

MARCAS DA ORALIDADE NA COMPOSIÇÃO DOS TEXTOS NARRATIVOS SÂNSCRITOS*

Maria Valéria Aderson de Mello Vargas**

Resumo: A abrangência semântica dos termos *kathâ*, *âkhyâyîkâ* e *upâkhyâna*, empregados para designar os textos narrativos sânscritos, sugere um conjunto de procedimentos de formulação textual com marcadores explícitos de interlocutores que evidenciam a colaboração mútua na construção textual. Examinando-se alguns trechos das coleções *Pañcatantra* e *Kathâsarit-sâgara* e do romance *Daçakumâracarita*, é possível verificar certos indicadores das regularidades que marcam as estratégias de composição do texto narrativo sânscrito, especialmente o procedimento de inserir-se uma narrativa na outra, eficiente dispositivo do narrador/orador que caracteriza o texto sobretudo como ato comunicativo, como processo de interação social.

Palavras-chave: texto narrativo sânscrito, literatura sânskrita, literaturas clássicas.

I. TEXTO NARRATIVO SÂNSCRITO: DEFINIÇÕES

Vários termos sânscritos são empregados na denominação dos textos narrativos. *Kathâ*¹ (da raiz *KATH*, “conversar com alguém”, “dizer”, “narrar”, “falar sobre”), um dos mais comuns, refere-se a conto, fábula, episódio; conversação, discurso, história que alguém contou que, por sua vez, foi ouvida de outrem, que também pode ter ouvido de outra pessoa e assim sucessivamente. Designa ainda a narrativa de feitos heróicos, de batalhas,

* Trabalho apresentado no Simpósio Nacional de Estudos Clássicos (X Reunião da Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos), realizado na Universidade de São Paulo, em setembro de 1997.

** A autora é Profª. Drª. do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas e do Departamento de Linguística da FFLCH-USP.

¹ O acento circunflexo, utilizado na transcrição das palavras sânskritas, indica o alongamento da vogal.

de separações e reencontros, tão comuns no gênero a que se convencionou chamar romance sânscrito clássico. Encontra-se no título de coleções, como o *Brhatkathâ*, “Grande narrativa”, e o *kathâsaritsâgara*, “Oceano de rios de histórias”. Mas outros termos, como *âkhyâyikâ* (de *â-KHYÂ*, “dizer”, “comunicar”, “anunciar”) e *upâkhyâna* (de *upa-â-KHYÂ*, “fazer um relato”, “narrar”), também indicam com frequência os episódios, as fábulas e os contos.²

É fácil observar que não se pode, por meio dessas acepções, estabelecer uma diferença básica capaz de identificar cada um daqueles termos como definidor específico de fábula, conto ou romance. Talvez decorra dessa impossibilidade de distinção exata entre os três gêneros a prática, comum entre os estudiosos da literatura sânscrita, de considerar a fábula simplesmente como um subgênero do conto, este como um *kathâ*, *âkhyâyikâ* ou *upâkhyâna* e o romance ora como *kathâ*, ora como *âkhyâyikâ*, ora como *gadya kâvya*, “poema em prosa”.

Convém, entretanto, observar que os vários significados dessas palavras configuram o núcleo semântico definido como “falar”, “dizer”, “expressar-se”. Aliás, a imensa série de obras da literatura sânscrita é designada pelos pândites indianos como *vidyâ* (de *VID*, “conhecer”), ciência, aprendizado; *çruti* (de *ÇRU*, “ouvir”), audição; *çâstra*, (de *ÇÂS*, “ensinar”), instrução, bom conselho; *smrti* (de *SMR*, “lembrar”), memória, tradição. Todos esses sentidos dizem respeito, direta ou indiretamente, à oralidade e ao valor a ela atribuído.

É, portanto, fundamental verificar que a abrangência dos significados de termos como *kathâ*, *âkhyâyikâ* e *upâkhyâna* sugere um conjunto de procedimentos de formulação textual com marcadores explícitos de intervenção de interlocutores, de trocas de falantes, enfim, de colaboração mútua na construção textual.

Por essa razão, pretende-se aqui observar o uso de alguns desses marcadores em trechos de fábulas, contos e romances sânscritos – espe-

² As definições para os termos sânscritos utilizados neste trabalho estão de acordo com MONIER-WILLIAMS, M. *A Sanskrit-English Dictionary*. Oxford: Oxford University Press, 1976, 1. ed., 1899.

cialmente certas expressões dialógicas e o procedimento de inserir-se uma narrativa na outra – para verificar sua importância na caracterização dos três gêneros que, afinal, compõem o universo da literatura narrativa nos mais diversos tipos de cultura.

II. AS COLETÂNEAS DE CONTOS, FÁBULAS E ROMANCES SÂNSCRITOS

Observa-se, de acordo com a classificação das diversas coleções indianas de expressão sânscrita, ora como um conjunto de fábulas (*Pañcatantra* e *Hitopadeça*), ora como um conjunto de contos (*kathâsaritsâgara*, *Çukasaptati*, etc.), que as primeiras são definidas como matéria do *nîtiçâstra*, “ciência ou trabalho sobre a ética política ou moral”, ou seja, como meio de propagação das teorias contidas nos códigos de comportamento, sobretudo no *Arthaçâstra*, “Tratado da vida prática e do governo político”, atribuído a Kautilya, e no *Mânavadharmaçâstra*, “Código de Leis de Manu”, localizados, respectivamente, por volta dos séculos IV a.C. e II d.C.

As narrativas presentes no *Pañcatantra*, “Os cinco tratados” (I d.C., aproximadamente) e no *Hitopadeça*, “Instrução útil” (XII d.C.), quer protagonizadas por animais, quer por seres humanos, são, sem dúvida, veículo de divulgação de um imperativo ético, evidenciado sobretudo na moral da história, mas ao mesmo tempo, e sobretudo, provocam o desvendamento de uma moral secular, que pressupõe um mundo cheio de competição e a sobrevivência do mais esperto. Como ocorre nas fábulas clássicas em geral, a moral da fábula indiana é usada para mostrar como a linguagem pode tornar-se um instrumento de manipulação do outro e, dessa forma, funcionar como um meio eficaz de quem pretende enganar ou esconder a realidade.

O que mais interessa notar, entretanto, é que a função das regras previstas nos códigos de leis e nos ensinamentos do *nîtiçâstra*, presentes naquelas coleções de fábulas, equivalem à função dos ditados e provérbios, isto é, conferem ao discurso uma espécie de autoridade proveniente da sabedoria

dos antigos, de autoridade indiscutível, que se projeta para um passado indeterminado. Marcas da oralidade por excelência, os provérbios e os ditados proclamam vivência e pressupõem experiência. Lançados para além do tempo em que se manifestam, comparam-se à expressão “era uma vez” dos contos e lendas, que localiza as “verdades” reveladas na narrativa no tempo dos deuses e heróis.³ A responsabilidade pela asserção de um provérbio é imputada a um caráter que mistura a voz do enunciador com todas as vozes que proferiram antes dele o mesmo adágio. Manifesta-se, assim, a sempre renovada ligação da fábula intemporal com o mundo de seus ouvintes. As fábulas passam, portanto, a funcionar como eficiente modelo para quem procura afirmar a verdade de seus enunciados ou busca “fantasiá-los” de verdade.

Dos repertórios de contos, destaca-se o *Kathâsaritsâgara*, “Oceano de rios de histórias”, título metafórico que sugere uma grande coleção de histórias (350 narrativas) entrelaçadas para compor o relato principal que lhes serve de marco: um príncipe parte em busca de sua mulher, arrebatada por um desconhecido, e a recupera, no final da obra, depois de muitas peripécias e aventuras. Localizado por volta de XI d. C., atribuído a Somadeva, é supostamente oriundo de outra coleção, o *Brhatkathâ*, “Grande narrativa”, de Gunâdhya, cuja existência somente se comprova por meio de referências contidas nos romances sânscritos dos séculos VI e VII d. C. Geralmente se afirma que a coletânea *Vetâlapañcavimçatikâ*, “As vinte e cinco histórias do *vetâla*”, conhecida entre nós como Contos do Vampiro,⁴ a ser mencionada mais adiante, faz parte do *Kathâsaritsâgara*. Outras coleções de contos podem ser citadas, como o *Çukasaptati*, “As setenta histórias do papagaio”, composto por uma série de contos imaginados por um papagaio cada noite para distrair uma jovem mulher que, na ausência do marido, pretende encontrar-se com o amante. Ou o *Simhâsanadvâtrimçati*, “As trinta e duas histórias do trono”, cujo herói é o famoso e legendário príncipe Vikramâditya. Todas essas coleções revelam o mesmo tipo de estruturação do discurso.

³ Cf. GREIMAS, A. J. “Os provérbios e os ditados”. In: *Sobre o Sentido. Ensaios Semióticos*. Trad. K. H. Chalita. Petrópolis: Vozes, 1975, p. 288-295.

⁴ Tradução para o português de L. C. C. e Costa (S. Paulo: Martins Fontes, 1986) da versão francesa *Contes du Vampire*, de L. Renou, Paris: Gallimard, 1963, traduzida do original sânscrito.

Dentre os romancistas sânscritos, destaca-se Dandin (séc. VI d. C., aproximadamente) e sua obra *Daçakumâracarita*, “História dos dez príncipes”, também composta de uma coleção de histórias ligadas por uma narrativa principal: trata-se da história do príncipe Râjavâhana, futuro rei dos reis, e da formação de um grande império na Índia antiga. Também Subandhu e Bâna e suas respectivas obras representam esse gênero na literatura sânscrita. Denominado pelo próprio romancista Dandin como *gadya kâvya*, “poema em prosa”, o romance é composto de narrativas enriquecidas por descrições e por uma série de recursos estilísticos que compõem um conjunto altamente sonoro e sugestivo, marcado pelos efeitos da oralidade, porquanto eram textos para serem declamados com vistas ao deleite tanto dos oradores quanto dos ouvintes.

A forma de composição das narrativas nas coleções de contos e romances assemelha-se à das coleções de fábulas. Eles também representam o folclore indiano antigo em geral, mas não são classificados como *nîtiçâstra*, embora em muitas coletâneas se constate a presença dos ensinamentos dos códigos de leis e a tendência didática e moralizadora, esta bem evidente, por exemplo, nos contos budistas da coleção *Jâtakamâlâ*, “Série de histórias de nascimentos anteriores do Buddha”.

III. MARCADORES EXPLÍCITOS DA ORALIDADE

Um dos marcadores explícitos da oralidade nos textos narrativos sânscritos que se quer aqui ressaltar é o mecanismo de inserir-se uma narrativa na outra. Várias histórias se entrelaçam para formar o fio narrativo. Já nos textos do *Mahâbhârata* (IV a. C., aproximadamente), a famosa epopéia indiana, muitas histórias, entre elas muitas fábulas, se intercalam na composição da narrativa-quadro, que se desenvolve em torno da luta dos descendentes de Bhârata. Assim, a narrativa sânscrita parece justificar-se menos em sua própria essência como conto ou fábula do que como parte de uma narrativa mais vasta, da qual é extraída e que lhe proporciona o sentido. Nesse tipo de composição, o narrador tece os fios, restabelecendo a

trama principal, compondo a lógica da narrativa-quadro e sobretudo evocando a lição geral do contexto no qual seu texto se manifesta. Essa espécie de estruturação pode ser considerada como um eficiente dispositivo do narrador/orador marca evidente do contexto situacional e modalidade de continuidade discursiva, que caracteriza o texto sobretudo como ato comunicativo, como processo de interação social. Trata-se, certamente, de uma das marcas mais concretas da oralidade e do caráter dialógico daqueles textos.

O Livro I do *Pañcatantra* apresenta a seguinte narrativa-quadro: um mercador, depois de refletir demoradamente sobre uma série de ensinamentos acerca da importância do acúmulo de riquezas, parte para outra cidade a fim de realizar negócios. No caminho, é obrigado a deixar para trás um de seus touros que quebrou a perna. Depois de recuperado, o animal passa a mugir tão alto que assusta o leão, eterno representante do poder entre os animais das fábulas. Dois chacais vão primeiramente promover a amizade entre o leão e aquele touro, mas essa união cresce a tal ponto que provoca ciúmes num dos chacais. Este vai, então, por meio de artimanhas geralmente expostas através de fábulas, provocar a desunião dos dois amigos. No trecho que dá origem à terceira história do Livro I, o chacal ardiloso diz ao touro: *E portanto: Quem não respeita, por orgulho, os próximos do rei, superiores, inferiores ou médios, mesmo que seja respeitável, cai do mesmo modo que caiu Dantila.* O touro, interlocutor do chacal, imediatamente se manifesta: *O que quer dizer isso?* O narrador delega, mais uma vez, o discurso ao chacal: *Ele [o chacal] contou: Há, na terra, uma cidade chamada Vardhamâna. Lá morava um senhor de muitas posses, chamado Dantila,...* No final da história, o chacal reitera: *Por isso eu digo: Quem não respeita, por orgulho, os próximos do rei,...* O touro, persuadido, assevera: *Amigo, isso é verdade. O que você disse é exatamente o que devo fazer.*⁵

⁵ Cf. tradução elaborada por M. G. Tesheiner e M. Fleming, no âmbito do projeto *Tradução das fábulas do Pañcatantra: considerações sobre a universalidade e a atualidade do gênero fábula*, patrocinado, no período de 1994 a 1997, pelo Programa Interinstitucional de Bolsas de Iniciação Científica-USP/CNPq.

Evidentemente, o emprego incessante do discurso direto, por meio do qual os personagens vão revelar seu caráter com o apelo a situações ou frases da sabedoria popular, reforça o tom de conversa e tende a resgatar mais fielmente a situação de enunciação. Mas, além disso, certas expressões dialógicas, as quais se quer também aqui ressaltar, promovem o constante apelo ao engajamento pessoal do leitor/ouvinte, por exemplo, no *Pañcatantra*, “*como foi isso?*” ou “*o que quer dizer isso?*”, componentes das falas dos príncipes aprendizes e dos demais personagens de muitas e muitas fábulas. Presentes na maioria dos textos narrativos, essas fórmulas aguçam a curiosidade, reiteram o tom de conversa e, sobretudo, provocam a intertextualidade das narrativas, tornando explícito o fenômeno da intertextualidade. Ao lado das expressões “*conta-se o que segue*” ou “*por isso eu digo*”, também conferem ao que está sendo narrado o caráter de verossimilhança, reiterado pelos ensinamentos dos códigos de ética, os quais funcionam, conforme já se afirmou, como ditados e provérbios e, com eles, como casos de polifonia. A emissão de várias vozes que se cruzam, ou que, às vezes, entram em contradição ou se confirmam preserva a multiplicidade de opiniões e de visões de mundo; ao mesmo tempo, promovem uma representação mais viva e fiel da existência humana.

Na coleção de contos *Çukasaptati*, “As setenta histórias do papagaio”, um papagaio, por meio de narrativas entrelaçadas à principal e acrescidas de enigmas, fascina sua ouvinte e a impede de sair e cometer pecados, conforme ela pretendia, aproveitando-se da ausência do marido. O grande interesse provocado pela narrativa faz com que a mulher, todos os dias, adie para mais tarde sua intenção. O mais curioso é que as histórias, em sua maioria, apresentam temas de adultério, demonstrando como as mulheres, por sua astúcia, chegam a triunfar diante dos perigos mundanos.

Nas narrativas da coleção *Vetâlapañcavimçatikâ*, os “Contos do Vampiro”, um rei, ameaçado de ter a cabeça partida em pedaços, vence as provas que o vampiro lhe impõe, resolvendo com pertinência as questões, espécies de enigmas propostos no final de cada narrativa. Examinando-se, por exemplo, o conto de número 22 da coleção, *Como os quatro jovens fizeram ressuscitar um leão*, constata-se logo no início a fórmula que aguçava a curiosidade do ouvinte e se repete nas demais histórias do vampiro: *Escutai*

*esta narrativa extraordinária. No final da história, o desafio é lançado: Quando o vampiro, empoleirado no ombro do rei, contou essa história ao longo do caminho, nessa noite dirigiu-se ao rei Trivikramasena: "Sire, dentre esses quatro brâmanes, qual é o culpado de haver criado o leão que os matou? Dai-me uma resposta correta, pois o pacto concluído entre nós dois [a ameaça e a necessidade de resolver os enigmas] continua valendo".*⁶

Embora essa estratégia de composição das narrativas possa ser considerada por alguns observadores como redutora e conservadora ou, ainda, mais comprometida com o suspense e o lúdico, deve-se relevar que, sem dúvida, se exprime, naquela construção do discurso do papagaio ou do vampiro, a inteligência técnica exibida pelo narrador, uma apologia simbólica da arte de narrar, do diálogo, da oralidade, enfim, do poder da palavra, muito semelhante à arte de Sherazade, n' *As Mil e Uma Noites*.

No romance *Daçakumâracarita*, o primeiro capítulo da segunda parte assim começa: *Tendo ouvido, então, a descrição do universo, a princesa, com os olhos perplexos pela maravilha, disse sorridente: Querido, hoje, por tua gentileza, a missão de meus ouvidos foi cumprida...* O príncipe Râjavâhana, personagem central do romance, acabara de narrar à princesa suas aventuras e feitos heróicos. Essa narrativa consiste numa estratégia indispensável para a sedução da princesa e para que o casamento possa consumir-se. Insere-se, no clímax desse capítulo, a história de uma ninfa que fora transformada em corrente de prata e que, de acordo com os moldes clássicos de construção do sentido da narrativa mítica, vai revelar como e por que as coisas aconteceram. É interessante observar a naturalidade com que se insere no discurso da ninfa a fala de outro personagem: Ela diz: *E, furioso, o sábio lançou-me uma maldição: "Ó malvada mulher, tenha forma metálica despojada de consciência!"* De maneira também muito natural ela retoma o discurso: *Ele ainda, tendo sido transigente, resolveu que num prazo de dois meses aquela infelicidade estaria superada...* Depois do entrelaçamento das narrativas, no final do capítulo, os dez príncipes se reúnem para cada um contar suas aventuras: *Então, nas conversas agradáveis que se desenvolveram, atendendo ao grupo dos prezados amigos, Râja-*

⁶ *Contos do Vampiro*, trad. de L. C. C. e Costa, p. 165.

vâhana narrou a história de Somadatta, a de Puspodbhava e as suas próprias. Em seguida, desejando ouvir gradualmente os feitos dos companheiros, solicitou que eles contassem suas histórias.⁷ Eles narram suas aventuras e as de outros personagens e nessas histórias outras ainda se intercalam, de acordo com o modelo que vai repetir-se, por exemplo, no *Decameron*, de Boccaccio, narrativa de um alegre grupo, constituído de sete mulheres e três homens, que passam o tempo, entre outras coisas, a contar histórias, durante os dias terríveis da peste de 1348.

IV. CONCLUINDO

Quando se examinam essas e outras marcas da oralidade, deve-se considerar a mentalidade poética dos narradores e a oralidade concreta que parece dominar os textos narrativos sânscritos. É necessário, sobretudo, observar, na utilização daquelas estratégias discursivas, a escolha dos meios lingüísticos perfeitamente adequados para dizer o que queriam ou tinham que dizer, uma maneira de viver a coisa no seu processo de fazer-se, com inteligência e reflexão. Nesse sentido, arrisca-se a indagar se a forma literária consistiria numa espécie de revestimento secundário dado à forma oral das narrativas, um modo de preservar a oralidade das histórias que, afinal, ficava ameaçada quando se as compilavam, quer fossem fábulas, contos ou os episódios mais longos dos romances.

É fundamental, entretanto, observar, no uso reiterado daquelas marcas da oralidade, um modo de resgatar a situação de diálogo, ou seja, a relação social e histórica da interlocução, que envolve fundamentalmente os dois sujeitos, o enunciador e o enunciatário, os quais participam de cada ato comunicativo.

⁷ Cf. VARGAS, M. V. A. de M. *Daçakumâracarita – Modelo de Kâvya – manifestação autêntica da cultura sânscrita*. Monografia de Mestrado apresentada à FFLCH-USP, em 1984.

Abstract: The multiplicity of meanings of the terms kathâ, âkhyâyîkâ and upâkhyâna, employed to designate the Sanskrit narrative texts, suggests a set of textual formulation proceedings with explicit marks of interlocutors that make evident the mutual collaboration in the textual construction. Considering some passages from the Pañcatantra and Kathâsaritsâgara collections and the Daçakumâracarita romance it is possible to verify some indicators of the regularities which mark the composition strategies of the Sanskrit narrative text, especially the procedure of inserting a narrative in the other, a narrator/orator's efficient dispositive that characterizes the text above all as a communicative act, as a social interaction process.

Keywords: Sanscrit narrative text, Sanskrit literature, classical literatures.