

NOVAS IDENTIDADES E GÊNEROS MUSICAIS NO MUNDO GLOBALIZADO: UMA REFLEXÃO A PARTIR DO ESTUDO DOS FESTIVAIS DE MANTRAS DO RIO DE JANEIRO, BRASIL

WOLFF, Marcus Straubel

Abstract

Taking an investigation about the “Festivals of Mantras” performed in Rio de Janeiro by different groups as a starting point, one intends to reflect about the development of hybrid musical genres, understanding them as part of the wider process of globalization that generated the “world music” as well as mediascapes and made possible, by another side, for Brazilian music groups to enter in contact with what is produced in the “global village”. Also one tries to reflect on the possibility of arising new identities through this new musical production. In order to do so one has focused in the musical groups of Rio de Janeiro that took part on the so called “Festivals of Mantras” organized in the town in 2003 and 2004, understanding them as part of the process of globalization once these groups, linked to Indian culture, try to express their peculiarities and differences through the festivals of music that they organize. The model of research adopted was based in a dialogic perspective, searching to elaborate a “polyphonic text” that results from a dialogue with the consultants, giving voice to their routes, the differences among them and between the groups and Rio’s cultural scene.

Resumo

A partir da investigação realizada sobre os festivais de Mantras realizados no Rio de Janeiro por diversos grupos, pretende-se refletir sobre o desenvolvimento de gêneros musicais híbridos, compreendendo-os como parte do processo mais amplo da globalização que gerou a “world music”, bem como as *mediascapes* (que permitem a disseminação, em escala mundial, das possibilidades de se produzir informações por meios eletrônicos) por um lado e possibilitou, por outro, que grupos musicais brasileiros entrassem em contato com o que se produz na “aldeia global”. Também se procura refletir sobre a possibilidade de surgirem novas identidades através dessa nova produção musical. Para isso focalizamos os grupos cariocas que participaram dos “Festivais de Mantras” de 2003 e 2004 na cidade do Rio de Janeiro, RJ, Brasil, compreendendo-os como parte de um processo de globalização. Tais grupos cariocas, vinculados à cultura indiana, procuram expressar suas particularidades e diferenças através dos festivais de música que organizam.. O modelo de pesquisa adotado baseou-se numa perspectiva dialógica, buscando-se a elaboração de um “texto polifônico”, resultante do diálogo com os consultores, de modo a dar voz às trajetórias dos grupos, às diferenças existentes entre eles, e entre os grupos e o cenário cultural carioca.

Keywords: Post-modernity; Post-coloniality; Construction of identities; Music festivals; Music hybridism.

Palavras-chave: pós-modernidade; pós-colonialidade; construção de identidades; festivais de música; hibridização na música.

Data de submissão: Janeiro de 2011 | **Data de aceitação:** Março de 2011.

A EMERGÊNCIA DO “ORIENTE” NO BRASIL

A partir da investigação dos discursos produzidos pelos membros dos grupos participantes dos mencionados Festivais de Mantras¹ e da análise das próprias músicas produzidas, busca-se compreender a diversidade existente entre os doze grupos que participaram dos festivais e ao mesmo tempo busca-se verificar como tal diversidade se expressa através dos vários estilos musicais que estão realizando, alguns em busca de uma reconstrução “autêntica” da música indiana, enquanto outros assumindo a fusão da música popular brasileira com as tradições musicais da Índia. Apesar de toda essa diversidade entre os grupos, levantou-se no projeto inicial dessa pesquisa a hipótese de verificar se seus estilos musicais estariam contribuindo para a construção de uma identidade minoritária no Rio de Janeiro².

Utilizo o termo identidade minoritária para diferenciá-la da identidade brasileira tal como foi construída e definida desde os anos trinta quando passou a ser vista como resultante da fusão dos elementos culturais trazidos pelos povos formadores³ - uma idéia de identidade nacional fixa, baseada numa suposta unidade cultural que ainda podia ser elaborada nos anos 30, mas que se tornou dificilmente sustentável no mundo pós-moderno e pós-colonial, no qual as tendências de criação de identidades tornaram-se mais setorializadas, ultrapassando as fronteiras das nações.

Esse fenômeno está relacionado a um processo de mudanças diversas que se acentuou após os anos 70. Segundo diversos autores, as identidades nacionais entraram em colapso, já que “o próprio processo de identificação, através do qual nos projetamos em nossas identidades culturais, tornou-se mais provisório, variável e problemático”, como observou S. Hall (2003: 12). O sujeito pós-moderno já não possui uma identidade fixa, permanente, essencial, mas assume diferentes identidades em vários momentos de sua vida, podendo-se falar em processos de identificação fluidos no lugar das antigas e estáveis identidades. Esse

¹ O termo “mantra” a rigor refere-se somente aos cânticos religiosos em sânscrito, já que os termos “bhakti git” e “bhajan” dizem respeito à música devocional hindu cantada nas línguas vernáculas desde o período medieval indiano (1300 – 1555), de acordo com Guy Beck (2000). No Brasil, no entanto, o termo “mantra” tem sido usado indiscriminadamente.

² No caso dos doze grupos participantes dos festivais mencionados cumpre esclarecer que todos sem exceção são filiados, ao menos foram ligados em suas origens, a grupos de yoga ou movimentos religiosos de cunho hindu.

³ Em seu *Ensaio sobre a Música Brasileira* (1928), Mário de Andrade compreendeu a música popular como sendo a mais completa criação da “raça brasileira”, o que indica a continuidade da utilização do conceito de raça no pensamento modernista, ainda que passasse a ser referida à sua dimensão cultural. De qualquer forma, a idéia de que a raça brasileira (e sua cultura popular) resultante das características dos povos formadores foi não apenas aceita como vista positivamente pelos modernistas que lutaram pelo enraizamento da cultura no solo nacional. O desafio enfrentado consistiu na superação da heterogeneidade das diversas manifestações da cultura popular em suas múltiplas manifestações locais e regionais de modo a se construir a brasilidade como um todo homogêneo.

movimento responde às formas pelas quais os indivíduos são representados nos diferentes sistemas culturais que se multiplicam no mundo globalizado. Para isso, contribuíram também os sistemas microeletrônicos de reprodução musical, as novas mídias eletrônicas e a relativa facilidade com que os deslocamentos são feitos hoje em dia. À medida que diversos sistemas de significação e representação cultural multiplicam-se e tornam-se acessíveis, graças ao uso de sistemas globais na difusão de produtos locais, os sujeitos pós-modernos têm a possibilidade de articular diferentes identidades.

Caracterizando o mundo contemporâneo, observa-se uma fragmentação da hegemonia do Ocidente e uma proliferação de novas identidades locais e regionais que ultrapassam as fronteiras dos Estados nacionais. O mundo pós-colonial tem sido compreendido também como aquele em que a polaridade centro/periferia é substituída pelo desenvolvimento de múltiplos centros e mercados polilaterais, tal como salientam Ian Biddle e Vanessa Knights (2004).

O intercâmbio entre os mundos europeu e asiático tem uma longa história que não caberia recontar aqui. No entanto, cumpre mencionar que, como parte das complexas transformações pelas quais passa o mundo pós-moderno e pós-colonial, deve-se incluir o processo que Colin Campbell denominou de “orientalização do Ocidente”. Segundo esse autor, a teodicéia tradicional dos países cristãos, em que o “divino é transcendente e (...) separado do mundo” (Campbell, 1997: 7) vem sendo substituída por uma teodicéia “essencialmente oriental em sua natureza” na qual “o divino é imanente em todas as coisas e é parte do mundo desde a eternidade” (idem, *ibidem*).

Esse fenômeno da emergência do Oriente, construído a princípio como uma categoria associada ao exótico e como contraponto ao Ocidente, tal como E. Said demonstrou em *Orientalismo* (1990), não ficou restrito ao contexto europeu e norte-americano. Se for verdade que foi principalmente para essas regiões que se deslocaram os imigrantes asiáticos, oriundos das ex-colônias européias, a transnacionalização de sua cultura tornou-se cada vez mais um fenômeno mundial, podendo-se citar como exemplo desse fato, a fama e a influência do escritor e compositor indiano R. Tagore no Brasil e na Argentina nos anos vinte e trinta⁴.

Mas, enquanto na Inglaterra a influência de Tagore, Nobel de literatura em 1913, frutificou em Dartington Hall, uma instituição de ensino que, desde os anos 30, promoveu a

⁴ Tagore passou pelo Brasil em 1924 a caminho da Argentina, onde uma verdadeira legião de fãs, liderados pela escritora Victoria Ocampo, o aguardavam ansiosamente (para detalhes ver em K. K. Dyson, 1996). No Brasil, o grupo de escritores reunidos em torno da revista *Festa* (Cecília Meireles, Tasso da Silveira e outros) sentia-se particularmente atraído pelos escritos de Tagore, mas só nos anos 40, obras como *A Lua Crescente* e *Gitânjali* foram traduzidas para o português (ver em Meireles, 1961).

compreensão da música e da arte indiana, servindo de modelo para diversas faculdades européias, no Brasil o cultivo da arte e da música indianas precisou esperar por uma mudança do paradigma eurocêntrico, a despeito das iniciativas da escritora, educadora e poetisa Cecília Meireles (1901- 1964), tradutora da obra literária de R. Tagore, com quem tinha grande afinidade.

A emergência do “orientes” no Brasil tomou força somente no contexto da contracultura dos anos 60, quando as filosofias, terapias e religiões de origem oriental tornaram-se alternativas ao racionalismo europeu. Sob o rótulo de “religiões orientais”, entretanto, como salienta Calil Junior, “estão implicados inúmeros e distintos significados” (2006: 117), podendo-se estender o argumento para o campo da música e dizer que é possível falar de vários “orientes” quando lidamos com os grupos participantes dos festivais de mantras do RJ⁵, pois suas vinculações religiosas são variadas.

Em 1974, chega ao Brasil o movimento Hare Krishna, que se torna “uma das mais sólidas instituições religiosas de cunho orientalista não vinculada a grupos étnicos” (Guerriero apud Calil Jr., 2006: 116). A disseminação do interesse pelas tradições orientais se fez, então, presente no complexo panorama religioso brasileiro, podendo-se destacar também o surgimento do primeiro Centro Sai Baba no Brasil no Rio de Janeiro em 1987.

Diferentemente do que ocorreu na Europa e nos EUA, a difusão da música indiana no Brasil não se deu através dos estudos acadêmicos, já que as faculdades brasileiras mantiveram uma atitude eurocêntrica, acreditando na superioridade da cultura européia e fechando-se para qualquer diálogo com outras tradições culturais. Segundo José Alberto Salgado e Silva (2001), essa orientação, voltada para a produção da música ‘artística’, que deu continuidade à tradição clássica européia, tem prevalecido até agora na maioria das instituições brasileiras, a despeito dos esforços dos etnomusicólogos em mudar essa situação.

O fechamento das instituições brasileiras de ensino musical pode explicar o fato de que a vinda de grandes músicos indianos no Brasil não ter trazido maiores conseqüências para a produção musical do país, sobretudo no campo da música erudita contemporânea, ao contrário do que ocorreu na Europa Ocidental e nos EUA. Deve-se destacar a presença de Ravi Shankar, que desde os anos 50 empenhou-se em divulgar a música clássica indiana e seu

⁵ Cumpre esclarecer essa diversidade observando que o grupo musical do Uni-Yoga não se apresenta como vinculado a nenhuma seita religiosa, o *Nataraja* surgiu dentro do Movimento Sai, dos seguidores do Guru Sathya Sai Baba, tendo depois se afastado de suas origens, enquanto o grupo de Lila Shakti permanece ligado ao Movimento Hare Krishna, assim como o grupo de Chandra Mani sempre esteve ligado a um mestre indiano denominado Swami Tilak e o Gitânjali à figura do reformador social, educador, poeta e compositor Rabindranath Tagore.

instrumento, o sitar, no Ocidente. Criando um intenso diálogo com músicos de jazz, de música popular ou clássica ocidental, Ravi Shankar e seu irmão Uday, contribuíram, como observou G. Farell (2000: 564) para a criação de uma imagem da cultura indiana no Ocidente como sendo simultaneamente tradicional e modernizada⁶.

OS FESTIVAIS, SUA MAGIA E SUAS SONORIDADES

Cumprindo indagar como se formou então no Brasil um público aberto para os sons vindos do Oriente e como alguns músicos cariocas se interessaram em estudar as tradições musicais indianas. É preciso lembrar que os grupos cariocas se organizaram e reuniram para realizar festivais de “mantras”, contando com o apoio da Federação de Yoga do RJ (FEYERJ) e do Sindicato dos Profissionais de Yoga do RJ (SINPYERJ). Sendo assim, parece haver um vínculo entre essas entidades, seus músicos e um público voltado para a música indiana. Nas apresentações dos festivais deve-se notar a preocupação dos apresentadores, professores de yoga em sua maioria, em remeter o evento à esfera do sagrado, convidando a todos que entoassem a sílaba OM, símbolo da Criação na tradição hindu, na abertura do 1º Festival. Na fala do prof. Horivaldo Gomes, presidente da FEYERJ, a entoação da sílaba sagrada seria uma forma de saudação às “energias da criação, conservação e renovação”. Dessa forma, o apresentador fez uma clara alusão aos deuses principais do panteão hinduísta: Brahma, deus da criação, Vishnu, da conservação e Shiva, da renovação⁷. E o som entra nesse contexto, vinculado ao hinduísmo e à filosofia do Yoga.

Ainda que o ritual seja algo geralmente associado a práticas religiosas, gostaria de seguir os passos de alguns antropólogos como Leopoldi (1978) e da Matta (1978), que entendem o ritual de modo mais abrangente, considerando que o termo pode ser empregado para todos os tipos de comportamento culturalmente definidos, sejam religiosos, sociais ou de outra dimensão. Já Durkheim compreendia as festas profanas como extensões das festas e rituais religiosos, o que nos permite compreender os festivais de música como rituais modernos. Se “toda festa, mesmo quando puramente laica em suas origens, tem certas características da cerimônia religiosa” (Durkheim, apud. Vianna, 1997: 51) por aproximar os indivíduos, colocando-os em movimento e suscitando um estado de efervescência, como se

⁶ É sabida a importância de R. Shankar para a formação de um público apreciador da música indiana nos EUA, onde participou, ao lado do tablista Alla Rakha de grandes festivais, como o Monterey Pop.

⁷ A trindade hinduísta, fruto de uma síntese de diferentes sistemas religiosos oriundos de vários povos, é uma síntese tardia que, segundo Joseph Campbell, “não aparece na arte e mito da Índia até 400 d. C.” (1994: 155).

pode compreender um festival de “mantras”? Quais as funções desses festivais num contexto brasileiro pós-colonial e pós-moderno?

Como Marianne Zeh observou, “a emergência de rituais modernos não é um acontecimento recente” (2003: 73) podendo-se remontar às criações de Strawinsky e também aos compositores minimalistas que criaram rituais musicais, em suas aproximações às tradições musicais africanas e asiáticas. Também os festivais realizados pelos hippies e depois, nos anos 80, os de *world music*, ocorridos na Europa e EUA, foram pensados por Marianne Zeh, como expressões de “crises ou inquietudes sociais”, sendo veículos de “estilos musicais típicos contra a ordem estabelecida e, ao mesmo tempo, expressão da busca de uma identidade coletiva na forma de *communitas*” (Zeh, 2003: 74), já que nesses eventos a ordem social fica momentaneamente suspensa para que possa aflorar um sentimento comunitário entre sujeitos contemporâneos.

No contexto das sociedades pós-modernas, há uma certa disposição a um re-encantamento do mundo, o que se tem verificado pela retomada de religiões antigas ou mesmo pela promoção de eventos e cerimônias que tendem a valorizar a coletividade, estabelecendo um elo entre seus membros por cima de suas diferenças, por vezes até suspendendo as regras de uma ordem social ou cultural. Neste sentido, pode-se destacar a função ritualística dos festivais de mantras, na medida em que integram os membros dos diferentes grupos de yoga que compõem a platéia e, por outro lado, aproximam também os grupos que sobem ao palco – grupos esses que tem orientações muito distintas, indo desde aqueles que dizem seguir o “yoga clássico de Patanjali” e que, portanto, são avessos aos Gurus e a toda forma de devoção, até os que seguem os diferentes Mestres da Índia moderna. Assim, a alusão aos mitos e símbolos da Índia não faz senão reforçar esse aspecto do evento como um ritual moderno, o que vai de encontro às tendências pós-modernas de superação do individualismo e do racionalismo da modernidade.

Como observa Milton Santos (2006), o racionalismo tecnocrático começa a mostrar suas limitações ao atingir sua fronteira máxima, já que o sistema tende a entrar em colapso quando a racionalidade instrumental e totalitária abole a variedade, a criatividade e a espontaneidade. Enquanto isso, segundo Milton Santos, “surgem, nas outras esferas, contraracionalidades e racionalidades paralelas, corriqueiramente chamadas de irracionalidades” (2006: 20-21), que estão sendo produzidas por aqueles que estão “embaixo” ou nas margens do sistema. Complementando os paradoxos gerados pelo capitalismo avançado, a globalização enseja a aproximação e a mistura das filosofias, religiões e sistemas culturais e

musicais produzidos nos diversos continentes, em detrimento do racionalismo tecnocrático e de uma hegemonia cultural euro-norte-americana.

Então, se por um lado a globalização traz consigo certos perigos de imperialismo cultural, da imposição de um novo padrão tecnológico ocidental que apagara as diferenças culturais como observa Octavio Ianni⁸ (1999), por outro aproxima sujeitos, idéias e bens culturais que agora se tornam mercadorias num sistema ávido por novidades. Nesse contexto, a música popular tornou-se um produto cultural que cada vez mais atravessa fronteiras nacionais, num movimento que ao mesmo tempo demarca espaços locais numa “aldeia global”.

Certamente a “world music” que surge no contexto desse mundo globalizado é fruto dessa tensão entre as condições locais, regionais e nacionais de um lado e as condições comerciais e globais do outro. Como salientou Nanci Morris (apud S. Frith, 2000) a urbanização, o transporte moderno e as mídias eletrônicas aceleraram o processo já existente anteriormente de fusões e misturas de elementos e estilos musicais, ainda que agora já não sejam os intermediários tenham deixado de exercer um papel central nesse transporte desses bens culturais.

Ao mesmo tempo, o aumento do fluxo de mercadorias abalou identidades e tradições que mais do que nunca passaram a variar e se transformar de acordo com as circunstâncias locais e a contínua interação dos grupos sociais. Para Ian Biddle e Vanessa Knights (2004), a música popular “é um lugar cultural produtivo para a articulação, desarticulação e rearticulação de identidades, mitologias e narrações da nação” (2004:7). Ao estudar a trajetória do flamenco desde a Espanha de Franco, onde foi elevado a ponto de tornar-se um signo nacional nos marcos de uma “cultura popular hegemônica”, até o momento atual, em que se opera um processo de “re-andalucização” (ou regionalização), esses autores apontam como está se dando uma re-territorialização de músicas locais para fins nacionalistas, demonstrando como o processo de regionalização se fundamenta em discursos nacionalistas. Neste caso, a superposição de rock com flamenco conduz a um tipo de hibridismo específico que, ao invés de apagar as afiliações regionais, nacionais e ideológicas, acaba por levar a um confronto entre “o espectro do flamenco e os ‘ossos’ do rock, o ruído surdo e monótono da bateria” (2004:8). Ao final do álbum analisado (*Omega – Cantado a Frederico Garcia Lorca*), uma invocação das vozes ancestrais dos cantores flamencos do passado constitui,

⁸ Segundo o autor, que vê a globalização como etapa final de longos processos de modernização, “na medida em que se desenvolvem e generalizam, os processos envolvidos na modernização ultrapassam ou dissolvem fronteiras de todo o tipo, locais, nacionais, regionais, continentais; ultrapassam ou dissolvem as barreiras culturais ou linguísticas, religiosas ou civilizatórias (1999:100).

segundo os autores, um “extraordinário momento de territorialização traumática” (2004:9) em que a sensibilidade do rock se desvanece diante de um arraigamento do espaço flamenco, a partir da recorrência aos fantasmas sonoros da história da cultura nacional (*samplers* de cantores do passado como Antonio Charcón e Manuel Torres e La Nina de los Peines são sobrepostos, como ecos de um passado, a voz de Enrique Morente, um cantor flamenco atual). Desse modo, configura-se neste caso um tipo de hibridismo que nada possui do espaço mítico e utópico do multiculturalismo, mas que, ao invés disso, contribui para a manutenção ou reinvenção da nação e de sua tradição cultural.

Diversamente, no caso dos festivais de mantras cariocas observa-se também o surgimento de novos estilos musicais, acompanhados por identidades variadas e múltiplas que parecem indicar um desejo de seus participantes de irem além das afiliações nacionais ou mesmo regionais. Assim, recorrendo a imagens de uma Índia mítica e sagrada e expressando em seu discurso sua vinculação com esse Outro (cultuado como um signo que representa a paz e a harmonia), os participantes dos festivais acabam por expressar a busca de uma identidade coletiva diferenciada, se considerarmos o contexto em que os festivais ocorreram, ambos no cenário da velha Lapa, centro do Rio de Janeiro, área geralmente vista como um reduto das manifestações afro-brasileiras.

A música produzida por tais grupos, sobretudo do *Gitânjali*, do de *Chandra Mani*, do *Nataraja* e de *Lila Shakti*, revela sua aliança com a cultura indiana, passando por cima das fronteiras nacionais, na medida em que tomam por base a música indiana, tanto a música religiosa e a tradição clássica hindustani (do norte da Índia) quanto as tradições folclóricas daquele país, mas não se prendem a ela. Chandra Mani, por ex., apresentou no festival de 2003 um poema dedicado à Mãe Divina, cantado em hindi, sobre um *raga*⁹ hindustani (*Vrindavana Sarangi*); mas, por outro lado, o violonista Yuri Popov harmonizou tal melodia com acordes inusitados; já em outras canções tecem uma trama polifônica entre as flautas e as vozes que causaria muito estranhamento para o público indiano acostumado com um sistema monódico modal. Vemos assim que é possível falar num hibridismo musical que resulta da fusão de elementos musicais indianos e brasileiros.

⁹ A definição do conceito de *raga* tem sido preocupação dos estudiosos do assunto desde o séc. XVIII, tendo diversos etnomusicólogos procurado uma definição apropriada. Na abordagem semiótica de J. L. Martinez, *raga* é “ao mesmo tempo um legisigno, sua réplica (ou sinsigno) e seus qualisignos” (1997: 96). Seu caráter abstrato (legisigno) não possui materialidade, mas se manifesta como sinsigno através de réplicas individualizadas dos níveis regulativos mais altos e abstratos. Nesses níveis altos também podem ser compreendidas como matrizes ou moldes melódicos preconizados por uma tradição milenar (que remonta aos tratados em sânscrito dos séculos VIII e IX d. C.), sendo então manifestados de um modo individualizado pelos músicos que em suas performances improvisam sobre tais matrizes.

Como dito anteriormente, o modelo de pesquisa adotado baseia-se numa negociação construtiva, buscando-se a elaboração do que M. Bakhtin chamou de um “texto polifônico”, resultante do diálogo com os consultores, de modo a dar voz às trajetórias dos grupos, às diferenças existentes entre eles, e entre os grupos e o cenário cultural carioca.

No caso, pode-se dizer que a trama polifônica dialógica é adensada pelo fato do pesquisador pertencer a um dos grupos investigados (o Gitânjali) e por ter participado dos festivais mencionados, compartilhando também alguns anseios, frustrações e expectativas de seus interlocutores. Sendo assim, foram realizadas várias entrevistas com membros dos grupos, dentre as quais uma com a cantora Lila Shakti, no Laboratório de Etnomusicologia da UFRJ em 19/06/2006, e outra com um membro do grupo Nataraja (o percussionista Cláudio João Barreto dos Santos) no mesmo local em 05/06/2006. Seus relatos revelaram que os dois grupos participantes dos festivais mencionados seguiram trajetórias bem distintas no que concerne à suas inserções nos movimentos religiosos “orientais”.

Se no caso da cantora sua ligação com o movimento Hare Krishna se manteve desde 1978 até o momento atual¹⁰, no caso do grupo Nataraja houve uma ruptura com o centro Sathya Sai (representante do movimento espiritualista conduzido por esse mestre indiano) por volta de 1995. De acordo com nosso consultor, o grupo Nataraja, formado no final da década de 80 por membros ligados ao movimento religioso, começou a fazer “arranjos mais ocidentalizados” dos “mantras” trazidos pelos devotos que retornavam da Índia. Porém, tais arranjos não correspondiam às expectativas desses devotos do centro, que nessa época, como relata Calil Jr (2006), costumavam cantar os *mantras* em sânscrito, fazendo uma referência aos “diversos nomes de Deus”, ou seja, às divindades da cosmologia hindu e ao próprio mestre Sai Baba.

Se no caso de Lila Shakti foi possível partir dos cânticos devocionais vaishnavas (em sânscrito e bengali) e fundi-los, já desde 1995/96, com “um estilo mais pop” (para usar suas palavras), no caso do Nataraja a ruptura com o movimento religioso levou ao surgimento de um estilo musical mais distante dos elementos indianos, incluindo cânticos ciganos, umbandistas e de outras manifestações religiosas, rearranjados para instrumentos ocidentais e

¹⁰ Lila Shakti gravou em 1995 um trabalho intitulado *Transcendence*, no qual procurou realizar arranjos “num estilo pop” para o repertório devocional vaishnava, que conheceu nos templos do movimento Hare Krishna. Depois, em 2003, gravou *Mantra Puja*, que tem “uma tendência mais new age”, na definição da cantora. E em 2004, a convite do selo Mega, participou de um CD de música eletrônica, intitulado *India Groove*, onde fizeram um remix de mantras gravados anteriormente.

vozes¹¹. Assim, no 1º festival, Lila Shakti apresentou três cânticos que expressam seus vínculos com o hinduísmo - “Ugram Nrsimha”, em louvor ao Deus Leão (manifestação do supremo Vishnu), “Jaya Radha Madhava”, em louvor a Krishna e sua mãe e “Bhaja Hunre”, um cântico tradicional vaishnava.- ao passo que o grupo Nataraja procurou voltar às suas origens hindus apresentando um “bhajan” ecumênico para Sathya Sai Baba, Alá e vários outros profetas, um cântico para a deusa cigana Sara Kali e um cântico vaishnava (“Jaya Jagadisha Hare”) ao final. Esse último, em louvor ao deus Leão (Narasimha deva), foi ainda acompanhado de uma *performance* gestual e corporal realizada por uma participante do grupo.

Por outro lado, o grupo Gitânjali, no qual atuo como vocalista e harmonista, ao lado do percussionista José Antonio Ferreira (Jaffer) e Sandro Ferreira (substituído no 2º festival pela cantora Ursula Baldanza), desde sua fundação em abril de 2003 manteve-se bem mais próximo da tradição musical indiana, utilizando instrumentos trazidos da Índia como a tabla e o pakhawaj (instrumentos de percussão de grande riqueza de timbres) o harmonium (um teclado com sistema de fole adaptado pelos indianos à sua música) e a tambura (instrumento de cordas que faz um bordão que sustenta o 1º grau da escala e o 4º ou 5º ou 7º graus, dependendo do *raga* a ser realizado).

No festival de 2003, o grupo Gitânjali apresentou a canção “*Namana Karu Mai Guru Carana*” (“Reverencio os Pés do meu Guru”), um cântico tradicional hindu, baseado no *raga Hamir* (ou *Hambir*) sobre uma base rítmica de 16 tempos (*tintaal*) realizados pelos percussionistas. Seguiu-se uma apresentação da canção “*He Nobina*” (“Oh Novidade!”), cujo texto em bengali é da autoria do poeta e compositor R. Tagore que se utilizou de um *raga* hindustani tradicional (*rag Bhairavi*), sobre uma base rítmica de 6 tempos (*dadra-tal*). Ainda que essa não seja uma canção devocional, tendo sido classificada pelos especialistas no estilo de Tagore (*Rabindra-sangita*) como pertencente ao grupo das canções de amor (*Prem*), não deixa de possuir algo da espiritualidade indiana em seu texto, que descreve uma mulher misteriosa surgida nos sonhos do poeta retirando um som exótico de sua *vina* (instrumento de cordas indiano).

A última canção do grupo apresentada pelo Gitânjali no festival de 2003, “*Loke Bole*” (“As Pessoas Falam”), refere-se ao universo do folclore indiano e mais precisamente

¹¹ O grupo Nataraja que se apresentou no festival de 2003 contava com 14 membros, sendo quatro percussionistas, dois violonistas, um flautista, seis cantoras e um cantor convidado, membro da comunidade cigana.

aos membros da seita Baul¹², já que foi composta por um membro dessa seita chamado Hassan, no séc. XVI. Aqui a espiritualidade indiana reaparece de um modo mais intenso num texto metafórico em que o autor procura levar o ouvinte à reflexão sobre diversos temas tais como a inutilidade de se acumular riquezas numa “casa bonita” na situação de transitoriedade da vida humana. “olho no espelho e vejo que meus cabelos estão ficando brancos”, diz o baul. E complementa: “Ah, se Hassan soubesse quanto tempo viveria!” Mas conclui: “é melhor entregar minha vida a Deus, pois só Ele sabe para onde vai me levar!”

A execução do Gitanjali buscou aproximar-se da realizada pelos músicos indianos, mas enquanto na Índia durante muito tempo¹³ proibiu-se a realização de improvisações sobre os temas e os *ragas* das canções de Tagore, o grupo improvisou “livremente”, ou melhor, dentro das regras da música clássica indiana, mantendo as características dos *ragas* utilizados por Tagore. No caso da canção baul, que não pertence à nenhuma tradição musical clássica indiana, os pequenos improvisos também respeitaram a estrutura rítmica e melódica da canção baul (*baul-gan*), que constitui um gênero musical específico dentro da enorme variedade de estilos folclóricos do país.

Uma comparação entre os grupos e de seus repertórios possibilita uma visualização do enorme grau de variedade existente entre eles. Por outro lado, descrever suas canções, atuação e trajetórias implica revelar sua diferença com relação ao contexto político e cultural do Rio de Janeiro. Gostaria, neste sentido, de compreender a dimensão cultural desses grupos minoritários menos como propriedade deles e mais como expressões da diferença, tal como Appadurai nos ensina (1996).

A BUSCA UTÓPICA DE UMA IDENTIDADE

A fim de conhecer a ideologia subjacente e as vinculações do público e dos músicos dos grupos de “mantras” com a cultura indiana e com o hinduísmo foram elaborados questionários e entrevistas. Quando perguntados sobre o que os levou a participar dos festivais alguns apontaram sua relação com filosofias indianas, já os músicos relataram a necessidade de divulgar seu trabalho e outros manifestaram o desejo de “congraçamento com

¹² Charles Capweel acredita que a doutrina dos Bauls tenha resultado de uma fusão de elementos do budismo, do sufismo islâmico e do hinduísmo. Para maiores informações sobre essa seita sincrética ver em Capwell (1981).

¹³ Devido aos direitos autorais da obra musical de R. Tagore terem sido cedidos poro sua família aos membros do conselho da *Rabindra Bharati University*, universidade fundada pelo poeta em Calcutá, até 2001 a execução ao vivo e as gravações das canções do poeta bengali eram rigidamente controladas por esse conselho. Somente após essa data alguns grandes intérpretes indianos passaram a ousar improvisar sobre seus temas, o que era terminantemente proibido.

os demais grupos”, o que indica o desejo de partilhar algo comum, uma mesma identidade. Isso ficou ainda mais claro quando os músicos foram levados a refletir se a música que apresentaram estaria contribuindo para a criação de uma identidade comum. B. respondeu que essa era a sua esperança, enquanto P. afirmou que:

“Nossa música é representativa da Ordem Ramakrishna em particular e do Hinduísmo (Vedanta) em geral. Cantamos composições de Vivekananda, Kabir, Sadashiva Darmendar, Shankaracharya, do Chandí, dos Vedas, de monges e devotos da Ordem Ramakrishna, Ravi Shankar, de outros grupos de mantras (Escola de Música de Vrindavan de Amsterdã)...”

Ao responderem à questão sobre qual seriam os objetivos desses festivais novamente apareceram respostas relativas à busca de uma identidade minoritária, o que se depreende da fala de um músico de um dos grupos, para quem o propósito principal destes festivais seria “a difusão da música espiritual de base hindu e o conagraçamento entre devotos das mais diversas denominações” (entrevista ao autor em 12/11/2007).

Todavia ao longo dos anos de 2006 e 2007, quando diversos membros desses grupos foram entrevistados e convidados a se encontrarem para discutirem a possibilidade de realizarem um novo festival na Escola de Música da UFRJ a busca de uma identidade e de uma união mais estável esbarrou em diversos impedimentos: rivalidades entre os grupos¹⁴, interesses econômicos misturados com o receio de que alguém fosse beneficiado através de uma maior divulgação e até mesmo dúvidas sobre a capacidade de se realizar algo comum sem a liderança dos “caciques” da FEYERJ.

Tal como observou Stuart Hall (2003), os processos de identificação realizados por sujeitos pós-modernos não são estáveis nem produzem identidades fixas, essenciais ou permanentes. Assim, as identidades são formadas e transformadas continuamente em relação às formas pelas quais os sujeitos são representados nos sistemas culturais que os circundam. Assumindo diferentes identidades nos variados momentos de sua vida, o sujeito pós-moderno desloca continuamente suas identificações, já que nessa etapa do capitalismo tardio tudo pode ser feito e refeito sem adquirir solidez nem durabilidade.

¹⁴ O percussionista Z chegou a afirmar que “houve uma intensa discriminação quanto os grupos profissionais e não-profissionais” nos festivais, sem que houvesse um critério definidor de “quem é ou quem não é profissional neste ramo”. Por outro lado também observou a necessidade de se “respeitar todos os integrantes convidados do festival, principalmente quanto ao horário de apresentação no palco, tem que ser igual para todos sem distinção” já que alguns grupos ficavam mais tempo no palco do que outros (entrevista ao autor em dez. de 2007 no Laboratório de Etnomusicologia da Escola de Música da UFRJ).

Segundo Z. Bauman, “as pessoas envolvidas na luta pela identidade temem a vitória final mais do que uma sucessão de derrotas” (2003: 61). Ainda segundo ele, o sujeito pós moderno percebe (mesmo que inconscientemente) que a construção da identidade deve permanecer como um processo sem fim, sempre incompleto, para que sua promessa se mantenha sempre no horizonte da utopia.

Compreendendo esse processo de construção da identidade no contexto do mundo globalizado, Bauman parece fornecer uma chave para a compreensão do fracasso da tentativa de realização de um festival de mantras na UFRJ no ano de 2007, a despeito dos esforços do pesquisador em sua interação com os grupos de mostrar-lhes as possibilidades para que o mesmo ocorresse. Resta saber, caso os grupos tivessem buscado a concretização de seu desejo de divulgar seu trabalho musical no espaço universitário, o que significaria deslocar o festival do espaço mítico ligado a FEYERJ para um espaço acadêmico, ainda centrado na tradição musical européia. Certamente seria preciso romper várias barreiras impossíveis de serem quebradas naqueles anos em que a pesquisa e o projeto foram desenvolvidos com o apoio de um solitário Laboratório de Etnomusicologia, numa escola de música, cuja identidade é tão fragmentada quanto a dos grupos de “mantras”.

No mundo acolchoado, maleável e fluido do capitalismo tardio e da indústria cultural tornou-se muito fácil desfazer-se de uma identidade no momento em que ela deixa de ser satisfatória ou sai de moda na competição com outras identidades mais sedutoras do ponto de vista comercial. É neste sentido que podemos compreender melhor o fato do grupo Nataraja estar procurando (desde 1995, segundo um de seus membros, C. J., entrevistado pelo autor no Laboratório de Etnomusicologia da UFRJ em 05/06/2006) se afastar do hinduísmo de suas origens, ao mesmo tempo que desvincula sua imagem do hinduísmo e de seu antigo guru Sathya Sai Baba e sua instituição. A despeito dos problemas que tiveram com o movimento (relatados por Alberto Calil Jr, 2006), partiram para a realização de “arranjos mais ocidentalizados” e depois para uma mistura de tradições musicais e religiosas de modo a vender uma imagem mais ecumênica e mais lucrativa, já que com isso o grupo passou a atrair adeptos de várias crenças religiosas (inclusive do candomblé afro-brasileiro). Por outro lado, aqueles que se mantiveram mais próximos da música e da cultura indiana, como os grupos Gitanjali e Ananda Marga, ressentem-se das dificuldades encontradas para apresentar a música e a filosofia de Tagore e do mestre Anandamurti respectivamente num contexto marcado pela fragmentação, tal como procurei demonstrar.

Desse modo, se as novas tecnologias possibilitaram que os grupos cariocas entrassem em contato direto com os sons da Índia, tanto com a música devocional hindu quanto com as chamadas músicas clássicas do norte (hindustani) e do sul (carnática), elas não tornaram possível o estabelecimento de laços de união e solidariedade entre esses grupos que compartilham de uma visão de mundo baseada nos ensinamentos de vários líderes religiosos e políticos do hinduísmo. A “aldeia global” parece ainda não ter superado o pragmatismo da razão instrumental, sendo ainda um lugar onde as comunidades realmente existentes se parecem com “uma fortaleza sitiada, continuamente bombardeada por inimigos (muita vezes invisíveis) de fora” (Bauman 2003: 19), sendo também frequentemente assoladas pelas discórdias internas. Ao invés da paz e da harmonia tão sonhadas, inspiradas por uma Índia mítica e milenar, os grupos investigados acabam por viver em trincheiras e baluartes de onde defendem sua suposta supremacia diante dos outros.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRADE, Mário de (1962). *Ensaio sobre a Música Brasileira*. 2ª ed., São Paulo: Martins.
- APPADURAI, Arjun (1996). *Modernity at Large: cultural dimensions of modernity*. London Minneapolis: University of Minnesota Press.
- BAUMAN, Zygmunt (1999). *Globalização: as consequências humanas*. Rio de Janeiro: Zahar.
- _____. (2003). *Comunidade: a busca por segurança no mundo atual*. Rio de Janeiro: Zahar.
- BHABHA, Homi (1994). *The Location of Culture*. London: Routledge.
- BÉHAGUE, Gerard H. (1994). Introduction In *Music & Black Ethnicity: the Caribbean & South America*. Coral Gables: Transaction Publishers.
- BECK, Guy (2000). “Religious & Devotional Music: northern Area”. In A. Arnold (ed.) *The Garland Encyclopedia of World Music*. New York/ London: Garland Publishing., 247-258.
- BIDDLE, Ian & Knights, Vanessa (2004). *Music, National Identity and the Politics of Location: Between the Global and the Local*. Aldershot: Ashgate.
- CALIL JUNIOR, Alberto. (2006). “Entre o Público e o Privado: Sathya Sai Baba e o Oriente no Campo Religioso Brasileiro”. *Religião & Sociedade*, nº. 1 Volume 26, 115 – 134.
- CAMPBELL, Colin (1997). “A Orientalização do Ocidente: reflexões sobre uma nova teodicéia para um novo milênio”. *Religião e Sociedade*, nº 1 Volume 18, 5-22.
- DA MATTA, Roberto (1978). “O Ofício do Etnólogo ou como ter ‘Anthropological Blues’”. In E. O. Nunes (org.). *A Aventura Sociológica – objetividade, paixão, improvisado e método na pesquisa social*. Rio de Janeiro: Zahar.
- DYSON, Ketari K. (1996). *In Your Blossoming Flower-Garden: R. Tagore and V. Ocampo*. Delhi: Sahitya Akademi.
- FARRELL, Gery. “Music and Internationalization”. In A. Arnold (ed.) *The Garland Encyclopedia of World Music*. New York/ London: Garland Publishing. 560 – 569.
- FRITH, Simon (2000). “The Discourse of World Music”. In G. Born & D. Hesmondhalgh (eds.) *Western Music and its Others: difference, representation & appropriation in music*. Berkeley/ Los Angeles/ London: University of California Press.

- HALL, Stuart (2003). *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A .
- LEOPOLDI (1978). *Escola de Samba, Ritual e sociedade*. Petrópolis: Vozes.
- MARTINEZ, José Luiz (1997). *Semiosis in Hindustani Music*. Imatra: International Semiotics Institute.
- MEIRELES, Cecília (1961). “Tagore and Brazil” In: *Tagore: a centenary volume* . Delhi: Sahitya Akademi. 334- 337.
- SAID, Edward (1990). *Orientalismo: o Oriente como Invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras.
- SANTOS, Milton (2006). *Por uma outra Globalização: do pensamento único à consciência universal*. Rio de Janeiro/ São Paulo: Record.
- SILVA, José Alberto Salgado e (2001). “A Composição como Prática Regular em Cursos de Música” In: *Debates* n. 4, Rio de Janeiro: UniRio. 95 – 108.
- TURINO, Thomas (1988). *Signs of Imagination, Identity and Experience: a Peircean semiotic Theory for Music*. Urbana: University of Illinois.
- VIANNA, Hermano (1988). *O Mundo Funk Carioca*. Rio de Janeiro: Zahar.
- WOLFF, Marcus Straubel (2004). *Música, Comunicação e Identidade Cultural em R. Tagore, Mário de Andrade e M., Camargo Guarnieri*. Tese (Doutorado em Comunicação & Semiótica). São Paulo: PUC/SP.
- _____. Mantras Urbanos nos Festivais Cariocas. In: XVI Congresso da ANPPOM, 2006, ANAIS. Brasília, UnB. p. 163- 168. ISSN 5981.
- ZEH, Marianne (2003). *A Celebração do Local em Ritmo Global: o Percpan como exemplo de um ritual musical moderno no contexto da indústria cultural*. Tese (Doutorado em Comunicação). Rio de Janeiro: UFRJ .