original, como a cura de uma doença, por exemplo. Da mesma forma, esse perfume e essas sensações táteis também não são o perfume e a sensação

12 A respeito do *Tantrasara*, e da sua relação com o *Tantraloka*, R. Gnoli (1960) tece o seguinte comentário introdutório: Poucas obras como esta, “A Essência dos Tantras”, aqui traduzida pela primeira vez do original sânscrito, oferecem um quadro tão completo, vívido e profundo da mística indiana. Nela, seu autor, Abhinavagupta, o grande filósofo, místico e retórico da Caexemira do século XI, condensa o mais essencial contido em sua outra obra, a enciclopédica “Luz dos Tantras” (*Tantraloka*), que ocupa doze volumes impressos. (Gnoli, 1960, p. 05 – tradução nossa).

tátil originais, já que, não havendo diante de nós um sujeito que os possua diretamente, eles não existiriam; tampouco poderiam gerar uma sequência contínua de efeitos. No entanto, também não se pode dizer que não existem, pois é evidente que o corpo se cobre de um tom pálido e cinzento, que ocorre uma emissão de sêmen, e assim por diante. Esse som, por sua vez, também não é o som original, pois quem fala ouve o eco da própria voz que, por assim dizer, retorna a ele, como se fosse outra pessoa a falar (Abhinavagupta, Trad Gnoli, 1960, p. 104).¹³

Ou seja, nenhuma forma tem uma existência intrínseca, nenhuma subjetividade auto-existente em si mesma, mas sim numa teia de interdependência, sendo esta sim a unidade suprema e misteriosa cuja existência é inegável. Portanto, todas as formas estéticas do tantra devem ser compreendidas como imagens refletidas no céu do conhecimento, e esse sim, permeia toda essa teia de interdependências entre conhecedor e conhecido, e nesse meio relacional temos por fim realidade suprema e inegável. Aqui também podemos observar que o conceito de *Rasa* anteriormente referido se faz presente, sendo na verdade a base desse aprendizado que precede o próprio ensinamento das técnicas.

Feitas essas considerações conceituais, a lição que se segue diz respeito às manifestações de Shiva através das cinquenta letras do alfabeto Devanagari, sendo cada uma delas revestida de uma potência específica de manifestação. Não por acaso, o próprio alfabeto Devanagari tem uma formação estética “bem-acabada”, na qual os sons manifestam de forma vibratória a existência das formas. O som está contido na sua representação nesse “céu do conhecimento”, e vice-versa. E depois de purificar o conhecimento discursivo através da desconstrução das próprias formas verbais, indo na raiz mântica que transcende a *Maya*, Abhinavagupta recomenda então a aplicação da realização meditativa em diferentes graus, iniciando-se sempre com o ensinamento dos bons mestres e escrituras, e através daquilo que o tradutor italiano deste texto (Raniero Gnoli) traduz como “boa dialética”: Uma dialética

13 Tradução nossa do texto em italiano: E l'insegnamento è questo: Tutte le cose che stanno davanti a noi non sono altro che un'immagine riflessa nel cielo della conoscenza, avendo esse appunto i caratteri di un'immagine riflessa. I caratteri di un'immagine riflessa sono infatti questi, che cioè immagine riflessa è ciò che, non essendo in grado di manifestarsi separatamente, in un modo a sé stante, si manifesta solo frammischiato ad altre cose; così come la forma del volto in uno specchio, un succo nella saliva, un odore nell'odorato, la sensazione tattile dell'accoppiamento nel senso della beatitudine, ovvero quella di una freccia, di una lancia, eccetera, nel senso tattile interno, l'eco nell'etere. Tale succo non è infatti il succo originale, perché si rivela incapace di produrre quelli che sono inaturali effetti di questo, ossia la guarigione di una malattia, eccetera. Similmente, neanche questo profumo e queste sensazioni tattili sono un profumo ed una sensazione tattile originali, perché, non esistendo davanti a noi un soggetto che li possiede in prima persona, non esisterebbero, né possono d'altro lato dar luogo ad una serie continuata di effetti. Ma neppure si può dire perché non esistono, perché si vede pure che il corpo si copre di pallor cinereo, e che interviene un'emissione di seme e via dicendo. Anche questo suono non è, da parte sua, il suono originale, perché colui che parla sente l'eco della sua stessa voce che, per così dire, gli ritorna incontro, come se a parlare fosse un'altra persona (Abhinavagupta, Trad Gnoli, 1960, p. 104).

das representações de forma e não forma, na qual a realidade suprema se manifesta através da meditação:

Um indivíduo arrebatado por uma descida de potência intensíssima é, nesse contexto, um “liberado natural” e, como tal, a boa dialética surge nele – que é chamado “um iniciado pelas Deusas” – de forma espontânea, por si mesma. Nos outros, ela surge por meio do estudo das escrituras, entre outras práticas, como explicaremos amplamente ao tratar das quedas de potência. É útil distinguir aqui que, enquanto a função do mestre consiste em explicar as escrituras, a função destas é suscitar uma correspondente representação mental, que se torna uma futura fonte de uma série de representações congruentes – umas com as outras e sem dúvidas. A dialética, por sua vez, não é (como foi dito) nada além dessa série. Essa dialética é então chamada de “realização meditativa”, ou seja, aquela operação mental que “realiza”, ao devolver sua evidência, algo que, embora real, parecia irreal devido ao seu estado de inevidência. Exceto por uma boa dialética, moldada pela luz da sabedoria pura, não há aqui nenhum outro elemento do yoga que possa servir como meio direto de realização da suprema realidade. Os outros elementos – como o conjunto de disciplinas (ascese, entre outras), o conjunto de proibições (não matar, entre outras), e os diversos modos de controle da respiração (inalação, entre outros) – todos baseados no conhecível, que função, afinal, podem desempenhar em relação à consciência? Até mesmo a emancipação dos sentidos em relação aos seus respectivos objetos não faz nada além de fortalecer a esfera dos sentidos. As outras três práticas, cada vez mais elevadas – concentração, contemplação e absorção total – avançando com o exercício, não podem, por sua vez, fazer outra coisa senão compartilhar com o contemplador um estado de identidade com a coisa contemplada. O exercício em relação à suprema realidade, a Shiva, que existe em si e por si, não tem razão de ser além disso. O exercício consiste na transmissão do sopro vital, à mente ou ao corpo de elementos que pertencem à consciência, assim como, por exemplo, o exercício de levantar pesos, interpretar o sentido das escrituras sagradas, dançar, e assim por diante. Na consciência, entretanto, não há nada a ser retirado ou acrescentado; e, portanto, que tipo de exercício pode haver em relação a ela? Mas então (você dirá), para que serve a dialética? A dialética (nós respondemos) serve, como já dissemos, apenas para eliminar a impressão da dualidade e nada mais (...) portanto, em relação à consciência, os elementos do yoga não são meios diretos de realização. Contudo, eles podem facilitar a boa dialética, que é, aqui, o único meio direto de realização” (Abhinavagupta, Trad Gnoli, 1960, p. 116).¹⁴

14 Tradução nossa do texto original em italiano: Un individuo colpito da una caduta di Potenza intensissima è, a questo proposito, un “liberato naturale “ e, come tale, la buona dialessi surge in lui - che è chiamato “un iniziato dalle Dee “ - da se stessa, spontaneamente. Negli altri, essa surge invece grazie allo studio delle scritture, eccetera, come distesamente diremo dove si tratterà di illustrare le cadute di potenza. Giova a questo punto distinguere che, mentre la funzione del maestro consiste nella spiegazione delle scritture, la funzione di queste sta nel suscitare una corrispondente rappresentazione mentale, futura fonte di una serie di rappresentazioni congenial -l’una all’altra e non perplesse da dubbi. La dialessi, da parte sua, non è (comè detto) altro

Conforme se observa no texto acima, o yoga nesse contexto tântrico é essencialmente um yoga da visualização, a ser vivenciado nessa dialética da forma e da não forma. Aqui inclusive observamos uma crítica ao uso de determinadas práticas consideradas clássicas dentro do universo do yoga, como *Prāṇāyāma* (controle do prana/respiração) e *Pratyāhāra* (abstração dos sentidos), dois dos oito passos do caminho óctuplo do Yoga clássico descrito por Patañjali. Segundo Abhinavagupta, se tais práticas não estiverem devidamente alinhadas a essa dialética que suprime a dualidade, não levam o praticante a realização da suprema natureza de Śiva. Nesse processo iniciático, há sempre uma dialética da forma e não-forma a ser contemplada, e através desse processo, temos uma das vias possíveis para se atingir a consciência da não dualidade.

Assim, esta prática dialética é um exercício de visualização meditativa, totalmente guiada pelo mundo das formas, pela estética imaterial dos fluxos da existência, das formas vibratórias primordiais, que organizam os princípios existenciais de todos os corpos, de todos os seres. E esta multiplicidade de formas emerge sempre à partir da vontade de existência una que emana de Shiva. Esse exercício dialético pode ser realizado por duas vias iniciáticas – aquela iniciação que se dá pela via direta, que consiste no recebimento da potência pura de visualização que emana da fonte das deusas (*prakṛiti*) e aquela iniciação que se dá pela via do conhecimento das escrituras e da prática das visualizações e conceitos nelas contidos. Seja por uma via, seja por outra, a doutrina de Abhinavagupta e todo esse complexo filosófico doutrinário chamado de tantrismo da Caxemira tem como base a prática da visualização da forma conectada à não forma, e a ligação (tantra) existencial de ambas, da mesma forma não dual que sujeito e objeto são um só e assim devem ser experienciados para romper a ignorância e alcançar o conhecimento supremo (*Jñāna*).

che tale serie. Questa dialessi è poi detta essere la “realizzazione meditativa”, ossia quell’operazione mentale che “realizza”, col restituire la sua evidenza, una cosa che, quantunque reale, sembrava, a causa del suo stato di invidenza, irreal. Franne una buona dialessi, materiata dalla luce della sapienza pura, non c’è poi qui nessun altro elemento dello yoga che possa fungere da diretto mezzo di realizzazione della suprema realtà. Gli altri elementi, ossia l’insieme delle discipline (asceti, eccetera), l’insieme delle proibizioni (non uccidere, eccetera), i vari modi di controllare il respiro (inalazione, eccetera), i quali tutti si basano sul conoscibile, quale funzione, di grazia, possono dunque svolgere quanto alla coscienza? La stessa emancipazione dei sensi e dei loro rispettivi oggetti non può se non ingagliardire la sfera dei sensi. Le altre pratiche, sempre più elevate, della concentrazione, della contemplazione, e dell’assorbimento totale, progredendo via via coll’esercizio, non possono, da parte loro, far altro che compartire al contemplatore un stato di identità colla cosa contemplata. L’esercizio rispetto alla suprema realtà, a Siva, che esiste in sé e per sé, non ha, oltre a ciò, ragione di essere. L’esercizio consiste infatti nella trasmissione al soffio vitale, alla mente o al corpo di cose che appartengono alla coscienza, così come, ad esempio, l’esercizio di sollevare pesi, di intendere il senso delle sacre scritture, di danzare e via dicendo. Nella coscienza non c’è tuttavia nulla da togliere o da aggiungere; e quindi che esercizio ci può essere rispetto ad essa? Ma allora (voi direte) la dialessi a che serve? La dialessi (noi vi replichiamo) serve, come abbiamo già detto, soltanto ad eliminare l’impressione della dualità e a niente altro (Abhinavagupta, Trad Gnoli, 1960, p. 116).

2. Pontos convergentes entre a experiência estética tântrica e a escultura na concepção hegeliana

A cognição incorporada pelas antigas tradições hindus e por outras correntes contemporâneas sugere que nossos corpos se moldam a maneira como pensamos e percebemos o mundo. Essa, aliás é uma das bases para a construção do corpo tântrico conforme observamos no item anterior. Ao apreciar uma obra de arte, não apenas nossos olhos e ouvidos estão envolvidos, mas todo o nosso corpo reage. Uma música pode nos fazer dançar, uma pintura pode nos dar arrepios, e uma escultura pode nos convidar a tocá-la. Essa interação física com a arte é fundamental para a nossa experiência estética

As emoções são experiências corporais que estão contidas dentro de experiência tântrica na qual o corpo é o agente primordial. Por exemplo, quando admiramos uma paisagem exuberante, sentimos uma expansão no peito e uma sensação de leveza. Ao assistir um drama, nosso coração pode acelerar e nossos músculos podem se tencionar. Desse modo o corpo é o palco por onde as emoções se desenrolam, e a arte tem o poder de manipular essas emoções. Nesse entendimento, Hegel irá apresentar o primeiro estágio que é um retorno do espírito á sua subjetividade interior [Innerliche], ou seja:

O espírito apreende a si mesmo pela primeira vez apenas na medida em que ainda se expressa no *corpóreo* e encontra nele sua existência homogênea. A arte que toma este ponto de vista da espiritualidade como conteúdo será depois chamada a configurar a individualidade espiritual como aparição no material, e justamente no material-autêntico imediato (Hegel, 2014, p. 103).

Com auxílio desse material - autêntico, Hegel expõe tanto uma Materialidade quanto uma Espiritualidade, ambas estão contidas no objeto estético escultura. Esse é ponto principal que nos permite estabelecer tal comparação com a prática tântrica, pois o corpo denso da arte escultórica representa também uma possível conexão sutil como um veículo que conduz o conhecimento (*jñana*) encontro com algo espiritual. Assim podemos observar aqui um posicionamento de Hegel em consonância com o conceito tântrico de “Prana-maya-kosha, ou ‘envelope composto de força vital’, que é apresentado por Georg Feuerstein como o campo de energia associado e sustentando o corpo físico. É o elo de ligação entre o corpo físico e a mente” (1998, p. 141).¹⁵

A forma esculpida e o corpo tântrico, são ambos moldados e transformados para revelar um significado mais profundo, esse significado pode ser pensado como uma experiência estética onde o corpo emerge como um canal fundamental para a experiência estética sutil, cuja força vital – enquanto elo - conduz o praticante para um estado espiritual transcendente. “O espiritual neste fechamento autônomo

¹⁵ No original: *Prana-maya-kosha*, or “sheath composed of life force,” is the energy field associated with and sustaining the physical body. It is the connecting link between the physical body and the mind.

consumado do substancial e verdadeiro em si mesmo, este ser não particularizado, destituído de interferência do espírito é aquilo que denominamos de divindade (Hegel, 2014, p. 113).

O corpo é o primeiro ponto de contato com o mundo exterior. Através dos sentidos, experimentamos a beleza, a forma, a textura e o movimento das obras de arte, Hegel, em seus cursos de estética, atribui à escultura um papel fundamental na evolução da consciência estética. Para ele, a escultura representa a primeira fase da arte, na qual a forma material ainda domina sobre o conteúdo espiritual. A escultura pode ser vista não apenas como uma representação do corpo, mas como uma metáfora do próprio processo de transformação corporal e espiritual. Isto é, escultura é moldada, assim como o corpo tântrico é disciplinado e transformado através de práticas específicas, tal qual observamos na obra de Abhinavagupta. A obra de arte, como o corpo, revela as marcas do tempo, da experiência e da intencionalidade do artista/praticante.

O corpo sutil e o corpo tântrico representam dimensões da experiência humana que transcendem a materialidade. Enquanto o corpo sutil é um conceito mais universal, de acordo com Feuerstein: “o corpo sutil, tipicamente designado como *puryashtaka*, corresponde ao que chamaríamos de psique ou mente. Ele está ligado a um indivíduo ao longo de suas encarnações no reino físico” (1998, p. 142)¹⁶ Já o corpo tântrico é moldado por práticas específicas que se fundam com a tradição do tantrismo da caxemira buscando a transformação intencional da energia vital. Tal corpo encontra-se preenchido por um conteúdo sacralizado, ou em outras palavras por divindades dentro experiência estética. Nesse contexto, pavimentamos nosso caminho para estabelecer possíveis conexões com essas dimensões mais sutis da existência, assim no entendimento de Flood, o corpo do praticante pode transcender os limites do corpo físico ao experimentar uma nova dimensão da consciência expandida:

Embora não haja uma dimensão narrativa neste texto, inserido em um contexto mais amplo de sua liturgia, essa sacralização do corpo implica uma identificação temporal e, portanto, narrativa do praticante com o cosmos, construída através do texto e do ritual. Poderíamos até dizer que a história do corpo se torna a história do cosmos, que é a história do desdobramento da essência da experiência (Flood, 2006, p. 156).¹⁷

16 No original: The subtle body, typically designated as *puryashtaka*, corresponds to what we would call the psyche or mind. It is attached to an individual throughout his or her embodiments in the physical realm.

17 No original: While there is no narrative dimension to this text, set in a broader context of its liturgy this sacralisation of the body entails a temporal and so narrative identification of the practitioner with the cosmos, constructed through text and ritual. We might even say that the story of the body becomes the story of the cosmos, which is the story of the unfolding of the essence of experience

Essa citação de Floodnos remete também a passagem anteriormente mencionada do próprio Abhinavagupta, no qual o filósofo indiano ao discorrer sobre a realidade única, constituída de consciência e nada mais, afirma: “E eu sou ela e nada mais, e nela, dentro de mim, reflete-se o todo. “Enquanto o texto sugere ainda que a experiência estética (rasa) e espiritual é altamente subjetiva, a própria noção de transcendência implica em uma experiência que escapa do entendimento individual e tampouco pode ser expressa dentro dos limites das palavras. Como conciliar a subjetividade da experiência com a universalidade do transcendente? O Tantra, assim como algumas tradições espirituais, propõe uma integração do divino e do mundano. Ao passo que o objeto estético, escultura, nesse sentido, poderia ser vista como um ponto de encontro entre esses dois mundos, em vez de somente uma peça artística inanimada.

Se a escultura representa uma fase da arte, onde a forma [*Form*] é predominante, o corpo tântrico poderia ser visto como uma etapa posterior, onde a forma é desconstruída e reconstruída. As práticas tântricas visam transcender a forma física, buscando a energia que a anima. A escultura, nesse sentido, seria um ponto de partida para uma jornada que culmina na desmaterialização da forma. É por isso que: “a escultura deve tomar do Conteúdo do espírito como objeto apenas o que pode se expressar completamente no exterior e no corporal” (p. 114) isso representa para Hegel o distanciamento do que a experiência estética pode proporcionar, porque para ele a forma artística não “está em condição de assumir em si mesmo o seu material e de levá-lo à aparição de modo adequado” (Hegel, 2014, p. 114).

3. Distanciamento entre as correntes estéticas do ocidente e oriente

A experiência estética em primeira instância é subjetiva. Cada indivíduo experimenta a arte de forma única, trazendo suas próprias bagagens e expectativas. No contexto tântrico, essa subjetividade é ainda mais acentuada, pois a experiência espiritual é, por definição, individual—embora, ao ser vivenciada em sua completude, tal experiência acaba por dissolver os contornos subjetivos de qualquer individualidade na totalidade absoluto. No entanto, tal processo que conduz essa experiência, em relação a essa questão da subjetividade, o primeiro ponto que separa ambas as correntes estéticas é o ideal que estabelece a escultura como algo incompleto, uma incompletude essencial que atribuí à forma uma imagem que simboliza o conceito de corpo humano, sendo assim, não conserva *o que é espiritual*.

Essa interpretação expõe ao entendimento outro ângulo da estética hegeliana como símbolo que essencialmente determina a forma do objeto escultórico como uma particularização, em outras palavras a filosofia estética não ultrapassa a mera expressão de vitalidade natural animada, que se amplia a partir de “imagens divinas e singulares” (Hegel, 2014, 113) esse dualismo que enxerga a escultura tem sido utilizado ao longo da história do ocidente para representar a leitura do ocidente para com aquilo que é posto como sagrado, deidades, heróis e símbolos religiosos

foram esculpidos em diversas culturas como exemplo na Índia temos o famoso conjunto monumental de Khajuraho, construído entre o século IX e o século XII, onde as esculturas ganham uma dimensão central nessa ritualística tântrica¹⁸. Essa relação entre a arte e o sagrado pode ser vista como um precursor da experiência tântrica, onde o corpo também se torna um templo para o divino. A escultura, nesse sentido, seria uma ponte entre o material e o espiritual, um meio de acessar o sagrado através da forma.

A noção de *Form* em Hegel está ligada a um ideal de que a arte é uma expressão do espírito absoluto. A forma da escultura, por exemplo, é apenas uma representação visual, mas uma manifestação da ideia universal que se encontra por trás dela. Ou seja, como algo simbólico de uma arte:

Podemos tomar aqui, a partir do ponto de vista do ideal, já de um modo inteiramente abstrato e formal [*formell*], a *incompletude* [*Unvollkommenheit*] de toda arte determinada em geral: a tentativa, por exemplo, que as crianças fazem ao desenharem uma figura [*figur*] humana ou ao modelarem-na com as mãos em cera e argila. O que elas produzem, é nesse sentido, apenas um mero símbolo, enquanto apenas faz alusão ao ser vivo que deve expor, permanecendo todavia inteiramente infiel para com o objeto e seu significado (Hegel, 2014, p. 121).

A comparação entre o conceito hegeliano de *Form* e o conceito indiano de *rasa* ao qual nos referimos anteriormente revela tanto pontos divergentes quanto convergentes. Pois o primeiro encontra-se limitado ao objetivo, e o segundo busca compreender a natureza da experiência estética. No entanto, enquanto Hegel enfatiza a materialização da ideia na forma esculpida, por outro lado o (*rasa*) coloca maior ênfase na evocação de emoções e experiências subjetivas. Essa Experiência Estética encontra-se para Hegel como uma forma de conhecimento que nos conecta com o universal. Já a experiência estética-espiritual, no Tantra, busca a transcendência do ego e a união com o absoluto. Ambas as experiências envolvem uma dimensão corporal, mas com objetivos distintos.

Outra divergência que encontramos parte do corpo tântrico enquanto um corpo causal (*karana-sharira*) que em seu estágio inicial ele se apresenta como um: “substrato para o corpo sutil. O veículo causal também é conhecido como o “corpo superior” (*para-sharira*) e, de acordo com os filósofos Trika, é composto do princípio ontológico de *maya* juntamente com seus cinco “coberturas” (*kancuka*)” (Feuerstein, 1998, p. 142).¹⁹ Ainda que o substancial, contido na estética hegeliana, traga uma concordância entre interior e exterior, sua representação torna-se indiferente, pois a “forma da escultura, contudo, deve geralmente partir

18 Sobre ritualística na Índia, cf. Loundo, 2012.

19 No original: substratum for the subtle body. The causal vehicle is also known as the “higher body” (*para-sharira*) and, according to the Trika philosophers, is composed of the ontic principle of *maya* together with its five “coverings” (*kancuka*).

do puro espírito da imaginação que abstrai e pensa a partir da contingência de subjetividade” (Hegel, 2014, p. 119).

A dialética forma-conteúdo de Hegel concebe a escultura como uma representação, onde a forma material encerra um caráter artístico sobre o conteúdo espiritual da forma esculpida. A beleza da escultura reside na capacidade de revelar o ideal imutável através da forma material. O corpo esculpido, portanto, é a materialização de um conceito universal, de uma ideia que intenta transcender a individualidade. Assim ele entende que: “a vitalidade destas obras reside no fato de que elas foram geradas livremente a partir do espírito do artista” (2014, p. 124). Diante dessa limitação, identificamos que o objeto– escultura – não teria outra natureza senão a estática. Pois, possui limitações tanto em movimento e quanto na interioridade. No entanto, Hegel argumenta que essa limitação é, ao mesmo tempo, uma condição para a superação. Ao tentar capturar a vida na forma imóvel, a escultura revela a tensão entre o finito e o infinito, entre o material e o espiritual.

Sobre essa questão justamente da limitação do objeto temos um importante contraponto na obra de Abhinavagupta, quando ao tratar das manifestações do absoluto até em suas formas estáticas, no quinto capítulo do *Tantrasara* ele discorre:

Quando, por outro lado, o conhecimento discursivo, que depende de outros meios de realização para se purificar, utiliza como meios coisas de natureza limitada, como a mente, o sopro vital, o corpo, os objetos sensíveis, como um vaso, etc., ele manifesta, ao atingir um estado de mínima expressão, o chamado conhecimento mínimo. A mente, nesse contexto, é representada aqui pela contemplação. O sopro vital pode ser grosso ou sutil. O primeiro é representado pela respiração, que inclui as cinco funções distintas dos sopros: ascendente, descendente, equilibrante, vertical e pervadente. O sopro sutil, chamado aqui de “fonema”, será explicado mais adiante. O corpo é representado por certas atitudes especiais, aqui chamadas de “poses”. Os objetos externos são representados pelos recipientes sacrificiais, pela superfície sacrificial, pelo símbolo (...) que são os instrumentos da adoração e afins, e serão descritos posteriormente. (...) Enquanto isso, ensinamos aqui a contemplação apropriada. Aquilo que é a suprema realidade mencionada, presente em cada princípio e luminosa com sua própria luz, deve ser contemplado na consciência do próprio coração (Abhinavagupta, Trad. Gnoli, p. 125).²⁰

20 Tradução nossa do texto original: Quando invece il conoscere discorsivo, dipendente, per purificarsi, da Altri mezzi di realizzazione, prende come mezzi cose di natura limitata, quali la mente, il soffio vitale, il corpo, gli oggetti sensibili come un vaso, eccetera, manifesta, raggiunto uno stato, per dir così, di minimezza, la cosiddetta conoscenza minima. La mente, a questo proposito, è qui rappresentata dalla contemplazione. Il soffio vitale può essere grosso e sottile. Il primo è rappresentato dalla respirazione, la quale comprende le cinque diverse funzioni dei soffi ascendente, discendente, equilibrante, verticale e pervadente. Quello sottile, chiamato qui col nome di “fonema” lo esporremo più avanti. Il corpo è rappresentato da certi atteggiamenti speciali, chiamati qui col nome di “pose”. Gli oggetti esteriori sono qui rappresentati dai recipienti sacrificiali, dalla superficie sacrificiale, dal simbolo (...) i quali sono gli strumenti dell’adorazione e via dicendo e saranno esposti in seguito. Ma intanto insegnamo la contemplazione qui confacentesi. Ciò che è

Aqui, até mesmo o vaso, os objetos externos que fazem parte do ambiente sacrificial (com todas suas manifestações artísticas e práticas de adoração) são ferramentas para a purificação do conhecimento discursivo, pois levam a mente a um estado de contemplação. Da mesma forma que os objetos externos e os símbolos, temos a respiração (e as diferentes funções do sopro vital) as poses do Yoga (as atitudes especiais do corpo) como instrumentos de purificação da mente. Em passagens como essa de Abhinavagupta podemos observar sua concepção de o corpo tântrico não apenas como uma representação anatômica, mas sim um veículo para a experiência espiritual. Ele pode representar ideias abstratas, como a beleza, a força ou a virtude. Assim como a forma esculpida, que é carregada de significado cultural e histórico.

Hegel, em seus cursos de estética, atribui à escultura um papel fundamental na evolução da consciência estética. Para ele, a escultura representa ideais “na medida em que eles têm de expor, segundo seu conteúdo, individualidades substanciais em si mesmas e, segundo sua forma [Gestalt], a Forma corporal [Korperform] humana” (2014, 147) na qual a forma material ainda não consegue alcançar todo o conteúdo espiritual. Desse modo o corpo esculpido forma uma representação da beleza enquanto tal encerrada escultura; essa tentativa buscava capturar a essência de uma substância universal ou de um deus, ou seja, o ideal autêntico da escultura apresenta tal representação. Esse é um importante ponto de divergência com a estética tântrica, pois no pensamento de Abhinavagupta, como vimos anteriormente, as formas inanimadas também são manifestação da suprema consciência, e servem na verdade como ferramentas para a contemplação humana e o mergulho na não-dualidade suprema.

Além disso, experiência estética contida na prática tântrica também se distancia do entendimento hegeliano, pois o corpo é apresentado como um canal fundamental para uma experiência transcendental, englobando a estética, a forma, a consciência e o espiritual. O corpo sutil enfatiza a transformação intencional e ativa corpo através de práticas específicas, buscando despertar energias latentes e alcançar estados superiores de consciência. Estabelecendo uma intrínseca ligação com à experiência estética (rasa), à medida que o praticante busca transcender a forma e conectar-se com a energia vital que anima todas as coisas. Nesse ínterim:

Em seu ascenso espiritual ao Uno último, os iogues e ioguis Tântricos intensificam progressivamente sua consciência, permitindo-lhes experimentar reinos de existência cada vez mais sutis. No nível material, experimentamos o corpo como separado de seu ambiente. Nos níveis mais elevados de existência, porém, as fronteiras entre corpo e ambiente tornam-se cada vez mais desfocadas, e o corpo primordial é coextensivo com o próprio universo. Em outras palavras, no nível mais alto de corporalidade, literalmente somos

la detta suprema realtà insita in ogni principio, luminosa di luce propria, questa avendo contem-
plata nella coscienza del proprio cuore (Abhinavagupta, trad. Gnoli, p. 125)

o mundo. Nesse nível, somos verdadeiramente onipresentes e também oniscientes. Quanto mais descemos na escada da evolução psicocósmica, mais pronunciada se torna a divisão entre consciência, corpo e ambiente (Feuerstein, 1998, p. 143).²¹

A corporalidade, no Tantra, é entendida como um campo de possibilidades infinitas. Através de práticas como o yoga, a meditação e as visualizações, o praticante pode moldar e transformar seu corpo energético, despertando energias latentes e refinando sua percepção. A escultura, nesse contexto, pode ser vista como uma representação simbólica desse processo de transformação, onde a forma é moldada e refinada para revelar um significado mais profundo. A experiência estética, no Tantra, não se limita à contemplação passiva da beleza, ela envolve uma participação ativa do corpo e da mente, uma imersão que permite ao observador transcender sua própria identidade e conectar-se com uma realidade mais ampla. O que escapa da escultura que só pode evocar sensações e emoções.

4. Considerações Finais

Ao comparar os conceitos de *rasa*, corpo tântrico alguns conceitos centrais da obra de Abhinavagupta com a teoria estética de Hegel sobre a escultura, intentou-se, apesar de suas diferenças culturais e históricas, estabelecer uma linha de convergências e distanciamentos entre as duas tradições. Buscamos investigar a natureza da experiência estética e o papel da arte na vida humana por diferentes perspectivas. Nesse estudo preliminar, observamos que a ênfase de uma filosofia estética Hindu apresenta o corpo como sendo um o veículo que conduz a uma elevação transcendental; sendo ele mesmo uma manifestação de Śiva. Já na perspectiva hegeliana, a escultura atua como arte do ideal, isto é, o artista delimita o sentido, cuja relação entre forma e conteúdo é um ponto estabelece uma possível confluência, no entanto, as duas perspectivas, carregam em si próprias elementos possíveis para se debruçar em uma busca que permanece determinada, primeiro porque, a forma humana com tal, encerra a dualidade da coisa esculpida; segundo o próprio ato provocado por uma afetiva experiência espiritual apresenta ao ser humano uma universalidade que é experienciada dentro da experiência estética tântrica.

A experiência estética é altamente subjetiva e varia de pessoa para pessoa. No contexto tântrico, essa subjetividade é ainda mais acentuada, pois pode provocar uma experiência espiritual. Tal experiência não se limita somente à percepção

21 No original: In their spiritual ascent to the ultimate One, Tantric *yogins* and *yoginis* progressively intensify their awareness, thus enabling them to experience ever more subtle realms of existence. At the material level, we experience the body as separate from its environment. In the higher levels of existence, however, the boundaries between body and environment become increasingly blurred, and the primordial body is coextensive with the universe itself. In other words, at the highest level of corporeality, we literally *are* the world. At that level we are truly omnipresent as well as omniscient. The further down we step in the ladder of psychocosmic evolution, the more pronounced the split between consciousness, body, and environment becomes.

visual, mas envolve todo o corpo. Apresentando o corpo como um instrumento de conhecimento e de conexão com o mundo, assim o *rasa* pode ativar sensações e emoções que vão além da cognição.

Por outro lado, a escultura é frequentemente vista como uma forma que representa um momento específico no tempo. No entanto, a arte contemporânea desafia essa noção, explorando a temporalidade de formas inovadoras. Assim, no entendimento de Hegel a escultura tem como finalidade “a totalidade da forma exterior, na qual deve despedaçar a alma e expô-la por meio da multiplicidade, de modo que a ela não é permitido o retorno ao único ponto” (2014, p. 131). Essa totalidade por sua vez representa uma não dualidade na filosofia estética tântrica, cuja experiência estética (*rasa*), especialmente, “eclode dos estados emocionais (*bhava*) quando são imbuídos da qualidade de universalidade (*samanya*)” (Bharatamuni, 2010, p. 350).

Por fim, entende-se que visão tradicional da filosofia estética de hegeliana representa uma forma de um *rasa* dual, pois associa o corpo escultórico a uma natureza que para, Hegel, 2014, se define como uma forma clássica escultura, que não é suficiente para a efetivação de um só conteúdo que somente a “individualidade objetiva substancial como humana” (p.184), portanto, e algo que limita o espírito. Por outro prisma, a forma como a filosofia estética do Tantra Caxemira entende o corpo é concebida como um espaço sagrado, um instrumento cuja forma é orientada por práticas que provocam a expansão dos sentidos e a libertação das correntes duais existentes, estabelecendo, assim, pontes entre sujeito e objeto para uma consciência expandida.

Referências bibliográficas

- ABHINAVAGUPTA. (1960). *Essenza dei Tantra*. (Introduzione, traduzione e note di Raniero Gnoli). Paolo Boringhieri Ed., Torino.
- BHARATAMUNI. N.(2010). Texto em sânscrito e tradução para o inglês de Manomohan Ghosh. *Introdução e notas de Pushpendra Kumar*. Delhi: New Bharatiya Book Corporation.
- FARIA RIBEIRO, D. (2022). O círculo sagrado dos sentidos: a abordagem tântrica de Abhinavagupta ao Bhagavad-gītā e o conceito de spanda (“pulsação”) . *Sacrilegens, [S. l.]*, v. 18, n. 2, p. p. 108–129. Disponível em: <<https://periodicos.ufjf.br/index.php/sacrilegens/article/view/35764>>. Acesso em: 29 nov. 2024.
- FEUERSTEIN, G.(1998). *Tantra: the path of ecstasy: an introduction to Hindu tantrism Shambhala*. Boston & London.
- FLOOD. G.(2006). *The Tantric Body: The Secret Tradition of Hindu Religion*. I.B. Tauris.
- HEGEL, G.W.F.(2014). *Cursos de Estética III*; tradução de Marcos Aurélio Werle; revisão de Márcio Seligmann Silva; consultoria Victor Knoll e Olivier Toller – 2.ed.rev. 1 reimpr.– São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo– (clássicos; 14).
- Junior. A.P. J. *Estados emocionais (Bhāva) e experiência estética (Rasa): os conceitos centrais da filosofia da arte indiana e alguns de seus desdobramentos*, 2015. Tese (Doutorado em Ciência da Religião) Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2015.
- LOUNDO, D. (2012). O ritual na tradição védica: abertura, pluralidade e teleologia. In: GNERRE, Maria Lucia. (Org.). *Cultura oriental: língua, filosofia e crença*. João Pessoa: Editora da Universidade Federal da Paraíba, p. 31-56.
- LOUNDO, D.(2021). The Indian Aesthetics of Emotions (Rasa): non-duality, aesthetic experience and the body. *Revista Terceira Margem*, Rio de Janeiro, v.25, n.46, mar./ago., p. 51-66.
- LOUNDO, D. (2023). Muito além do Infinito e do Instante: O Tempo como Reunião em Śāṅkarācārya e Abhinavagupta: Far beyond the Infinite and the Instant: Time as Reunion in Śāṅkarācārya e Abhinavagupta. *Modernos & Contemporâneos - International Journal of Philosophy [issn 2595-1211]*, 7(16), 241–250. Recuperado de:<<https://ojs.ifch.unicamp.br/index.php/modernoscontemporaneos/article/view/4862>>, v. 7 n. 16: Habitar o mundo, coexistir com o humano. Acesso em: 11 nov 2024.
- SOUTO, A. (2009). *A essência do Haṭha Yoga: Haṭha Pradīpikā, Gheraṇḍa Saṃhitā, Gorakṣa Śataka*. São Paulo, Phorte.
- TIMALSINA, S.(2021). Reconstructing the Tantric Body: Elements of the Symbolism of Body in the Monistic Kaula and Trika Tantric Traditions. In: *International Journal of Hindu Studies* Vol. 16, No. 1 (APRIL 2012), pp. 57-91 (35 pages) Published By: Springer Nature – Tradução: Danilo Costa Lima,

Disponível em: <https://satyamnaya.home.blog/2021/03/04/reconstruindo-o-corpo-tantrico-elementos-do-simbolismo-do-corpo-nas-tradicoes-tantricas-kaula-e-trika/> Acesso em: 11 nov 2024

TIMALSINA, S. (2021). *Time and Space in Tantric Art, in: Time and Space in Tantric Art, in Nepal: Old Images, New Insights.* (Ed.) Pal, Pratyapaditya. Bombay: MargPublications, 20-35. 2004. Tradução: Danillo Costa Lima. Disponível em: <https://satyamnaya.home.blog/2021/04/10/tempo-e-espaco-na-arte-tantrica/>. Acesso em: 11 nov 2024

Revista digital: www.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/modernoscontemporaneos



This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License.