

Música Clássica Indiana: uma tradição musical híbrida

Marcus Wolff
Universidade Cândido Mendes
m_swolff@hotmail.com

Sumário:

Esse artigo aborda uma tradição musical pouco conhecida no Brasil, onde os estudos de etnomusicologia têm se limitado às tradições musicais nativas. Seguindo as pistas de Hobsbawn e Bruno Nettl, procura-se considerar essa tradição no contexto da formação étnica e cultural da Índia, considerando-se os choques culturais entre seus povos formadores e as transformações que sofreu até a modernidade. Neste sentido, diferentemente de diversos autores que concebem a música indiana como uma tradição marcada pela continuidade, destaca-se as rupturas ocorridas ao longo de seu processo histórico e sua relação com o contexto em que foi sendo produzida e modificada.

Palavras-Chave: etnomusicologia, cultura indiana, história cultural, identidade cultural.

Introdução e problematização – A tradição musical Indiana: continuidade ou ruptura?

A música indiana constitui um território sonoro muito amplo que pode ser abordado de diferentes maneiras. Uma abordagem (etno)musicológica e histórica mais aprofundada deveria partir do período anterior à chegada dos invasores arianos ao subcontinente, ou seja, deveria tratar da era pré-ariana, quando os povos nativos (drávidas) foram sendo empurrados para as terras do sul pelos invasores vindos do noroeste. Deveria assim considerar o conflito étnico oriundo do choque entre etnias muito diversas que a historiografia tem chamado de “povos formadores”.

A chegada dos povos arianos ao subcontinente indiano por volta de 1500 a.C. (alguns afirmam 2000 a.C.) transformou completamente a vida social, política e cultural dessa vasta área da Ásia do sul. Impondo sua cultura aos nativos, os arianos deram início a um processo de sanscritização do subcontinente que envolveu não apenas a filosofia, a língua, a literatura e a religião como também todas as artes. Cumpre destacar que do choque cultural entre esses povos nasceu uma cultura híbrida, que procurou compatibilizar elementos muitas vezes díspares ou ao menos heterogêneos.

O escritor indiano R. Tagore (1861- 1941) observou como o conflito religioso inicial entre esses povos deu lugar a uma tentativa sincrética de identificação dos deuses dravídicos aos do panteão védico (ariano), tal como ocorreu no caso do deus Shiva, identificado ao védico Rudra. Todavia, mitos narrando os conflitos entre os deuses cultuados por diferentes etnias revelam o conflito no plano religioso. Também através do sistema de castas, os arianos manifestaram seu desejo de separação, ocupando assim as posições privilegiadas num sistema de exclusão social que conseguiu manter segregados os povos dominados nas castas subalternas até o séc. XX. Como compreender a música e as artes na Índia sem considerar tais fatos históricos cujas marcas estão ainda tão presentes na sociedade e na cultura, a despeito dos esforços de grandes líderes para criarem uma nova nação livre de tais amarras?

Foram vários os pesquisadores, especialmente indianos¹, que afirmaram a continuidade entre o presente e o passado na cultura e na vida social indiana. Bonnie C. Wade (1994) observou que em termos indianos não há lacunas, mas continuidade. O valor atribuído ao passado védico ou aos mitos religiosos transparece quando alguns musicólogos e professores indianos reiteram ainda hoje as origens divinas da música e buscam as bases da teoria musical atual em tratados tão antigos quanto o *Natya Shastra* atribuído

¹ Swami Prajnanananda (1960) concebe a história da música indiana como um processo evolutivo ainda inacabado, observando que “o processo evolucionário gradual da música indiana é realmente uma chave para a compreensão de toda produção cultural que fluiu da concepção imaginativa do povo indiano” (1960:8).

ao sábio Bharata (escrito em algum momento impreciso entre os séculos II a. C e VI d. C.), mesmo quando a prática musical atual já não segue a antiga teoria musical microtonal da Antiguidade. A resistência à mudança cultural e até mesmo ao reconhecimento das rupturas existentes ao longo da história parece ser um traço ainda forte na Índia, que parece ter utilizado elementos antigos na elaboração de novas tradições inventadas durante seu processo de construção da identidade nacional.

Conforme Bruno Nettl analisou (1985), as tradições musicais não-ocidentais sofreram o impacto do pensamento e de toda a cultura ocidental na modernidade e no caso indiano o processo de anglicanização iniciado no séc. XIX afetou toda a estrutura educacional do país (Wolff 2004). Ainda que a penetração da música ocidental tenha sido superficial, conseguindo os músicos e teóricos musicais nativos comprovar a importância da “música dos hindus” para a elite colonial², sabe-se que as instituições de ensino musical foram profundamente abaladas com a criação de universidades no formato ocidental.

Portanto, como se poderia sustentar que a história da música indiana segue uma marcha contínua quando a história da constituição da cultura da nação apresenta-se marcada por tantos choques violentos, rupturas e readaptações? A seguir procura-se lançar algumas luzes sobre essa história complexa, escondida sob um véu que parece ter ocultado uma vasta gama de conflitos e rupturas presentes na constituição da música clássica indiana.

As Origens da chamada Música Clássica Indiana e sua relação com o canto védico e a música das cortes indo-islâmicas

De acordo com o musicólogo indiano B. C. Deva (1990), a música derivada dos cantos védicos, altamente simbólica, baseada em escalas diatônicas descendentes e governada por uma gramática estrita foi chamada de *marga sangita* (música do caminho), tendo sido trazida ao subcontinente pelos invasores indo-europeus. Sua função era religiosa e, portanto, não se tolerava qualquer desvio das normas bem precisas estabelecidas pelos brâmanes. Apesar de toda essa inflexibilidade, B. Deva aponta o desenvolvimento progressivo de diferentes ramos do canto védico, devido a uma mistura de algumas tribos arianas com as populações nativas. Pode-se suspeitar que tal processo tenha acompanhado o movimento em direção ao sincretismo religioso já mencionado, tendo resultado no surgimento da chamada *deshi sangita* (literalmente música da terra ou da região), menos restrita a regras gramaticais e com finalidades não religiosas. É importante frisar que foi no âmbito dessa música regional e profana que floresceu a concepção dos esquemas melódicos chamados *jatis*³, que Deva e Martinez (1997) consideram como precursores dos *ragas*⁴. Sendo assim, pode-se afirmar que a música indiana chamada de clássica tanto pelos especialistas quanto pelo seu público mais amplo não deriva diretamente da música védica dos indo-europeus, mas de uma tradição musical sincrética já em sua origem.

² Um exemplo típico deste fenômeno se encontra no caso do compositor e musicólogo bengali Sourindro Mohun Tagore (1840-1914) que procurou explicar a música clássica indiana às autoridades inglesas no momento em que a política cultural da metrópole punha em marcha um programa anglicanizante que visava um controle mais direto da produção cultural nativa, conforme analisou Charles Capwell (1997). Utilizando os recursos trazidos pelo colonizador, Sourindro tornou-se o paladino da chamada “música hindu”, numa atitude nacionalista que de certo modo enfrentou o domínio britânico no campo da cultura.

³ O sistema dos *jatis* estava baseado em estruturas melódicas fixadas por algumas regras (ligadas a uma distinção das funções das notas na escala modal, estabelecendo-se a nota predominante, a de iniciação, a de terminação das frases e o número de notas nas escalas ascendente e descendente. Tal sistema parece ter surgido por volta de 600 a. C., tendo sido utilizado fora dos templos, por músicos que viviam em palácios de reinos hindus e budistas.

⁴ Raga é um conceito central da música indiana – todo raga tem um lado técnico-musical e um lado abstrato/estético. Tecnicamente *ragas* são estruturas melódicas em que a entoação das notas, bem como suas durações relativas e ordem (sucessividade) são previamente definidas. Suas notas possuem um escala ascendente e outra descendente (nem sempre são iguais). Por isso, a ordem na qual as notas são usadas numa canção clássica é semi-fixa e as notas devem pertencer às escalas ascendente e descendente do *raga*. Alguns *ragas* possuem frases características que as tornam facilmente reconhecíveis pelo público; outras possuem notas com ornamentos específicos ou tem registros específicos; todo *raga* possui ainda notas de sustentação, predominantes que são enfatizadas ao longo da execução. Tudo isso serve para tornar o *raga* uma matriz sonora facilmente identificável pelo ouvinte conhecedor; além disso, essa matriz serve de fundamento sobre o qual o músico deve improvisar.

Cumprir destacar ainda a importância do teatro sânscrito para o desenvolvimento da chamada música clássica indiana. O termo *samgita* (que significa a arte de cantar, tocar instrumentos e dançar) indica o quanto a música estava indissociada da representação num tipo de teatro gestual em que a palavra falada foi sendo gradativamente substituída pelos gestos (*mudras*) e pela palavra cantada (*gita*). Nas peças de teatro escritas por Kalidasa (por volta do final do séc. IV d.C.) membros da elite aparecem como estudantes de música ou de teatro, dança e pintura. Mas o mais importante é que a teoria estética que relaciona as estruturas melódicas (*ragas*) a diferentes estados de espírito codificados (*rasas*) havia florescido no teatro sânscrito, tendo sido preservada e expandida até a atualidade.

Ainda hoje no norte da Índia as estruturas melódicas (*ragas*) são relacionadas aos estados de espírito que na tradição do antigo teatro clássico eram nove *rasas*⁵. Mas atualmente tais estruturas também podem ser relacionadas às estações do ano ou às divindades hindus, o que se pode considerar uma ampliação da concepção original de relacionar a estrutura musical a estados de espírito.

Ainda que não seja possível penetrar aqui no universo da teoria musical da Índia védica, cujo sistema dividia a oitava em 22 *shrutis* (microtons), deve-se mencionar que a música clássica indiana de hoje apresenta apenas reminiscências desse sistema. Por exemplo, na execução de um raga chamado Bhairav, considerado como um dos principais, observa-se que o 2º e o 6º graus da escala deveriam ser entoados muito abaixados sem haver uma especificação exata de quantos microtons devem ser alterados. Além disso, recomenda-se uma oscilação sobre esses graus que, de certo modo, tornam a frequência dessas notas muito imprecisa e variável, de acordo com as escolas às quais se vinculam os intérpretes. Na prática musical cotidiana, todavia, muitos são os intérpretes que utilizam o harmonium – um instrumento temperado trazido pelos ingleses e adaptado ao sistema modal indiano – e ao fazerem isso reduzem o modo Bhairav à escala: dó – re b – mi – fá – sol – la b – si – dó.

O exemplo anterior fornece uma idéia de como o antigo sistema microtonal difere completamente do sistema atual usado nas tradições chamadas de clássicas. Hoje em dia a Índia possui duas tradições musicais consideradas clássicas, além das folclóricas e dos estilos semi-clássicos: a do norte, chamada hindustani, sofreu muita influência persa e a do sul, chamada carnática, mais restrita em termos geográficos, é um prolongamento da tradição mais antiga, anterior à entrada dos muçulmanos no subcontinente.

A tradição clássica do norte foi cultivada nas cortes muçulmanas desde o início da ocupação do subcontinente. Segundo o musicólogo Nazir Jairazbhoy, os muçulmanos que dominaram o norte encontraram um sistema musical altamente desenvolvido, provavelmente parecido com o deles e assim, reagiram favoravelmente à música indiana. O poeta Amir Khusraw (1254- 1325), um especialista tanto na música indiana quanto na persa, louvava a música nativa e sua atitude, segundo Jairazbhoy (1995: 17) parece ter prevalecido nas cortes islâmicas desde o final do séc. XIII.

Desde o tempo de Amir Khusraw até o período *Mughal* (séc. XVI), a música estrangeira, particularmente da Pérsia, era comumente ouvida nas cortes indianas ao lado da música indiana. Sob tais circunstâncias, não é surpreendente que a música indiana fosse submetida a novas influências. Amir Khusraw, apesar de sua dedicação à música tradicional indiana, era um grande inovador e atribui-se a ele a introdução de um certo número de elementos persas e árabes na música indiana: novas formas vocais assim como novos *ragas* e *talas* e instrumentos musicais como o sitar e a tabla, tão proeminentes hoje em dia. Das formas vocais, duas foram particularmente importantes: *Qaul*, que é considerada como a origem do *Qawwali*, uma forma de canção religiosa muçulmana, e *Tarana*, uma canção composta por sílabas sem significado, ambas ainda comuns hoje em dia. Foi assim que as duas tradições clássicas indianas começaram a se diferenciar.

Embora tenha havido um sincretismo musical no norte islamizado, fruto da presença de músicos hindus nas cortes islâmicas, nem todos os soberanos muçulmanos eram muito liberais, mas compreender e traduzir para o persa os tratados sânscritos anteriores. Parece ter havido um interesse crescente na teoria musical do passado e também nos sistemas inter-semióticos com os quais essa teoria estava associada – a

⁵ O conceito de *rasa*, que literalmente significa sabor, foi utilizado na tradição teatral sânscrita para indicar as emoções básicas representadas nas cenas teatrais, que foram consideradas pelos autores indianos do passado como a essência da peça teatral. Tal termo, que aparece já no *Natya Shastra*, foi bastante discutido na estética indiana entre os séculos V e XII, tendo sido aplicado à música mesmo antes que o conceito de raga se firmasse no final do séc. VIII no tratado escrito por Matanga intitulado *Brhaddeśi*. A aplicação cênica do sistema de *raga-rasa* sugere que a música jamais foi concebida na Índia como algo separado de outros aspectos da vida.

relação entre som e sentimento/ emoção (*rasa*), cor, as divindades hindus e também a representação visual dos *ragas*.

Assim, o patrocínio da música atingiu um novo apogeu na época dos imperadores *Mughals*, destacando-se Akbar (1555-1605), que procurou expandir e consolidar seu império, sendo tolerante com os hindus, especialmente com os músicos que mantinha em sua uma corte.

Durante o séc. XVIII, com a presença inglesa cada vez mais forte e a decadência econômica dos Estados islâmicos, o patrocínio das atividades musicais pelos soberanos *mughals* entrou em declínio. Os músicos inicialmente agruparam-se nas cortes que ainda podiam financiá-los, mas como os marajás e sultões assumiam cada vez mais costumes britânicos e perdiam sua relação com a arte e a cultura indianas, acabaram se deslocando para as cidades em busca de um novo público.

Somente a partir da década de 1860-70 houve uma preocupação da elite nativa, sobretudo na capital da Índia Britânica (Calcutá), em promover sentimentos de orgulho nacional, reinventando as tradições culturais nativas, o que abriu espaço para a promoção da cultura nativa e as tradições musicais chamadas de clássicas, que após a independência (em 1947) vieram a receber total apoio do governo indiano. Certamente a invenção de uma tradição musical “clássica” está relacionada ao processo de constituição da identidade nacional na medida em que não apenas fortaleceu inicialmente as posições das novas elites nativas diante do poder imperial como também constituiu posteriormente um signo que representa e fortalece a coesão social da nação .

Referências Bibliográficas

- CAPWELL, Charles (1997). Representing Hindu Music to the Colonial & Native Elite of Calcutta. In *Hindustani Music: the modern period*. Joep Bor e A. Miner (eds.). Rotterdam: Rotterdam Conservatory of Music. 1- 30.
- DEVA, B. C.(2000). *Indian Music*. New Delhi: Indian Council for Cultural Relations.
- GANGOLY, O. C. (1989). *Ragas & Raginis*. New Delhi: Munshiram Manoharlal Publishers.
- HOBSBAWN, Eric & RANGER, T. (1997). *A Invenção das Tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- JAIRAZBHOY, Nazir A.(1995). *The Ragas of North Indian Music*. Bombay: Prakashan.
- MARTINEZ, José Luiz (1997). *Semiosis in Hindustani Music*. Imatra: The International Semiotics Institute.
- NETTL, Bruno (1985). *The Western Impact on World Music: change, adaptation and survival*. New York: Schirmer Books.
- PRAJNANANANDA, S.(1960). *Historical Development of Indian Music*. Calcutta: Firma KLM.
- TAGORE, Rabindranath (1984). “A Vision of Indian’s History”. In *Tagore for You*. S. Ghose (ed). Calcutta: Visva Bharati. 25 – 36.
- WADE, Bonnie C. (1994). *Music in India: the Classical Traditions*. New Delhi: M. Manoharlal Publishers.
- WOLFF, Marcus Straubel (2004). *Música, Comunicação e Identidade Cultural em Rabindranath Tagore, Mário de Andrade e M. Camargo Guarnieri*. São Paulo: PUC/COS (tese).