

O estudo da saraswati veena e da música carnática no sul da Índia

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO EM SIMPÓSIO

SIMPÓSIO: ST 05 - Encontros entre Educação Musical e Etnomusicologia: música, colonialidade e práxis de resistência

Adriano Michalovicz
Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR)
pranaartes@gmail.com

Resumo. Atualmente são utilizados diversos sistemas de ensino da música tradicional indiana, muitas destas influenciadas pela perspectiva dos colonizadores britânicos, que passaram a ter maior participação na cultura indiana a partir do século XVIII, porém diversos músicos e professores propõem a recriação de tradições no ensino musical. Na aprendizagem da música tradicional do Sul da Índia na cidade de Thanjavur (Tamil Nadu), é comum metodologias que utilizam exercícios de canto durante todo processo de aprendizagem de instrumentos melódicos. Uma dessas metodologias de ensino foi sistematizado por Purandara Dasa (c. 1484 – 1564 EC). Este é um breve relato sobre o processo de aprendizagem de música carnática e do instrumento saraswati veena, perpassando elementos técnicos e do contexto cultural em que a música está inserida. A coleta de dados exposto neste trabalho referem-se a observação-participante do pesquisador durante estudo de música carnática na Índia, nos anos de 2019, 2020 e 2024.

Palavras-chave. etnomusicologia; música carnática; saraswati veena.

Title. The study of Saraswati Veena and Carnatic music in South India

Abstract. Currently, several systems of teaching traditional Indian music are used, many of which are influenced by the perspective of British colonizers, who began to have a greater participation in Indian culture from the 18th century onwards, however several musicians and teachers propose the recreation of traditions in music education. In the learning of traditional South Indian music in the city of Thanjavur (Tamil Nadu), methodologies that use singing exercises throughout the learning process of melodic instruments are common. One of these teaching systems was systematized by Purandara Dasa (c. 1484 – 1564). This is a brief account of the process of learning Carnatic music and the Saraswati veena instrument, covering technical elements and the cultural context in which the music is inserted. The data collection presented in this work refers to the researcher's participant observation during a study of Carnatic music in India, in the years 2019, 2020 and 2024.

Keywords. etnomusicology; carnatic music; saraswati veena.



Purandara Dasa e o ensino da música

Um importante personagem histórico da música do Sul da Índia é Purandara Dasa (1484 - 1564 E.C.). Nasceu na cidade de Tirthahalli (estado de Karnataka), foi filósofo (dos movimentos Haridasa e Bhakti) e músico, sendo que na música era cantor, compositor e educador musical. Haridasas eram devotos do Deus Vishnu¹, itinerantes que cantavam músicas devocionais, criticando questões sociais e os modos de vida “excessivamente mundanos”, trazendo as histórias de livros sagrados para a vida cotidiana (CATLIN, 2000, p.216).

Purandara Dasa exerceu importante papel no estudo e sistematização da música de Karnataka, o que atualmente conhecemos como música Carnática ou Karnatak, tradição que atualmente tem o status de música clássica no Sul da Índia – ainda que tal música tenha inúmeras variações estilísticas nas diferentes regiões. O músico é conhecido pelos músicos como *Sangeeta Pitamaha*, ‘o avô’ da tradição musical do Sul.

Cantores muitas vezes incluem suas canções devocionais em concertos de música carnática, mas não há como confirmar a autenticidade das melodias. Purandara Dasa era um rico comerciante de diamantes de Karnataka que abandonou suas riquezas para tornar-se um cantor religioso mendicante. (...) é creditado a ele a composição de muitas peças de exercício que estudantes de música carnática ainda usam atualmente. Esses exercícios, *svaravali* e *alankara*, são repetições sistemáticas de padrões ao longo dos registros de três oitavas, praticadas em diferentes ragas e talas (CATLIN, 2000, p.216).

O músico desenvolveu lições básicas para o estudo de música, estruturados em exercícios graduais, estes conhecidos como *swaravalis* e *alankaras*, introduzindo a *Raga Mayamalavagowla* como sendo a primeira estrutura melódica a ser aprendida, na qual os estudos são desenvolvidos dentro da estrutura desta escala.

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 (WOLFF, 2008, p. 493).

¹ A religião hinduísta possui uma trindade de divindades que representam os aspectos de Deus: como criador (Brahma), conservador (Vishnu) ou destruidor (Shiva).



A estrutura melódica da *Raga Mayamalavagowla* tem a seguinte escala²:

TABELA 1 – notas musicais da Raga Mayamalavagowla

Nome das notas ocidentais	Fa	sol (b)	La	Si (b)	Dó	Ré (b)	Mi	Fa
Intervalos (ocidente)	T	2m	3M	4J	5J	6m	7M	T
Forma de escrita abreviada	S	R1	G3	M1	P	D1	N3	S'

FONTE: O autor (2025)

A *Raga Mayamalavagowla* é uma estrutura que faz parte do sistema de música carnática do Sul da Índia, mas existe estrutura semelhante na música hindustani do Norte da Índia³, com a *Raga Bhairav*:

TABELA 2 – notas musicais da Raga Bhairav

Nome das notas	Sa	Re (komal)	Ga	Ma	Pa	Dha (komal)	Ni	Sa'
Abreviatura	S	r	G	M	P	d	N	S'

FONTE: O autor (2025)

Tendo como referência uma escala maior natural, observa-se que na escala (*that*) da *Raga Bhairav* os intervalos de segunda e sexta são menores, sendo estas duas notas consideradas as notas alteradas (na música hindustani do Norte da Índia as notas alteradas podem ser *komal* e *tivra*). Na música hindustani a escala padrão é *Bilaval*, similar a escala maior natural. Na música carnática a escala utilizada em *Raga Mayamalavagowla* é a escala “padrão”

² Teremos como referência de afinação a nota Fá, pois foi nessa referência de afinação da saraswati veena que meu professor iniciou o estudo de música carnática, sendo está a nota SA.

³ Trago mais informações sobre os sistemas modernos de escrita musical da música hindustani, em minha dissertação de mestrado concluída em 2024: “MÚSICA CLÁSSICA INDIANA NO BRASIL: APRENDIZAGEM E PERFORMANCE NA MÚSICA HINDUSTANI”. Neste exemplo utilizo as letras minúsculas para representar as notas alteradas (como no caso do komal Re e do komal Dha), forma que alguns músicos utilizam, sobretudo em textos publicados na internet, não necessitando do uso de caracteres especiais.



ou de referência. É a partir desta escala “padrão” que se defini o que são notas naturais (*shuda*) e o que são notas alteradas.

A música hindustani ter como escala padrão algo equivalente com a música europeia, a escala maior natural, a partir da qual se iniciam os estudos práticos e teóricos sobre música, demonstram as possíveis influências dos colonizadores europeus na forma de pensar, teorizar e ensinar música – conforme observação do intelectual e musicólogo indiano Vishnu Narayan Bhatkhande (1860-1936) em conferência de 1916 (1987, p. 2).

Toda *Ragam* tem uma determinada forma de executar as escalas num modo ascendente (*Ahoranam*) e um descendente (*avahoranam*), que não necessariamente são iguais, porém em *Mayamalavagowla*, a forma é a mesma.

TABELA 3 – Escala ascendente e descendente da Raga Mayamalavagowla

Ahoranam:	S	R1	G3	M1	P	D1	N3	S'
Avahoranam:	S'	N3	D1	P	M1	G3	R1	S

FONTE: O autor (2025)

Diferente da música hindustani, a notação das notas musicais no sistema carnático é um pouco diferente, logo após a nota segue-se um número.

Mas alguns conceitos são semelhantes em ambos os sistemas, por exemplo, o nome das notas em seu estado natural (sem alterações) ser chamada de *suddha*, que pode ser traduzido como uma nota pura ou verdadeira. A Nota ‘Ma’ que no sistema hindustani tem as possibilidades de *suddha* e *tivra* (que seria a alteração de meio tom de forma ascendente, como um ‘sustenido’ na música ocidental), no sistema carnático o ‘Ma’ pode ser *Suddha* ou *Prati*, sendo equivalente nos dois sistemas. ‘Sa’ e ‘Pa’ em ambos os sistemas são sempre *suddhas*, notas inalteráveis. O ‘Ri’ carnático é o mesmo ‘Re’ da música hindustani. As demais notas, que na música hindustani serão utilizadas de forma *suddha* ou *komal* (alteração de meio tom descendente, como um bemol na música ocidental), na música carnática terão 2 possibilidades, sendo uma equivalente a música hindustani e a outra em que a nota passa ter a função semelhante com a ideia de ‘dobrado bemol’.



TABELA 4 – Notas musicais no sistema de música carnática

Nome da nota	Natural (suddha) ou alterada	Abreviação			Nome da nota	Natural (suddha) ou alterada
				NI 3	Nishadham	Kakali
Dhaivatam	Shatshruti	DHA 3		NI 2		Kaisika
	Chatushruti	DHA 2		NI 1		Suddha
	Suddha	DHA 1				
			PA		Panchamam	
Madhyamam	Prati			MA 2		
	Suddha			MA 1		
				GA 3	Gandharam	Anthara
Rishabam	Shatshruti	RI 3		GA 2		Sadharana
	Chatushruti	RI 2		GA 1		Suddha
	Suddha	RI 1				
			SA		Shadjam	

FONTE: O autor (2025)

Muito se discute sobre os sistemas de afinações e escalas existentes no Sul da Índia, com relação a subdivisão de notas dentro de uma oitava, que podem variar entre 12 e 28 notas ou *srutis*, embora se reconheça 12 notas como principais. Cada Raga tem como estrutura o máximo de 7 notas, estas são as *swaras* que serão utilizadas.

Fundamental para a teoria raga é a distinção entre sruti, as infinitas gradações de altura que a voz (e a maioria dos instrumentos melódicos indianos) podem produzir, e swara, as alturas selecionadas a partir das quais escalas, ragas e melodias são construídas. Sruti significa aquilo que é audível, no sentido do menor incremento perceptível de tom. Os primeiros tratados (o *Natyas'astra* e o *Dattilani*) estabeleceram o número de sruti na oitava, ou melhor, "heptad" (*saptak*) como vinte e dois. Esse número ainda é aceito em princípio, embora seja de relevância duvidosa para a prática moderna (RUCKERT e WIDDESS, 2000, p. 67).



Purandara Dasa incluiu no estudo as composições classificadas como *geetham*, palavra sânscrita que significa canção, e que são composições simples e integram a metodologia de aprendizagem musical. Por integrar um repertório musical tradicional e interligado ao contexto hindu, o estudante de música carnática possivelmente conheça parte do repertório de sua região – considerando que as regiões predominantes da música carnática são os estados de Tamil Nadu, Karnataka, Andhra Pradesh e Kerala, na qual cada estado utiliza diferentes idiomas – tâmil, kannada, telugu e malaiala. Mesmo em sua época, Purandara Dasa através da herança folclórica desejava que a música alcançasse e fosse aprendida por qualquer indivíduo, por isso suas composições eram inspiradas em melodias conhecidas, e suas composições tinham letras na língua local, Kannada, tornando acessível sua música mesmo entre as castas menos favorecidas. (KASSEBAUM, 200, p. 96)

Em suas músicas questionou as normas sociais de sua época, a respeito da divisão de castas, igualdade de gêneros, propondo reformas sociais; e em paralelo incentivava uma vida de renúncia aos aspectos materiais e posses transitórias, em direção a uma vida de entrega e serviço abnegado a Deus (Bhakti). “Purandara Dasa usou raga com seus textos em Kannada como um meio para transmitir conceitos de bhakti para as pessoas comuns, uma vez que os textos sânscritos existentes atingiram apenas os poucos letrados, não as massas iletradas” (KASSEBAUM, 200, p. 96). Enfim ele recomendava que cada indivíduo fizessem o seu melhor no mundo, ao fornecer comida e prestar caridade aos pobres, ajudar os outros e abandonar os apegos. Não concordava com o sistema de castas, sendo que a verdadeira casta era baseada no caráter e não no nascimento. (NARAYAN, 2010, p.11). Muitas histórias e lendas se contam a respeito da vida de Purandara Dasa, mas algo é real, suas contribuições no campo da música, sobretudo no ensino musical, permanecem vivos e sendo transmitidos.

Thyagaraja (1767 - 1847 E.C), é considerado um dos mais conhecidos músicos da tradição carnática, compõem a ‘trindade da música carnática’ (PETERSON, 1986, p. 184) junto de seus contemporâneos Shyama Shastri e Muthuswami Dikshitar, músicos que são venerados como santos. Ele prestou tributo a Purandara Dasa em sua obra *Prahlada Bhakti Vijayam* – esta é uma *geya natakam*, obra similar a uma ópera com dança e poesia nas línguas sânscrito e telugu, composto de 45 *Kirtanas* em 29 ragas (PARTHASARATHY, 1995, p. 162).

Tradições performáticas seguem os modelos das três principais linhagens de compositores do século XVIII, as de Muttusvami Diksitar, Syama Sastri e



Tyagaraja. Os músicos de Karnatak reverenciam muito estes três compositores por suas diferentes interpretações de uma única raga. Muitos discípulos desses grandes compositores contribuíram para o desenvolvimento da raga através de suas composições próprias (KASSEBAUM, 2000, p. 97).

Existe um intervalo de aproximadamente 300 anos entre o período de nascimento de Thyagaraja e meu professor Thiruvaiyaru Swaminathan, que reside em Thanjavur. Thyagaraja nasceu Thanjavur e finalizou sua jornada de vida em Thiruvayaru, a distância entre estas cidades é de 13 km da cidade – ambas no estado de Tamil Nadu.

Outros aspectos interessantes das influências da colonização de povos europeus na Índia, e sobre a naturalização do violino na música carnática, sendo um dos instrumentos mais presentes em concertos, seja de música instrumental e como acompanhamento para música vocal. Entre os músicos pioneiros do violino nesse contexto (CATLIN, 2000, p.224) está Baluswami Dikshitar (1786 - 1859).

Primeiras aulas de Saraswati Veena

Minha aula estava marcada para dia 14 de janeiro de 2020, seria o tempo de eu aproveitar o início de um festival de música na cidade de Thiruvaiyaru (Tyagaraj Aradhana⁴), e procurar um instrumento para comprar na cidade onde eu estaria hospedado, Thanjavur, região conhecida pelas famílias de construtores de veenas no estilo Tanjore. Pensava eu: “como chegar para aula sem instrumento? O que meu professor vai pensar?”. Tais perguntas surgiam, pois com meu professor de sitar em Varanasi o instrumento para aula e estudo era um pré-requisito.

Todas as lojas estavam fechadas, eram dias de um longo feriado (relacionado a festividade Pongal⁵), até que encontrei uma loja aberta, esta que eu tentava contatar a semanas (por e-mail, telefone, redes sociais), mas sem sucesso. Percebendo minha ansiedade, me foram oferecidos valores possivelmente bem mais altos que o valor usual por instrumentos de acabamento e peças mais simples, sendo que o instrumento que mais me cativou estava além do que poderia pagar, e sem sucesso na negociação fiquei com o instrumento mais acessível, mesmo descontente. Dias depois, com o comercio reaberto, numa cooperativa de construtores

⁴ Tyagaraja Aradhana é um festival de música carnática que ocorre no mês de janeiro na cidade de Thiruvaiyaru (Tamil Nadu), em homenagem músico Tyagaraj swami.

⁵ Festival hindu que celebra a primeira colheita de arroz do ano.



de instrumentos musicais compreendi que com o mesmo valor que paguei poderia ter comprado o instrumento com a qualidade, acabamento e modelo que eu almejava – havia alegria por aquela aquisição, mas um pouco de frustração pela minha inexperiência, na qual pesquisas prévias pela internet não foram suficientes para resolver aquela questão.

Direto da loja segui para o endereço de meu professor, com extrema dificuldade pois o instrumento em seu case eram enormes e pesados, muito mais que o sitar indiano! Acenei para um *autorickshaw*, o famoso transporte também chamado de *tuk-tuk*, composto de uma moto e uma adaptação que faz parecer um pequeno carro onde se carrega os passageiros na parte traseira do veículo. Foi difícil que eu e o instrumento entrássemos no pequeno veículo, com ajuda do motorista e parte do instrumento para fora e apoiado na janela, seguimos entre buzinas – uma orquestra de sons conhecida a quem visita o país, ainda que Thanjavur seja uma cidade menor e calma.

A saraswati veena de Tanjore ou seja, da região de Thanjavur, é do modelo *ekanda*, na qual o instrumento inteiro é entalhado numa peça única de madeira, normalmente numa jaqueira. Porém existe outro modelo que o instrumento é composto de duas partes separadas, a do corpo e do braço do instrumento.

Cheguei à casa do professor Swaminathan, fui recebido de forma afetuosa por ele, Bala Murugan (um músico que o acompanha nas apresentações), Simon (amigo de um amigo, aluno de veena, com quem eu conversava por whatsapp e fez a ponte de contato com o professor), e outros jovens alunos – alguns me encaravam com olhar sério, braços cruzados e que passaram a me interrogar, sobre quem eu era e o que eu buscava ali. Pode ser algo comum, mas me senti acuado. Pouco tempo depois alguns deles partiram. Os poucos que ficaram me deram apoio e incentivo com minha intenção e interesse na música carnática, em especial um estudante, Vignesh.

O professor falava um pouco em inglês, mas sempre sorridente, explicava sobre algumas estruturas rítmicas (*talam*) e melódicas (*ragam*) a serem estudadas através exercícios, cantando e demonstrando no instrumento.

A noção obtida pelo estudo da música hindustani, ajudava na compreensão de alguns conceitos semelhantes na música carnática. Mas a prática no novo instrumento exigia paciência para a compreensão de elementos básicos. Ele avaliou o instrumento, não se mostrou contente com o instrumento e com o preço pago, e disse que na próxima vez ele iria auxiliar na compra



do instrumento, mas que para dar início nos estudos “estava ok”. Porém falou que a partir do próximo dia, deixasse o instrumento onde eu estava hospedado, utilizando nos momentos individuais de estudo, mas que na aula eu poderia usar um de seus instrumentos, em sua casa havia duas saraswati veenas.

As aulas eram diárias, era recebido com o mesmo sorriso, normalmente reencontrando Murugan, Vignesh, e por vezes algum outro músico ou aluno. Era-me oferecido um copo de *chai*, e algum tempo depois a aula era iniciada. Algumas dinâmicas eram novas para mim:

a) Eu estava inserido na rotina cotidiano do professor, a aula poderia durar 15 minutos ou algumas horas, ele poderia estar presente a aula toda ou passar um exercício e retornar algum tempo depois, enfim havia algo diferente do que eu estava habituado – as aulas de sitar em Varanasi tinham horário agendado e duração definida. Após a aula eu era incluído em outras atividades, por vezes ouvir o professor estudar e ensaiar alguma peça, por vezes indo junto dele assistir algum concerto, ou mesmo indo junto a alguma apresentação que ele fosse realizar, o que detalharei mais a seguir. Assim, o contato com o professor podia durar um período inteiro do dia ou mais, de uma forma que a cada dia ia tornando o contato mais espontâneo e íntimo.

b) Questionado sobre o valor da aula, e a resposta é que conversáramos disso posteriormente, sendo que apenas ao fim das aulas, no penúltimo dia, ele me levou até um cômodo da casa onde havia um altar com elementos hindus, na qual havia um pequeno prato de metal onde eu voluntariamente depositaria uma contribuição – o motivo de ser no penúltimo dia, ele explicou, no último dia que eu poderia fazer aula antes de partir, não era um bom dia de acordo com a astrologia, para se lidar com dinheiro.

As primeiras aulas foram introdutórias com exercícios de escala utilizando a estrutura de *Mayamalavagola*, introduzindo também o conceito de *talam* no instrumento utilizando mão direita, com a estrutura *Rupaka Talam/ Chathurasra Jathi*, que totaliza 6 tempos, dividido da seguinte forma:

TABELA 5 – Estrutura rítmica de Rupaka Talam/ Chathurasra Jathi



1	2		1	2	3	4	
---	---	--	---	---	---	---	--

FONTE: O autor (2025)

O tempo 1 é marcado e enfatizado tocando 3 cordas denominadas *tala pakkareku*, que são alcançadas com o dedo mínimo da mão direita, estas que soam agudas e afinadas no bordão Pa Sa Sa' (de baixo para cima). O instrumento possui mais 4 cordas, mais graves, afinadas em Sa, Sa, Pa, Sa (de baixo para cima). O último Sa é a corda principal e mais utilizada para as melodias. No total o instrumento tem a extensão de 3 oitavas. O professor também explicou que de forma geral a afinação, ou seja, o Sa, seria em Mi ou Fá.

Enquanto o músico ocidental aprende o sistema básico através de aulas de piano e teoria, os estudantes de música carnática provavelmente o aprenderão através da exposição à música vocal, mesmo que se tornem instrumentistas. Ao lado do professor, o aluno estuda uma longa série de exercícios que apresentam características de raga e tala, melodia e ritmo, e justapõem os dois em diversas combinações. Estes exercícios e algumas peças introdutórias simples constituem ou incluem unidades fundamentais, como motivos rítmicos e melódicos, que são posteriormente utilizados em composições aprendidas e, mais importante, na improvisação que constitui grande parte do núcleo da performance musical. A ênfase está na memorização de materiais que possibilitarão a improvisação. Os compositores indianos que, ao contrário da improvisação, criam canções como o kriti estendido do sul da Índia, cuja estrutura tem características comuns com as improvisações, evidentemente passam por uma formação semelhante à do intérprete. No sistema clássico ocidental, pelo contrário, o intérprete e o compositor, pelo menos em parte, têm tipos bastante diferentes de experiências de aprendizagem (NETTL, 2005, p.426).

O professor mostrou um livro (PANCHAPAKESA, 1992) que continha os exercícios e as primeiras músicas que aprenderíamos, fiquei entusiasmado com o material, e ele pediu que eu continuasse estudando enquanto ele iria comprar um exemplar para mim. Saiu da sala, embarcou em sua moto, e algum tempo depois voltou com o livro, dizendo que assim eu poderia seguir os estudos durante aqueles dias e posteriormente.

Ele marcou no livro a primeira peça que iniciariamos, além dos exercícios anteriores, eram os *swaravalis* e *geethams* de Purandara Dasa. O livro incluía também composições de outros consagrados músicos como Dikshitar. Porém curiosamente não é citado os autores das



obras, e nem mesmo o título das músicas, apresenta como lições, dando como informação a categoria que a peça está inserida (*geetham*, *lakshana geetham*, *swarajathis*), nome da *ragam* e *talam*, e informações como *aroharanam* e *avaharonam*, seguido na escrita da música com as notas e a letra das canções, tendo ao fim o significado destas letras em inglês. Além das canções, há exercícios como *swaravalis*, *alankaras* e outros.

Porém o professor nomeava os compositores de cada peça. Iniciamos com o *geetham* conhecido como ‘*Lambhodara*’ ou ‘*Sree Gananatha*’ (atribuída Purandara Dasa), seguindo para a *Lakshana Geetham* ‘*Vara Veena*’ (atribuída Appayya Dikshita), encerrando com *swarajathi* ‘*Raravenu Gopabala*’ (atribuída a Patnam Subrahmanya Ayyar). Os títulos popularmente conhecidos são o próprio início da letra das músicas.

FIGURA 1 – notação de ‘Lambhodara Geetham’, com anotações do professor

24
LESSON - 8
GEETHÁS

1. Malahari Rāgam	{ 15th Mēla } { Janyam }	Chathurasra Jāthi Rūpaka Thālam
Ārō—S R ₁ M ₁ P D ₁ Ś		Ava—ŚD ₁ PM ₁ G ₂ R ₁ S

1. M P D Ś Ś Ṛ Ṛ Ś D P M P		
Sree - Ga na nā tha sin dhū - ra var na		
(R M P D M P D P M G R S		
ka ru Nā sā ga ra ka ri va dha - na		
S , R M G R S R G R S ,		
lam - bō - dha ra la ku mi ka rā -		
R M P D M P D P M G R S		
am - bā - su tha a ma ra vi nu tha		
S Ṛ R M G R S R G R S ,		
Lam - bō - dha ra la ku mi ka rā -		
2. M P D Ś Ś Ṛ Ṛ Ś D P M P		
Sid dha chā - ra na ga na sē - vi tha		
R M P D M P D P M G R S		
Sid dhi vi nā ya ka thē - na mō na mō		(Lam)
3. M P D Ś Ś Ṛ Ṛ Ś D P M P		
Sa ka la vi dyā - - dhi pū - ji tha		
R M P D M P D P M G R S		
Sa - rvō - ttha ma thē - na mō na mō		(Lam)

Repeat (handwritten note with arrow pointing to the second exercise)

Fonte: PANCHAPAKESA, p.24, 1992.



Ao se referir as notas no momento de ensinar algum exercício ou mesmo músicas, o professor utilizava o ‘nome completo’ de cada nota, não falando de forma abreviada. A escrita musical do livro é semelhante ao sistema utilizando na música hindustani, apresentando de forma simples as notas e divisões básicas das células rítmicas, uma espécie de esboço, que é complementado pela exposição do professor, que demonstra ornamentações e outros detalhes mais sutis que a notação não oferece.

O professor me convidou para irmos ver uma apresentação de música carnática, em homenagem ao compositor Thyagaraj Swami (1767-1847), no centro cultural “Sri Besant Lodge”, ligado ao movimento Teosófico fundado por Helena Blavatsky em 1877 - Neste ambiente, diferente do festival em Tiruvaiyaru, onde de forma tradicional todos se sentavam no chão e se observava indivíduos de diferentes classes sociais, neste pequeno auditório os músicos se sentavam no chão e os ouvintes se sentavam em cadeiras.

Eu, meu professor e Bala Murugan fomos caminhando por ser próximo da casa. No caminho eles perguntavam de forma tímida se eu era adepto a fé cristã, e conversavam entre eles em tâmil. Em seguida perguntaram, como se formulando um raciocínio lógico e concluindo que todos no Brasil seguem o cristianismo: “mas no Brasil não é onde tem aquela estatua grande de Jesus com os braços abertos?”

Explicar que eu não tenho religião me pareceu difícil, tentei, sobretudo que eu tinha interesse por diversos elementos históricos e culturais, o que envolve religião, e sobretudo sobre a cultura indiana.

Eles observaram o colar que eu usava, e eu falei “rudraksha of Shiva”! Eles ficaram sorridentes e empolgadamente falantes, cada um contando sobre a relação de seus nomes com a divindade Shiva, mostrando também seus colares, que tinham uma única e grande semente de *rudraksha*, num cordão vermelho.

O colar (mala), num modelo que normalmente tem 108 sementes, tem entre seus significados e uso, um objeto ritual para a prática de japa-mala, que é cantar, recitar mantras e/ou orações, 108 vezes. A semente de *rudraksha* neste tipo de colar, traz a associação simbólica com a divindade Shiva, assim como por exemplo, os diversos usos da planta tulasi, uma espécie de manjeriço, estão associados a Vishnu.



Aquela simples conversa parece ter fortalecido o vínculo e aceitação social, ao demonstrar interesse pelo aspecto religioso que permeia o cotidiano dos hindus. As pessoas que conheci, principalmente no estado de Tamil Nadu, expressavam o orgulho de sua cultura, geralmente demonstravam abertas em interagir à medida que eu expressava interesse em saber a respeito da religião, arte e cultura em geral – também à medida que eu aprendia algumas palavras na língua tâmil, por exemplo, palavras para cumprimentar (*Vañakkam*) e agradecer (*Nandri*).

Alguns dias de aula, eu já estava começando a compreender elementos básicos da Saraswati Veena, pois havia alguns elementos em comum com o sitar indiano. Num momento de descanso tentei tocar uma música simples que eu já sabia tocar no sitar indiano, e o professor pediu que eu continuasse, toquei e cantei o *kirtana* ‘Jay Radhe’. Nos contos hindus, Radhe é a companheira de Krishna, que por sua vez é uma manifestação da divindade Vishnu. Ele ficou surpreso por eu conhecer um *kirtana*.

Grupo de canto de kirtana, no qual um líder canta cada linha para um refrão repetir, ainda é um importante exercício espiritual. Alguns kirtanas têm apenas duas seções, o pallavi de abertura e o caranam, que pode ser um único verso ou uma série de versos. Seja em duas seções ou três, os músicos executam o pallavi semelhante a um refrão após cada caranam do kirtana (CATLIN, 2000, p. 216).

Ele pegou outro instrumento e passou a acompanhar improvisando, depois me explicou em que raga aquela música estava inserida, de acordo com a escala ascendente e descendente. E seguiu tocando melodias, possivelmente composições e improvisações, demonstrando diversas técnicas do instrumento.

FIGURA 2 – Professor Swaminathan tocando Saraswati veena





FONTE: Acervo pessoal do autor (2020)

Considerações finais

A música carnática desde o século XIX ocupa um lugar dentro de certas narrativas que buscam criar a ideia de uma música indiana autêntica, numa linha histórica desde os tempos védicos e “não contaminada pelos invasores muçulmanos” (SUBRAMANIAN, 2006, p.13; NEUMAN, 1985, p. 99). Um exemplo, são os escritos de C. R. Day no livro *The Music and Musical Instruments of Southern India and the Deccan* (1891):

A música tornou-se um comércio distinto, especialmente sob os governantes muçulmanos, e passou para as mãos das classes mais baixas e dos incultos (...) dos dois sistemas praticados no sul da Índia atualmente, o hindustani é um pouco semelhante ao do norte da Índia e de Bengala. É praticado principalmente por músicos muçulmanos, enquanto o carnática é mais restrito aos das raças do sul. A última, que pode ser chamada de música nacional do Sul, é muito mais científica e refinada que a hindustani, e seus professores são, via de regra, homens de educação muito melhor; um fato que não deixa de influenciar sua música e parece aparente em todas as suas melodias, mas particularmente nas interpretações que fazem delas (...) a música do sul da Índia, ou, como é mais comumente chamada, carnática, carrega, até onde podemos julgar, uma semelhança muito próxima com o que o sânscrito deve ter sido e, em muitos casos, podemos traçar claramente o desenvolvimento e os refinamentos introduzidos de tempos em tempos sobre os *ragas* originais (DAY, 1891, pp. 5, 11, 13).

Um posicionamento de superioridade cultural de alguns grupos sociais poderia ter diferentes intenções no período colonial, como a aliança das classes dominantes britânicas com as elites indianas das altas castas brâmanes.



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 (WOLFF, 2008, p. 495).

Também como hipótese, haveria disputas na qual os indianos demonstravam também ter as expressões de uma arte desenvolvida e refinada que pudesse equiparar as belas artes europeias – tendo não apenas uma música complexa como a carnática para chamar de música clássica, mas para esta também ser ensinada em Universidade, apresentada em teatros, ter seu panteão de músicos a serem venerados, entre outros aspectos de equivalência com a arte do colonizador. Amanda Weidman, argumenta sobre a ideia de música clássica: “não apenas o discurso sobre, mas o próprio som e prática da música, foi produzido no e através do encontro colonial” (WEIDMAN, 2006, p.17; RANGANATHAN, 2015, p. 7).

Amanda Weidman define como “Política da voz” (WEIDMAN *apud* SCHAFER, 2017, p.8) as disputas que envolvem discursos de modernidade, nação e autenticidade, na qual a música carnática não representaria uma tradição musical milenar e inalterada, mas sim o resultado do encontro entre os ideais de uma música ‘clássica’ a partir da perspectiva do colonizador e os ideais de autenticidade cultural por parte dos indianos (MICHALOVICZ, 2024, p.58).

Permeado por diversas influências culturais durante séculos de colonização, músicos e professores indianos seguem recriando as tradições musicais, buscando enaltecer aspectos culturais de suas regiões, como os repertórios tradicionais e ritos religiosos.

Terem como alunos músicos internacionais, pode representar para os professores indianos uma projeção maior de sua música e cultura para além da Índia, o que pode interferir nas suas formas e metodologias de ensino durante a interação com esses estudantes e suas demandas, porém preservando os elementos culturais que os são valiosos enquanto tradição.

Por fim, a aprendizagem de um instrumento musical, como relatado nesse artigo, permite um contato mais profundo com a cultura, através da relação entre pesquisador e os agentes que produzem e ensinam tal música, conforme propõem os etnomusicólogos Mantle Hood (1960) e Bruno Nettl (2005).



Referências:

MICHALOVICZ, Adriano. Música clássica indiana no Brasil: aprendizagem e performance na música hindustani. Dissertação de mestrado no Programa de Pós-graduação em Música. Curitiba: Universidade Estadual do Paraná, 2024.

BHATKHANDI, Vishnu Narayan. A Short Historical Survey of the Music of Upper India. Baroda: Indian Musicological Society, 1987.

CATLIN, Amy. "Karnatak vocal and instrumental music". In: ARNOLD, Alison (Org). The Garland Encyclopedia of World Music - South Asia: the Indian subcontinent. p. 209-236. New York: Garland, Routledge, 2000.

DAY, Charles Russell. The Music and Musical Instruments of Southern India and the Deccan. London & New York: Novello, Ewer & Co., 1891.

HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence. A invenção das tradições. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2002.

HOOD, Mantle. The Challenge of "bi-musicality". In: Ethnomusicology, v. 4, n. 2, p. 55-59. Urbana: University of Illinois Press, 1960. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/924263>>. Acesso em: 24 mai. 2023.

KASSEBAUM, Gayathri Rajapur. "Karnatak Raga". In: ARNOLD, Alison (Org). The Garland Encyclopedia of World Music - South Asia: the Indian subcontinent. p. 17-41. New York: Garland, Routledge, 2000.

NARAYAN. M.K.V. Lyrical Musings on Indic Culture: A Sociological Study of Songs of Sant Purandara Dasa. New Delhi: Worthy Publications Private Limited, 2010.

NETTL, Bruno. The study of ethnomusicology: thirty-one issues and concepts. Urbana-Champaign: University of Illinois Press, 2005 [1983].

NEUMAN, Daniel M. Indian Music as a Cultural System. In: Asian Music. Vol: 17. n. 1. p. 98-113. Texas: University of Texas Press, 1985.

PARTHASARATHY, T.S. The Journal of the Music Academy Madras. Vol.66. Chennai: The Music Academy, 1995. acessado em https://musicacademymadras.in/musicacademylibrary/admin/Music_Academy_Lib_DigLib/ids/Vol.66_1995.pdf

PANCHAPAKESA Iyer, A. S. Ganamrutha Bodhini: Sangeetha Bala Padam. Madras: Ganamrutha Prachuram, 1992.



PETERSON, Indira V. "Sanskrit in Carnatic Music: The Songs of Muttusvāmi Dīkṣita". *Indo-Iranian Journal*. 29 (3): 183–199. [JSTOR 24654620](https://www.jstor.org/stable/24654620). 1986.

RAJAGOPALAN, N. A garland. Chennai: Bharatiya Vidya Bhavan, 1990.

RANGANATHAN, Sumitra. Dwelling in my voice: Tradition as musical judgment and aesthetic sense in North Indian classical Dhrupad. Tese de doutorado. Programa de Pós-graduação em filosofia e música. Berkeley, CA: University of California, 2015.

ROWELL, Lewis. "Theoretical Treatises". In: ARNOLD, Alison (Org). The Garland Encyclopedia of World Music - South Asia: the Indian subcontinent. p. 17-41. New York: Garland, Routledge, 2000.

RUCKERT, George; WIDDESS, Richard. "Hindustani Raga". In: ARNOLD, Alison (Org). The Garland Encyclopedia of World Music - South Asia: the Indian subcontinent. p. 64-88. New York: Garland, Routledge, 2000.

SCHÄFERS, Marlene. "Voice". In: The Cambridge Encyclopedia of Anthropology. Cambridge: University of Cambridge, 2017.

SUBRAMANIAN, Lakshmi. From the Tanjore Court to the Madras Music Academy: A Social History of Music in South India. New Delhi: Oxford University Press, 2006.

WEIDMAN, Amanda. Singing the classical, voicing the modern: the postcolonial politics of music in South India. Durham: Duke University Press, 2006.

WOLFF, Marcus Straubel. Música clássica indiana: uma tradição musical híbrida. In: Anais do XVIII Congresso da ANPPOM. p. 492-495. Salvador: UFBA, 2008.

