

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
MESTRADO EM MÚSICA

ADRIANO MICHALOVICZ

MÚSICA CLÁSSICA INDIANA NO BRASIL:
APRENDIZAGEM E PERFORMANCE NA MÚSICA HINDUSTANI

CURITIBA

2024

ADRIANO MICHALOVICZ

MÚSICA CLÁSSICA INDIANA NO BRASIL:
APRENDIZAGEM E PERFORMANCE NA MÚSICA HINDUSTANI

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Estadual do Paraná, Linha de Música, Cultura e Sociedade, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música.

Orientador: Prof. Allan de Paula Oliveira

CURITIBA

2024

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema de Bibliotecas da UNESPAR e Núcleo de Tecnologia de Informação da UNESPAR, com Créditos para o ICMC/USP e dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Michalovicz, Adriano

Música Clássica Indiana no Brasil: aprendizagem e performance na música hindustani / Adriano Michalovicz. -- Curitiba-PR, 2024.
165 f.: il.

Orientador: Allan de Paula Oliveira.

Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação Mestrado em Música) -- Universidade Estadual do Paraná, 2024.

1. Música Indiana. 2. Aprendizagem musical. 3. Performance musical. 4. Etnomusicologia. I - Oliveira, Allan de Paula (orient). II - Título.

Dedico esse trabalho a todos músicos e musicistas, de todos os tempos e regiões do mundo, que seguem inventando e reinventando suas tradições musicais.

AGRADECIMENTOS

Agradeço meu orientador, Professor Dr. Allan de Paula Oliveira, por sua dedicação, paciência e apoio.

Agradeço também aos professores do programa de pós-graduação, especialmente à Professora Miliandre Garcia e o professor André Egg, suas aulas me trouxeram novas perspectivas para compreensão da relação entre arte, sociedade e história.

Agradeço à Universidade Estadual do Paraná e aos trabalhadores desta instituição. Durante dez meses recebi apoio da instituição com uma bolsa, a qual foi fundamental para o desenvolvimento da pesquisa.

Um agradecimento especial à minha companheira, Luciana de Freitas Brites, pelo carinho e pelo incentivo durante estes anos.

Agradeço à minha família, em especial à minha mãe, que sempre me encorajou e me apoiou na eterna jornada de se tornar um artista.

Agradeço a todos que fazem parte de minha jornada musical, professores, alunos, parceiros de palco e de estúdio, todos trabalhadores do setor cultural e artístico.

Um agradecimento especial ao meu primeiro mestre guitarrista, Maurício Aleixo, que partiu recentemente.

Agradeço a todos que participaram da pesquisa, de forma direta ou indireta, cujas contribuições foram essenciais para a realização deste estudo.

Agradeço aos professores que integraram a banca de defesa, e que trouxeram importantes observações para a conclusão dessa pesquisa, além de apresentarem novas perspectivas para a continuidade da pesquisa num futuro próximo.

RESUMO

Essa pesquisa pretende investigar quais são os pontos comuns e divergentes no processo de aprendizagem de músicos brasileiros que estudam música indiana com professores indianos. Para atingir o objeto dessa pesquisa os objetivos gerais do estudo foram compreender as estruturas que fundamentam a música hindustani e analisar os diferentes cenários da música indiana em três planos: na Índia até 1947, fora da Índia após 1948, e no Brasil atualmente. Os objetivos específicos foram mapear os processos de aprendizagem da música indiana, de alunos brasileiros que estudam ou estudaram com professores indianos, e descrever através de um relato etnográfico as atividades realizadas pelo músico indiano Shubhendra Rao no Brasil – um concerto, uma masterclass e uma palestra. Esta é uma pesquisa qualitativa, de caráter etnomusicológico. Foram realizadas entrevista semiestruturadas com seis músicos que residem no Rio de Janeiro e anotações no diário de campo acerca das atividades realizadas por Shubhendra Rao, além de fotografias e gravação de áudio, posteriormente transcritos e analisados. Sendo o processo de aprendizagem de música indiana uma profunda imersão na cultura de seus professores, cada músico apresentou relatos únicos dessa relação complexa e intercultural, que aprofundou a compreensão acerca das relações sobre música, aprendizagem e performance.

Palavras-chave: música indiana; etnomusicologia; aprendizagem e performance musical.

ABSTRACT

This research aims to investigate what are the common and divergent points in the learning process of Brazilian musicians who study Indian music with Indian teachers. To achieve the object of this research, the general objectives of the study were to understand the structures that underlie Hindustani music and to analyze the different scenarios of Indian music on three levels: in India until 1947, outside India after 1948, and in Brazil today. The specific objectives were to map the learning processes of Indian music, of Brazilian students who study or have studied with Indian teachers, and to describe, through an ethnographic report, the activities carried out by the Indian musician Shubhendra Rao in Brazil – a concert, a masterclass and a lecture . This is a qualitative research, of an ethnomusicological nature. Semi-structured interviews were carried out with six musicians who live in Rio de Janeiro and notes were made in the field diary about the activities carried out by Shubhendra Rao, as well as photographs and audio recordings, which were later transcribed and analyzed. As the process of learning Indian music is a deep immersion in the culture of their teachers, each musician presented unique accounts of this complex and intercultural relationship, which deepened the understanding of the relationships between music, learning and performance.

Keywords: Indian music; ethnomusicology; learning and musical performance.

LISTA DE TABELAS

TABELA 1 – Nome e abreviação das notas musicais	30
TABELA 2 – Durações das células rítmicas e escrita musical	30
TABELA 3 – Marcação de tempos e sílabas rítmicas da estrutura rítmica Teental.....	51
TABELA 4 – Escala ascendente e descendente da Raga Yaman.....	93
TABELA 5 – Escala ascendente e descendente da Raga Kirwani	93
TABELA 6 – Escala ascendente e descendente da Raga Khamaj.....	94
TABELA 7 – Escala ascendente e descendente da Raga Malkauns	139

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 - partitura da canção Raghupati Raghava Raja Ram	31
FIGURA 2 – Escrita musical indiana da canção Raghupati Raghava Raja Ram no sistema indiano.....	32
FIGURA 3 – Variação de escrita musical indiana da canção Raghupati Raghava Raja Ram.....	33
FIGURA 4 – Postura do músico sitarista.....	36
FIGURA 5 - Afinação das cordas do sitar indiano.....	38
FIGURA 6 – Postura do músico sitarist Posição do Mizrab no dedo indicador da mão direita.....	39
FIGURA 7 - Post do Instagram Consulado Honorário da Índia RJ apresentando o músico sitarista Shubhendra Rao.....	82
FIGURA 8 – Post do Instagram Consulado Honorário da Índia RJ apresentando o músico tablista Shubh Maharaj	83
FIGURA 9 – Post do Instagram Consulado Honorário da Índia RJ contendo logos dos apoiadores do concerto de música indiana de Shubhendra Rao	84
FIGURA 10 – Cartaz de divulgação da masterclass com Shubhendra Rao	86
FIGURA 11 - Post do Instagram Consulado Honorário da Índia RJ contendo informações sobre o sitar indiano	87
FIGURA 12 - Post do Instagram Consulado Honorário da Índia RJ, com informações sobre o sitar indiano	87
FIGURA 13 - Post do Instagram Consulado Honorário da Índia RJ com foto de Shubhendra Rao e Shubh Maharaj durante Concerto de música indiana que ocorreu no Theatro Municipal do Rio de Janeiro.	91
FIGURA 14 – Post do Instagram Consulado Honorário da Índia RJ com foto de Shubhendra Rao e Shubh Maharaj durante o concerto	95
FIGURA 15 - Post do Instagram Consulado Honorário da Índia RJ com Shubhendra Rao, Shubh Maharaj, músicos brasileiros e representantes da cultura indiana no Brasil	96
FIGURA 16 – Registro dos estudantes que participaram da masterclass ministrada por Shubhendra Rao. Na foto, os músicos demonstram a diversidade de instrumentos utilizados: sitar indiano, bansuri, violino e violão	107
FIGURA 17 – Escrita musical indiana de composição ensinada por Shubhendra Rao na masterclass	108

FIGURA 18 – cartaz de divulgação da palestra	109
FIGURA 19 – Shubhendra Rao durante palestra na Escola de Música da UFRJ	117

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1 HISTÓRIA DA ÍNDIA E SUA TRADIÇÃO MUSICAL HÍBRIDA	15
1.1 ÍNDIA ANTIGA E PERÍODO VÉDICO	15
1.2 CULTURAS INDO-MUÇULMANAS	17
1.3 COLONIZAÇÃO BRITÂNICA NA ÍNDIA	19
1.4 O NACIONALISMO HINDU E A LUTA PELA INDEPENDÊNCIA	23
2 INTRODUÇÃO À MÚSICA HINDUSTANI	26
2.1 NOTAS MUSICAIS	28
2.1.1 Sistema de escrita musical.....	29
2.2 INSTRUMENTOS MUSICAIS	33
2.2.1 Sitar indiano	35
2.2.2 Tapura	41
2.2.3 Tabla e Bols.....	42
2.3 ASPECTOS ESTRUTURAIS: RAGA E TALA	45
2.4 GHARANA OU ESTILO	51
3 A INVENÇÃO DA MÚSICA CLÁSSICA INDIANA	55
3.1 CONSIDERAÇÕES SOBRE O TERMO ‘CLÁSSICO’	56
3.2 A MÚSICA HINDUSTANI COMO MÚSICA CLÁSSICA INDIANA	58
3.3 TRATADOS MODERNOS DE BHATKHANDE E PALUSKAR	61
3.4 A MÚSICA INDIANA PARA ALÉM DA ÍNDIA.....	66
3.4.1 Ravi Shankar: O Ocidente encontra o Oriente	67
3.4.2 World Music e New Age.....	74
3.4.3 Considerações sobre a música indiana no Brasil	76
4 TRÊS EVENTOS DE MÚSICA HINDUSTANI NO BRASIL (2023)	78
4.1 SHUBHENDRA RAO, UM DISCÍPULO DE RAVI SHANKAR	81
4.1.1 Concerto de música hindustani no Theatro Municipal do Rio de Janeiro	89
4.1.2 Masterclass de sitar indiano	97
4.1.3 Transcrição da oficina	99
4.1.4 Palestra sobre música indiana na Escola de Música da UFRJ	109
4.1.4.1 Transcrição da palestra.....	110

4.1.4.2 Palestra sobre música indiana na Escola de Música da UFRJ	114
5 BRASILEIROS APRENDENDO MÚSICA(S) COM PROFESSORES INDIANOS	118
5.1 TRANSIÇÃO ENTRE SONS: RELATOS SOBRE A APRENDIZAGEM DA MÚSICA HINDUSTANI	120
5.1.1 Trajetórias e o encontro com a música Indiana	121
5.1.2 Iniciando os estudos de Música indiana	123
5.1.3 Sobre adquirir instrumentos musicais da Índia	126
5.1.4 No Caminho das Índias	127
5.1.5 Relação entre Mestre-Discípulo e os processos de Ensino-Aprendizagem	129
5.1.6 E agora, já podemos aprender uma Raga?	138
5.1.7 Ir à Índia – aprendizagens musicais e culturais	140
5.1.8 Aprender on-line: A Índia que vem até você	142
5.1.9 Campos em aproximação e em disputas	143
5.2 TORNANDO-SE UM MÚSICO QUE TOCA MÚSICA INDIANA	144
6 CONCLUSÃO	150
REFERÊNCIAS	153

INTRODUÇÃO

Quais os pontos comuns e divergentes no processo de aprendizagem de músicos brasileiros que estudam música indiana com professores indianos? Está é a pergunta que esse trabalho teve como proposta analisar. Os objetivos gerais foram compreender as estruturas que fundamentam a música hindustani, e analisar os diferentes cenários da música indiana em três planos: na Índia até 1947, fora da Índia após 1948, e no Brasil atualmente. Como objetivo específico buscou-se mapear e compreender os processos de aprendizagem da música indiana, de alunos brasileiros que estudam ou estudaram com professores indianos.

O objeto de pesquisa tem pouca literatura e pesquisa em língua portuguesa, sendo que em língua inglesa há diversos materiais disponíveis¹. A pesquisa traz contribuições para o campo da etnomusicologia, musicologia e música, no âmbito da aprendizagem e da performance. A música indiana vem sendo objeto de interesse de diversos artistas de todo mundo, principalmente após a década de 50 - seja para o estudo formal e tradicional da música clássica indiana ou mesmo dentro do contexto experimental, com utilização de elementos dessas músicas (Rock, Jazz, World Music, New Age). A música indiana faz parte dos estudos e das práticas em que o pesquisador desenvolve seu processo de aprendizagem e atividade artística.

Sendo uma pesquisa de abordagem qualitativa, a metodologia utilizada nesse trabalho é bibliográfica, através do levantamento de material bibliográfico pertinente ao tema da pesquisa, leitura desse material e o devido fichamento, seguido da organização lógica dos assuntos e estudo de campo de caráter etnomusicológico, com coleta de dados pela observação, assim como através de entrevistas semiestruturadas, para a aprofundar a compreensão dos temas a serem pesquisados.

Assim, o trabalho está estruturado em duas partes principais: a primeira relacionada aos aspectos históricos e culturais no desenvolvimento da música clássica indiana dentro da Índia e ao movimento de expansão da música clássica indiana para o mundo; a segunda relacionada ao contexto da música indiana no Brasil e aos processos de aprendizagem dos músicos brasileiros que estudaram esta música - descritos num relato etnográfico de uma imersão musical ocorrida no Rio de Janeiro em 2023

¹ Toda bibliografia original em língua estrangeira, predominantemente em inglês, tem tradução livre do próprio autor desse trabalho.

Na primeira parte do trabalho, entre os capítulos um e três, a investigação será acerca da ideia de música clássica indiana. Serão levantadas as seguintes questões: Quando se iniciou o uso do termo, por quais motivações, e com a participação de quais agentes? Como esta ideia de música clássica foi desenvolvida e quais critérios passaram a definir qual música se enquadra neste termo? Serão expostos os contextos históricos, principalmente em seu período de colonização britânica até a independência. Assim, pode-se compreender questões relacionadas à construção de uma identidade nacionalista hindu, assim como às influências coloniais na forma de se construir uma noção de história e de suas narrativas.

A história antiga é constantemente invocada em narrativas acerca dos campos de disputa de poder e legitimidade (Hobsbawm, 2002). Os significados passam pela profunda carga histórica. A história representa um valor, sempre colocado em discussão nos debates que vão permear a música, sobretudo num campo dividido entre as heranças das tradições hindus e muçulmanas. Também será apresentado uma introdução aos conceitos e teorias básicas que fundamentam a prática da música hindustani.

Entre os autores que trazem referências para a análise e reflexão acerca dos temas desta primeira parte do trabalho estão Edward Said (1990) com seu pensamento sobre Orientalismo; Pierre Bourdieu (1983, 1989, 1997 e 1999) sobre capital cultural e poder simbólico; Stephen Slawek (2000), George Ruckert (2000), Robert Simms (2000), James Kippen (2000, 2006, 2008), Allyn Miner (2004), Bonnie Wade (1987) e Daniel Neuman (1985, 1990, 2011, 2014) com estudos de etnomusicologia acerca da música hindustani; intelectuais do passado como Bhatkhande (palestra de 1917, edição de 1987) que tiveram influência na sistematização e na forma como se compreende esta música na modernidade, e os intelectuais que em nosso tempo analisam estas influências como Janaki Bakhle (2005), Sambamurthy (2005) e Marcus Wolff (2008, 2022).

Ainda no capítulo três será analisada a expansão da música indiana para fora da Índia, principalmente por intermédio do músico sitarista Ravi Shankar, e intensificada com as atividades entre o músico indiano e o grupo britânico *The Beatles*, através do envolvimento do guitarrista George Harrison que se tornou estudante de sitar indiano e um entusiasta da música e cultura indianas. A partir da década de 50, com avanço da indústria fonográfica, novos gêneros musicais ganham destaque com discos de *World Music*, além das fusões e das influências da música indiana com o Rock e o Jazz. Os autores que trazem materiais para análise desses temas são Nívea Lins Santos (2020) sobre a música indiana no contexto da *World Music*; Trent Cunningham (2012) e Zachary Francis Stockill (2013) sobre *Beatles*, psicodelia e orientalismo; e músicos como o próprio Ravi Shankar (1969);

Na última parte do trabalho, capítulos quatro e cinco, trazemos a pesquisa de campo, através da escrita dos relatos etnográficos, relacionados aos eventos realizados pelo músico indiano Shubhendra Rao, que em 2023, no Rio de Janeiro, ministrou um concerto musical, uma *masterclass* e uma palestra. O evento reuniu músicos brasileiros iniciantes e veteranos ligados à música indiana. Alguns desses músicos foram entrevistados a fim de mapear os processos de aprendizagem de música indiana, e outros aspectos culturais que fizeram parte da experiência de cada um.

Os materiais coletados para análise nesse último capítulo são compostos por seis entrevistas com músicos do Rio de Janeiro gravadas em áudio, além de registros de áudio e de vídeo dos eventos realizados por Shubhendra Rao, e anotações no caderno de campo – materiais que foram transcritos para seleção dos dados que foram utilizados na pesquisa. Este capítulo também inclui os registros do próprio pesquisador em viagem para estudo de música na Índia (entre dezembro de 2018 e início de 2020).

As bases metodológicas adotadas e que embasam o trabalho de campo são dos autores Clifford Geertz (1978), Bruno Nettl (1964, 2005), Anthony Seeger (2008), Antonio Carlos Gil (2008), Gianni Ginesi (2018), George Gaskell e Martin Bauer (2015).

1 HISTÓRIA DA ÍNDIA E SUA TRADIÇÃO MUSICAL HÍBRIDA

A exposição de uma linha do tempo histórica tem como função contextualizar as inúmeras influências culturais que vieram formar a cultura híbrida e complexa, que compreendemos como indiana, e conseqüentemente os elementos que vão constituir e fundamentar as principais bases culturais que representam a identidade da música indiana e suas subdivisões.

1.1 ÍNDIA ANTIGA E PERÍODO VÉDICO

A música tem sido um caminho de transmissão de memórias, de conhecimentos e de saberes no decorrer da história de diversos povos. A palavra de origem sânscrita *Sangeeta* tem uma definição tríplice: cantar, tocar instrumento e dançar (Vedabala, 2021, p.1).

Em palestra sobre a música clássica indiana realizada no Brasil, o músico indiano Shubhendra Rao trouxe uma linha temporal antiga, pontuando as fases históricas na qual a música indiana foi passando por transformações.

Essa é uma música muito antiga, muito tradicional. Mais de 5000 anos de tradição continua. A tradição tem 5000 anos, mas a música continua transformando-se. Porque se tocarmos a música antiga, ela fica estática, e não corresponde às pessoas de hoje. Então a música tem que estar viva, mas manter as raízes e as tradições fortes. Dizemos que tem 5000 anos, mas o que ouvimos hoje tem apenas 500 anos (Rao, 2023, informação verbal²).

Esta referência de 5.000 anos de tradição vem sendo apoiado pelos avanços da arqueologia, que investiga uma civilização que habitava o Vale do rio Indo, atual região do Paquistão, cerca de 3000 a.C., tendo como dois grandes centros as cidades de Harappa e Mohenjo-Daro. “Ali vivia um povo agricultor vindo do Oeste, os drávidas³, que tinham a pele escura, baixa estatura, cabelos encaracolados. Seus descendentes ainda hoje são encontrados no sul da Índia” (Mocellin e Camargo, 2012, p. 132). Essas populações teriam se dispersado pelo Vale do Rio Ganges e para o sul do território atual da Índia, devido às invasões estrangeiras e a fatores de mudança ambiental (Unzer, 2018).

Cerca de 1800 a.C., a região seria ocupada pelo grupo indo-europeu, conhecidos como arianos, povos nômades, vindo da região do Cáucaso (atuais regiões da Rússia, Georgia,

² Informações obtidas em **palestra sobre música indiana** de Shubhendra Rao, realizada na Escola de música da UFRJ, no Rio de Janeiro, em 9 de agosto de 2023. (a palestra está transcrita integralmente nesse trabalho).

³ Conhecidos também como dravidianos, termo que utilizaremos para referenciar.

Azerbaijão e Armênia), seguindo em direção ao Vale do Rio Ganges. A dominação dos povos arianos sobre os povos locais marca o denominado Período Védico, sendo esse o período narrado nos *Vedas*, na perspectiva dos Indo-arianos.

A história antiga da Índia vem sendo contada através destes conjuntos de textos religiosos chamados de *Vedas* ou livros de conhecimento, contendo lendas, cantos, hinos e poemas. Estão divididos em quatro partes: *Rigveda*, *Yajurveda*, *Samaveda* e *Atharvaveda*. Eram transmitidos através da tradição oral de geração para geração pelos sacerdotes. Estima-se que foram compilados entre 1500 a.C. e 500 a.C., em sânscrito, a mais antiga das línguas da família indo-europeia, sendo a língua sagrada e clássica da Índia.

Os arianos tinham a pele clara, e se intitulavam como *arya*, palavra que em sânscrito, língua que eles utilizavam, significa nobreza (Mocellin e Camargo, 2012, 134-135). A troca entre os arianos e dravidianos incluiu influências na língua e na religião, dando origem a diversas manifestações religiosas, que foram organizadas posteriormente de forma genérica e definidas como hinduísmo⁴ - a partir da perspectiva e classificação de estudiosos britânicos.

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” (...) Cumpre destacar que do choque cultural entre esses povos nasceu uma cultura híbrida, que procurou compatibilizar elementos muitas vezes díspares ou ao menos heterogêneos (Wolff, 2008, p. 492).

Nos *Vedas* constam as bases do hinduísmo, a se incluir as noções religiosas que fundamentam os sistemas de castas, sistema complexo que passou e continua a passar por transformações, mas que ainda influencia a organização social. Através de um sistema de caráter hereditário, as castas interferem na forma como as famílias selecionam possíveis candidatos para se casarem, influenciam o capital simbólico dentro das relações sociais e atividades profissionais, assim como mantêm dinâmicas de opressão e de marginalização a certas camadas da população.

Algumas personalidades questionaram tal sistema, representando correntes reformistas no hinduísmo: Sidarta Gautama, que com suas ideias influenciou o nascimento do budismo; e Mahavira, que influenciou a criação do jainismo. Ambos no século XVI a.C. Posteriormente no século XV d.C., influenciando a criação do sikhismo, Guru Nanak Dev

⁴ Estima-se que atualmente, 80% da população indiana, em sua religiosidade, sejam adeptos do hinduísmo (<https://www.pewresearch.org/religion/2012/12/18/global-religious-landscape-exec/>).

(1469-1539) também desafiou estes aspectos da organização social. As populações muçulmanas representam a segunda religião com maior número de adeptos do país, na qual há também a existência de sistema de castas.

Importante observarmos o próprio processo de criação do termo hinduísmo, utilizado no decorrer de todo este trabalho. Hinduísmo é a palavra que caracteriza a religião indiana moderna (Oliveira, 2009, p. 94).

O cenário físico é a terra que, desde épocas passadas, o mundo ocidental conhece como sendo a Índia, uma palavra que os gregos tomaram emprestado dos persas, que, por causa da dificuldade que tinham com o “s” inicial, chamavam o grande rio Sindhu (moderno Indu) de “Hindu”. Foi com esta palavra que os estrangeiros passaram a designar a religião e a cultura dos povos que viviam na terra banhada pelos dois rios, o Indo e o Ganges, embora os próprios nativos não usassem o termo (Embree, 1972, p. 8).

Sobre os termos hinduísmo e hindu, Max Weber observa:

É uma expressão que aparece pela primeira vez com a dominação islâmica ao referir-se aos nativos da Índia não convertidos. Os indianos mesmos não haviam começado a designar como ‘hinduísmo’ sua afiliação religiosa até a literatura moderna (Weber, 1987, p. 14).

Os séculos seguintes seriam marcados por mudanças políticas, com as invasões persa e grega. Alexandre, o rei da Macedónia, havia realizado avanços no domínio do Império persa (Unzer, 2018), avançando para territórios indianos na região noroeste (356 a.C. a 323 a.C.); até a ascensão do Império Máuria (321 a.C. a 185 a.C.) com Chandragupta, e com seu neto Ashoka (de 269 a. C a 232 a.C.), que conquistou grande parte do território da Índia.

Outros impérios se seguiram: Pandias, Chalukyas, Cholas, Cheras, Pratihara, Rashtrakuta, Palas, Pallavas, Vijayanagara, entre outros. A partir do século XIII d.C., a Índia passaria a sofrer profundas transformações advindas de povos da Ásia Central, ainda que já houvesse presenças de entidades políticas islâmicas desde o século VIII d.C., mas que tinham seus avanços contidos pelos Impérios presentes nas regiões norte e noroeste (Unzer, 2018). O tema será exposto a seguir, com mais detalhes sobre as culturas Indo-Muçulmanas.

1.2 CULTURAS INDO-MUÇULMANAS

Durante o período de 1206 d.C. a 1526 d.C., estabeleceu-se o reino ou Sultanato de Delhi, com cinco dinastias de curta duração, mas que avançaram e dominaram grande parte

subcontinente. O fim desse período culminou no nascimento do Império Mughal, que durou até 1858 (Burlot, 1990, p. 210).

O fundador da dinastia Mogol ou Mughal foi Babur, nascido no Uzbequistão, e que tinha em sua descendência Gengis Khan, ainda que remota - motivo pela qual os persas e ocidentais o conheciam como um mogol, em referência aos mongóis (Unzer, 2018). Esse foi um período de intensa renovação cultural, influenciado pelos povos persas (provindos da região que atualmente conhecemos como Irã), afegãos, turcos, árabes, entre outros.

Tais povos trouxeram principalmente elementos das tradições muçulmanas⁵, também do sufismo que é um ramo da religião do islamismo, o que influenciou profundamente a arquitetura, a música, a literatura, a religião e os hábitos da sociedade indiana, principalmente na região que corresponde atualmente ao norte da Índia. O sufismo, considerado uma dimensão mística do Islã, desenvolveu intenso intercâmbio com as tradições hindus, além de compartilhar de conceitos filosóficos e educacionais comuns, como a relação Mestre-discípulo. Podemos observar estes intercâmbios no território da música através de biografias de personalidades históricas, como o imperador Akbar (1555-1605) que era neto de Babur, e o músico e poeta Amir Khusraw (1254- 1325).

O sufismo afirma as normas da tradição islâmica e, ao mesmo tempo, aponta para suas limitações. Se a lei no Islã é reconhecida como a dimensão externa da religião, o sufismo traz consigo o significado interior dessa lei, contudo, as duas realidades são inseparáveis. Portanto, o sufismo tem sido definido como o aspecto místico da tradição islâmica. O sufismo é pensado ainda como a dimensão esotérica do Islã que conduz o devoto a uma experiência pessoal do mistério da unidade de Deus (Santos, 2016, p. 215).

O movimento sufi tem seus primeiros registros no século XI e XII, com integrantes vindo da região do Afeganistão, tendo como principais centros a região de Punjab, e as regiões que atualmente pertencem ao Paquistão. Entre os séculos XIII e XV, os sufis já estavam presentes nas regiões da Caxemira, Bihar, Bengala e na região do Decão.

A principal ordem sufi no território que corresponde a atual Índia, *Chishti Silsilah*, foi difundida pelo Sheik Khwaja Moinuddin Chishti, nascido em 1142 d.C. no Afeganistão, que se estabeleceu no Sultanato de Delhi, Bhattacharjee e Alam (2021, p. 211). O importante músico e poeta Amir Khusraw pertencia a esta ordem, e seu legado está no fato de “ele ter promovido a cultura indo-muçulmana através da música e poesia de tradição persa” (Santos,

⁵ “Nome dado aos seguidores do Islã, isso é, aquele que se submete de forma espontânea a Alá (Allah) e reconhece Muhammad como seu profeta. Além disso, o ser muçulmano consiste em estar coeso a uma série de práticas, obrigações (...) e regras morais estabelecidas pelos ensinamentos do profeta, que é visto como modelo a ser seguido.” (Costa, 2016, p. 38).

2018, p. 459), promovendo “a síntese das tradições musicais persas e indianas” (Momim, 2006, p. 274).

É atribuído a Amir Khusraw também diversas contribuições no campo da música, como a inserção do sitar persa (Wolff, 2008, p. 494; Wade, 1994, pp. 94-95), porém, às vezes, lhe é atribuído o crédito de inventor ou realizador de mudanças estruturais no sitar indiano, sendo tais ideias questionadas e refutadas pelos estudiosos (Miner, 2004, p.17; Neuman, 2014, p. 284), atribuindo-as como histórias tradicionais e populares⁶. Ele é considerado o principal compositor de *Ghazals e Qawwali*, formas de composição musical com conteúdo poético, cantado pelas comunidades sufis e muçulmanas (Santos, 2018, p.459), a ele também são atribuídos os processos criativos que originaram os estilos de canto como *khayal* (Misra, 1982) e *Tarana* (Wolff, 2008, p. 494). Tais temas serão abordados com maiores detalhes nesta primeira parte do trabalho, numa breve descrição acerca dos estilos, das características e das estruturas da música indiana.

Posteriormente, no século XVIII, a presença inglesa se tornaria mais forte, e com a decadência econômica dos Estados islâmicos, e conseqüentemente com declínio dos mughals, que eram importantes patrocinadores das atividades musicais, ocorreriam profundas mudanças no campo da música.

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” (Wolff, 2008, p. 495).

Sobre os britânicos e suas influências, veremos mais detalhes a seguir.

1.3 COLONIZAÇÃO BRITÂNICA NA ÍNDIA

No século XVIII, em 1784, foi fundada a *Royal Asiatic Society* em Calcutá, região da Bengala no nordeste do atual território da Índia, por membros da sociedade inglesa que eram empregados pela *East India Company* e que se tornaram informantes dos estudiosos de gabinete, que fora da Índia passaram a moldar e a narrar para o mundo uma forma de compreender tal cultura e sua história (Da Fonseca, 1999, pp. 207-220).

⁶ Uma hipótese entre os estudiosos é que haja a confusão entre dois personagens com o mesmo nome, porém de épocas distintas, o mais conhecido que viveu durante o período do Sultanato de Delhi no século XIII, e outro do período mughal no século XVII, que poderia ser um dos personagens relacionados ao desenvolvimento do sitar. (**Amirkhan Khusrau Khan**. Referência Oxford. Acessado em 17 de maio de 2024, em <https://www.oxf.com/view/10.1093/oi/authority.20110803095408755>).

Esta compreensão é baseada numa perspectiva ideológica formulada pelos colonizadores europeus, e muitas vezes distantes da tradição e das realidades da cultura indiana. Os ingleses iniciaram um processo de historicização⁷ do pensamento indiano, como se iniciando do zero a partir do momento de sua colonização, onde eles teriam que recuperar uma história considerada perdida, na qual a Índia era vista como uma sociedade ‘eterna’ e ‘a-histórica’ até aquele momento (Carvalho, 2016, p.132).

À medida que aumentavam tais influências, os ingleses buscavam entrar em contato com as leis, com os costumes e com a história dos indianos, levando ao estudo de sistemas jurídicos antigos e ao sânscrito, orientados pelos seus informantes que eram brâmanes, os guardiões da tradição indiana clássica e antiga.

Os Brâmanes buscavam transmitir aos administradores britânicos sua história antiga, com a narrativa de um tempo em que não havia intolerância religiosa nem confrontos que dividissem o povo, o que já não era mais real com o domínio muçulmano. “Administradores e juízes querem conhecer o presente, recorrem a informantes privilegiados que lhes interpretam enviesadamente o passado, que é projetado no presente para uma oposição mais forte a um inimigo interno comum” (Da Fonseca, 1999, p. 207-220). Importante mencionar que no período anterior ao domínio islâmico já havia sistema de dominação, porém, classificar os muçulmanos como inimigo comum era do interesse desses grupos.

James Mill, em sua obra *The History of British India*⁸, dividiu a história da Índia em três diferentes períodos e buscava inserir o discurso histórico da sociedade indiana na história do mundo e na modernidade, numa perspectiva que tem a civilização cristã como centro da narrativa: a) civilização hindu ou ‘antiga’, da chegada dos Arya ao vale do Indo até o século XI d.C. com os primeiros contatos dos turcos com o Norte da Índia; b) civilização muçulmana ou ‘medieval’, até a chegada dos ingleses no século XIX; c) período britânico ou ‘moderno’ (Da Fonseca, 1999, p. 207-220).

Em 1916, em conferência sobre a música hindustani, o musicólogo indiano Vishnu Narayan Bhatkhande (1860-1936), utiliza a mesma lógica para analisar a linha evolutiva de desenvolvimento da música indiana (Bhatkhande, 1987, p. 3). O autor e suas contribuições na sistematização da música indiana serão abordados adiante neste trabalho.

⁷ O processo de historicização do pensamento, era orientado a partir de estudos que combinavam reflexão teórica e com pesquisa empírica, com objetivo de influenciar o curso dos acontecimentos (Gottlob, Michael. **Historical thinking in south Asia: a handbook of sources from colonial times to the present**. New Delhi: Oxford UP, 2003, p. 2)

⁸ Obra publicada em 1817.

A historiografia moderna indiana se inicia com a dominação britânica, no fim do século XVIII até a primeira metade do século XX, podendo ser dividida em 3 linhas principais de interpretação: colonial, nacionalista e pós-colonial (Carvalho, 2016, p. 134). Esta historiografia seria transmitida por meio “das faculdades missionárias cristãs, dos centros de treinamento para funcionários públicos criados pelo governo colonial e das escolas indianas a partir da reforma educacional de 1835” (Marson e Moreira Quadros, 2021, p. 4). Com a reforma educacional se instituiu o ensino em língua inglesa no país.

Através de uma interpretação colonial, os ingleses buscavam legitimar seu controle, à medida que criavam um estereótipo dos indianos como o “outro”, um povo primitivo e exótico. Nesta visão, não haveria ocorrido mudanças substanciais na sociedade indiana de sua origem até a chegada dos ingleses, a sociedade estava estagnada e irracional. Não levavam em consideração os aspectos políticos, supondo que anteriormente eram governados por déspotas e tiranos. Eles, os novos “administradores”, ofereciam altos valores culturais, que conduziria a Índia de uma sociedade tradicional para uma sociedade progressista e dinâmica, justificavam sua presença e papel enquanto colonizadores como aqueles que estavam a conduzir o movimento natural da história rumo à civilização do país (Da Fonseca, 1999, pp. 207-220; Carvalho, 2016, pp. 133-134; Marson e Moreira Quadros, 2021, p. 4).

A partir do início do século XIX, cópias traduzidas de obras literárias indianas passam a se espalhar pelos Estados Unidos, assim como em países da Europa como a França e a Alemanha, conquistando poetas, filósofos e outros intelectuais. Um exemplo desse movimento é a criação da *Société Asiatique* em Paris em 1822, na qual seus integrantes estavam mais livres dos deveres administrativos e da política governamental, e mais interessados no estudo acerca do conhecimento. Edward Said (1990) alerta sobre o orientalismo difundido pelos franceses e alemães, que também criaram uma imagem fantasiosa do "oriente" como o outro, oposto ao "ocidente" racional e civilizado.

Julgando como exóticas as práticas e as crenças religiosas do indiano, tinham os ingredientes para a formação de uma visão utópica de mundo, para fugir dos momentos confusos e de transformação que a Europa passava no século XIX. O indivíduo indiano observado neste momento já carregava elementos culturais diversos, sobretudo características hindus e muçulmanas.

Foi se consolidando uma dicotomia de valores a partir da ideia de “espiritualismo indiano” em oposição ao "materialismo europeu/ocidental”, com uma generalização que não leva em conta os contextos da sociedade em cada período, com seus aspectos sociais e

políticos, inclusive sobre as imensas diferenças entre povos e religiões habitando um país continental – hindus, muçulmanos, budistas, jainistas, sikhs.

Essa concepção sobre o orientalismo passou a ser utilizada pelos pensadores indianos nos últimos cem anos como uma forma de capital simbólico. “Para eles foi um consolo terem recebido dos europeus uma arma com que competir com a alegada superioridade técnica, política e cultural da Inglaterra - e o *merchandising* e o marketing dessas ideias continuam rendendo até hoje” (Da Fonseca, 1999, pp. 207-220).

As ideias orientalistas, mesmo que estereotipadas e reducionistas (Said, 1990), passaram a ser assimiladas pelos indianos e convertidas num processo de elaboração e de construção de um “mercado de bens simbólicos”⁹. Este processo de assimilação se intensificou à medida que os indianos buscavam sua independência dos colonizadores britânicos, e nos períodos posteriores, nas quais passaram a ocorrer maior exposição e busca de espaços para intercâmbio num cenário mundial, por exemplo, através da propagação da cultura, na qual as tradições milenares das artes e da filosofia representam bens simbólicos.

O orientalismo é um estilo de pensamento baseado em uma distinção ontológica e epistemológica feita entre ‘Oriente’ e ‘Ocidente’. Desse modo, uma enorme massa de escritores, entre os quais estão poetas, romancistas, filósofos, teóricos políticos, economistas e administradores imperiais, aceitou a distinção básica entre Oriente e Ocidente como ponto de partida para elaboradas teorias, romances, descrições sociais e relatos políticos a respeito do Oriente, dos seus povos, costumes, ‘mentalidade’, destino e assim por diante (Said, 1990, p. 14).

Sobre a perspectiva de Bourdieu, os indivíduos possuem poder simbólico, constituídos a partir de um capital cultural acumulado - desde suas habilidades adquiridas nas fases de aprendizagem, passando por seus bens materiais, até seus diplomas e titulações acadêmicas. Esta acumulação de capital cultural desde a infância “só ocorre sem demora ou perda de tempo, naquelas famílias possuidoras de um capital cultural tão sólido que fazem com que todo o período de socialização seja, ao mesmo tempo, acumulação” (Bourdieu, 1997, p. 86). Assim, podemos compreender a transmissão do capital cultural como uma forma de transmissão hereditária desse capital.

Através desse acúmulo, os indivíduos ou grupos se diferenciam socialmente, e podem persuadir outros, num processo de dominação, o que pode excluir o acesso de determinadas classes a esses capitais, e conseqüente, a ascensão social destas - o que Bourdieu definiu como “violência simbólica”. Esta violência é exercida através de símbolos que vão ganhando

⁹ Como ‘mercado de bens simbólicos’, estamos utilizando o pensamento de Bourdieu (1983, 1989, 1997, 1999) para se referir a uma economia de trocas de capitais simbólicos.

significados, e estes exercem domínio e poder sobre as pessoas. A partir da perspectiva do conceito de Hegemonia, o grupo dominante vai fortalecendo ideias, que serão aceitas como naturais, para dominados e dominantes (Bourdieu, 1989, pp. 10-13).

Capital cultural se converte em capital econômico, conseqüentemente, estes não estão separados, assim como capital social (honra, poder, prestígio). O espaço social é um campo de lutas e disputas, no qual os agentes desenvolvem suas estratégias para mudar, dar manutenção ou ascender em suas posições sociais (Bourdieu, 1979, pp. 73-79).

Os conflitos se dão na esfera por legitimidade, no qual esse campo de disputas simbólicas é articulado. “As teorias e as escolas, como os micróbios e os glóbulos, se devoram entre si e com sua luta asseguram a continuidade da vida” (Bourdieu, 1983, p. 8). Um exemplo destas disputas será analisado nesse trabalho sobre a adoção do termo “clássico” na música indiana, colocando esta em relação a música dos colonizadores, que tinham como discurso sua superioridade cultural sobre a cultura dos colonizados.

1.4 O NACIONALISMO HINDU E A LUTA PELA INDEPENDÊNCIA

O movimento de independência da Índia trazia dois aspectos: o fim do imperialismo britânico e a separação da Índia em duas partes, uma hindu e outra muçulmana. Assim, o nacionalismo que abarcava todos indianos, ia aos poucos apresentando um movimento hinduísta militante, que declarava um outro inimigo, os invasores históricos, e que naquele momento eram muçulmanos. Os intelectuais nacionalistas utilizaram os mesmos métodos historiográficos de europeus, mas com diferentes interpretações dos eventos, fortalecendo posições políticas do grupo, e realizando uma separação de narrativa histórica entre as civilizações hindu e muçulmana (Carvalho, 2016, pp. 133-134).

Assim, a história era reescrita, enaltecendo o período Gupta¹⁰, passando a considerar o que era história antiga como sendo a “Era de Ouro”, como um modelo nacionalista a ser espelhado. Os nacionalistas consideravam qualquer outra força cultural como intrusa, por exemplo, o budismo, que embora tenha sua tradição nascida na Índia, questionava diversos valores, estruturas sociais e religiosas relacionadas ao hinduísmo.

¹⁰ O império Gupta (320 d.C. - 550 d.C.) é conhecido pelas notáveis realizações no campo das artes, arquitetura, ciência, religião e filosofia. No reinado de Chandragupta I (320 d.C. - 335 d.C.) se consolidou ampla dominação sobre partes do território indiano, através do resultado de anos de alianças e casamentos entre poderosas famílias e clãs. (Unzer, 2018).

A independência da Índia teve a participação de importantes personagens: indianos educados nos moldes britânicos, constituindo famílias que representavam a elite indiana - comerciantes, industriais e financistas - e que teriam protagonismo político. Dentre eles havia advogados, admitidos na suprema corte de Bombaim entre 1890 e 1900, que viriam a ser líderes nacionais da Índia independente, como Mohandas K. Gandhi (1869-1948) e Villabhai Patel (1875-1950), e o futuro fundador do Paquistão Muhammad Ali Jinnah (1876-1948). Esta era uma elite muito minoritária, principalmente se considerarmos que uma massa de 90% da população sequer era alfabetizada antes da independência (Hobsbawm, 1995, p. 201). E foi esta mesma elite que, preocupada em promover o sentimento de orgulho nacional, reinventava as tradições culturais nativas, a se incluir as tradições musicais chamadas de clássicas, principalmente a partir das décadas de 1860-70 na capital da Índia Britânica (Calcutá), e que receberam total apoio do governo indiano após a independência (Wolff, 2008, p. 495).

Os movimentos nacionalistas tiveram grandes desafios em mobilizar as massas tradicionalistas e antimodernas, mantendo seus projetos modernizantes. Bal Ganghadar Tilak (1856-1920) no início dos movimentos nacionalistas, buscou conquistar as massas através dos temas que enalteciam a superioridade espiritual da antiga civilização hindu/ariana e sua religião, sobre a civilização ocidental moderna. A metodologia de Gandhi era semelhante, de forma que mobilizou multidões das aldeias a cidades, porém com o cuidado de evitar os antagonismos entre hindus e muçulmanos, aprofundando seu movimento com a revolução pelo ato coletivo da passividade, e modernização social através do questionamento do sistema de castas (Hobsbawm, 1995, p. 206-207).

Apesar da complexidade do assunto, um importante tema a se refletir e analisar, com base em dados e nas narrativas históricas, é sobre as implicações do sistema de castas no campo da música.

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? (Wolff, 2008, p. 492).

Desde 1906, políticos indianos já investiam no slogan e no ativismo em prol do autogoverno (*swaraj*), desafiando a Grã-Bretanha, esta que tinha a Índia como uma de suas maiores colônias. Entre 1918 e 1922, as políticas nacionalistas de massa no subcontinente ganharam força, tendo também o apoio de populações muçulmanas, principalmente após o

turbulento ano de 1919, no ocorrido “massacre de Amritsar” onde milhares de indianos desarmados foram mortos sob comando de um general britânico. O movimento era intensificado pelas greves operárias e pela desobediência civil convocadas por Gandhi e um congresso radicalizado, anunciando que a independência seria conquistada até 1921, o que não ocorreu nesse prazo (Hobsbawm, 1995, pp. 208-209).

O domínio britânico, enfraquecido durante a Segunda Guerra Mundial, em 1943, sofreu uma rebelião do congresso indiano sob o *slogan* “Deixe a Índia”, seguido da busca de apoio japonês nas investidas em busca da independência. Os soldados indianos passavam para o lado inimigo, formando o exército nacional indiano, liderado pelo dirigente de esquerda Shubas Chandra Bose (1897-1945), (Hobsbawm, 1995, p.214).

A pressão foi aumentando, culminando na retirada dos britânicos do subcontinente indiano em 1947. Era uma forma de manter as vantagens do Império, renunciando ao poder formal, pois os britânicos ainda exerceram influências nas violentas guerras, que separariam a Índia, nascendo o território do Paquistão. Influência que se dava ao nutrir a rivalidade entre hindus e muçulmanos, na tentativa de enfraquecer as articulações que buscavam uma libertação nacional, numa última tentativa de “dividir para governar”:

O domínio britânico destruiu não apenas a si mesmo, mas a sua própria justificativa moral, que era a consecução de um único subcontinente indiano onde as diversas comunidades pudessem coexistir em relativa paz sob uma administração e leis únicas, porque imparciais (Hobsbawm, 1995, p. 216).

A Índia sendo um país livre e independente iniciaria um novo processo de construção de identidade, internamente e diante das relações com outros países, no qual a música e as artes teriam um papel importante na divulgação e na afirmação de uma identidade nacionalista, como pode ser observado com músicos que passaram a difundir a cultura indiana, por exemplo: Ravi Shankar, Hariprasad Chaurasia, Ali Akbar Khan, Zakir Hussain, entre outros.

2 INTRODUÇÃO À MÚSICA HINDUSTANI

Segundo Koellreutter (1960, p. 2) a música na Índia é considerada como arte (*Kala*¹¹) e ciência (*Shastra*). Atualmente, a tradição musical denominada clássica, presente num país de dimensões continentais, está dividida em dois troncos principais: a música do sul (carnática) e a música do norte (hindustani). Tendo a música hindustani suas raízes na música vocal, os instrumentos tinham um papel de acompanhamento. Os principais estilos de música vocal, e que influenciaram os estilos de música instrumental são *dhrupad*, *khyal* e *tumri*, porém, existem outros, cada um com suas características e repertórios. Somente no fim do século XVIII, em Delhi, surgiria um estilo de música instrumental codificado independente das formas vocais, no qual sistematicamente se desenvolveriam as técnicas da rudra veena e do estilo *dhrupad*, aplicados ao sitar indiano (Miner, 2004, p. 90).

Nos últimos 500 anos especialmente, tiveram muitas transformações na música. Quando a música estava nos templos, nessa época não se tocava para uma audiência, essa forma de música é chamada de *Dhrupad*. A música foi para as cortes dos imperadores, e passou-se a tocar mais para o rei. Então se tocou mais para as pessoas, do que antes era para Deus, se tornou *Khayal*. Índia é um país com muitos estados, não é como um só país, e a música *folk* de cada parte do país é diferente. Línguas diferentes, comidas diferentes, cores diferentes. Na tradição clássica, muitas vezes no final do concerto, tocamos um pouco de música *folk*, e é o que chamamos de *light-classical*. (...) Começa com clássico e depois vai para o light-classical (Rao, 2023, informação verbal¹²).

A invenção do objeto música do passado, assim como a noção de música não ocidental, são ideias que se entrelaçam com o surgimento do campo da ciência da música ou musicologia, na segunda metade do século XIX. Guido Adler em 1885 cunhou o termo “musicologia comparada”, num campo que distinguia a música funcional da música como arte (Aubert, 2007, pp. 271-272).

Diferenciando a considerada “música clássica” de sua época de todas as demais manifestações musicais populares ou de outras culturas distantes, musicólogos criavam parâmetros de comparação para medir o quanto cada música estaria distante ou próxima da

¹¹ Durante o trabalho serão apresentados termos nativos da Índia, de forma geral, do idioma sânscrito.

¹² Informações obtidas em **palestra sobre música indiana** de Shubhendra Rao, realizada na Escola de música da UFRJ, no Rio de Janeiro, em 9 de agosto de 2023. A palestra está transcrita integralmente nesse trabalho. Segundo o professor Marcus Wolff, a música dos templos era o canto védico, sendo que *dhrupad* é bem posterior. Segundo Wade, o estilo vocal *prabanda* deu origem ao *dhrupad* na corte do Raja Man Singh Tomar, em Gwalior na virada dos séculos XV para XVI (Wade, 1994, p. 159). O Professor Marcus enfatiza que afirmações como esta de Shubhendra Rao demonstram a relação da música com as cortes, ou seja, com as castas privilegiadas; e que o termo “*folk*” poderia ser substituído por música de tradição oral, porém, o termo “tradição clássica” já poderia ser associado à construção de pensamento de uma elite hindu.

evolução e do refinamento da música erudita, numa perspectiva linear, na qual mais cedo ou mais tarde todas as culturas alcançariam tal realização artística. Entre esses parâmetros estavam a presença ou a ausência de polifonia, assim como de teoria musical desenvolvida, objetos de atenção da música que cultivavam e consideravam uma forma de expressão musical superior. A teoria musical, até então considerado realização especial da música europeia, era a forma de analisar este “outro”. Nossa hipótese, é que a partir desta perspectiva etnocêntrica que britânicos observavam e analisavam a música indiana, e na qual músicos e pensadores indianos buscariam as ideias e referências para a criação de sua música clássica, como forma de expressão de um “refinamento cultural”, nos moldes do colonizador e num campo de disputas de capitais simbólicos a ser demonstrado para este mesmo colonizador.

Já no começo do século XX, com a Escola de Musicologia Comparada de Berlim, os musicólogos passaram a integrar conhecimentos da psicologia e da antropologia, e novas questões passam a ser discutidas, como as “teorias musicais nativas”, reconhecendo que além dos povos europeus, (e algumas populações da Ásia classificadas como “civilizadas”), outros povos tinham sistemas de compreensão e de organização acerca da teoria musical, porém rudimentares - não constituindo sistemas musicais complexos e elaborados para uma manifestação artística, o que era atribuído até então à música clássica europeia daquele tempo presente, e na qual Adler propunha o estudo da musicologia sistemática (Aubert, 2007, p. 274). Além da teoria musical, o interesse em estudar a música na cultura, com os conceitos a partir de como a cultura pensa sua própria música, influenciaria a criação do campo de estudo da etnomusicologia, como proposto por Merriam e Blacking (Aubert, 2007, p. 282). “O estudo de qualquer cultura musical certamente deveria requerer uma compreensão de sua definição e conceituação de música” (Nettl, 2005, p. 27). Observando as semelhanças e as diferenças entre cada cultura, percebe-se a inexistência de sistemas naturais e absolutos, e a construção de expressão cultural de cada povo em suas trajetórias.

Vamos buscar analisar o sistema musical utilizado atualmente na música hindustani, organizado e influenciado pela perspectiva musical dos britânicos. As narrativas de músicas imutáveis do passado, que por vezes selecionam ou ignoram alguns relatos, recriam uma história sem (ou com poucas) rupturas em seu desenvolvimento, rupturas estas que resultam numa cultura híbrida em constante transformação.

Embora muitos dos elementos sistematizados na teoria musical da Índia já deviam ter aspectos de teoria e da prática em suas músicas nativas, a forma de se organizar tais teorias a partir do fim do século XIX terá inúmeras correlações com teorias de música ocidental, como pode ser constatado a partir das contribuições dos musicólogos indianos Bhatkhande e

Paluskar, que tiveram importante papel na sistematização de conteúdos musicais que formam diversas das bases teóricas que fundamentam a prática da música hindustani moderna.

2.1 NOTAS MUSICAIS

O sistema da música hindustani possui doze notas principais (*shrutis*), porém são utilizados também notas secundárias dentro de um sistema microtonal - que segundo alguns músicos e teóricos, totalizariam vinte e dois *shrutis* na extensão de uma oitava (*saptak*) (Vishal, 2008, p. 12). “Ainda que não seja possível penetrar aqui no universo da teoria musical da Índia védica, cujo sistema dividia a oitava em vinte e dois *shrutis* (microtons), deve-se mencionar que a música clássica indiana de hoje apresenta apenas reminiscências desse sistema” (Wolff, 2008, p. 494).

Não há um consenso ou sistematização definitiva sobre a organização deste sistema microtonal, de forma que, através da transmissão oral, poderá haver diferenças quanto à afinação de determinadas notas numa peça musical, ainda que esse seja um tema de interesse desde os primórdios da musicologia, continua sendo um tema em discussão entre estudiosos.

Na música hindustan, cada peça musical terá uma estrutura escalar definida (*thaat*), geralmente composta de cinco a sete notas, esse é um dos aspectos que compõe a estrutura das peças da música clássica indiana, conhecido como *Raga*. Cada nota destas que formam um determinado modo musical, recebe o nome de *swara* (do sânscrito *Sva*: si mesmo; e *Rajri*: brilhar) e é concebido pela tradição indiana como “aquilo que tem brilho próprio” (Marsicano, 2006, p. 42; Venerito, 2021, p. 37). E são consideradas notas puras ou naturais (*shudda*), presentes numa escala equivalente à natural utilizada na música ocidental, conhecida como *thaat bilawal*¹³. Segundo Lewis Rowell (2000, p. 32), cada nota musical é definida por uma sílaba, sendo abreviação de palavras em sânscrito, podendo ser traduzidas como:

Sa de *sadja*, nascido dos seis órgãos (da fala).

Ri de *rsabha*, como um touro.

Ga de *gandhara*, a nota perfumada.

Ma de *madhyama*, a nota do meio (de sete).

¹³ Esta escala de referência que vai definir quais são as notas naturais e quais são as alteradas ou notas acidentadas (*vikrit*), é adotada no ensino da música hindustani no norte da Índia, porém existem diferentes modelos em outras regiões que adotam outras escalas de referência, conforme as pesquisas do musicólogo indiano Bhatkhande acerca do tema, no início do século XX.

Pa de *pancama*, a quinta nota.

Dha de *dhaivata* (etimologia incerta).

Ni de *nisada*, a nota final.

Outra tradução para **Sa**, que vem de palavra sânscrita Shadaj, seria “de onde nascem as outras seis notas” (Chawla, 2006, p. 51). A equivalência destas notas com o sistema ocidental não pode ser confundida, como se **Sa** fosse equivalente a **Dó**, como é comum ser difundido fora da Índia. De acordo com a afinação de um instrumento e seu centro tonal, por exemplo em **Ré**, então esta será a nota **Sa**. Esta escala pode ser transposta para qualquer frequência ou “altura”, mantendo os nomes das notas de acordo com seus intervalos, semelhante ao sistema proposto pelo educador musical Zoltan Kodály, com o conceito de “Dó móvel”¹⁴. As notas alteradas (*vikrit swara*) são conhecidas como *tivra* e *komal*, semelhantes à função do sustenido e o bemol no sistema ocidental¹⁵, porém apenas MA recebe a alteração *tivra*, as demais quando alteradas são com *komal*. As notas SA e PA jamais são alteradas, permanecendo naturais (*shudda*) e imóveis (*shanta*).

2.1.1 Sistema de escrita musical

Atualmente na Índia são utilizados diferentes sistemas de notação musical, desde os sistemas desenvolvidos e aprimorados por Vishnu Narayan Bhatkhande e outros pensadores da música indiana moderna, até as variações de escrita utilizados em livros para músicos ocidentais com letras romanas e na internet sem uso de caracteres especiais - já que os sistemas de Bhatkhande, Paluskar, Tagore utilizavam letras dos alfabetos indianos como o sânscrito, bengali e outros.

As notas Sa, Re, Ga, Ma, Pa, Dha, Ni, são grafadas pela primeira letra do nome: S, R, G, M, P, D, N. *komal* é sinalizado com um traço horizontal abaixo da nota, enquanto *tivra* com um traço vertical acima da nota. Em outra variação de escrita, as alteradas (*tivra* e *komal*) são sinalizadas através da letra que indica a nota em letra minúscula (variação comum observada na escrita por meio digital).

¹⁴ “Dó móvel é uma técnica de solfejo em que a sílaba “dó” será sempre a tônica (primeiro grau), em qualquer tonalidade maior. Já o modo menor, a sílaba “lá” será usada como a tônica em qualquer tonalidade. Nesse tipo de estratégia, as sílabas em questão, são entoadas pelas suas funções tonais” (Albuquerque, 2023, p. 49). “O sistema por números segue o mesmo princípio do sistema do dó móvel, só que ao invés de sílabas são utilizados os números, mantendo-se as relações hierárquicas das funções tonais” (Albuquerque, 2023, p. 61).

¹⁵ Utilizamos o termo em equivalência com a música ocidental apenas de forma ilustrativa. Ao mencionar bemol e sustenido é com relação à função de alterar a nota meio tom abaixo ou acima, e não em termos de harmonia, já que a música tradicional indiana que estamos analisando não utiliza tal sistema musical.

TABELA 1 – nome e abreviação das notas musicais


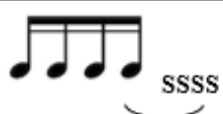
KOMAL	SHUDDA	TIVRA
	SA = S	
Komal RE = <u>R</u> ou r	RE = R	
Komal GA = <u>G</u> ou g	GA = G	
	MA = M	Tivra MA = M qu m
	PA = P	
Komal DHA = <u>D</u> ou d	DHA = D	
Komal NI = <u>N</u> ou n	NI = N	
	SA = S [*]	

FONTE: O autor (2024)

Esta notação musical mencionada acima pode indicar três diferentes registros: baixo, médio e alto. “Um ponto acima do nome da afinação indica o registro superior, um ponto abaixo indica o registro inferior e o registro intermediário não possui pontos” (Ruckert, 2000, p. 79).

O aspecto da organização das células rítmicas na escrita musical será definido a partir dos agrupamentos de notas, sendo que os traços horizontais podem informar silêncios e/ou prolongamentos da nota anterior. Vamos considerar nesse exemplo as durações relacionadas a 4/4.

TABELA 2 – Durações das células rítmicas e escrita musical

o	<u>s</u> - -	p	<u>s</u> -
			

FONTE: O autor (2024)

Utilizaremos a escrita de uma peça tradicional indiana, *Raghupati Raghava Raja Ram*, como exemplo das duas formas de escrita musical utilizado atualmente na notação de música indiana e em paralelo com a notação ocidental em partitura. Neste exemplo musical **SA**, ou primeiro grau, será **Ré**.

FIGURA 1 - partitura da canção *Raghupati Raghava Raja Ram*

Raghupati Raghava Raja Ram

Bhajan - canto devocional

tradicional INDIA

8 RA-GHU-PA TI RA -A - GHA-V(A) RA - JA RA - A - A - AM

5 PA - TI - TA PA - VA-N(A) SI - TA - A - RAN (JAY - A)

9 SI - TA - RAM JA - YA SI - I - TA - A - RAN

13 BHA-JA PYA - A - RE TU - U SI - TA - A - RAN

रघुपति राघव राजाराम,	raghupati rāghav rājārām,	Senhor Rama, o chefe da casa de Raghu
पतित पावन सीताराम	patit pāvan sītārām. (2x)	Que eleva os que caíram,
सीताराम सीताराम,	sītārām, jai sītārām,	(O casal divino) Sita e Rama
भज प्यारे तू सीताराम	bhaj pyāre tu sītārām (2x)	Amado, louvado Sita e Rama

gabriellevy@gmail.com

FONTE: Gabriel Levy - Oficina "Músicas do Mundo" (2023)

FIGURA 2 – Escrita musical indiana da canção *Raghupati Raghava Raja Ram* no sistema indiano

1	2	3	4	5	6	7	8	1	2	3	4	5	6	7	8
Dha	Ge	Na	Ti	Na	Ka	Dhin	Na	Dha	Ge	Na	Ti	Na	Ka	Dhin	Na
STHAYI															
S	S	S	S	S	RS	.N	.D	N	-	R	-	R	M	G	M
R	<u>G</u>	-	R	S	-	.N	.D	N	-	<u>G</u>	R	S	-	.N	.D
ANTARA															
G	-	G	-	G	-	MG	RS	R	G	M	G	M	-	-	-
R	R	M	M	P	-	<u>D</u>	P	M	-	<u>G</u>	R	S	-	-	-

FONTE: O autor (2024)

Uma variação desta escrita, atualmente comum em páginas da internet, que em substituição dos caracteres para indicar notas alteradas (*komal* e *tivra*), utilizam-se letras minúsculas; e os registros de oitavas utiliza-se ponto (.S) antes da nota para indicar registro baixo/grave, e aspas (S') depois da nota para indicar o registro alto/agudo. Esta forma de escrita fica mais simples e prática para escrita utilizando *software* de textos e outros recursos digitais.

FIGURA 3 – Variação de escrita musical indiana da canção *Raghupati Raghava Raja Ram*

1	2	3	4	5	6	7	8	1	2	3	4	5	6	7	8
Dha	Ge	Na	Ti	Na	Ka	Dhin	Na	Dha	Ge	Na	Ti	Na	Ka	Dhin	Na
STHAYI															
S	S	S	S	S	RS	.N	.D	.N	-	R	-	R	M	G	M
R	g	-	R	S	-	.N	.D	.N	-	g	R	S	-	.N	.D
ANTARA															
G	-	G	-	G	-	MG	RS	R	G	M	G	M	-	-	-
R	R	M	M	P	-	d	P	M	-	g	R	S	-	-	-

FONTE: O autor (2024)

Esta forma moderna de escrita pode trazer outras informações quanto à organização e à compreensão da música indiana, utilizando outros caracteres e símbolos para informar técnicas a serem utilizadas, mas vamos nos concentrar apenas nesses elementos básicos e que serão utilizados no decorrer do trabalho para trazer exemplos e informações simples, como por exemplo, escalas/thats citadas no texto.

2.2 INSTRUMENTOS MUSICAIS

Uma das formas de classificação dos instrumentos mais populares na Índia, é atribuída a Bharata Muni, sábio que teria escrito o tratado sobre artes performáticas *Natya Shastra*, tradicionalmente considerado o texto mais antigo sobre música e outras manifestações artísticas, porém, não há um consenso sobre em que período a compilação dos textos foi concluída¹⁶, porém este é um livro importante para artistas, filósofos e outros intelectuais. A classificação dos instrumentos musicais (*vadya*) é dividida em quatro categorias: a) *Tata Vadya* (instrumentos de cordas), que são divididas em duas subcategorias,

¹⁶ Estima-se que foi escrito entre os séculos 1 a.C. e 5 d.C. “As cópias se espalharam amplamente por todo o subcontinente no sânscrito original e depois em todas as principais línguas regionais. Praticamente todos os autores musicais indianos o conheciam e o citavam extensivamente; Abhinavagupta, comentarista da Caxemira do século XI, ampliou e ilustrou seus seis mil versos em detalhes”. (Rowell, 2000, p. 25).

Tantu (dedilhados) e *vitat* (tocados com arco)¹⁷; b) *Abanadhha Vadya* (instrumentos de percussão); c) *Gana Vadya* (Instrumentos Sólidos de metal ou de madeira); d) *Susira Vadya* (instrumentos de sopro) (Vedabala, 2021, p. 1).

O etnomusicólogo Alan Merriam definiu esse campo como estudo da cultura material musical, em termos de taxonomia através das divisões entre idiofônicos, membranofones, aerofones e cordofones, além da descrição, da medição e do registro através de fotografia ou de desenho. São registrados também princípios de construção, materiais empregados, motivos decorativos, métodos e técnicas de execução, faixas musicais, tons produzidos e escalas teóricas. Numa pesquisa de campo há investigações profundas, que procuram responder as seguintes questões:

Existe na sociedade um conceito de tratamento especial para instrumentos musicais? Alguns são reverenciados? Alguns simbolizam outros tipos de atividade cultural ou social? Serão instrumentos específicos os arautos de certos tipos de mensagens de importância geral para a sociedade em geral? Os sons ou formas de determinados instrumentos estão associados a emoções, estados de ser, cerimoniais ou apelos à ação específicos? (Merriam, 1964, p. 45).

Outras questões referentes aos instrumentos dizem respeito aos construtores, se a pessoas tem esse ofício como principal para sua subsistência, se os instrumentos podem ser vendidos e comprados, enfim, se este faz parte da economia da sociedade em estudo. Utilizando o sistema de classificação de instrumentos musicais de Hornbostel e Sachs (1914)¹⁸, teremos a seguinte organização, citando alguns instrumentos da música hindustani:

- a) *Tata Vadya* (cordofones - instrumentos que o som é produzido a partir da vibração de cordas tensionadas): veena, sitar, sarod, surbahar, tampura, santoor, sarangi, esraj, dilruba, violino;
- b) *Abanadhha Vadya* (membranofones - instrumentos de percussão com uma pele ou membrana esticada sobre um ressonador): mridangam, tabla, dholak, pakhawaj;
- c) *Gana Vadya* (idiofones - instrumentos em que o som é produzido pela vibração de todo seu corpo, mediante o percutir, raspar ou agitar): morchang, jal tarang, kartalas;
- d) *Susira Vadya* (aerofones - instrumentos em que o ar em vibração passa pelo próprio corpo do instrumento): bansuri, harmonium, shehnai.

¹⁷ Uma descrição ainda mais detalhada acerca da classificação dos instrumentos de corda na música indiana é apresentada por Lalmani Mishra em seu livro *Bharatiya Sangeet Vadya* (1974), com base em técnicas de execução, construção e forma, e postura em que é tocado (Vedabala, 2021, pp. 3-4), conforme utilizaremos a classificação proposta ao analisar o sitar indiano, na descrição a seguir a respeito do instrumento.

¹⁸ A Classificação de Instrumentos Musicais criada em 1914 por Erich M. Von Hornbostel e Curt Sachs, a Classificação Hornbostel-Sachs, é um importante método de classificação de instrumentos musicais. A organologia é ciência responsável por estudar instrumentos musicais. Apesar de publicada em 1914 em alemão, sua tradução para o inglês ocorreu em 1961. (Novaes, 2020, p. 43).

Em texto do período Mughal do final do século XVIII, *Muraqqa-e Dehli*¹⁹ de Quli Khan, são citados instrumentos e termos da música hindustani, trazidos numa edição com tradução em inglês e com comentários:

Alguns dos instrumentos populares que ele mencionou foram o rebab, sarangi, veena, tambura, dholak e o pakhawaj. (...) Ele também se referiu a instrumentos como morchang e mandal que não são mais usados em nosso tempo. O autor estava familiarizado com os fundamentos da música como notações, *gat*, *tala*, *raga*, etc., e na música vocal, com os estilos de Kabbit, Khayal, Jangla, Tarana e Dhrupad (Chenoy & Shekar, 1989, p. 41).

Dentro do contexto desse trabalho e como ponte para um entendimento da música hindustani, analisaremos brevemente a tampura, a tabla, e com maior profundidade o sitar indiano. O sitar indiano se tornou o símbolo da música indiana, que através do músico Ravi Shankar passou a representar a música indiana para o mundo, foi com o timbre deste instrumento que grupos como os britânicos *The Beatles*, realizaram experimentos musicais inéditos, com a fusão do *Rock and Roll* e as sonoridades e os recursos de composição influenciados pelo contato com a música indiana. Também no contexto da música brasileira, o sitar é um dos instrumentos musicais indianos mais difundidos, tendo sido utilizado em gravações de artistas da música pop, assim como tendo representações de músicos que estudam e apresentam repertórios tradicionais da música indiana.

2.2.1 Sitar indiano

O sitar indiano é considerado, fora do território indiano, um dos instrumentos mais característicos da música hindustani. Instrumento de cordas dedilhadas (*Tata Vadya/ Tantu*), classificado na família dos cordofones, sendo tocadas as cordas com o uso de um pequeno objeto de metal fixado no dedo indicador da mão direita (*mizrab*). O corpo do instrumento possui uma caixa de ressonância feita de uma espécie de cabaça leve e frágil (*Kadu Tumba*)²⁰, com um tampo de madeira (*Tabkhandi*), local onde repousam a ponte (*Jawari*) para as cordas principais e uma ponte menor para as cordas de ressonância.

Ao corpo é anexado um braço longo e oco de madeira (*Dandi*), e que tem anexado trastes móveis de metal (*Parda*) amarrados com fio no braço, que permitem outros sistemas

¹⁹ O *Muraqqa'-i Dibli 'Delhi Album'*, traz uma “visão contemporânea da vida musical, gêneros, músicos e instrumentos na corte do imperador Muhammad Shah, escrito em 1738”. (Kippen, 2000, p. 121).

²⁰ Feita a partir de um tipo de abóbora que passa por um longo processo de limpeza e de secagem.

de afinação e relações de intervalos. No braço estão anexadas as tarraxas de afinação (*Kunti*); alguns modelos de sitar possuem outra cabaça anexada ao braço (*Lakadi Tumba*), porém esta menor é feita de madeira ou material sintético). As cordas (*Tar*) são divididas em seis a sete cordas principais que são tocadas pela mão direita, sendo que três destas (*Chikari*) têm sons mais agudos e são utilizadas para execução rítmica. Há mais 11 a 13 cordas (*Taraf tar*), que passam por baixo dos trastes, e raramente são tocadas (com o dedo mínimo da mão direita), sendo acionadas automaticamente por ressonância quando se tocam as notas nas cordas principais.

FIGURA 4 – Postura do músico sitarista



FONTE: Eve Ramos (2024)

Existem diferentes jogos de cordas, com diferentes diâmetros e materiais em sua composição (aço, prata, bronze, estanho, ouro), e já definidos para serem utilizados em afinações específicas devido às suas tensões, e que resultam também em timbres diferentes. As principais são *Gandhar Pancham* ou estilo Vilayat Khan; e *Kharaj Pancham* ou estilo Ravi Shankar. Cada jogo recebeu um apelido, levando o nome de dois grandes músicos indianos que tiveram reconhecimento e prestígio mundial, considerados representantes de distintos estilos de se tocar sitar.

Vilayat Khan (1928 - 2004) foi um dos sitaristas mais importantes e conhecidos, junto de seu irmão Imrat Khan (1935 - 2018) que tocava Surbahar, instrumento similar ao sitar, porém maior e, conseqüentemente, com sons graves, difundiram o estilo que conhecemos como *Imdadkhani baj*, conhecido também como *Imdadkhani Gharana* ou

Etawah Gharana. Sobre o estilo e a linhagem de Ravi Shankar, a *Maihar Gharana*, assim como sobre sua trajetória e influências na música indiana e num cenário internacional, trataremos com mais atenção e detalhes no capítulo sobre a difusão da música indiana fora da Índia. A questão das *Gharanas* também necessita de considerações e de ponderações, como faremos a seguir.

Assim como o jogo de corda com seus respectivos estilos, existem também diferentes estilos de sitar, sendo os dois mais conhecidos os que levam os mesmos nomes citados anteriormente: *Gandhar Pancham* ou estilo Vilayat Khan, e *Kharaj Pancham* ou estilo Ravi Shankar. Assim, descreveremos a afinação *Gandhar Pancham*. A afinação nesse estilo²¹, tradicionalmente se estabelece no centro tonal afinado em Ré. Esta nota principal será chamada de SA.

SA apenas significa o tom principal, poderia ser outra nota, a exemplo do outro estilo e afinação citado (*Kharaj Pancham*), que é comum ter como nota principal (SA), o Dó sustenido. “Não existe um ‘tom de concerto’ padronizado na prática melódica hindustani. O tom Sa é relativo: varia com a amplitude natural da voz de um cantor, ou com as dimensões de um determinado instrumento musical” (Wade, 1987, p. 29).

Existem diferentes afinações no conjunto de cordas de acordo com a peça executada, mas a afinação “padrão”, contando de baixo para cima, é: Sol, Ré, Fa# (ou Fa), La, Ré (uma oitava acima), Ré (duas oitavas acima) - MA, SA, GA ou komal GA, PA, SA e SA. Excluindo a primeira corda (Ma), as respectivas cinco cordas formam um acorde numa afinação aberta - formaria o equivalente a um acorde de Ré maior ou menor, o que mantém o constante bordão, que é potencializado pelo som da *tampura*²².

Neste exemplo será demonstrada a afinação das cordas principais com *shudda Ga* e as simpáticas com a *thaat bilawal*:

²¹ Com base na aprendizagem com professores que tive no Brasil e na Índia, porém na qual relatarei a experiência mais detalhadamente sobre as aulas realizadas na Índia no período de 2018 e 2019, no capítulo sobre etnografias de aprendizagem.

²² No estilo Ravi Shankar, esta afinação aberta é “neutra”, sem ter uma nota que caracteriza o modo maior ou menor, nota que reconhecemos como a “terça” no musical ocidental.

FIGURA 5 - Afinação das cordas do sitar indiano



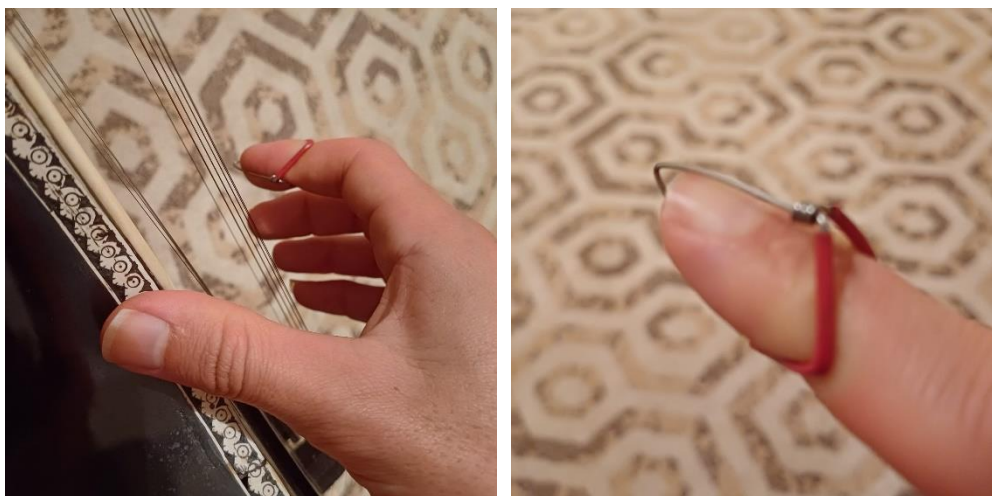
FONTE: O autor (2024)

As cordas de ressonância serão afinadas de acordo com a escala (*thaat*) que será utilizada em cada peça musical, estrutura esta que será regida por um sistema chamado de *ragas*. Por exemplo, ao se executar uma peça baseada na *Raga Bilawal*, será utilizado como estrutura melódica a *thaat bilawal* para afinação das cordas simpáticas (das notas agudas para as graves)²³, havendo diferentes padrões de afinação das 13 cordas.

As seis cordas superiores são tocadas pela mão direita, porém destas duas primeiras, (*Baj Tar* e *Jod Tar*) serão utilizadas para a elaboração das melodias, quando pressionadas com os dedos da mão esquerda contra os trastes. As três últimas cordas, chamadas de *chikaris*, têm sua função puramente rítmica (*tala*). O instrumento tem a extensão de três oitavas (*saptakas*), sendo a baixa (*mandra saptaka*), a média (*madhya saptak*) e a alta (*tar saptak*) (Agarwal, 2015, pp. 20-21). Na mão direita, é encaixado um pequeno objeto de metal, que será utilizado para tocar as cordas, o *mizrab*:

O objeto de arame fixado no dedo indicador direito parece que foi uma invenção dos tocadores de veena indianas. Foi usado durante o período Mughal, como encontramos em um relato do século XVII por um viajante italiano, Pietro Della Valle: “ele tocou [os trastes] com a mão esquerda, para diversificar os sons, e as cordas com a direita, não com seus dedos ou unhas, mas com certos fios de ferro presos aos dedos por certos anéis como dedais” (Miner, 2004, p. 40).

²³ Uma importante observação acerca da estrutura escalar de cada Raga é a existência de uma forma ascendente (*ahoranam*) e descendente (*avahoranam*) de se executar as notas, que nem sempre coincidem. Tal regra vai influenciar na afinação das cordas simpáticas. O assunto será retomado com maiores detalhes.

FIGURA 6 - Posição do *Mizrab* no dedo indicador da mão direita

FONTE: O autor (2024)

A técnica predominantemente utilizada neste instrumento, é o *meend*, similar ao *beend* da guitarra, na qual a corda é puxada para baixo, deslocando de uma nota para outra, passando por diversos microtons, e podendo repousar nestas notas principais.

Uma breve observação de um sitarista com formação clássica tocando é suficiente para compreender que os trastes para eles não representam marcação de segurança ou referência, já que nos *meends* eles percorrem extensos intervalos, precisos e seguros, através da técnica e da percepção extremamente aguçada e treinada. Utilizando o *meend* em suas variações de técnica, obtêm-se efeitos como o *gamak*, uma técnica mais complexa de glissando, originalmente inspirada no canto.

O instrumento e a música executada com sitar continuariam se transformando, tendo destaque no fim do século XVIII na região de Delhi, durante período final do Império Mughal, momento em que se desenvolveu uma forma de música instrumental, independente da música vocal. Com as crises políticas, músicos buscariam outras cidades, por exemplo, o músico Firoz Khan, que seguiu para cidade de Rohilkhand (Miner, 2004, p. 91).

Outros importantes músicos do início do século XIX, Masit Khan e seu filho Bahadur Khan, eram familiares de Firoz Khan, ao qual reivindicam uma ligação, que seria uma linhagem na tradição do músico Tansen, da época de Akbar, são representantes do que é conhecido como estilo Masikhani, e se atribuem a eles parte das estruturas musicais que fundamentam a performance com sitar atualmente, como o uso dos *Gats*, que são composições fixas tocadas com estruturas rítmicas também fixas (Miner, 2004, p. 91), utilizando técnicas

da veena e do estilo de canto Dhrupad. *Gat* é um dos elementos e parte da peça total, conhecida como *Raga*²⁴.

Na música indiana têm muitos instrumentos diferentes, e o sitar é usado desde 400 ou 500 anos atrás. (...) Na tradição indiana nós veneramos a natureza, veneramos o conhecimento, e a deusa do conhecimento é Saraswati. Nas mãos de Saraswati tem um instrumento muito parecido com o sitar, chamado Veena. Veena é o instrumento pai de todos os instrumentos de cordas. Assim como o Brasil foi colonizado pelos portugueses, a Índia foi colonizada pelos britânicos, e antes teve o Império Mughal, Império islâmico que veio da Pérsia. Então, a cultura indiana se misturou com a influência de origem persa. Então o sitar é um resultado dessa mistura de culturas. No Irã, nos dias de hoje, tem um instrumento chamado *seh-tar*, que significa instrumento com três cordas. Então alguns músicos tentaram trazer o sitar e a veena juntos (Rao, 2023, informação verbal²⁵).

A etimologia²⁶ da palavra vem do hindi e urdu *sitar*, e tem origem na língua persa *sih-tar*, que é traduzido literalmente como “três cordas.” Sendo que o instrumento persa *seh-tar* com três cordas é associado à origem e ao desenvolvimento do sitar indiano. Porém, sitar ou cítara, por vezes é utilizado de forma genérica para se referir a instrumentos de corda na antiguidade²⁷ – da mesma forma que a palavra *veena* do sânscrito, também tem seu uso genérico para instrumentos de cordas, vindo acompanhado de mais uma palavra para definir com maior precisão a que se instrumento se referem²⁸, por exemplo, *saraswati veena* (Sybil, 1964, p. 565).

Há também estudiosos que buscam conectar a evolução do sitar indiano como desenvolvida a partir *rudra veena*, mas esta hipótese é menos aceita. Possivelmente, o instrumento teve influências da *tampura*, instrumento que tem o corpo constituído por uma abóbora e um longo braço de madeira anexado, conforme será apresentado a seguir. Sendo o

²⁴ O músico Helder Araujo comentou que este estilo influenciou características comuns nas apresentações atuais de música hindustani, como a execução do *Gat*, iniciando a composição no tempo 12, quando tocado na *tala Teental* (16 tempos) com velocidade *Vilambit* (lento), tão tradicional e conhecido nas apresentações de sitar e voz. Conversas realizadas com Helder entre os dias 06/08/2023 e 15/08/2023 no Rio de Janeiro (Araujo, 2023, informação verbal).

²⁵ Informações obtidas em **palestra sobre música indiana** de Shubhendra Rao, realizada na Escola de música da UFRJ, no Rio de Janeiro, em 9 de agosto de 2023. (a palestra está transcrita integralmente nesse trabalho).

²⁶ Fonte da pesquisa no site da *Oxford Languages*: <https://languages.oup.com/google-dictionary-en/>

²⁷ É comum em apresentações musicais e palestras sobre música indiana ser questionado se o sitar indiano é a mesma “cítara”, citada em textos bíblicos, possivelmente tal instrumento se refira a algo semelhante à harpa ou à lira, utilizadas na região e na época em que os autores registraram as obras. Havia instrumentos com estas características na Grécia antiga denominados *kithar*.

²⁸ Registros históricos apontam a existência de instrumentos de cordas semelhantes a harpas, a partir do século I D.C em pinturas e esculturas. Em textos que se estima pertencer a este período, como o *Natya Shastra*, há referências a tipos de veena, possivelmente se referindo igualmente a instrumentos semelhantes a harpas (Miner, 2004, p. 17; Ludvik, 2007, p. 227). A *Saraswati Veena*, como conhecemos atualmente no sul da Índia com 24 trastes, é atribuída à evolução do instrumento realizada por músicos e por construtores de instrumentos da região de Thanjavur, sendo chamada também de *Tanjore veena* ou *Raghunatha veena*. (Sambamurthy, 2005, p. 203).

sitar um instrumento que floresce no período das cortes, está mais associado ao contexto erudito do que à tradição popular.

2.2.2 Tampura

A tampura é um instrumento com quatro cordas, que quando dedilhadas resultam num bordão, sem variações melódicas. É um instrumento tradicional na música de todo país, da música hindustani à música carnática, assim como outros gêneros e subgêneros musicais, da música folclórica até a música pop atual do cinema bollywoodiano²⁹. Se fôssemos demonstrar através de um instrumento um som que representasse a Índia na sua imensa diversidade territorial e cultural, a tampura serviria bem a este propósito.

Ele é Afinado com as notas PA (grave), SA (médio), SA (médio) e SA (grave), sendo esta a afinação comum, porém em alguns casos, de acordo com a peça a ser executada, pode ter afinações alternativas.

Este som da tampura é essencial tanto no que representa musicalmente, como na função de referência para afinação, e também na própria forma como se constrói a estrutura melódica da *raga*, a partir do centro tonal, na qual se afasta ou se aproxima desse centro, e na qual se possibilita a execução de diferentes padrões e escalas. “O sistema conceitual melódico como um todo é chamado de *raga* - no sul é denominado *ragam* e no *rag* do Norte, devido a diferenças de idioma. *Raga* é uma palavra sânscrita derivada do verbo *ranj* - colorir, tingir de emoção” (Wade, 1987, p. 24).

A tampura ao criar o efeito sonoro circular (drone), tem como função fornecer estabilidade, o que pode ser equiparada à função da harmonia na música do ocidente (Correia, 2020, pp. 59-60). A cantora Chandra Mani traz o relato da aprendizagem da tampura com um musicista indiana: “ela falou que o som da tampura era igual ao som de uma cigarra, e o movimento das mãos era igual às ondas do mar. Então, ela falou que tinha que ir para a praia para aprender o movimento das ondas do mar” (Mani, 2023, informação verbal³⁰).

O instrumento, porém, vem sendo substituído por aparelhos eletrônicos como a tampura eletrônica (Kulshrestha, 2010, p. 227), dispensando também os músicos que têm o papel de tocá-lo, podendo trazer impactos com relação aos fabricantes tradicionais e ao

²⁹ Bollywood representa a maior indústria cinematográfica da Índia, o título vem da fusão de *Bombaim* com *Hollywood*. Bombaim ou Mumbai, é uma cidade localizada no estado de Maharashtra, que foi um importante centro administrativo dos britânicos, e anteriormente dos portugueses.

³⁰ Entrevista com Chandra Mani, realizada no dia 11/08/2023 no Rio de Janeiro.

comércio deste instrumento³¹. É comum em performances musicais, sejam vocais ou instrumentais, o professor convidar um aluno para função de tocar *tampura*, possibilitando ao aluno compartilhar do momento da performance. Outros alunos também participam desse momento pedagógico no palco, sem tocar *tampura*, apenas ouvindo e observando atentamente o professor³².

Na música clássica indiana não temos o elemento ‘harmonia’, de forma que alguns autores consideram música de sistema ‘modal’, na aproximação dos sistemas mais conhecidos na música ocidental, mas o sistema de *ragas* é próprio e complexo, com suas estruturas, conceitos e regras. Falaremos mais adiante acerca deste tópico, assim como da estrutura de *talas*, que rege todo aspecto rítmico, e ambos consolidam as bases da música indiana. Esta aproximação dos conceitos teóricos, ao utilizar termos como os graus da escala (terça menor, terça maior, e assim por diante), é apenas ilustrativa, e por estarmos dialogando entre músicos ocidentais. A música indiana não é orientada por sistemas musicais que envolvam nossa compreensão sobre harmonia, não tendo acordes que se alternam, apenas um bordão, que será a sustentação e a base para que sejam executadas as estruturas melódicas e rítmicas.

2.2.3 *Tabla e Bols*

Segundo uma lenda popular, a origem da *tabla* vem da criação realizada pelo poeta e músico Amir Khusraw, quando ele pegou um *Pakhawaj* e dividiu o instrumento em duas partes, porém os registros em pinturas aparecem a partir 1745, e as estruturas dos tambores são demonstradas em constante transformação até 1800, quando passa a ocorrer uma identificação e um reconhecimento com sua forma atual.

No texto do período *Mughal* escrito em 1738, *Muraqqa-e Dehli*, não há menção à *tabla*. “A linhagem hereditária mais antiga de tocadores de *tabla* remonta a Sudhar Khan Dharhi de Delhi, que provavelmente floresceu em meados do século XVIII. Podemos supor com algum grau de certeza que a própria *tabla* surgiu no início da década de 1740” (Kippen, 2000, p. 121). Possivelmente, o *dholak* e o *pakhawaj* eram tambores mais usados para acompanhamento de dança, sendo que o *dholak* está presente em pinturas do século XVIII, fornecendo

³¹ Para mais informações, ver o interessante vídeo sobre construtores de *tampura* *This Family Has Made Pumpkin Instruments For About 200 Years. Now Electric Ones Threaten Their Craft*: <https://www.youtube.com/watch?v=XlmoHts6e2c&t=27s>.

³² Conforme tivemos a oportunidade de ver em festivais e mesmo vivenciar tal experiência com o professor Swaminatham Thiruvaiyaru, como será relatado no capítulo sobre a etnografia a respeito da aprendizagem musical no sul da Índia. Tal tradição de se sentar com o professor nas apresentações pode ser observada na música hindustani e carnática.

acompanhamento de música instrumental e vocal (Kippen, 2000, p. 123), e do século XIX acompanhando o sitar (Miner, 2004, p. 91).

O pakhawaj era tocado principalmente por músicos hindus de alta casta. Enquanto a tabla era tocada geralmente por músicos muçulmanos, de famílias especialistas que transmitiam a ocupação de forma hereditária, famílias estas pertencentes às castas inferiores, de baixo status social³³. Tocadores de tabla hindus, também de castas baixas, acompanhavam dançarinos de *Khatak*, e as canções de cortesãs no estilo *Thumri*. Após 1800 a tabla se tornava o principal acompanhante do estilo *Khayal* e para as tradições de sitar e sarod, porém, a partir do século XX, os tablistas passam a ter um aumento constante em seu prestígio social, tendo representantes hindus não pertencentes às famílias de músicos hereditários, integrantes de alta casta (Kippen, 2000, pp. 121-123).

O termo tabla deriva da palavra árabe *Tabl*, que significa tambor. O instrumento é composto de duas partes: um tambor de madeira, *Dayan* ou *Dahina*, conhecido comumente como “tambor direito”, que tem som agudo e é afinado precisamente; e um tambor de metal (de cobre ou latão), *Bayan*, conhecido comumente como “tambor esquerdo”, que não é afinado com precisão, mas ajustado a produzir um som grave e profundo (Kippen, 2000, p. 122).

Estas duas partes ficam apoiadas no chão sobre dois suportes em forma de anéis (*Adaras*) que dão estabilidade no momento de o músico tocar. As peles são uma parte frágil do instrumento, confeccionadas a partir de cabra ou de carneiro, esticadas sobre os tambores, em duas camadas. No centro da pele do *Dayan*, há um círculo preto (*Siyahi*), produzido a partir de uma massa de arroz e limalha de ferro. Conectando a pele e os tambores, existem tiras para afinação, confeccionadas de material sintético ou de pele de camelo (Fonseca, 2022).

Um dos recursos de aprendizagem do instrumento é o canto dos *Bols*, através de sílabas que representam o som a ser extraído do instrumento, sons que serão cantados constantemente durante o estudo³⁴. *Bol* significa “palavra”. Os *bols* executados no *Dayan* são: Na ou Ta, Tin,

³³ O etnomusicólogo James Kippen (2000, pp. 122-123) segue com sua tese ao analisar que se Sudhar Khan *Dharhi* foi membro da primeira família de tocadores de tabla, a palavra *Dharhi* aponta uma origem social de baixo status, ao se referir a um tipo de menestrel muçulmano de baixa casta. Desde a década de 1870, o termo *Dharhi* foi substituído por *Mirasi*, ao se referir a um tipo de casta. Outro exemplo é a casta hindu *Khatak*, cujos membros compartilham a mesma ocupação que os *Mirasis*, representam um clã hereditária não-muçulmana de tocadores de tabla, presentes no leste do estado de Uttar Pradesh, principalmente na cidade de Varanasi. Mais detalhes sobre os *Mirasis* serão expostos a seguir, na sessão sobre *Gharanas*, com base na pesquisa do etnomusicólogo Neuman (2011).

³⁴ Assunto que será aprofundado nesta pesquisa no capítulo acerca da etnografia de aprendizagem musical, com relação ao canto do *bols* no estudo rítmico da *tala*, assim como do canto dos *swaras* no estudo melódico da *raga*, sendo que os músicos responsáveis pelos aspectos melódicos, sejam instrumentistas ou cantores, também estudam e cantam os *bols* e as *talas*.

TeTe, Tu; no *Bayan*: Ge, Ghe, Ke; havendo também *bols* combinados entre *Dayan* e *Bayan*: *Tirakita, Dha, Thin, Dhe* (Fonseca, 2022).

A partir desses *bols* serão criadas as estruturas rítmicas, as *Talas*, e diversas composições serão realizadas dentro de tais estruturas. O estudo das *Talas*, além do canto dos *bols*, serão marcados nas mãos, através de diversos movimentos com os dedos e bater palmas - localizando os músicos sobre o número de tempos num ciclo rítmico, identificação do tempo um (*sam*), entre outras informações:

Uma das características mais notáveis de qualquer performance moderna de música do norte da Índia é o uso de tais ações para marcar as divisões de ciclos métricos específicos, embora a prática não seja tão prevalente quanto no sul da Índia, onde a maior parte do público se junta ao processo (Kippen, 2000, p. 110).

A marcação das talas, além do estudo musical, é um ato de performance dos músicos no palco, e uma forma de interação entre músico e plateia, e de participação ativa desse público³⁵. Sistema semelhante também se encontra na música do sul da Índia, conhecido como *konnakkol*, e que atualmente não representa apenas um sistema de estudo e de transmissão musical, mas uma categoria de performance musical, sendo que em concertos de música carnática pode haver um músico com a função de cantar as talas acompanhando e interagindo com os músicos percussionistas – assim como tendo festivais e competições exclusivos de *konnakkol*³⁶.

³⁵ Conforme será descrito no capítulo com relatos etnográficos, sobre o ato de marcar as estruturas rítmicas com as mãos, seja no momento de estudo ou nos momentos em que assistimos aos concertos musicais, observando os músicos e a plateia atentos à marcação da *tala*, com maior participação do público na música carnática.

³⁶ Um dos músicos entrevistados nessa pesquisa foi o músico percussionista Gilberto Campello, que estuda *Konnakkol* com o músico conhecido mundialmente Somashekar Jois, de Bangalore. Gilberto é Pernambucano, mas reside no Rio de Janeiro. Foi necessária a escolha de não incluir sua entrevista no capítulo final sobre aprendizagem, devido à necessidade da escolha de um objeto mais específico de estudo, que foi a música hindustani do norte da Índia. Porém, nessa sessão vale mencionar o *konnakkol* em relação com os *bol*, pois tanto músicos das tradições hindustani como Carnático, sempre estiveram em contato e realizando trocas musicais constantemente. E dentro do tema que nos interessa, Gilberto relata sobre a tentativa de se compreender as talas a partir de uma perspectiva de estudo e escrita musical ocidental (Campello, 2023, informação verbal): “Pela minha observação, de uma pessoa que estudou polirritmia, estudou música e ritmo de uma forma mais complexa, tentar aprender música e ritmo sul-indiano, por teoria musical da música ocidental, só complica. No momento que você olha para figuras musicais, você engessa todo um sistema que é mutável. (...) Então assim, todas as vezes em que eu parei, em que o professor me deu uma lição, e eu tentei escrever da forma ocidental, eu perdi o meu tempo. Porque eu passei horas tentando levar aquilo pra linguagem ocidental, e se você cometer um errinho de nada, você perde tudo. (...) Então com o tempo eu fui desenvolvendo até uma aversão em escrever qualquer coisa na linguagem ocidental. (...) Para mim, escrever em linguagem ocidental seria confundir as coisas, me confundiria mais, eu não teria chegado aonde eu cheguei se eu tivesse feito isso. Então, muito cedo quando você ainda está aprendendo [canta um exercício], eu decidi que eu não ia colocar isso em perspectiva musical”.

2.3 ASPECTOS ESTRUTURAIS: RAGA E TALA

As estruturas melódicas (*raga*) na música do norte da Índia são relacionadas a determinados estados de espírito, denominados *rasas*, conceitos utilizados no antigo teatro clássico, para indicar emoções básicas a serem representadas nas cenas. “Na música indiana as *ragas* são tocadas de acordo com horários do dia, e das estações. Nos faz entender que a música está muito perto e vem da natureza. Certos *ragas* são tocados durante as monções, na primavera” (Rao, 2023, informação verbal³⁷).

A teoria da emoção estética (*rasa*) é a contribuição mais significativa da Índia para a filosofia da arte. Significa uma corrente contínua de emoção que os compositores imaginam, que os atores e dançarinos representam, e que surge espontaneamente na consciência dos espectadores à medida que uma peça se desenrola (...) é raro encontrar em qualquer cultura antiga um catálogo tão explícito da gama de sentimentos humanos. O *Natya Shastra* identifica e ilustra oito estados emocionais principais: erótico, cômico, compassivo, furioso, heroico, terrível, nojento e maravilhoso. Mais tarde, as autoridades acrescentaram uma nona *rasa*, um estado de paz (...). A tarefa de cada peça e produção era desenvolver um tema emocional único e penetrante. A ideia de *rasa* ainda é válida hoje (Rowell, 2000, p. 30).

Rasa significa literalmente “sabor”. O termo é encontrado na obra *Natya Shastra*, e “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 *Brhaddesi*” (Wolff, 2008, p. 494).

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).

Para melhor compreensão a respeito do sistema de *ragas* serão observados três níveis: 1) um nível introdutório; 2) um nível musical organizado, porém simples em sua estrutura; 3) um nível musical complexo, conforme apresentado pelos mestres e músicos avançados e treinados.

No nível introdutório, a classificação de *ragas*, refere-se à estrutura ou à escala intervalar, sendo que cada modo pode ter diferenças quando na direção ascendente (*ahoranam*) e descendente (*avahoranam*), apresentando ornamentos específicos já nessa estrutura, como as formas de executar a transição entre notas.

³⁷ Informações obtidas em **palestra sobre música indiana** de Shubhendra Rao, realizada na Escola de música da UFRJ, no Rio de Janeiro, em 9 de agosto de 2023. (a palestra está transcrita integralmente nesse trabalho).

Suas notas possuem uma escala ascendente e outra descendente (nem sempre são iguais). Por isso, a ordem na qual as notas são usadas numa canção clássica é semifixa 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 (Wolff, 2008, p. 493).

Na sistematização teórica mais aceita atualmente na música hindustani, existem dez escalas geratrizes (mãe)³⁸, cada uma composta por sete notas, que dão origem a inúmeras outras escalas (filhos), tendo suas variações na forma de executar a escala ascendente (*ahorana*) e descendente (*avahorana*), podendo ter a exclusão de notas. Estas escalas (*thats*) podem ser formadas por cinco, seis ou sete notas; destas, existe uma nota principal (*vadi*), “a nota que fala” e outra secundária (*samvadi*), que não necessariamente é a nota SA.

Nenhuma estrutura melódica com menos de cinco notas tem o status de *raga*. Já nos deparamos com a afirmação de Matanga de que melodias com menos de cinco notas são utilizadas pelas tribos. Tecnicamente falando, diria que uma *raga* tem que ser pelo menos pentatônica. Normalmente existe um limite superior de sete notas; mas na música do norte da Índia - o que é chamado de música hindustani - os *ragas* com nove são muito comuns e alguns *ragas* mistos têm até doze. No sistema do sul da Índia (Karnatak), notas com mais de sete raramente são usadas; se uma nota extra encontra lugar, é acidental ou encontrada apenas em algumas frases características (Deva, 1995, p. 11).

No segundo nível, o conceito de *Raga* está associado a peças musicais simples, no qual aplica-se às estruturas aprendidas anteriormente (citadas sobre o primeiro nível) em composições musicais bem definidas e organizadas, com “começo-meio-fim”, que podem ser compostos por uma ou mais melodias principais, temas que se repetem. Peças como esta, poderíamos ouvir diversos músicos tocarem, e apesar de sutis variações na interpretação, um músico ou ouvinte ocidental reconheceria como sendo uma mesma peça.

No terceiro nível, temos um complexo sistema musical, que são as peças apresentadas dentro de um concerto de música clássica indiana, por um mestre ou seus discípulos avançados. As peças têm fragmentos tradicionais, que podem remontar algumas

³⁸ Na música carnática existem 72 escalas principais (*melakartha ragam*), das quais serão geradas diversas outras escalas (*janya ragam*). Cada uma dessas escalas principais é composta por sete notas, divididas em dois grandes grupos, 36 escalas com *Shudda Ma* e 36 escalas com *Tivra Ma*. Sobre a teoria, as dez escalas geratrizes na música hindustani, comentaremos mais detalhes acerca dos estudos e das sistematizações realizados pelo musicólogo indiano Bhatkhande, inclusive buscando organizar uma teoria em correlação com as já popularizadas na Europa, como os modos gregos.

gerações de transmissão musical entre mestre e discípulo, até fragmentos modernos, que são composições e variações de seu mestre sobre os temas tradicionais, ou mesmo em algum momento, composições do próprio músico.

Uma *raga*, então, é um conceito melódico. É uma ideia-semente que deve ser cultivada e florescer pela criatividade do artista. A semente possui as qualidades que acabamos de descrever: as notas devem ser de natureza definida (escala), devem estar em uma determinada ordem de sintaxe tonal, com ênfase nas determinadas. Além disso, tem que haver frases características. Um pouco de reflexão mostra como um *raga* é semelhante à linguagem com seu alfabeto, sintaxe, frases, pontuação e sotaque. O artista aceita estas restrições e procura desvios, introduzindo surpresas, ao mesmo tempo que adere e executa a forma tradicional com o melhor do seu gênio. Muitas vezes a palavra “improvisação” é usada para significar a criatividade (Deva, 1995, p.16)

Uma *raga*, nesse sentido, constitui uma peça de longa duração com diversos movimentos, que inclui dinâmicas desde as lentas e meditativas até as rápidas e virtuosísticas, com temas tradicionais fixos, composições e improvisações.

Esta forma musical está ancorada na tradição à medida que o artista não crie tensões demasiadas ao tentar apresentar inovações, porém, que consiga demonstrar a criatividade em interpretar de uma forma sutilmente diferente cada *Raga*, mantendo um vínculo enraizado com sua tradição musical – mas que a longo prazo pode inserir renovação, através das propostas sugeridas nas interpretações da *Raga*, que serão lentamente absorvidas pelo meio, e serão transmitidas às novas gerações de músicos.

Uma *raga* não é uma melodia, pois a mesma *raga* pode produzir diversas melodias, e não é uma escala, pois muitas *ragas* podem utilizar a mesma escala. Cada *raga* tem uma gama única de características melódicas, mapeadas e organizadas para provocar um sentimento estético no ouvinte (Ruckert e Widdess, 2000, p. 67). Esta descrição se refere ao terceiro nível, na forma como organizamos a exposição sobre *raga*.

Os movimentos da *raga* podem se organizar de diferentes formas, mas uma forma comum é iniciar com *alap*. A execução do *alap* pode ter breve ou longa duração, e embora siga diretrizes ligadas a estrutura da música hindustani, é um momento de maior exploração criativa e improvisação, no qual já são apresentados aos poucos os elementos que vão compor aquela peça – cada nota, em cada extensão do instrumento (regiões grave, média e aguda), alguma frase melódica característica daquela *Raga* (*pakar*).

O momento do *alap* não possui participação de percussões, o que confere também maior liberdade rítmica e sobre o andamento. O *alap* tem uma evolução, seguindo para *jor* e *jhala*, que vão apresentando gradualmente níveis de complexidade - à medida que acelera e

com relação aos aspectos técnicos das ornamentações que vão sendo inseridos. Qualquer destas partes e subpartes, podem ser excluídas, ou serem desenvolvidas com a duração de tempo que o músico concertista desejar. “O *alap* é representado pelo botão da flor que ainda não se abriu, mas todos os elementos já estão nele contidos. No *Jor* a flor abre-se e, no *Jhala*, apresenta todas as suas cores” (Marsicano, 2006, p. 39).

Um improvisador indiano aprende um vasto repertório de unidades melódicas e rítmicas que podem e devem ser inter-relacionadas de muitas maneiras, exibindo sua habilidade em mostrar a multiplicidade de combinações que pode controlar. Ainda assim, em sua cultura, essa música é considerada espiritual e pode estar relacionada a outro nível de consciência (Nettl, 2005, p. 41).

Pequenas melodias vão sendo demonstradas e apresentadas com variações, estas são essenciais e vão estar presentes nos movimentos seguintes da *raga*, momentos que serão apresentados o que poderiam ser considerados a composição musical, com maior organização e o acompanhamento da percussão.

Cada professor ensinará uma composição, que será o tema principal, *bandish* ou *gat*. Esta será em andamento lento (*vilambit Lay*), e este tema será dividido em três partes: *sthay*, *manja* e *antara*³⁹, a primeira sendo uma melodia na região média do instrumento, a segunda na região grave, e a terceira na região aguda. Outros andamentos e talas poderão ser tocados, com novas composições específicas para estas (*madhya lay*, *drut lay*, concluindo com *jhala*)⁴⁰.

Somadas a estas composições que podemos considerar temas centrais (*Gat*), teremos os *taans*, variações e expansões destes temas. “A improvisação e a composição são frequentemente consideradas como processos completamente separados, mas também são duas versões do mesmo” (Nettl, 2005, p. 41).

Mesmo esta forma de composição não é semelhante à estrutura de música europeia, de uma peça musical que tem suas partes definidas e finalizada numa partitura, e que sempre será repetida daquela forma numa apresentação musical⁴¹.

Os improvisadores aprendem *ragas*, *talas*, materiais e as maneiras de lidar com a melodia e o ritmo e certos tipos de peças que os permitem internalizar técnicas de

³⁹ Alguns professores ensinarão peças sem a parte *manja*, tendo a composição apenas duas partes *sthay* e *antara*, ou mesmo apenas *sthay* conforme compartilhou o bansurista Jean-Christophe em entrevista realizada no dia 11/08/2023 no Rio de Janeiro.

⁴⁰ Segundo o músico Helder Araújo, nos concertos atuais de música hindustani, uma estrutura comum na sequência de partes de uma *Raga* é: *Alap*, *Jor*, *Jhala*, *Gat* em *Vilambit* (*Sthay* e *Antara*), *Madhya*, *Drut* e *Jhala*, podendo haver diferentes *Talas* em cada parte dessa estrutura, embora a tala predominante seja *Teental*, com ciclo de 16 tempos. (conversas realizadas com Helder entre os dias 06/08/2023 e 15/08/2023 no Rio de Janeiro)

⁴¹ Embora atualmente saibamos que na música barroca, por exemplo, a partitura oferecia algumas informações, como os baixos, e que havia espaços para o músico improvisar e criar.

improvisação. No contexto da performance indiana, esta seria a pré-composição, e também é um grupo de decisões sobre qual *raga* e qual *tala* executar em qualquer ocasião, bem como algum planejamento completamente mental, mas ainda assim específico. A própria composição ocorre durante o desempenho, e apenas o que é executado constitui o trabalho completo (...) (Nettl, 2005, pp. 41-42).

Esta forma de composição apresentada numa *raga*, com alguns *Gats* e diversos *Taans*, é como uma colcha de retalhos de muitas frases musicais estudadas, formando um banco de dados, de forma que o músico vai escolhendo e organizando durante a performance⁴² – frases musicais que foram passadas de geração para geração, assim como novas frases compostas no tempo presente, e que vão se somar a este banco de dados para as próximas gerações alunos.

Mas a revisão também está lá, o improvisador que às vezes se afasta de um objetivo pretendido e faz acomodação constante para retornar ao que estava em mente em primeiro lugar, paralelamente ao compositor ocidental com seu manuscrito (...) Parece que na maioria das culturas, e talvez em todos os lugares, existe a interface de inspiração e "transpiração", e um processo de tomada de decisão que envolve o tipo de pensamento que entra na improvisação junto com uma metodologia sistemática, incluindo preparação, execução e revisão. O dado e o adicionado (Nettl, 2005, p.42).

Os *taans* fluem como se fossem “improvisações conscientes”, pois estas melodias são estudadas também de forma disciplinada, são diversas e não há obrigatoriedade de usá-las em sequência pré-estabelecida.

A improvisação, tal como entendida na música ocidental, é uma performance no calor do momento, sem preparação ou notas⁴³. O ato criativo da música indiana não

⁴² A sensação criada nesse modelo é que o *Gat* é a composição fixa enquanto os *taans* são improvisações criadas naquele momento. De fato, os *taans* podem ser compreendidos como improviso e composição. Os músicos podem estar executando *taans*, quase como um fluxo de improvisação, pois as escolhas de qual usar e onde usar ocorrem no momento e de forma intuitiva, porém os temas foram estudados previamente até serem internalizados. Todavia, é fato também que os *taans* podem ser executadas como improvisações, dentro das regras de cada *Raga*, que geram novas possibilidades musicais e que podem com o tempo ser internalizadas, e se tornar futuras composições. Neste modelo, observamos uma íntima ligação entre improvisação e composição, como se o material de um nutrisse a outra possibilidade, gerando um único fluxo. Testamos colocar nossa hipótese de compreensão acerca do tema em diálogos com músicos durante a pesquisa de campo no Rio de Janeiro (2023), tendo como feedback perspectivas semelhantes. Em entrevista, o bansurista Jean-Christophe trouxe relatos de professores, que apenas ensinavam os *Gats*, com as partes *Sthay* e *Antara*, na qual o resto do processo de aprendizagem era completado por improvisação, improvisações que continham as características da *Raga*, e no repetido exercício de se ouvir o professor tocando e buscar imitá-lo iam sendo internalizadas estas características, a correção e lapidação eram através do próprio ato de tocar, com mínima intervenção verbal, tema que vamos retomar com maior profundidade no capítulo acerca da aprendizagem musical (Entrevista com Jean-Christophe Paramatma realizada no dia 11/08/2023 no Rio de Janeiro).

⁴³ A visão do autor pode ser questionada, pois na aqui chamada “música ocidental” temos também diversas manifestações musicais, e muitos caminhos, formas e compreensões a respeito de improvisação, de forma que não seria possível reduzir a uma ideia “o improviso na música ocidental”. Nas palavras do músico indiano Shubhendra Rao: “Primeira coisa que reparamos num concerto de música indiana é que eu não leio nenhuma música, nenhuma partitura. É uma música que é improvisada, mas claro com regras rígidas. (...) É de certa forma parecida com o jazz, porque você improvisa, mas é muito mais sobre o que você pode ou não pode fazer. Demora

é deste tipo. É claro que não existe nenhuma produção musical baseada em partitura. É inteiramente de memória; mas então, não é uma reprodução repetitiva. É o desdobramento de uma ideia musical. O músico meditou e praticou todas as potencialidades técnicas e conotações emocionais do *raga* e da *tala*. Ele tem, obviamente, um grande estoque de padrões melódicos e rítmicos possíveis. Ele invariavelmente os usa em sua performance. A delicadeza com que apresenta o esperado, a rapidez e a facilidade com que apresenta o inesperado e a integridade emocional constituem a essência da sua arte. O desvendamento pode ser feito de diversas maneiras. O músico normalmente expõe a beleza estética de uma nota utilizando-a em diversas combinações (...) observando todas as limitações gramaticais (Deva, 1995, p. 17).

No entanto, há também músicos que realizam improvisações, compreendendo a estrutura para iniciar e concluir nos momentos adequados, de acordo com a *tala* utilizada na música. Cada *taan* tem um momento certo para iniciar e se concluir, normalmente no tempo denominado *sam*, que é o tempo principal, o tempo ‘1’.

Como já foi sugerido, todos os tipos de criação musical em todos os lugares, incluindo composição, improvisação e performance, podem ter coisas importantes em comum, mas sociedades diferentes têm visões bastante diferentes do que exatamente constitui a criação musical. (...) Em cada cultura o músico recebe algo e depois tem a função de acrescentar algo mais, mas existem muitos tipos diferentes de "dados" e "adicionados" (Nettl, 2005, p. 43).

O *tihais* são pequenas frases melódicas que se repetem três vezes seguidas, marcando o fim de uma ideia musical, de uma improvisação, de um movimento ou mesmo do fim da peça. Geralmente, se conclui no *sam*. Os momentos de *Taans* podem demonstrar domínio da estrutura da *raga*, e criatividade na forma de executá-la, assim como suas pequenas composições em diálogo com os temas principais e consagrados - nos quais ao concluir, todos músicos se sincronizam na “calmaria” da resolução no *Sam*.

Para compreender o conceito *raga*, faz-se necessário conceituar, ainda que brevemente, as *talas*. “O significado da raiz da palavra *tala* está ligado a bater palmas. Os gestos desenvolvidos na antiguidade serviam como método para indicar a estrutura de um período fixo de tempo que se repetia ciclicamente – um ciclo métrico” (Kippen, 2000, p. 111). *Tala* pode ser compreendido de duas formas: os sistemas de ritmo do norte e do sul da Índia como um todo (presentes na música folclórica, popular ou clássica), assim como, um ciclo métrico específico (Kippen, 2000, p. 110).

A partir de 1300, o sistema de *Tala* na música hindustani passou a ter um desenvolvimento independente da música carnática. Ao se perguntar a um tablista sobre

muitos anos para aprender a improvisar, é algo que você conquista”. Informações obtidas em **palestra sobre música indiana** de Shubhendra Rao, realizada na Escola de música da UFRJ, no Rio de Janeiro, em 9 de agosto de 2023. (a palestra está transcrita integralmente nesse trabalho).

determinada *tala*, possivelmente ele recitará de imediato um conjunto de sílabas onomatopeicas equivalente aos sons que serão reproduzidos ao tocar os instrumentos. O músico pode demonstrar os gestos na mão com a marcação dos tempos, porém esses gestos podem ser dispensáveis, mas o padrão percussivo não é (Kippen, 2000, p. 111). Na música carnática veremos estes gestos com as mãos como algo indispensável, constante entre os cantores e os músicos que têm as mãos livres enquanto não estão a tocar seus instrumentos.

O termo *avartam* refere-se a um ciclo, tendo como raiz a palavra “rotação”. Cada ciclo contém um número fixo de batidas (*matra*). Cada ciclo terá subdivisões menores (*vibhag*), tendo estas divisões número igual ou desigual de batidas. Por exemplo: *Teental* tem 16 tempos, divididos igualmente em quatro partes de quatro tempos (4+4+4+4).

TABELA 3 – Marcação de tempos e sílabas rítmicas da estrutura rítmica *Teental*

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
Sam				Tali				Khali				Tali			
X								0							
Dha Dhin Dhin Dha				Dha Dhin Dhin Dha				Dha Tin Tin Ta				Ta Dhin Dhin Dha			

FONTE: O autor (2024)

A primeira batida em qualquer *tala*, e conseqüentemente na primeira divisão *vibhag*, é o *Sam*. As subdivisões do ciclo da *tala* serão *tali* e *khali*, também chamadas de tempos forte e vazio, nas quais, de forma geral, *tali* é considerado um padrão acentuado e é marcado com uma palma. O símbolo de notação para *Sam* e *Khali* são X e 0. *Sam* é geralmente considerada a primeira divisão de palmas (*tāli*), de forma que as demais divisões de palmas são numeradas 2, 3 e assim por diante⁴⁴.

2.4 GHARANA OU ESTILO

Diferenciando-se em cada região, as tradições ou estilos, são chamadas de *gharanas*, nas quais existem, por exemplo, *Banaras Gharana* e *Imdadkhani Gharana*. Um dos músicos

⁴⁴ Para uma introdução em português sobre o sistema rítmico das talas, recomendamos o vídeo do músico curitibano e tablista Rodrigo Fonseca: <https://www.youtube.com/watch?v=zhiGOCxX1zM&t=875s>.

mais conhecidos da Índia, nascido em Varanasi⁴⁵, é o sitarista Ravi Shankar (1920 - 2012), discípulo de Ustad Allauddin Khan (1862 - 1972), ao qual se atribui o título de representante da *Maihar Gharana* ou *Maihar-Senia Gharana*.

Os cantores Khyal usaram o termo *gharana* inicialmente, no final de 1800, identificando certos grupos que compartilhavam de elementos comuns: “estilos musicais distintos e únicos, núcleos familiares de pelo menos três gerações, personalidades carismáticas e famosas e uma autoridade viva como líder” (Kippen, 2000, p. 134). Os tocadores de tabla passaram a chamar suas tradições de *gharana* de “família, clã”, em torno de 1900, adotando essa estratégia na busca de prestígio social dos percussionistas.

A literatura tem poucos estudos científicos que buscam analisar os aspectos musicais significativos que definem uma *gharana* em particular, ou a diferença observada entre as diversas.

Hoje em dia, sobre o sistema de "*Gharana*" na música clássica hindustani há uma série de ideias ambíguas entre os artistas. De acordo com alguns, o sistema de *gharana* existe de forma bastante distinta, enquanto alguns são contra esse pensamento. O que define uma *gharana*? É mesmo verdade que os artistas de uma mesma *gharana* mantêm seu estilo de canto inalterado ao longo de gerações ou a evolução da música acontece como tudo na natureza? (Banerjee *et al.*, 2019, p. 4).

Outros autores, todavia, vêm aprofundando a análise sobre *gharanas*, além do estilo musical, para o sistema social. Neuman (1990) analisa que o conceito de *gharana* vem sofrendo transformações, passando a ser utilizado como fonte de identidade para muitos músicos:

Controvérsia sobre o que é e o que não é uma *gharana*, e quem é e quem não é membro. Ainda é comum e em muitos aspectos é político (...) Entre eles, os músicos *khandani* que formam o núcleo da *gharana* consideram-no um sistema social dentro do qual florescem os três relacionamentos de descendência, aprendizado e casamento. Dos dois primeiros fluem o fundo particular da *gharana*; do conhecimento, que surge como um estilo musical distinto; o terceiro produz os futuros representantes centrais da *gharana*. Eles serão os guardiões hereditários de uma tradição, inculturados ao significado de manter sua pureza (Neuman, 1990, p. 161).

⁴⁵ Varanasi está localizada no estado de Uttar Pradesh, sendo considerada uma das cidades mais antigas do mundo que se manteve habitadas no decorrer da história. É uma cidade de importante valor histórico, pois viveram nela personalidades das tradições hindu, sikh, muçulmana, sufi e budista. O príncipe Sidarta Gautama (conhecido como Buda), teria proferido sua primeira palestra pública num vilarejo aos arredores de Varanasi, em Sarnath. Varanasi, também conhecida como Benares, Banaras ou Kashi, possui seu estilo próprio na música, conhecido como *Banaras Gharana*.

Neuman escreve que as *gharanas* são formas de definir escolas estilísticas musicais de cada região; “com a diferença de que os membros centrais da *gharana* foram e são todos relacionados por parentesco” (Neuman, 2011, p. 136).

Gharanas podem estar relacionadas a dinâmicas sociais de divisão de classes ou castas, por vezes definindo aqueles indivíduos socialmente aptos ou autorizados a dar continuidade a certa tradição. “(...) na Índia você tem que ser alguma coisa, e ser de algum lugar, e isso geralmente significa alguma variação do conceito de casta e aldeia ancestral de origem” (Neuman, 2011, p. 136). Esta identidade de casta tradicional é a forma como um grupo é conhecido pelos outros.

As *gharanas* eram utilizadas para definir tradições vocais, e não instrumentais, recebendo o nome de cidades e vilas, e não o nome de indivíduos. Os músicos acompanhantes, no caso do estudo de Neuman realizado entre 1969 e 1971, por exemplo, tocadores de tabla e sarangi, receberiam o termo de *baj* ao invés de adeptos de *gharana*. Por exemplo, a *Agra Gharana*, que leva o nome da cidade onde se localiza o Taj Mahal, “os músicos pertencentes a este *gharana* teriam seus lares ancestrais naquele local” (Neuman, 2011, p. 138).

Outras *gharanas* de música vocal são as de Jaipur, Atrauli, Saharanpur, Delhi, Patiala, Hapur, Gwalior, Rampur, todas localizadas próximas de Delhi, sendo que não existiam *gharanas* perto de Bombaim ou Calcutá. As referências ao termo *gharanas* são posteriores à década de 1830, e não remontando aos séculos anteriores como às vezes é afirmado, ainda que já existissem famílias mantendo certas tradições desde a época de Tansen, como a família Dagar, num Sistema semelhante as *gharanas* (Wade, 1994, p. 169).

A hipótese apontada pelo pesquisador é de que, com o avanço e com o desenvolvimento das redes ferroviárias e telegráficas na década de 1850, com consequentes viagens e comunicações mais rápidas, foi se desenvolvendo a necessidade de estabelecer a identidade dos músicos que viajavam. Desta forma, o músico poderia se apresentar como sendo de determinada região, e que cantava dentro de certo estilo desta região, estilo propagado por músicos pertencentes a um pequeno conjunto de linhagens hereditárias, ou alunos destes (Neuman, 2011, p. 138). Com o passar do tempo, além dos cantores, músicos instrumentistas e acompanhantes passaram a utilizar o termo *gharana* de várias maneiras para simplesmente se referirem ao estilo.

Atualmente na Índia, as *gharanas*, enquanto um sistema divisor de classes sociais, que mantém o ensino e o ofício da música em círculos fechados a partir de aspectos hereditários, e consequentemente relacionados à casta, à religião e à posição social, poderia ser analisado a partir da perspectiva de Bourdieu (1997, p. 86) acerca do capital simbólico.

“No mundo dos músicos clássicos, estar associado a uma ‘família/clã’ gharana transmite uma sensação de prestígio, uma vez que implica um longo pedigree musical” (Kippen, 2000, p.134).

Este ambiente familiar e social em que o indivíduo está inserido oportuniza o acúmulo de alto capital cultural, que nas próximas fases de aprendizagem será somado ao estudo musical com professores ou em instituições tradicionais, finalizando um ciclo em idade adulta, através da formação acadêmica - aspecto ao qual a sociedade indiana moderna também atribui valor e status. No Ocidente, tal ideia sobre *gharana* passou a ser utilizada como uma forma de poder simbólico e status, como se apenas o ato de um indivíduo ter feito algumas aulas com um professor de “determinada *gharana*”, já o tornasse um representante desta tradição.

3 A INVENÇÃO DA MÚSICA CLÁSSICA INDIANA

São inúmeras as narrativas que disputam o campo de validação das origens, das personagens e das instituições relacionadas à consolidação da música clássica indiana, como a conhecemos atualmente. Diversos grupos estabelecem a conexão da atual música indiana com uma linha histórica do passado, principalmente através de textos e de tradições transmitidas de forma oral, a fim de supor a continuidade ou mesmo a inalterabilidade dessa música. Estas disputas envolvem a responsabilidade de preservar e transmitir estas tradições.

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* (...). 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 (Wolff, 2008, pp. 492-493).

O conceito de tradição traz a necessidade de reflexão acerca de seu significado, pois há constante modificação e transformação de estruturas culturais, de acordo com os agentes que participam do momento histórico e seus interesses. A compreensão acerca da cultura está sendo constantemente construída, de forma que a noção de tradição e de passado histórico atendem às necessidades do presente.

O termo “tradição inventada” é utilizado num sentido amplo, mas nunca indefinido. Inclui tanto as ‘tradições’ realmente inventadas, construídas e formalmente institucionalizadas, quanto as que surgiram de maneira mais difícil de localizar num período limitado e determinado de tempo – às vezes, coisa de poucos anos apenas – e se estabeleceram com enorme rapidez (...). Por ‘tradição inventada’ entende-se um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácitas ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado. (Hobsbawm, 2002, p. 9-10).

A música é em si um poderoso símbolo de identidade (Williams, 2011, p. 62). Artistas, por meio da invenção da tradição e da reflexão sobre essa tradição musical, podem reforçar o nacionalismo, através da construção de identidade em sua obra musical e na performance. A etnomusicologia investiga as maneiras pelas quais as canções podem vincular as pessoas a uma etnia, nacionalidade ou local específico. A música representa um poderoso símbolo de identidade, e como a linguagem, é um dos aspectos da cultura que, quando necessário, pode ser utilizada para afirmar a ‘identidade étnica’ (Williams, 2011, pp. 52-53).

Segundo Stuart Hall, uma cultura nacional é um discurso, “um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos” (Hall, 2006, p. 50). As culturas nacionais ao produzirem o sentido de nação, possibilitam criar identificação e conseqüentemente identidades. Para Benedict Anderson, a identidade nacional é uma “comunidade imaginada” (2008), e que as diferenças entre as nações estão nas formas diferentes como estas são imaginadas.

Com relação à música indiana, podemos partir da hipótese que era importante se criar e demonstrar para o mundo certa unificação e coesão de identidade nacional, o que pode justificar a ênfase na ideia de “música clássica indiana” e na crescente divulgação fora do território indiano, principalmente após a independência da Índia em 1947, como veremos com mais detalhes no próximo capítulo, principalmente com a trajetória do músico Ravi Shankar.

A classicização das músicas na Índia, a partir do século XIX, foi em grande parte um projeto hindu-brãmãne de classe média e alta e, portanto, uma parcela substancial da população esteve ausente das discussões. As questões de porque certas músicas foram definidas como clássicos na Índia, o que clássico significa na Índia e o que isso significava para os grupos deixados de fora do processo de classicização, começou a ser explorado pelos estudiosos recentemente (Dennen, 2012, p. 11).

Uma questão a investigar é por quê, de forma geral, no Brasil, pensamos na música hindustani quando há referências a música clássica indiana, gerando quase um apagamento com relação à música carnática, e mesmo outras vertentes que incorporam manifestações mais populares indianas, por exemplo *Rabindra sangeet* divulgado por Tagore na região da Bengala. Quais seriam os agentes e os processos históricos que priorizaram a divulgação da música hindustani como representação da “música clássica indiana”.

Tendo sido estabelecido como tradições de música clássica indiana as músicas do norte (hindustani) e do Sul (carnática), a forma como são conhecidas atualmente expressam principalmente a música dos últimos 150 anos, com influências dos últimos cinco séculos, e resquícios dos períodos anteriores, como veremos nas sessões seguintes deste capítulo.

3.1 CONSIDERAÇÕES SOBRE O TERMO ‘CLÁSSICO’

A partir do século XVII, o músico europeu passava a ter prestígio, e se beneficiar de uma esfera pública (sendo anteriormente dependente da igreja e das cortes) - a exemplo de Haydn, que compunha para inúmeros clientes, e se consagrava através da impressão e da venda de partituras por editoras que passavam a funcionar como um mercado de massas; outro

exemplo, Handel que possuía grande público interessado em pagar para assistir seus concertos (Blanning, 2011, pp. 33-39).

No século XVIII, a música de concerto passou a ser sacralizada em toda Europa, através da criação de ritos que criavam uma atmosfera que conferia respeitabilidade aos eventos, à medida que um público ia sendo educado a ter certa postura “semirreligiosa” diante da música e nos espaços destinados aos concertos. À medida que se desenvolviam festivais de música em ambientes religiosos e com fins beneficentes, porém sendo concertos e não cultos divinos, se incluíam também obras puramente orquestrais (Blanning, 2011, p. 105)

A expressão “música clássica” se refere a formas determinadas pelos musicólogos e historiadores da música, e que passaram a ser projetadas pelas academias, conservatórios, universidades e orquestras (Silva, 2015, p. 6). “Esta não é uma música de massas, mas de uma elite educada, muitas vezes com conotações aristocráticas e espirituais” (Dennen, 2012, p. 11). Tal expressão busca marcar o legado de compositores renomados de um passado, sendo que o termo se amplia para a noção de música séria e erudita (Ferreira, 2020, p. 3). A palavra de origem do latim *eruditus*, tem como significado educado ou instruído (Silva, 2015, p. 6).

A música elaborada neste estilo desenvolveu-se segundo moldes da música secular e da liturgia ocidental. (...) Engloba vários estilos, desde as complexas fugas às operetas, criadas para entreter uma audiência. Por sua vez, expressão música clássica passou a ser usada a partir de princípios do século XIX, quando houve a intenção de transformar a era que inicia em Bach até Beethoven num período de ouro. A música clássica e erudita é, portanto, um universo de nomes, ambientes, conceitos, formas, estilos e técnicas, encriptados numa linguagem estranha e difícil para quem não possui formação na área da música (Silva, 2015, p. 6).

O termo “clássico”, já sendo relacionado à música nos Estados Unidos da América, surge durante a década de 1830, em referência não apenas às obras mais antigas consideradas de valor, mas também de peças de compositores contemporâneos com maior destaque (Charosh, 1992, p. 118).

O termo é discutido em um ensaio de C. B. von Miltz, traduzido do alemão para uma publicação inglesa em 1836 e reimpresso neste país em *The Message Bird* em 1851. Seu título: ‘*What is the Meaning of Classical in a Musical Sense?*’ Von Miltz observa a associação da palavra com ‘pureza’, uma ausência de ‘as excrescências da fantasia’. e ‘aquilo que está cinza com a idade’. Mas ele acredita que as obras de compositores contemporâneos também incorporam o ‘princípio da classicidade’, identificado como ‘a beleza perfeita tanto da matéria quanto da representação, intimamente fundidas umas nas outras (Charosh, 1992, p. 118).

A definição de música popular surge da relação entre dominador e dominado (Ferreira, 2020, p. 3), na qual o que não pode ser classificado como erudito, logo, será classificado como popular, tendo a conotação de inferioridade.

3.2 A MÚSICA HINDUSTANI COMO MÚSICA CLÁSSICA INDIANA

Até o século XIII, antes da introdução de elementos perso-árabes, a música no contexto da cultura indiana estava associada aos aspectos e usos devocionais, assim como manifestações de música folclóricas regionais, retratando o cotidiano da classe trabalhadora e de camponeses. A noção de música como performance começou a ser construída no final do XIII e século XIV.

Foi durante esse período que a estrutura moderna da música carnática foi criada. (...) A música carnática foi popularizada no sul da Índia, enquanto a expansão musical no norte da Índia era principalmente a música hindustani. Após as intervenções islâmicas do século XV, a ascensão do patrocínio da corte também contribuiu para a maior democratização da forma de arte (Shankar, 2020, p. 11).

Amanda Weidman, traz reflexões acerca das tecnologias e dos discursos de modernidade, nação e autenticidade – no que ela define como “Política da voz” (Weidman *apud* Schafer, 2017, p.8). A música carnática, como se conhece atualmente, não seria a antiga tradição anterior ao colonialismo britânico, 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. A mesma lógica pode ser observada na música hindustani do norte.

Em 1864, Meadows Taylor (1864, p. 121), por intermédio de seu informante, Colonel P. T. French, em artigo para *Royal Irish academy*, se refere à “música realmente boa ou clássica dos hindus”, se referindo à música indiana como música clássica, e por um indivíduo não nativo.

O termo clássico, proveniente da língua inglesa, passou a ser popularizado na sociedade indiana nas primeiras décadas do século XX, sendo colocado em relação à música europeia, o termo passou a ser utilizado no início do século XIX, para marcar o período áureo dos compositores, e assinalar o seu alto status. William Weber (*apud* Weidman, 2006, p. 291) sugere que a ideia de tradição clássica na Inglaterra surgiu à medida que emergiam atividades de lazer, possibilitadas pela Revolução Industrial e pela expansão colonial, ou seja, o uso do conceito está atrelado aos aspectos econômicos.

Na Índia, “o termo foi um marcador de status cultural e autenticidade, cuja referência original não era um período histórico ou estilo em particular, mas o próprio Ocidente” (Weidman, 2006, p.5). As elites do Sul da Índia estavam a buscar esse estado, a legitimidade

de sua música clássica, de forma que no início do século XX, os discursos sobre música giravam em torno dessa definição.

No fim do século XIX, os músicos passaram por grandes mudanças em seus apoiadores, antes pelas cortes reais e templos de vilarejos, passando para organizações musicais e instituições na cidade colonial de Madras (atual Chennai). Era neste local que estavam se concentrando as classes médias e altas, trabalhando nas áreas de direito, medicina, serviço público, educação e negócios.

Neste contexto, surgiam academias e salas de concerto, estabelecidas por estas altas classes, interessadas no renascimento da música clássica do sul da Índia, e que passaram a influenciar a forma como esta música seria imaginada e definida.

O novo discurso sobre a música clássica – cujos pressupostos hoje são tomados como certos – combinou ideias sobre a arte e o artista com uma noção de indianidade formada em oposição ao Ocidente. Sugeriu que a música tinha um papel central na definição do que significava ser moderno, ao mesmo tempo em que retinha um reino delineado com segurança chamado “tradição”. A ideia de uma música clássica indígena envolvia uma manobra complexa. Para ser considerada “clássica”, a música carnática teve que ser modelada na música clássica do Ocidente, com sua notação, compositores, composições, conservatórios e concertos (Weidman, 2006, p.5).

Em paralelo, a este desenvolvimento cultural e artístico que formatava uma noção de música clássica no sul da Índia, o mesmo ocorria no norte da Índia, onde estavam localizados os centros administrativos britânicos na cidade de Calcutá na região da Bengala (1858-1912), e posteriormente na cidade de Delhi (1912-1947).

Nesta busca de se demonstrar o valor da “música dos hindus” para tais elites coloniais, músicos e teóricos indianos empenhavam esforços:

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)⁴⁶. 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 (Wolff, 2008, p. 493).

Interesses estes que Allen chama de “discurso clássico da Índia” (1998, p. 23), produzidos com os ideais nacionalistas e por pensadores indianos educados no Ocidente; e que Dennen (2012, p. 14) enfatiza serem “o resultado produtivo de um engajamento

⁴⁶ 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.

sustentado com modos de pensamento estrangeiros, cujo propósito era nada menos que a sobrevivência cultural e política”.

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).

Esta conclusão do etnomusicólogo brasileiro Marcus Wolff, exposta no artigo *Música Clássica Indiana: uma tradição musical híbrida*⁴⁷, fortalece nossas hipóteses levantadas a partir do estudo das referências disponíveis acerca da música indiana e da ideia de música clássica indiana utilizada pelos músicos nativos. “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” (Wolff, 2008, p. 493). Esta forma de compreensão permite uma análise sobre a música, que acolhe e aceita a realidade plural da cultura indiana, e suas inúmeras influências culturais em sua formação. Sendo inegável todas as influências da música persa e influências de culturas islâmicas, alguns autores optam por pensar a linha de desenvolvimento da música hindustani, nos últimos cinco séculos.

O florescimento artístico que influenciou aspectos da música hindustani estaria associado ao Reinado Mughal de Akbar, no século XVI. O período teve amplo desenvolvimento do estilo *dhrupad*, que tinha maior prestígio enquanto música da corte. Akbar era entusiasta e apoiador das artes, e era conhecido por defender o pluralismo e a tolerância religiosa, a partir de uma perspectiva de integração cultural, num ideal de unidade entre as comunidades.

A multiculturalidade não era posta em causa, e a possibilidade de interpenetração das comunidades marcada pelo espírito de tolerância seria mesmo patenteadada. Esta posição surge particularmente evidente num texto do hindu Radha Krishna Saksena dedicado a Miyan-Tansen, reconhecido como um dos maiores músicos indianos de sempre, um hindu convertido ao islamismo que fazia parte da corte de Akbar. Neste artigo, Saksena sublinhava como a memória de Miyan-Tansen marcava a cultura indiana, a ponto de se tornar a figura tutelar de um festival musical anual em Gwalior, o qual se distinguia precisamente por juntar na mesma iniciativa artistas hindus e muçulmanos comungando numa herança cultural comum (Lobo, 2010, pp. 248-249).

⁴⁷ O artigo está presente nos anais do XVIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação (ANPPOM), evento ocorrido em Salvador em 2008.

Etnicidade é um termo a ser entendido com relação à “construção, manutenção e negociação de fronteiras, e não de supostas essências sociais” (Stokes, 1997, p. 6). Tal forma de abordagem pode nos trazer um cuidado maior com relação às análises musicais a partir de uma perspectiva de folclore e de nacionalismo que possam apoiar ou perpetuar noções racistas. Autenticidade é uma palavra-chave, na qual discursos estabelecem limites e diferenciação, e que podem justificar tais posições dentro de certas relações de poder.

A música hindustani parece ter assumido uma noção mais ampla de relações entre diferentes povos, e conseqüentemente suas culturas. Como se buscasse apaziguar as diferenças e os conflitos internos do país, a partir da música clássica instrumental, na qual um músico hindu possa tocar ao lado de um músico muçulmano - como presente nos registros de vídeos e discos que difundiram a música indiana pelo mundo, de Ravi Shankar se apresentando ao lado de Alla Rakha. “A performance musical cerimonial fornece o principal meio pela qual as contradições resultantes entre um *ethos* igualitário e a intensa competição entre líderes faccionais, são socialmente gerenciadas” (Stokes, 1997, p. 8).

Difundir a cultura através da arte pode ser uma estratégia em difundir e fortalecer, ainda que indiretamente, um discurso nacionalista. A forma como estes símbolos nacionalistas se projeta fora da Índia, em tempos de pós-modernidade, pode ter como consequência a associação automática da cultura indiana a temas hindus, à medida que se associa as culturas muçulmanas superficialmente aos conflitos da região do Oriente Médio, terrorismo, e outros estereótipos. Esta “música clássica indiana” em alguns contextos pode representar também uma tradição inventada por uma elite para representar a identidade de uma nação multiétnica e multirreligiosa.

3.3 TRATADOS MODERNOS DE BHATKHANDE E PALUSKAR

As principais sistematizações que influenciaram a forma como a música hindustan é compreendida e executada atualmente são atribuídas a Vishnu Narayan Bhatkhande (1860 – 1936), musicólogo que escreveu o que são considerados os primeiros tratados modernos de música indiana. “Bhatkhande combinou uma ênfase indiana na reconciliação da teoria e da prática performática contemporânea com métodos ocidentais de trabalho de campo, coleta de dados e notação musical (embora não seja realmente a notação de pauta ocidental)” (Simms, 2000, p. 52).

Ele organizou a teoria das *Thaat*, as dez escalas geratrizes, da qual se organizam as demais *ragas* no sistema hindustan. Tal processo de sistematização ocorreu num momento no

qual havia esforços em parceria entre pesquisadores indianos e britânicos, a partir de 1916, com conferências anuais e o estabelecimento de uma academia de música em Baroda, a partir de 1918.

A Academia está sob o patrocínio de muitos dos principais príncipes indianos e tem o apoio de homens como o Sr. N. V. Bhatkhande, que estão se dedicando ao desenvolvimento da música indiana. Tem como objetivo fornecer instalações para pesquisa coletiva e individual, e para a coleta e preservação das melhores composições clássicas, e espera trazer uma uniformidade no método de organizar os *ragas* e sistematizar as melodias para toda a Índia (Popley, 1921, p. 24).

A conferência de 1916, que posteriormente foi editado em forma de texto no livro *A Short Historical Survey of the Music of Upper India*, Bhatkhande (1987, p. 2), traz interessantes análises, inclusive levantando a questão do porquê, em seu tempo, a escala de referência para o início dos estudos na música hindustani era Bilawal, equivalente à escala natural na música ocidental, enquanto trazia diversos exemplos de diferentes regiões da Índia e em diferentes épocas, que adotavam outras referências.

O questionamento tinha sua relevância, pois tal escolha de escala gera a referência para diferenciar a ideia de notas “naturais” e notas “alteradas”. Tal escala que ele vai chamar de *shudda*, já que notas sem alteração são chamadas de *shudda*, vão formar uma ideia semelhante à da escala natural de Dó na música ocidental, da qual não há notas com alteração de sustenido ou bemol, informação que ele observa, atestando seu conhecimento acerca da música ocidental.

Bhatkhande reconheceu que a música hindustani tinha uma história não mais antiga do que alguns séculos, embora grande parte de sua vida profissional tenha sido gasta procurando uma origem em textos que pudessem ser rastreados muito mais atrás. Ao contrário da esmagadora maioria de seus contemporâneos hindus e da maioria dos sucessores, ele entendeu a futilidade de tentar rastrear a música da Índia até os Vedas, ou mesmo tratados mais recentes, como o *Natya Shastra* ou o *Sangitratnakar*. Ao mesmo tempo, ele desprezava muitos músicos hereditários profissionais, a maioria dos quais eram muçulmanos. Isso não surgiu simplesmente como um preconceito anti-muçulmano - embora ele também tivesse -, mas também como um preconceito de classe (Neuman, 2014, p. 288).

Talvez tal questionamento poderia reafirmar a ideia da música hindustani sendo algo “recente” e conectada com as influências muçulmanas, enquanto outras tradições, como a música carnática do sul da Índia, sendo um elo com o passado hindu e as raízes da autêntica música indiana. Bhatkhande, olhava para a música carnática do sul da Índia, como modelo para as reformas da música hindustani, devido ao “seu sistema impecável” (Bakhle, 2005, p. 105).

Em confluência com estas ideias, em tempo anterior, C. R. Day no livro *The Music and Musical Instruments of Southern India and the Deccan* (1891), escrevia sobre ver na música do sul da Índia uma tradição de maior "pureza", enquanto o Norte tinha um sistema "contaminado" pela influência trazidas pelas culturas islâmicas (Subramanian, 2006, p.13; Neuman, 1985, p. 99).

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).

Antes ainda do tempo de Day, em 1883 era criado em Madras uma sociedade de música, a *Gayan Samaj* (Weidman, 2006, p. 194), que passou a organizar recitais, estudos musicais, assim como a organização e publicação de materiais didáticos - dedicada à classe alta do sul da Índia.

Enquanto no Sul a música passava pelo processo de se tornar clássica e de resgatar seu prestígio como arte superior atrelada aos princípios hindus, tendo como parâmetro a música ocidental para realizar esse movimento de legitimação, no Norte se atribuía como impeditivo dessa "evolução" a presença dos muçulmanos.

O argumento de que a música estava nas mãos de pessoas que poderiam destruí-la por sua negligência - músicos muçulmanos que a executavam para o entretenimento dissoluto de governantes principescos indolentes - foi expresso em várias ocasiões no Keshari [jornal nacionalista Marathi] (Bakhle, 2005, p. 148).

Bhatkhande era um teórico hindu e na sua perspectiva, tornar a música "clássica" significava ter por um lado, sistema, ordem, disciplina e teoria; e por outro, estar atrelado à antiguidade que representa as origens nacionais (Bakhle, 2005, p. 124). Em outras palavras, os primeiros arquitetos do nacionalismo indiano atribuía "espiritualidade, autenticidade e profundidade" ao gênero, descrevendo-o como uma "herança espiritual do passado" (Stockill, 2013, p. 12). "Precisava de uma história demonstrável e vinculada, com alguns textos-chave

que explicassem as regras fundamentais, teorias e práticas de performance” (Bakhle, 2005, p. 98).

O foco das linhas discipulares tradicionais na tradição oral, a resistência em se elaborar uma teoria escrita, assim como a ausência de documentos de base acerca do conhecimento musical, eram para Bhatkhande inadmissíveis. Ele acreditava que a ausência de uma sistematização, através de uma teoria unificada da prática musical, colocava em risco a existência da música hindustani. Dessa forma, ele elaborou tratados e compilou 1800 composições, em seu livro *Kramik Pustak Malika* (Neuman, 2014, p. 288). Bakhle (2005, pp. 126-127) afirma que esta compilação trouxe um apagamento na história da música, com relação aos autores, de forma a não terem mais suas autoridades musicais, à medida que havia a concorrência de outra autoridade, que detinha o direito de contar a história por escrito.

Seria difícil avaliar o impacto de Bhatkhande, já que os músicos de *Khandani* relutariam em reconhecer muito de qualquer coisa de Bhatkhande, mas também é verdade que eles ocasionalmente apelam para Bhatkhande como uma autoridade quando sentem a necessidade de parecer eruditos ou corroborar uma afirmação (Neuman, 2014, p. 289).

A pesquisa da historiadora Janaki Bakhle traz informações sobre a vida de Bhatkhande, e de Vishnu Digambar Paluskar (1872 - 1931), na obra *Two Men and Music: Nationalism and the Making of an Indian Classical Tradition* (2005). Ambos tiveram importante influência na construção da ideia de música hindustani moderna como uma forma clássica, sendo a herança de um passado originário e pré-islâmico. De forma explicitamente sectária, Paluskar, ao contrário de Bhatkhande, busca encontrar as raízes hindus da música hindustani, anterior à “contaminação islâmica”. Paluskar, estabeleceu várias escolas de música em toda região do norte.

O uso de um modelo puramente ocidental para notação musical e pedagogia nunca teve grande sucesso, mas dois homens de alta casta foram capazes de transformar a música de dentro para fora com sucesso: V.N. Bhatkhande e D. V. Paluskar. Ambos se puseram a trabalhar no problema da criação de uma música nacional (Utter, 2018, p. 16).

O sistema de notação da música hindustani, atualmente conhecido em publicações e até mesmo utilizado pelos professores no processo de ensino, teve seu início com os Bhatkhande (em obras como *Sangita-Paddhati Kramika Pustaka Mālikā*) e Paluskar (em obras como *Bharatiya Swaralekhan Paddhati* e *Sangita Tatva Darsana*), sendo que o proposto por Bhatkhande foi mais difundido. Os músicos e os teóricos continuaram aprimorando tal

sistema - Vinayaka Rao Patavardhana, Sankara Rao Vyasa, Omkārñātha Thakura (Trivedi, 2011, p. 19).

Neuman (2014) e Kippen (2006), comentam que a música hindustani teve mudanças radicais, em algumas poucas décadas. Este é um exemplo da continuidade na sistematização da música hindustani moderna, pelos músicos e pelos teóricos influenciados pelas ideias de Paluskar e Bhatkhande. Neuman a discussão é aprofundada ao colocar a questão como disputa de classes, observando que muitas linhagens tradicionais de músicos eram compostas por integrantes de posição social baixa, sendo pobres, sem instrução e amplamente insultados. O modelo desenvolvido a partir de Bhatkhande, Paluskar e Tagore, com a formação musical sistematizada e ensinada em escolas, favoreceu as atividades da classe média, “particularmente na medida em que contribuiu para a legitimação dessa música, tornando a música ‘respeitável’ como uma atividade para se assistir e executar” (Neuman, 2014, p. 290).

Ao comparar os sistemas tradicionais e modernos, Neuman observa a diferença entre educar músicos e amadores, em que os agentes têm diferentes posições sociais, objetivos, e diferentes níveis de esforços durante seu desenvolvimento musical, o que o pesquisador pode observar em estudos com músicos comuns (Neuman, 2014, p. 290). O interesse de Neuman no campo de estudo atualmente conhecido como “a voz dos subalternos”, veio através de sua pesquisa com músicos pertencentes a casta *mirasis*, artistas que tocam tabla e sarangi, no sistema tradicional de transmissão entre aluno e professor conhecido como *khandani*, observado em comunidades islâmicas na região do Rajastão, no noroeste da Índia.

Segundo Marcus Wolff⁴⁸, Tagore em seu tempo criticou o foco e a forma de ensino da música indiana:

Ele fazia uma crítica ao sistema da música clássica Indiana, de ter se tornado muito cristalizado, cheio de regras, ele achava que a música devia estar a serviço da emoção. (...) Ele estava influenciado por ideias de pensadores europeus da época, que diziam que a música devia estar a serviço da emoção, a prioridade da música era expressar os sentimentos, os *rasas*, e as emoções, os *bhavas*, trazendo isso para o contexto indiano. Ele achava que aquele sistema tinha se tornado tão rígido que a maior parte dos músicos tinha se tornado excessivamente virtuosísticos, e que isso atrapalhava o foco que deveria ser a emoção (...) Ele na verdade, fez uma crítica ao sistema educacional da Índia em geral, não só da música. Antes dele conseguir o prêmio Nobel em 1900, ele criou uma escola [*Santiniketon*] onde não tinha diferença de castas, onde ele recebia alunos de castas diferentes. (...) Ele preconizava que a criança aprendesse coisas próximas da realidade dela. Então no caso da música, ao invés de aprender esse sistema hindustani, que era cantado em outra língua, em *braj*, que as crianças comessem aprendendo rimas folclóricas, parlendas, e depois cantassem canções da realidade delas, das vilas, das aldeias, dos barqueiros, dos trabalhadores, para depois chegar, se fosse o caso, a conhecer a música clássica (Wolff, 2023, informação verbal).

⁴⁸ Entrevista com Marcus Wolff realizada no dia 10/08/2023 no Rio de Janeiro.

Raja Sourindro Mohun Tagore também apresentou contribuições a respeito de uma musicologia da música indiana, adotando métodos e abordagens européias, oferecendo estudos em língua inglesa, e que segundo o etnomusicólogo Robert Simms:

as origens da etnomusicologia moderna antecedem a alegada fundação da "Escola de Berlim" em pelo menos um século. (...) Tagore contradisse o estereótipo, pois cresceu tocando música indiana e mais tarde estudou performance e teoria musical ocidental. Ele tinha uma inclinação prática e acadêmica e estabeleceu escolas de música em Bengala, para as quais escreveu manuais elementares para uma variedade de instrumentos. Muitos desses manuais introdutórios de autores indianos foram publicados no final do século XIX, muitas vezes incluindo notação musical e ilustrações, e dirigidos principalmente a músicos amadores alfabetizados (Simms, 2000, p.51).

A música hindustani, Janaki Bakhle argumenta, é um produto colonial do final do século XIX, que a partir de organizações e indivíduos, inventaram uma tradição clássica, com a intenção de conectar a um passado distante em fortalecimento da causa nacionalista hindu, reescrevendo a participação de mestres muçulmanos (*Ustads*) e artistas cortesãs, com relação a seus papéis autorais na história da música indiana (Bakhle, 2005).

O projeto de nacionalismo cultural através de Vishnu Narayan Bhatkhande, “tentou classificar, categorizar e classicizar a música” enquanto Vishnu Digambar Paluskar teve como contribuição “limpá-la e sacralizá-la” (Bakhle, 2005, p. 8; Ranganathan, 2015, p. 7). Com hipóteses similares e complementares, ainda que se referindo à tradição da música carnática do sul da Índia, 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).

A música era um ingrediente essencial na construção ideológica de nação indiana, e que em meio aos conflitos de independência do domínio britânico a "imagem nacional da música clássica mudou de sensual entretenimento para a nobreza a uma música clássica e de alta arte que brota de uma antiga tradição e constitui a cultura nacional” (Kobayashi *apud* Stockill, 2013, p. 12).

3.4 A MÚSICA INDIANA PARA ALÉM DA ÍNDIA

Há registros de indianos que apresentaram sua cultura fora do território da Índia, como Inayat Khan (1882-1927) nos Estados Unidos em 1910 (Ghaneabassiri, 2010, p. 127), todavia, possivelmente o objetivo principal desta viagem não era a difusão musical, mas sim um conjunto de temas filosóficos e religiosos, nos quais a música também está inserida. O

mesmo ocorreu em 1893 com Swami Vivekananda (1863-1902), e em 1920 com Paramahansa Yogananda (1893-1952). Essas visitas aconteciam também na Inglaterra e em outros países da Europa, intensificadas após a década de 1950 (Bastos, 2016, pp. 39-40).

Em 1953 foi fundada a *Asian Music Circle*, coordenada por Ayana Deva Angadi (1903-1993) e Patrícia Fell-Clark (1914–2001), tendo seu funcionamento na casa do casal, em Finchley, Londres, seu objetivo era a valorização da cultura indiana, organizando a vinda de músicos e de dançarinos indianos para a o Reino Unido, como Vilayat Khan (1928 - 2004), Ali Akbar Khan (1922 - 2009), Alla Rakha (1919 - 2000), Chatur Lal (1925 - 1965) e Ravi Shankar (Turner, 2018, p. 60). Além dos artistas, também levou outros renomados representantes da cultura indiana, como o professor de *Yoga* B.K.S. Iyengar (1918-2014), quem ensinou meditação para o violinista Yehudi Menuhin (1916-1999), que frequentava a organização desde 1954.

Ravi Shankar (1920-2012) realizou concertos nos Estados Unidos e em países da Europa, e aqui, diferentemente dos exemplos anteriores dos *gurus* espirituais, viajou em turnê com outros músicos acompanhantes, como concertista de sitar indiano e representante da música hindustani.

(...) na década de 1950, ele fez contato com o violinista americano Yehudi Menuhin, um admirador de Shankar, e entre seus mais ardentes apoiadores ocidentais. Em parte como resultado do incentivo de Menuhin, Shankar começou a visitar a Europa e a América em 1956, abandonando seu cargo como diretor musical da *All-India Radio* para se concentrar no cultivo de uma audiência internacional. Essa partida inicial pode, em parte, inspirar a reação contra Shankar na Índia na década de 1960 (Stockill, 2013, p. 32).

A seguir, será exposta a trajetória de Ravi Shankar com maiores detalhes, devido à relevância histórica na divulgação da música indiana, assim como os debates na Índia e fora dela, acerca das tradições musicais.

3.4.1 Ravi Shankar: O Ocidente encontra o Oriente

Ravi Shankar nasceu em 7 de abril de 1920 em Varanasi, cidade também conhecida como Benares ou Kashi, no estado de Uttar Pradesh. Suas primeiras experiências musicais foram com a companhia de dança de seu irmão mais velho, Uday Shankar (1900-1977), que passou a acompanhar a partir dos dez anos, indo morar na França. Shankar começou a integrar o grupo como dançarino a partir dos treze anos, enquanto também aprendia e já executava diversos instrumentos musicais.

O grupo viajou em turnê pela Europa e pelos Estados Unidos (Stockill, 2013, p. 32). A família sabia a forma como a Índia tinha sido apresentada ao mundo no período colonial, como já mencionado anteriormente no contexto do orientalismo, e estavam dispostos a demonstrar através de sua arte seus valores e ideias, buscavam fortalecer sua identidade como artistas e representantes autênticos das tradições indianas (Cunningham, 2012, p. 45).

Ainda criança, frequentou a escola em Paris: “Eu me imaginava muito mais culto do que qualquer um dos meus colegas de escola e, de muitas maneiras, eu realmente era. A maneira como as crianças europeias foram educadas para se comportar era tão diferente de nossos costumes indianos” (Shankar, 1969, p.76). Os músicos ocidentais consideravam a música indiana como sendo “monótono, irritante, desagradável ao ouvido” (Shankar, 1969, pp. 78-79). Shankar dedicava-se ao estudo das tradições indianas através dos textos clássicos: “pude me sentir cada vez mais próximo da Índia e de seus costumes” (Shankar, 1969, p. 76).

Residindo na França, o músico indiano estava, como ele define, “no centro de artes do mundo”, no qual tinha contato direto com músicos como o violinista André Segovia (1893-1987). “Eu tive muita sorte de ouvir o melhor da música clássica, vários autores; da regência de Toscanini; ou do piano de um, do canto de outro (...) isso de um lado; de outro, todos os franceses, música de acordeão; dentre os músicos, George Milton, que na época era muito famoso” (Shankar, 2001). Além da Paris e de Londres, o grupo fez sucesso em Nova Iorque, nos Estados Unidos (Massey, 1996, p. 86), de forma que passaram a frequentar os grupos de atores de Hollywood e outros círculos artísticos.

Em 1935, o músico Allauddin Khan (1862-1972) integraria o grupo brevemente em turnê pela Europa, com quem Ravi Shankar passou a estudar, contudo, o músico colocou que a condição para estudar de forma séria e profunda, seria abandonar o grupo e a turnê para total dedicação à música, retornando junto a ele para a cidade de Maihar⁴⁹ na Índia - Decisão que Shankar só tomou em 1938, com Khan já tendo retornado à Índia.

O *guru* de Shankar, Allauddin Khan, considerava que ele estava “desperdiçando seu talento musical e vivendo em brilho e luxo”, de forma que ele precisava “abandonar seus modos extravagantes” da vida Ocidental, para poder se dedicar à música indiana (Shankar, 1969, p. 81). Voltando para a Índia, passou a viver de forma austera e dentro de preceitos de vida da casta Brâmane, a qual de fato socialmente pertencia. “Senti que estava expiando meus oito anos de vida materialista no Ocidente (...) eu havia mudado para o extremo oposto do menino que [Khan] conheceu na Europa” (Shankar, 1969, p. 84). Percebe-se a dualidade da

⁴⁹ Maihar é uma cidade localizada no estado de Madhya Pradesh, e uma das *Gharanas* mais prestigiadas na música clássica indiana, leva o nome de Maihar, havendo relação com a figura e o estilo de Allauddin Khan.

ideia de materialismo na vida ocidental, e a espiritualidade no retorno à tradição (Cunningham, 2012, p. 46).

Seguir um *Guru* foi a grande decisão de minha vida. Exigia entrega total. Anos de dedicação fanática e disciplina. Fiquei com *Baba* mais do que sete anos. Ele era um talento absoluto. E eu vivia com medo dele. Agora agradeço a Deus, por me levar até *Baba*. O que ele me deu, é a minha vida inteira (...). Aqueles anos passados com *Baba* foram maravilhosos, junto com o filho, Ali Akbar, e a filha Anapurna, com quem casei em 1941, e tivemos um filho, Shukur. Foi difícil para mim. Dá para imaginar, depois de anos de vida boa, uma série de prazeres, uma vida divertida, e eu tinha dezoito anos. Estar de repente, num lugar daquele, onde não havia nada, nenhum cinema, diversão alguma, nada onde você pudesse perder o seu tempo. Eu tinha apenas um quarto na casa ao lado da de *Baba*, e uma cama muito simples, feita de fibra de coco, muito fina. Mas o fato de ter um grande fogo em mim, compensava tudo isso (Shankar, 2001, p. 80).

Em seu relato, Shankar diz que *Baba* falava sobre música e religião ao mesmo tempo, e sempre repetia: “música não é para divertir, não é para ganhar dinheiro. Temos de fazer isso, temos de viver, mas não é para isso, é para adoração” (Shankar, 2001).

Em 1948, Shankar foi trabalhar na *Divisão de Serviços Externos da All-India Radio*, em Delhi. “Eu estava determinado a experimentar ainda mais a composição de natureza predominantemente indiana” (Shankar, 1969, p. 93). Compôs e gravou músicas para documentários e filmes.

Em Delhi conheceu diversos diplomatas, interessados na música indiana, assim seu domínio musical aliado à desenvoltura com a língua inglesa, o que não era comum entre os músicos, o levaria ao importante papel de representar a Índia fora do país. Acompanhou uma delegação cultural, enviada por Nehru em 1954 ao Leste Europeu. Se apresentou na União Soviética e falou sobre música indiana para diversos públicos, de encontros entre artistas até entrevistas na televisão (Shankar, 2001).

Passou a viajar pela Europa para "tentar dar aos ocidentais uma visão de nossa vasta herança musical", e recordando as impressões que ouvia dos músicos ocidentais durante sua infância, tinha como anseio “corrigir suas impressões e ajudar os ouvintes ocidentais a entenderem o que tocávamos”, com a perspectiva de compreender melhor “a mente ocidental e os tipos de explicações que ela exigia” (Shankar, 1969, p. 96).

O primeiro disco *music of India (three classical ragas)*, foi lançado no Reino Unido em 1956, pelo selo *His master voice/Emi*, e na mesma década tendo discos lançados com outros selos e em outros países, como nos Estados Unidos pela *Angel Records*, *Columbia* e *World Pacific Records*⁵⁰.

⁵⁰ Mais informações em: https://www.discogs.com/pt_BR/artist/299241-Ravi-Shankar

Na América, Shankar trazia uma perspectiva de que os jovens precisavam de uma forma de purificação e de correção, forças que a cultura indiana poderia ofertar e colaborar num processo de renovação (Cunningham, 2012, p. 46). “A aparência deles é uma revolta contra o modo de vida ocidental, mas acho que eles são bons em se adaptar a outros costumes, e as tradições da Índia parecem mais atraentes para eles agora” (Shankar, 1969, p. 98). Seu discurso era mais suave e relacionado à arte, com o objetivo de “ir para o Ocidente com a minha música e tentar promover um melhor entendimento entre as duas heranças musicais” (Shankar, 1969, p. 97).

Muitos músicos das bandas de *Rock and Roll* da década de 1960 passaram a ser influenciados pelas ideias e pelas sonoridades da música indiana, trazendo certas características estéticas ao experimentalismo contracultural.

A contracultura é 'ruptura' por definição, mas também é uma espécie de tradição. É a tradição de romper com a tradição, ou de atravessar as tradições do presente de modo a abrir uma janela para aquela dimensão mais profunda da possibilidade humana que é a fonte perene do verdadeiramente novo e verdadeiramente grandioso - na expressão e no esforço humano (Goffman; Joy, 2007, p. 13).

A contracultura pode ser compreendida como uma manifestação a partir das insatisfações com o *status quo* de determinada época, causando agitação e tensões que se movem para rupturas e renovações. Embora o termo tenha surgido na imprensa estadunidense, para se referir a fenômenos sociais ocorridos no Estados Unidos e na Europa, nas décadas de 1960-1970 (Santos, 2020, p. 15). Um marco deste período são as gravações realizadas pelo grupo britânico *The Beatles*, popularizando este diálogo dos timbres indianos com a música *pop*: “Quando George Harrison começou as aulas de sitar com Shankar em 1966 e começou a promover a música de Shankar a sério, Shankar se tornou o músico indiano mais famoso e celebrado do mundo. O público de Shankar se expandiu enormemente” (Stockill, 2013, p. 32).

Com influências de elementos da música indiana, os *Beatles* compuseram e gravaram *Norwegian Wood (This Bird Has Flown)*, gravada em 1965 no Álbum *Rubber Soul*, *Love You To* e *Tomorrow Never Knows* (ambas no Álbum *Revolver*, em 1966), *Within You Without You* (no álbum *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, em 1967), *The Inner light* (single de 1968, junto à música *Lady Madonna*). Nas fichas técnicas constam que o sitar indiano foi gravado por Harrison e outros músicos indianos, assim como constando informações dos demais

instrumentos indianos - às vezes com o nome dos músicos que participaram, às vezes de forma genérica, apenas como ‘músicos indianos’⁵¹.

Ainda na década de 1960, Ravi Shankar se apresentou em Festivais nos Estados Unidos, no palco no qual ocorreram diversos shows com músicos e grupos que representavam o movimento de contracultura - enquanto expressões políticas e revolucionárias.

Antes do endosso de Harrison, os shows de Shankar estavam principalmente confinados a pequenas salas de concertos no oeste e, no final da década, ele estava tocando para meio milhão de pessoas em festivais de música como Monterey Pop em 1967 e Woodstock em 1969. Na maior parte dos anos 1960, as extensas viagens e cronogramas de turnês de Shankar no Ocidente o mantiveram longe da Índia por longos períodos de tempo; Parece provável que o simples fato de sua ausência prolongada também provocasse a ira dos defensores da "tradição", como muitos "tradicionalistas" pareciam sugerir que o único público com gosto verdadeiramente exigente - o único público que importava estava na Índia (Stockill, 2013, p.32).

Além dos incentivos e das promoções da música de Ravi Shankar realizadas por George Harrison, outros músicos endossaram e colaboraram com tal processo, como John Coltrane (1926-1967), que ficou fascinado com o sitarista indiano (Berkman, 2007, p. 45; Stockill, 2013, p. 2).

Em 1968, com o retorno à Índia, Ravi Shankar estava no centro de um debate acerca da tradição na cultura indiana, entre críticos culturais e a sociedade de forma geral. Existiam guardiões autônomos da tradição musical hindustani, que desejavam manter a arte de forma “pura”, num momento no qual se expandia a apreciação contracultural e o consumo de música, no contexto em que Ravi Shankar atuava após suas turnês pelo Ocidente, mas, havia intelectuais que celebravam o resultado artisticamente produtivo da globalização da cultura indiana (Stockill, 2013, p. 2).

O que está claro, no entanto, é que a conexão de Shankar com os Beatles e a contracultura ocidental foi a principal justificativa para as críticas dos tradicionalistas - nenhuma indicação sugere que Shankar experimentou críticas semelhantes antes de seu envolvimento com os Beatles (Stockill, 2013, p. 32).

Possivelmente era interessante para determinados grupos sociais e políticos da Índia, promoverem sua cultura a partir do sucesso de Ravi Shankar, que além de representar a música clássica indiana poderia também representar a figura de um hindu, ainda que em território indiano houvesse certo desconforto dos grupos mais tradicionalistas nesta relação do artista com artistas e público estrangeiros.

⁵¹ Mais informações em <<https://www.beatlesbible.com/songs/>> .>

Os críticos culturais que estavam em associação com uma visão tradicionalista não contavam com o repentino interesse dos jovens ocidentais em sua música, venerada e que representava algo importante na definição de uma identidade cultural. Havia certa tensão naquele momento pós-colonial e da recente independência, diante da influência ocidental em ascensão, inclusive de seus antigos colonizadores britânicos.

Tendências modernas na promoção, marketing, distribuição e turnê de artistas ameaçavam tornar a tradição oral baseada na comunidade da música clássica hindustani, antiquada e obsoleta. Em suma, a década de 1960 foi a década em que a música clássica hindustani "foi global" e não deve surpreender que os "tradicionalistas" estivessem, em certos momentos, desconfortáveis e críticos desse processo (Stockill, 2013, p. 3).

A ideia de salvaguardar a tradição ancestral da “contaminação estrangeira” com a nova memória de submissão ao colonialismo, incentivada através dos jornais de língua inglesa no norte da Índia, questionava a integridade de Ravi Shankar e sua relação com a pureza da música hindustani.

Ravi Shankar, em seu contato com o ocidente e com a música ocidental, passou a aprofundar seus experimentos enquanto um músico contemporâneo, na fusão da música indiana com linguagens artísticas ocidentais, por exemplo, ao gravar com Yehudi Menuhin, e com trilhas sonoras para filmes - se afastava da tradição para num novo ponto reencontrar suas raízes, modificava e criava para novamente fazer música indiana. Estes elementos mantinham as expectativas e a sede de um público em consumir música indiana, mesmo quando o músico já não estava a tocar e a representar a música hindustani, que era um símbolo de arte a ser venerada pelos indianos, e símbolo também de uma nacionalidade que transcende as próprias religiões e suas tensões.

Músicos de diferentes religiões e de regiões da Índia, sempre estiveram se relacionando e levando sua arte para diferentes grupos, como por exemplo, a corte de Akbar, que não tinha apenas músicos muçulmanos e sufis, mas também músicos hindus. A riqueza musical do norte da Índia tem em sua formação diversas influências - conforme exposto anteriormente nesse trabalho, na contextualização histórica sobre o hibridismo da Música Hindustani.

Sobre esta relação histórica, Gandhi se pronunciou em discurso no encontro anual da *Associação nacional de música em Ahmedabad*⁵², em 21 de março de 1926 (Ahluwalia, 1969,

⁵² Cidade localizada no estado de Gujarat.

p.185; Gandhi, 1999, p. 436), sendo publicado no jornal *Young India* no mês seguinte com o título *music in life* (Gandhi *apud Young India*, 1981, p.140):

Vemos músicos hindus e muçulmanos sentados lado a lado e participação em concertos musicais. Quando veremos a mesma união fraterna em outros assuntos da nossa vida? Teremos então o nome de Rama e Rahman simultaneamente em nossos lábios (Gandhi, 1999, p. 436).

Construindo pontes entre a tradição e o moderno, Ravi Shankar foi consagrando seu trabalho, tanto como representante da música hindustani, ao mesmo tempo que conquistava prestígio como músico experimental, assim como com seu próprio experimentalismo com as diversas linguagens presentes no universo da música indiana, também com relação às músicas regionais ou folclóricas, parecia conquistar seu objetivo de difundir a cultura indiana, com uma carreira de sucesso, e não apenas chamar atenção por ser considerado representante de uma arte exótica e mística. Segundo o etnomusicólogo Andrew P. Killick:

Sucesso artístico, no meu sentido, é a capacidade de satisfazer um público que considera a música uma forma de arte e a avalia por padrões artísticos (...) uma visão da música como arte implica que um conjunto de sons musicais (uma “peça de música” ou uma performance) é valorizado (pelo menos ostensivamente) como um objeto de contemplação e apreciação por si só e não meramente como um meio para algum outro fim (Killick, 2011, p. 32).

Os ideais nacionalistas de uma Índia pós independência poderiam limitar a liberdade artística que se apresentava em diversas partes do mundo. Que tipo de música seria desejável ser produzida na Índia e difundida para o mundo como forma de representar tais ideais? Ravi Shankar, tendo experimentado e conhecido uma forma de apreciar e ser apreciado por sua arte, poderia transitar entre mundos, entre culturas, entre músicas. Sua experimentação musical poderia desagradar os mais conservadores de seu país, mas ainda assim, seria um indiano se projetando mundialmente, a si e a sua nação.

Ravi Shankar na década de 60 e 70 tocava em diversos festivais, e nas próximas décadas seguiria gravando música clássica indiana, e realizando outros experimentos artísticos - das orquestras de música indiana, tocando com orquestras ocidentais, gravando com o minimalista Philip Glass, entre outros projetos. No fim da década de 80 passou a treinar sua filha no sitar e na música indiana, Anouskha Shankar, sendo que na década de 1990 passaria a viajar juntos em turnê extensivamente. A partir de 2000 o músico fundou o *Centro Ravi Shankar*, ou *Instituto de Pesquisa para Música e Artes Cênicas*, em Nova Delhi, se dedicando

a ensinar música através do Sistema *Gurukul*⁵³, na tradicional forma de aluno e mestre. Em 2010 fundou seu selo independente, *East Meets West Music*, lançando gravações raras e suas últimas gravações (Shankar, 2001)⁵⁴.

A música indiana seguiu sua evolução e transformação, na Índia e fora da Índia, sendo incorporada suas influências em diversos estilos e vertentes da música mundial, a se destacar artistas do universo do Jazz como John Coltrane e John McLaughlin com o grupo Shakti⁵⁵. Fusões musicais como o Shakti passariam a ser classificados como *Jazz fusion*, e além destes gêneros e subgêneros musicais, haveria outros criados pela indústria fonográfica direcionados à pesquisa e à divulgação de música tradicional, folclórica, étnica e não-ocidental. Sobre estes segmentos de mercado, faremos uma breve exposição na próxima sessão sobre a *World Music*, e sobre a *New Age*, nichos de mercado que representavam a busca de consumo pelo multiétnico, assim como pelo espiritual e meditativo.

3.4.2 World Music e New Age

Entre as décadas de 60 e 70, surgia nos Estados Unidos um movimento chamado de Nova Era, atrelado ao movimento *Hippie* e influenciado por diversas religiões e filosofias orientais. A criação da música *New Age* como nicho de mercado se consolidou na década de 80, música “comumente associada também à Música Ambiente, denominado Música de Elevação (...) muitas vezes sob formas musicais e estilísticas simplificadas do universo da música pop” (Santos, 2020, p. 130), muitas vezes confundida ou considerada sinônima da *World Music*⁵⁶.

⁵³ Um exemplo desse sistema de ensino tradicional foi relatado em entrevista para esta pesquisa pelo músico Julio Gopala Falavigna, sobre sua relação com o músico indiano Sri Hanuman: “ele me ofereceu para aprender a tocar tabla. Mas ele nunca me disse ‘a aula é tanto, é um curso, tem material didático’. Ele me adotou, eu ia na casa dele para almoçar, ficava a tarde inteira, fazendo aula de tabla com ele. Então ele abriu totalmente o coração dele, o espaço dele, me deu atenção de *gurukulam*. Ele começou a me ensinar sem me pedir nada, absolutamente nada, não havia esse assunto de eu ter que remunerar” (Falavigna, 2023, informação verbal). Outro termo importante neste contexto, é a palavra sânscrita *Parampara*, que diz respeito à transmissão direta entre guru e discípulo, termo que foi citado em entrevista para esta pesquisa pelo músico Mário Moura, se referindo ao estudo da música hindustani: “Para tocar essa música, entender essa música, não existe essa construção através do autodidatismo. É uma música que precisa do *Parampara*, como o Hélder [Araújo] fala tanto e defende tanto. E é verdade, porque essa música não se aprende pela escrita (Moura, 2023, informação verbal).

⁵⁴ Informações retiradas do documentário Ravi Shankar: *between two worlds* (2001) e do site <<https://eastmeetswestmusic.com/about-us/>>. Acesso em 14 de outubro de 2023.

⁵⁵ Shakti foi formado em 1974, sendo considerado um grupo de *jazz fusion*, tendo como integrantes o guitarrista inglês John McLaughlin acompanhado dos músicos indianos como L. Shankar (violino), Ramnad Raghavan (mridandga) e Vikku Vinayakram (ghatam). Tendo encerrado atividades em 1978, o grupo fez novas turnês e com novas formações, com o nome de “Remember Shakti”.

⁵⁶ A tese intitulada **O discurso da diversidade: a definição da diferença a partir da World Music** (2012) do sociólogo Michel Nicolau Netto, assim como a tese intitulada **Oriente-se, Brasil: a presença da cultura**

O movimento da Nova Era estava impregnado de Orientalismo, desde as ideias sobre reencarnação e *chakras*, até a utilização de diversas técnicas e práticas como yoga e meditação. Dos ideais coletivos e revolucionários, que propunham novas formas de relações sociais e com meio ambiente entre as décadas de 60 e 70, uma realidade individual ia se apresentando em paralelo ao movimento de Nova Era, à medida que uma perspectiva capitalista ia avançando, de forma que estes elementos orientais podiam se tornar produtos e atender às crescentes demandas de um público, e seus anseios em comprar resoluções simples e individuais para se obter paz e equilíbrio - através de terapias holísticas, de cursos, de retiros, dentre outros.

Geralmente considerado uma subcultura, o Movimento da Nova Era e suas atividades associadas, conforme representadas em marketing e mídia, são, na verdade, apenas o impacto visível que não deve ser subestimado. Basta olhar para qualquer número de revistas populares para ver como as ideias da Nova Era se infiltraram na cultura mainstream: artigos sobre astrologia, conselhos sobre decoração de casas usando técnicas do Feng Shui, leituras de vidas passadas, numerologia e quiromancia, enquanto leitura de tarô agora pode ser acessada por telefone (Weston *apud* Santos, 2020, p. 128)

A *World Music* tinha seu alicerce na valorização do diferente, ao observar particularidades em torno da etnicidade e da localidade atribuídas às peças musicais (Nicolau Netto, 2012, p. 16). Afirma a valorização da diferença por um lado, e por outro traz uma visão de universalidade à medida que propõe o hibridismo musical através do experimentalismo de músicos de diversas partes do mundo tocando juntos.

Este local da diferença era o atrativo desse mercado, sendo que “o discurso em prol das ditas origens foi preponderante a fim de garantir vantagens no mercado musical, lembrando também que essas origens estavam ainda no espaço do ‘Outro’, do ‘exótico’, do não pertencente às identidades estadunidense e europeia” (Santos, 2020, p. 131).

Enquanto os etnomusicólogos utilizavam *World Music* para definir as diversas músicas locais do mundo, o termo se tornou a definição de um mercado especializado em música de origem não ocidental:

No fim da década de 1980 o mercado de música passa a compartilhar com a academia o termo *World Music* e esse passa a ocupar as prateleiras de discos nas pequenas e nas grandes lojas da Europa e dos Estados Unidos. (...) Em 29 de Junho de 1987, uma série de selos, diretores de festivais e profissionais de mídia, europeus

indiana no cenário musical brasileiro (1968-2012) (2020) da historiadora Nívea Lins Santos, trazem importantes contribuições acerca do tema das músicas classificadas como *New age* e *World Music*. O registro mais completo e detalhado sobre a relação da música brasileira com a música indiana, e como esta influenciou o pensamento e os caminhos criativos de diversos músicos no Brasil é a tese Nívea Lins Santos.

e norte-americanos, que trabalhavam já havia alguns anos com música fora do cânone anglo-saxônico, pop ou clássico, se reuniram para traçar uma estratégia de marketing para seus produtos. A questão principal da reunião era encontrar um termo comum (entre os diversos que vinham sendo utilizados) que servisse de categoria para que se criasse um espaço na prateleira das lojas, assim como que facilitasse o trabalho de mídia (Nicolau Netto, 2012, pp. 240-241)

Ambas, a *World Music* e a *New Age* estiveram enquadradas nas diretrizes de mercado e padrões fonográficos, com relação às durações das músicas, da publicidade e de outros elementos. Apresentaremos na próxima sessão considerações a respeito da música indiana no Brasil, a fim de trazer um contexto adequado para iniciar a análise acerca da aprendizagem da música indiana por músicos brasileiros e estes orientados por professores indianos, objeto principal dessa pesquisa.

3.4.3 Considerações sobre a música indiana no Brasil

Um dos primeiros registros que encontramos sobre música indiana no Brasil, assim como o ensino e discussão sobre aspectos estéticos, foi através do músico, professor e musicólogo alemão Hans-Joachim Koellreutter (1915-2005), que passou a residir no Brasil após 1937, conhecido por coordenar o movimento *Música Viva* entre as décadas de 40 e 50. Koellreutter foi à Índia diversas vezes a partir de 1953, tendo residido no país de 1965 a 1969 (Gandelman *apud* Wolff, 2022, pp. 114-115)⁵⁷.

Junto da *Orquestra Sinfônica Brasileira*, Koellreuter trouxe ao Brasil em 1971 o sitarista Imrat Khan (1935 - 2018) acompanhado do tablista Latif Ahmed Khan (1942 - 1989). Os dois músicos retornaram no ano seguinte, 1972, para nova apresentação, sob organização de Isaac Karabtchevsky e a *Orquestra Sinfônica Brasileira*. Registros estes encontrados em periódicos como jornais impressos da época. Em 1971, ocorreriam outros concertos de música hindustani, porém com Ravi Shankar acompanhado de Alla Rakha, como parte da turnê de promoção e lançamento de álbuns do artista no Brasil. O músico retornou outras vezes ao Brasil durante a década de 1970.

Durante a década de 70, há registros de artistas brasileiros utilizando instrumentos indianos em suas experimentações musicais, como no caso de Sérgio Dias da banda Os Mutantes. Segundo o autor Carlos Calado (1995, p. 266), “até prova em contrário, Balada do Louco marcou a estreia da cítara (...) em estúdios brasileiros”. Artistas e Grupos passaram a explorar temáticas relacionadas a Índia, ou compor versões de cantos indianos como mantras,

⁵⁷ Em outra pesquisa, é mencionado que o período que Koellreutter esteve na Índia foi entre 1963 e 1968 (Porto, 2015, p. 10)

criando pontes com a música brasileira, como exemplo do grupo *Udyana Bandha, Luz da Ásia*⁵⁸ e Tomaz Lima.

Diversos músicos brasileiros também experimentaram os encontros da música indiana com a música brasileira e o jazz, por exemplo na obra de Egberto Gismonti⁵⁹ e do grupo Duofel, inspirados pelos princípios da música universal⁶⁰ proposta por Hermeto Pascoal.

A divulgação da música tradicional indiana, porém, não apenas inspirada em seus elementos e de forma fragmentada, passa a ter maior representatividade a partir do fim da década de 1980, principalmente com relação à música hindustani – com músicos brasileiros indo à Índia, e músicos indianos realizando apresentações e oficinas no Brasil, assim como pelas cantoras indianas que passaram a residir no Brasil, Ratnabali Adhikari e Meeta Ravindra. As duas cantoras foram citadas diversas vezes durante as entrevistas realizadas nessa pesquisa com músicos brasileiros que estudaram música indiana com professores indianos, que serão apresentadas no próximo capítulo.

Este grupo de músicos, que a partir da década de 1990 vai passar a divulgar seus trabalhos artísticos, como representantes da música clássica indiana no Brasil, em especial da música hindustani, destes músicos podemos citar Alberto Marsicano, Helder Araújo, Krucis Khan, Dhaiwat Raj, Marcus Santurys, entre outros.

O tema Música indiana no Brasil poderá ser aprofundado num trabalho de pesquisa futuro, dedicado apenas a esse fim, pois há poucos trabalhos a respeito, havendo diversos aspectos a serem analisados, por exemplo, sobre a construção do cenário da música indiana no Brasil e um mapeamento detalhado dos músicos que participaram desse processo.

⁵⁸ No processo dessa pesquisa foi entrevistada a cantora e fundadora do Luz da Ásia, Chandra Mani, no dia 11/08/2023, no Rio de Janeiro. Estudou música indiana com Meeta Ravindra. Além de cantora, toca harmonium e tâmara. O grupo tem em sua trajetória gravação de discos e shows com músicos indianos como participação de músicos indianos como Badal Roy (tabla), Ramesh Bapodara (tabla), Shafurdim Khan (sarangi), entre outros músicos.

⁵⁹ Na pesquisa foi entrevistado o músico Gopala, baterista e tablista, casado com Bianca Gismonti que é filha de Egberto, e que compartilhou lembranças, sobre quando ele e Bianca visitaram o bansurista indiano Hariprasad Chaurasia. O músico indiano foi uma das parcerias e inspirações de Egberto Gismonti. “Foi muito legal visitar o Hariprasad Chaurasia em Mumbai. Foi 2018, a gente foi lá e ele lembrando do Egberto e das turnês. Ele é muito querido, tomando chá na cozinha com a gente, os alunos dele por perto, aquele clima de *Gurukulam*. E aí a gente assistiu uma aula vocal, tinha uma mulher ministrando uma aula. A gente comeu um lanche e recebemos as bênçãos dele”. (Falavigna, 2023, informação verbal).

⁶⁰ “De acordo com Hermeto, a música atravessa lugares, estórias, sensações, sentimentos e vivências que não se limitam à linguagem tradicional e escrita da música europeia, nem podem ser reduzidos às demandas das indústrias culturais. Sendo os sons da natureza o seu primeiro contato com a experiência musical, a familiaridade com que acessa a fauna e a flora por meio da música é uma característica fundamental para a sua definição de música da aura e de música universal”. (Santos, 2020, p. 134).

4 TRÊS EVENTOS DE MÚSICA HINDUSTANI NO BRASIL (2023)

Nesse capítulo será apresentada a descrição das atividades do músico indiano Shubhendra Rao realizadas no Rio de Janeiro em 2023, através de concerto musical, *masterclass* de sitar indiano e palestra sobre música hindustani. No capítulo seguinte será apresentado o recorte e a análise de entrevistas com músicos brasileiros que estudam música indiana, realizadas no Rio de Janeiro durante o mesmo período da visita de Shubhendra Rao. Nessa sessão será relatada também o processo de aprendizagem musical de sitar indiano do próprio pesquisador na cidade de Varanasi na Índia entre 2018 e 2020, com aulas individuais com o professor Debashish Sanyal.

Este capítulo descreve uma pequena etnografia, através de uma pesquisa exploratória, realizada com envolvimento do pesquisador de forma participativa. Com a observação de campo são coletados dados pela observação, assim como através de entrevistas direcionadas a aprofundar a compreensão dos temas da pesquisa. A pesquisa de campo, além da coleta de dados relacionadas ao contexto musical de um determinado grupo, estabelece relações entre o próprio pesquisador e estes indivíduos que podem fornecer os elementos para a investigação da cultura musical.

(...) a maior parte do trabalho de campo etnomusicológico envolve aprender coisas com indivíduos, talvez com muito poucos indivíduos. Tradicionalmente conhecidos como informantes, deveriam ser, e têm sido gradualmente, mais tipicamente chamados de consultores e depois de professores, pois é precisamente isso que são. Como os etnomusicólogos geralmente não lidam com muitos indivíduos, eles estão envolvidos num procedimento de amostragem mais delicado do que aqueles estudiosos que alcançam validade estatística com amostragens maiores (Nettl, 2005, p. 162).

O pesquisador, nesta interação, realiza registros daquilo que é observado, utilizando recursos como anotações no caderno de campo, gravações musicais e audiovisuais. Este processo conduz o pesquisador a reavaliar constantemente o método e suas próprias percepções sobre o objeto de pesquisa.

A etnografia consiste na descrição profunda da observação e experiência do pesquisador em campo, considerando então possível compreender as complexas estruturas de uma sociedade, e a partir da sistematização do processo aprofundar a pesquisa (Geertz, 1978). A etnografia da música não deve corresponder a uma antropologia da música, já que a etnografia não é definida por linhas disciplinares ou perspectivas teóricas, mas por meio de uma abordagem descritiva da música, que vai além do registro escrito de sons, apontando para

o registro escrito de como os sons são concebidos, criados, apreciados, e como influenciam outros processos musicais e sociais, indivíduos e grupos. A etnografia da música é a escrita sobre as maneiras que as pessoas fazem música. Ela deve estar ligada à transcrição analítica dos eventos, mais do que simplesmente à transcrição dos sons (Seeger, 2008, p. 239).

Para Steven Feld (1990, p. 63), “a teoria musical era aceita como uma realização especial do Ocidente que permitia a ‘nós’ analisar a ‘eles’”. Entre 1890 e 1930, a atenção dos musicólogos estava nos artefatos com ênfase na coleção, “no sentido de retirar os pedaços da cultura para análise e preservação em outro lugar, algo que soa um pouco como exploração colonial” (Nettl, 2005, p. 158). A partir da década de 1950, com o desenvolvimento da etnomusicologia, passa a ter relevância ouvir o que os agentes culturais de cada sociedade definem sobre sua música. Bruno Nettl (2005, p. 17), comenta que os etnomusicólogos estão interessados na música como um componente da cultura.

A natureza fundamental e o significado da música não estão nos objetos, nem nas obras musicais, mas na ação, no que as pessoas fazem. É somente compreendendo o que as pessoas fazem quando participam de um ato musical que podemos esperar compreender sua natureza e a função que cumpre na vida humana. Qualquer que seja essa função, estou certo, em primeiro lugar, de que participar de um ato musical é de importância central para nossa própria humanidade (Small, 1998, p. 17).

Outro aspecto do trabalho de campo, além da observação é a pesquisa participante, na qual próprio pesquisador participa da aprendizagem musical como será descrito nas sessões sobre a *masterclass* de música hindustani com Shubhendra Rao no Rio de Janeiro e a experiência de aprendizagem de sitar indiano com Debashish Sanyal na Índia.

Nas décadas de 1950 e 1960, o contraste entre participante e observador no trabalho de campo foi uma importante fonte de conflito na etnomusicologia, sendo um lado responsabilizado pela negligência dos objetivos acadêmicos e o outro pela falta de interesse verdadeiramente musical, extremamente útil para a compreensão de um sistema musical. (...) é também uma tentativa de compreender todo o sistema, pelo menos como é visto, percebido e ensinado por um membro pleno da comunidade (Nettl, 2005, p. 160).

Segundo o etnomusicólogo Daniel M. Neuman, a pesquisa participante através do estudo de um instrumento é um importante elemento para a compreensão da música e suas relações com aqueles que fazem esta música, pode colaborar para se obter uma introdução à música e desenvolver alguma entrada na comunidade de músicos locais (Neuman, 2011, p.134). Este processo ativo de aprendizagem de um instrumento musical enquanto se busca compreender uma cultura musical, junto a um representante daquela tradição, tem a

importância de permitir a inserção do pesquisador numa relação de proximidade e intimidade, proporcionando a possibilidade de se ter experiências mais profundas sobre o fazer musical. Pode representar uma importante estratégia para o avanço do estudo e compreensão cultural, conforme sugere Mantle Hood em seu conceito de bimusicalidade (*apud* Campbell, 2011, p. 87).

Na década de 1980, uma abordagem mais unificada ao trabalho de campo parece ter sido estabelecida, pelo menos na tradição norte-americana, à medida que os conceitos da metodologia antropológica do observador-participante e a prática de estudar a música como *insider* e com *insiders* se tornaram a norma. O típico pesquisador de campo ainda realiza projetos especializados para resolver problemas específicos, mas aborda o trabalho a partir da perspectiva de alguém bem versado em teoria antropológica e talvez social, mas também como um músico que aprende um sistema musical à medida que ele ensina a si mesmo (Nettl, 2005, p. 161).

Os termos *insider* ou *outsider* dizem respeito a um indivíduo ser considerado pertencente a determinado grupo e assim ser reconhecido como “de dentro” naquela organização social; ou ser considerado pelo grupo alguém “de fora”, como um indivíduo externo naquela organização social, um forasteiro ou visitante. Mas estas delimitações não são apenas observadas na relação entre indivíduos de diferentes continentes ou países, elas podem também ser representadas, por exemplo, na relação de um pesquisador “da cidade” com relação aos indivíduos de uma região rural.

Toda sociedade deseja manter aspectos de sua cultura para si mesma. A forma como vive proporciona integração social, todos os povos desejam excluir os outros de alguns dos seus modos. Ensinar a alguém de fora a sua cultura é uma espécie de partilha, partilha de si mesmo com pessoas que não permanecerão, mas que o descartarão assim que tiverem o que querem (Nettl, 2005, p.174)

Bruno Nettl propõe uma pergunta reflexiva ao pesquisador de etnomusicologia "Com que lógica você estuda as músicas de outras culturas?" (Nettl, 2005, p.169). Numa tentativa de compreender a música e o pensamento musical de forma não reducionista, mas com os próprios termos e entendimentos que compõem a cultura musical de um povo, Nettl escreve que:

O “*insider*” e o “*outsider*” da cultura fornecem interpretações diferentes, ambas válidas. O pensamento racional confere primazia à primeira visão; ela é claramente a mais importante. É o *insider* quem fornece a perspectiva que a cultura tem de si mesma. O *outsider*, com uma visão essencialmente comparativa e abordagem universalista, apenas acrescenta algo menos significativo. (...) Como disse meu professor, pode ser que eu nunca entenda sua música como seus compatriotas, e o melhor que posso esperar é ser capaz de apontar algumas coisas interessantes que eles não perceberam (Nettl, 2005, pp. 171-172).

Será apresentada a seguir a forma como Shubhendra Rao foi apresentado ao público brasileiro através das divulgações dos eventos, seguido das descrições das atividades.

4.1 SHUBHENDRA RAO, UM DISCÍPULO DE RAVI SHANKAR

A partir do dia 3 de julho de 2024 passou a ser vinculado através das redes sociais de *Instagram*⁶¹ e *facebook* do *Consulado Geral Honorário da Índia no Rio de Janeiro* e da *Associação Amigos da Índia*, informações a respeito da vinda do músico indiano Shubhendra Rao para realização de um único concerto musical no Rio de Janeiro.

No dia 7 de Agosto, um dos maiores músicos da Índia estará no Brasil! Shubhendra Rao, discípulo do grandioso Ravi Shankar, trará um concerto de sitar extraordinário em homenagem aos 75 anos de independência da Índia. Prepare-se para ser hipnotizado pela envolvente melodia indiana. Única apresentação no Rio de Janeiro”. Mais informações em breve. Siga [@indianorio](https://www.instagram.com/indianorio) e [@amigosdaindia](https://www.instagram.com/amigosdaindia) para saber de tudo! (Consulado Geral Honorário da Índia no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 3 Jul 2023. *Instagram*: <https://www.instagram.com/indianorio>).

Quando tomei conhecimento do concerto não conhecia o citado artista, mas numa breve pesquisa descobri que ele tinha sido um discípulo direto de Ravi Shankar e tinha uma reconhecida carreira mundial como sitarista, além da parceria musical com sua esposa de origem holandesa, a violoncelista Saskia Rao-de Haas. Fiquei duplamente entusiasmado, pela oportunidade de prestigiar a música do artista e porque eu estava à procura de um evento relacionado à música indiana para desenvolver o trabalho de campo através de um relato etnográfico, e que resultou neste capítulo.

A partir de então, passei a contatar amigos músicos estudantes de música indiana, anunciando minha ida ao Rio de Janeiro para o evento, contando sobre a pesquisa e os convidando para serem entrevistados. Contatei também alguns músicos que conhecia e acompanhava seus trabalhos apenas pela internet.

Um dos principais apoios veio do músico bansurista⁶² Jean-Christophe Paramatma, que já tinha me hospedado no Rio de Janeiro em outras duas oportunidades que fui a cidade⁶³, e sendo que recentemente eu tinha organizado um recital de bansuri em minha casa durante uma visita do músico em Curitiba/PR⁶⁴. Esta era a situação que eu almejava, estar num

⁶¹ <https://www.instagram.com/amigosdaindia> e <https://www.instagram.com/indianorio>

⁶² Bansuri é uma flauta de bambu, utilizada tradicionalmente na música hindustani.

⁶³ Minha primeira visita ao Rio de Janeiro foi em setembro de 2013, numa pequena turnê tocando com o grupo *Vraja Mandala*, Jean-Christophe organizou uma das apresentações do grupo e nos hospedou por uma noite. Em 15 de janeiro de 2022, coordenei uma atividade com apoio de Jean-Christophe no Rio de Janeiro: “bate-papo, estudo introdutório e prática musical de Música do Sul da Índia (Carnática)”.

⁶⁴ Recital de Música Indiana realizado no dia 13 de maio de 2023. Jean-Christophe se apresentou acompanhado por Rodrigo Fonseca na tabla, e me convidou para participar em duas peças, sugerindo que eu trouxesse uma peça de meu estudo com saraswati veena, e a outra peça Jean sugeriu duas composições da *Raga Ahir Bhairav*, que ele nos ensinou e ensaiamos no período de uma semana.

ambiente próximo de um músico local e por onde possivelmente circulariam outros músicos ligados a esta cena musical.

FIGURA 7 – Post do Instagram Consulado Honorário da Índia RJ apresentando o músico sitarista Shubhendra Rao



FONTE: Consulado Geral Honorário da Índia no Rio de Janeiro (2023)

Novas divulgações passaram a trazer a informação de que o músico seria acompanhado por Shubh Maharaj, inicialmente sem apresentar que seu instrumento era a tabla e sem apresentar foto do artista, sendo que apenas em uma postagem posterior trouxe tais elementos.

FIGURA 8 – Post do Instagram Consulado Honorário da Índia RJ apresentando o músico tablista Shubh Maharaj



FONTE: Consulado Geral Honorário da Índia no Rio de Janeiro (2023)

Os textos enfatizavam um viés orientalista já incorporado nas últimas décadas no imaginário brasileiro, sobre uma música e instrumentos datados como milenares, e vinculadas a propósitos de cunho transcendental— porém, como discutido nos capítulos anteriores, a história da música indiana é marcada por uma linha de tempo de continuidades e de rupturas, e tendo temas e motivações não apenas religiosos.

A música do sitar envolve os sentidos e eleva a alma. Deixe-se levar pelas melodias mágicas e viaje para um mundo de harmonia e serenidade. No dia 07 de Agosto de 2023, não perca o concerto de Sitar com Shubhendra Rao ([@shubsitar](#)) e o percussionista Shubh Maharaj (...)" (Consulado Geral Honorário da Índia no Rio de Janeiro, 2023)

No dia 20 de julho anunciaram o início das vendas de ingresso, indicando o link para o site do Theatro Municipal do Rio de Janeiro.

FIGURA 9 – Post do Instagram Consulado Honorário da Índia RJ contendo logos dos apoiadores do concerto de música indiana de Shubhendra Rao



FONTE: Consulado Geral da Índia no Rio de Janeiro (2023)

No site de venda de ingressos, havia um texto confuso e com erros de tradução⁶⁵, que afetavam de forma considerável a compreensão acerca da proposta do evento.

O texto tinha como título *Leste se casa com Oeste - Um dueto da cítara e do violoncelo indiano*, ou seja, divulgando outro concerto do casal e não a apresentação de Shubhendra Rao com Shubh Maharaj. O tablista não era citado no texto, tendo o currículo de Shubhendra e sua esposa. O título “Leste se casa com Oeste” vem do título original “*East marries West*”, referência a “*East Meets West*”, álbum de Ravi Shankar com Yehudi Menuhin de 1966, e que se tornou também título do selo musical fundado por Ravi Shankar. Poderíamos traduzir a proposta de Ravi como “Oriente encontra com Ocidente”, para claramente compreender a proposta de Shubhendra com “Oriente casa com Ocidente”.

O maestro da cítara *Pandit Shubhendra Rao* e o virtuoso do violoncelo *Saskia Rao-de Haas* provam que a música do Oriente e do Ocidente não apenas se encontram, mas estão prontas para um relacionamento permanente com seu projeto inovador, ‘*East case-se com o Ocidente*’. (Theatro Municipal do Rio de Janeiro, 2023).

⁶⁵ Ainda que eu não possa falar muito sobre esse tópico devido às minhas dificuldades e desafios com a língua inglesa, porém num evento internacional e com ingressos abertos ao público (e cobrados), as informações necessitam atenção e revisão adequada.

Shubhendra Rao (1964) nasceu a cidade de Mysore, estado de Karnataka, sul da Índia, e conforme informações divulgadas no site do *Theatro Municipal do Rio de Janeiro*:

Compositor e intérprete, Pandit Shubhendra Rao é um dos principais solistas da Índia hoje. Um protegido do mundialmente famoso maestro Sitar, Pandit Ravi Shankar, a música de Shubhendra foi descrita como “não destinada a excitar os sentidos, mas a capturar a alma”. Uma criança prodígio que começou a tocar cítara aos 3 anos de idade, Shubhendra foi aclamado como um digno sucessor da tradição de seu Guru. Atuou como solista e colaborador em grandes salas de concerto e festivais como o Carnegie Hall e na Broadway em Nova York, John F.Kennedy Center for Performing Arts em Washington DC, National Arts Festival na África do Sul, Sydney Opera House, Teatro de le Ville em Paris, Festivais de Edimburgo, Walker Arts Centre em Minneapolis, o festival WOMAD em Guernsey, Reino Unido, além da maioria dos festivais de música na Índia. Ele colaborou com artistas de vários gêneros musicais, como conjuntos de jazz, músicos chineses e japoneses. Em 2007, sua composição “Do templo ao teatro” foi apresentada no New Victory Theatre na Broadway, Nova York, por 2 semanas consecutivas. Ele gravou com muitas das principais gravadoras em todo o mundo. Em novembro de 2007, ele foi premiado com o Ícone Jovem de Música Clássica pela popular rede de televisão Zee (Theatro Municipal do Rio de Janeiro, 2023).

Os valores dos ingressos variavam de R\$ 80,00 a R\$ 150,00, sendo possível o pagamento de meia entrada para determinados grupos (como idosos, estudantes e outros). Em contato com os organizadores do evento, fui informado que havia a possibilidade e ocorrer um *workshop* com os músicos indianos e me passaram o contato de Caio⁶⁶ que estava organizando esta atividade. Contatei Caio no mesmo dia, que enviou um cartaz e descrição detalhada em texto sobre a atividade:

⁶⁶ Conheci o sitarista Caio Murakami pessoalmente no dia da *masterclass*, encontro que será relatado na próxima sessão.

FIGURA 10 – Cartaz de divulgação da *masterclass* com Shubhendra Rao

FONTE: Grupo do WhatsApp dos organizadores do evento (2023)

É com grande prazer que anunciamos o masterclass com o grande sitarista e maestro Shubhendra Rao. Esse masterclass tem como foco principal assuntos relacionados ao sitar, *raga*, música hindustani. Público-alvo: - Sitaristas - Tablistas - Músicos em geral - Amantes da música clássica indiana. Valores: - Contribuição social R\$50,00 - Contribuição ideal R\$80,00 - Contribuição abundante R\$120,00 ou mais *Valores serão enviados diretamente para o Pandit Shubhendra Rao. Data: 8 de agosto de 2023. Horário - início: à partir das 14:00h - término: 17:00h podendo se estender um pouco. Local: R. Othon Bezerra de Melo, 17 - Jardim Botânico - Rio de Janeiro – RJ. *Evento sujeito à lotação máxima, para participar favor confirmar participação com Caio Murakami. (Masterclass - Shubhendra Rao, 2023)

Confirmei minha presença, realizei o pagamento, sendo adicionado por Caio num grupo de conversa no *whatsapp*, com os demais inscritos para a aula. A *masterclass* será transcrita na próxima sessão.

FIGURA 11 - Post do Instagram Consulado Honorário da Índia RJ contendo informações sobre o sitar indiano



FONTE: Consulado Geral Honorário da Índia no Rio de Janeiro (2023)

As divulgações se seguiram trazendo informações sobre o artista, o sitar indiano, sobre os patrocinadores, além de pequenos vídeos de Shubhendra se apresentando.

FIGURA 12 - Post do Instagram Consulado Honorário da Índia RJ, com informações sobre o sitar indiano



FONTE: Consulado Geral Honorário da Índia no Rio de Janeiro (2023)

No dia 4 de agosto embarquei em um voo em Curitiba e cerca de duas horas depois cheguei no Rio de Janeiro. Hospedei-me na casa de Jean-Christophe e tive a agradável

surpresa de saber que meu amigo Helder Araújo, músico considerado umas das principais referências do sitar indiano e da música hindustani no Brasil, também estaria hospedado lá.

Jean e Helder me informaram que dia sies de agosto iam reunir um grupo para realização de oficina de música hindustani e focada na prática musical, momento que pude acompanhar parcialmente, pois naquela data dei início às entrevistas com o tablista Júlio Gopala Falavigna, que veio até a casa de Jean. Antes e depois da entrevista participamos de parte do estudo da *Raga Bihag*⁶⁷ juntos de Helder, Jean e Mário.

É importante observar que não era a primeira vez que o *Theatro Municipal do Rio de Janeiro* recebia um concerto de música indiana. Na década de 70 o mestre de Shubhendra, Ravi Shankar, se apresentou neste mesmo palco, sendo a primeira apresentação em 9 setembro de 1971 acompanhado de Alla Rakha na tabla e Kamala Chakravarty na tampura. Anteriormente, no mesmo ano, no dia 19 de maio, ocorreu a apresentação dos lendários músicos: o sitarista Imrat Khan acompanhado do tablista Latif Ahmed Khan. A apresentação foi na *Sala Cecilia Meireles*, sendo que os músicos retornaram em 1972 para apresentação no *Theatro Municipal do Rio de Janeiro*⁶⁸. Ravi Shankar esteve em turnê ao Brasil e em outros países da América do Sul como parte da estratégia de divulgação de seus novos discos, diferentemente de Imrat Khan que veio por intermédio do músico e compositor Koellreutter e da *Orquestra Sinfônica Brasileira*, como parte da programação do *Ciclo Música Viva*.

Fiquei a me perguntar se os organizadores do evento e os artistas tinham conhecimento que 52 anos antes Ravi Shankar e Alla Rakha estiveram realizando um concerto de música hindustani naquele mesmo palco. Acredito que não. No período que antecedia minha viagem ao Rio, busquei uma possível aproximação com os organizadores enquanto pesquisador, tinha interesse em dialogar sobre informações como a citada, pois exatamente naquele momento

⁶⁷ Nesta oficina, Helder Araújo propôs o estudo da *Raga Bihag*. Estavam presentes Jean-Christophe Paramatma com bansuri, Mario Moura com sitar, Júlio Gopala com tabla, eu apenas cantando, e Helder que conduzia com o violino, tabla e o canto tanto dos aspectos da *raga* como da *tala*. O estudo teve como etapas prática da escala, aprendizagem de duas composições em diferentes andamentos, lento e rápido (*vilambit* e *dрут*), e a prática de alguns *tihais* propostos por Helder e depois sendo incentivada a criação de novos a partir desses modelos. (Breves registros desse estudo podem ser vistos nos dois links: <https://www.youtube.com/watch?v=MD9EUXRrc8E> e <https://www.youtube.com/watch?v=f29epNdnhcw>). De forma semelhante ao que vivenciamos no estudo com Helder, Jean-Christophe relata em entrevista sobre sua aprendizagem na Índia, na qual era comum as composições terem a estrutura com duas melodias principais, *antara* e *sthay*, ou mesmo apenas *sthay*. E com relação aos *taans*: (...) o Sohan Lal já tinha *taan*, era muito importante escrever tudo, ele tinha tudo na cabeça, incrível. Com o Shanish Kumar, ele vai passar alguma composição e não vai passar um *taan*, ele vai passar um *taan* que vai ser oral, e daí “agora, você vai substituir esse aqui”. (...) É uma coisa interessante, muitas *ragas* começam no tempo 12, com Ashok tudo começa no tempo 5. E dependendo da família, às vezes, começa no 7, é uma marca da composição da família. (...) Com todos estes professores era na base do *teental*. Utilizando outros tipos de composição foi bem depois. Pegando nos livros, pegando no *YouTube*. Mas não vi muitas composições que saíam do *teental*”. (Paramatma, 2023, informação verbal)

⁶⁸ ANDRADE, Ayres. Música ao natural e em discos. **O Jornal**. Rio de Janeiro. N. 15219, Ano 51, 9 mai 1971, p. 7.

estava envolvido com leituras de jornais na plataforma de periódicos *Hemeroteca Digital*⁶⁹, para compreender quais foram as primeiras apresentações musicais e quais agentes estiveram envolvidos na construção da cena da música indiana no Brasil⁷⁰. Na próxima sessão será apresentada uma breve descrição do concerto realizado por Shubhendra Rao e Shubh Maharaj.

4.1.1 Concerto de música hindustani no Theatro Municipal do Rio de Janeiro

Saindo da casa de Jean junto a sua companheira e Helder, pegamos um transporte de Uber partindo do bairro Humaitá para o Theatro Municipal do Rio de Janeiro no Centro da cidade, o trânsito estava todo congestionado. Chegando no Teatro a todo momento se presenciava o reencontro entre diversos músicos que há muito tempo não se viam, sobretudo daqueles que não residiam no Rio de Janeiro.

Um rapaz veio cumprimentar Helder, era o músico Rico Venerito, autor do livro *Como Tocar Sitar* (2021). Comentei que já tinha enviado mensagem para ele através das redes sociais e estava feliz em conhecê-lo pessoalmente⁷¹. Passamos longo tempo conversando: eu sobre a pesquisa; ele sobre o livro, sobre seus professores de música no Brasil e na Índia, sobre seus conhecimentos na construção e manutenção de instrumentos, e sobre ter o instrumento musical saraswati veena para vender. Rico não sabia que havia no Brasil outra saraswati veena, e pude compartilhar sobre outras duas, meu instrumento e sobre aquela do músico mineiro Baladeva Nitai - sendo muito possivelmente o mais avançado estudante de saraswati veena e música carnática no Brasil atualmente.

O Teatro era glamuroso, da mesma forma as vestimentas de grande parte do público, entre trajes finos ao modo ocidental assim como trajes elegantes indianos, sobretudo as mulheres com *sarees* e joias. Havia também indivíduos com as roupas estilizadas com elementos da cultura hindu, como estampas de “Om”, outros *mantras* e deuses, comuns aos círculos de praticantes de *yoga*, meditação, terapias alternativas e/ou outros grupos identificados com o Movimentos da Nova Era. Havia também alguns poucos representantes

⁶⁹ <https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>

⁷⁰ Tais fatos históricos que ligam a música indiana ao território brasileiro e as influências para a cena musical brasileira são objetos de estudo que pretendo desenvolver num trabalho futuro, pois a atenção a tal tema estava ampliando demasiadamente as direções da pesquisa, sendo necessário abandonar a inserção de mais este tema no trabalho, pelo exíguo tempo e pelo desvio do foco no objeto principal dessa pesquisa – os músicos brasileiros que estudam música hindustani com professores indianos em nosso tempo, com a condição de entrevistá-los. O exercício de focar em um tema é desafiante, já que a todo momento acreditava “essencial” abarcá-los no âmbito da pesquisa – agradeço ao meu orientador, aos professores e aos colegas que acompanharam esta jornada, pela paciência e pelos esforços em repetir a todo momento a necessidade de me concentrar e retornar o objeto principal da pesquisa.

⁷¹ E tive a oportunidade de adquirir o livro naquele momento, com um bom valor promocional!

religiosos, como os *swamis* com suas vestimentas laranjas, possivelmente de nacionalidade indiana. Estavam presentes importantes personalidades brasileiras relacionadas ao ensino da *Yoga*, meditação e estudos filosóficos como o *Vedanta*⁷². Em número menos expressivo havia pessoas com roupas comuns e simples.

As formalidades de abertura foram realizadas por autoridades diplomáticas, tendo como cerimonialista a modelo Dani Suzuki. Entre as falas, foi ouvido e cantado o Hino Nacional da Índia, além da recitação de um mantra védico, *Sahana Vavatu*⁷³, pelo cônsul-geral honorário da Índia em Minas Gerais. O mantra não representa a cultura nacional para todos os indianos, por estar atrelado a orientação religiosa hinduísta, apesar de serem símbolos de alcance internacional que remetem a cultura indiana – assim como a *yoga*, estatuetas de deuses, literatura védica, terapias *ayurvédicas*. Fiquei a pensar se haveria naquele evento indianos residentes no Brasil que tenham sua religiosidade em outras tradições como o budismo, sikhismo, sufismo e islamismo⁷⁴.

O palco tinha um tapete central, algumas almofadas, do lado esquerdo a tabla coberta por um tecido, do lado direito uma jarra de água, uma tâmara eletrônica próxima de uma estátua de metal – possivelmente de uma deusa a qual não consegui identificar (conforme foto abaixo). Para além da região central do palco, no lado direito havia as bandeiras da Índia e do Brasil, além do púlpito onde ocorreu a cerimônia de abertura.

⁷² “A professora Gloria Arieira sempre enfatiza que *Vedanta* é um ‘corpo de conhecimento’ que pode ser utilizado por qualquer religião e que foi incorporado ao hinduísmo, mas não necessariamente o oposto. Dessa perspectiva, *Vedanta* seria “além” de qualquer crença religiosa, no sentido de poder ser ensinado como uma “filosofia” apenas; mas percebe-se que, após alguns anos de estudos, a maior parte dos alunos tende a encorporar a religião hindu, que é a que tem o *Vedanta* como inspiração. (Bastos, 2018, p. 219). Gloria Arieira citada nesse artigo é uma conhecida professora brasileira de *Vedanta*, e que estava presente no concerto de Shubhendra Rao.

⁷³ Na tradução do *Mantra da Paz (Śāntipāṭhaḥ)* pelo professor de Yoga Pedro Kupfer (<https://www.yoga.pro.br/mantra-da-paz-da-kathopanisad/>):

om saha nāvavatu | saha nau bhunaktu | saha vīryam karavāvahai | tejasvi nāvadhītamastu | mā vidviśāvahai || om śāntiḥ śāntiḥ śāntiḥ || Om.

Que Ele [o Ilimitado], proteja nós dois. Que Ele esteja feliz conosco. Que trabalhemos juntos com vigor. Que o conhecimento nos ilumine. Que nunca confundamos o que somos com o que fazemos. Om. Que haja paz, paz, paz.

⁷⁴ Meu comentário expressa a equivocada percepção que eu já tive sobre a cultura indiana e sua população, na qual imaginava todos os elementos hindus representando a autêntica manifestação de seu povo. À medida que tomava contato com outros elementos étnicos e religiosos, por exemplo, relacionados às culturas muçulmanas, sentia certo estranhamento, ao ponto de aceitar determinadas narrativas que tais elementos são “herança dos invasores”, numa ideia reducionista e sem a mínima compreensão histórica sobre as interações de diversos povos que participaram na formação cultural indiana.

FIGURA 13 - Post do Instagram Consulado Honorário da Índia RJ com foto de Shubhendra Rao e Shubh Maharaj durante Concerto de música indiana que ocorreu no Theatro Municipal do Rio de Janeiro.



FONTE: Consulado Geral Honorário da Índia no Rio de Janeiro (2023)

Dani iniciou o evento com *Pranam mudra*, as mãos em frente ao peito no cumprimento *Namaste*.

Todos nós viemos do mesmo lugar, somos frutos do mesmo espírito, e esse espírito vive em cada um de nós. Essa é uma saudação poderosíssima que nos conecta um com o outro, assim como música, que é uma arte capaz de conectar, de unir as pessoas, independente da sua cultura, da sua língua. E é com esse propósito de unir pessoas e culturas que trazemos aqui grandes músicos na Índia, mestres do sitar e da tabla, que são instrumentos indianos. Shubhendra Rao e Shubh Marahaj. O Mestre do Shubhendra Rao, o famoso Ravi Shankar, ele costumava dizer que a música só acontece quando o artista serve com amor e o ouvinte recebe com o mesmo espírito. E é por isso que eu gostaria de convidar todos vocês para receber essa apresentação com muito amor, nessa ocasião tão especial que marca o fim das celebrações de 70 anos de Independência da Índia, 75 anos da associação Amigos Da Índia, e 20 anos da Câmara de comércio Índia-Brasil. Esse evento que é uma realização dessas instituições que trabalham com muito carinho, buscando diminuir essas distancias geográficas e aproximar esses países tão encantadores, a Índia e o Brasil. E é nesse espírito de fortalecimento dos laços de amizade entre os países, que o consulado geral honorário da Índia do Rio de Janeiro e a associação amigos da Índia agradecem a bela recepção do belíssimo teatro municipal da Secretaria de cultura e economia criativa do estado do Rio de Janeiro, e do governo do estado do Rio de Janeiro por esta linda noite. (Concerto de Música Indiana, transcrição do evento pelo autor, 2023)

Dani seguiu apresentando os patrocinadores, a Escola Intercultural Brasil-Índia, e os idealizadores do projeto. E em seguida outras autoridades realizaram suas falas, brasileiros falando em português, indianos falando em inglês, sem haver tradução para o português – o que também ocorreu nas breves falas de Shubhendra durante o show.

Concluindo o momento de abertura, Dani trouxe a fala:

Nada melhor do que relembrar o papel de Mahatma Gandhi, que é um dos grandes nomes da Independência da Índia, sob o olhar da nossa querida Cecília Meirelles, que foi uma das fundadoras da Associação Amigos da Índia. E a Cecília falava assim: “O vento da tarde vem e vai da Índia ao Brasil e não se cansa. Acima de tudo, meus irmãos, a Não Violência, mas todos estão com seus revólveres fumegantes no fundo dos bolsos. E tu eras, na verdade, o único sem revólveres, sem bolsos, sem mentira – desarmado até as veias, livre da véspera e do dia seguinte”. Lindas palavras de Cecília Meirelles, então viva os 75 anos da independência da Índia. E é com muita Alegria que eu tenho a honra de anunciar o início do concerto de música clássica Indiana, de Shubhendra Rao e Shubh Marahaj. Muito obrigado. (Concerto de Música Indiana, transcrição do evento pelo autor, 2023)

Após a finalização das formalidades de abertura, entraram no palco Shubh Maharaj junto de Shubhendra Rao, segurando seu sitar indiano que estava envolvido num pano enquanto a plateia aplaudia. Após deixar o instrumento no chão, ambos saudaram o público com o gesto de *pranam mudra*.

Os músicos se sentaram, Shubhendra ligou e configurou a afinação da tampura eletrônica, aumentou o volume, sendo que o som do aparelho estava sendo captado por um microfone posicionado a frente. Ambos os músicos iniciaram a afinação dos instrumentos. Após concluída a afinação, Shubhendra posicionou o sitar no chão novamente, diminuiu o volume da tampura, e pegando um microfone que estava próximo, trouxe uma fala inicial agradecendo aos organizadores, sobre quando conheceu integrantes da Embaixada do Brasil em Delhi, iniciando algumas parcerias na Índia, em seguida falando sobre a peça de abertura do concerto:

A música antiga, música meditativa, muito espiritual que temos da Índia, remonta a mais de 5000 anos. É o que apresentamos, mas de uma forma muito contemporânea. Porque a música é uma tradição dinâmica. Para quem ouve música, música clássica indiana pela primeira vez, apenas uma afirmação que eu gostaria de dizer é que essa música é completamente improvisada. Improvisar dentro de regras muito rígidas que são aprendidas ao longo de muitos e muitos anos. (...) Começo este recital com uma bela *raga* noturna, *Yaman*. *Raga* é uma forma melódica de música indiana. Tradicionalmente se inicia com o sitar num estado meditativo e lento. A segunda parte é quando a tabla passa a acompanhar. E hoje, vamos tocar inicialmente num ciclo de 7 tempos e depois mais rápido, de 12 tempos. (Concerto de Música Indiana, transcrição do evento pelo autor, 2023)

Raga Yaman teve um longo e expressivo *alap*, seguindo a tradição da música hindustani. Para uma breve noção da estrutura melódica básica da *Raga Yaman*, seguem as escalas ascendentes e descendentes utilizadas. (Obs.: Em todos os exemplos relacionados ao concerto de Shubhendra, SA correspondente a nota RÉ e conseqüentemente PA a nota LÁ, conforme afinação e referência adotada pelo músico):

TABELA 4 – Escala ascendente e descendente da Raga Yaman.

<i>Ahorana</i>	.N R G m D N S'	Dó# Mi Fa# Sol# Si Dó# Ré
<i>Avahorana</i>	S' N D P m G R S	Ré Dó# Si Lá Sol# Fa# Mi Ré

FONTE: O autor (2024)

Durante alguns minutos Shubhendra afinou sitar indiano modificando a estrutura de afinação das cordas simpáticas assim como movendo os trastes (*pardas*)⁷⁵ e permitem infinitas possibilidades de escalas pré-configuradas para se tocar na extensão do braço do instrumento, preparando o instrumento para a próxima *Raga*.

O próximo *Raga* que vamos apresentar é originalmente do Sul da Índia. Temos duas tradições de música clássica, uma do norte e outra do sul, o sitar e a tabla pertencem a tradição do norte. Mas há algumas melodias que são compartilhadas. Então isso é originalmente da tradição do sul da Índia, muito popular, chamado de *Raga Kirwani*, e para muitas pessoas da tradição clássica ocidental corresponde a escala menor harmônica. Depois de uma breve introdução, tocaremos juntos, inicialmente lento e depois mais rápido em 16 ciclos, *teental*. (Concerto de Música Indiana, transcrição do evento pelo autor, 2023)

Raga Kirwani, para nossa cultura musical, evoca uma aura mais introspectiva devido ao seu modo menor. Para uma breve noção da estrutura melódica básica da *Raga Kirwani*, seguem as escalas ascendentes e descendentes utilizadas.

TABELA 5 – Escala ascendente e descendente da Raga Kirwani

<i>Ahorana</i>	S R g M P d N S'	Ré Mi Fa Sol Lá Sib Dó# Ré
<i>Avahorana</i>	S' N d P M g R S	Ré Dó# Sib Lá Sol Fa Mi Ré

FONTE: O autor (2024)

As peças eram bastante complexas e tinham sua evolução rítmica passando por diferentes *Talas*, alcançando andamentos rápidos com beleza e virtuosismo de ambos os

⁷⁵ Os trastes do sitar são amarrados ao braço com um fio, o que possibilita esta mobilidade na extensão do braço.

músicos, que ao fim de cada peça levavam o público à expressão de satisfação com longas palmas, assovios e gritos. Euforia que se apaziguava nos momentos em que os músicos afinavam seus instrumentos, curiosos pela próxima peça a ser ouvida.

Parte da tradição na música indiana está no final do concerto. Nós tocamos o que chamamos de *light classical*, porque a Índia também tem uma tradição folclórica muito rica de diferentes partes do país. Então vamos terminar o concerto com melodias folclóricas. Na verdade, será um *medley* de músicas que vêm da Índia. Obrigado. (Concerto de Música Indiana, transcrição do evento pelo autor, 2023)

Neste momento de peças folclóricas e semi-clássicas, durante o *alap*, pude identificar a famosa melodia de *Raghupati Raghava Raja Ram* ou *Ram Dhun*, entre muitas outras melodias que iam se conectando e transitando por diferentes *ragas*. Em seguida, e já com a tabla, executaram a peça *Bangla Dhun*, na *Raga Khamaj*, peça eternizada por Ravi Shankar, Ali Akbar Khan e Alla Rakha em concertos e discos, como pode ser ouvido no registro de *Concert For Bangladesh* de 1971. Para uma breve noção da estrutura melódica básica da *Raga Khamaj*, seguem as escalas ascendentes e descendentes utilizadas:

TABELA 6 – Escala ascendente e descendente da Raga Khamaj.

Ahorana	S G M P D N Ś	Ré Fa# Sol Lá Si Dó# Ré
Avahorana	Ś n D P M G R S	Ré Dó Si Lá Sol Fa# Mi Ré

FONTE: O autor (2024)

Finalizando esta sessão Shubh Maharaj executou um momento solo de tabla, no qual o sitar manteve a simples marcação do ritmo de 4 tempos com as notas PA, GA, SA, PA, apenas numa função rítmica e em alinhamento com a *tampura*⁷⁶.

Após a *Ragamala*⁷⁷ e o solo de tabla, a sessão encerrou com os aplausos do público. Em seguida tocaram rapidamente uma curta composição, encerrando com um virtuoso e rápido *Tihai*, e com os músicos se levantando para agradecer, com o gesto de *Pranam mudra*, e um cumprimentando o outro.

⁷⁶ No momento solo de tabla, no qual são apresentadas composições e variações complexas das estruturas rítmicas, é comum o instrumento melódico executar de forma repetitiva e simples uma curta composição melódica conhecida como *Lehra*, alinhada à métrica da tala utilizada.

⁷⁷ Termo que Mario Moura trouxe numa conversa informal quando se recordava desse momento, explicando que *Ragamala* significa “Guirlanda de *Ragas*”, e que eu perguntei em tom de humor, “*Ragamala* então é um *pout-pourri*?”, e Mário respondeu “exatamente!”. (Moura, 2023, informação verbal)

O estilo e virtuosismo por vezes remetiam a aura dos concertos de Ravi Shankar, que grande parte dos interessados pela música indiana no Brasil não puderam assistir ao vivo. Aliás, foram raras as apresentações de música indiana neste nível técnico ocorridas no Brasil, de forma que os próprios músicos brasileiros comentavam após o show só terem visto um concerto semelhante nos períodos em que estavam na Índia. Conversando com Helder Araújo, comentou que atualmente Shubh está entre os grandes tablistas da Índia, vindo de uma família de conhecidos músicos de Varanasi – assim como quando Ravi Shankar veio ao Brasil acompanhado de Alla Rakha, e Imrat Khan, acompanhado de Latif Ahmed Khan, tablistas prestigiados em seu campo.

FIGURA 14 – Post do Instagram Consulado Honorário da Índia RJ com foto de Shubhendra Rao e Shubh Maharaj durante o concerto



FONTE: Consulado Geral Honorário da Índia no Rio de Janeiro (2023)

Encerrado o concerto, diversos músicos se reuniram num bar em frente ao teatro num momento de confraternização, para conversar sobre o concerto, mas também para aproveitar a oportunidade daquele reencontro, já que alguns não residiam no Rio de Janeiro. Sobre o concerto, havia grande empolgação e relatos dos pontos que haviam chamado atenção sobre o repertório, sobre os artistas, sobre as palavras e sobre as posturas no palco. Em cada relato, se misturavam lembranças dos professores e de concertos presenciados na Índia. A maior parte do elogio à Shubhendra vinha dos músicos sitaristas, porém parecia haver um consenso e

assombro diante da musicalidade e da técnica de Shubh Maharaj, todos estavam perplexos diante do que viram e ouviram, principalmente os percussionistas e os tablistas.

Um comentário comum era “isso precisa acontecer mais vezes”, argumentando com relação à oportunidade de assistir a uma apresentação musical de alto nível artístico, pela união da comunidade de estudantes de música indiana, e pela formação de público que tal evento estimulava. Alguém na mesa comentou que, conversando com integrantes do Consulado, soube que eles tinham planos de trazer ao Brasil Anouskha Shankar, filha de Ravi Shankar, e se ouvia os suspiros de alegria só em imaginar tal possibilidade.

Os músicos também conversavam sobre um *cocktail* que ocorreu antes do show, do qual alguns foram convidados a participar. E o encontro ia permeando outros temas, enquanto cada um pedia ao garçom uma bebida e comida, mas era difícil deixar de falar sobre música, afinal, a música era o motivo daquela reunião entre velhos amigos e parceiros de palco.

FIGURA 15 - Post do Instagram Consulado Honorário da Índia RJ com Shubhendra Rao, Shubh Maharaj, músicos brasileiros e representantes da cultura indiana no Brasil



FONTE: Consulado Geral Honorário da Índia no Rio de Janeiro (2023)

Após o concerto, nas redes sociais dos organizadores eram divulgados notícias e agradecimentos:

O concerto de Sitar com os renomados músicos Shubhendra Rao e Shub Maraj foi simplesmente grandioso, transportando a plateia para uma viagem mágica pelo universo da música clássica indiana. A atmosfera estava impregnada de uma energia indescritível, à medida que os acordes do Sitar ressoavam pelo teatro, envolvendo a todos em uma teia de encantamento e emoção (...) Não poderíamos deixar de expressar nossa profunda gratidão aos artistas Shubhendra Rao e Shub Maraj, cujo talento excepcional nos presenteou com uma experiência musical inesquecível. Suas performances transcendentais nos levaram a um estado de contemplação e admiração, revelando a verdadeira magia da música Indiana (Consulado Geral Honorário da Índia no Rio de Janeiro, 2023)

No dia seguinte ao concerto, ocorreu o *workshop* de música indiana com os dois artistas indianos, conforme será descrito na sessão seguinte.

4.1.2 Masterclass de sitar indiano

O evento ocorreu numa escola de *yoga* numa região bastante arborizada e bonita, no bairro carioca Jardim Botânico. Junto com Helder Araújo fomos para o local, chegando ao evento conheci pessoalmente o carismático Caio, descobri que ele também era estudante de sitar indiano e filho do conhecido músico sitarista, Krucis Khan⁷⁸.

Fomos recebidos com lanches e bebidas, e aos poucos iam chegando mais pessoas para a masterclass. Com a chegada de Shubhendra e Shubh, o grupo foi dividido em duas partes, direcionados a salas diferentes: os que estudariam sitar e o sistema melódico das *ragas* com Shubhendra, e os que estudariam tabla e o sistema rítmico das *Talas*. Optei pelo estudo com Shubhendra, por ser o instrumento que estudo, porém como diversos outros estudantes, gostaria de poder ter participado de ambas as oficinas.

⁷⁸ Foi com Krucis que realizei um *workshop* introdutório de música Indiana *Nada Brahma* – o Som é Deus em 2004, além de aula individual de sitar, sendo que este foi o primeiro momento que ‘encostei’ num sitar, com a gentileza de Diego Hauptman que me permitiu usar seu instrumento musical. Diego era um músico o qual admirava e acompanhava a trajetória musical em Curitiba, integrando grupos como Upanishads, era o primeiro e único sitarista que conhecia, e com quem confessava sobre o sonho de um dia adquirir e estudar o sitar indiano – porém, sempre na expectativa que um dia me convidasse a ‘experimentar’ tocar seu sitar, oportunidade que surgiu quando seu professor de São Paulo, Krucis, veio a Curitiba. Nesse dia Diego me convidando para fazer o *workshop* de Krucis e ofereceu a possibilidade de fazer a aula utilizando seu sitar, dizendo algo como “assim se você realmente quiser seguir esse caminho, depois do *workshop* e da aula, você terá certeza disso”, e complementou sobre a importância de ter esse primeiro contato musical com um mestre. É fato, depois do *workshop*, da aula e de um concerto ministrado por Krucis, tive essa certeza (ou tive a motivação necessária para tomar tal decisão), ainda que pouco tenha conseguido compreender e assimilar daquela primeira aula. Ao fim da aula e com seriedade, Krucis perguntou algo como: “Você toca violão e guitarra, né? Pois então ... você não precisa tocar sitar, pode aprender música indiana e adaptar para estes instrumentos”. Na época, recebi esta orientação como: “você não leva jeito pra isso, não perca seu tempo!”. Não respondi nada, estava ainda inebriado com a experiência, só agradei a aula. Agora acho engraçado tal recordação, sobre o que senti, e que poderia ter me desmotivado, porém minha decisão foi: “vou vender algum instrumento, vou juntar dinheiro, e vou tocar sitar!”, o que comuniquei para Diego, que meses depois me ajudou a encontrar um sitar à venda e que me deu aulas, enquanto residia em Curitiba/PR.

Shubhendra terminou de tomar café, e começou a se organizar para dar início à oficina, retirando o sitar do case. Ocorreu um fato interessante, ele pediu ao músico que estava à minha frente, Mario Moura, que mudasse a posição do sitar, que descansava no chão, mas encostava o braço do instrumento no pé de Mario. Shubhendra falou por alguns segundos e com tom punitivo, não consegui compreender, mas deduzi que aquela seria uma regra cultural, o que depois foi confirmado em conversas com outros músicos e o próprio Mario, algo no sentido de o instrumento ser algo sagrado e os pés representarem impureza, porém ninguém parecia compreender o significado da regra e da sua origem, e nem mesmo Shubhendra explicou, configurando uma espécie de dogma.

O assunto foi retomado no dia que entrevistei Mario⁷⁹ e compartilhamos conhecer uma história em comum. Essa história é conhecida e constantemente recontada entre apreciadores de música de Ravi Shankar e dos Beatles (embora eu desconheça a fonte), sobre quando George Harrison estudava com Ravi Shankar, e numa determinada ocasião em que precisava se retirar do local ao ser requisitado, largou o sitar no chão, se levantou e num grande passo cruzou por cima do instrumento, e quando retornou foi severamente advertido por Ravi Shankar de que tal ação era inadmissível, já que é o instrumento deve ser tratado como algo sagrado.

Havia músicos com sitar, bansuri, harmonium, violino e cantores. Inicialmente Shubhendra pediu que cada músico se apresentasse brevemente. Foram esclarecidas e realizadas as afinações, sendo que a nota de referência adotada por Shubhendra, seu SA, era afinado em Ré.

⁷⁹ Conforme entrevista realizada com Mário (Moura, 2023, informação verbal):

Mario [sic]: “Ontem mesmo na masterclass, a gente abriu o masterclass, o Shubhendra já me deu uma puxada de orelha assim, de um negócio que eu nem sei o que que eu fiz. Sim, eu pensei “cara, que será que eu passei por cima do sitar? será que eu encostei o pé? o que eu fiz? O Helder falou “cara, talvez você tenha encostado o pé no sitar”. ou talvez o meu sitar está com microfone com o silver tape, talvez ele tenha olhado e achado que aquilo era uma coisa meio que desrespeitosa.”

Adriano [sic]: “Pois é, eu também não tive a certeza de qual foi exatamente a questão.”

Mario [sic]: “Para mim foi importante ouvir aquilo dele, porque eu já tinha ouvido isso do Nitai, nas primeiras aulas. Uma vez que a gente estava na minha sala, estava o Jean e o Nitai, e eu fui me sentar e aí meio que encostei para ajeitar as flautas, encostei com o pé e empurrei, aí o Nitai falou “cara, nunca faça isso! você não pode encostar o pé nos instrumentos, cara. Os instrumentos são deuses, são *gurus*, são mestres, entendeu? Isso aqui você tem que reverenciar”. Mas a gente não tem isso na nossa cultura. Então é uma coisa que você precisa lembrar, sabe? Uma coisa que é muito marcante quando eu vejo o Helder se apresentando, ele sempre que termina a apresentação, ele faz uma saudação para o instrumento, como o Shubhendra também, quando acabou a apresentação, ele pousou o sitar no chão e foi lá, e tipo, tomou uma bênção do instrumento. E foi o que ele falou, você tem que fazer uma reverência, porque é um Deus que está ali, é Saraswati que está ali incorporada, está dentro daquilo ali. E isso é a forma como eles se relacionam com a música. Existe uma forma de se relacionar com a música, que é muito mais profunda que a nossa, do que simplesmente pegar um instrumento, sair tocando e pronto, deixar o instrumento lá, entendeu?”

O exercício inicial foi com base na *Raga Yaman Kalyan*, depois seguindo para o estudo da *Raga Yaman*. Com as falas de Shubhendra o grupo foi atencioso em auxiliar na tradução, não de forma literal, mas trazendo as ideias do que o músico buscava explicar, já que se tratava de temas com termos muito específicos na qual quem traduzia precisava ter certa compreensão acerca da música indiana.

A aula teve registro vídeo realizada pelo músico Mario Moura, que solicitou permissão a Shubhendra para divulgação do material de forma aberta ao público em canal de *Youtube*, sendo que Shubhendra autorizou a divulgação dos estudos como forma desses conteúdos chegarem a um número maior de músicos e estudantes⁸⁰.

4.1.3 Transcrição da oficina

(sic) Estou muito feliz de estar aqui com todos vocês. São pessoas como vocês que estão mantendo isso vivo aqui e aproximando as pessoas. E manter essa dedicação e esse amor pela música e pela tradição é lindo. E na verdade eu gostaria de agradecer a todos vocês por estarem aqui e por fazerem essa visita para mim, também a esse país lindo que eu agora estou conhecendo cada vez mais, e já me sinto em casa aqui com todos vocês.

Então, por onde começaremos? Vamos começar com Yaman. Começamos por aí e depois vamos ver para onde vamos. Yaman é como o rei das Ragas, porque do jeito que eu aprendi e na tradição é o primeiro raga que aprendemos. Antes disso, aprendemos escala e tudo mais. Mas Yaman é o primeiro raga. Foi tocado bilhões de vezes, por milhões de artistas, mas ainda há um frescor nisso o tempo todo. E essa é a beleza do Yaman. Sempre bom voltar, é como um território doméstico, você vai para todos os lugares, mas quando você volta, você se sente em casa, Yaman tem esse sentimento. Então, talvez antes de tudo eu gostaria de explicar para as pessoas mais avançadas a diferença entre Yaman e Yaman Kalyan. A única diferença essencial, é que em Yaman Kalyan você usa um pouco de shudda Ma, um pouco como ontem eu fiz, um pouco, não muito. Essa é uma grande diferença. Mas você também pode jogar Yaman Kalyan, sem usar Shudda Ma. Então, no Yaman, quando você toca sempre terá menos de SA e PA. (Concerto de Música Indiana, transcrição do evento pelo autor, 2023)

Shubhendra toca demonstrando:

(sic) Então, você usa muito pouco o SA e PA que é Yaman. Enquanto em Yaman Kalyan você usa... (Shubhendra toca demonstrando) Então, eu não estou utilizando suddha MA, mas eu já estou tocando Yaman Kalyan porque eu estou usando muito mais SA e PA. Então, essa é uma grande diferença. Isso é Yaman e Yaman Kalyan. Então eu acho que para aqueles que estão apenas começando, faremos algo para iniciar, e depois iremos para os mais avançados. Portanto, há muito, foi assim que aprendi que existem composições de 2 linhas muito simples, o que chamamos de Sthay e o antara. Que dão uma imagem completa da raga. Tem todos os movimentos, muito simples, 2 linhas, especialmente para as pessoas que estão apenas começando. Será uma maneira muito boa de praticar e entender o raga. Então talvez comecemos com isso. É um sargam em Yaman Kalyan, está em teental, talvez você possa saber

⁸⁰ Link de acesso para o registro em vídeo da masterclass de Shubhendra Rao: <<https://www.youtube.com/watch?v=DIeIdgI5psE&t=5812s>>

sobre isso, mas para quem não sabe. Num andamento médio em teental, esta composição começa em Khali, significa que começa no tempo 9. (Concerto de Música Indiana, transcrição do evento pelo autor, 2023)

Shubhendra começa a tocar as frases, e aos poucos cada aluno vão ouvindo e imitando.

(sic) SAM é a batida número um. Isso é algo com o qual começamos a aprender um raga. Então talvez possamos começar a tocar. (Concerto de Música Indiana, transcrição do evento pelo autor, 2023)

Shubhendra retorna a tocar as frases, num andamento lento, também cantando a melodia com o nome das notas. Alguns momentos para de tocar, mas continua cantando e marcando com as mãos a *Tala* e enfatizando o tempo 1, *SAM*. Observando os participantes vai realizando correções durante esta fase de assimilação das duas melodias: “*Adorável. Bonito. Se você for para o antra, antra obviamente estará na oitava mais alta, então começa...*” (Concerto de Música Indiana, transcrição do evento pelo autor, 2023).

Shubhendra toca e canta demonstrando, depois passa só a cantar e marcar a *Tala* com as palmas, acentuando o tempo 1, *SAM*. Após o grupo assimilar as duas frases, *Sthay* e *Antara*, Shubhendra passa a conduzir a estrutura completa com as duas frases:

(sic) É uma composição tão bonita, acho que eu era tão jovem quando aprendi. Para que servem tais composições? Como eu disse, é como um trailer de todo o Raga. Todas as informações sobre Yaman Kalyan estão nestas 2 linhas, todas as informações que você precisa. (...) Você pode adicionar ornamentação diferente. (demonstra no sitar). Então isso define completamente o que é Yaman Kalyan. Então é por isso que esse tipo de composições de 2 linhas para introduzir qualquer raga é uma boa maneira de entender toda a estrutura da raga. (Concerto de Música Indiana, transcrição do evento pelo autor, 2023)

Surge uma dúvida entre o grupo sobre poder ou não tocar determinadas notas nas melodias de *Yaman Kalyan*, possivelmente com a dúvida do diferenciar a estrutura escalar das *Ragas Yaman* e *Yaman Kalyan*. E os participantes começam a tentar falar e inglês com Shubhendra, assim como conversar entre eles em português:

É muito importante saber o que não fazer, tanto quanto o que deveria fazer (...) como meu Guru sempre diria para quebrar as regras, você deve primeiro conhecer as regras. Então você pode quebrar. Você não pode quebrar regras se você não sabe. Quero dizer, essa é a beleza de improvisar. Você pode se soltar, mas você deve saber como encobrir isso rapidamente. Então, vamos tocar isso novamente. Esta é uma introdução muito boa, e talvez agora, especialmente para os estudantes um pouco mais avançados... Este é um ciclo que normalmente é tocado um pouco

mais rápido, ritmo médio. (Concerto de Música Indiana, transcrição do evento pelo autor, 2023)

Shubhendra toca demonstrando: *(sic)* “Podemos praticar, claro, mas como composição é muito, muito mais bonita em um ritmo médio, enquanto para uma composição mais rápida, talvez você também possa, não sei se você aprendeu isso...” (Concerto de Música Indiana, transcrição do evento pelo autor, 2023). Shubhendra toca demonstrando outra melodia: *(sic)* “Isso é um pouco avançado, mas vamos começar de novo aos poucos, não precisamos ir tão rápido imediatamente. Está em teental, é uma composição⁸¹ de meu Guru, começa no tempo 8.” (Concerto de Música Indiana, transcrição do evento pelo autor, 2023).

Shubhendra canta e marca a *Tala* com as mãos demonstrando a entrada da composição e o andamento.

(sic) Bom para ser tocado com o violino (falando com Helder), especialmente quando toca rápido. É como o primeiro, o mesmo ciclo rítmico, a mesma Tala. O movimento da mão ajuda entender a Tala, qual é o ritmo por trás, a matemática por trás disso. Então vamos começar, um pouco mais lento para começar... (Concerto de Música Indiana, transcrição do evento pelo autor, 2023)

Shubhendra canta a melodia, e marca a *Tala* com as mãos, observando e realizando correções à medida que o grupo assimila a nova melodia, as vezes cantando a *Tala* também *(sic)* “A segunda linha é...” (Concerto de Música Indiana, transcrição do evento pelo autor, 2023). Shubhendra tocar no sitar demonstrando: *(sic)* “Depois volta para a linha principal. A maneira de lembrá-la muito facilmente é 3 vezes de 6...”

Shubhendra canta a melodia e marca a *Tala* com as mãos demonstrando – ele dividiu a melodia em três partes, cada uma com seis notas, em seguida demonstrando uma última sequência melódica que conclui aquela linha... depois segue tocando as duas linhas, enquanto o grupo vai ouvindo e imitando, à medida que apreende o ciclo completo: *(sic)* “Assim é o antara. Tala também é muito sobre matemática, o ritmo é sobre matemática. Então como você divide? O ciclo em si é sempre algo muito interessante. Isso é dividido 121231234123123123.” (Concerto de Música Indiana, transcrição do evento pelo autor, 2023). Mario faz uma pergunta sobre técnica da mão direita no sitar para executar esta frase, também com relação as acentuações, ao que o músico responde: “Sim.” (Concerto de Música Indiana, transcrição do evento pelo autor, 2023)

Shubhendra canta a melodia e com os acentos fortes, porém cantando as sílabas DA RA, que indicam o movimento da mão direita, respectivamente no movimento de ataque do

⁸¹ Ver ao final dessa transcrição a composição escrita, passada para notação indiana e cedida gentilmente pelo amigo e músico Mario Moura.

mizrab nas cordas principais no sentido ascendente e descendente. “*Sempre que há um número ímpar como 3, 5, 7...*” (Concerto de Música Indiana, transcrição do evento pelo autor, 2023).

Como no exemplo anterior, Shubhendra cantando as sílabas DA RA, para explicar o movimento e acentuação da mão direita: “*Se for sete você pode dividir 34 ou 43.*” (Concerto de Música Indiana, transcrição do evento pelo autor, 2023). Shubhendra canta novamente a melodia com os acentos fortes, cantando as sílabas DA RA: “*Essa é a beleza de você tocar com o ritmo. O acento é o que faz isso, e na relação com o ritmo também.*” (Concerto de Música Indiana, transcrição do evento pelo autor, 2023).

Shubhendra canta a melodia com os acentos fortes, cantando as sílabas DA RA, mas com as palmas mantendo a *Tala*, acentuando apenas no tempo 1, *Sam*. Em seguida, toca a melodia no sitar, e o grupo volta a praticar com as novas informações técnicas. Shubhendra passa também a orientar a melhor digitação da mão esquerda:

(sic) é melhor vir no primeiro dedo aqui, porque depois disso você tem que tocar imediatamente aqui... Porque se você fizer assim isso se torna mais fácil. Em ambas as linhas, primeira linha duas vezes e depois vamos para a segunda parte. Vamos buscar iniciar no lugar exato... (Concerto de Música Indiana, transcrição do evento pelo autor, 2023)

E se seguiu o estudo: “*Adorável. Então agora vamos fazer um pouco de Tihai, por exemplo, quanto estamos tocando, se você pegar cada nota.*” (Concerto de Música Indiana, transcrição do evento pelo autor, 2023). Shubhendra canta parte da melodia: “*seis mais 12, igual a 18. Então, de Khali, já que estamos começando uma batida antes de 18.*” (Concerto de Música Indiana, transcrição do evento pelo autor, 2023). Shubhendra canta parte da *Tala* e a melodia. *(sic)* “*Agora, então em vez de tocar 18, tiramos apenas dois, e então tocamos 16. De Sam a Khali tem 16. Se você continuar tocando 16, onde quer que você comece, você volta lá de novo. Então, nessa composição, em vez de tocar 18, vamos tocar 16 duas vezes.*” (Concerto de Música Indiana, transcrição do evento pelo autor, 2023).

Shubhendra toca no sitar, demonstrando. Em seguida, começa a explicar sobre um exemplo de *Tihai*:

(...) Tenho certeza de que todo mundo conhece o conceito de Tihai. Tihai é uma frase que se repete três vezes, de forma que volta para um lugar qualquer que você queira. Então essa é a matemática, então vamos trabalhar alguns tehai's, com base na mesma composição. E não mudando a composição. Essa também é outra forma de improvisar, para manter a composição igual, mas então envolvê-la de forma diferente. Então este é um (Tihai) que podemos gostar.

Shubhendra toca no sitar novamente o exemplo anterior de *Tihai*

“Então, isso é um outro, mais uma vez, como eu disse, eu não quero mudar nada, vamos mantê-la como está. Vamos começar com 3 batidas após o SAM, depois vamos reduzi-lo para um, aumentando ou diminuindo a pausa que damos, por exemplo...” (Concerto de Música Indiana, transcrição do evento pelo autor, 2023). Shubhendra canta e toca no sitar, demonstrando: “Agora a mesma coisa, vamos aumentar o resto ou a pausa entre as frases ... então vamos tocar GA duas vezes. Se aumentamos numa parte, vamos precisar diminuir em outra. Vamos começar depois na segunda batida.” (Concerto de Música Indiana, transcrição do evento pelo autor, 2023). Shubhendra canta e toca no sitar, demonstrando:

(sic) Então é assim que você começa a pensar. Como compor um Tihai usando a mesma (estrutura)? quero dizer, são possibilidades infinitas, uma jornada interminável, você sabe que pode continuar compondo todos os dias porque é tudo matemática. Em qualquer outro raga ou composição. Eu sempre sinto, eu gosto de dizer isso, isso está no meu banco, eu coloquei no meu cofre, no meu cérebro. Sempre que eu acho uma composição parecida, eu posso simplesmente tirar isso do banco e tocar com o mesmo. Então, pensem nessa linha, matemática nisso, então improvise. E você pode continuar compondo. E é isso que acontece. Como ontem, o Bandish que eu toquei, em rupak, eu compus às 5h da manhã de ontem. Sim, senhor. Não conseguia dormir. A Yaman eu sabia, tinha decidido anteriormente que ia tocar. Eu estava me preparando, e quando acordei eu acabei de entender. Se estiver tudo aqui (ele aponta para a cabeça), uma vez que todas essas coisas sejam colocadas em prática: Composição, matemática, Raga - então há um belo fluxo. Então é assim que você começa a compor suas próprias Tihais também. E simples. (Concerto de Música Indiana, transcrição do evento pelo autor, 2023)

Os estudantes riem e ele também: “Então vamos tocar mais?” (Concerto de Música Indiana, transcrição do evento pelo autor, 2023). Um dos organizadores pergunta se Shubhendra quer um café propõe um intervalo. Shubhendra diz que aceita o café, mas que não precisam parar e sair da sala..., porém a maior parte do grupo naquele momento sai para ir ao banheiro, se alongar, comer. Nesse momento há a pausa para o café.

Um participante pergunta sobre aspectos da estética, trazendo o tema sobre a relação entre a ideia de *Rasa*⁸² e *Raga*, sendo *Rasa* o estudo das emoções na interpretação das artes indiana, conforme Shubhendra responde:

⁸² Sobre a teoria estética da emoção (rasa) nas artes clássicas indianas: “é a contribuição mais significativa da Índia para a ciência e filosofia da arte. Embora bem desenvolvido na época em que o *Natya Shastra* atingiu sua forma canônica, a explicação mais completa dessa ideia veio no décimo primeiro livro de Abhinavagupta. O significado literal de rasa é 'suco', como em a seiva de uma árvore. Significa uma corrente contínua de emoção que os compositores imaginam, os atores e dançarinos representam, e que surge espontaneamente na consciência dos espectadores à medida que uma peça se desenrola. Nas frases elegantes de Abhinavagupta comentando sobre a obra *Abhinavabharati*, escreve que o espetáculo dramático transforma os corações dos espectadores em

(sic) Há um ciclo de tempo na música do norte da Índia, de tocar ragas em um determinado horário. Assim, um dia é dividido em oito fusos horários. A cada três horas há um conjunto diferente de Ragas. Tudo está intimamente relacionado com a natureza. Recebemos música da natureza. A luz tem um papel importante a desempenhar em como nos sentimos. A luz do dia é diferente. A luz da noite é diferente. A luz da madrugada é diferente. Um dia essencialmente começa às 3:00 da manhã antes do sol nascer. Normalmente ao nascer do sol, é claro que isso é na Índia, pode ser diferente na Suécia ou diferente na Sibéria. Mas um dia, na Índia, começa por volta das 3:30 da manhã, dependendo da estação. Quando a noite termina, a luz está começando lentamente, ainda não há nascer do sol. O frescor da manhã é diferente do frescor que você tem à noite.

Então, quando se trata de estética ou de Rasa... Você não quer ter uma batida pesada no início da manhã, sua mente está em um estado mental diferente. À medida que o dia avança, sua mente também muda e sua expressão, e sua estética mudam assim. Eu sempre vou com isso em mente. Em segundo lugar, é a sua expressão, como você se sente. Se você está se sentindo romântico, acho que qualquer raga você deve dar aquele tom. Não há uma coisa fixa. De forma geral, você deveria com qualquer raga ser capaz de tocar em qualquer Raga que você quiser. Então é você que tem que dar (a interpretação).

Por exemplo, ontem, quando eu estava tocando, depois que terminei meu primeiro raga, eu estava me sentindo muito feliz. Claro, porque eu me senti bem. Mas, ao mesmo tempo, quando comecei o segundo, tive que dar uma expressão diferente. Quando estou me apresentando eu tenho que dar o máximo para o público. No segundo raga que comecei, não coloquei a mesma estética da anterior. Dei muito mais o que senti, foi mais triste, mais profundo.

A Yaman estava feliz, mas tanto faz para que eu possa tocar Kirwani de forma muito diferente. Mas ontem senti que queria fazer isso. (...) a mesma Kirwani eu posso tocar de uma maneira diferente. Eu posso deixar mais alegre, sabe? (Concerto de Música Indiana, transcrição do evento pelo autor, 2023)

Shubhendra toca no sitar.

(sic) Então um raga depende de como você quer expressá-lo. Para isso, claro, leva um pouco mais de tempo para entender cada um e depois poder fazer isso. A música é um fluxo, a música tem que ser um fluxo, e para que esse fluxo aconteça, é preciso internalizar. Você precisa fazer com que você seja seu, então poderá expressar. (Concerto de Música Indiana, transcrição do evento pelo autor, 2023)

Shubhendra propõe continuarem a estudar *Yaman* e as variações de *tihai*, e retomam com o grupo. Um estudante pergunta a respeito do sistema de 22 notas ou *srutis*, subdivididos na extensão de uma oitava. A resposta sobre a pergunta é a que segue:

(sic) Veja, a afinação indiana não é escala temperada. Não é uma afinação temperada e você vai sentindo, e pela raga também. Por exemplo, mesmo quando nós dizemos que o Nishab ou Ni de Raga Bihag, é diferente do Ni de Patdeep, mesmo

“espelhos imaculados” que recebem e refletem a emoção principal e as emoções secundárias evocadas pela peça”. (Rowell, 2000, p. 29). Como já citado no primeiro capítulo *Natya Shastra* é um importante tratado sobre as artes, e assim como a obra *Abhinavabharati*, são creditadas a Bharata Muni. Abhinavagupta nasceu e viveu entre os séculos X e XI d.C. na região que atualmente conhecemos como Caxemira/ Kashmir, e foi um filósofo e teórico da estética.

que seja tudo quase assim (similar), você passa por esse sentimento. E a afinação temperada para nós é muito difícil, porque estamos muito acostumados. Novamente, mesmo na música ocidental, antes da escala temperada chegar, era uma afinação mais natural. Acho que só a escala temperada veio só no século 14, 15, 16. Porque quando você toca com uma orquestra, não pode ter cada pessoa (uma afinação). Mozart foi o primeiro que disse não improvisar, porque não gostava do jeito que muitas pessoas improvisavam. E começou a escrever o improviso. Então, da mesma forma, a afinação, também antes da escala temperada vir e antes da orquestra tocar, os instrumentos ocidentais mais antigos tinham cordas simpáticas, a viola da Gamba tem cordas simpáticas. Mas, novamente, quando você toca em uma orquestra, não pode ser tão diferente. Tudo tem que ser um só, e essa é a beleza de tocar em uma orquestra. Então, eles ajustaram suas músicas e seus instrumentos de acordo para tocar juntos na orquestra. E na música indiana tocar juntos não é um conceito, no máximo dois ou três instrumentos, Jugalband⁸³.

Eu vou tocar no Equador, dia 17, com a Orquestra Filarmônica do Equador. Ravi Shankar sobre suas colaborações experimentais, ele dizia que nunca experimentou a música (ocidental), mas experimentava as diferentes tonalidades dos instrumentos, tocando em uma orquestra o diferente tom, a beleza dos instrumentos tocando juntos, e ele fez a orquestra tocar música indiana, mas de uma maneira muito diferente. Agora é claro, muita coisa mudou, mas a música dele era assim, usar o tom de diferentes instrumentos. (Concerto de Música Indiana, transcrição do evento pelo autor, 2023)

O uso das palavras *tonality* e *ton*, parecem estar sendo usadas nesse contexto para se referir ao termo timbre - o uso da palavra *tonality* por Shubhendra parece ser utilizado em diferentes contextos para se referir a diferentes significados, na tentativa de fazer um paralelo da música Indiana com os termos da música europeia, o que será analisado mais detalhadamente a seguir: “*Então vamos tocar um pouco de Alap para acabar.*” O estudante pergunta sobre o improviso do professor, sobre equilíbrio entre inspiração e algo fixo, pergunta também sobre como o professor se sentiu em relação ao dia anterior, ao que recebe as respostas:

(sic) O que é improvisação? Basicamente, sobre um artista muito bom, eu diria que 70%, pelo menos, deveria ser improvisado, 70% é improvisado, 30% é tipo de coisas praticadas. Mas pouquíssimas pessoas fazem isso. Eu diria que na música que ouvimos agora, é mais sobre 40% ou 30% improvisado. Os mestres mais velhos e você conhece bons músicos, eles têm que pelo menos 80%, 90%, às vezes até 100%. Você prática e prática e prática, e como eu disse, o banco, às vezes você tira as coisas do seu banco, mas muitas vezes você deixa passar, você não vai lá de jeito nenhum, você só vai com o fluxo. Você simplesmente vai com o que está sentindo. Então cada dia é diferente. Não dá para ser sempre 100% produtivo. Não pode ser sempre 100% criativo. Às vezes você precisa voltar para aquele banco. E depois, por tantos fatores, como é o som, como está o público, como está a ambiente, como vocês se preparam, se estão cansados. Mas, em média, você definitivamente deve tentar, obter mais e mais. É por isso que no dia do concerto eu gosto de estar muito tranquilo pela manhã, apenas praticar, aprofundar-se na música, em mim mesmo, para eu poder me expressar melhor. Mas se eu tiver que correr, correr, fazer isso,

⁸³ *Jugalbandi* é uma performance constituída por dois músicos solistas, como exemplo do famoso duo entre Ravi Shankar e Ali Akbar Khan. Uma forma interessante de *Jugalbandi* é quando o dueto é formado por um músico de tradição carnática e outro de tradição hindustani, acompanhados por percussionistas também de ambas as tradições.

fazer aquilo, então a mente estará muito perturbada. Eu me senti muito bem porque senti a energia do público, porque na Índia, ou melhor, num velho tratado que foi escrito, diz que uma audiência é como um espelho perfeito. Como um espelho perfeito, você dá energia, eles recebem, e eles devolvem. Aí você recebe e devolve. Então é um diálogo constante entre o público. Então, a audiência é uma parte muito importante do concerto. Então você troca. Então, ontem eu senti muita troca por mim mesmo. Às vezes não acontece, então não somos tão criativos. No alap a primeira seção que fazemos... (Concerto de Música Indiana, transcrição do evento pelo autor, 2023).

Shubhendra começa a tocar frases lentas, e o grupo passa a ouvir e imitar. Às vezes ele enfatiza algumas frases cantando. Encerra o *alap*, larga o sitar no chão, e saúda o grupo com a posição das mãos em frete ao peito, em *pranam mudra*, e agradece: “*Obrigado. Qualquer dúvida você pode me enviar um e-mail ou Instagram. Adoro compartilhar.*” Um estudante pergunta sobre qual a diferença entre humor/mood da *Raga* e a *Bhava* da *Raga*, o professor responde:

(sic) O clima faz parte do bhava. Bhava está na expressão. É mais profundo. De alguma forma a língua inglesa não transmite toda a essência, talvez eu não saiba como é com o português e outras línguas, mas quando eu comparo hindi com o inglês, de alguma forma não transmite... uma palavra simples, Guru, professor, não é a mesma coisa. Então, bhava é muito mais do que apenas humor, mas o humor é uma essência de Bhava. mas muito mais. Então, tem muita coisa em apenas uma palavra. Há toda uma expressão por trás disso. E de alguma forma a língua inglesa não transmite. Talvez sim, pelo menos eu não sinto. E bhava é uma palavra geral para expressão, e pode ser bhava para raga, e pode ser para a dança porque a expressão também está lá na dança indiana, especialmente na dança indiana tem um monte de expressões faciais e os movimentos das mãos, então é tudo uma questão de expressão. (Concerto de Música Indiana, transcrição do evento pelo autor, 2023).

Nesse momento vários estudantes tentam traduzir e explicar esta última ideia, o grupo encerra com palmas e agradecendo Shubhendra, e em seguida fazem o registro em foto daquele encontro.

Os diversos aspectos vivenciados nesse encontro explicitam a complexa teia de informações envolvidas numa aprendizagem musical e cultural, oportunizada pelo contato com um representante nativo da cultura a ser pesquisada.

“aprender música” significa muitas coisas. Pode-se aprender peças, ou uma maneira de tocar, ou os princípios abstratos fundamentais de um sistema musical. Talvez se aprenda a ouvir e apreciar música, talvez exercícios como escalas, ou peças curtas e fáceis compostas para aprender. Certamente também um conjunto de atitudes e tipos de comportamento social (Nettl, 2005, p. 422).

Após o encontro, Shubhendra divulgou em sua rede social a foto e um registro afetuoso sobre o encontro. Legendou a publicação de forma saudosa:

Uma tarde maravilhosa de masterclass com alguns estudantes muito dedicados de música clássica indiana aqui no Brasil. Havia músicos que viajaram de todo o Brasil para assistir ao show no Rio e que queriam assistir à master class. Muito tocados pelo amor e devoção que esses alunos têm pela nossa música e pela fome de aprender (Shubhendra Rao, 2023).

FIGURA 16 – Registro dos estudantes que participaram da masterclass ministrada por Shubhendra Rao. Na foto, os músicos demonstram a diversidade de instrumentos utilizados: sitar indiano, bansuri, violino e violão



FONTE: Shubhendra Rao (2023)

Alguns dias após o encontro, o grupo se manteve engajado e motivado para estudar o material musical transmitido por Shubhendra, principalmente pelo músico Mario Moura que transcreveu algumas das composições ensinadas por Shubhendra e compartilhou vídeos de seus estudos, além de observações técnicas como determinadas digitações que Shubhendra utilizou e que Moura só observou posteriormente ao assistir o registro em vídeo da oficina.

FIGURA 17 – Escrita musical indiana de composição ensinada por Shubhendra Rao na masterclass

RAAG YAMAN - TINTAAL DRUT GAT - SHUBHENDRA RAO															
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
Dha	Dhin	Dhin	Dha	Dha	Dhin	Dhin	Dha	Dha	Tin	Tin	Ta	Ta	Dhin	Dhin	Dha
							.N R	G R	.N R,	G' R'	S' N	D P	M G	R S	.N R
G	-	P	M	G	R	S,									
							.M .D	.N .D	.M .D,	.N R	G R	.N R,	G M	P M	G M,
D N	S', D	N S',	M D	N D	P M	G R,									
							P M	P M	G, P	M G	R, .N	R G,	R G	M, G	M D
N	D D	N	R'	G'	R'	S',									
							N R'	G' D'	P' M'	G' R'	S' N	D P,	P' M'	G' R'	S' N
D P	M G,	G' R'	S' N	D P	M G	R S,									

FONTE: Mário Moura (2023)

É importante enfatizar que toda prática musical da oficina foi guiada através do sistema de repetição, segundo a qual Shubhendra tocava e ouvíamos atentos, e num momento seguinte, buscava-se imitar a frase musical se valendo das percepções da audição e da visão para memorizar a frase musical, para posteriormente, se possível, dar atenção a outros aspectos mais sutis e técnicos da execução. Sobre a forma como a música é ensinada, Nettl (2005), afirma:

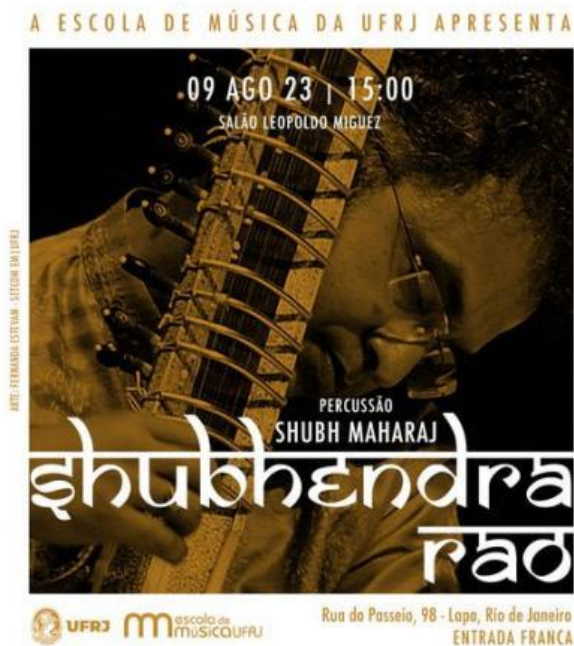
Demorou muito para que os etnomusicólogos se interessassem por estudar a forma como uma música é ensinada ou, se preferir, como se transmite. Dizia-se muitas vezes que a música não notada era simplesmente aprendida “de cor”, com nenhuma preocupação com a variedade de coisas que isso pode significar. Se tornou claro, porém, que esta área de estudo é bastante central para as nossas preocupações, ajudando-nos a compreender os fundamentos de um sistema musical, sua gramática e sua sintaxe, aprendendo o que dentro dela é ensinado por seus praticantes, descobrindo, por assim dizer, como uma cultura musical manifestada individualmente e em grupo vive no tempo. E no lado prático, podemos descobrir como aprender uma música que nos é estranha e aliás, como interagir com educadores musicais e outros que fazem uso prático de descobertas etnomusicológicas (Nettl, 2005, pp. 422-423).

Para o dia seguinte, na *masterclass* estava sendo divulgado uma palestra de Shubhendra na Universidade Federal do Rio de Janeiro, que será descrita na próxima sessão.

4.1.4 Palestra sobre música indiana na Escola de Música da UFRJ

No dia 9 de agosto de 2023, ocorreu uma palestra com Shubhendra Rao na *Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro*.

FIGURA 18 – cartaz de divulgação da palestra



FONTE: Grupo de Whatsapp dos organizadores do evento (2023)

A divulgação realizada uma semana antes, no dia 4 de agosto pelo *facebook*, assim como através de um grupo de *WhatsApp* com os participantes inscritos na *masterclass*. A divulgação inicial era para uma apresentação musical, gratuita, de Shubhendra acompanhado do tablista Shubh Maharaj. Tal acessibilidade foi um impulso para a divulgação e para o engajamento de indivíduos interessados na música indiana, pois muitos não participaram das atividades anteriores - do concerto e da *masterclass*. O evento teve o seguinte texto de chamamento:

No dia 9 de agosto, a Escola de Música da UFRJ receberá um dos maiores músicos de sitar, gênero musical indiano de tradição milenar! Shubhendra Rao, discípulo do lendário Ravi Shankar, se apresentará a partir das 15h, no Salão Leopoldo Miguez, juntamente ao percussionista Shubh Maharaj. Shubhendra Rao é reconhecido internacionalmente por sua dedicação à preservação e divulgação da música clássica indiana. Evento único e com entrada franca! Imperdível! A Escola de Música da UFRJ fica na Rua do Passeio, 98, na Lapa, próxima ao metrô da Cinelândia (Escola de Música da UFRJ, 2023).

No dia anterior, dia da *masterclass* dos músicos, alguns participantes do grupo de *WhatsApp* comentaram que o músico talvez não realizasse a atividade na Escola de Música da UFRJ. No dia seguinte, porém, atualizaram que a atividade aconteceria, todavia não uma apresentação musical, mas uma curta palestra. Com a notícia, alguns músicos comentaram certa frustração e que não iriam mais participar da atividade.

Chegando à Escola de Música da UFRJ, no segundo andar, havia muitas pessoas aguardando para entrar no anfiteatro onde ocorreria a palestra. Abrindo as portas do anfiteatro foram escolhendo suas cadeiras, sendo que me sentei na segunda fileira de cadeiras que foram colocadas bem próximas ao palco (à frente da primeira fileira de poltronas). Rapidamente se deu início ao evento, com uma breve apresentação formal de Shubhendra, já sendo passado a ele o microfone. O evento todo teve a participação de uma intérprete de língua realizando a tradução simultânea da palestra.

Shubhendra saudou o público de forma tradicional, com as palmas das mãos tocando e em frente ao peito (*Pranam mudra*). Estava sentado no chão do palco, com o sitar também no chão, com o braço do instrumento descansando sobre suas pernas. Ele reconhecendo a mim e outro músico (sentado à minha frente, na primeira fileira) que estava no dia anterior na *masterclass*, abriu um sorriso e com um pequeno aceno com a cabeça nos cumprimentou.

4.1.4.1 Transcrição da palestra

(sic) Boa tarde. Estou muito feliz em estar aqui. Não sabia que seria tão grande, senão teria chamado Shubh para vir também. Nós não temos um percussionista, e normalmente na música indiana nós precisamos de um tocador de tabla, que é um percussionista. Hoje não será um concerto, mas eu vou falar sobre a música e sobre o instrumento, e tocar um pouco. Pois a música é uma coisa que você escuta, uma coisa que você sente, e claro, conversa um pouco. Essa é uma música muito antiga, muito tradicional. Mais de 5000 anos de tradição continua. A tradição tem 5000 anos, mas a música continua evoluindo. Porque se tocarmos a música antiga, ela fica estática, e não corresponde as pessoas de hoje. Então a música tem que estar viva, mas manter as raízes e a tradições fortes. Dizemos que tem 5000 anos, mas o que ouvimos hoje tem apenas 500 anos, dizemos que é a tradição da música. Primeira coisa que reparamos num concerto de música indiana é que eu não leio nenhuma música, nenhuma partitura. É uma música que é improvisada, mas claro com raízes fortes. É de certa forma parecida com o jazz, porque você improvisa, mas é muito mais sobre o que você pode ou não pode fazer. Demora muitos anos para aprender a improvisar, é algo que você conquista. Na música indiana tem muitos instrumentos diferentes, e o sitar é usado desde 400 ou 500 anos atrás, porém, na filosofia e mitologia indiana, nós temos a deusa do conhecimento, Saraswati. Na tradição indiana nós veneramos a natureza, veneramos o conhecimento, e a deusa do conhecimento é Saraswati. Nas mãos de Saraswati tem um instrumento muito parecido com o sitar, chamado Veena. Veena é o instrumento pai de todos os instrumentos de cordas. Assim como o Brasil foi colonizado pelos portugueses, a Índia foi colonizada pelos britânicos, e antes teve o império mughal, império islâmico que veio da Pérsia. Então, a cultura indiana se misturou com a influência de origem persa. Então, o sitar é um resultado dessa

mistura de culturas. No Irã, nos dias de hoje, tem um instrumento chamado seh-tar, que significa instrumento com três cordas. Então alguns músicos tentaram trazer o sitar e a veena juntos. Nos últimos 70 ou 80 anos, o sitar se tornou muito popular ao redor do mundo. Meu Guru e mentor, Ravi Shankar, ajudou a levar a música indiana para todo mundo, e claro para o Brasil também. Ele esteve em muitos lugares do mundo, tocou com músicos como Yehudi Menuhin, e se tornou também Guru de George Harrison. E agora talvez, ao redor do mundo, todos reconheçam o sitar como instrumento indiano. Inclusive tem muitas pessoas no Brasil que tocam sitar, o que é maravilhoso, obrigado. Basicamente essa coisa redonda que vocês estão vendo é como uma abóbora de Halloween, é completamente oca. Eles plantam em certas partes do país, cortam o topo e tudo que está dentro, colocam na água por um ou dois anos, depois tiram e deixam secar no sol nos próximos um ou dois anos, porque tem que estar firme, se estiver fraco vai rachar e não poderá ser usado para fazer um instrumento. Então só os que estão bem firmes podem se tornar um sitar. O corpo é de madeira, teak-wood, e o pescoço também está oco. Todo instrumento é oco, criando uma caixa de som, de onde ressoa todo este belo som. Essa parte também era feita de abóbora, mas é muito frágil, e agora é feito de madeira, um pouco mais firme. Sitar e a maioria dos instrumentos de cordas indianos tem duas camadas de cordas. Sete cordas, e embaixo tem mais uma camada com treze cordas. Essas cordas eu não toco, mas ajudam a ressonar. De acordo com a corda que eu toco em cima, a corda debaixo começa a ressoar, e um som bonito sai dela. Por exemplo. (UFRJ- palestra sobre música indiana, transcrição do evento pelo autor, 2023).

O músico toca algumas notas no instrumento na corda principal, demonstrando o som das cordas de ressonância vibrando. Toca também notas que não estão afinadas com as cordas de ressonância, para se perceber o som sem as ressonâncias: *“Então estas cordas eu tenho que afinar toda vez que toco uma certa melodia.”* (Concerto de Música Indiana, transcrição do evento pelo autor, 2023). Demonstra o som tocando as cordas de ressonância, e em seguida os trastes moveis, à medida que explica e toca, apresentando esta característica no instrumento, demonstra técnicas, como os *meends*, apresentando a mesma melodia sem e com o uso desta técnica - como ele está explicando e demonstrando de forma prática, a tradutora para de traduzir, retornando a partir deste ponto.

Uma característica importante do sitar é que eu posso tocar tanto mexendo minha mão esquerda ao comprimento do instrumento, ou puxando a corda. O principal propósito ao fazer música é sempre fazer música como se fosse uma oração. Começou como uma forma de devoção nos templos, depois foi para as cortes dos imperadores, e das cortes agora é uma música de concerto. De certa forma é paralelo com a música ocidental que veio das igrejas e agora é uma música performática. Mas de certa forma nós mantemos o elemento espiritual da música. De certa forma, música é uma comunicação com o divino e com a audiência, é sobre compartilhar energia. Por isso quando eu cheguei agora, vi que todo mundo ia sentar-se tão longe, e isso não é legal. É melhor quando estamos perto um do outro, pois há muita troca. Para fazer uma comparação, na música ocidental tem melodia, ritmo e harmonia. Na música indiana tem apenas melodia e ritmo. Os tons básicos na música indiana são chamados de Raga. (UFRJ- palestra sobre música indiana, transcrição do evento pelo autor, 2023).

Dado o contexto da fala, possivelmente Shubhendra usou “tons básicos” para se referir às estruturas escalares, o que posteriormente gerou certa confusão no entendimento dos ouvintes - o que analisaremos ao fim dessa sessão, a confusão se deu no uso dos termos “*ton*” e “*tonality*”, os quais foram utilizados com diferentes sentidos nas atividades ministradas pelo artista.

Na música indiana, explica o palestrante, as *Ragas* são tocadas de acordo com horários do dia, e das estações. Nos faz entender que a música está muito perto e vem da natureza. Certos *ragas* são tocados durante as monções, na primavera. Um *raga* que se toca à noite, não é tocado de dia. Um dia é dividido em oito partes, que mudam a cada três horas, tem uma *Raga* para cada período desses. A maioria dos concertos são à tarde, raramente de manhã ou à noite, na Índia há festivais que duram a noite inteira, às vezes com três noites, oito horas de música. O que é muito bonito, pois há uma interação entre as milhares de pessoas sentadas. Houve então a execução de algo curto para posterior abertura às perguntas da audiência. Shubhendra se coloca na posição para tocar e posicionando o sitar indiano, apresenta uma peça musical. Ao fim, as pessoas aplaudem. Novamente ele coloca o instrumento repousando sobre suas pernas, assumindo também uma posição mais confortável com as pernas cruzadas, seguindo para as sessões de perguntas e respostas. Pergunta: “*a cada três horas afina a citara em diferentes tons?*”, resposta: “*Afina-se o tempo inteiro, mesmo dentro dessas três horas. Por exemplo, não vou afinar agora, mas vou demonstrar diferentes humores (moods)*” (UFRJ- palestra sobre música indiana, transcrição do evento pelo autor, 2023).

A tradutora traduz *mood*, como “tons”. O assunto vai tornando-se confuso e de difícil compreensão à medida que a pergunta anterior gerou a equivocada relação de que a cada três horas a afinação e a tonalidade do instrumento seriam mudadas, enquanto a explicação era acerca das *Ragas*, sendo a mudança a respeito das escalas, e que existem dezenas de *ragas* que se enquadrariam nesses grupos de três em três horas, e não apenas uma *Raga*. Shubhendra, ao trazer a ideia de diferentes *moods*, está se referindo à ideia semelhante à emoção ou ao ambiente, que cada modo musical evoca na convenção social e na perspectiva da música indiana. Percebendo a confusão, porém, um pouco aflito com minha dificuldade em falar inglês fluentemente, comentei com um rapaz que estava sentado à minha frente sobre o equívoco na compreensão da tradutora, pois ele estava no *masterclass* do dia anterior e inglês. Ele responde que já tinha percebido e ia compartilhar logo que possível, acenei com a cabeça positivamente e com um leve sorriso, de alívio.

Shubhendra toca uma melodia num modo bastante diferente dos padrões comuns à música brasileira, e/ou música clássica europeia. Logo que ele termina seguem as perguntas vindas de outra pessoa. Pergunta: “*o que significa Raga?*”. Resposta: “*Numa simples tradução, é ‘o que colore sua mente’. E na nossa música nós devemos expressar todas as nove emoções humanas.*”. Pergunta: “*quais são as nove emoções?*” Resposta: “*São nove Rasas, eu vou tentar lembrar. Devoção, romântico, erótico, desgosto, bravura... Rasa, tradução literal é como suco, suco da vida, nove emoções, isso cobre tudo que a gente sente.*” A mesma pessoa segue perguntando, embora muitas pessoas levantem as mãos para fazer perguntas, desde o início do ciclo de perguntas, inclusive eu. Como a pessoa está na primeira fileira, porém, e próxima ao músico, ela pergunta, e eu não consigo ouvir a pergunta, apenas ouço a palavra “*apego*”. Shubhendra responde: “*Para mim raga é uma pessoa viva. Cada raga é como uma pessoa, e eu preciso construir esta relação o tempo todo. Às vezes é automático e às vezes a raga não quer vir.*” Outra pessoa pergunta: “*Existem ragas para saúde, para casamento?*”, resposta: “*Na minha opinião pessoal a música é terapêutica. A música por si só é terapêutica.*” O rapaz sentado em minha frente inicia o esclarecimento do tema que ficou confuso anteriormente:

Apenas uma pequena observação: ela tinha perguntado que para cada zona de horário do dia tem uma raga, na verdade tem várias ragas para cada zona do dia. E ela perguntou se raga é como uma tonalidade, na verdade raga tem um monte de características como ornamento, direção, intervalos, então é bem mais complexo que a tonalidade (UFRJ- palestra sobre música indiana, transcrição do evento pelo autor, 2023).

Houve grande frustração sobre não haver a clara explicação entre a relação de *raga* com tonalidade, afirma o participante, temendo se a confusão não seria ainda maior caso insistisse com o assunto. Shubhendra fala: “*Algumas ragas usam as mesmas notas, mas em diferentes ordens e frases. Últimas duas questões!*”. Em seguida um homem traz a seguinte pergunta: “*Qual o papel da devoção na sua música, e qual sua maior lembrança no convívio com Ravi Shankar?*”, para a qual obtive a resposta:

Eu não consigo tocar de olhos abertos, pois eu preciso me desligar de tudo. Cada parte da minha música é devoção. Devoção pode ser ao divino, seu amigo, sua esposa, seu marido. Então você precisa se conectar. Eu sou abençoado. Porque meu pai foi um de seus alunos antes de eu nascer. Meu pai me batizou em homenagem ao filho de Ravi Shankar. Eu nasci no colo dele, e passei toda minha vida com ele, são muitas memórias. (UFRJ- palestra sobre música indiana, transcrição do evento pelo autor, 2023).

Pergunta: “Qual é a principal diferença entre as notas ocidentais (do re mi fa sol la si) e as notas indianas (sa re ga ma pa dha ni)?”, resposta:

Na música indiana a tônica é fixada. O meu sitar está sempre afinado em Ré. A primeira nota na música indiana é Sa. Depende de qual é minha tônica. Minha tônica é Ré. Mas em outros instrumentos a tônica pode ser outra. Daí nós fazemos as sete notas. Então quando eu faço meu Sa, vão me perguntar qual é o meu Sa. Poderia ser qualquer nota, mas minha tônica é sempre Ré. (UFRJ- palestra sobre música indiana, transcrição do evento pelo autor, 2023).

Finalmente a minha vez de perguntar chega e então: “Na ideia da música indiana, o sr. Poderia falar um pouco sobre a diferença entre música clássica, semi-clássica e folclórica? O que as diferencia?”, ao que o mestre responde:

(sic) Nos últimos 500 anos especialmente, tiveram muitas transformações na música. Quando a música estava nos templos, nessa época não se tocava para uma audiência, essa forma de música é chamada de Dhrupad. A música foi para as cortes dos imperadores, e passou-se a tocar mais para o rei. Então se tocou mais para as pessoas, do que antes era para Deus, se tornou Khayal. Índia é um país com muitos estados, não é como um só país, e a música folk de cada parte do país é diferente. Línguas diferentes, comidas diferentes, cores diferentes. Na tradição clássica, muitas vezes no final do concerto, tocamos um pouco de música folk, e é o que chamamos de light-classical. Outra forma de música é Thumri, são nomes técnicos. Começa com clássico e depois vai para o light-classical. Obrigado. (UFRJ- palestra sobre música indiana, transcrição do evento pelo autor, 2023).

O palestrante então olha para mim e em seguida para o público, com as mãos em posição de prece na frente do peito, *pranam mudra*, saudando, e todo público aplaude, sendo encerrado aquele encontro. Ao fim da palestra, algumas pessoas se direcionam para o palco para tirar fotos com Shubhendra, à medida que outras se direcionam para fora do teatro. Aproveito o momento para conversar com músicos presentes, conhecendo pessoalmente alguns com cujas trajetórias artísticas e acadêmicas já tinha contato, convidando ou fortalecendo os convites já realizados para as entrevistas relacionadas ao trabalho de campo dessa pesquisa.

4.1.4.2 Palestra sobre música indiana na Escola de Música da UFRJ

À medida que estava ouvindo a entrevista e realizando esta transcrição, fiquei a refletir sobre o uso da palavra “Tons básicos” que Shubhendra usou para se referir à *Raga* durante sua palestra na Escola de Música da UFRJ: “Melodias indianas em tons básicos são *Ragas*”. Suponho que o uso do termo “tons básicos”, neste contexto, foi para se referir às estruturas escalares dentro da concepção da música hindustani.

Uma tradução para *Raga*⁸⁴ seria “aquilo que colore”, justamente para se referir às diferentes emoções relacionadas às diferentes escalas. Assim, cada estrutura melódica teria determinada ‘cor’. Em momento posterior à palestra, o próprio Shubhendra traz esta referência ao responder que uma forma simples e introdutória de se traduzir *Raga* é “o que colore sua mente”. Sobre o termo, teóricos afirmam:

Em seu sentido mais amplo, a palavra refere-se à "cor" e, mais especificamente, à emoção ou humor produzido por uma determinada combinação ou sequência de tons. Etimologicamente, a palavra está relacionada com 'cor'; um ditado sânscrito dos tempos clássicos é frequentemente citado: *rañjayati iti ragah* 'aquilo que tinga a mente com cor é um *raga*'. Ao longo da história e na maioria das culturas, a experiência musical tem estado claramente ligada ao significado emocional e ao afeto. Desde os principais escritores musicais até os atuais, a discussão sobre o humor, a cor e a produção de emoção na música tem sido frequentemente um ponto de partida. Os antigos gregos relacionavam os estados mentais à sua teoria modal; os chineses associaram a música aos ideais confucionistas de harmonia serena com a natureza; os indonésios referem-se à cor única do som de cada gamelão; os asiáticos ocidentais ao seu *maqam* multicolorido, os compositores medievais ocidentais falavam de cores melódicas e os compositores barrocos, pensado em termos de afeto; os compositores russos do início do século XX, Nikolay Rimsky-Korsakov e Alexander Skryabin, tiveram suas famosas teorias das cores; e na música moderna temos "o blues" ao mesmo tempo em que os microchips de computador transformam o som instantaneamente em padrões de cores (Ruckert e Widdess, 2000, p. 64)

A música tradicional indiana está mais próxima do sistema modal, sendo que “Tom” pode ser entendido como centro tonal ou nota principal de uma escala. No caso da música indiana, esta nota principal é o SA, sendo que ela define a afinação principal dos instrumentos. Para a execução de uma peça, que será baseada numa escala fixa - como Shubhendra na palestra enfatizou, a música clássica indiana é composta dos elementos musicais que definimos como melodia e ritmo, não tendo em sua estrutura o elemento musical definido como harmonia.

Nessa concepção, expressam-se os diferentes humores/*moods* (nos ciclos dos diferentes horários dos dias, das diferentes estações etc.), através de diferentes cores/*ragas* - o que se modula são as diferentes escalas, além das demais características da execução da *Raga* (como notas a se enfatizar, sequência da escala quando tocada no sentido ascendente e descendente, entre outros elementos), porém, o elemento principal é, sobretudo, os intervalos entre notas que resultam em diferentes escalas.

Num sentido técnico, *raga* pode ser descrito como estando no continuum entre uma escala e um modo, abrangendo linhas retas e emocionalmente neutras de subida e

⁸⁴ Como já citado no primeiro capítulo: “*Raga* é uma palavra sânscrita derivada do verbo *ranj* - colorir, tingir de emoção”. (Wade, 1987, p. 24).

descida e uma música fixa ou melodia cheia de sentimento. Na sua forma abstrata, a maioria dos *ragas* situa-se algures entre estes dois extremos: em termos de escala, o intérprete pode mover-se livremente entre as notas do *raga* sem os rigores de seguir padrões de melodia; em composições fixas, entretanto, o intérprete deve manter-se nos limites rígidos de uma grade melódica. A maioria dos músicos passa o tempo no meio do campo, cumprindo as possibilidades extáticas das composições e lidando com as restrições de uma *raga*. pois nesta área intermediária eles podem encontrar e explorar a maioria das possibilidades tonais que são típicos de todos os *ragas*. As características tonais incluem transiliência na escala (ascendente padrões ascendentes ou descendentes de cinco, seis ou sete tons); observando centros tonais também como notas fortes e fracas (relações *vadi-samvadi* e *alpatva-bahutva*) (Ruckert, 2000, p. 64)

O workshop de Shubhendra trouxe uma perspectiva mais ampla e profunda sobre o assunto. As discussões informais sobre o tema *Raga* e emoções (*rasa*) se limitam a especulações reducionistas e superficiais, por vezes imersas em interpretações místicas, que resultam numa classificação definitiva relacionando cada *Raga* com uma *Rasa*, às vezes servindo como base para criação de tabelas e de fórmulas mágicas, o que serve como base para criação de produtos num mercado de bens culturais (por exemplo, tal *raga* serve para trazer paz, logo se cria um disco com *ragas* para tal fim, se vende cursos de ragaterapia, etc.). Mas Shubhendra trouxe uma perspectiva mais ampla sobre o assunto, em termos de estética e de performance, num plano de realidade no qual o músico realiza escolhas com relação ao repertório e à forma de interpretá-lo.

No pensamento musical indiano, é dado como certo que cada *raga* tem sua própria e distinta qualidade emocional, e, portanto, é atribuído a um dos sentimentos tradicionais, da mesma forma que cada *raga* está associada a uma hora específica do dia. Em que se baseiam essas associações convencionais não está claro. Existem poucas emoções principais e muitos tipos de melodias distintas para permitir qualquer correspondência direta entre humor e modo. Mas o conceito é autorrealizável: se assumirmos que uma determinada construção musical representa e comunica uma emoção particular, a consciência dessa emoção informará automaticamente a intenção do poeta e compositor, as ações do intérprete, e as percepções e sensações do ouvinte empático (Rowell, 2000, p. 30)

Também no *workshop*, Shubhendra também se referiu à “tonalidade” (*tonality*) e “tom” (*ton*) no seguinte contexto:

Ravi Shankar sobre suas colaborações experimentais dizia que nunca experimentou a música (ocidental), mas experimentava as diferentes tonalidades dos instrumentos, tocando em uma orquestra o diferente tom, a beleza dos instrumentos tocando juntos, e ele fez a orquestra tocar música indiana, mas de uma maneira muito diferente. Agora é claro, muita coisa mudou, mas a música dele era assim, usar o tom de diferentes instrumentos. (UFRJ - palestra sobre música indiana, transcrição do evento pelo autor, 2023).

Supostamente, nessa situação que o mestre Shubhendra citou Ravi Shankar e seus experimentos musicais, o sentido ao qual se referiu à tonalidade seria com relação ao timbre.

Dessa forma, pode-se observar a complexidade existente nos próprios termos utilizados para se comunicar e transmitir um sistema musical, que tem seus termos e conceitos próprios sistematizados nas línguas nativas, além do uso de aproximações e de comparações com a música ocidental europeia realizadas pelo artista – e que sempre apresentam um complexo desafio para os tradutores.

FIGURA 19 – Shubhendra Rao durante palestra na Escola de Música da UFRJ



FONTE: Escola de Música da UFRJ (2024)

5 BRASILEIROS APRENDENDO MÚSICA(S) COM PROFESSORES INDIANOS

Os eventos descritos acima estão inseridos num quadro de aprendizagem musical no qual estive envolvido de forma intensa entre os anos de 2018 e 2020. Neste capítulo, tratarei de questões relativas a esta aprendizagem a partir da minha própria experiência e a partir de entrevistas que pude realizar com vários músicos nos eventos descritos no cap. 4.

Para obtenção de dados através das entrevistas, a estruturação está organizada através entrevistas focalizadas e por pautas (Gil, 2008, p. 112), tendo um momento inicial com maior liberdade do entrevistado para desenvolver pontos gerais acerca de suas experiências e trajetórias, seguido de um segundo momento com perguntas mais específicas acerca dos temas da pesquisa, elaborados num tópico guia. Segue o roteiro de Entrevista semiestruturada:

- 01) *Poderia me relatar sua trajetória musical e como chegou na música indiana?*
- 02) *E sobre seu professor? (se souber, por exemplo: Qual profissão, qual religião, qual estrutura familiar, qual educação, qual orientação política?)*
- 03) *Como você chegou até ele?*
- 04) *Poderia descrever as aulas, os aspectos verbais e os musicais?*
- 05) *Como o professor se referia ao gênero de música que toca e que ensina?*
- 06) *Se referiu ao termo música clássica?*
- 07) *Se referiu a gharana e seu guru?*
- 08) *Como você compreende sua relação com o professor/gharana?*
- 09) *Poderia explicar os elementos culturais que você achou interessante? (Ritos etc.)*
- 10) *Você poderia fornecer mais informações, como valor da aula? Havia pré-requisitos para aula, exemplo, já ter uma iniciação musical e levar seu instrumento?*
- 11) *Fora do momento de aula, você teve alguma outra interação com o professor?*
- 12) *Como você seguiu seus estudos no Brasil?*
- 13) *Alguma questão que eu não trouxe e você gostaria de trazer?*
- 14) *Algo que você queira dizer, como o gravador desligado?*
- 15) *Com relação aos dados que serão utilizados na pesquisa, se for me referir a esta pesquisa, posso mencionar seu nome e idade? Caso não, posso utilizar apenas as iniciais ou pseudônimo?*

A entrevista semiestruturada na pesquisa qualitativa pode colaborar em descobrir diferentes perspectivas acerca de ideias e das representações dos assuntos em questão. A entrevista fornece dados básicos para o desenvolvimento e para a compreensão das relações entre os atores sociais e sua situação, de forma a mapear e analisar as crenças, as atitudes, os valores, as motivações em relação aos comportamentos das pessoas em contextos sociais específicos (Gaskell, 2015, pp. 64-65).

O critério para escolha dos entrevistados foi selecionar músicos residentes no Brasil que estudam ou estudaram com músicos/professores indianos, tendo experienciado algum período desse estudo em alguma região localizada no norte e no nordeste da Índia – assim delimitando os estudantes da tradição musical hindustani. Os músicos convidados estudam diferentes instrumentos musicais indianos e/ou canto. As entrevistas foram realizadas de forma presencial, sendo que os colaboradores concederam permissão para a gravação de áudio, para posterior transcrição e análise dos dados, e seu uso de forma integral na pesquisa.

Os músicos entrevistados foram Gilberto Campello, Júlio Gopala Falavigna, Chandra Mani, Mário Moura, Jean-Christophe Paramatma, Marcus Wolff. Ocorreram momentos de diálogos informais com estes músicos, principalmente com Helder Araujo, as quais foram utilizadas como dados as anotações do caderno de campo em complemento às entrevistas.

A abordagem biográfica nos dá um tipo especial de compreensão da mudança na vida de uma pessoa. Como técnica de campo para a história oral, é provavelmente superior a simplesmente perguntar ao professor em geral como as coisas costumavam ser, o que pode proporcionar uma observação interessante, mas muitas vezes não estruturada. Os músicos podem ser muito melhores a fornecer opiniões sobre as suas próprias vidas e, embora possam de facto desejar lançar-se sob um tipo especial de luz, provavelmente têm mais dados factuais disponíveis sobre si próprios na memória do que sobre a cultura do seu povo como pode ter mudado ao longo de uma série de décadas. Mas, além disso, o estudo dos indivíduos também nos diz como eles se veem na sua própria cultura e como se representam (Nettl, 2005, p. 198).

As entrevistas trouxeram relatos da trajetória pessoal de cada músico, e conforme a observação de Bruno Nettle, os entrevistados trouxeram reflexões acerca de como compreendem seu papel enquanto artista de música indiana no Brasil, sobre suas relações e suas interações com músicos e com professores indianos, assim como impressões sobre a aprendizagem musical nos contextos sociais dos próprios artistas indianos. Segundo Koizumi (apud Nettle, 2005, pp. 177-178) só se pode estudar a partir do próprio ponto de vista, porém, uma comparação de pontos de vista pode trazer uma visão mais ampla, sendo o estudo comparativo um importante meio na busca pelo conhecimento.

Os músicos entrevistados têm diferentes representações com relação ao seu lugar de prestígio e de conhecimento público dentro do cenário da música indiana e/ou de seus trabalhos artísticos paralelos, e embora todos sejam músicos profissionais, este não foi um parâmetro de escolha, na perspectiva que o caminho de aprendizagem musical de todos é relevante para esta pesquisa, não buscando entrevistar apenas aqueles que se consideram ou são considerados como referências desse segmento.

Não se apresentou como uma possibilidade viável analisar músicos que poderíamos chamar de "comuns", pois a prática e o estudo da música hindustani, de forma geral, é altamente especializada e empreendida por músicos com um histórico e trajetória anteriormente desenvolvidos – diferente se estivéssemos estudando uma expressão musical mais globalizada, como as canções devocionais hindus em releituras "ocidentalizadas", que, por vezes, já apresentam mais elementos da música pop mundial do que elementos de alguma tradição musical indiana.

5.1 TRANSIÇÃO ENTRE SONS: RELATOS SOBRE A APRENDIZAGEM DA MÚSICA HINDUSTANI

Como músico, na formação de meu processo criativo e estético, estudo de forma experimental as possibilidades de diálogo entre elementos da música indiana com a música brasileira. Assim sendo, não sou um estudante de Música Clássica Indiana, embora meus professores estejam em tal campo e me ensinem aspectos da música a partir dessa perspectiva – em algum momento almejei tocar música clássica indiana, porém apenas desejar não é o suficiente para se adquirir as competências técnicas para se tocar a música considerada clássica de qualquer cultura, o que exigiria paciência e dedicação exclusivas para tal objetivo, além de caminhos didáticos adequados para tal aprendizagem.

Na Índia, o estudo da música tem sido principalmente o domínio dos profissionais e daqueles que desejam e são capazes de dedicar longas horas à prática. Nunca foi uma atividade comum entre a população em geral, embora o interesse casual tenha aumentado a partir de 1800, seguindo a tradição ocidental de amadorismo talentoso nas artes (o principal exemplo são as jovens que estudam piano). Por não ser uma tradição escrita, a prática musical indiana deve ser ensinada oralmente. Tal dispêndio de energia não deve ser compreendido levianamente (Ruckert, 2000, p. 86).

Os valores de cada música são completamente diversos, e nas músicas chamadas eruditas a técnica e, conseqüentemente, o virtuosismo estão entre estes valores. O processo dessa pesquisa foi importante para minha própria autoanálise e percepção de que campo ocupo

com relação à música indiana, qual o uso que faço desses elementos em meu processo criativo, assim como quais valores me são relevantes atualmente.

5.1.1 Trajetórias e o encontro com a música Indiana

Minha trajetória musical iniciou com o estudo do violão e guitarra, tocava em bandas de *rock*, imerso na musicalidade brasileira e internacional das décadas de 60 e 70. Alguns timbres traziam curiosidade e encantamento, sobretudo em canções dos Beatles como: *Norwegian Wood* no álbum *Rubber Soul* (1965), *Tomorrow Never Knows* no álbum *Revolver* (1966), *Within You Without You* no álbum *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967) e *The Inner Light* lançado em *single* (1968). Nesses registros foram gravados instrumentos como *tampura*, *sitar* indiano, *shennai*, *harmonium*, *sarangi/dilruba*, *sarod*, *swarmandal*, *bansuri*, *tabla*, *Pakhawaj*. A primeira vez que vi instrumentos indianos foi ao assistir o videodocumentário sobre o Festival de Woodstock⁸⁵, que ocorreu em 1969, numa região rural no estado de Nova Iorque, nos Estados Unidos. O vídeo apresenta o registro do sitarista Ravi Shankar, acompanhado do tablista Alla Rakha, executando uma peça de música *hindustan*.

A forma como cada músico se conecta com a cultura indiana, muitas vezes é o caminho que os leva a conhecer a música indiana, ou no sentido contrário, só passam a conhecer a cultura de forma mais ampla por intermédio do interesse musical. O baterista e tablista Júlio Falavigna Gopala, conta que:

A conexão com a Índia veio um pouquinho depois, eu tinha lá os meus 19 anos, e ela veio assim de uma forma muito arrebatadora. Aconteceu que eu estava viajando (...), eu tomei um trem de Viena para Salzburgo, e eu entrei numa cabine, tinha um cara ocidental sentado ali, ele me olhou e a gente começou a trocar uma ideia. Era um cara que tinha vivido 15 ou 20 anos com o Guru dele na Índia, ele começou a compartilhar a experiência dele, virou um *satsanga*⁸⁶. Daqui a pouco tinha um senhor do nosso lado que era um sobrevivente de campo de concentração da segunda guerra, tô falando em 1990, então essa conexão ficou muito forte, e a gente desembarcou em Salzburgo (Áustria), e nós fomos para um parque, o *Mozertaum*, que é um parque alto. E ali ele me deu uma iniciação em meditação com o *mantra* e tudo, uma coisa muito linda, uma experiência que foi um divisor de águas. Então ali eu adentrei nesse mundo (...). Pouco tempo depois eu estava morando em Viena, nessa época eu tinha comprado, numa das vindas rápidas de Natal para o Brasil, um livro que eu encontrei num sebo, eu estava procurando um livro sobre taoísmo, mas o título me chamou atenção, que era *Concentração e Meditação*⁸⁷. Eu já tinha tido

⁸⁵ *Woodstock - 3 Days of Peace & Music* (03 Dias de Paz, Amor e Música). Diretor: Michael Wadleigh - 1970.

⁸⁶ *Satsanga* tem origem nas palavras sânscritas *sat* que pode ser traduzida como pureza ou verdade, e *sanga* que pode ser traduzida como reunião ou associação. *Satsanga* são reuniões em grupo relacionadas a atividades devocionais, que podem incluir cantos, instrução espiritual relacionado à yoga, assim como um momento de confraternização ao fim com alimentação vegetariana compartilhada.

⁸⁷ Sivananda, Swami. **Concentração e Meditação**. São Paulo: Editora Pensamento, 1993. Swami Sivananda nasceu no ano de 1887, faleceu em 1963.

essa iniciação, e o autor era um tal de Sivananda (Falavigna, 2023, informação verbal)

Gopala relata que em Viena conheceu o Centro Sivananda de Yoga Vedanta, local em que passou a frequentar as aulas de *yoga* e de meditação, enquanto seguia com seu ofício como baterista em turnês e estúdio.

Comecei a praticar *yoga*, me tornei vegetariano, foi uma das recomendações desse cara que me iniciou lá no parque, então comecei a mudar meus hábitos. Isso foi me levando e eu comecei a escutar dentro do centro de *yoga*, eles tinham várias fitas cassetes de música Indiana, e aquilo eu achava muito ‘Maneiro’, às vezes eu ficava um tempo ali lendo algum livro e ficava tocando música clássica Indiana, eu falei “pô, mas essa música tem tudo a ver e é muito melhor do que a música que eu tô tocando agora (risos). Eu ficava só observando nos *satsangs* eu via o pessoal tocar harmonium, uma vez a outra, vinha um indiano que tocava tabla muito bem, mas não era alguém que fosse acessível para mim, olhava ali de longe (Falavigna, 2023, informação verbal)

O bansurista Jean-Christophe Paramatma era músico de Jazz na França, país de sua origem, e relata como se interessou pela música Indiana, assim como foi o início de seu estudo:

Era em Paris, sempre ouvia música indiana, gostava. Uma época, estava morando na cidade universitária em Paris (...) e perto da casa do Brasil tem a casa da Índia, e na casa da Índia tinha concerto de música indiana, toda semana. Eu era curioso, estava sempre assistindo. (...) O primeiro músico que eu realmente vibrei com a música Indiana, foi Ram Narayan, com sarangi. (...) Ele tocou *Pilu* no sarangi, tinha um vinil. Também na Fnac, em Paris, teve uma onda de música Indiana, a partir dos anos 80. (...) Então, cheguei aqui [no Brasil] em 96. Nós tínhamos criança, jovem, quase parei de tocar música. E quando eu voltei a tocar música, eu tinha uma flauta bansuri que consertei, estava quebrada. Eu estava tocando as coisas que passava na minha cabeça, coisas de jazz. E um dia o Sandro (...) organizou um *workshop* com Helder Araújo, em Ipanema. E tinha 2 dias de música Indiana e não sei por que disse “Eu gosto de música Indiana e tenho uma bansuri, porque não?”. E eu participei do *workshop* e ali eu disse “é possível tocar música indiana, não é uma coisa impossível”. Tocando ali no *workshop* com o Helder, eu desmistifiquei a música indiana. E comecei a tocar música indiana na flauta (Paramatma, 2023, informação verbal)

O professor, etnomusicólogo e cantor Marcus Wolff relata que seu contato com a música Indiana, principalmente por intermédio de Koellreuter:

Eu fiz bacharelado em piano na UNIRIO, e nessa época, o Koellreuter deu umas palestras no fórum de ciência e cultura da UFRJ. (...) Aí nessas palestras, ele falava sobre relação entre música e silêncio (...). E eu acho aquilo tão interessante, porque eu praticava *yoga*, e meu professor de *yoga* estava indo para a Índia, mais ou menos na década de 80, e conheceu o Ashram do Aurobindo. E aí eu me envolvi também, conheci o diretor da casa Sri Aurobindo (..), mais ou menos em 85. (...) Aí comecei a ter aulas de composição com ele, eu junto com o Rodrigo Cicchelli, a gente dividia a aula. Ele é professor da UFRJ, de composição há muitos anos. Aí em 89, o Koellreuter me convidou para ir à Índia. E um pouquinho antes disso, talvez em 87

ou 88, eu conheci a Meeta Ravindra e comecei a ter aulas de canto indiano com ela (Wolff, 2023, informação verbal)

A cantora Chandra Mani relata que seu encontro com a música indiana esteve absolutamente relacionado à sua busca espiritual:

Em 75 eu entrei no movimento já indiano, de *yoga*, de meditação. Conheci o meu esposo, o Narendra, e me casei com ele nessa época. Aí ganhei emprestado de um amigo nosso, a minha primeira *Sruti Box*⁸⁸, era pequenininha, tinha 4 notinhas. E eu comecei já a cantar com aquilo ali, *Mantras* e *Bhajans*. (...) Aí eu passei muitos anos, aprendi a tocar harmonium sozinha, ninguém me ensinou (Mani, 2023, informação verbal).

Para o para o baixista e sitarista Mario Moura, seu contato com a música indiana também veio através da *yoga* e da meditação:

Eu acho que foi 92, eu praticava *yoga*, eu fiquei uns quatro anos assim, fiquei vegetariano, praticava *yoga* todo dia, meditação, e de repente, eu não sei por que, sumiu da minha vida, desapareceu. E eu entrei em contato novamente em 2014, com a prática. Mas o que me fisgou de uma forma muito profunda foi a filosofia do *Yoga*. E aí eu comecei a estudar, comecei a buscar, e descobri que dentro desse corpo de conhecimento que o *yoga* traz, o som é um pilar estrutural e fundamental de toda essa filosofia. O som está no âmago de toda a criação. Foi aí que eu descobri a *Nada Yoga*, a *yoga* do som. E aí, Encantado pelos *mantras*, pelo poder transformador do canto dos *mantras*, e pelos ensinamentos de *Vedanta* também. Essa pecinha era a pecinha que faltava, o som. Quando essa pecinha se encaixou, parece que o caminho que eu estava buscando se abriu na minha frente (Moura, 2023, informação verbal).

Assim, pode-se observar o fenômeno comum entre os músicos entrevistados, o do contato com a música indiana através do interesse em temas como a *yoga*, a meditação e outros aspectos relacionados à cultura indiana.

5.1.2 Iniciando os estudos de Música indiana

A partir de 2004, participei de recitais, oficinas e aulas com músicos brasileiros⁸⁹ e estrangeiros⁹⁰ acerca da música indiana. Em 2006 pude adquirir um sitar indiano (usado), em

⁸⁸ *Sruti Box* é um instrumento de fole semelhante a Harmonium, porém tem como única finalidade o uso de drones, assim se escolhe as notas que serão tocadas através de botões ajustáveis.

⁸⁹ Diego Hauptman, Helder Araújo, Ângelo Esmanhotto, Krucis Khan.

⁹⁰ Indianos: Ananda Jyoti, Pandit Mukesh Desai, Sri Hanuman, Sachdev; e o argentino Rasikananda. Curiosamente foi entrevistando Gopala para esta pesquisa, tem importante participação na organização que tornou possível a vinda para o Brasil de diversos músicos indianos, das quais pude participar de oficinas e de apresentações: “eu decidi voltar para o Brasil em 2000, e depois de um ano aqui no Brasil, eu decidi e senti um chamada para abrir um centro de *yoga*, porque eu pensei: “cara, eu posso voltar a tocar bateria profissionalmente, como eu já tocava antes de viajar, aqui com os músicos que eu já conheço, mas quem sabe eu trago essa energia,

Florianópolis/SC. Não mantinha afinação, era de péssima qualidade, o tipo de instrumento que se vende na Índia como artesanato para turistas para função de um objeto decorativo - mas foi útil para iniciar meu estudo musical, ou ao menos em manter a motivação de seguir com o objetivo de estudar este instrumento.

O estudo formal de música para Gopala teve início quando conheceu Sri Hanuman, num período que o baterista se mudou para o sul da França para tocar *jazz* e música brasileira numa casa noturna: “acho que era o inverno de 91 (...) um dia andando pelas ruas da velha Nice, uma cidadela antiga, eu vi um cara tocando um violão num canto, assim sentado em posição de yogue. Aquilo também me transportou. Ele estava tocando um *raga* (...)” (Falavigna, 2023). Ele reencontraria Sri Hanuman posteriormente num Centro de *Yoga Sivananda* que passou a frequentar.

Um dia um cara que trouxe uma tabla, começou a tocar divinamente, só que eu olhei e falei ‘já conheço esse Cara’, e era o cara que eu tinha visto lá na rua tocando violão (...). Isso era perto de 93. (...) aí ele me ofereceu para aprender a tocar tabla. Mas ele nunca me disse “a aula é tanto, é um curso, tem material didático”. Ele me adotou, eu ia na casa dele para almoçar, ficava a tarde inteira, fazendo aula de tabla com ele. Então ele abriu totalmente o coração dele, o espaço dele, me deu atenção de *Gurukulam*⁹¹. Ele começou a me ensinar sem me pedir nada, absolutamente nada,

esse conhecimento, vai ser bom para as pessoas”. Curiosamente, tudo conspirou para esses músicos, com quem eu tive contato esses anos, eles foram supergenerosos, assim “a gente vem para tocar contigo, organiza os shows, se tu pagar a nossa passagem, está bom”. E aí assim começou, né? O primeiro que veio foi o Sri Hanuman, em 2013. (...) E em 2004 eu fui surpreendido por um telefonema do Sachdev, “Eu quero ir tocar no Brasil, e eu quero que você toque comigo, vou chegar uma semana antes para a gente ensaiar, marque uns shows, retiros”. E eu fiz isso, e foi a primeira turnê com Sachdev. De todos esses mestres, foi o que me deu assim, a maior aplicação prática das coisas que eu estava estudando, e era muito severo, eu tinha que realmente estar consistente tocando. E eu nunca consegui estudar tabla *full time*, porque eu sempre tive essas outras coisas acontecendo. Mas Sachdev gostou muito, a gente fez algumas coisas, ele seguiu vindo cada um ou dois anos, até 2010. A gente fazia turnês no Brasil, tocávamos aqui no Rio, Curitiba, São Paulo, Porto Alegre, era muito legal. E nesse período também de 2004 e 2005, veio também um outro músico indiano, por intermédio do pessoal do Pedro Kupfer, e dos congressos que ele organizava lá em Santa Catarina, em Mariscal, eu participei de alguns deles. (...) Depois trouxe um cantor indiano, Pandit Mukesh Desai, que morava no ashram do swami Dayananda nos Estados Unidos, um grande cantor e discípulo do Pandit Jasraj, ali foi um outro encontro forte, assim, um outro mestre, muito amoroso, muito bem humorado e eu fiz umas três turnês com ele nesse período dos anos 2000. Com Sachdev a última vez foi em 2010, quando ele veio para cá e a gente conseguiu fazer, com o Hanuman a última foi em 2014”. (Falavigna, 2023, informação verbal)

⁹¹ Segundo o etnomusicólogo Stephen Slawek, nos tempos védicos (1500 – 500 A.C), os alunos viviam com o *guru* na instituição *gurukul*, que significa ‘casa do *guru*’. O *Guru* era um professor espiritual que tinha o papel de guiar os alunos para uma compreensão da verdadeira natureza da existência. “Na Índia de hoje, um *guru* é um tipo especial de professor, mas não é necessariamente um professor religioso. Tradições de literatura, pintura, música, dança, medicina, astronomia, astrologia, filosofia e muito mais foram todas codificadas em corpos de conhecimento que são transmitidos pelos *gurus* aos seus alunos”. (Slawek, 2000, p. 417). Tal sistema védico deixou resquícios que ainda sobrevivem aos tempos e influenciam a cultura da música clássica indiana: “(...) o sistema mestre-discípulo de transmissão da música clássica indiana é uma relação especial que envolve a transmissão da música dentro de modos complexos de interação social e estruturas hierárquicas. A relação é construída sobre um elemento de troca: o *guru* dá ao *sisya* conhecimento musical; o *sisya* dá ao *guru* devoção e gratidão para toda a vida. Além disso, um forte vínculo emocional se desenvolve naturalmente entre o *guru* e o *sisya*. Mesmo hoje, enquanto a estrutura tradicional do *guru-sisya* parampara é minada pelos estilos de vida modernos, os *sisya* ainda são aceitos quase como membros da família dentro da casa do *guru*. (...) Com tanta

não havia esse assunto de eu ter que remunerar. Mas eu mal sabia que ele estava me preparando (risos). Um ano e meio depois, ele me disse “nós temos um show marcado”, e eu falei “como? Um show? mas eu ainda não sei tocar direito”, e ele disse “você vai tocar exatamente o que eu te disser, vai dar certo”. Assim começou minha relação com a Música Indiana (Falavigna, 2023, informação verbal).

Mario Moura iniciou seus estudos de música indiana em 2004 com o músico Nitai, no rio de Janeiro:

o Nitai, que foi meu grande mestre, foi quem causou realmente internamente esse... não sei nem explicar, porque eu fui a um retiro de *yoga* que ele cantava. E antes da prática tinha canto, depois tinha prática de canto de tarde, depois tinha canto de noite também. Todas as vezes que ele cantava, eu chorava copiosamente. (...) E realmente eu encontrei um conforto, naqueles cantos, naqueles sons, naquilo tudo. Aí eu falei “Nitai, quero aprender isso, cara”. Aí o Nitai tocava flauta bansuri, “cara, eu quero aprender essa flauta!”. Eu nunca tinha tocado nada de sopro, aí o Nitai disse “está bom, então vou te ensinar”. Aí na primeira vez que ele foi na minha casa, ele se sentou e disse “então está bom, então vou te explicar aqui o que é *raga*”, eu falei “cara, mas como assim? Aí começou a falar de “sa re ga ma pa dha ni sa”, e eu “não estou entendendo nada disso, então eu quero tocar a flauta, me ensina a tocar a flauta!”. E o Nitai disse “Não, calma, não é assim, vamos por aqui”. E aí, eu só fui entender aquelas coisas todas que ele estava falando, só um ano depois. (...) Foi assim, fui começando a tocar flauta, cantando *mantra*, eu fui parar na Índia, e acabei trazendo um sitar de lá (Moura, 2023, informação verbal).

Chandra Mani traz como memórias a respeito de suas aprendizagens musicais quando de seu contato com o instrumentos *tampura* que um amigo ‘*Hare Krishna*’⁹² tinha trazido do Havai:

Agora vamos aprender a tocar uma *tampura*!”. Ninguém sabia afinar, ninguém sabia nada de *tampura*. Não sei quem foi que eu encontrei... [pausa] Foi uma indiana ou indiano, que eu posso dizer que foi já o meu terceiro mestre, que ensinou a tocar *tampura*, e explicou como é que era que tinha que botar aquela linha, se não tivesse os cisnezinhas como tem também na gitara, que botava uma linha de seda para poder fazer [ela canta o som da *tampura*] (...) Então ela falou que o som da *tampura* era igual ao som de uma cigarra, e o movimento das mãos era igual às ondas do mar. Então ela falou que tinha que ir para a praia para aprender o movimento das ondas do mar. [ela novamente canta imitando o som do instrumento]. Aí eu comecei a tocar *tampura* assim desse jeito, entendeu? E ensinei também. Eu tenho a *tampura* grande até hoje. Ela está guardadinha ali. Eu até comprei cordas novas para ela quando eu fui à Índia, em 2017 para 2018, em janeiro (Mani, 2023, informação verbal).

Como um estudo formal de música indiana, porém, e que lhe daria a base necessária para continuar seus estudos, assim como seu processo criativo como compositora que se inspira e que utiliza os elementos da música indiana, Chandra Mani teve sua iniciação com cantora indiana e que reside no Brasil, Meeta Ravindra:

atividade musical acontecendo na casa de um *guru*, é fácil ver como um aluno perspicaz absorveria uma quantidade substancial de conhecimento musical de maneira informal. (Slawek, 2000, pp. 464-465).

⁹² Conhecido como *Movimento Hare Krishna*, a Sociedade Internacional da consciência de Krishna, ou ISKCON, *International Society for Krishna Consciousness* foi fundada pelo indiano Swami Prabhupada.

ela veio aqui no Rio para dar aula de canto. Aí eu fui à primeira aula que foi em uma academia de *Yoga*, no *Samyama*. Na primeira aula ela foi ver o tom de todas as pessoas. Foi aí que ela viu que o meu SA era si bemol, aí pronto. Era aula assim pra todo mundo, aí depois era aula individual. Marquei a primeira aula individual e ela fez um teste comigo. Ela me mostrou umas notas, me explicou como é que era e me deu um teste para eu fazer. Me apresentou o SA RE GA MA PA DHA NI. Aí eu comecei a cantar e ela falou: “opa! pode parar, você não precisa de aula, você já canta, você já sabe, não precisa”. Ela me deu uma *raga* para eu estudar, foi a *Vrindavani Sarang*. “Você estuda e vou marcar agora uma terceira aula na sua casa. De manhã cedo nós vamos acordar e vamos cantar”. (...) E me deu uma apostila com várias *ragas*. Me deu essa apostila e falou: “Pronto, você já fez o curso, não precisa mais”. Isso foi em 92, por aí.’(...) ela me ensinou muito. Ensinou praticamente toda a base da música Indiana, me ensinou também o sistema *Khayal*⁹³, me ensinou tudo essas coisas (Mani, 2023, informação verbal).

Meeta Ravindra foi citada diversas vezes nas entrevistas, sendo uma importante artista e representante do ensino e de performance da música hindustani no Brasil.

5.1.3 Sobre adquirir instrumentos musicais da Índia

Em 2006, ingressei no curso de Musicoterapia da então Faculdade de Artes do Paraná (FAP), atualmente campus de Curitiba II da Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR), mesmo período que iniciei as aulas com Diego Hauptman. Dele pude comprar um instrumento de melhor qualidade, quando ele estava prestes a adquirir um novo sitar, que seu professor na época, Helder Araújo, trouxera da Índia. Posteriormente, adquiri de Diego um sitar profissional do famoso *luthier* Nitai Chandra Nath⁹⁴ de Varanasi. Anos depois me organizei financeiramente, busquei o máximo de informações com os amigos mais experientes e fiz minha primeira viagem para Índia, com objetivo exclusivo de vivenciar a música indiana indo em festivais e fazendo aulas de música.

Gopala sobre sua primeira tabla, relata que em 1994 viajou para o Canadá para realizar um curso de formação de professores de *Yoga Sivananda*:

lá eu conheci vários músicos indianos que iam para se apresentar durante a formação. O fundador dessa escola tinha muita conexão com os músicos indianos. Aí veio a grande Uma Sharma que era uma dança de *Khatak*, com a trupe dela, com tabla, sarod, harmonium e um cantor, o tablista é o Mubarak Khan. Ele começou a me dar aulas de tabla lá, em 94. Eu não tinha tabla ainda, aí ele tinha duas tábuas com ele, e ele falou assim “mas como que você não tem tabla?” e eu respondi “Porque lá onde eu moro, ninguém tem tabla para me vender, teria que ir para a Índia, mas a Índia é muito longe”. Ele falou “não, mas eu te vendo aqui”. Ele me fez por, sei lá, 70 ou 80 USD, eu tenho até hoje essa tabla. “então você me dá o que tiver”, e era mais ou menos essa grana que eu tinha. e vem aqui amanhã cedo, e a gente toma um

⁹³ *Khayal* é uma gênero de musical vocal da música hindustani, associado à poesia romântica e a uma maior liberdade criativa para a improvisação.

⁹⁴ Na Índia pude conhecer seu sucessor, seu filho Taraf.

chai”, e mesmo esquema, ele não estava me cobrando a aula, mas ele queria ver se eu estava me aplicando (Falavigna, 2023, informação verbal).

Sobre os instrumentos musicais, Chandra Mani relata:

o harmonium não tinha case, eu mesmo fiz assim, para poder carregar, mas fiz de pano, com alças para levar, para pendurar. O harmonium não era muito grande, que a Babi de Oliveira nos deu, porque ela tocava piano e ela tinha um harmonium, mas não usava. Com esse harmonium que eu gravei as músicas do Luz da Ásia. Depois ele estragou completamente, os cupins atacaram, foi uma desgraça (Mani, 2023, informação verbal).

O mercado de instrumentos indianos no Brasil tem uma limitada circulação, ocorrendo principalmente uma movimentação quando um músico adquire um novo instrumento (por exemplo, em viagem de estudos para Índia), assim vendendo seus instrumentos antigo, e por vezes conseguindo trazer um instrumento extra exclusivo para venda. Há raros indivíduos e empresas que exportam instrumentos para comércio, assim como raros *luthiers* produzindo produtos inspirados nos instrumentos indianos. Na Índia é um grande desafio conseguir instrumentos de alta qualidade e com um preço de mercado adequado – os construtores que passam a ter prestígio internacional cobram valores muitas vezes inacessíveis à realidade econômica, por exemplo, a família Rikhiram de Nova Delhi. Outros agravantes são as taxas cobradas pelas empresas aéreas para bagagem especial, e os impostos aplicados ao chegar no Brasil⁹⁵.

5.1.4 No Caminho das Índias

No fim de 2018, em menos de dois dias de viagem aérea, saí do Brasil durante o fim da primavera e cheguei na Índia, lá próximo do início do inverno. Era observado com curiosidade e, às vezes, com desconfiança a respeito de meus interesses e intenções. Quando justificava, em inglês, o motivo de ter vindo de tão longe, para estudar música, seguia-se um diálogo entre os locais, em idioma hindi, sobre o qual era possível entender ao menos uma palavra: *Sangeet*, que significa música.

O desembarque aconteceu na cidade de Nova Delhi, e direto do aeroporto segui para Rishikesh (no estado de Uttarakhand) para uma rápida visita na região próxima da nascente do sagrado Rio Ganges. Este rio, que irriga grande parte das plantações do norte da Índia, é

⁹⁵ Um outro tópico a ser citado é a fragilidade dos instrumentos e a manutenção destes no Brasil, de forma que os próprios músicos vão aprendendo a realizar ajustes básicos, sempre à procura de um *luthier* que se interesse e esteja disposto a encontrar soluções para problemas mais complexos.

reverenciado nas artes e na religião, através da personificação de uma deusa maternal e nutridora (*Ganga Maa*). Conta-se numa lenda, que Ganga ao descer dos céus em forma de uma cachoeira, foi atenuada nos cabelos do deus Shiva⁹⁶, para que não destruísse o planeta com a força de sua chegada. Rishikesh é conhecida pela visita dos Beatles em 1968. As ruínas do Ashram de Maraharishi Yogi ainda podem ser visitadas.

Segui viagem de trem para Varanasi (no estado de Uttar Pradesh). Sob indicação do professor e músico brasileiro, Helder Araujo. Ainda no Brasil, iniciei contato com seu professor indiano Debashish Sanyal, que passou seu endereço, valores das aulas, e perguntou se precisaria de auxílio para comprar um instrumento. Após responder que precisaria, descreveu os possíveis modelos, e que eram feitos sob encomenda e diretamente com o *luthier*. Com o tempo eu compreenderia que tal apoio e serviço seriam preciosos e imprescindíveis.

Chegado o dia da aula, caminhei da região de *Assi Ghat*, em direção ao endereço do professor, com o nome do bairro e a rua com uma identificação de letras e números, e uma referência: “próximo do templo antigo de Kali”. Nas estreitas ruelas, a cidade antiga de Varanasi parece um labirinto, com pouco espaço, onde passam pessoas, vacas, motos e bicicletas; e ao redor, pequenas estabelecimentos - lojas de roupas, fabricas de *sarees*⁹⁷, restaurantes, locais servindo *chai*⁹⁸ e café, farmácias, templos e pequenas vendas de rua com oferendas (frutas, flores, incensos etc.).

Já não havia mais sinal de internet, os aplicativos de localização do aparelho de celular não respondiam adequadamente. Perguntava pelo “tal” antigo templo, e os locais questionavam “qual templo de Kali?”. Por fim, exausto, preocupado, atrasado, entrei numa pequena hospedaria de turistas, e a proprietária foi paciente e solícita, pediu o número de telefone de meu professor e ligou para ele, e eu aguardei que ele viesse até mim, apesar do embaraço.

O professor chegou, nos saudamos com *namaste* (saudação que provém da palavra sânscrita *namaskar*), com as mãos tocando as palmas uma na outra, na frente do peito (*pranam mudra*). E de forma simpática, disse que para eu ficar tranquilo, pois naquela noite eu seria seu último aluno, então teríamos tempo de fazer a aula. Seguimos pelas ruelas. Chegamos em sua casa e entramos numa pequena área, para um lado uma peça onde ele ministrava as aulas, e para o outro um acesso para o espaço familiar da casa.

⁹⁶ A religião hinduísta possui uma trindade de divindades que representam os aspectos de Deus: como criador (Brahma), conservador (Vishnu) ou destruidor (Shiva).

⁹⁷ Roupas tradicionais femininas, compostas por um longo tecido.

⁹⁸ Chá com leite e especiarias.

Havia um tapete, o instrumento dele e num case o sitar que estava encomendado para mim. Ele pegou para verificar se o instrumento estava em ordem e para realizar os primeiros ajustes, e afinar. Cada movimento e rito já faziam parte da aula, pois dentro da tradição musical indiana, a maior parte dos ensinamentos se dá pela observação e pela repetição, na relação entre mestre e discípulo.

a importância dada à herança musical na Índia significa que, apesar de gravações, livros e diplomas musicais em escolas e faculdades, entrar na relação mestre-discípulo ainda é considerado a condição *sine qua non* para a verdadeira compreensão musical (Kippen, 2008, p. 129).

Um tempo depois me passou o instrumento, e no momento que pegou o sitar dele, tocou-o e com a mesma posição da mão direita e dos dedos, tocou a região de sua testa. Eu perguntei como devia proceder o momento de pegar o instrumento, e ele de forma simples falou sobre ter respeito e devoção pelo instrumento e pela música. Este momento de concentração é como um pedido de permissão e bênção do *Guru*, pois o próprio instrumento e a música já são sagradas e manifestações do divino.

5.1.5 Relação entre Mestre-Discípulo e os processos de Ensino-Aprendizagem

Sobre a relação entre discípulo e *Guru*, Gopala relata sobre quando conheceu o pai de seu professor Anand Kumar Mallick:

em Vrindavan, quando eu fui para lá entre 1999 e 2000, eu fiquei quatro meses lá com a família dele. Em Vrindavan foi muito bacana, porque na Índia quando você é convidado por um *Guru*, você está na família dele, você mora com ele, come com eles, e o pai dele era o grande Pandit Vidur Mallick, todos os dias ele estava ali, a gente estava tendo a aula e o pai vinha e cantava com a gente - como aqui ao lado agora, esse clima⁹⁹. Então eu me tornei também aluno do Ananda. Segui estudando com ele¹⁰⁰ (Falavigna, 2023, informação verbal).

O etnomusicólogo George Ruckert escreve sobre a esta relação familiar e íntima entre o *Guru* e o discípulo, e os vínculos que se estabelecem nessa relação:

⁹⁹ Durante a entrevista, outros músicos estavam numa sala ao lado estudando com Helder Araújo a *Raga Bihag*.

¹⁰⁰ Gopala também estudou com Swapan Chaudhuri, Anandkumar Mallick de Vrindavan (que assim como Sri Hanuman ele considera seu *guru*) sendo um expoente do dhrupad, da *gharana* Darbhanga *Gharana*. Ele era também um grande expoente da tabla clássica e um excelente cantor de Khayal. “Eu passei a viajar com eles, entre outras coisas eu cozinhava, passeava com eles, mas todo dia tinha de duas a três horas de aula. Então eu segui aprendendo, desenvolvendo coisas que eu já tinha aprendido com o Hanuman, e com um foco maior na tabla clássica e no pakalwaji também, pois ele é grande mestre de pakalwaji, e os irmãos dele são os maiores cantores dhrupad.” Tocou com o bansurista Sachdev, que o encorajou muito a seguir os estudos da tabla.

Um professor não deseja passar longas horas mal remuneradas com um jovem estudante que, depois de cinco anos, decide que já está farto e deseja fazer outra coisa. Portanto, um período tradicional de iniciação, normalmente com duração de dois anos, inicia o processo de aprendizagem com um mestre. Nesse período, o aluno ouve as lições dos outros e ajuda nas tarefas domésticas, para se acostumar ao ritmo de vida do mestre - mas sem treinamento direto do mestre. Após este período, se o aluno desejar continuar, ocorre uma iniciação formal na qual a educação do aluno – na verdade, sua vida – é confiada ao mestre em uma forma de discipulado. Um fio simbólico é amarrado no pulso do aluno (*Guru-bandh*), e a família do aluno oferece um presente monetário ao professor. Esse vínculo é vitalício e é uma confiança solene por parte do professor e do aluno. Assim, no momento em que recebe a primeira lição, o aluno já passou por um teste de sinceridade. Hoje em dia ouvimos frequentemente falar de tais períodos de iniciação: tais histórias podem ser um choque para os estudantes ocidentais que procuram um professor e esperam contacto imediato e ajuda no caminho para o aperfeiçoamento das suas competências técnicas. Muitas vezes reagem negativamente à “porta fechada”. Mas é um ideal de compromisso com a música e de devoção ao professor e, portanto, à tradição e à própria música, que se revela nas primeiras notas de uma *raga* (Ruckert, 2000, p. 86).

Nas tradições da música indiana é comum que o músico tenha um *guru*, ou poucos mestres no decorrer de sua vida. Quanto aos músicos que partem do Brasil para Índia para estudar música, de forma geral, aproveitam a oportunidade de estudar com diferentes professores, embora alguns almejem encontrar “o verdadeiro *Guru*” a lapidar seu estilo único de tocar e representar determinada *gharana*.

se você tem só um mestre, um *Guruji*, o músico terá as manias dele e tudo isso. Não existe uma forma de tocar bansuri. Se você ouve os grandes bansuristas, todo mundo tem um estilo. A diferença que existe entre Hariprasad e Rajendra Prasanna, são totalmente diferentes, mas ainda assim você vai ouvir música Indiana, é uma referência de música Indiana, é isto que é importante. Se você vai estudar os dois, você já está pegando dois lugares diferentes (...) O que está acontecendo é que na época que essas pessoas estavam estudando, não tinha *YouTube*, não tinha internet. Então a única forma de poder aprender alguma coisa, era ficar com o *Guru*, ou dentro de uma rede de pessoas onde ia se desenvolver e nascer uma coisa muito mais viva do que é hoje. Hoje o *Guru*, você tem na sua casa. Ele pode tocar 50 vezes, a mesma gravação. Na época deles não tinha isso (Paramatma, 2023, informação verbal).

E na perspectiva do professor para com seus alunos, há também uma diferente relação cultural entre ele e seus alunos locais, e na relação com alunos estrangeiros, como relata o músico percussionista Gilberto Campello, estudante da tradição *Konnakkol* do sul da Índia:

Quando eu fui estudar com o Somashekar Jois, eu sei que várias pessoas chegam pela *yoga*, então eu perguntei “devo te chamar de *Guru*?”. Os amigos dele chamam de Somar. Ele disse “me chama como você quiser me chamar, algumas pessoas me chamam de *Guru*, Somar, me chamam pelo nome”. E eu perguntei, posso te chamar de *teacher*, professor?”. E ele disse “pode”. Com o passar do tempo, eu trato ele de vezes em quando, o respeito e o carinho foi crescendo tanto, e o entendimento do que é um *Guru* foi crescendo tanto, que no grupo dos alunos deles, nós temos um

grupo, tem o grupo internacional e um grupo com todos, nos grupos eu chamo de *Guruji* (Campello, 2023, informação verbal).

Chandra Mani tem como seus mestres e professores não apenas os músicos que ministraram aulas formalmente, mas todos aqueles que perpassaram sua trajetória com algum tipo de ensinamento que impactou seu fazer musical, seja no território da música, ou mesmo da filosofia e da religiosidade – incluindo também os artistas que a inspiravam, mesmo que não tendo conhecido pessoalmente.

Na década de 90, nós já tínhamos ido à Índia várias vezes. A gente foi em 89, 93, 94, 96. Aí nessas minhas andadas pela Índia, a gente vai comprando CD, vai comprando essas coisas todas, aí chegou a minha sexta mestra no lance da música. Foi a Shruti Sadolikar¹⁰¹, que é uma cantora de música Indiana clássica, eu comprei um CD dela e ela realmente foi uma das minhas mestras, porque eu aprendi muita coisa com elas e só escutando, ela canta muito docemente (Mani, 2023, informação verbal).

A respeito das aulas com Meeta Ravindra, ela relatou acerca de suas experiências e percepções sobre a relação mestre e discípulo:

Eu tive com ela um relacionamento rápido, mas profundo, uma coisa profunda. Por quê? Porque além dela ter me explicado as escalas ascendente e descendente, as notas, *vivadis*, *samvadis*, essas coisas todas, né? ter me ensinado isso e me dado uma apostila com várias *ragas* para estudar e tudo mais. O fato dela ter ido para minha casa, dormir lá e acordar lá, só eu e ela sozinhas ali ... Acordar, não fazer nada, sair da cama diretamente e se sentar para cantar, entendeu? Os graves, para trabalhar os graves. Isso para mim foi uma joia, né? Foi uma coisa muito importante. Do relacionamento, da doação do mestre, dela ter ido para a minha casa, ter dormido lá, entendeu? Para acordar de manhã, para poder pegar esse momento tão especial para mim, né? Não para ela, era para mim. Era muito importante, não é? Então ela ter percebido isso, né? E ter se doado para esse momento, ter criado a nossa relação de mestre e discípulo, eu acho que se criou mais nesse momento até do que durante a aula, mas nesse momento se criou uma relação que é assim, indestrutível e inesquecível. Sempre lembro, toda vez que eu vou trabalhar os graves. Eu lembro dela. Está sempre a figura dela me orientando (Mani, 2023, informação verbal).

Mario observa a complexidade de se compreender uma cultura tão distante, por exemplo, com relação a comportamentos cotidianos como a de se saudar o *Guru*, e as diferenças de se estar na posição de um *insider* ou *outsider*:

quando uma pessoa vai visitar o *ashram*, e aí o teu professor chega lá, aí ela vai lá nos pés do mestre, tomar as bênçãos nos pés do mestre, sabe? será o que eu posso fazer isso? será que eu não posso fazer isso com meu professor? Aí no final, quando eu fui pegar meu diploma, quando eu fui fazer isso com os meus professores todos, eles diziam “você não poder fazer isso, a gente não é não é digno disso”. Você precisa estar ali e viver mais tempo, sabe? Viver mais tempo mesmo de moradia,

¹⁰¹ Shruti Sadolikar Katkar nasceu em 1951, cantora no estilo Khayal, ligada a *Jaipur-Atrauli Gharana*.

passar talvez um ano, dois anos, três anos morando na Índia para você entender todos os meandros ali de cumprimento, de reverência, de como é que você lida (Moura, 2023, informação verbal).

Meu professor sabendo que eu tinha chegado até ele, através de contato de um de seus alunos, Helder Araújo que é músico e professor no Brasil, perguntou se eu era estudante de ‘música clássica indiana’, respondi que era estudante, mas não de música clássica, que tocava algumas canções devocionais simples no sitar, conhecidos como *bhajans* e *kirtans*, tendo também feito alguns *workshops* e aulas de introdução à música indiana. Ele apenas respondeu *ok*. Eu imaginava que ele solicitaria que eu tocasse um pouco, o que não ocorreu, como se aquele momento fosse o início absoluto da aprendizagem de sitar. Experiência semelhante é relatada por James Kippen, no início de sua pesquisa na Índia, quando iria iniciar aulas de tabla com Afaq Husain, tendo já iniciado seus estudos anteriormente por dois anos em Londres:

“Por que você não toca para mim?”, começou Afaq Husain. Eu vinha praticando muito para me preparar para esse momento; Coloquei minha tabla com cuidado no chão, fiz alguns pequenos ajustes na afinação das peles, respirei fundo e abri com minha melhor tacada: um tema que não poderia deixar de merecer elogios. “É o bastante!” disse *ustad*. Fiquei atordoado. Eu tinha apenas cinco segundos de minha apresentação. Certamente ele precisava ouvir mais do que isso! “Não, pelo que você tocou, posso dizer que você precisa mudar tudo. Você precisa recomeçar desde o início.” Eu me senti atordoado. Talvez eu pudesse ter ido embora naquele instante com um pouco do meu orgulho intacto, e ainda assim havia algo tão absolutamente autoritário e sincero sobre o homem que se tornaria meu mentor e guia que eu estava disposto a segui-lo e me sujeitar a partir daquele momento às dificuldades que inevitavelmente se seguiriam. Foi nesse momento que percebi que eu era apenas um novato na presença de um mestre – a criança numa relação pai-filho (Kippen, p. 2008, 128).

Desde o momento que meu professor se sentou e empunhou o instrumento, já ligou a *tampura* eletrônica, soando o *bordão* que é um elemento essencial na música indiana, a fim de se criar um som circular e sem variações destas notas. Afinado na nota fundamental (SA) e outra nota complementar, neste caso uma quinta justa (PA). Sentados no chão, sobre um tapete, ambos com seus instrumentos, o professor realizou sutis ajustes a respeito da posição da minha mão direita sobre o instrumento e o encaixe dos *mizrab* no dedo indicador, assim como da posição do instrumento, que fica apoiado na sola do pé esquerdo.

Durante os 15 dias que passei em Varanasi neste primeiro ciclo de estudos¹⁰², ele passaria uma série de exercícios técnicos (*alankaras*), um a um, sem material escrito porém me permitindo filmar. Cada exercício consistia em vê-lo tocar, em seguida eu repetia tocando,

¹⁰² Um ano depois, eu retornaria a Índia para continuidade do estudo de sitar indiano no Norte da Índia, também estudo da música Carnática no Sul da Índia, além de assistir diversos festivais de música no período.

e sempre cantando as notas do que era executado, o cantar está indissociável do tocar no estudo da música indiana. Sobre este assunto a etnomusicóloga Patricia Shehan Campbell escreve:

Em algumas tradições musicais, as sílabas vocalizadas servem como meio de transmissão e aprendizado. (...) Essas sílabas funcionam como mnemônicos, utilizando a vocalização como meio de internalizar e memorizar o conhecimento musical (...) No *dhrupad* indiano e no *qawwali* paquistanês, dois gêneros vocais, um sistema de solmização chamado *sargam*, semelhante ao solfejo europeu, combina alturas com sílabas específicas. Cantar *sargams* é um componente importante das aulas para afinar o ouvido, desenvolver flexibilidade vocal e desenvolver fluência melódica para potencial improvisação (Campbell, 2011, p. 93).

Cada exercício seguia uma progressão, dia após dia, com diferentes divisões rítmicas e técnicas com diferentes ornamentações, com especial destaque para os *meends*, que podemos comparar com os *beends* da guitarra, quando tocamos uma nota e puxamos a corda para conduzir até outra nota de forma gradual – em intervalos entre um semitom e dois tons¹⁰³.

As aulas com Debashish duravam entre uma e duas horas, de forma intensa e exaustiva, tocando de ininterruptamente, e numa crescente de desafios de execução, com mínimos momentos de diálogo. O termo exaustivo aqui é utilizado apenas para destacar que aquela prática estava além de minha rotina de estudo, o que rapidamente trouxe consequências: em três dias já havia bolhas nos dedos e a consequente dificuldade de realizar qualquer contato com o instrumento sem sentir profunda dor. Já compreendia que minha prática anterior era muito leviana, assim como minha falta de prática antes da viagem acabaria por fazer desaparecer os calos que se criam espontaneamente como forma do corpo proteger os dedos em constante atrito com as cordas.

Tal despreparo já era uma lição do mínimo de disciplina diária que se necessita para manter “a forma”, assim o professor ignorava minhas caretas e quando parecia ser insuportável, escapava um “ai”, e o professor seguia tocando, de forma que o que restava era respirar e continuar. Da mesma forma, vale citar a postura sentada com as pernas cruzadas, que após algum tempo tem como consequências câimbras, ou mesmo paralisação temporária dos movimentos, indicando que existem outros requisitos e cuidados para a aprendizagem, como ocorre com qualquer instrumento musical.

¹⁰³ Nos exercícios que realizávamos, porém no sitar se utilizam meends com intervalos ainda maiores, o que exige não apenas técnica e precisão na percepção, mas também um esforço imenso devido à tensão da corda.

Sobre estes aspectos da metodologia de ensino dos professores indianos, o bansurista Jean-Christophe Paramatma traz a comparação de dois de seus primeiros professores, Sohan Lal e Ashok Kumar Mehta¹⁰⁴:

Paramatma: O primeiro professor que eu tive em Varanasi foi Sohan Lal, e ele tinha tudo na cabeça, então quando você pedia um *alap*, ele escrevia na mão, ele cantava, e fazia você tocar o *alap* dele. Ele era shehnaista e tocava também bansuri. Eu fiquei um pouco frustrado, porque, nessa metodologia, nessa abordagem, você não pega o *feeling* indiano. Com Ashok era diferente, era o contrário. Ele fazia tudo com o som indiano bonito e tudo, fui seduzido com isso e me aproximei dele. Certa vez voltei e fiquei com ele, aluguei um quarto próximo do quarto que ele alugava em Rishikesh. Ashok mora em Varanasi, mas de janeiro até abril, ele ficava em Rishikesh, para ganhar dinheiro com os turistas. Adriano: Mas o Sohan Lal, ele tocava pouco (bansuri) para você ouvir, era mais baseado em te passar escrito? Era quase como pegar uma música escrita num livro? Paramatma: Sim, mas ele sabia mostrar na flauta como fazer. Por exemplo, não tinha nenhum exercício para desenvolver a habilidade sobre a flauta. Ashok trabalhava principalmente exercícios para ter um som muito bom, mais forte, mais potente, e tudo isso. Adriano: Com estes exercícios, quando passava para uma música... Paramatma: ...era mais fácil. Por exemplo, na tabla, você vai fazer só exercício, e depois que começa a trabalhar uma *Tala*. Era mais ou menos está a abordagem do Ashok (Paramatma, 2023, informação verbal).

Jean-Christophe também relatou a metodologia de um outro professor de bansuri que estudou em Nova Delhi, mais focado na improvisação, a partir da expansão de um tema fixo.

Paramatma: Uma pessoa que eu gostei (...). Em Delhi, fui à casa dele, e o filho dele é discípulo de Ajay Prasanna, e o pai estudou com o pai do Ajay Prasanna, hoje ele tem próximo de 70 anos, talvez um pouco mais velho. Esse cara começa a tocar, pega uma composição, ele te passa, e depois começa a improvisar, ele te deixa fazer uma coisa, e cara, ele não ensina nada, é você que tem que entrar no jogo dele. Adriano: E basicamente, a partir de uma composição? Paramatma: Isso, uma composição, para voltar. E cada improviso, uma ou duas horas sem parar. Um aluno chega, senta, vai ouvir ele, se sente que está no nível, pega a flauta e tenta entrar na jogada. Mas não tem um curso, ele não dá um curso. Adriano: É tocar, e tocar. Paramatma: É tocar... Eu gostei dessa aula. É o único que faz desse jeito. Às vezes, eu estava entendendo pouca coisa, e o filho dele vinha depois, “vamos ver o que ele passou para você”, e ia explicando as coisas, porque o inglês do pai era péssimo. Foi de outra forma, que talvez no meu nível pode ser interessante. Ele não vai tentar corrigir você. O cara é bom, de um nível muito bom. Adriano: E tinha muitos alunos? Paramatma: Apareceu dois alunos quando estava lá. Adriano: E o filho dele também dá aula? Paramatma: O filho dele dá aula para criança na escola. Adriano: Interessante, nós também temos que encontrar os métodos que funcionam, né?

¹⁰⁴ Jean-Christophe Paramatma comentou que o pai de Ashok Kumar Mehta era um músico muito conhecido de Varanasi que tocava shehnai, e Ashok estudou com músicos conhecidos, da família Prasanna. “Quando Ashok era muito jovem, estudou na família do Rajendra Prasanna, em Varanasi. Já vi isso várias vezes, por exemplo, quando estava no Ganesh (músico e quem o hospedava), na primeira vez que eu fui à Índia. Ganesh estava recebendo uma criança, que estava fazendo iniciação na tabla, então se a criança tem afinidade para tocar um instrumento, vão deixar a criança na casa de um amigo que toca o instrumento (...). Deixam morando, e continua indo na escola. Acredito que aconteceu a mesma coisa com o Ashok, pois viveu com a família do Prasanna quando era criança” (Paramatma, 2023, informação verbal). Comentou que Ashok e seu pai vinham de uma realidade social menos privilegiada, uma casta inferior, sem o capital social necessário para fazer parte do campo onde participam os músicos que desenvolvem uma carreira com prestígio e bem-sucedida financeiramente, apesar de ser um músico talentoso.

Paramatma: É, o método pode mudar com o tempo, porque você vai evoluir. Adriano: Sim. E você pensa em estudar com ele na próxima viagem para Índia? Paramatma: Sim, vou visitar eles (Paramatma, 2023, informação verbal).

Na experiência de Mario Moura em Rishikesh, a aprendizagem de *dava* da seguinte forma, entre práticas coletivas e individuais, incluindo outras atividades num retiro que teve duração de um mês.

Aí comecei a buscar cursos de *nada yoga*, achei um curso na Índia. Aí fui para a Índia em 2015 e fiz um curso de formação em *nada yoga* em Rishikesh, *Nada Yoga School International*, alguma coisa assim. E foi lá que eu botei a mão pela primeira vez num sitar, que era um instrumento que eu desconfiava que eu ia me apaixonar, mas não tinha ideia de que ia me apaixonar tanto (...) A gente tinha aulas, era de segunda a sábado, de sete da manhã até oito da noite. Era um calendário bem puxado de aulas, bem intensivo. Nos domingos a gente sempre tinha uma vivência, um passeio junto, ia para visitar um templo e tal. Então, a gente praticamente não tinha muito tempo livre. Tinha aula de meditação, de várias técnicas de meditação diferentes, aula de *ásana*, prática de *ásana* e de meditação, aula de canto, aula de *harmonium*, daí você podia escolher se você queria aprender flauta, sitar ou tabla, né? tinha professores e você escolhia os instrumentos. Eu acabei escolhendo fazer aula de canto. Eu cheguei a fazer duas aulas de sitar, mas o pessoal não sabia nada, estava muito verde. E quando eu botei a mão do sitar, eu já tirei um som, porque eu tinha a prática do contrabaixo, né? Então achei que a coisa ia ficar iniciante demais. Aí comecei a pegar aulas particulares de sitar enquanto eu estava lá no curso com o professor de sitar¹⁰⁵ que estava dando aula em grupo, que a meio cortou um atalho e ele já conseguiu me passar algumas coisas já intermediárias. (...) Meu colega de quarto tinha um sitar no quarto, que é o sitar que eu tenho hoje. Ele vai para Índia oito vezes por ano, passa a maior parte do ano dele na Índia (Moura, 2023, informação verbal).

Para Chandra Mani, sua primeira viagem à Índia teve importância na imersão cultural, além das oportunidades de tocar junto de músicos indianos:

Fui conhecendo mais algumas pessoas e ouvindo mais músicas gravadas. fomos à Índia em 85 e ficamos um ano lá, até 1986. Aí eu aprendi mais, mas eu tive que me apresentar lá na Índia. Na verdade, na Índia, quando eu fui nessa vez, eu só aprendi de ouvir porque ninguém me ensinou nada. E eu fui convidada para me apresentar, teve um *Ram Lila*¹⁰⁶, aí foi a primeira vez que eu toquei com músicos indianos. Por quê? Porque me botaram num palco, com o *harmonium* na minha frente, com um tablista, tinha também um sarangi, tinha um *pakhawaj*, eu acho, e tinha o violino também. Então, eram os músicos do *Ram Lila*, que é a peça de Rama, assim como

¹⁰⁵ Mario não se recordava o nome do professor. “mas ele era da família Mishra, que é uma família bem tradicional, de grandes músicos”. (Moura, 2023, informação verbal)

¹⁰⁶ Rama, é Divindade hindu, seria uma das encarnações de Vishnu, que é uma das três principais divindades da tríade Brahma, Vishnu e Shiva, que simbolizam os aspectos de Deus da criação, manutenção e destruição/renovação. Segundo site da UNESCO sobre o festival: “Ramlila, literalmente “peça de Rama”, é uma performance do então épico *Ramayana* em uma série de cenas que incluem canto, narração, recital e diálogo. É realizado em todo o norte da Índia durante o festival de Dussehra, realizado todos os anos de acordo com o calendário ritual no outono. As Ramlilas mais representativas são as de Ayodhya, Ramnagar e Benares, Vrindavan, Almora, Sattna e Madhubani”.(UNESCO, disponível em: <<https://ich.unesco.org/en/RL/ramlila-the-traditional-performance-of-the-ramayana-00110>>).

tem o *Krishna Lila*. E lá no *Ashram* do meu mestre, do Swami Tilak¹⁰⁷. (...) Eu fiz aulas de hindí, durante 6 meses, que é muito parecido com sânscrito. (...) Então, naquele momento eu achei que era mais interessante aprender a pronúncia correta, dos *mantras*” (Mani, 2023, informação verbal).

Esta forma de aprendizagem através da experiência, Chandra Mani se refere ao conceito filosófico *Aparokshanubhuti*, que pode ser traduzido como “experiência direta”, o qual faz referência ao livro do filósofo indiano Shankaracharya, com mesmo título.

Marcus Wolff tendo se dedicado a uma região e a uma obra mais específica, no caso do compositor Tagore que vivia em Calcutá, se dedicou também ao estudo da língua bengali falada e escrita, tendo assim um aprofundamento e acesso a materiais musicais em língua nativa.

A Meeta tinha me ensinado a fazer partituras, mas ela escrevia com um alfabeto latino, né? Sa era S, Re era R, Ga era G. É assim que eles fazem na música clássica Indiana, mas na música bengali, eles escrevem, por exemplo, essa canção aqui [me mostra um livro]. Olha, tem primeiro o texto da canção, a poesia está aqui em bengali (Wolff, 2023, informação verbal).

Marcus compartilhou um curioso momento na Índia, quando estava viajando da cidade de Calcutá (Bengala) para Puri (Orissa):

Eu estava no hotel cantando uma canção que tinha aprendido, acho que era na *raga Bihag*, que o Shubroto tinha me ensinado, não queria esquecer e estava treinando. E aí o rapaz do quarto, o garçom, ouviu e na hora que fui tomar café da manhã, perguntou se estudava canto clássico, música hindustani. Aí falei que sim e tal, e ele, “Ah, eu também estudo, você quer que eu te apresente ao meu professor?” O professor dele era ótimo, um senhor já idoso, de cabeça branca. E ele me ensinou, ele perguntou que canções, que *ragas* eu tinha estudado, eram só três ou quatro naquela época. Era *Bhopali*, *Yaman Kalyan*, *Bihag* e *Bhairav*. Aí ele falou, “você quer que eu te ensine uma canção na *Bhupali*, já que é a que você sabe mais”? Eu falei que queria, aí ele me ensinou uma canção linda para Krishna. E ele traduziu do Brad para inglês. Olha, foi o garçom que traduziu, o mestre cantava só em Brad e o garçom traduzia para mim, para inglês. Eu dei muitas aulas assim, ensinei muito essa canção depois aqui no Brasil (Wolff, 2023, informação verbal).

Como observa Bruno Nettl, para uma compreensão mais ampla sobre a música de uma cultura é importante se observar como ela é aprendida e quais materiais são utilizados nesse processo de ensino.

Talvez a música tenha um pouco desta função enculturativa em todo o lado, mas se reconhecemos a sua importância na aprendizagem da cultura, não prestamos muita atenção à forma como as pessoas realmente aprendem música, e certamente não às

¹⁰⁷ Segundo Chandra (Mani, 2023, informação verbal), o Ashram está localizado perto da cidade de Bhopal, as margens do Rio Narmada.

formas como os elementos e os valores de uma cultura afetam a aprendizagem da música (Nettl, 2005, p. 423).

Terminada cada aula com meu professor, a orientação era o estudo sistemático dos exercícios, para continuidade no dia seguinte. Havia uma transformação naquele momento, da concentração e na seriedade do professor, para um momento amigável, no qual conversava de forma dócil e acolhedora. Momento que ele me perguntava sobre meu trabalho e família, e sanava minha curiosidade, por exemplo, sobre três quadros na parede da sala de estudo: sua mãe (que era musicista); Deusa Saraswati, deusa hindu do conhecimento e da música¹⁰⁸; seu *Guru* espiritual Shirdi Sai Baba¹⁰⁹.

Sobre esta relação da música indiana com aspectos da espiritualidade, sobretudo da prática meditativa, Gopala disse:

Está tudo interligado com essa conexão do *yoga*, do *Vedanta*, dessa vida que posso arriscar dizer, um pouco mais abnegada. Então a música Indiana ela chegou para mim de uma forma, assim como um presente, entendeu? Como uma benção. Não foi algo que eu pesquisei online ou fiquei testando professores. Esses encontros aconteceram espontaneamente, e fui me desenvolvendo (Falavigna, 2023, informação verbal).

Num relato sobre espiritualidade e música, Chandra Mani diz a respeito da música indiana:

Eu compreendi que o significado da *raga*, é uma conversa da alma com Deus, então eu sempre me pautei por isso. A minha alma tem que se expressar através da minha música. (..) E na música Indiana, para mim, hoje em dia parece que tem outras traduções da palavra *raga*, mas eu aprendi isso, que *raga* significava uma conversa, na relação da música, uma conversa da alma com Deus. Tem que ter amor, né? Busca de conhecimento, amor, doação. Mas tem que ter sabedoria também, né? Você não pode perder o rumo. Então você tem que saber também o que você está fazendo, né? É muito importante na música Indiana, é muito saber tocar o sitar, né? Saber as notas, saber a afinação, não desafinar, essas coisas também na voz (Mani, 2023, informação verbal).

Nos primeiros dias descobri que o templo ao lado da casa de meu professor, o templo antigo de Kali, se chama *Cooch Behar Kalibari*, templo que foi estabelecido por Maharaja Harendra Narayan (1783-1839). Um lugar bonito, pacífico, com poucas pessoas (o que é raro num país, que na época tinha 1,38 bilhões de pessoas, segundo dados de 2020)¹¹⁰, onde eu era atraído pela sonoridade dos tambores e sinos, de um rito que ocorre todo amanhecer e anoitecer nos templos hindus.

¹⁰⁸ A Deusa saraswati é também associada ao Rio Saraswati (Bianchini, 2013, p. 30).

¹⁰⁹ Filósofo nascido no fim do século XIX no estado de Maharashtra, venerado como um santo por hindus e muçulmanos.

¹¹⁰ Fonte: <<https://datatopics.worldbank.org/world-development-indicators/>>

5.1.6 E agora, já podemos aprender uma *Raga*?

Os dias se passaram, os exercícios foram tornando-se mais complexos, e após uma semana, perguntei para o professor sobre a aprendizagem de uma *ragas*. Claramente minha pergunta tinha intenções premeditadas, e refletindo a ansiedade do estudante ocidental que espera acelerar, ou até mesmo pular etapas para satisfazer sua vontade de tocar “uma música”. E a resposta veio clara e direta: “Não importa a *Raga*! O que importa é ter bases consistentes! Estas são construídas através da prática e estudo diário. O restante você irá aprendendo dia após dia, etapa por etapa”. Explicou também que os exercícios e as técnicas que estávamos aprendendo são as mesmas que ele pratica diariamente, são as bases necessárias, para posteriormente se tocar as *ragas*.

Não apenas o que é ensinado, mas também as atividades envolvidas no aprendizado nos dizem o que é valorizado em uma música. Praticar parece ser quase universal. (...) Na prática, a repetição de uma grande quantidade de materiais didáticos - escalas, exercícios e estudos é padrão. Muitos músicos não estão dispostos a praticar música “real” sem primeiro passar por material teórico do tipo acima mencionado. A função destas escalas e exercícios “teóricos” pode não ser muito clara, mas certamente o conceito de aquecimento mental ou físico é bastante importante. Na Índia, os músicos têm uma abordagem semelhante à prática, sendo a repetição diária de exercícios uma necessidade quase religiosa, e a sua função como blocos de construção para a improvisação é mais clara (Nettl, 2005, p. 429).

No relato de Jean-Christophe sobre as primeiras aprendizagens sobre *Raga* com seu professor Ashok:

Primeiro exercício que ele passou era utilizando todas as notas do bansuri. Ele botava uma *tampura*, só com o SA, e pegava a *tabla* e fazia o ritmo, e eu fazia os exercícios com ele. (...) Eu me lembro que com ele, eu estudei *raga marwa*, uma *raga* da noite. Ele me passou uma composição... composição com Ashok, ele inventa na hora! Trabalhou muito o *alap* o *Jor*, e no final já sai uma composição. (...) a música, os *ragas* já estão na cabeça deles. Porque iam ver no filme da televisão, na época deles, alguém vai cantar alguma coisa de um *raga*; vai no Bollywood, tem um *raga*; vai caminhar na rua e tem uma pessoa que está cantando, algo num *raga*. Porque você pega o *raga* culturalmente, a gente está pegando intelectualmente. Desde que eles são crianças, tem a mãe que está trabalhando na cozinha e canta uma *raga*. Vai cantar uma música com letra, de um *raga*, e vai cantar do jeito certo, com as entonações, slide, sem saber que estão a fazer isso. Se ligam a rádio, já está tocando a música deles (Paramatma, 2023, informação verbal).

Nas primeiras aulas de *sitar* em Rishikesh, Mario Moura já teve contato com a *Raga Yaman*, após os exercícios introdutórios:

Adriano: E ele passava nessas aulas algum material escrito? Mario: Sim, tinha material escrito, tinha anotações também que ele me explicava, sobre os *strokes*, não é? Da Ra Da Ra DiRa, né? Sobre as *chikaris*. Adriano: Ele te explicou como funciona para você conseguir trabalhar com esse material depois que voltasse para casa. Mario: Exato. Primeiro com as notas da escala, depois me passou o *Yaman*, que é a primeira *raga* que se ensina, né? Mas tudo muito básico, que era o que eu precisava realmente naquela época. Posicionamento do instrumento, aquela coisa de entender que você não fica olhando para pôr cima do braço, você olha para trás, o posicionamento de mão. Como se afina. Afinação das simpáticas também (Moura, 2023, informação verbal).

Neste primeiro ciclo introdutório do sitar e o contexto da música hindustani, com meu professor na Índia, ele falou que aguardava meu retorno o mais breve para continuidade do estudo, e na próxima vez com um tempo de maior estadia em Varanasi, para termos mais aulas.

No ano seguinte retornei à Índia e a Varanasi para continuidade das aulas com Debashish Sanyal, com aulas diárias e ficando cerca de 15 dias. O estudo se seguiu de forma semelhante, com os mesmos exercícios, porém naquele momento com uma nova afinação do instrumento e utilizando outra escala. Os exercícios evoluíram para a prática do *alap* da *Raga Malkauns*, que utilizava a mesma escala na qual praticávamos os exercícios. Para uma breve noção da estrutura melódica básica da *Raga Malkauns*, seguem as escalas ascendentes e descendentes utilizadas:

TABELA 7 – Escala ascendente e descendente da Raga Malkauns

<i>Ahorana</i>	.n S g M d n S'	Dó Ré Fa Sol Sib Dó Ré
<i>Avahorana</i>	S' n d M g S	Ré Dó Sib Sol Fa Ré

FONTE: O autor (2024)

Sa correspondente à nota *Ré*, e nesta *Raga* a *tampura* utilizada é ajustada numa outra afinação, com as notas *SA* e *MA*, assim como o sitar também é afinado de forma alternativa¹¹¹. O professor tocava linhas melódicas e eu em seguida o imitava, de forma que ele repetia diversas vezes para aos poucos eu ir compreendendo tanto a melodia quanto as técnicas, além de às vezes cantar a melodia. “O método pedagógico do *Guru-sisya parampara* sempre foi baseado em aprendizagem mecânica. Embora formas rudimentares de notação escrita existam

¹¹¹ As mudanças de afinação são: Corda afinada em *Ga* (Fa#) passa para *Ma* (Sol) e corda afinada em *Pa* (lá) passa para *komal Dha* (Sib); a corda principal continua em *Ma* (sol) e as demais continuam em *Sa* (Ré). Já as cordas simpáticas serão afinadas de acordo com a escala. Tal ênfase em *Ma* e *Sa* (Sol e Ré em nosso sistema ocidental), pode nos levar a uma equivocada ideia de que a afinação global em Ré passou para Sol, tal ideia possivelmente vai dificultar tanto a compreensão estética e teórica sobre a música indiana, como a sua correta execução.

agora na classe tradicionais, o processo de ensino ainda é puramente oral/auditivo” (Slawek, 2000, p. 464). Sobre os desafios da aprendizagem musical de sistemas tradicionais com base na tradição oral, para os músicos de formação ocidental e escrita, Mantle Hood escreve:

O desafio inicial, claro, é o desenvolvimento da capacidade de ouvir. A tendência dos ocidentais de "corrigir" intervalos familiares, usando-os sem ter consciência disso, só pode ser corrigida pela exposição repetida à audição e ao canto. Este estágio inicial de treinamento é direcionado à percepção auditiva e não à produção vocal (...). O aluno que não teve formação musical anterior pode ter uma ligeira vantagem sobre o estudante de música avançada, mas o fator mais importante neste contexto é provavelmente a definição mínima de “musicalidade” de Webster – uma aptidão natural para a música. O preconceito condicionado mais difícil de ser superado entre os músicos ocidentais é o senso de altura perfeita. Tal indivíduo deve perceber que no mundo das flexões microtonais seu senso de altura é na verdade imperfeito (...). Na fase inicial do treinamento, os métodos tradicionais de imitação e o aprendizado mecânico é muito mais gratificante tanto em termos de aprendizado quanto de retenção, com relação ao uso de notação. (...) Nós, músicos ocidentais, somos deficientes em memória tonal e também não temos prática em memorizar partes da página impressa. Por métodos imitativos, uma melodia bastante complexa e longa pode ser aprendida em uma noite e retida por um número indefinido de anos (Hood, 1960, p.56).

No último dia de aula pedi para o professor que ele tocasse para eu poder conhecer, algum tema principal da composição da *Raga Malkauns*, um *Sthay*, e ele tocou e me permitiu gravar, disse que ia me enviar por escrito aquela composição, o que nunca ocorreu e me senti constrangido em pedir novamente - mas ao menos fiquei com registro em vídeo da bela composição, que analisando depois com calma, compreendi serem duas melodias, *Sthay* e *antara*, tocadas na estrutura rítmica da *Tala teental*, no andamento *vilambit*.

Foram dias difíceis e tive que abreviar a permanência em Varanasi, pois adoeci, possivelmente devido a uma intoxicação alimentar, seguindo para outra cidade ao sul da Índia onde eu possuía uma rede de amigos que poderiam me dar o suporte necessário caso o estado de saúde não se restabelecesse, além de estar numa cidade com melhor infraestrutura, caso fosse necessária intervenção médica, porém, um bom descanso foi suficiente para recuperação.

5.1.7 Ir à Índia – aprendizagens musicais e culturais

O sentido de ir até a Índia estudar música, é trazido por diferentes perspectivas por cada músico. Gopala traz a questão do convívio como um aspecto possibilitador de se assimilar a cultura de forma mais ampla, e visualizar aspectos cotidianos dos professores.

(...) não é só o momento de prática, é o convívio. É cozinhar, é estar com eles. O Sachdev se levantava cedo, ele ficava às vezes, vou te falar, 45 minutos, 1 hora,

praticando uma nota, um *swara*, com todos os microtons possíveis. 1 hora numa nota. Ele já tinha 75 ou 76 anos quando ele estava fazendo isso. Eu pensei assim: “caraca, o buraco é bem mais embaixo” (Falavigna, 2023, informação verbal).

Para Mario Moura sobre este deslocamento até a Índia:

Ai você vai aprendendo sozinho, né? Quebrou a corda? E agora, como é que eu faço? já estava de volta aqui no Brasil. *YouTube*, né? Mas essa música, eu tô vendo muitos músicos de música Indiana aprendendo por conta própria. “porque eu vejo aqui uns vídeos no *YouTube*, eu faço umas aulas no *YouTube*, vejo apostilas, vejo umas coisas escritas”. Para tocar essa música, entender essa música, não existe essa construção através do autodidatismo. É uma música que precisa do *Parampara*, como o Hélder fala tanto e defende tanto. E é verdade, porque essa música não se aprende pela escrita. (...) Pode levar a caminhos equivocados, precisa de um mestre. E sem falar da própria técnica do instrumento. Um bom professor vai olhar o teu posicionamento de mão, vai corrigir, porque lá na frente quando você estiver avançado, daqui uns 2 anos, você não vai conseguir dar o passo para frente, porque você criou esse vício, está com a mão posicionada de forma errada. Precisa mais que um professor, um mestre (Moura, 2023, informação verbal).

Sobre a função fundamental do *Guru* num processo profundo de aprendizagem, na qual se espera que discípulo seja um sucessor na transmissão de conhecimentos para as próximas gerações, o etnomusicólogo George Ruckert escreve:

Para transmitir qualquer tipo de concepção verdadeira de *raga*, a transmissão da tradição *raga* através do *Guru-sisya paramparā* deve ser mencionada (...) O professor pode apresentar uma composição em que a estrutura e o equilíbrio do notas concordam prontamente com as concepções populares do *raga*. Ou pode ser uma singular composição em que as características do *raga* são quase imperceptíveis. O aluno poderá não conseguir entender qual é qual sem esclarecimento do professor. Os conceitos, padrões e estilos de composição do desenvolvimento do *raga* levam anos para serem transmitidos e anos para dominar (Ruckert, 2000, p. 86).

O termo *Guru-Sisya Parampara* significa a “sucessão mestre-discípulo” e representa uma instituição muito formal na qual a tradição é transmitida (Slawek, 2000, p. 417). O termo *Guru* e *Pandit* estão associados aos professores na esfera do hinduísmo, sendo o termo *Ustad* associado a esfera muçulmana. Quanto aos alunos *Sisya* é uma palavra mais diretamente associada ao contexto hindu, *sagird* ao contexto muçulmano, e “*Chela*, curiosamente, faz a mediação entre as duas esferas, já que tanto *sişya* quanto *sagird* também podem ser chamados de *chela*” (Slawek, 2000, p. 461).

Jean-Christophe Paramatma comenta que ir a Índia traz uma rica experiência de imersão na cultura: “Se misturar com eles, para realmente ter uma experiência cultural, é bom”. Porém ele compreende que seu processo atual de aprendizagem necessita mais do praticar tendo como referência para ouvir e assistir os registros de históricos bansuristas:

o melhor professor que eu tenho é de ouvir no *YouTube*, os grandes mestres, e ali que você vai pegar realmente. Você pode passar com velocidade baixa, o que ajuda a pegar melhor. E não tem jeito, por exemplo, onde você vai pegar realmente um som indiano, e botar uma frase devagar e repete. Depois outra frase, e repete. É assim que você vai aprender. E quando você vai ter aula com um professor na Índia, você não vai aprender tanto, como você vai ouvir ao *YouTube*. É bom, porque você tem contato, a pessoa vai falar você, vai estimular e tudo isso. Você vai se misturar com outras pessoas que você não conhece. Você vai criar um capital cultural na cidade onde você está. Mas realmente, se você quer aprender, tem que sentar e ouvi no *YouTube*, depois vai aprender um novo *Raga*. Estamos trabalhando a *Raga Bihag*, o que vou fazer? Vou pegar o *Bihag* com Prasad (Paramatma, 2023, informação verbal).

O uso das atuais ferramentas tecnológicas que o acesso à internet passou a oferecer é um tema interessante de debate, por exemplo sobre o valor de obter materiais escritos e abundante registros musicais através da pesquisa, assim como com relação a receber aulas on-line.

5.1.8 Aprender on-line: A Índia que vem até você

Enquanto alguns músicos compreendem nessa dinâmica de uso de recursos digitais uma maior liberdade em se acessar materiais e a circulação destes materiais, de outro lado, outros músicos veem uma ameaça no funcionamento e na manutenção das tradições, e para outros a atual fase da internet representa simplesmente a transformação através dos tempos e uma forma de renovação das próprias tradições.

eu não estou acreditando muito em curso online, já fiz a experiência, até com o Ashok, mas eu vou aprender muito menos coisa que se eu vir uma pessoa no *YouTube*. (...) Começa a fazer notas, depois faz outra... para repetir cinco vezes a mesma coisa. Se faz uma frase muito grande, o que acontece, você vai ter mais dificuldade para pegar a frase, e depois se passo outra frase, você já esqueceu a primeira, a menos que você tenha uma memória maravilhosa. Então a metodologia é ruim, ela não funciona. Eu estou vendo músicos aqui do RJ, que estão utilizando essa metodologia, “vem aqui e toca alguma coisa”, tocam quase nada. É porque já esquece tudo na hora, e você vai ter uma aula dois ou três dias depois, e já esqueceu. Eu não acredito muito nisso. (...) (Paramatma, 2023, informação verbal).

Mario relata que após retornar na Índia seguiu seus estudos com aulas presenciais e on-line no Brasil, mas também recorrendo ao recurso de aulas on-line com professores indianos:

me encantei com um sitarista que estava postando umas coisas no *Instagram*. Eu acho que foi um pouquinho antes da pandemia. O Sumitra takur¹¹², daí mandei uma

¹¹² Músico de Delhi.

mensagem para ele, falei que está encantado com a forma como ele tocava e o som que ele tirava. (...) E perguntei “você dá aula? Eu gostaria de ter aula com você”. Ele respondeu que dava aula e começamos a fazer aula online, fazer aula semanal, mas eu interrompi desde o começo do ano, devo retomar agora. E aí faz toda a diferença, né? Essa música você tem que aprender com indianos. Estou com bastante material, acho que eu tenho 60 gravadas dele, então de vez quando e você retorna, parece que é outro. (...) Eu também estou fazendo a Academia Darbar, com a Rupa Panesar¹¹³ (Moura, 2023, informação verbal).

Anterior ao período da internet com aulas on-line e os registros em vídeo das aulas presenciais, a possibilidade de gravar as aulas em fitas cassetes já representavam mudanças consideráveis na forma de ensino e aprendizagem da música indiana, sobretudo para os alunos internacionais, conforme relata Stephen Slawek sobre sua aprendizagem de sitar indiano com músicos indianos como Ravi Shankar.

Não sou o único a recorrer à moderna tecnologia de gravação como substituto do tipo de “aprendizagem por imersão” que os estudantes do passado experimentaram. O gravador de cassetes tornou-se um acessório padrão na parafernália musical de muitos estudantes de música indiana. A gravação de uma aula só é feita, é claro, com a permissão do *Guru* (Slawek, 2000, p. 465).

O sistema de aprendizagem através de aulas online expande as possibilidades de trocas musicais e continuidade do contato entre alunos e professores, sendo que para grande parte dos estudantes brasileiros de música indiana uma nova viagem pode ocorrer anos após, ou mesmo não haver este retorno para continuidade do estudo presencial. O formato de aulas online estimula também o desenvolvimento de novas metodologias e de abordagens por parte dos professores.

5.1.9 Campos em aproximação e em disputas

Algo recorrente nas entrevistas ou mesmo em conversas informais com outros músicos é a importância de uma maior união entre os músicos, no sentido de um fortalecimento coletivo, tanto no apoio cotidiano em se reunir para estudar e trocar conhecimentos, como para promover maior abertura de trabalhos e parcerias.

Eu considero sinceramente não sigo estudando como deveria para honrar todos esses ensinamentos (...). Mas eu me mantenho conectado. Isso quem sempre me lembrou de uma forma muito amorosa, e como entendendo, o Hanuman sempre me disse, “cara, o tempo que você tiver, é a qualidade do tempo que você tem, não a quantidade, mas a conexão que você tem que manter, essa conexão está sempre ali”. Então eu sempre procuro me lembrar disso para não me desencorajar, que não estou

¹¹³ Site: <https://academy.darbar.org/>

fazendo, o que eu tenho que fazer (...) eu considero que na tabla eu posso acompanhar o músico, mas eu não sou um tablista solo. Mas tem pouca gente aqui no Brasil que toca, daí você vai conhecendo. E a gente na real, não tem muito contato uns com os outros, é pouco contato. Então cada um vai seguindo aquilo que entende, aquilo que sente em relação a isso, não é? São carreiras solas paralelas e, às vezes... por exemplo, a vinda desse mestre, Shubhendra Rao, está reunindo a gente aqui (Falavigna, 2023, informação verbal).

Não é incomum ações de indivíduos que caminham na contramão desse propósito integrador, a partir de uma guerra narrativa e de poder simbólico sobre quem são os verdadeiros músicos representantes da tradição da música clássica indiana no Brasil. Por vezes tal discurso vem acompanhado da temática de pertencer a determinada *gharana*, ou seja, aspectos simbólicos da disputa de poder e da narrativa. Porém, há também quem questione tal legitimidade a partir da prática e do treinamento musical a longo prazo, descartando questões como *gharana*, mas com atenção ao conhecimento prático do músico em compreender as estruturas e as teorias, e sobretudo ter a condição de execução técnica dos instrumentos nos termos da música hindustani.

O campo de disputa demonstra os diferentes valores e capitais sustentados pelos músicos, mas a maior parte dos comentários sobre o assunto sustenta que a cooperação e a união (em trocar conhecimentos e promover parcerias profissionais) apresentam mais vantagens aos envolvidos e à ampliação e à difusão da música indiana.

5.2 TORNANDO-SE UM MÚSICO QUE TOCA MÚSICA INDIANA

Meu contato com o estudo da música indiana com Helder Araújo, ainda que tecnicamente num nível básico de aprendizagem, foi um capital simbólico¹¹⁴ que possibilitou a entrada no campo, quando me colocou em contato com seu professor indiano Debashish Sanyal. Porém para um aprofundamento do estudo e relação com o Debashish ficaram claras algumas regras e pré-requisitos para uma possível continuidade de estudo no futuro – com relação ao comprometimento, à dedicação e ao estudo sistemático.

¹¹⁴ “Conceito tomado de empréstimo à economia, o "capital" é radicalmente repensado por Bourdieu, desde o início dos anos 1960, na perspectiva de uma "economia geral das práticas que ele não cessará mais de aprofundar em seus trabalhos. O processo da transmissão hereditária do "patrimônio" é um dos modelos analíticos que lhe permitem operar uma dupla transformação: extensão (a zona de pertinência da noção é ampliada, em particular, à cultura) e, simultaneamente, redefinição profunda (a noção é desmonetizada e desvencilhada de qualquer a priori utilitarista, em uma perspectiva durkheimiana). Um "capital" é um "recurso", segundo o modelo do "patrimônio", isto é, um estoque de elementos (ou "componentes") que podem ser possuídos por um indivíduo, um casal, um estabelecimento, uma "comunidade", um país, etc. Um capital é também uma forma de "segurança", especialmente do ponto de vista do futuro; tem a característica de poder, em determinados casos, ser investido e acumulado de modo mais ou menos ilimitado” (Lebaron, 2017, p. 101).

Os trabalhadores de campo envolvidos nas músicas clássicas da Índia sabem que não é levado a sério como um estudioso de música se não está estudando *ragas* e praticando todos os dias. No mundo da música clássica do Irã também, a participação até certo ponto era, na minha experiência, essencial (Nettl, 2005, p. 176).

E como conclui Bruno Nettle (2005, p. 179): “o que nossos consultores e professores querem de nós? Mais significativamente, exigem o reconhecimento da sua arte e da sua cultura”. Esse reconhecimento e respeito se refletem no comprometimento e no estudo.

Existe entre os estudantes de música indiana no Brasil o desejo e a expectativa de se aprender uma *Raga*, porém, é exigido pelo professor a mesma disciplina necessária a qualquer outro instrumento e segmento musical, no qual o valor entre os agentes que produzem e consomem aquela música é a técnica - que poderíamos comparar com o processo de aprendizagem da música erudita ocidental.

Algumas sociedades ficam felizes com a vinda de estrangeiros e apreciam os esforços dos estrangeiros, o seu respeito pelas tradições e a sua ajuda para restaurar o vigor de músicas que desaparecem rapidamente (...). Os mestres musicais persas e indianos orgulham-se de ter estudiosos ocidentais como estudantes, pois aumenta o seu prestígio localmente e legitima a sua arte tradicional face aos que duvidam da modernização (Nettl, 2005, p. 229).

É possível que haja para muitos professores de música indiana a preocupação de que sua música e cultura sejam compreendidas de forma correta, pois sabem que esta música e seus conceitos podem um dia ser apresentadas e mesmo ensinadas. Tal preocupação pode extrapolar o campo da música, por estar sendo transmitida ao aluno de música estrangeira, ou o pesquisador de campo da etnomusicologia ou outro campo de estudo.

Com a inserção do sitar indiano em minha prática musical, há um processo de conversão, ou seja, a necessidade de criar hábitos, desde a forma de se compreender aspectos teóricos e estruturais divergentes entre a música indiana e a música brasileira, até aspectos da corporeidade como a adaptação do corpo. O violão está projetado para se tocar enquanto o músico está sentado com determinada postura numa cadeira, enquanto o sitar indiano está projetado para “se encaixar” no corpo do músico, que está sentado numa determinada postura, diretamente no chão. Longe de ser natural, esse processo de conversão passa por uma reeducação física. A aprendizagem de uma tradição musical, além da técnica para se tocar um instrumento, está na compreensão da maneira como a música é concebida, o papel que esta representa e o significado que lhe é atribuído.

Com a longa experiência anterior como baixista, Mario Moura comenta sobre suas primeiras aulas de sitar em Rishikesh:

Às vezes, a gente conseguia uma vez por semana encontrar com o professor, mas ele começou a me passar um material. Ele percebeu que eu pegava rápido porque eu tinha facilidade do contrabaixo, né? Da mecânica. É muito interessante, acho que fica fácil para os baixistas, porque a nossa ação no contrabaixo é de baixo para cima, no dedo da mão direita, e o sitar é de baixo para cima também. Claro que você trabalha de cima para baixo também. Então é mais fácil para baixista do que para guitarrista, com relação a mão direita. Eu cheguei a ter umas três ou quatro aulas com ele assim, aí no final ele falou, “você tem um ano de estudo aqui, pratica todo dia, depois a gente vê on-line isso tudo” (Moura, 2023, informação verbal).

Tecendo algumas reflexões a partir do discípulo de Bourdieu, Loïc Wacquant em suas notas etnográficas de uma aprendizagem de boxe, os processos cotidianos de aprendizagem são marcados pelas histórias e pelas lutas dos agentes que a vivem, e que para se acessar tal perspectiva com profundidade:

deve apreender o boxe pelo seu lado menos conhecido e espetacular: a cinzenta e lancinante rotina dos treinamentos na academia, da longa e ingrata preparação, inseparavelmente física e moral, que preludia as breves aparições sob as luzes da rampa, os ritos ínfimos e íntimos da vida do *gym*, que produzem e reproduzem a crença que alimenta essa economia corporal, material e simbólica muito particular que é o mundo do pugilismo (Wacquant, 2002, p. 22).

Algo semelhante ocorre na pesquisa sobre a aprendizagem musical, nas incontáveis e diárias repetições de escalas enquanto se formam bolhas dolorosas nos dedos, numa postura corporal contorcida nada confortável e na qual se provoca certo bloqueio no fluxo circulação sanguínea da perna. Há menos experiências esotéricas nas práticas e estudos da música indiana. Embora a partir de uma perspectiva orientalista, e atendendo demandas de uma indústria, se crie um misticismo com valor simbólico para elaboração de produtos musicais, que em muitos casos, pouco dialogam com a estética musical ou qualquer referência da música indiana: “é preciso não subir ao ringue pensando na figura extraordinária do campeão, mas socar os aparelhos, ao lado de boxistas anônimos, no contexto habitual do *gym*” (Wacquant, 2002, p. 22).

O músico que se dedica a estudar música indiana adquire também uma forma de capital simbólico quando empreende uma viagem de estudos até a Índia. Capital Cultural à medida que interage com os diversos aspectos da cultura indiana, não apenas na relação como professor, mas quando visita monumentos, participa de rituais e tantas outras experiências que anteriormente lia em livros sobre a relação desses elementos com a música. Capital Social à

medida que pode incluir em seu currículo ter estudado com grandes mestres locais da música que ele pretende ser um representante no Brasil, tendo recebido alguma forma de treinamento numa relação direta entre professor/aluno. Num mercado bastante restrito, tal capital pode ter seu valor e prestígio.

Numa pesquisa de abordagem com base na observação participante, ou "participação observante", como Wacquant define seu mergulho no "habitat natural" daqueles que se dedicam à nobre arte do boxe, difere da "(re)apresentação teatralizada e altamente codificada que eles gostam de fazer de si mesmo em público, e que as reportagens jornalísticas e os romances retraduzem e louvam segundo seus cânones próprios" (Wacquant, 2002, p. 23).

Naqueles dias realizando o trabalho de campo no Rio de Janeiro, observei que parte do público que aprecia tal música, que de forma geral tem alguma relação também com outros aspectos da cultura indiana como a filosofia e a religião, tratava os músicos como *Guru*/santos, devido às passagens físicas e à relação aprofundada com a "Mãe Índia e seus filhos", e a dedicação que estes deveriam ter ao promover pela música a "elevada e espiritual" cultura (mais comumente associada ao hinduísmo), moldando também o comportamento de inúmeros músicos a responderem a tais expectativas desse público: através do tom da fala, assuntos a serem tratados publicamente, posicionamento religioso que envolvam dogmas e regras com proibições de elementos considerados impuros, (da sexualidade a substâncias como o álcool e a alimentação com carne), e outros aspectos que os enquadrem como tendo "uma vibração elevada" (da prática de meditação e *yoga* até a escolha de roupas preferencialmente de cores claras) – comportamentos que poderíamos também considerar formas de capital nesse cenário, tal adequação e criação de hábitos são heranças de uma perspectiva orientalista.

Nos encontros apenas entre músicos, todavia, o clima era outro, como em qualquer meio artístico a discussão, por exemplo, sobre o desrespeito de tantos contratantes que querem e precisam de um serviço musical, sendo comum estarem indispostos a remunerar de forma justa, e assim respeitar os artistas existindo como classe trabalhadora; perpassando pelas lembranças de apresentações musicais com colegas que não se viam há décadas pelos palcos do Brasil ou trens rumo ao destino de estudo musical em Benares¹¹⁵ durante os período de estudo na Índia – em tempos em que tal viagem tinha um valor mais acessível com relação a passagens aéreas, valor do dólar, etc. E compartilhando recordações sobre diálogos com professores indianos e a realidade deles na Índia, os músicos brasileiros refletiam sobre as diferenças e as semelhanças acerca do ofício de ser músico - por vezes Divino em sua natureza

¹¹⁵ Benares ou Benaras é um dos nomes da cidade de Varanasi, e que é comum ser chamada assim pelos músicos devido à conhecida tradição musical da Benares Gharana.

de criar música e despertar sentimentos, por vezes demoníaco pelas dificuldades de sobreviver, numa vida comum com todo tipo de experiências que são inerentes a todos os seres humanos.

Assim como Wacquant, que observa a importância de seus capitais acumulados para o sucesso de sua imersão e aceitação naquele campo, importante se ter consciência de nossos capitais e como estes influenciam nosso campo de atuação.

eu tivera a sorte de ter praticado vários esportes competitivos na minha infância (...) dispunha de um pequeno capital inicial esportivo, que se revelou indispensável para que eu enfrentasse com sucesso as provas pugilísticas. O acaso da geografia também quis que eu me inscrevesse em um *gym* "tradicionalista", dirigido com punhos de aço por um técnico de estatura internacional e que desfrutava de uma fama invejável na cidade, desde que a academia fora aberta, em 1977, de modo que pude aprender a boxear dentro das regras da arte, em contato com treinadores e lutadores competentes (Wacquant, 2002, p. 26).

Tenho meu capital por estudar e ser músico, e já com uma base de conhecimento sobre sitar e música indiana, ter tido aulas com reconhecidos professores no Brasil e na Índia. Tal condição teve um peso relevante na criação de vínculo e fluidez no processo de algumas entrevistas. Para outros entrevistados o capital que possivelmente era mais relevante era o relacionado a meu papel enquanto pesquisador acadêmico.

Durante o processo da pesquisa revisitei internamente a própria construção de minhas ideias enquanto músico e estudante de música indiana, a partir da seletividade das informações que divulgava na construção do personagem, e consciente ou inconsciente, como gostaria de ser visto nesse campo – ocultando, por exemplo, experiências de aulas com professores que considerava oportunistas e charlatões, na postura antiética de difamar professores/ músicos materialistas ao se enaltecer a própria figura como sendo um professor/ *Guru* espiritualista, apesar da ausência de conhecimentos musicais coesos para conduzir um processo de aprendizagem, para além de teorias esotéricas que não se traduzem em aprendizagem e música, e até situações constrangedoras de quase danificar meu sitar indiano, ao afirmar que meus professores anteriores estavam ajustando de forma incorreta, realizando um manejo descuidado num instrumento de estrutura frágil.

Quando estava no workshop de Shubhendra Rao ou em momentos na casa do Christopher tocando com Helder e Mario, estava ali também como músico, não esquecendo do papel de pesquisador em campo, mas estando a vivenciar aquele momento em sua plenitude e num papel de igualdade com os demais, compartilhando do estudo e da prática musical.

Finalmente, meu "abandono" total às exigências do campo e, sobretudo, o fato de eu calçar as luvas com eles regularmente valeram-me a estima de meus camaradas

de clube (...) Kurt Wolf definiu o conceito de "abandono" em etnografia como implicando "um engajamento total, uma suspensão das noções recebidas, a pertinência de qualquer coisa, a identificação e o risco de se deixar ferir" (Wacquant, 2002, p. 28).

Sendo a alteridade o estudo das diferenças e o estudo do outro, temos o importante exercício de observar este outro se distanciando de preconceitos e juízo de valores, postura que possibilita a criação de um vínculo de respeito e diálogo com o que é diferente. Ao mesmo tempo, emerge a percepção do que é comum na experiência humana. Observando o outro e suas diferenças, passamos a ter referência mais amplas, também na observação do meio onde estamos inseridos.

A experiência da alteridade (e a elaboração dessa experiência) leva-nos a ver aquilo que nem teríamos conseguido imaginar, dada a nossa dificuldade em fixar nossa atenção no que nos é habitual, familiar, cotidiano, e que consideramos 'evidente'. Aos poucos, notamos que o menor dos nossos comportamentos (gestos, mímicas, posturas, reações afetivas) não tem realmente nada de 'natural'. Começamos, então, a nos surpreender com aquilo que diz respeito a nós mesmos, a nos espiar. O conhecimento (antropológico) da nossa cultura passa inevitavelmente pelo conhecimento das outras culturas; e devemos especialmente reconhecer que somos uma cultura possível entre tantas outras, mas não a única (Laplatine, 2008, pp.12-13).

O etnocentrismo pode consolidar crenças e percepções distorcidas acerca da realidade, principalmente quando utilizamos a perspectiva que temos sobre nossa cultura para subjugar outras. Na música está a expansão de percepção que pode ampliar as possibilidades de compreensão acerca das tradições e dos seus processos de transformação no decorrer do tempo, assim como das possibilidades de seus usos na aprendizagem e criação artística, à medida que se obtêm um repertório não apenas musical e técnico, mas também do pensar sobre música.

6 CONCLUSÃO

Quais os pontos comuns e divergentes no processo de aprendizagem de músicos brasileiros que estudam música indiana com professores indianos?

Sendo o processo de aprendizagem de música indiana uma profunda imersão na cultura de seus professores, cada músico apresentou relatos únicos dessa relação intercultural. Como pode ser observado nos relatos, além das experiências de aprendizagem musical, há diferenças imensas na forma de cada músico interpretar tais experiências a partir das motivações que os ligam com a música indiana – sejam estas de caráter exclusivamente artístico ou quando há interesse na dimensão religiosa e filosófica. Uma perspectiva orientalista ou mais esclarecida sobre aspectos históricos e sociais também influenciam nesta compreensão sobre a música indiana e a forma como se constroem os vínculos com os professores, e entre os próprios músicos.

Sobre a relação entre mestre e discípulo, e o enaltecimento aos sistemas tradicionais: enquanto alguns músicos consideram um sistema eficaz e que manteria quase inalterável as raízes das tradições, outros músicos questionam tal eficácia nos tempos atuais, num contexto de modernidade na qual um discípulo não pode dedicar anos de sua vida morando com seu *guru* e dedicando-se quase exclusivamente ao estudo da música, além mesmo de se questionar as relações de submissão presentes nessa relação, e que são agravadas pelos conflitos religiosos e dos sistemas de castas¹¹⁶. Porém, o estudante estrangeiro recebe outro tratamento, talvez nem mesmo perceba as estruturas sociais que operam na relação entre os nativos, e em alguns casos receba tratamento equivalente ao dado entre pessoas de uma casta considerada superior – por ser identificado como tendo posses de maior poder aquisitivo, pois pode se dedicar a realizar uma viagem de alto custo, e de forma geral sendo o estudante estrangeiro homens brancos.

Assim, enquanto alguns músicos afirmam que tal música só pode ser aprendida dentro de um sistema tradicional guru-discípulo, outros trarão a perspectiva de que a música indiana pode ser aprendida de outras formas, inclusive com suporte de sistemas modernos de escrita

¹¹⁶ Importante esclarecer que existem diversos sistemas de educação musical que operam em outras lógicas e com outras práticas, além dos sistemas tradicionais citados no trabalho, de forma geral relacionadas as tradições hindus e muçulmanas. Os pensadores modernos indianos trazem críticas e problematizam diversos aspectos dos sistemas tradicionais, como pode ser observado na matéria “*Is the guru-shishya parampara still relevant in Indian classical music?*” (2020) Disponível em: <<https://indianexpress.com/article/express-sunday-eye/indian-classical-music-guru-shishya-6584626/>>

musical e mesmo utilizando recursos da internet como acesso a vídeos disponíveis ao público em geral em plataforma como o *Youtube*.

Outra questão que frequentemente surge nos estudos sobre música indiana, e foi apresentada nas atividades realizadas por Shubhendra, é sobre o temperamento adotado na música de influência europeia através da divisão da escala em 12 sons definidos matematicamente através do que entendemos como sistema temperado, que na música indiana possui resquícios de um outro sistema de afinação destemperado. Tal tema é complexo, pois mesmo na Índia não há um sistema claro e definitivo sobre as afinações, havendo variações entre as diversas regiões e escolas musicais estilísticas (*gharanas*), de forma que tal aprendizagem ocorre através de um longo processo de transmissão oral e de exposição aos padrões através da vivência cultural e cotidiana na qual o aluno está inserido.

Em minhas aulas de sitar indiano, assim como relatado por músicos entrevistados, no processo inicial de estudos não eram apresentadas notas em afinações diferentes das que conhecemos, contudo, os músicos mais avançados e experientes, como o professor Marcus Wolff, relata a dificuldade de assimilar estas novas informações sonoras à medida que eram apresentadas, não havendo uma informação verbal que diferenciasse estas notas, mas sim um processo de escuta e de repetição contínuos para que se pudesse, em algum momento, executar determinada composição utilizando determinado microtom¹¹⁷.

Embora muitos pesquisadores busquem mapear as afinações das notas que compõem as escalas musicais indianas, podemos ter como perspectiva que a afinação na Índia compõe um elemento cultural e diverso, que pode ser um elemento desafiante à percepção e à aprendizagem do estudante estrangeiro devido à distância e ao convívio cultural no cotidiano, e um processo de aprendizagem oral a longo prazo.

Possivelmente, as mudanças culturais que os músicos indianos sofreram nos últimos dois séculos, através da influência da colonização britânica no âmbito da exposição aos padrões musicais europeus, (por exemplo, com a inserção do *harmonium*), as formas de ensino (por exemplo, com a escrita musical e sistematizações musicais a partir da concepção do colonizador), influenciaram em mudanças profundas na forma de se pensar e de se fazer música indiana.

Diversos tópicos relatados na entrevista foram comuns ao processo de aprendizagem dos músicos: estudo das estruturas rítmicas e melódicas através do canto, método de repetição

¹¹⁷ Para uma discussão sobre o tema de microtons no sistema musical indiano ver o artigo “*Concept of Microtones in Indian Music*” (2021) de Dr. Sunil VT. Disponível em: <<https://www.ijaresm.com/concept-of-microtones-in-indian-music> .>

dos conteúdos musicais que o professor apresentava em forma de pergunta e resposta, sequência de estudo de exercícios para desenvolvimento técnico que iam tornando-se mais complexos, entre outros.

Nem todos os músicos entrevistados compreendem que o estudo da música indiana tem como objetivo final o domínio técnico e estético para reprodução desta tradição, mas vem no estudo dessa linguagem musical a expansão de possibilidades musicais e conceituais a serem aplicadas nos processos de composição e improvisação em suas produções artísticas no âmbito experimental. Outro objetivo é através da música indiana poder apresentar um nível de imersão cultural, como ocorrem em retiros de *yoga* e de meditação, ou mesmo em evento de música com abordagens educativas e culturais.

O interesse na pesquisa dos etnomusicólogos pelo ensino e aprendizagem da música tem se direcionado para o objetivo de educar os alunos de música sobre as culturas musicais do mundo, desenvolvendo o que tem sido definido como pedagogia da *World Music* (Campbell, 2011, p.82). Assim como a bimusicalidade de Mantle Hood, as ferramentas metodológicas e aplicações da pesquisa em etnomusicologia oferecem contribuições para diversas áreas dos estudos culturais e artísticos.

A doutrina do multiculturalismo encorajou o crescimento da "*world music*" nas escolas dos EUA, e os educadores musicais que procuram canções e peças instrumentais para os seus jovens alunos têm muitas oportunidades de observar o processo pelo qual os músicos artistas entregam os seus bens musicais (Campbell, 2011, p. 81).

Esta pesquisa sobre a música indiana amplia o conhecimento sobre o assunto, um tema pouco explorado no Brasil e com pouca literatura em língua portuguesa, e incentiva a continuidade e o aprofundamento dos temas principais e secundários desta pesquisa, sobretudo a respeito da história da criação e do desenvolvimento desse cenário no Brasil, e influências do pensamento estético e da técnica da música indiana na música de artistas brasileiros, assim como a ideia de Patrícia S. Campbell sobre a *World Music* como ferramenta pedagógica – temas que foram contemplados na trajetória do pesquisador, músico e educador Koellreutter.

REFERÊNCIAS

- ABELS, Birgit. **The Harmonium in North Indian Music**. New Delhi: New Age Books, 2010.
- AGARWAL, Bharti. **Learn How to Play Sitar - With Notations**. New Delhi: D P B Publications, 2015.
- AHLUWALIA, Bhupinder Kumar. **M. K. Gandhi: Select Speeches**. Sagar Publications: New Delhi, 1969.
- ALLEN, Matthew Harp. “Tales Tunes Tell: Deepening the Dialogue between ‘Classical’ and ‘Non-Classical’ in the Music of India”. In: **Yearbook for Traditional Music**, Vol. 30, p. 22-52. Londres: International Council for Traditional Music, 1998.
- ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- ARAÚJO, Helder. **Diálogos**. Rio de Janeiro. Entre dias 6 e 15 agosto de 2023.
- AUBERT, Eduardo Henrik. A música do ponto de vista do nativo: um ensaio bibliográfico. In: **Revista de Antropologia**. vol. 50, n. 1, p. 271-312. São Paulo: USP, 2007.
- BAKHLE, Janaki. **Two Men and Music: Nationalism and the Making of an Indian Classical Tradition**. New York: Oxford University Press, 2005.
- BANERJEE, Archi; SANYAL, Shankha; SENGUPTA, Ranjan; GHOSH, Dipak. **A Nonlinear Study on Time Evolution in Gharana Tradition of Indian Classical Music**. Preprints, 2019.
- BASTOS, Cecília Guimarães. “Uma espiritualidade ‘hindu’ no Ocidente: a influência do Vedanta no contexto Nova Era”. In: **Ciencias Sociales y Religión**, v. 18, n. 24, p. 33–53. Campinas: Unicamp, 2016.
- BASTOS, Cecília Guimarães. Em busca do sentido da vida: a perspectiva de estudantes de Vedanta sobre “uma vida de yoga”. In: **Religião e Sociedade**, v. 38, n. 3, set./dez. p. 218-238. Rio de Janeiro, 2018.
- BERKMAN, Franya J. “Appropriating Universality: The Coltranes and 1960s Spirituality”. In: **American Studies**. vol. 48, n. 1, p. 41–62. Kansas: Mid-America American Studies Association, 2007
- BHATKHANDI, Vishnu Narayan. **A Short Historical Survey of the Music of Upper India**. Baroda: Indian Musicological Society, 1987.
- BHATTACHARJEE, Anuradha, & ALAM, Shadab. “The Origin and Journey of Qawwali: From Sacred Ritual to Entertainment?” In: **Journal of Creative Communications**, Vol. 7, n. 3, p. 209–225. Londres: Sage Publications, 2021.

BIANCHINI, Flávia. **O estudo da religião da grande deusa nas escrituras indianas e o Canto I do Devi Gita**. Dissertação de mestrado. Programa de pós-graduação em Ciências de Religião. João Pessoa: UFPB, 2013.

BLANNING, Tim. **O triunfo da música - A ascensão dos compositores, dos músicos e de sua arte**. São Paulo: Cia. das Letras, 2011.

BOURDIEU, Pierre. **Campo de poder, campo intelectual**. Buenos Aires: Folios, 1983.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

BOURDIEU, Pierre. **Capital Cultural, Escuela y Espacio Social**. México: Siglo Veinteuno, 1997.

BOURDIEU, Pierre. Os três estados do capital cultural. [1979]. In: CATANI, Afrânio & NOGUEIRA, Maria Alice (orgs.). **Escritos de educação**. p. 71-80. Petrópolis: Vozes, 1999.

BRITISH PATHÉ. Edinburgh Festival - Technicolor (1963). Youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=_JGJdXwAHIE&t=488s> Acesso em: Fev 2023.

BURLLOT, Joseph. **A civilização islâmica**. Lisboa: Europa-América, 1990.

CALADO, Carlos. **A divina comédia dos Mutantes**. São Paulo: Editora 34, 1995.

CAMPBELL, Patricia Shehan. “Teachers Studying Teachers: Pedagogical Practices of Artist Musicians”. In: RICE, Timothy (org.). **Ethnomusicological Encounters with Music and Musicians: Essays in Honor of Robert Garfias**. p. 81-96. Burlington, VT: Ashgate, 2011.

CAMPELLO, Gilberto Carneiro. **Entrevista**. Rio de Janeiro. 11 de agosto de 2023.

CARVALHO, Leon Adan Gutierrez de. **Consciência de Sankirtana: o movimento Hare Krishna (Iskcon) e a prática de distribuição de livros no Brasil entre os anos 1970 e 1980**. Tese de doutorado. Programa de Pós-graduação em História. Curitiba/PR: UFPR, 2022.

CARVALHO, Paula Carolina de Andrade. “O imperialismo da história: reflexões sobre os limites do discurso histórico na historiografia indiana”. In: **Revista Hydra: Revista Discente de História da UNIFESP**, vol. 1, n. 1, p. 131–141. São Paulo: UNIFESP, 2016.

CHAWLA, Bindu. “Shadaj Sadhana in Hindustani Music.” In: **India International Centre Quarterly**, vol. 32, no. 4, 2006, pp. 51–65.

CHAROSH, Paul. “‘Popular’ and ‘Classical’ in the Mid-Nineteenth Century”. In: **American Music**, vol. 10, n. 2, p. 117–135. Illinois: University of Illinois Press, 1992.

CHENNOY, Sharma Mitra; SHEKAR, Chander. **Muraqqa-e-Delhi: The Mughal Capital in Muhammad Shan's Time** (tradução para inglês do manuscrito persa Muraqqa- i Dehli de Dargah Quli Khan). Delhi: Deputy Publication, 1989.

COSTA, Jéssica Pereira da. **O Islã, os muçulmanos e seus conceitos: vocabulário de conceitos para o estudo do Islã e dos muçulmanos**. Caxias do Sul: UCS, 2016.

CORREIA, Yves Tanuri Santos. **Jazz Carnático: Perspectivas Transculturais em Música**. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-graduação em Música. Florianópolis: UDESC, 2020

CUNNINGHAM, Trent. **Psychedelic orientalism: representations of India in the music of the Beatles**. Monografia de graduação em Filosofia. Pittsburgh: University of Pittsburgh, 2012.

DA FONSECA, Carlos Alberto. “Índia, uma história crítica”. In: **Organon**, vol. 13, n. 27, p. 207-220. Porto Alegre: UFRGS, 1999.

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

DAS, Niladri. “Origin and development of odissi music: a historical analysis”. In: **International journal of scientific research**. P. 31-33. Gujarat: Indian journal of research, 2021.

DE CAMPOS, Bruno. “Índia: de colônia britânica ao desenvolvimento econômico nacional”. In: **História Econômica & História de Empresas**. vol. 18, n. 2, p. 457–486. Florianópolis: Associação brasileira de pesquisadores em história econômica, 2015.

DENNEN, David. “The Third Stream: Odissi Music, Regional Nationalism, and the Concept of ‘Classical’”. In: **The Odishan: A Magazine on Culture of Odisha**. vol.1, n.2, p. 10-27. Texas: University of Texas Press, 2012.

DEVA, Bigamudre Chaitanya. **Indian Music**. New Delhi: Indian Council for Cultural Relations, 1995.

EMBREE, Ainslee Thomas. **The Hindu tradition**. New York: Vintage, 1972.

FALAVIGNA, Júlio Gopala. **Entrevista**. Rio de Janeiro. 6 de agosto de 2023.

FELD, Steven. **Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression**, Filadélfia: University of Pennsylvania Press, 1990.

FERREIRA, Alexandre. “Música, discursos e poder: reflexões sobre a hierarquização do conhecimento”. In: **Revista Música Hodie**. vol. 20. Goiânia: UFG, 2020.

FONSECA, Rodrigo. **Videoaula de tabla Indiana**. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 2022. 1 video (17min). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Tw7u-WB2A5E>> Acesso em 19 ago 2023.

GANDHI, Mahatma. **The Collected Works of Mahatma Gandhi**. Vol. 34. (e-book). New Delhi: Publication Division Government of India, 1999.

GANDHI, Mahatma. **Young India, vol.8**. Navajivan Publishing House: Ahmedabad, 1981.

GASKELL, George. BAUER, Martin W. **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático**. Petrópolis: Vozes, 2015.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978

GHANEABASSIRI, Kambiz. **A history of Islam in America: from the new world to the new world order**. New York: Cambridge University Press, 2010.

GIL, Antonio Carlos. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. São Paulo: Atlas, 2008.

GINESI, Gianni. **Seguir el discurso. La entrevista en profundidad en la investigación musical**. Barcelona: Sociedad de Etnomusicología, 2018.

GOFFMAN, Ken; JOY, Dan. **Contracultura através dos tempos: do mito de Prometeu à cultura digital**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007.

GUHA, Ranajit. "On Some Aspects of the Historiography of Colonial India." In **Selected Subaltern Studies**. P. 35 – 44. Nova Delhi: Oxford University Press, 1988.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2015.

HOBSBAWM, Eric. **Era dos Extremos: o breve século XX: 1914-1991**. São Paulo: Cia. das Letras, 1995.

HOBSBAWM, 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.

INDIANORIO. **Consulado Geral Honorário da Índia no Rio de Janeiro**. Disponível em: <<https://www.Instagram.com/indianorio>>, Acesso em: jul. 2023.

ISKON e George Harrison. **The Radha Krsna Temple**. Estados Unidos da América, Apple Records, 1971.

KARIM, Ruksana. “Evolution and assessment of South Asian folk music: a study of social and religious perspective”. In: **British Journal. Arts Humanities**, vol.2, n. 3, p. 60-72. Bangladesh: Universe Publishing Group, 2020.

KILLICK, Andrew P. An Ethnomusicology of Musical Art and Individual Success: Hwang Byungki and "National Music" in the Republic of Korea. In: RICE, Timothy (Org.). **Ethnomusicological Encounters with Music and Musicians: Essays in Honor of Robert Garfias**. p. 31-48. Burlington, VT: Ashgate, 2011.

KIPPEN, James. "Hindustani Talas". In: ARNOLD, Alison (Org). **The Garland Encyclopedia of World Music - South Asia: the Indian subcontinent**. p. 110-137. New York: Garland, Routledge, 2000.

KIPPEN, James; Dattatraya Vasudeva Patavardhana. **Gurudev's Drumming Legacy: Music, Theory, and Nationalism in the Mrdang Aur Tabla Vadanpaddhati of Gurudev Patwardhan**. Traduzido por James Kippen, Soas Musicology Series. Aldershot. England; Burlington, VT: Ashgate, 2006.

KIPPEN, James. "Working with the masters" In: BARZ, Gregory and COOLEY, Thimoty (eds.). **Shadows in the Field - new perspectives for fieldwork in ethnomusicology**. p. 125-140. Oxford: Oxford University Press, 2008.

KOELLREUTTER, Hans-joachim. **Música da Índia**. Rio de Janeiro: Embaixada da Índia, 1960.

KULSHRESHTHA, Khushboo. **History & Evolution of Indian music**. New Delhi: Shree Natraj Prakashan; 2010.

LAPLATINE, François. **Aprender Antropologia**. São Paulo: Brasiliense, 2003.

LEBARON, Frederic. Capital. In: CATANI, Afrânio Mendes; NOGUEIRA, Maria Alice; HEY, Ana Paula; MEDEIROS, Cristina Carta Cardoso de. (Orgs.). **Vocabulário Bourdieu**. p. 101. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

LESTER, Richard. **HELP!** Reino Unido: United Artists, 1965. video (90 min). Disponível em: <<https://www.dailymotion.com/video/x5rsp4o>>. Acesso em: 24 out 2022.

LOBO, Sandra Ataíde. "Índia Nova: nacionalismo e cosmopolitismo num jornal acadêmico". In: **Cultura: revista de História e Teoria das Ideias**, nº 26, p. 231-258. Lisboa: Centro de Humanidades, 2010.

LUDVIK, Catherine. **Sarasvatī: Riverine Goddess of Knowledge; from the manuscript-carrying Vīnā-player to the weapon-wielding defender of the Dharma**. Leiden/Boston: Brill, 2007.

MALA, Ravi Raga. **Acervo de vídeos de Ravi Shankar**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/@RagaMala>>. Acesso em: nov. 2024.

MANI, Chandra. **Entrevista**. Rio de Janeiro. 11 de agosto de 2023.

MARSICANO, Alberto. **A música clássica da Índia**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

MARSON, Carla Cristine de Oliveira; MOREIRA QUADROS, Elton. "Entre História e Memória: disputas de narrativa no nacionalismo hindu 1998-2005". In: **Revista de História**. Vol. 1., n. 180, p. 1-28. São Paulo: USP, 2021.

MASSEY, Reginald & MASSEY, Jamila. **The music of India**. London: Abhinav publications, 1996.

MENON, Nitya. "When the Queen of Song captured the West". in: **The Hindu**. Chennai. 18 Sep 2014. Disponível em: <<https://www.thehindu.com/news/cities/chennai/When-the-Queen-of-Song-captured-the-West/article11621104.ece>>. Acesso em: nov. 2024.

MERRIAM, Alan. Parkhurst. **The Anthropology of Music**. Evanston: Northwestern University Press, 1964.

MINER, Allyn. **Sitar and Sarod in the 18th and 19th Centuries**. New Delhi: Motilal Banarsidass, 2004.

MISRA, Susheela. "The Khayal". in: **Journal of the Sangeet Natak Akademi**, n. 64-65. Abr-Set, 1982, p. 64-70. New Delhi: Sangeet Natak Akademi, 1982.

MOCELLIN, Renato; CAMARGO, Rosiane de. **Perspectiva história, 6** (Coleção perspectiva). São Paulo: Editora do Brasil, 2012.

MOMIM, Abdur Rahman. "The Role of Sufis in Fostering Inter-Cultural Understanding and Conciliation in India". In: JAFRI, Saiyid Husain; REIFELD, Helmet (org.). **The Islamic Path. Sufism, Society and Politics in India**. New Delhi: Rainbow Publishers, 2006.

MOURA, Mário. **Entrevista**. Rio de Janeiro. 9 de agosto de 2023.

NETTL, Bruno. **Theory and method in ethnomusicology**. New York: The Free Press of Glencou, 1964.

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

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.

NEUMAN, Daniel M. **The Life of Music in North India: The Organization of an Artistic Tradition**. Chicago: University of Chicago Press, 1990.

NEUMAN, Daniel M. "String Theory: A Meditation on Lives in Ethnomusicology". In: RICE, Timothy (Org.). **Ethnomusicological Encounters with Music and Musicians: Essays in Honor of Robert Garfias**. p. 129-154. Burlington, VT: Ashgate, 2011.

NEUMAN, Daniel M. "A Tale of Two Sensibilities: Hindustani Music and its Histories" in: MCCOLLUM, Jonathan e HEBERT, David G. (Org.). **Theory and Method in Historical Ethnomusicology**. Lanham, Maryland: Lexington Books, 2014.

NICOLAU NETTO, Michel. **O discurso da diversidade: a definição da diferença a partir da world music**. Tese de doutorado. Programa de Pós-graduação em Filosofia e Ciências Humanas. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2012.

NOVAES, Fernanda Carolina Pegoraro. **Ontogenia do assunto música na cdd: uma análise da divisão 780**. Dissertação de mestrado Programa de Pós-graduação em ciência da informação. Marília: UNESP, 2020.

OLIVEIRA, Michele Souza de. **Padmaavat (2018): a construção de identidades religiosas e nacionais a partir da história de uma rainha hindu**. Dissertação de mestrado no Programa de Pós-graduação em História. Curitiba: UFPR, 2022.

OLIVEIRA, Arilson Silva de. “A Índia muito além do incenso: um olhar sobre as origens, preceitos e práticas do vaishnavismo”. **Revista Eletrônica História em Reflexão**. v. 3, n. 5. Dourados: UFGD, 2009.

OS MUTANTES. **Mutantes e Seus Cometas no País do Baurets**. Brasil, Polydor, 1972.

PARAMATMA, Jean-Christophe. **Entrevista**. Rio de Janeiro. 11 de agosto de 2023.

POPLEY, Herbert Arthur. **The Music of India**. Calcutta: Association. Press; London: Oxford University Press, 1921.

PORTO, Nélio Tanios. H.J. Koellreutter: o devorador de culturas. in **Revista Farol**. v. 1, n. 7, p. 8–14. Vitória: Universidade Federal do Espírito Santo, 2015.

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.

RAO, Shubhendra. **Palestra sobre música indiana na Escola de Música da UFPR**. Rio de Janeiro. 9 de agosto de 2023.

RAVI SHANKAR E GEORGE HARRISON. **Chants of Índia**. Estados Unidos da América, Angel Records, 1997.

RICE, Timothy. **Ethnomusicology - A Very Short Introduction**. Nova Iorque: Oxford University Press, 2014.

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.

RUCKERT, George. “Theory and practice in recent centuries”. In: ARNOLD, Alison (Org). **The Garland Encyclopedia of World Music - South Asia: the Indian subcontinent**. p. 77-79. New York: Garland, Routledge, 2000.

SAID, Edward. **Orientalismo: O Oriente como invenção do Ocidente**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

- SAMBAMURTHY, Pichu. **History of Indian Music**. Chennai: The Indian Music Publishing House, 2005.
- SANTOS, Delano de Jesus Silva. Sufismo na Índia: origem da Ordem Sufi Chishti e suas principais práticas espirituais. In **Religare**, v.13, n.1, p. 214. João Pessoa: UFPB, 2016.
- SANTOS, Delano de Jesus Silva. Amir Khusraw e a síntese cultural entre hindus e muçulmanos na Índia. In **Sacrilegens**, v. 15, n. 2. p. 424-512. Juiz de fora: UFJF, 2018.
- SANTOS, Nívea Lins. **Oriente-se, Brasil: a presença da cultura indiana no cenário musical brasileiro (1968-2012)**. Tese de doutorado. Programa de Pós-graduação em História. Franca: Unesp, 2020.
- SCHÄFERS, Marlene. “Voice”. In: **The Cambridge Encyclopedia of Anthropology**. Cambridge: University of Cambridge, 2017.
- SEEGER, Anthony. **Etnografia da Música**. Cadernos de Campo, São Paulo, nº 17, p. 237-259, 2008.
- SHANKAR, Ravi. **Music of India (three classical ragas)**. India, EMI, 1956.
- SHANKAR, Ravi. **My Music, My Life**. Vikas Publishing House: New Delhi, 1969.
- SHANKAR FAMILY & FRIENDS. **Shankar Family & Friends**. Reino Unido, Dark Horse Records, 1974.
- SHANKAR, Rupasri. **Women in carnatic music**. Texas: The University of Texas at Austin, 2020.
- SHANKAR, Ravi. **Ravi Shankar: between two worlds**. Direção de Mark Kidell. Paris/ Nova Iorque: Agat Films & Cie/ JP Weiner Productions/ Arte France, 2001. vídeo (90 min). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=fTzg7WfmtPs>>. Acesso em: 20 dez 2022.
- SHAW, Alexander. A bridge in music. Reino Unido: UNESCO, 1965. Disponível em: <<https://www.unesco.org/archives/multimedia/document-5069?>>. Acesso em: 24 out 2022.
- SIBYL, Marcuse. **Musical Instruments: A Comprehensive Dictionary**. New York: Doubleday and Company, Inc., 1964.
- SILVA, Sara Daniela Marques da. **A música clássica em Portugal está em crise? Uma investigação na região de Aveiro**. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-graduação em música. Aveiro: Universidade de Aveiro, 2015.
- SIMMS, Robert. “Scholarship since 1300”. In: ARNOLD, Alison (Org). **The Garland Encyclopedia of World Music - South Asia: the Indian subcontinent**. p. 42. New York: Garland, Routledge, 2000.

SLAWEK, Stephen. "The Classical Master-Disciple Tradition". In: ARNOLD, Alison (Org). **The Garland Encyclopedia of World Music - South Asia: the Indian subcontinent**. p. 457-467. New York: Garland, Routledge, 2000.

SMALL, Christopher. **Musicking: The Meanings of Performing and Listening**. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1998.

SPITZ, Bob. **The Beatles: a biografia**. São Paulo: Larousse do Brasil, 2007.

STOCKILL, Zachary Francis. "who wants tradition in the Beatle generation?". In: **The Indian Press, and the cultural politics of reception, 1966-68**. Vancouver: The University of British Columbia, 2013.

STOKES, Martin. "Introduction: ethnicity, identity and music". In: STOKES, Martin (Ed.). **Ethnicity, Identity and Music: the musical construction of place**. p. 1-27. Oxford: Berg, 1997.

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.

SUBRAMANIAN, Lakshmi. **Veena Dhanammal: The Making of a Legend**. Delhi: Routledge Chapman & Hall, 2009.

SUNDAR, Sumathy. Can Traditional Healing Systems Integrate With Music Therapy? Sumathy Sundar interviews T. V. Sairam. In: **Voices: A World Forum for Music Therapy**, 2005.

TAYLOR, Meadows; "On Indian Musical Instruments, Presented by Colonel P. T. French." In: **Proceedings of the Royal Irish Academy (1836-1869)**. vol. 9, p. 106-25. Dublin: Royal Irish Academy, 1864.

THE BEATLES. **Rubber Soul**. Reino Unido, Parlophone, 1965.

THE BEATLES. **Revolver**. Reino Unido, Parlophone, 1966.

THE BEATLES. **Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band**. Reino Unido, Parlophone, 1967.

THE BEATLES. **Single Lady Madonna/ The Inner light**. Reino Unido, Parlophone, 1968.

THE BEATLES. **Antologia**. São Paulo: Editora Cosac & Naify, 2001.

THE ROLLING STONES. **Aftermath**. Reino Unido, Decca, 1966.

TRIVEDI, Ragini. **Sitar Compositions in Ome Swarlipi**. Lulu.com, 2011.

TOUB, Martin. **Exploring the world of music**. New York: Pacific Street Films and the Educational Film Center, 1999. Disponível em: <<https://www.learner.org/series/exploring-the-world-of-music/>> Acesso em: nov. 2024.

TURNER, Steve. **Beatles 1966: o ano revolucionário**. São Paulo: Editora Benvirá, 2018.

UNZER, Emiliano. **História da Índia**. Amazon Independent Publishing, 2018.

UTTER, Hans Fredrick. A Non-Linear History of the Sitar: Applied Philosophy and the Ethnographic Gaze. In: **International Journal of Žižek Studies**. vol. 12, n. 1. 2018.

VÁRIOS ARTISTAS. **Concert For Bangladesh**. Estados Unidos da América, Apple Records, 1971.

VEDABALA, Samidha. **Sitar Music: The Dynamics of Structure and its playing Techniques**. Nova Delhi: wizard publisher, 2021.

VENERITO, Rico. **Como tocar sitar**. São Paulo: edição do autor, 2021.

VICALVI, Cacá. **Documentário Koellreutter e a música transparente**. São Paulo: Documenta Vídeo Brasil, 2000. Video (53 min) Disponível em: <<http://koellreutter.ufsj.edu.br/modules/acervo/brtacervo.php?cid=5181>>. Acesso em: nov. 2024.

VIOLIN, Marcelo Henrique. **"Cante e Seja Feliz": George Harrison e o Movimento Hare Krishna, 1966-1973**. Monografia de especialização em Religiões e religiosidades. Londrina: Universidade Estadual de Londrina, 2013.

VISHAL, Pankaj. **Handbook of sitar**. New Delhi: Pankaj publications, 2008.

WACQUANT, Loïc. **Corpo e Alma: Notas Etnográficas de um Aprendiz de Boxe**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

WADE, Bonnie C. **Music in India: the classical traditions**. New Delhi: Manohar Publication, 1987.

WADLEIGH, Michael. **Woodstock - 3 Days of Peace & Music**. Estados Unidos: Warner Bros, 1970. vídeo (185 min). Disponível em: <<https://www.imdb.com/title/tt0066580/>>. Acesso em: 20 dez 2022.

WEBER, Max. **Ensayos sobre sociología de la religión. Ensayos sobre sociología de la religión**. Madrid: Taurus, 1987.

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

WILLIAMS, Sean. "The Visiting Artist as Culture Broker: Joe Heaney and the Negotiation of Identity". In: **Ethnomusicological Encounters with Music and Musicians: Essays in Honor of Robert Garfias** (Org. RICE, Timothy). P. 49-64. Burlington, VT: Ashgate, 2011.

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

WOLFF, Marcus Straubel. **O pensamento estético de Koellreutter: e seus desdobramentos pedagógicos e composicionais.** Curitiba: Brazil Publishing, 2022.

WOLFF, Marcus. **Entrevista.** Rio de Janeiro. 10 de agosto de 2023.

YOGANANDA, Paramahansa. **Autobiografia de um yogue.** Rio de Janeiro: Lótus do saber, 2001.