

“Desafiando o Ocidente: Tagore e a canção ‘Meu Ser Interior’ ”

Marcus Straubel Wolff

PUC/ SP
m_swolff@hotmail.com

Resumo: O estudo da canção “Amar Praner Manus” (“Meu Ser Interior”), composta pelo poeta e músico indiano Rabindranath Tagore (1861-1941), analisa a relação intersemiótica entre os signos verbal e musical que compõem a canção. Para isso, utiliza-se a teoria geral dos signos (elaborada por Charles Peirce) e as ferramentas da semiótica musical (desenvolvidas por W. Dougherty, José Luiz Martinez, T. Turino e outros).

Partindo-se de uma análise de cada signo separadamente, alcança-se o campo da referência – da relação entre o poema e a música – procurando-se considerar o problema da significação musical e da capacidade do signo musical de representar objetos não-acústicos. Ao final, procura-se compreender como essa canção está inserida numa rede mais ampla de signos culturais. Neste sentido, a pesquisa do contexto cultural da época de Tagore, marcada pela redefinição das identidades e pela valorização da cultura nativa, esclarece a relação entre a canção e seu tempo.

Abstract: This study of the song “*Amar Praner Manus*” (“My Inner Being”), composed by the Indian poet and musician Rabindranath Tagore (1861-1941), analyses the intersemiotic relation between verbal and musical signs that compose the song. For this, the general theory of signs (elaborated by Charles Peirce) and the musical semiotics tools (as developed by W. Dougherty, José Luiz Martinez, T. Turino and others) were used.

Starting from an analysis of each sign the compose the song, one reaches the field of reference – the relation between poem and music – trying to consider the problem of music signification and the capacity of the musical sign to represent non-acoustic objects.

At the end, one tries to understand how this song is inserted in a larger network of cultural signs. Therefore, the research of the cultural context of Tagore’s time, marked by a redefinition of identities and a valorisation of native culture, clarifies the relation between the song and its time.

Introdução :

Apesar de conhecido no Ocidente por sua coletânea de poesias intitulada *Gitanjali*, o poeta indiano Rabindranath Tagore (1861 - 1941) foi não só um grande poeta como também um artista múltiplo - músico (cantor e compositor), ator, dramaturgo, pintor - e ainda autor de ensaios históricos e filosóficos. O Ocidente reconheceu seu valor, conferindo-lhe o prêmio Nobel de Literatura em 1913, e em seguida, ele conheceu a fama, sendo aclamado por escritores como W. B. Yeats e Ezra Pound. A que fatores se deve o esquecimento de Tagore pelos intelectuais ocidentais ? É difícil explicar porque, após a febre tagoreana que varreu a Europa nos anos vinte, o “sábio indiano” que pregava a união entre Ocidente e Oriente, a síntese das culturas, caiu no esquecimento. Essa difícil tarefa, que ultrapassa o âmbito desse trabalho, foi realizada pelo grande historiador britânico E. P. Thompson, filho do biógrafo e amigo pessoal de Tagore, Edward Thompson, empenhado em libertar Tagore das armadilhas do orientalismo e das traduções falsificadoras (E. P. Thompson 1993).

Ao analisar uma canção de R. Tagore, utilizo as ferramentas da semiótica peirceana para resgatar as formulações desse artista indiano que, antes de sucumbir às tentações da fama que o prêmio Nobel lhe trouxe, buscava nas tradições de sua terra natal valores filosóficos e modelos artísticos que lhe permitiam questionar a razão colonial¹ (Mignolo, 1996) e o modelo de civilização imposto pelos colonizadores. É sabido que o celebrado poeta, muito estimado ainda hoje em sua província (Bengala), como autor de canções, antes de se desiludir com o movimento político nacionalista, participou ativamente dos protestos contra o governo colonial.

Nesta sua chamada “fase nacionalista” procura romper com os cânones estéticos da arte ocidental, participando ativamente da Renascença Indiana - um movimento cultural que reuniu diversos artistas e intelectuais em Calcutá interessados em recuperar diferentes aspectos da tradição cultural indiana. Assim, a partir das heranças nativas, esses artistas e intelectuais indianos elaboram discursos e projetos estéticos que se opõem ao eurocentrismo e à visão que os europeus haviam construído da Índia e do Oriente. Através de suas obras - canções, óperas, bailados, pinturas, romances, poemas - questionam a visão orientalista de que a cultura indiana,

¹ Utilizo os conceitos de razão colonial e pós-colonialidade formulados por Walter Mignolo e Homi Bhabha nas obras citadas na bibliografia deste trabalho.

após a “idade de ouro” do teatro e literatura sânscritas teria sofrido uma degeneração, o que explicaria a necessidade da tutela britânica.

Ao lado desse movimento cultural crescia também a oposição ao governo britânico. A anunciada partilha de Bengala pelo Vice-Rei (Lord Curzon) em 1905, seguindo sua política de explorar as rivalidades entre hindus e muçulmanos gera o aumento dos protestos e Rabindranath engaja-se nesse movimento. Em 1905, R. Tagore chega ao auge da sua popularidade em Calcutá, tendo escrito cerca de 50 canções patrióticas, algumas delas ainda hoje cantadas pela geração que participou dos movimentos pela libertação da nação, que resultaram em sua independência política em 1947. O fato dessas canções - algumas delas imortalizadas nos filmes de Satyajit Ray - estarem ainda hoje vivas, mostra sua capacidade de criar respostas emocionais e forjar identidades pessoais e sociais, que permaneceram ao longo de todo o séc. XX.

Como observou Thomas Turino em Signos de Imaginação, Identidade e Experiência, “a identidade está baseada em múltiplos modos de conhecer, sendo o conhecimento afetivo e diretamente vivido em geral predominante” (Turino, 1988, p. 1). Para Turino, a música tem uma grande capacidade de criar identidades, na medida em que tende a envolver a área dos sentimentos humanos. Além disso, “o elo crucial entre a formação da identidade e artes como a música reside no caráter semiótico dessas atividades que a tornam particularmente afetiva e um modo direto de conhecimento” (idem, *ibidem*). Desse modo, Turino fez a ponte entre a semiótica e as ciências sociais, abrindo um campo novo às pesquisas interdisciplinares sobre a constituição das identidades.

A concepção triádica dos signos, tal como foi definida pelo cientista e filósofo americano C. S. Peirce, permite sua aplicação no campo das ciências sociais, tal como faz Turino, na medida em que define o signo como “aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém. Dirige-se a alguém, isto é, cria, na mente dessa pessoa, um signo equivalente ou talvez um signo mais desenvolvido”. (C. S. Peirce, 2000, p. 46). Neste sentido, a semiose (ação sígnica) só ocorre quando seus três elementos básicos - o signo, seu objeto e seu interpretante - cooperam de modo que o signo represente um objeto para um interpretante que o traduz e representa como potencialmente outro signo. Assim, definida como doutrina dos signos, a semiótica peirceana trata da natureza e constituição dos signos, de sua participação no processo de ação e interpretação sígnica e do papel dos signos na troca de informação, ou seja, na

comunicação. Ela reconhece que a correspondência entre os signos e objetos (ou entre suas estruturas) resulta dos interpretantes que recebem e processam a ação do signo.

Ainda que um signo possa ser focado sob um determinado aspecto ao ser analisado, ele é na realidade uma tríade genuína que não pode ser quebrada e por conseguinte, seus membros não podem ser definidos sem referência aos outros. Aplicando a teoria peirceana aos signos musicais, não devemos esquecer que eles têm a possibilidade de gerar diferentes tipos de interpretantes e quando isto ocorre são chamados de interpretantes imediatos (quando são possibilidades de interpretação ainda não realizadas) ou dinâmicos (que são as interpretações realizadas). Tais interpretantes, por sua vez, podem tomar a forma de pensamentos (interpretante lógico), de ações (energético) ou de sentimentos (emocional).

Sendo assim, os signos musicais - mesmo quando associados aos verbais - podem envolver não só a área da emoção humana, como observou Turino, mas também podem ser traduzidos como interpretantes dinâmicos de tipo energético e de tipo lógico, quando os efeitos causados pelo signo implicam uma ação/ movimento ou idéias/ pensamentos como observou José Luiz Martinez (Martinez, 1997). Neste sentido, utilizando a concepção triádica de signo, podemos considerar a canção um signo capaz de representar um objeto para um ouvinte e gerar interpretantes imediatos ou dinâmicos no nível das qualidades de sentimentos (interpretante emocional), das capacidades energéticas (energético) ou no nível do pensamento (lógico).

Aplicando a teoria geral dos signos elaborada por Charles S. Peirce à música, W. Dougherty chegou à conclusão de que a canção é um signo composto, misto de signo verbal e musical, cada qual com seus próprios objetos representados. Seguindo os passos de William Dougherty, procura-se, nesta análise, evitar uma maior ênfase na análise da música ou do texto e possibilitar a coexistência das análises numa relação de complementaridade. Isso é possível quando se percebe que a relação entre a música e a poesia está inserida na rede mais ampla da atividade signíca. Conseqüentemente, pode-se revelar as relações entre os dois sistemas de significação (o verbal e o musical) e ainda a relação entre eles e uma rede mais ampla de sistemas que já foi chamado pelos historiadores da cultura de “espírito do tempo” ou “mentalidade da época”.

Dougherty trata desse campo, fazendo um elo entre a semiótica e as ciências sociais, quando concebe um nível em que a canção como signo pode ser comparada e avaliada em relação a outras canções e posta “em relação a outros processos culturais que envolvem a

produção e transmissão de significado” (Dougherty, 1993, p.9). Neste sentido, procuraremos lidar com o duplo sistema de significação da canção de R. Tagore que inclui um signo verbal (seu texto) e um signo musical (a materialidade musical propriamente dita).

A análise da canção toma como ponto de partida o campo de investigação que José Luiz Martinez chamou, em Semiosis in Hindustani Music, de “semiose musical intrínseca”, ou seja, a significação musical interna que, do ponto de vista peirceano, vem a ser a análise da materialidade musical. No caso específico da canção de Tagore, essa materialidade é composta por qualisignos (estrutura melódica e rítmica, timbre, instrumentação, etc...), sinsignos (no caso a réplica de um *raga* atualizado pelo compositor e pelos executantes) e legisignos (o próprio *raga* utilizado) que compõem o signo musical.

Mas essa análise também envolve o campo da referência musical, na medida em que o signo musical se refere a vários objetos - tanto a objetos imediatos, de natureza acústica, quanto a objetos dinâmicos sonoros ou não-sonoros, como o texto poético. No caso específico da canção é preciso ainda observar que os signos que a compõe - o verbal e o musical - possuem uma independência e que podem ter objetos e interpretantes específicos, podendo assim estabelecer relações de congruência (quando os objetos representados podem ser justapostos), de complementaridade (quando são distintas mas complementares) ou de incongruência (quando os objetos representados implicam idéias opostas), tal como salientou Nicolas Cook em sua obra sobre intersemiose musical (Cook, 1998).

A Operação Tagoreana: a construção de uma nova identidade e a criação do mito dos Bauls

Tendo explicitado esses pressupostos teóricos, gostaria de voltar ao contexto da Renascença Indiana, no final do séc. XIX, época em que Tagore ultrapassou o modelo de cultura proveniente da Europa e aproximou-se do “outro” (dos membros da seita Baul), que até então era depreciado pela elite bengali. Como alguns historiadores indianos demonstraram, o final do séc. XIX foi marcado pelo declínio do racionalismo e pelo ceticismo político entre os membros da elite letrada, na medida em que terminava o sonho da modernização do país sob a tutela britânica. A visão das injustiças decorrentes do sistema colonial e a desilusão com o domínio britânico levam à crise de identidade da elite nativa, que já não se espelha no colonizador e assim procura redefinir sua identidade.

Tagore, como membro da parte mais liberal dessa elite, que se contrapunha aos hindus ortodoxos, interessa-se pelos Bauls, místicos cantores errantes de Bengala que pertencem a uma seita sincrética e se opõe ao sistema de castas, não sendo, portanto, muito bem vistos naquele tempo pela elite letrada. Sendo obrigado a deixar a capital da Índia Britânica para morar e administrar as terras de sua família no interior da província (em Shialdaha), o poeta-músico se encontra com membros dessa seita e começa a admirar e a coletar suas canções. Então, em 1883 escreve “Bauler Gatha”, uma resenha sobre as canções dos Bauls, chamando a atenção da *bhadralok*² para os membros dessa seita.

Na verdade, como observou a antropóloga J. Openshaw, uma nova atitude da elite com relação aos Bauls já começara a se evidenciar no final do século. Este fato, esclarece a autora, “está associado ao crescimento da consciência nacional e mais especialmente da regional” (J. Openshaw 2002, p. 26). É interessante notar que a partir do final dos oitocentos, a palavra “*desh*”, que na sua origem significava lugar de origem, ou lugar num sentido geográfico e social, torna-se sinônimo de ‘nação’, especialmente em relação à Bengala, nos discursos da elite hindu. Junto com o nacionalismo, veio também uma revalorização do bengali como língua e cultura em relação ao sânscrito e à cultura clássica hindu. Uma manifestação dessa busca das raízes históricas e geográficas na vida rural idílica de uma “Bengala Dourada” (“*Sonar Bangla*”), aparece claramente no título de uma canção de R. Tagore, mostrando como o poeta-músico participa intensamente desse processo.

Assim, com o afastamento cultural entre a capital da Índia Britânica e a área rural, a vila idealizada passou a ser, para a elite letrada, a sede dos antigos valores no tempo presente. E não por acaso, esse período testemunha um crescimento da popularidade da canção baul enquanto forma folclórica autóctone, assim como a emergência de um baul idealizado primeiro pela *bhadralok* hindu e depois pela elite islâmica de Calcutá.

O papel de R. Tagore neste processo de redefinição da identidade da elite nativa e de construção de um mito regional - o mito dos bauls como signo da identidade nativa - foi fundamental. Provavelmente a primeira indicação do que seria o longo fascínio do poeta-músico com os Bauls e suas canções foi sua apreciação de um cancionário baul publicado em 1883, no qual ele apelou para que os membros da *intelligentsia* se familiarizassem e identificassem com os

² Termo usado pelos historiadores para designar a elite letrada de Calcutá.

“não educados, de coração autêntico” de Bengala e também com a língua e literatura das vilas. Neste contexto, ele contrasta a língua bengali com o inglês e o sânscrito, assim como com os estilos “corrompidos”, como o dos bauls-amadores (que imitavam os autênticos ou tradicionais), dos ingleses e dos *brahmos*³. Argumentando que um poeta deveria falar com sua própria voz, e, do mesmo modo, as nações deveriam ter uma língua própria, o poeta critica a falta de conhecimento da língua da terra e do espírito (“*blab*”) de Bengala. Vemos, desse modo, que na tentativa de definir uma língua própria depurada dos anglicismos e dos sanscritismos, o poeta-músico tenta implicitamente definir um projeto de nação.

Ainda neste artigo, de 1883, a palavra *baul* - normalmente utilizada para designar os membros da seita até então mal vista pela elite - adquire um novo sentido: é concebida como uma fonte de sabedoria autóctone. Utilizando uma canção baul para apoiar seu argumento de que a elite urbana letrada estava alienada de suas raízes bengalis, Tagore cita o texto da canção, onde o cantor baul afirma:

“Não descobri quem sou, irmão
 continuo dizendo ‘eu’, mas o ‘eu’ não se tornou realmente meu.
 (...)
 Terei eu em algum momento perguntado de onde ‘eu’ vim?”
 (Tagore, in: Openshaw, 2002, p. 26)

Certamente, o sucesso dos bauls entre os nacionalistas e a nova imagem deles que se constrói está ligada ao declínio do ceticismo e do racionalismo da elite a partir de 1880. Outras figuras desprestigiadas até então, como o mendigo *vaishnava*⁴ e o “louco sagrado” tornam-se símbolos de esperança. Nessa transformação da identidade da elite e de seu enraizamento, bem como na mudança de atitude para com o “outro”, Rabindranath teve um papel central, tendo ele mesmo se referido de modo carinhoso a uma “*shorba-khepi*”, literalmente uma “mulher louca em relação a todas as coisas”, percebendo nela, em sua “visão direta da personalidade Infinita no coração de todas as coisas” o “espírito da Índia”. (R.Tagore, 2002, p. 78). O contato e a valorização da mulher do povo que rompe com a racionalidade trazida pelos europeus e inculcada na elite nativa é um sinal dos novos tempos. Também a música que produz, agora

³ Este termo se refere aos membros do movimento de reforma religiosa, ocorrido dentro do hinduísmo sob a liderança de Ram Mohun Roy, que procurava sintetizar elementos de várias religiões, especialmente do cristianismo com o hiduísmo vedantino.

⁴ Os vaishnavas podem ser considerados como membros de uma tradição religiosa hindu que remonta ao séc. XVI, quando Sri Chaitanya estabeleceu uma oposição ao bramanismo e afirmou a supremacia do deus Vishnu, sobre as

desembaraçada das influências européias, que haviam penetrado suas primeiras óperas, passa por grandes mudanças. Para que esse processo avançasse, foi preciso que o compositor-poeta imergisse na rica tradição popular que sobreviveu nas áreas rurais de Bengala com toda a sua variedade e riqueza. Mais precisamente, foi na região de Shialdaha, onde viveu entre 1891 e 1900, que Tagore coletou diversos gêneros folclóricos como os *bhatialis* e *saris* (gêneros dos barqueiros), assim como as canções dos bauls, conforme já mencionado.

As canções dos bauls tradicionais, compostas por músicos filosóficos que vagam pelas aldeias de Bengala, inspiram-se nos ensinamentos místicos islâmicos (sufis) e na concepção de amor incondicional dos hindus *vaishnavas*. Assim, freqüentemente lidam com o amor entre a personalidade humana e um deus pessoal, compreendido como um deus interno que habita o âmago de cada indivíduo. Charles Capwell acredita que “a tradição baul seja uma fusão de elementos do budismo, do shaktismo (crença dos adoradores da deusa Shakti, símbolo da energia do universo) e do sufismo, tendência mística do Islã” (Capwell, 1981 p. 6).

Pouco se sabe do passado dos bauls e de como desenvolveram sua visão de mundo tão avessa às ortodoxias do islamismo e do hinduísmo. Suas canções começaram a ser coletadas no final do séc. XIX e Tagore foi um dos primeiros artistas a reconhecer a beleza e inspiração dos versos bauls. A partir de 1890, em Shialdaha, começa a coletar e publicar essas canções tendo conhecido as obras de Lalon Fakir, um dos maiores expoentes dessa tradição, deixando-se influenciar pela filosofia e pelo caráter dessa tradição mística. Muitas de suas canções foram mesmo classificadas por musicólogos como sendo *baul-gans* (canções baul) e em muitas de suas peças teatrais há um personagem baul, colocado como um homem de visão clara e profunda que sabe expressar o que vê e criar metáforas a partir do cotidiano, falando do “rio da vida”, do “mercado do mundo” ou do corpo humano como “uma majestosa casa em declínio”. Veremos agora uma canção de Tagore que trata de um tema também presente no gênero vocal dos bauls (“baul-gan”): o corpo como morada do espírito, da energia cósmica (*prana*), presente no Homem e no Universo.

outras divindades do panteão hindu.

“Meu Ser Interior”: uma canção de Tagore

De acordo com a classificação utilizada pelos folcloristas bengalis, o texto da canção intitulada “Praner Manus” (“O Meu Ser Interior”), cuja partitura se encontra na coletânea de obras musicais de Tagore denominada *Sborobitan*⁵, deve ser considerado “*dehotattvo*”, já que trata do corpo e utiliza alegorias e metáforas que procuram representá-lo como um meio para se alcançar a auto-realização. No entanto, para os especialistas no gênero criado por Tagore (o rabindra-sangit), essa canção foi considerada devocional (“*puja*”), na coletânea de textos de todas as canções de Tagore denominada *Gitobitan* (vol. 1, nº 546). Na verdade, os dois aspectos observados pelos musicólogos indianos - o corporal e o devocional - se complementam, como veremos adiante.

Gostaria de iniciar a análise dessa canção tagoreana fazendo uma análise do signo musical propriamente dito. Começando pelo seu aspecto formal, isto é, das partes que constituem a música, notamos que a canção possui três partes, que podem ser definidas, segundo a musicologia indiana como sendo um *sthayi*⁶ e dois *antaras*. A primeira parte (*sthayi*), começa com a apresentação do verso-refrão (ex. 1), a primeira frase dessa seção, que carrega o tema central da obra baseado no *raga Pilu*.

Gostaria, então, de definir a estrutura melódica da música indiana, conhecida como *raga*, de acordo com a semiótica peirceana, segundo a qual todo signo convencional é um legisigno, já que está baseado numa convenção. O semioticista J. L. Martinez destacou os diferentes níveis lógicos que se sobrepõe na constituição de um *raga*, distinguindo esses diferentes níveis em termos de semiose musical. Concebe, assim, a materialidade do *raga* como um qualisigno, sua manifestação individual como um sinsigno, que não é senão uma atualização de um nível regulativo mais abstrato, o do legisigno. Desse modo, a materialidade que corporifica um *raga*, quando executado, é constituída por muitas camadas de legisignos atualizados por sinsignos.

⁵ A partitura de “Praner Manus” na notação bengali (“akar-matrik-notation”) se encontra na coletânea de canções intitulada *Sborobitan*, vol. 42, número 10. Calcutta, Visva-Bharati University Press.

⁶ Na música clássica hindustani, esse termo é utilizado para designar a primeira parte da composição, enquanto *antara* é geralmente a seção contrastante que se segue. Segundo o musicólogo Arnold Bake, significa literalmente “elemento estável, fixo”, o que o diferencia da parte improvisada da composição.

Para J. L. Martinez, o poder gerativo e a vida dos legisignos na música hindustani é grande: as estruturas estão sempre em evolução (Martinez 1997). E, além disso, a aplicação dessas estruturas, ou seja, sua atualização através de suas réplicas, possuem uma grande variedade. Assim, temos na canção de Tagore um bom exemplo dessa liberdade de criação, ou se preferirmos, daquilo que Martinez considera o poder gerativo dos legisignos na tradição indiana, já que a análise da estrutura melódica da canção “Praner Manus” revelará que o compositor-poeta tomou o *Raga Pilu* como ponto de partida para sua elaboração melódica.

Na tradição da música clássica indiana, os *ragas* são conceitos que implicam tanto a escala quanto o desenho melódico característico, a ornamentação, a hierarquia das notas e o uso de vibrato para produzir notas alteradas. Alguns *ragas* são identificados pelo contorno melódico, outros pela escala utilizada, outros ainda teriam uma clara hierarquia das notas ou um registro característico; mas uma vez estabelecido o *raga*, ele serve como suporte para as improvisações e para a composição de uma canção. Bonnie Wade salienta que “os músicos hindustanis gostam de combinar dois *ragas* a fim de obter um diferente” (Wade, B., 1994, p. 75). Isto é o que ocorre com os *ragas* de nomes duplos, como Bhimpalasi ou Ahir-Bhairav, em que o tetracorde inferior provém de um *raga* e o superior de outro.

Tagore diferencia-se, em suas canções baseadas em *ragas*, dos representantes da música clássica hindustani por utilizar em suas canções *ragas* hindustanis e karnáticos, ou seja, das duas tradições clássicas indianas, de um modo muito livre. Algumas vezes, também combinou dois *ragas*, como na canção “*Henonte kon bashonteri bani*”, em que utiliza os *ragas* *Bihag* e *Khambaj*, mas na maioria dos casos utiliza os *ragas* sem se prender a todas as suas características, podendo acrescentar notas que não fazem parte da escala ou ornamentos específicos, de acordo com suas finalidades expressivas.

Na canção analisada, a melodia está baseada no *raga Pilu*, um *raga* muito popular na música folclórica e semi-clássica, mas raramente ouvido na linguagem clássica hindustani. Em sua forma dita pura ou clássica, o *raga Pilu* possui o sexto grau abaixado (*dha komal*) e ambos os terceiros graus (*ga* e *ga komal*), mas geralmente *suddha ga* ocorre no movimento ascendente, enquanto o 3º grau abaixado (*ga komal*) ocorre no descendente, segundo Joep Bor e Wim van der Meer (Bor, 1999). Também utiliza-se o 7º grau abaixado (*ni komal*) no movimentos descendentes, enquanto o natural (*suddha ni*) é usado nos ascendentes. No *Raga Guide* observa-se que “muitas

canções folclóricas (...) desde Gujarat até a região de Mithila são cantadas em Pilu” (Bor, Meer,1999, p. 128).

Apresento o *raga Pilu* em sua forma mais pura, isto é, segundo as regras prescritas pela tradição da música *hindustani* (ex.2) e, logo adiante (ex.3), a estrutura melódica criada por Tagore⁷.

Vemos assim que Tagore utiliza-se do contorno melódico do *raga Pilu* com uma certa liberdade. No movimento melódico ascendente da terceira e quarta frases da primeira seção (ex. 4), utiliza uma seqüência típica do raga Pilu (a quarta possibilidade de movimento ascendente no ex.2). O 7º grau abaixado também está previsto no raga (1ª seqüência descendente no ex.2), mas ele cria um outro contorno melódico na seqüência descendente da 5ª frase (ex.5), acentuando a ambigüidade do 7º grau, que ora aparece natural, ora alterado. Aproveita, assim, o acento não escalar do *raga Pilu*, criando outras curvas (“*vakras*”) não existentes no *raga* original.

É bem verdade que esse *raga* seja aberto ao uso das 12 notas do sistema tonal hindustani, mas em sua forma mais próxima de seu legisigno deve utilizar as seqüências mencionadas (no ex.2), de modo a criar o “*rasa*” (literalmente sabor, mas pode ser compreendido como *ethos* do modo) apropriado. Esse *raga*, conforme a tradição, deve ser utilizado para expressar “os anseios do coração”⁸ ou a compaixão⁹, o que vai de encontro ao sentido do texto da canção que trata da busca do Ser interior “que está no coração”.

Em termos rítmicos, o compositor de Bengala utiliza a estrutura tradicional da música clássica indiana, o *tala*, termo sânscrito que significa tanto o sistema métrico quanto os ciclos rítmicos utilizados. Cada *tala* possui um determinado número de tempos que completam um ciclo que se repete e também possui um padrão interno de organização das partes que compõe o ciclo rítmico. Tagore utiliza nessa canção um *tala* de 6 tempos chamada *dadra*, que é realizado pelo percussionista que acompanha o cantor na tabla (instrumento de percussão da música clássica do norte). Esse *tala* está associado ao estilo *dadra*, outro gênero vocal considerado “*light*

⁷ Gostaria de observar que em minha transcrição para o sistema de notação ocidental considerei as sete notas do sistema musical hindustani (sa, re, ga, ma, pa, dha, ni) como equivalentes respectivamente ao dó – ré – mi – fá – sol- lá - si, para facilitar a compreensão, mas na prática indiana a frequência do 1º grau da escala (sa) não é fixa e portanto não coincide necessariamente com a da nota dó do sistema ocidental.

⁸ No *Sangitanjali*, Omkarnath Thakur salienta que “esse raga é extremamente apropriado para expressar os anseios do coração” (Thakur 1975: 186-187).

⁹ Segundo S. B. Rao, esse raga possui os rasas de compaixão (*karuna*) e dor (*shoka*) e por isso é muito usado nos estilos semi-clássicos (Rao 1965:3).

classical’, cujos textos românticos se referem aos jogos amorosos de Krishna. Por isso, creio que seja possível considerá-lo um símbolo - no sentido peirceano, de um signo que se refere a seu objeto denotando-o por meio de uma convenção ou lei - desse gênero vocal criado por Tagore.

É interessante verificar que muitas canções do *rabindra-sangit*, o estilo musical de Rabindranath, utilizam esse *tala*, sugerindo que o estilo de Tagore também ficaria neste espaço do “light classical”, em que as melodias nem sempre são compostas num *raga* específico ou em que os cantores e os compositores podem quebrar as regras da tradição clássica indiana. Seria esse o lugar do *rabindra-sangita*, entre o clássico e o popular, para os músicos indianos? Essa é uma questão que tem ocupado vários musicólogos indianos. Tudo indica que Tagore, com seu individualismo, não se enquadra muito bem nos esquemas tradicionais de uma cultura que tende a transformar seus signos em legisignos, em signos convencionais.

Sudhibhusan Bhattacharya, um musicólogo bengali de renome, procurou redefinir os diferentes tipos de música geralmente agrupadas, pela musicologia ocidental, sob o rótulo de música folclórica. Desse modo, ele diferenciou a música folk tradicional, de origem camponesa, do que chamou de “nova variedade de folk-música”, na qual insere o estilo de Tagore (*rabindra-sangit*), que considera “música cultivada”.

Gostaria de observar que o tipo de inovação introduzida por Tagore em suas canções teve como base os conceitos da música clássica indiana. Ele utilizou os conceitos de *raga* e *tala*, que são a base da música clássica do norte e do sul, ainda que tenha reduzido as ornamentações - tão presentes no estilo *khyal* da música hindustani - e utilizado os *ragas* de um modo pouco convencional, escandalizando os dogmáticos. Podemos dizer que já neste aspecto sua inovação tomou por base a tradição clássica da música indiana e por isso, classificar seu estilo como folclórico, mesmo como uma nova variedade de folc-música, como propõe Bhattacharya.

Talvez mais importante do que classificar o estilo de Tagore seja apontar sua originalidade, pois, como observou um dos fundadores da etnomusicologia na Europa, o holandês Arnold Bake, Tagore sempre foi contra a rigidez, em todas as esferas da vida, inclusive na musical. Assim, “é coerente que seu fluxo de inspiração musical descarte as regras fixas, não por ignorância, mas porque, seu destino era realizar algo mais”. (Bake, 1934:74). Esse algo mais é um estilo próprio, algo raro na música indiana, que resulta da fusão da música clássica indiana, com as diferentes tradições folclóricas de Bengala.

Nestas tradições, o texto tinha mais importância do que no estilo *khyal*, que se tornou predominante na música clássica indiana a partir do séc. XVIII. Neste sentido, o texto adquire na obra de Tagore um grande destaque, e o compositor-poeta procurará expressar musicalmente os significados dos signos verbais que ele mesmo cria. Entramos, nesta parte da análise no campo da representação, já que signos musicais representam, na canção tagoreana, objetos não acústicos (idéias, pensamentos). Tendo visto os dois signos separadamente, é preciso analisar também a relação do signo musical com o verbal (o texto), já que a canção é um signo complexo que resulta da interação dos dois.

Na verdade, o compositor aqui interpreta o sentido do texto e cria um tema, segundo as regras do legisigno (*o raga*) que atualiza. Na primeira frase (ex.1), Tagore observa as regras prescritas pelo *raga Pilu*, ao mesmo tempo que no verso-refrão explicita o assunto da obra:

“Meu Ser interior está no “*prana*” (energia vital, coração).

A idéia representada - de um Ser que está dentro do corpo - é associada a uma melodia limitada ao âmbito de uma quinta (da tônica ao 5º grau da escala). A melodia que se segue (ex.4) é uma variação do refrão, mas ascende e alcança a oitava (sa agudo) utilizando os desenhos melódicos deste *raga* (ex.2, 4º movimento ascendente). Justamente quando atinge essa região aguda, o texto afirma: “Assim o vejo em todos os cantos, em todas as direções”. Interessante notar que do ponto mais agudo, mais “alto” da linha melódica o autor pode “enxergar” seu Ser interior em todos os lugares. Temos assim, um signo musical do tipo imagem, que representa iconicamente (ou seja, por semelhança) a idéia de “lugar alto”, um objeto não acústico perfeitamente compatível com o objeto representado pelo signo verbal. Tal semelhança está baseada nas qualidades do signo musical, a frequência da região aguda, cujo timbre específico gera um interpretante capaz de representar a idéia de altura sugerida pelo signo verbal.

Após a repetição do refrão (A), dá-se início à segunda parte (*antara*), em que a melodia alcança a região mais aguda ultrapassando a oitava superior (ex.6). Deve-se notar que o momento de maior tensão, que vai do 4º grau até a tônica aguda, coincide com o momento em que se diz : “Vaguei para ouvir as palavras dele, mas não as ouvi”. Cumpre ressaltar que Tagore utiliza o que poderíamos denominar um signo icônico, de acordo com a teoria dos signos de Charles Peirce para representar o significado do texto verbal - a idéia de vagar. Em poucas palavras, um signo icônico representa seu objeto através de alguma similaridade com ele. Neste sentido, Tagore usa duas vezes uma bordadura entre as tônicas agudas (SA- ni - dha- ni -SA) para traduzir

musicalmente a palavra “vaguei”. A iconicidade está no fato desse ornamento, que “desce” e “sobe”, como num zigzague, oscilando a frequência da nota, apresentar uma semelhança com a idéia de vagar sem direção. Neste caso, o signo musical pode ser classificado como um diagrama, já que o desenho melódico é semelhante ao objeto do signo verbal. Interessante observar que a 3ª frase dessa seção (ex.7) à qual se justapõe as palavras “*aj phire esse nijer deshe*” é cantada duas vezes, a fim de expressar o sentido do texto: “Hoje, tendo voltado à minha própria terra...”. A repetição sugere o movimento do retorno à terra natal, o que torna possível ouvir a mensagem do Ser interior na canção, o que o narrador afirma em seguida. O procedimento composicional aqui também parece está baseado na iconicidade, com alto grau de primeiridade já que a repetição do signo musical estabelece um jogo com a temporalidade que reforça o sentido do signo verbal. Outros significados podem ser depreendidos também se lembrarmos do fato que Tagore pregava um enraizamento da elite bengali na cultura nativa. Assim, ciente de que faz parte dessa elite que vaga para ouvir as palavras do Ser, afirma (no verso “*sunī tahar bani apon ganē*”) que escutou a mensagem divina ao retornar à terra natal.

A terceira seção (B') é uma variação melódica da anterior, começando com a mesma melodia que vai do 4º grau da escala ao 3º grau da região aguda (*tara saptak*) para repousar na oitava superior (ex.7). O texto que acompanha essa melodia diz : “Quem o busca como um mendigo, de porta em porta, não o encontrará”. É interessante observar que novamente foram utilizados signos icônicos pelo compositor, para expressar a idéia de buscar algo que não pode ser encontrado. As bordaduras sobre a tônica superior (RE- SA- ni – SA), que antes indicavam o vagar sem rumo, dessa vez coincidem com as palavras “de porta em porta”. Desse modo, o signo musical intensifica o sentido do poema, primeiramente por reproduzir em seu desenho melódico algo que se assemelha ao objeto que representa (o que indica que esse signo é um diagrama), mas também porque à idéia anterior, permitindo a justaposição dos interpretantes na mente do ouvinte. E a seção termina com um movimento cadencial que conduz de volta às notas mais graves e ao 5º grau da escala (ex.8). Então, o refrão (A) é repetido pela última vez. Ao mesmo tempo, o Ser interior, até então tratado na terceira pessoa, assume a primeira e temos uma outra voz que chama o ouvinte dizendo:

“Venha a mim. Olhai para o meu coração e para os meus olhos”.

É significativo que o movimento da melodia para a oitava superior expresse musicalmente essa voz divina que chama o buscador (“*tora ay re dheye*”). Considerando-se que a

tônica na música indiana é o símbolo do centro, e portanto do poder cósmico, esse mecanismo adquire inteligibilidade: o retorno à tônica-centro, representa a voz, o chamado do Divino que está, na filosofia hindu, dentro e fora (no *Atman* e no *Brahman*). Neste caso, estamos diante de um signo que, de acordo com a teoria peirceana, pode ser classificado como um símbolo, já que sua referência ao objeto baseia-se numa convenção ou hábito. E neste caso, esse signo e sua capacidade de representar o centro, por um lado, está baseado numa tradição musical, embora também possua um aspecto icônico, já que a tônica é de fato o ponto para onde todas as notas convergem no sistema modal indiano.

Vemos ainda que Tagore utiliza um esquema formal que parece estar mais próximo dos rondós da música folclórica do que daqueles dos estilos clássicos indianos, criando a seguinte estrutura:

A - B - A' (verso-refrão) - B' - A'

Deve-se notar que a primeira seção (A) também possui três partes – o verso-refrão (A'), uma segunda parte (B) e um retorno ao verso-refrão (A'). Como observou Capwell, “a estrutura da canção baul está intimamente ligada àquela dos textos” (Capwell 1981:202) que são compostos por estrofes, cada uma sendo um dístico alternado com o refrão.

No caso da canção tagoreana a estrutura formal do signo musical também decorre da necessidade do poeta-compositor de criar pares de rimas tais como se observa na 1ª estrofe, cujos versos terminam de forma que o 4º verso rima com a repetição do 1º (je dik-pane / sókol khane) e o 2º rima com o 3º (tai na haray / jethay sethay). A repetição do 1º verso serve, assim, para formar um par com o último verso de cada estrofe. O mesmo ocorre, então ao final da 2ª e da 3ª estrofes, onde aparecem outros dísticos (apon gane/ sókol khane e dui noyane/ sókol khane).

Conclusão:

A proximidade entre a canção de Tagore e a música folclórica, especialmente dos bauls, não é apenas estrutural. Salta aos olhos a afinidade filosófica entre os versos cantados e os textos bauls que tratam da transitoriedade da vida e da impossibilidade de se construir algo sólido sobre

o corpo e a matéria¹⁰. Tagore complementa esse pensamento revelando o que há dentro desse corpo: *prana*, a energia de vida. O conceito paradoxal do vazio pleno pode ser deduzido a partir dessa canção. É sabido que este conceito está presente tanto no sufismo quanto no budismo tântrico de Bengala, que se fundem na tradição híbrida dos Bauls. Em sua versão tagoreana, tal como aparece nessa canção, a introspecção, o olhar para dentro de si e de sua terra, torna possível a escuta da canção do Ser interior.

Podemos concluir então que em seu questionamento da civilização que emanava da Europa, Tagore encontra outros modelos artísticos e outras concepções filosóficas que reatualiza através de sua obra, na qual adquirem uma marca pessoal. Assim, no estilo musical que elabora, o *rabindra-sangta*, Tagore recria as tradições nativas, desafiando a modernidade ocidental como *locus* de enunciação da cultura e do saber. Através do artista indiano emergem obras musicais e poéticas que revelam outros sistemas musicais, outras poéticas e outros saberes, distintos daqueles difundidos pelos europeus.

Bibliografia:

- BAKE, Arnold [1934] - "Different Aspects of Indian Music" - **Indian Arts & Letters** vol VIII nº 1, pp. 60-74.
 _____ [1961] - "Tagore & Western Music" in: INDIA. **R. Tagore: A Centenary Volume**, Delhi, Sahitya Akademi, pp 88-95.
- BHABHA, H. [1994] - **The Location of Culture**, London, Routledge.
- BOR, J. (org) [2002] - **The Raga Guide**, Rotterdam, Nimbus Records.
- CAPWELL, C. [1986] - **The Music of the Bauls of Bengal**, Kent, Kent State University Press.
- COOK, Nicholas [1998] - **Analysing Musical Multimedia**, Oxford, Oxford University press.
- GHOSE, A. (Sri Aurobindo) [1972]. "Is India Civilized?" (1918 - 21) in: **The Foundations of Indian Culture**, Pondicherry: Sri Aurobindo Ashram Press, pp. 1-42.
- GHOSH, P. [1994] - **Tradition & Creativity in Tagore's Songs**, Calcutta, Hindustani Musical Products. CD IP-6000
- MARTINEZ, J. L. [1997] **Semiosis in Hindustani Music**, Imatra, International Semiotics Institute, 1997.
- MIGNOLO, W. [1996] - "La Razón Postcolonial : herencias coloniales y teorías postcoloniales" - **Revista Gravatá** número 1, Niterói: UFF, pp.7-29.
- OPENSHAW, Jeanne. [2002] - **Seeking Bauls of Bengal**, Cambridge, Cambridge University.
- PEIRCE, C. S. [2000] - **Semiótica**, São Paulo, Perspectiva.
- RAO, S. B. [1965] - **Raganidhi: A Comparative Study of Hindustani and Karnatak Ragas**, Madras, The Music Academy.
- STERN, Philippe.[1961]. "The Real Rabindranath Tagore and his Music" in: INDIA. **R. Tagore: A Centenary Volume**. Delhi, Sahitya Akademi, pp. 293- 296.
- TAGORE, R. [1961] - **On Art & Aesthetics**, Bombay/ Delhi/ Calcutta, International Culture Centre.

¹⁰ Charles Capwell trata desse tema ao analisar os textos das canções dos Bauls em sua tese [The Music of the Bauls of Bengal](#) que integra a bibliografia. Uma análise dos textos das canções dos bauls está além do âmbito desse artigo, ainda que um estudo comparativo seja muito interessante para que se possa compreender melhor como Tagore apreendeu e transmutou as canções originais. Realizo essa análise no capítulo sobre Tagore de minha tese de doutorado intitulada "Música, Criação & Identidade Cultural em R. Tagore e Mário de Andrade".

- _____ [1984] - Crisis in Civilization/ in: GHOSE, S. (org.) - **Tagore for You**, Calcutta, Visva Bharati, pp. 181 - 189.
- _____ [1984] - The Religion of an Artist/ in : GHOSE, S. (org.) **Tagore for You**, op. cit., pp 44- 62.
- _____ [1961] - **Towards Universal Man**, Bombay/ Delhi, Asia Publishing House.
- _____ [2002] – “An Indian Folk Religion” in: **Creative Unity**. Delhi, Rupa Co., pp.76 - 86.
- THAKUR, Omkarnath. [1955-75] – **Sangitanjali** (Oferenda Musical), Hathras, Sangit Kayalay. 6 vols.
- THOMPSON, E. P. [1993] - ‘**Alien Homage**’: **Edward Thompson & R. Tagore**, Delhi/ Bombay/ Calcutta / Madras, Oxford University Press.
- TURINO, Thomas. [1988] - **Signs of Imagination, Identity and Experience: a Peircean Semiotic Theory for Music**, Urbana, University of Illinois.
- WADE, B.C. [1984] - **Music in India : the Classical Traditions**, New Delhi, Manohar Manoharlal.

"Amar Praner Manus" / "আমার প্রাণের মানুষ", canção de R. Tagore
Ex. 1 - 1ª seção, verso-refrão (A') transcrição: M.S. Wolff

Musical notation for Ex. 1, including a treble clef, a 6/8 time signature, and a melodic line with lyrics: "A-mar praner ma-nuṣ a-che-pra-ne-tai he ri tay só-koḷ kha-ne-

Ex. 2 - Rāga Pīlu

Musical notation for Ex. 2, Ascendente: 1ª possibilidade: 2ª 3ª. Includes a treble clef and a melodic line with notes and corresponding letters: P N S G M P N Ś N S G M P N Ś S G M P D Ś

Musical notation for Ex. 2, 4ª possibilidade: Movimento Descendente: 1ª possibilidade. Includes a treble clef and a melodic line with notes and corresponding letters: S R M P N Ś Ś N D P M G M P G R S N S

Rāga Pīlu, 2ª possibilidade

Musical notation for Ex. 2, Rāga Pīlu, 2ª possibilidade. Includes a treble clef and a melodic line with notes and corresponding letters: Ś N Ś D N D P M G M P D P M G R S N S

Ex. 3 - Estrutura Melódica na 1ª seção (A)

Musical notation for Ex. 3, including a treble clef and a melodic line with notes and corresponding letters: N S G M P N D P Ś Ś N Ś N F G M P M G R S

Ex. 4 - "Amar Praner"... - 1ª seção, 2ª, 3ª e 4ª frases:

2ª frase

3ª frase

a- che se nó-yan ta-ray a- che se nó-yan ta-ray

4ª frase

a- lo ko dha-ray- tai na ha-ray

Ex. 5 - "Amar Praner"... - 1ª seção, 5ª frase:

o go tay de-khi tay je-thay se-thay ta-kai a-mi je dik pa-re

Ex. 6 - "Amar Praner"... - 2ª seção (B), 1ª frase:

a- mi tar mu-Kher kótha- sun-bo bô-le- ge-lam kótha-

Ex. 7 - "Amar Praner"... - 3ª seção (B), 1ª frase:

ke tô-ra khú-jis ta-re- Ka-nga- be-se- dva-re dva-re-

Ex. 8 - "Amar Praner"... - 3ª seção (B'), 4ª frase

o-re dekh re a-mar dui nó-yô- re