

A APRENDIZAGEM DA MÚSICA CARNÁTICA NO SUL DA ÍNDIA

Adriano Michalovicz
Universidade Estadual do
Paraná
pranaartes@gmail.com
GT4 - Conexões entre
Etnomusicologia e
Educação Musical:
musicalidades, práxis de
resistência e caminhos
decoloniais

Resumo: Há profundas influências da colonização britânica do século XVIII na cultura musical indiana, seja no pensar, ensinar, aprender e fazer música. Influências estas que eram aceitas e que consolidavam as relações entre os grupos que detinham o poder; ou não aceitas, na qual artistas, intelectuais, ativistas sociais e outros, rejeitavam o pensamento e cultura do colonizador. Atualmente são utilizados diversos sistemas de ensino de música tradicionais e modernos. Professores propõem a recriação de tradições no ensino da música carnática relacionados a memória de músicos do passado, como Purandara Dasa (1484 – 1564), Thyagaraja (1767-1847) e Baluswami Dikshitar (1786 - 1859). Na aprendizagem da música carnática utiliza-se exercícios de canto durante todo processo de aprendizagem, a partir da imitação dos materiais musicais que o professor traz, através de exercícios e repertório tradicionais relacionados a religião hinduísta. Gradualmente o repertório se desenvolve com maior complexidade técnica nos aspectos melódicos (*Ragam*) e rítmicos (*Talam*). Este é um breve relato sobre o processo de aprendizagem de música carnática e do instrumento saraswati veena na cidade de Pondicherry, perpassando elementos técnicos e do contexto cultural em que a música está inserida. A aprendizagem de um instrumento musical permite um contato mais profundo com a cultura, através da relação entre pesquisador e os agentes que produzem e ensinam tal música, conforme propõem os etnomusicólogos Mantle Hood e Bruno Nettl. A coleta de dados exposto neste trabalho referem-se a observação-participante do pesquisador durante estudo de música carnática na Índia, nos anos de 2019, 2020 e 2024.

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

LEARNING CARNATIC MUSIC IN SOUTH INDIA

Abstract: There are profound influences of 18th century British colonization on Indian musical culture, whether in thinking, teaching, learning or making music. These influences were accepted and consolidated relations between the groups that held power; or not accepted, in which artists, intellectuals, social activists and others rejected the thought and culture of the colonizer. Currently, several traditional and modern music teaching systems are used. Teachers propose the recreation of traditions in the teaching of Carnatic music related to the memory of musicians of the past, such as Purandara Dasa (1484 – 1564), Thyagaraja (1767-1847) and Baluswami Dikshitar (1786 - 1859). In learning Carnatic music, singing exercises are used throughout the learning process, based on the imitation of the musical materials that the teacher brings, through traditional exercises and repertoire related to the Hindu religion. The repertoire gradually develops with greater technical complexity in the melodic (*Ragam*) and rhythmic (*Talam*) aspects. This is a brief account of the process of learning Carnatic music and the Saraswati veena instrument in the city of Pondicherry, covering technical elements and the cultural context in which the music is inserted. Learning a musical instrument allows for a deeper contact with the culture, through the relationship between the researcher and the agents who produce and teach such music, as proposed by ethnomusicologists Mantle Hood and Bruno Nettl. The data collection presented in this work refers to the researcher's participant observation during a study of Carnatic music in India, in the years 2019, 2020 and 2024.

Keywords: etnomusicology; carnatic music; saraswati veena.

Festivais de música Carnática no Sul da Índia

Em minhas três viagens a Índia (2018/2019, 2019/2020, 2024/2025), repeti exatamente o mesmo trajeto enquanto estudante de música - estudo de sitar indiano em Varanasi (estado de Uttar Pradesh, no norte da Índia), seguindo para região Sul do país, para uma imersão em importantes festivais de música carnática: ‘Chennai Marghazi season’, que ocorre anualmente desde 1927 em Chennai, estado de Tamil Nadu; e ‘Thyagaraj Aradhana’ em Thiruvaiyaru, também em Tamil Nadu; ‘Swathi Sangeetholsavam’, que ocorre anualmente desde 1998 em Thiruvananthapuram, no estado de Kerala. Nestes festivais pude conhecer um pouco mais sobre as formas e estruturas utilizadas na música carnática, como os *kirtanas* e *kritis*

O gênero que mais influenciou o repertório moderno de Karnatak é o Telugu *kirtana*, especialmente as obras compostas pelos três compositores "Tallapakam" dos séculos XV e XVI: Annamacharya (1408-1503), seu filho Pedda Tirumalayyanga e seu neto Tallapakam Chinnayya. Anteriormente o *kirtana* consistia em apenas duas seções alternadas, *pallavi* e *caranam*. As composições de Tallapakam foram as primeiras obras escritas a compreender três partes— *pallavi*, *anupallavi* e *caranam*. Esta estrutura tripartida dominou as composições Karnatak desde então. (...) O próximo grande compositor a usar a forma *pallavi-anupallavi-carnam* de três partes foi o Bhadrachala Ramadas do século XVII, que foi seguido por muitos outros compositores dos séculos XVIII e XIX. O mais notável destes foram a trindade Karnatak que também elevou o *kirtana* no musicalmente refinado *kriti* de hoje. (Catlin, 2000, p.216).

O *kirtana* são executados para encerrar os longos concertos, sendo estas peças extrovertidas, com estruturas mais simples e curtas – normalmente com duas diferentes melodias, uma como um refrão e outra melodia com variação na letra, para em seguida voltar para o refrão. Era possível ouvir as pessoas da plateia cantarolando as letras destas canções devocionais, e na qual se fecha o espetáculo de forma suave, em contraste ao momento anterior com cerca de 2 horas de estruturas musicais complexas.

Como não conhecia ninguém do universo da música carnática no Brasil, na primeira viagem realizei contatos para ir me aproximando deste cenário e das pessoas que o integram, e em retorno futuro a Índia tivesse condições de comprar um instrumento *saraswati veena*, conseguir encontrar um professor e dar início nos estudos. E assim foi, na segunda viagem, logo após o festival em Kerala segui para Thanjavur, lá eu tinha um contato: meu amigo Gobi, tinha um amigo que estudava *saraswati veena*, Simon, que me apresentaria ao professor dele, Swaminathan.

Cheguei em Thanjavur em 11 de janeiro de 2020, e meu plano era seguir para Thiruvayaru no dia seguinte, era início de um festival rural que celebra as colheitas, o *Pongal*, e concomitante se iniciava o *Tyagaraja Aradhana*, outro importante festival de música carnática, este em homenagem ao santo músico Tyagaraj (1767 - 1847 E.C), na qual diversos músicos se alternam em diversas apresentações instrumentais e vocais, interpretando as composições de Tyagaraj. Num determinado momento do festival, centenas de músicos executam peças ao mesmo tempo, ao mesmo tempo que sacerdotes conduzem rituais védicos – tudo nas dependências de um templo dedicado ao músico, as beiras do sagrado rio Kaveri, onde anteriormente o músico foi enterrado e criado um memorial, o local está próximo da casa onde ele viveu. Desde o período de sua morte, seus discípulos passaram a se reunir anualmente para prestar homenagens, o que foi constituindo e formatando o festival. Tyagaraj junto de seus contemporâneos Shastri e Dikshitar, são considerados a ‘trindade da música carnática’ (Peterson, 1986, p. 184). “Tradições performáticas seguem os modelos das três principais linhagens de compositores do século XVIII, as de Muttusvami Diksitar, Syama Sastri e Tyagaraja. Os músicos de Karnatak reverenciam muito estes três compositores por suas diferentes interpretações de uma única raga” (Kassebaum, 2000, p. 97).

Retornei para Thanjavur, e na manhã do dia 12 de janeiro, caminhando em direção do local para pegar um ônibus para voltar a Thiruvayaru, se viam em todas as partes belíssimos *Rangoli Kolam* e outros sendo preparados – estas belas e complexas pinturas geométricas enfeitam as entradas de casas e estabelecimentos comerciais, traçados no chão com pó feito de arroz em diversas tonalidades de cor. Todo dia se vê estas obras de arte, mas no dia do *Pongal*, haviam ainda mais complexidade, além de desenhos relacionados ao festival, como o sol, o pote de barro onde se ferve leite para preparos tradicionais desta festividade, a vaca, a cana de açúcar, entre outros. Este rito diário, realizado pelas mulheres, é um convite “para que a Deusa *Lakshmi* venha visitar o local e trazer suas bênçãos e prosperidade”, conforme alguns locais me explicaram.

Já no ônibus se observava vendedores e pessoas já carregando para casa e para os templos, feixes de cana de açúcar e cúrcuma, ingredientes que serão cozidos com leite e arroz para preparo de um prato que leva o nome do festival, *pongol*, e que tem também sua versão salgada – serão oferecidos a Deus no altar (seja na casa ou no templo), rito conhecido como *prasadam*, depois este alimento “abençoado” será saboreado pelos participantes. *Pongal* é o nome do festival no estado de Tamil Nadu, mas tem diferentes nomes em outras regiões da

Índia, como *Makara Sankranti*, e marca o fim do solstício de inverno, com o início de dias mais longos.

Chegando em Thiruvayaru saboreei o café da manhã local, *idlis* (pão cozido no vapor, a base de uma massa fermentada de arroz, lentilhas e feno grego), *sambar* (sopa de legumes), *chutney* de coco (uma pasta que acompanha as massas), *pongal* (esperava ser doce, mas veio salgado), café forte e filtrado que é misturado com leite - que só se encontra no sul da Índia, em alternativa aos nada saborosos cafés instantâneos.

Seguindo em direção ao Rio Kaveri, passa-se pelo Aiyarappar Temple, templo antigo dedicado a Shiva que inspirou músicos, inclusive Tyagaraj a compor canções. Chegando ao festival, havia uma estrutura coberta para abrigar o festival e um grande palco, estendendo do templo ao longo espaço em frente e em direção ao Kaveri.

Aconteceram 3 movimentos na abertura. O festival iniciou com os ritos em frente ao altar do pequeno templo, e em paralelo começaram a ser executados no local que se estende ao palco, de forma coletiva por centenas de músicos, *kritis* de Tyagaraj. Havia cantores e diversos instrumentistas, sendo que havia ‘naips’ na qual alguns poucos músicos estavam próximos dos microfones, possivelmente o mestre ou músicos mais experientes a se observar pela postura, idade e a segurança que se transmitia em suas execuções. Um momento que pareceria uma ação para se conquistar um recorde do *guiness book*.

O *kriti* é a forma de composição padrão do período moderno e data de o início do século XIX. Começando com os compositores da Trindade, os músicos de Karnatak e compositores combinaram técnicas de improvisação *pallavi* com a composição e execução de canções devocionais de *kriti* (Catlin, 2000, p.219).

O momento seguinte, e que se seguiu por dias, era no palco. Apresentações musicais dentro da formatação tradicional da música carnática, com artistas experientes se apresentando, acompanhados no palco de seus discípulos, que observam atentamente e com os dedos, mãos e braços, fazendo movimentos relacionados a marcação da estrutura rítmica (*talam*), hábito que se observa nos expectadores na plateia, que estão sempre a marcar a *talam* e de certa forma são incluídos de forma ativa no espetáculo. Porém havia também apresentações curtas de estudantes de música.

Os conjuntos do festival em Tiruvaiyaru são idênticos aos do típico Karnatak concerto, composto por um artista principal (ocasionalmente dois) ladeado por acompanhantes. Da mesma forma, em ambos os contextos, muitas mulheres vocalistas participam, embora muito menos mulheres instrumentistas do que homens. Mas diferenças significativas também são evidentes - em uma natureza mais ampla e inclusiva dos conjuntos de Tiruvaiyaru e no foco do festival não estar



no virtuosismo, mas na devoção. Artistas de todas as idades e níveis de habilidade participam, dos maiores artistas de concerto (*vidvan*) aos jovens iniciantes. Cada grupo de músicos toca apenas uma ou duas músicas (hoje em dia invariavelmente composições de Tyagaraja) em uma forma breve e direta, com pouco da improvisação expansiva ou tocando em um concerto padrão de Karnatak. Alguns músicos que acompanharam um artista solo em uma apresentação aparecem logo depois como solistas por direito próprio. (Sankaran & Allen, 2000, p.385).

Na música carnática, grande parte das apresentações tem como protagonista a música vocal e o violino, *tampura*, acompanhados das percussões *Mridangam e Ghatam*; na música instrumental as apresentações tinham a *saraswati veena*, *Gottuvadhyam* ou *Citraveena*, *venu* ou flauta carnática, acompanhados de *morsing* e *kanjira*.

Uma formação muito específica e por isso destaque, são as apresentações com *nadaswaram* (espécie de oboé) e a percussão *tavil*, com dois pares de cada instrumento, somado a um tocador de *kartala* (dois discos de metal usados como percussão) que mantém a marcação da *talam* – os timbres e o formato da música são bastante distintos para os padrões ocidentais, trazendo a aura de um tipo de música que resistiu ao tempo e as transformações, utilizado nas aberturas de festivais e eventos, dentro de templos durante certos rituais, também em casamentos, mas que no festival de Tyagaraj também assumia o palco realizando apresentações completas.

Outros instrumentos ocidentais como saxofone e mandolim são utilizados na música carnática, mas estavam menos presentes nesse festival, como se tal ambiente representasse ou mesmo recriasse uma determinada tradição e aura de passado (semelhante ao festival em Kerala). Porém o violino é um dos instrumentos mais presentes nas formações de música carnática junto das percussões e o canto - embora o instrumento faça parte da herança colonial, sua presença não parece gerar incomodo entre músicos e ouvintes, tal instrumento foi assimilado culturalmente numa tradição que sempre reafirma sua “pureza” cultural e originalidade, em oposição a misturas e influências de culturas externas. Sobre a ideia de música clássica indiana, Amanda Weidman escreve: “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).

Já no contexto de música popular, ainda que com influência e executado por alguns músicos clássicos, como em festas de casamento e eventos sociais, fundia-se o virtuoso uso dos instrumentos tradicionais, com os ocidentais e modernos, como teclado e bateria eletrônica, aplicados de forma confusa e as vezes entediante – me permitam justificar, eu estava em Pondichery/Tamil Nadu, e a convite de outro professor de *Saraswati veena*, Sriveena Suku, fui vê-lo num evento onde ele foi contratado para tocar. Ouvi longamente um

percussionista usando bateria eletrônica, configurando também nos *pads* algumas poucas notas graves como de um contrabaixo para serem tocados. Com limitado conhecimento de como utilizar esta ferramenta (pois já estaria avançando para outro território técnico, teórico e prático), acabava por interferir num aspecto harmônico da música (na qual havia um tecladista, que interagiu com as melodias da *saraswati veena* e flauta).

A sustentação da música indiana está no bordão em Sa e Pa, ou seja, a Tônica e a quinto grau, constantemente enfatizada pelas afinações dos instrumentos, e consequentemente havendo uma tonalidade principal conduzindo toda apresentação. Eis um dia que me desconectei da experiência de estar na Índia, e me vi como um ocidental analisando a música a partir de tal perspectiva, reconhecendo e valorizando momentaneamente a história e o desenvolvimento de sistemas musicais que privilegiam o aspecto harmônico da música.

Tendo expressado um sentimento absolutamente pessoal e estético, voltemos para a análise. Há um motivo, ou ao menos uma justificativa histórica, sobre a aceitação do violino como um instrumento comum e bem assimilado na música carnática.

Muthuswami Dikshitar (1775-1835) nasceu em Tiruvarur, cidade próxima de Thanjavur. Era poeta, cantor e tocava *saraswati veena*, e a maior parte de suas composições foram escritas em sânscrito, com descrições elaboradas e poéticas acerca dos deuses e dos templos. Seu pai também foi um importante compositor, Ramaswami Dikshitar.

Como Tyagaraja, ele era um *Brahmin*, mas falante de tâmil em vez da comunidade falante de telugo. Ele acreditou na unidade de toda existência com o Ser Supremo, e louvou todas as divindades hindus. Suas composições *kriti* exibem uma dignidade intelectual e espiritual sublime, e a maioria de seus textos de música são em louvor às divindades. (...) A vida de Dikshitar começou em Tiruvarur, onde ele e seu pai antes dele eram devotos do ídolo dançante de Shiva no templo Tyagaraja. Ambos organizaram e compuseram música que o templo ainda usa hoje para seus serviços, procissões e festivais. Como Tyagaraja, Dikshitar evitou o patrocínio das cortes reais e viveu uma vida de pobreza. (Catlin, 2000, p.224)

Seu irmão era Baluswami Dikshitar (1786 - 1859), considerado o pioneiro que introduziu o violino na música carnática. Ele aprendeu com um violinista europeu e que posteriormente adaptou sua técnica para ser usado na música indiana.

Uma proeminente da família Mudaliar (tradutores do governador inglês) tomou interesse em Ramaswami Dikshitar e seus três filhos jovens músicos, e trouxe o Dikshitar para suas propriedades fora de Madras em Manali por volta de 1800. Eles ficaram por muitos anos, durante os quais eles foram apresentados à música de banda inglesa. Muthuswami compôs textos em sânscrito para muitas músicas de bandas inglesas, incluindo uma sobre a deusa Sarasvati ao som de "God Save the



King". Chinnayya Mudaliar providenciou para que o irmão mais novo de Dikshitar, Baluswami, estudasse violino ocidental por três anos. (Catlin, 2000, p.224)

Teve diversos discípulos, inclusive o rei (*Raja*) de Ettayapuram em Tamil Nadu, e junto a seu outro irmão Chinnaswamy Dikshitar são reconhecidos como a primeira dupla de violinistas de destaque (Catlin, 2000, p.227).

(..) Os Dikshitar foram apresentados a um iogue que levou Muthuswami a Benaras em uma peregrinação de cinco anos. A preferência de Muthuswami por andamentos lentos e ornamentos lânguidos e o clima austero de suas composições levaram alguns a acreditar que suas peças refletem a influência do estilo *dhruwad* da música hindustani, que se presume ter ouvido enquanto estava no Norte. (Catlin, 2000, p.224)

Por fim, muito há que se observar, compreender e registrar sobre o importante festival Tyagaraj Aradhana, também acerca da estrutura social, política e religiosa, sendo este é um dos principais eventos relacionados a música do sul da Índia, atraindo músicos, professores, alunos, assim como ouvintes. Importante ressaltar que paralelamente ao Tyagaraj Aradhana, acontecem programas em outras cidades e arredores de Thanjavur em homenagem, como pude visitar com meu professor próximo a casa dele, num pequeno auditório da Sri Besant Lodge (ligado a sociedade teosófica, fundada por Helena Blavatsky), onde foram apresentadas diversas composições de Tyagaraj por um coletivo de músicos tocando juntos.

Aulas de saraswati veena em Pondicherry

Em 2020 iniciei aulas de saraswati Veena e música carnática com Swaminathan Thiruvaiyaru em Thanjavur e Sriveena Suku. Após visita a Thanjavur, segui para Pondicherry, cidade do sul da Índia conhecida pelas influências culturais incorporadas devido a colonização francesa no século XIX (posto de comércio disputada desde o século XVII com holandeses e britânicos).

Já estava em contato com Sriveena Suku desde o ano anterior, quando o vi tocar em 2018 no festival de música 'Chennai Marghazi Season', que ocorre anualmente no mês de dezembro em Chennai (Tamil Nadu).

As aulas com Sriveena foram completamente diferentes de Swaminathan. Nas duas semanas que estive em Pondicherry, fazíamos uma breve aula na casa do professor pela manhã. Após esta aula, eu o acompanhava durante o dia todo, em sua *scooter*, se deslocando durante o dia para aulas individuais na casa dos alunos, aulas em grupo em escolas de música,

associações e projetos comunitários na região rural da cidade, e anoite para eventos que ele se apresentava junto de um grupo em festas de casamento, e apresentações em templos hindus junto de seus alunos. Também fomos em festivais culturais de Universidade, na qual ele tinha o papel de jurado em apresentações musicais apresentados pelos alunos. Seus alunos, em geral, eram crianças e adolescentes e de gênero feminino, havendo algumas exceções.

Nestas aulas eu observava, mas ele também solicitava que eu praticasse, sob orientação de seus alunos, independentemente da idade, a hierarquia vinha de quem tinha mais conhecimento, assim em aulas em grupo também fui orientado por crianças. De forma interessante, tal ação parecia pedagógica e incentivava os alunos assumirem outros papéis, e cultivando certo “espírito” de quem sabe mais auxiliar quem sabe menos, subvertendo padrões relacionados a idade e gênero

Pela manhã ele ensinava alguma composição, sem demais explicações, apenas demonstrava a escala ascendente e descendente, e demonstrava a melodia no instrumento. Em seguida me passava o instrumento, e começava a cantar a melodia trecho por trecho, pedindo para que eu executasse as melodias no instrumento. Enquanto cantava ele realizava simples atividades da casa e se organizava, antes de sair para um longo dia de trabalho.

Ao lado do professor, o aluno estuda uma longa série de exercícios que apresentam características de raga e tala, melodia e ritmo, e justapõem os dois em diversas combinações. Estes exercícios e algumas peças introdutórias simples constituem ou incluem unidades fundamentais, como motivos rítmicos e melódicos, que são posteriormente utilizados em composições aprendidas. (Nettl, 2005, p.426).

Pedia para não fazer marcações escritas, nem gravações, sendo que só no último dia de aula esboçou numa folha de papel, de forma imprecisa, sem se referir ao título ou quem era o compositor. Não havendo a gravação, nem tampouco as informações sobre as músicas, e com anotações também superficiais, foi difícil dar continuidade nos estudos das peças, e ter referências para a evolução e compreensão sobre estas. Diferente do professor Swaminathan que permitiu filmagem e uso de um livro com anotação musicais e das letras, o que permitiu pesquisa posterior das peças (Panchapakesa, 1992).

Todo dia anoite, após término dos trabalhos, íamos jantar em alguma lanchonete, além de caminhar em algum templo ou na beira da praia. Ele assumia um papel atencioso, querendo dar cuidado e atenção, conversar, e saber mais de mim, embora se mantivesse reservado sobre os detalhes de sua vida.

Já próximo de encerrar as aulas, ele comentou que haveria uma apresentação dos alunos num templo, e que eu ia me apresentar junto. Achei que era piada, pois ele constantemente fazia brincadeiras e piadas. Porém no dia, ele comentou trouxesse desde a aula no período da manhã, alguma roupa que pudesse usar anoite, ou que ele poderia me emprestar uma roupa adequada.

Fomos para um belíssimo Templo, fora do centro da cidade, levando uma saraswati veena, eu ainda não tinha certeza se realmente ia tocar pois aquela ideia me soava irreal. Outros alunos foram chegando, ficamos todos próximos para assistir uma apresentação de dança. Após concluída, todos alunos foram se organizando, ele delegou duas alunas que me dessem suporte, ou seja, elas estariam ao meu lado, bem próximas, cantando as melodias com os nomes das notas, para auxiliar que eu me lembrasse de cada trecho de um pequeno repertório que eu recém havia começado a aprender, e num instrumento que eu estava a tocar cerca de um mês. O professor assumia uma postura de reger o grupo de alunos como uma espécie de orquestra de saraswati veena, acompanhado de outro músico percussionista tocando mridangam. O Professor tocou posteriormente acompanhando algumas poucas alunas mais avançadas.

Esta foi uma espécie de “iniciação”, porém muito estimulante, que me possibilitou vivenciar uma experiência rara, e que aparentemente é parte de sua metodologia. Concluído a apresentação eu estava ainda trêmulo de nervosismo, e no meio de tantos outros estudantes, meus erros não devem ter ficado tão evidentes, de qualquer forma me senti acolhido pelas jovens alunas. Representantes do pequeno templo agradeceram os artistas, e seguindo uma tradição, cada músico ia até o santuário, prestava reverências, e ganhava um presente (tecido) e era colocado uma guirlanda de flores.

Para encerrar este artigo, compartilho uma memória: estava caminhando num templo em Pondicherry, junto a meu professor Sriveena, quando uma mulher com roupas bastante simples e corpo frágil veio prestar reverências, era claro os diferentes papéis sociais que cada um ocupava. Ela agradeceu a música que ele as vezes levava ao templo, mas com certa tristeza comentou que nunca teve oportunidade de estudar música, e ele a convidou para ir fazer aula junto a um grupo de estudantes numa escola, ela parecia não acreditar naquele convite, perguntando repetidas vezes se poderia mesmo ir e demonstrando até certo embaraço, mas ele repetia enfatizando que ela poderia sim aprender música. Não sei como esta história terminou, mas tal episódio chamou atenção.

Em meu retorno a Índia em 2024, vi meu outro professor, Swaminathan de Thanjavur, tocando em eventos acompanhado de um músico cristão, num diálogo entre instrumentos tradicionais como a saraswati veena e a mridangam, com instrumentos como o teclado e bateria eletrônica, demonstrando interação entre diferentes grupos sociais, o que nem sempre é realidade numa sociedade marcada pelas divisões de castas, acentuados pelas crenças religiosas que polarizam os as condições dos grupos privilegiados e dos oprimidos, como realidades naturais e imutáveis.

Bho Shamboo – um relato sobre música e ‘sentir os pés no chão’
(23 de janeiro de 2020, em Thiruvayaru, Tamil Nadu, Índia)

Meu professor de saraswati veena, em Thanjavur (Tamil Nadu), Swaminathan, me convidou para ir a um festival religioso numa cidade próxima, em Tiruvaiyaru no templo ‘Aiyarappar temple’, antigo templo de Shiva, onde ele ia se apresentar.

Peguei um ônibus, e chegando no templo, tirei os sapatos e entrei. O templo era gigante, e me dirigi para o espaço central onde estavam ocorrendo as belíssimas apresentações de dança, no estilo Bharatanatyam.

Depois iniciou uma procissão com a divindade do templo, e encontrei meu professor e outros músicos. Era como uma grande carroça, lá estava a pequena estatua da divindade (murti), sobre uma estátua de vaca em tamanho real e perfeita, feita de algum tipo de metal. Havia muitas ornamentações naturais, feita com plantas, guirlanda de flores, incensos e outros objetos, a qual sacerdotes ia conduzindo rituais. O veículo era puxado por muitos homens, na frente seguia um grupo conduzindo música com os instrumentos Nadeswaram e Tavil, e outras percussões.

O programa estava atrasado, e eu temia não conseguir pegar ônibus para retornar para cidade onde estava hospedado. Meu professor insistiu que eu aguardasse um pouco mais, e que ele me levaria até o ponto de ônibus. Não relaxei!

Encaminhamo-nos para um local onde terminaria a procissão (fora do templo), e onde haveria um recital de música carnática com meu professor e os outros músicos. O local era em frente a um pequeno templo, onde já havia um tapete estendido, e a equipe se apressava a arrumar os microfones e equipamento de som.

Um dos músicos, Bala Murugan, me perguntou onde estava meu chinelo, e comentei lá na entrada do templo, e caminhamos (muito) até chegar lá, mas não achei meu chinelo!

Havia alguns poucos calçados e ele sugeriu que eu pegasse um, o que preferi não fazer. Era uma das ‘iniciações’ que faltavam em meu currículo de um peregrino viajante pelo sul da Índia.

A experiência me permitiu poder estar com os pés na terra dentro e fora do templo, assim como eu via dia após dia muitos indianos, seja em cidades pequenas ou mesmo nas grandes, descalços, e não apenas os que não podem comprar calçado devido dificuldades e desigualdades sociais, mas muitos por opção – como vi em Chennai, pessoas pegando ônibus, “bem-vestidas” e com uma maleta de trabalho na mão, mas descalços. Um amigo me explicou, que há pessoas que optam estar descalços por acreditarem que isso ajuda estarem mais ‘conectadas’ e em equilíbrio com o planeta, além de que pisar descalço é um ato de respeito nos locais que se considera sagrado, talvez alguns levem essa ideia ao extremo.

Chegando no local, meu professor pediu que eu me sentasse ao seu lado, o que é um dos aspectos tradicionais que integram o processo tradicional de aprendizagem, o discípulo próximo do mestre não apenas no momento de estudo, mas também no momento de um concerto. Presenciei um momento musical indescritível, observando talentosos músicos que tocavam num alto nível de expressão e domínio musical daquela arte, num estado de devoção e entrega, numa atmosfera diferente dos palcos nos festivais de música, apesar da estrutura técnica e consequentemente a qualidade do som ali fossem bastante inferiores.

Despertavam emoções através da música - com composições tradicionais para Shiva, repletas de energia e movimento, mas com certa densidade e profundidade - e para completar, encerraram com uma peça tradicional, muito conhecida no sul da Índia, “Bho Shambho”.

Encerrada a música, meu professor passou a Veena para um dos músicos cuidar, e me chamou em direção a moto, cumprindo sua promessa de me levar ao ponto de ônibus, com seu sorriso e expressão humilde. Com pés descalços, e ainda numa espécie de êxtase, entrei no ônibus retornando a Thanjavur, contente pela oportunidade de poder ter vivenciado aqueles momentos, nutrido e inspirado em continuar meus estudos de música, e em paz –pela experiência, mas sobretudo por já estar dentro daquele ônibus retornando para Thanjavur! E eu não era o único com os pés descalços.

Referências

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



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

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

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

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

PETERSON, Indira V. "Sanskrit in Carnatic Music: The Songs of Muttusvāmi Dīkṣita". *Indo-Iranian Journal*. 29 (3): 183–199. JSTOR 24654620. 1986.

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.

SANKARAN, Tanjavur & ALLEN, Matthew. *The Social Organization of Music and Musicians: Southern Area*. In: ARNOLD, Alison (Org). *The Garland Encyclopedia of World Music - South Asia: the Indian subcontinent*. p. 385. New York: Garland, Routledge, 2000.

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