

Repensando o nacional à margem da “Civilização”: R. Tagore, o folclore de Bengala e a construção da modernidade indiana

Marcus Wolff

Resumo

O presente trabalho aborda a questão do nacionalismo no contexto indiano, estabelecendo alguns paralelos com o caso do nacionalismo modernista brasileiro e discutindo o papel do chamado “capitalismo de imprensa” (ANDERSON 1989) na construção das comunidades imaginadas. Argumenta-se, com base na tese de Chatterjee (2000), que o processo de constituição de representações da nação indiana não seguiu o rumo traçado pela “Civilização”, tal como a historiografia de tendência etnocêntrica procurou demonstrar, mas partiu da constituição de um campo interno de soberania, o campo da cultura, para questionar as formas modelares da modernidade ocidental, antes de enfrentar o poder imperial no campo da política. Neste processo de constituição de uma modernidade indiana analisa-se o papel da elite letrada de Calcutá, especialmente da família Tagore e do autor de *Gitanjali*, o poeta, ensaísta, dramaturgo e compositor R. Tagore, na reelaboração da identidade nacional a partir do contato com figuras à margem do sistema e da pesquisa e apropriação do material cultural nativo. Por fim, a produção literária e musical de R. Tagore é vista na relação com suas fontes e no contexto da redefinição da identidade indiana, que se afasta da racionalidade ocidental e dos modelos ocidentais a partir do momento em que a elite decepcionada com a tutela britânica desenvolve um novo patriotismo, recorrendo a vários “outros”: ao mundo rural, mas também às mulheres extáticas ou aos *pagol* (loucos inebriados), *vaishnavas* e *bauls*, vistos a partir de então como figuras sábias e místicas que contrastavam com a racionalidade inculcada nas elites pelo processo de colonização das mentes.

Palavras-chave: Cultura Indiana, Modernismo, Nacionalismo, Tagore, Música Indiana.

Rethinking the national at the borders of "Civilization": R. Tagore, the folklore of Bengal and the construction of Indian modernity

Abstract

This paper focuses the problem of nationalism in the Indian context establishing some parallels with the case of Brazilian modernist nationalism and discussing the role of the so-called “print-capitalism” (ANDERSON 1989) in the constitution of imagined communities. Based on Chatterjee’s thesis (2000), one argues that the process of construction of Indian nation’s representations has not followed the course traced by the “Civilization”, as the historiography of ethnocentric tendencies sought to demonstrate, but started from the construction of an inner field of sovereign, the field of culture to question canonic forms of western modernity before facing the imperial power in the field of politics. In this process of constitution of an Indian modernity one analyses, establishing an intersubjective dialogue with the sources, the role of the learned élite of Calcutta, especially of the Tagore family and of the author of *Gitanjali* – the poet, writer, dramatist and composer Rabindranath Tagore – in reelaborating the national identity by the contact with outsiders and by the research and appropriation of native cultural materials. At last, the literary and musical production of R. Tagore is seen in its relation with his sources and in the context of redefinition of Indian identity, that moved away from western rationality and artistic canons, once the élite deceived with British rule develops a new self image, resorting to

(having recourse to/ making use of) many others: to the inhabitants of the rural Bengal, but also to the extatic women of the towns or the *pagol* (madness, inebriated of feelings) or to the *vaishnavas* and *bauls*, regarded since then as wise and mystical figures that contrasted with the rationality inculcated in the élites by the process of colonization of the minds.

Keywords: Indian Culture, Indian Music, Nationalism, Modernism, Tagore.

Nacionalismo e Modernidade

A discussão sobre o nacionalismo no campo das ciências sociais já passou por diferentes fases. Se antes foi considerado como “uma das mais magníficas dádivas da Europa ao resto do mundo”, como lembrou Chatterjee em sua discussão sobre o tema, chegou a ser esquecido em relação às suas origens, o que foi visto como indício de angústia a respeito de “ter sido ou não realmente domado em sua terra natal” (CHATTERJEE, 2000, p. 228).

Os historiadores dessa área que lidaram com o mundo colonial jamais se esqueceram como o nacionalismo chegou às colônias, concordando que fora importado da Europa e tentando esclarecer, sobretudo nos anos 60 e 70, quem havia sido responsável por essa ideia e o que havia acontecido com ela no século XX.

Benedict Anderson (1989) ocupa uma posição de destaque nessa área por ter levantado a questão da origem e difusão do nacionalismo no contexto de uma “história universal”. Tendo demonstrado como as nações na Europa e em outras partes do mundo tinham sido trazidas à vida como comunidades imaginadas, Anderson também descreveu formas institucionais através das quais as nações puderam adquirir uma forma concreta, especialmente as instituições que chamou de “capitalismo de imprensa”.

Mas B. Anderson tratou o fenômeno do nacionalismo como parte de uma “história universal do mundo moderno”, representando assim uma tendência teórica na historiografia que viu na experiência histórica do nacionalismo na Europa Ocidental, nas Américas e na Rússia um conjunto de modelos para as elites nacionalistas da Ásia e África. No caso do nacionalismo brasileiro, que foi sendo elaborado pelas elites intelectuais a partir da crise do liberalismo da República oligárquica, cumpre questionar até que ponto não implicou também um rompimento com a ordem moderna que emanava da “Civilização”, conforme indica a análise das propostas dos modernistas após 1924 (WOLFF, 2012). Assim, ao invés de colocá-lo ao lado das formas modelares elaboradas no “centro”, talvez fosse mais interessante aproximá-lo dos nacionalismos afro-asiáticos, mais contundentes em seu questionamento da modernidade ocidental, tal como indiquei em trabalhos anteriores (WOLFF, 2004; 2012; 1991).

O historiador indiano Partha Chatterjee (2000) contestou o papel subalterno atribuído às elites africanas e asiáticas nesta visão, uma vez que a elas não teria restado senão o papel de serem “perpétuos consumidores da modernidade” (2000, p. 229), já que a Europa e as Américas, sobretudo, teriam atuado como únicos sujeitos da história, elaborando a rota do esclarecimento e da exploração colonial, mas também a resistência anticolonial e mesmo a miséria pós-colonial. Também o papel atribuído aos modernistas brasileiros, sobretudo a Mário de Andrade e aos compositores brasileiros que se empenharam em pesquisar a cultura de tradição oral poderia ser redimensionado a partir dessa ótica, tendo em vista o modo como procuraram dar visibilidade aos elementos afro-

indígenas da nacionalidade, indo além do exotismo da estética primitivista e do nacionalismo do Estado Novo¹(1), conforme demonstrei em *O Modernismo Nacionalista na Música Brasileira* (WOLFF, 1991).

Chatterjee argumenta que essa tendência na historiografia, com ranços etnocêntricos, desconsidera os dados do nacionalismo anticolonial, cujos resultados “mais poderosos e mais criativos da imaginação nacionalista” (2000, p. 229) estiveram baseados não na imitação de modelos europeus ou americanos, mas numa diferença com relação às formas modulares da sociedade nacional propagada pelo Ocidente moderno. Assim, a experiência do nacionalismo anticolonial não deveria ser reduzida a uma caricatura dela mesma, mas considerada em suas diversas etapas: desde a criação de um campo de soberania, dentro da sociedade colonial, na área da cultura até chegar ao enfrentamento no campo da política do poder imperial, como ocorreu na Índia, onde a independência política foi posterior à construção da moderna cultura nacional; ou numa ordem inversa, como ocorreu no Brasil, onde a independência política foi anterior à afirmação de representações de uma cultura nacional moderna.

Os Tagores de Jorasanko e sua “ponte entre mundos”

A tese de Chatterjee a respeito da construção, no caso indiano, de um campo de soberania relativo às questões que diziam respeito à “cultura nacional”, vista pelos agentes sociais como um território soberano no qual o Estado não deveria intervir, esclarece o papel da elite nativa nesse contexto e as posições tomadas pelos Tagores de Jorasanko² (2) ao longo dos séculos XIX e XX.

Esse ramo da família Tagore, ao contrário dos Tagores de Pathuriaghat³ (3), participou ativamente das duas fases do período de “reforma social” na Índia (de 1820 a 1870), quando reformadores hindus ligados ao movimento conhecido como *Brahmo Somaj*⁴(4) recorreram às autoridades coloniais para promover reformas de instituições e costumes tradicionais em prol de sua modernização. Todavia, com a organização dos “Hindu Melas” (feiras de artesanato e arte hindus), que a família Tagore patrocinou ativamente, iniciaram uma outra etapa desse processo, em que, “embora a necessidade de

¹ Ainda que o tema central deste artigo não seja o modernismo brasileiro em sua fase nacionalista, cumpre sugerir que a discussão sobre o enraizamento da cultura brasileira pelos modernistas (que contribuiu para o início das pesquisas dos folcloristas no Brasil) pode ser vista num contexto mais amplo de um debate que ia muito além das fronteiras nacionais, como já foi demonstrado por Elizabeth Travassos (1997) e Wolff (2004).

² “Jorasanko” é o nome da mansão da família de Rabindranath Tagore (1861-1941), atual “Rabindra Bharati University”, termo em bengali que significa ponte entre mundos, já que essa família realmente buscava realizar uma ponte entre os dois lados de uma cidade partida, o lado europeu e o dos nativos, situando-se numa área limítrofe entre os dois lados da cidade.

³ A parte da família Tagore que residia do outro lado da cidade, em Pathuriaghat, manteve-se ligada à Coroa Britânica e a seus agentes, ao contrário dos Tagores da mansão de Jorasanko, cujo nome significa “ponte entre mundos”, o que sugere uma postura dialógica com o mundo do colonizador, o que realizado sob a liderança do “Maharishi” Debendranath Tagore, pai do poeta que se destacou como promotor das feiras de cultura e artesanato no final do século XIX (DUTTA; ROBINSON, 2000).

⁴ Movimento de reforma religiosa dentro do hinduísmo, fundado por Ram Mohun Roy, que fundiu os ideais iluministas europeus e cristãos com uma certa tradição hindu monoteísta baseada no culto ao deus Brahma, que passou a ser visto pelos membros da seita (*brahmos*) como criador e mantenedor do universo.

mudança não fosse contestada, havia também uma intensa resistência a permitir que o Estado colonial interviesse nas questões que diziam respeito à “cultura nacional” (CHATTERJEE, 2000, p. 230). A elite nativa passa a exigir, então, que o Estado colonial fosse mantido fora do domínio da cultura, embora aceitasse que esse campo deveria passar por diversas mudanças. É justamente nesse campo cultural que a elite bengali enfrentará o desafio de criar uma cultura nacional “moderna” que não fosse mera imitação dos modelos ocidentais. Para Chatterjee, é nesse ponto do processo histórico que a nação como comunidade imaginada começa a nascer, no sentido em que começou a se tornar uma sociedade civil alfabetizada e moldada por técnicas de produção em massa do “capitalismo de imprensa” que padronizou as normas e aumentou “a densidade das relações sociais dentro de línguas vernáculas específicas” (BALAKRISHNAN, 2000, p.216), distinguindo-se de outras formações sociais.

No decorrer de sua jornada, o nacionalismo transforma diversas subáreas do campo cultural, sendo a primeira delas a da língua e da literatura. Como B. Anderson sugeriu (1989), o “capitalismo de imprensa”⁵ (5) (por vezes traduzido para o português como “capitalismo editorial”) proporcionou um novo espaço para o desenvolvimento da moderna língua “nacional”. Segundo Chatterjee, em Bengala “foi por iniciativa da Companhia das Índias Orientais e dos missionários europeus que se produziram os primeiros livros impressos em bengali, no fim do século XVIII, e as primeiras composições narrativas em prosa foram encomendadas no início do séc. XIX” (CHATERJEE, 2000, p.231). Mas simultaneamente o inglês impôs-se completamente sobre a burocracia estatal, despontando também como o mais importante veículo de influencia intelectual sobre a nova elite nativa.

Foi somente na segunda metade do séc. XIX que a elite bilíngue de Bengala⁶ (6) “considerou que era um projeto cultural dotar sua língua materna dos instrumentos necessários para lhe permitir tornar-se uma língua adequada à cultura ‘moderna’” (CHATERJEE, 2000, p.231), criando uma rede institucional de empresas gráficas, editoras, jornais, revistas e sociedades literárias fora da ação do Estado e dos missionários. Assim a nova língua bengali, moderna e padronizada, ganhou forma possibilitando que a *bhadralok* (elite urbana) pudesse pensar em seu próprio idioma constituindo um campo interno no qual forjou sua identidade cultural, espaço em que o colonizador foi mantido à distância.

A partir do 2º quartel do séc. XIX, poetas e escritores bengalis, paradoxalmente sob influência do romantismo europeu, começaram a construir esse campo interno de soberania. Para isso, iniciaram a pesquisa sobre o material popular – lendas, tradições, histórias, rimas, cantigas etc. – que passaram a utilizar em suas criações artísticas, inclusive musicais. Assumiram, dessa forma, uma postura de oposição àquela dos

⁵ Através da expressão “print-capitalism” (capitalismo de imprensa), Benedict Anderson (1989) procurou explicar uma modalidade do sistema capitalista responsável pelo agrupamento de diversas línguas vernáculas correlatas através da criação de línguas impressas, mecanicamente produzidas que foram disseminadas pelo mercado.

⁶ Conforme indicam os estudos de Charles Capwell (1986), a elite da etnia bengali teve uma preponderância nesse processo, uma vez que a capital da Índia Britânica, Calcutá, situava-se na província de Bengala, que então abarcava o atual estado indiano de West Bengal e o país vizinho, Bangladesh (que literalmente significa terra dos bengalis).

orientalistas europeus que haviam idealizado um “passado glorioso” da Índia Antiga anterior ao séc. XI, a partir do qual a cultura clássica teria entrado em decadência, mostrando que a Índia moderna era tão rica e diversa quanto aquela do passado.

Gostaria de lembrar que a premissa do declínio cultural da Índia clássica e da literatura sânscrita havia sido forjada por pesquisadores europeus que estabeleciam uma diferenciação entre a Índia Antiga, isolada como acervo de uma condição cultural “pura”, e a nação moderna. Consequentemente, construíram um passado idealizado e longínquo e foram incapazes de perceber que a chamada “cultura clássica”, seus conceitos estéticos e musicais e seus termos técnicos específicos oriundos do teatro sânscrito, tinham sido transmitidos pelas gerações, alcançando os tempos modernos, depois de passarem por um complexo processo de mudanças e ampliações.

Ainda que a questão do orientalismo ultrapasse o âmbito desse trabalho, é preciso mencioná-la aqui para que se compreenda melhor a ruptura operada pelos escritores e artistas que participaram da Renascença Indiana⁷ (7), no começo do século XX, com relação à visão decadentista que os orientalistas tinham construído sobre o passado imediato da cultura indiana e sobre as línguas vernáculas/regionais, que para eles eram a expressão de uma cultura decadente.

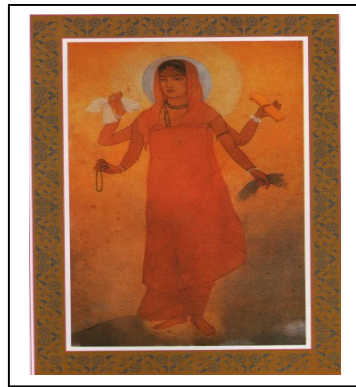


Figura 01 – *Bharat Mata*/ Mãe Índia, por Abanindranath Tagore⁸ (8), pintor que participou da Renascença Indiana

⁷ Esse movimento cultural, do qual participaram diversos escritores, artistas plásticos e músicos, descobriu que a rejeição ao passado não deveria ser indiscriminada, já que segundo um de seus membros, Aravinda Ghose (mais conhecido como Sri Aurobindo), “a Índia só pode sobreviver confrontando esse mundo novo, agressivo e poderoso com as criações de seu próprio espírito, produzidas no molde de seus próprios ideais espirituais” (GHOSE, 1971: 386). Realizando um duplo movimento, o de dar expressão às realidades da vida moderna, modernizando aspectos diversos da cultura indiana e o de buscar as bases da identidade nacional, a Renascença indiana cria representações da identidade indiana que se afastavam dos modelos impostos pelo governo colonial a partir do processo de anglicanização.

⁸ Abanindranath Tagore (1871-1951) é considerado o fundador da Escola de Bengala, que reuniu vários artistas plásticos da província de Bengala interessados numa síntese entre modernidade e tradição, tendo participado também da Renascença Indiana no começo do século XX. Seu avô Girindranath era irmão do *Maharishi* Debendranath Thakur, pai do poeta e compositor Rabindranath Tagore.

Para que se compreenda a reviravolta ocorrida a partir do final do século XIX é importante destacar que a elite urbana inicialmente havia sofrido um processo de anglicanização, de acordo com a análise de Capwell (1986) da política educacional e cultural do período sob domínio britânico. Tal processo fez com que membros dessa elite passassem a se identificar completamente com a modernidade trazida pelo colonizador, a ponto de demonstrar atitudes hostis ou de desdém para com os “outros” (os que não tinham acesso à cultura europeia). Neste sentido, pode-se compreender as atitudes do chamado “príncipe” Dwarkanath Tagore (1794-1846), avô do poeta e compositor Rabindranath Tagore, que se via como um espelho do europeu, percebendo os membros das camadas sociais não ocidentalizadas como “outros” incompreensíveis e/ou desprezíveis, conforme apontam os biógrafos de R. Tagore, K. Dutta e A. Robinson (2000).

Assim, se a elite anglicanizada, no começo do séc. XIX, identificava-se com o europeu e sua cultura, à medida que moderniza e valoriza sua própria língua, as literaturas vernáculas e as expressões culturais do folclore rompe com os pressupostos orientalistas (e com sua ideia de decadência cultural) e cria uma identidade própria. Essa mudança das atitudes para com o resto da sociedade bengali começa a se delinear no final do séc. XIX, estando associada ao crescimento da consciência nacional e ao desencantamento diante das truculências do poder colonial, num duplo processo que Rabindranath Tagore, autor e tradutor de sua própria coleção de poesias intitulada *Gitanjali (Ofrenda Lírica)*, soube expressar como nenhum outro membro dessa elite intelectual.

O movimento dos folcloristas indianos e a contribuição de R. Tagore

Antes de analisar o caso do autor de *Gitanjali*, gostaria de mencionar outros escritores que, ainda no séc. XIX, paradoxalmente sob a influência do próprio romantismo europeu, contribuíram para desmontar a visão de que a cultura indiana era decadente, valorizando a cultura regional bengali, não apenas em suas expressões eruditas como também nas populares.

Dentre os pioneiros da literatura patriótica pode-se destacar Bankim Chandra Chatterjee (1838-94), que escreveu vários romances baseados em materiais extraídos de fontes históricas e míticas, enfatizando o heroísmo de personagens históricos dedicados à causa da liberdade, e Michael Datta (1824-73), famoso poeta épico de Bengala influenciado pela literatura europeia que recontou os épicos hindus, incorporando elementos da narrativa homérica. Outro escritor nacionalista, Hemchandra Bandhopadhaya (1838-1903), deu voz ao espírito patriótico que depois se afirmou nos “Hindu Melas” organizados pelos Tagores, e nos movimentos políticos através de seu épico “Birbahu Kavya” (1864). O nacionalismo hindu afirmou-se claramente na trilogia escrita por Nabinchandra Sen (1847-1909), baseada no Mahabharata, em que o autor explora o tema da união dos arianos e não-arianos no passado.

Cumprе salientar que ao tentar dar voz aos sentimentos patrióticos que emergiam, esses escritores usaram materiais folclóricos – a maioria de contos, mitos e lendas – e recriaram uma Índia romântica e idílica. Não fizeram trabalho de campo, ou seja, não chegaram a coletar ou preservar material autenticamente popular, tendo frequentemente

utilizado lendas e narrativas míticas hindus (tais como o *Mahabharata* e os *Puranas*) para expressar sentimentos de uma comunidade (hindu) que sofria o impacto do contato com a cultura ocidental e com o romantismo europeu.

Segundo Abu S. Haque (1981), o primeiro escritor a perceber que o folclore era um fator vital na cultura nacional e que a coleta e o estudo do folclore poderiam contribuir bastante para o que perceberam como sendo uma revitalização da herança cultural da Índia foi R. Tagore (doravante RT). Neste sentido, RT teria dado um passo além na direção do conhecimento da cultura do país, superando assim a geração dos escritores nacionalistas românticos que vieram antes dele.

A publicação em Calcutá e Londres, simultaneamente em 1883, de contos populares de Bengala coletados por Lal Behari Day, parece indicar que a elite de Bengala não se contentava com a visão construída pelos orientalistas europeus. Com as pesquisas sobre a cultura popular, verifica-se, de um modo geral, um certo interesse pelo “outro” e depois, uma tentativa de redefinição da identidade dessa elite, que já não se espelhava no colonizador, ou nos valores da cultura europeia.

Paralelamente pode-se ver a mudança dentro da linhagem dos Tagores de Jorasanko, como um encadeamento de signos que representam as mudanças de mentalidades e atitudes da elite hindu: o europeizado “príncipe” Dwarkanath é substituído pelo “Maharishi” (grande sábio) Debendranath, que evitava escrever em inglês, promovia exposições da cultura indiana e feiras de artesanato e arte, os *Hindu Melas*, onde são declamados poemas em bengali e realizadas performances de teatro popular (*jatra*) e de música indiana (“clássica” e “folclórica”).

Esse processo de construção de uma nova identidade está, certamente, associado ao crescimento da consciência nacional e mais ainda, de uma consciência regional, pois é a cultura bengali (com suas tradições populares) o que se procura revalorizar no lugar do prestigiado sânscrito dos orientalistas. Neste sentido, a febre de coleta e estudo do folclore que ocorre em Bengala no final do séc. XIX tem assim sua inteligibilidade dada pela redefinição, promovida pela *bhadralok* (elite urbana) de Calcutá, das fronteiras entre o Self e o Outro; procurava-se conhecer esse “outro”, o “povo” e sua cultura, uma vez que essa elite até então se espelhava na cultura europeia.

Afastando-se dos europeus, essa elite precisa se “auto-descobrir”, ou melhor dizendo, necessita redefinir sua identidade, marcando sua diferença com relação ao colonizador. Neste sentido, os *Hindu Melas*, promovidos pelos Tagores de Jorasanko, serão assim melhor compreendidos se observarmos que eram grandes exposições da cultura indiana (e sobretudo da cultura popular bengali) para uma elite nativa decepcionada com as truculências do poder colonial e em busca de uma identidade própria, conforme indica o escritor B. Bose ao olhar retrospectivamente para o passado da literatura indiana, sua apropriação da cultura do colonizador contrastada com o poder colonial e seus representantes, em texto escrito em 1945⁹ (9), citado pelo historiador E.

⁹ “English literature is the only British product which has entered into our blood... The western wind blew first in Bengal, and blew its hardest. It was a storm rather than a wind. We were nearly swept off our feet...The word ‘English’ does not invoke in our minds the Clive Street *burra sahib*, nor the royal representative of New Delhi nor even Chamberlain or Churchill: to us it means Shelley and Keats (...). We can hardly imagine that the carrot-coloured, arrogant and phlegmatic Britons who are physically present before our eyes belong to the same race as the angelic Shelley or Keats. Dim, grey, cold and distant, the *sahibs* mean nothing to us; but the poets of English are our own...” (Bose *apud* THOMPSON, 1993, p. 70).

P.Thompson (1993).

Os Tagores de Jorasanko foram, de fato, a mola mestra desse processo de redefinição, já que fazem parte dessa elite, mas não constituíam sua parte conservadora; constituíam o setor que mais necessitava de enraizamento, já que sendo considerados brâmanes pirali¹⁰ (10), não faziam parte do grupo hindu ortodoxo, mas tampouco foram completamente ocidentalizados a ponto de se misturarem às castas subalternas¹¹ (11), constituindo a parte da elite nativa que propunha reformas religiosas e mudanças sociais gradativas.

Não por acaso, Rabindranath foi o promotor do “enraizamento” da elite na cultura autóctone, tendo sido, segundo Haque (1981), um dos pioneiros nesse movimento de revitalização das heranças culturais da região. Na verdade, seus laços com a cultura popular remontam à sua infância. Já em 1883, aos 22 anos, ele publicara seu primeiro artigo sobre o folclore no jornal literário *Bharati*, editado por seu irmão Dwijendra. Nesse trabalho, Tagore reviu uma coleção de canções folclóricas religiosas de Bengala, louvando a espontaneidade e o imaginário da literatura e música folclóricas. Ele próprio começou a coletar material folclórico em 1894, aos 33 anos, e sua primeira coleção de rimas folclóricas apareceu em *Sadhana*, revista literária editada por outro irmão, Sudhindranath e financiada pela família. Mas era uma revista pequena e “Rabindranath percebeu que uma organização e uma revista nacionais seriam necessárias para a expansão do movimento do folclore”, como observou Haque. (1981, p.35). Assim, reuniu um grupo de escritores e fundou a “Sociedade Literária de Bengala” (“Bangiya Sahitya Parishad”) em 1893 e logo surgiu a revista dessa sociedade, a “Sahitya Parishad Patrika”, que publicava o material folclórico coletado em vários distritos de Bengala, o que é indicativo do avanço do capitalismo de imprensa nesse processo de constituição da comunidade nacional.

A “sociedade literária” que RT integra busca o “espírito da terra” no passado indiano e na cultura popular, vista como remanescente desse passado, porque se sente distanciada das raízes históricas e geográficas da nação. Assim, “com a conflagração da distância temporal e espacial, a vila idealizada veio a se tornar o *locus* de antigos valores no tempo presente” (OPENSHAW 2002, p. 26). Uma manifestação dessa busca de raízes será, como veremos adiante, a idealização da vida e da paisagem rural de Bengala, que o próprio Rabindranath saberá expressar em canções como “*Amar Sonar Bangla*” (“Minha Bengala Dourada”) ou “*Amar Desher Mati*” (“O Solo da Minha Terra”), ambas de 1905.

Se no campo literário esse movimento incorporou a literatura inglesa e o

¹⁰ Os Thakur (que foram chamados de Tagores pelos ingleses) eram brâmanes que tiveram sua reputação manchada pelo fato de dois antepassados seus terem sido convertidos à força ao islamismo pelo sultão Mohammed Tahir Pir Ali no século XV, quando Bengala fazia parte do Sultanato de Delhi. Seus parentes, embora não convertidos, foram considerados impuros pelos hindus ortodoxos e a família viveu num grande ostracismo apesar da riqueza acumulada a partir do séc. XVIII. Maiores detalhes em Robinson e Dutta (1995).

¹¹É digno de nota que RT, apesar de ter tido acesso à cultura europeia e tivesse se manifestado contra os casamentos de crianças arranjados pelas famílias hindus, teve de dobrar-se ao desejo de seu pai de vê-lo casado, unindo-se a uma menina de sua “casta”, brâmane pirali, Mrinalini Debi, através dos rituais do *Brahmo Somaj*. Contudo, como sugerem Andrew Robinson e K. Dutta (1995), o misterioso suicídio de sua cunhada Kadambari Debi em 1884, logo após seu casamento e a destruição da correspondência entre Rabindranath e Kadambari parece indicar ao menos que laços muito fortes uniam Rabindranath a ela.

nacionalismo europeu para modernizar o idioma e a literatura, no campo da música essa incorporação da linguagem musical europeia foi bem mais restrita, já que as tradições da chamada “música clássica” indiana não haviam desaparecido completamente, tendo essa tradição hindustani se deslocado para o espaço urbano, com a decadência das cortes após o esfacelamento do império *Mughal* (Mogol) e o domínio britânico, exercido primeiramente através da Companhia das Índias, que manteve o último Imperador como figura decorativa até 1858 e os marajás e zamindares¹² (12) leais ao Império Britânico até a independência, em 1947.

Como indicou a etnomusicóloga norte-americana B. C. Wade, com a ocidentalização advinda da conquista britânica, “os músicos agruparam-se nas cortes que podiam financiá-los, incluindo as esplêndidas cortes de marajás hindus em Gwalior, Baroda, Rampur, Indore, Udaipur e Jaipur” (WADE, 1994, p.19). Em outras, os marajás assumiram costumes britânicos, abandonando o patronato de músicos tradicionais. Assim, houve um deslocamento para os centros urbanos, onde famílias beneficiadas pelo sistema de zamindar¹³ (13) mantido pelo poder colonial, após a conquista britânica podiam patrocinar atividades musicais e artísticas.

A vida musical em Jorasanko e o *Rabindra-samgita*

A família dos Tagores de Jorasanko, diferentemente do ramo fiel aos colonizadores, os Tagores de Pahuriaghat que viviam do outro lado do R. Ganges, localmente chamado de Hoogly¹⁴ (14), destacou-se na capital oitocentista da Índia Britânica por sua dedicação às atividades artísticas e culturais, sobretudo àquelas mantidas à margem do Estado colonial. Assim, ao lado de uma educação formal, em escolas onde o tratamento dado aos alunos era muito desigual, variando de acordo com a cor da pele e a casta de cada um, os filhos do Maharishi Debendranath recebiam também uma esmerada educação informal, que incluía aulas de ciências, história, bengali, sânscrito, desenho, yoga e música.

Foi certamente a atmosfera criativa de Jorasanko, a mansão cercada de jardins onde se construía pontes entre dois mundos, que possibilitou o desabrochar dos

¹² Os zamindares durante o Império *Mughal* eram aristocratas que haviam recebido enormes territórios da família imperial, bem como a tarefa de administrá-los e o direito de coletar impostos dos camponeses (geralmente para as defesas do Império) que viviam nessas terras. Com o enfraquecimento do poder central no século XVIII a utilizar títulos diversos, tais como *raja* (rei), *nawab* (senhor), *mirza* (príncipe) ou mesmo *maharaja* (marajá, grande rei) de modo a equipar-se ao imperador, que após as sucessivas conquistas britânicas tornou-se mera figura decorativa. Para maiores detalhes desse processo histórico, com ênfase nas mudanças culturais, ver B. N. Luniya (1989).

¹³ Esse sistema de arrendamento das terras era utilizado pelos imperadores mogóis (ou *mughals*) devido à grande extensão de seu império, sendo o zamindar um proprietário de terras que recolhia os tributos de seus arrendatários (camponeses), pagando tributos ao poder central (primeiro Mogol, depois ao Império Britânico). Segundo B. N. Luniya, a estrutura social no Império Mughal “era organizada sobre bases feudais com o imperador no seu cume” (LUNYIA 1989, p.378).

¹⁴A rixa entre os dois ramos da família é narrada pelos biógrafos de R. Tagore que descrevem as disputas entre dois irmãos Nilmoni e Darpanarayan, antepassados do poeta, no final do século XVIII envolvendo os negócios da família. Segundo eles, Rabindranath criticava a postura dos Tagores de Parthuriaghat (descendentes de Darpanarayan) por sua lealdade aos britânicos e também por seu materialismo por se comportarem como se fossem hindus ortodoxos seguindo observâncias externas de ritos num formalismo que via como sem sentido. Maiores detalhes são narrados por K. Dutta e A. Robinson (1995) no capítulo 1 de seu trabalho.

múltiplos talentos de Rabindranath. Seus doze irmãos mais velhos já escreviam poemas e peças teatrais, sendo que alguns como Jyotirindranath, Dwijendra, Satyendra e Hemendra compunham canções e improvisavam no sistema da música hindustani, quando RT começou a estudar com renomados músicos “da velha escola de cultura persa”, como os definiu RT (TAGORE, 2003, p.45).

O jovem Rabindranath teve a oportunidade de conhecer vários tipos de música – a clássica hindustani, a música urbana e a rural de sua província e também a música europeia, já que aos 17 anos foi enviado para a Inglaterra, onde pode comparar diferentes estilos musicais. A família, segundo Beerendra Banerjee, “considerava essencial para a educação de um menino que desenvolvesse nele a faculdade de apreciar corretamente a arte e a música” (BANERJEE, 1987, p.84). Assim, cuidou para que sua educação musical fosse guiada por diversos mestres, dentre os quais Jadunath Bhattacharya, Vishnu Chakarborti, Maula Bux, Radhikaprasad Goswami e Shyamsundar Misra¹⁵ (15). Além desses, vários outros músicos vinham ocasionalmente a Jorasanko. Desse modo, para Banerjee, “Rabindranath foi bem modesto ao afirmar que não tinha recebido um treinamento constante em música” (BANERJEE, 1987, p.84), na medida em que cresceu num meio em que a música era uma parte essencial da vida e da formação pessoal.

Segundo o próprio RT nos revela, sua relação pessoal com Vishnu Chakraborty era melhor do que com Jadu Bhatta, já que o primeiro o iniciou na arte musical com canções que tinham rimas folclóricas em bengali, entendendo que “as crianças tinham certas necessidades infantis e que aquelas simples rimas bengalis vinham muito mais facilmente a uma criança bengali do que o hindi” (TAGORE, 1986, p. 38). Tagore ainda acrescenta que o ritmo dessa música folclórica desafiava a métrica da música clássica indiana, pulsando nas crianças. E conclui essa passagem de *My Boyhood Days* observando que “assim como uma criança obtém seu primeiro deleite literário com as rimas infantis, também obtém seu primeiro deleite musical dessa mesma fonte” (TAGORE, 1986, p.38). Essa percepção o levou, posteriormente, a se interessar pela pesquisa tanto das rimas folclóricas quanto da música tradicional de Bengala.

Mas voltando à relação com os mestres de música de Jorasanko, Tagore revela no mesmo texto que o erro de Jadu Bhatta foi ter insistido em ensinar-lhe a música clássica, cujos textos normalmente são cantados em hindi. “Assim, meu aprendizado musical não aconteceu”, dramatiza o poeta-músico, embora tivesse conseguido apreender algumas canções que esse mestre lhe transmitiu, como *Ruma Jhuma Barakhe Aju Badarawa*, baseada no raga Kafi, que passou a fazer parte de seu repertório de canções sobre a chuva. O método de ensino de Sri Kontha parecia-lhe mais natural e agradável do que o de J. Bhatta, pois o primeiro simplesmente cantava, vivendo embebido de várias melodias; mas “nunca nos ensinava canções, ele simplesmente as cantava e nós a apanhávamos quase sem perceber” (TAGORE, 1986, p.39).

Segundo B. Banerjee, “há alguns outros casos de cantores com quem Tagore

¹⁵ Banerjee (1987) explica como os músicos da Corte de Delhi chegaram a Bengala durante o declínio do império Mughal no séc. XVIII. Um dos grandes expoentes do estilo *dhrupad* que foi para Bishnupur, em Bengala, onde ficou conhecido como Bahadur Khan. Lá, ele estabeleceu sua escola e teve como discípulo Ramshankar Bhattacharya, que depois também abriu sua própria escola que, por sua vez, teve alunos famosos como Kshetra Mohan Goswami e Jadunath Bhattacharya (também conhecido como Jadu Bhatta), professor de Rabindranath.

travou contato nos primeiros anos de sua vida” (BANERJEE, 1987, p.84) e tudo isso revela sua íntima associação com a música e também seu enorme envolvimento com ela, embora não dominasse a escrita musical tradicional da música clássica hindustani, nem tivesse se empenhado em aprender a notação criada por seu irmão Dwijendranath (1840-1926), chamada de *Kasi-matrik svorolipi*, no qual foram escritas e publicadas as mais de 2000 canções que compôs. Neste sentido, se em sua primeira fase composicional, RT demonstra claramente sua filiação à música clássica hindustani, utilizando seu sistema de ragas e talas, ainda que de um modo mais livre, de modo a expressar o sentido de seus poemas, a partir da primeira viagem à Inglaterra, inicia a fase das experimentações, escolhendo *ragas* específicas (principalmente de origem folclórica) ou fundindo *ragas* tradicionais para criar novas estruturas e usando melodias inglesas e escocesas de modo original, para expressar os conteúdos emocionais de seus poemas. Também experimenta novos ritmos, usa diferentes andamentos e *candas* (pés métricos), tal como se verifica em suas óperas *Balmiki Protibha* (1881) e *Kalmrgaya* (1882).

Assim, nasce o estilo de Tagore (conhecido em toda Índia como Rabindra-Samgita), que se destaca por não poder ser enquadrado na divisão tradicional entre *Marga Samgita* (literalmente “música do caminho”), que na terminologia musicológica contemporânea passou a ser chamada de “música clássica” e *Desi samgita*, que na terminologia musicológica “tomou o sentido de música regional” (CAPWELL, 1986, p.51). Ainda que a discussão sobre as classificações musicológicas estejam além do âmbito desse trabalho, cumpre indicar que a construção de representações artísticas de uma Índia moderna embaralhou as classificações nativas tradicionais, sendo objeto de discussão entre os musicólogos indianos ainda hoje¹⁶ (16).

Se o *Rabindra Samgita* começa a se afirmar como um moderno estilo musical nacional em sua segunda fase, após a mencionada viagem de RT à Inglaterra, a partir da última década do séc. XIX começa a fase da incorporação das inúmeras tradições musicais rurais de Bengala, justamente no momento em que se processa uma redefinição da identidade da elite nativa. Coincidentemente, RT havia sido enviado por seu pai para o interior de Bengala, para uma região que atualmente se situa em Bangladesh, para cuidar das terras da família. Mesmo lá, em Shelidah (*Shialdoho*), onde encontra a tranquilidade dos rios e florestas de Bengala, divide-se entre as tarefas de um zamindar e a atividade criativa, produzindo poemas, peças teatrais, canções, contos e ensaios, onde registra a seu modo a vida dos camponeses da região, travando intenso contato com os trovadores da região, barqueiros que transportavam pessoas e mercadorias cantando nos estilos *bhatiali*

¹⁶ As distintas posições defendidas pelos musicólogos indianos (Manikal Sinha, Sudhihusan Bhattacharya e outros) sobre conceitos de difícil tradução (já que o termo bengali “songit”, do sânscrito “samgita” não equivale exatamente à música pura) como “loksongit” (aproximadamente música do povo), “palligit” (canções rurais), “uccangosongit” (aproximadamente música da elite ou música clássica) e o lugar da música dos poetas Tagore, Nazrul Islam e outros foram expostas por Capwell em seu trabalho (1981). Segundo ele, o *rabindra-songit* e o *nazrul-giti*, estilos dos compositores-poetas R. Tagore e Qazi Nazrul Islam foram por vezes considerados muito sofisticados para serem rotulados como “*loksongit*”; mas por outro lado, foram também muitas vezes excluídos da “*uccangosongit*” pelo fato de não permitirem a improvisação, por enfatizarem os textos e seu significado e também por serem estilos muito pessoais. Há diversas soluções para o problema classificatório, mas a visão predominante hoje em dia em Bengala é a de dar um lugar específico para a música dos poetas-compositores. A própria existência de um departamento de *Rabindra-songit* (por vezes grafado como *Rabindra-Samgita*) na Rabindra Bharati University separado do departamento de música clássica vocal denota que esse estilo ocupa um lugar específico na cultura indiana hoje em dia.

e *shari*, ou encontrando membros da seita sincrética, os bauls, cujas canções começa a utilizar como fonte de inspiração para suas canções nacionalistas.

Assim, na aurora do século XX, RT escreve diversas canções, engajando-se no movimento conhecido como *Swadeshi*, destacando-se na luta contra a partilha da província de Bengala, projeto de Lord Curzon, então Vice-Rei da Índia, que pretendia assim dividir as comunidades hindu e muçulmana para evitar a crescente oposição ao domínio britânico. Nesse momento, RT utiliza o estilo dos bauls, citando por vezes grandes trechos melódicos, mas acoplando novos textos às melodias originais, preservando seu aspecto emotivo que sensibilizava tanto hindus quanto muçulmanos cidadãos. Desse modo, consegue reforçar a frágil união entre as comunidades, dando origem a um sentimento de nacionalidade que depois seria utilizado por outros líderes, como Mahatma Gandhi na década de vinte, nas batalhas travadas na arena política contra o poder da metrópole.

Para que se tenha uma ideia da operação tagoreana de transformação do material das canções dos bauls em canções nacionalistas, gostaria de citar algumas canções originais dos membros dessa comunidade, sobre as quais RT acoplou novos textos e títulos, conforme o quadro abaixo:

Canções originais dos bauls (baul-gans)	Canções de R. Tagore:
1. <i>Ami Kothay Pabo Tore Amar Moner Manus Je Re?</i> (“Onde Consigo Meu/Minha Companheiro/a?”) audio 01	1. <i>Amar Sonar Bangla</i> (“Minha Bengala Dourada”) audio 02 ¹⁷
2. <i>O Mon Osar Mayay Bhule Robe</i> (“Ó Mente, Quanto Tempo Ficarás Atraída por essa Fútil Ilusão?”)	2. <i>Je Tomay Chade Chaduk?</i> (“Quem Quer Que Eu Te Deixe? Eu Não Te Deixarei, Minha Mãe”)
3. <i>Hori Nam Diye Jogot Matale Amar Ekla Nitay</i> (“Meu Krishna Sozinho Enlouqueceu o Mundo com Seu Nome”) audio 03	3. <i>Jodi Tor Dak Sune Keu Na</i> (“Se Ninguém Escuta Teu Chamado”) áudio 04
4. <i>Amar Sonar Gour Kyane Kêde Elo O Norohori!</i> (“Meu Dourado Sri Chaitanya Veio Chorando!”)	4. <i>O Amar Desher Mati</i> (“O Solo de Minha Terra”)
5. <i>Mon-Majhi Somal Somal Dubol Tori</i> (“Barqueiro-Mente, Perceba que o Barco Vai Afundar”)	5. <i>Ebar Tor Mora Gange</i> (“O Leito Seco de Teu Rio”)

Conforme apontam seus biógrafos, após o desencantamento de Tagore com o movimento nacionalista (*Swadeshi*), o poeta se aproxima do pesquisador Kshiti Mohun

¹⁷ Os exemplos em audio 02 e 04 foram gravados por Marcus Wolff (voz e harmônio), apresentando um trecho de cada canção.

Sen¹⁸ (17) e se deixa influenciar por suas ideias acerca das seitas religiosas populares de Bengala. R.T respeitava o conhecimento racional e os métodos de pesquisa etnográfica ocidentais da época. Segundo Haque, ele “ênfatizava a coleta do folclore diretamente da tradição oral e encorajava aqueles que faziam trabalho de campo real, tendo ele mesmo coletado material folclórico” (HAQUE, 1981, p.38). O próprio escritor coletou rimas populares nos subúrbios de Calcutá, tendo tomado notas, sem contudo dizer quem foram seus informantes. Haque, levanta a hipótese de RT ter supervisionado uma equipe de coletores de dados. Mas o que se sabe, de fato, é que ele apoiou o trabalho de Kshiti Mohun Sen, tendo-o convidado a escrever um artigo sobre os bauls em *The Religion of Man* (TAGORE, 2002) publicado inicialmente em inglês nos anos trinta.

No final do séc. XIX, RT afirma ironicamente que para se obter cinco rimas já era preciso visitar cinco aldeias diferentes! E, além disso, afirma também que os *vaishnavas* capazes de cantar canções com rimas sobre o amor entre Krishna e Radha também se tornavam muito raros e quando eram encontrados, cantavam em geral as mesmas rimas. Sob tais circunstâncias, conclui RT, “mais *vaishnavas* são necessários comparativamente para se coletar novas rimas” (Tagore *apud* HAQUE, 1981, p.41). Ele mesmo, aos 16 anos de idade, havia decidido compor canções inspiradas no estilo desses devotos do deus Vishnu, utilizando um pseudônimo (Bhanu Singh) e fazendo-se passar por um antigo e venerável membro da seita hindu.

Cito aqui essas passagens curiosas por elas mostrarem um pouco da concepção que norteava o estudo e a coleta do material folclórico por RT. Tais coleções de rimas populares foram depois publicadas, em 1894, em dois artigos intitulados “Nursery Rhymes”. O primeiro volume foi publicado na revista *Sadhana* e incluía 25 rimas. Explicando o valor dessas rimas, RT salienta sua importância “na determinação da história de nossa língua e sociedade” (HAQUE, 1981, p.41) e revela também grande admiração por sua beleza poética. Na defesa da necessidade de preservação dessas rimas folclóricas, invoca a identidade nacional e a riqueza da cultura da nação, sendo assim um dever coletar e preservar esses poemas.

Vemos assim que a questão da busca da identidade nacional, ainda que não tivesse sido claramente explicitada, era o objetivo por trás de seu envolvimento com o folclore. Assim, antes de abordar a construção do mito dos Bauls e o aproveitamento das canções dos membros dessa seita por RT, gostaria de lembrar que seu envolvimento com as tradições orais foi bastante amplo, tendo abrangido não só a pesquisa da literatura e música rurais, como também das canções populares urbanas.

No artigo intitulado “*Gramma Sahitya*” (“Literatura Aldeã”), Tagore investigou o valor sócio-cultural das canções religiosas das aldeias de Bengala. Atendo-se aos ciclos de canções sobre Hara e Gauri¹⁹ (18) e também aos ciclos sobre o amor entre Krishna e

¹⁸ Kshitimohan Sen (1880-1960) foi um pesquisador e professor de sânscrito que lecionou na Visva-Bharati, universidade criada por RT no interior de Bengala (em Shantiniketan). Segundo informações fornecidas, durante minha pesquisa de campo em Calcutá, pela prof^a. Dra. Bulbul Sengupta, da Rabindra Bharati University, K. M. Sen completou seu mestrado em sânscrito na Universidade de Benares e ingressou inicialmente na escola criada por Tagore em Shantiniketan em 1908, onde lecionou durante muitos anos. Durante o período do movimento nacionalista interessou-se pelas diferentes seitas e comunidades indianas, como a dos bauls, tendo realizado extensa pesquisa sobre o assunto.

¹⁹ Hara é um dos nomes populares do deus Shiva, deus da destruição e renascimento no panteão hindu; e Gauri um dos nomes populares da deusa Parvati, esposa de Shiva.

Radha, salientou a relação entre a “literatura escrita” (a moderna literatura nacional em fase de elaboração) e a de tradição oral, vendo a primeira como resultante de um desenvolvimento do material que teria passado por sucessivos estágios desde a tradição oral. Dessa forma, procurou demonstrar a continuidade existente entre a cultura popular e a moderna cultura urbana indianas, chegando à conclusão de que para se conhecer verdadeiramente qualquer literatura nacional se deveria estudar a literatura popular do país. Essa situação seria diametralmente oposta àquela diagnosticada por nossos modernistas brasileiros (Oswald de Andrade, Mário de Andrade) que apontaram a desconexão entre o erudito e o popular na cultura brasileira, já que a “alta cultura” era importada da Europa, embora a solução do “enraizamento” tenha sido semelhante à da elite indiana. O importante a ser caracterizado aqui é que a elite de Calcutá encontra tradições autóctones populares (como a dos Bauls) que lhe permite a construção de um novo Self, identificado à indianidade.

Essa identidade indiana em construção não se baseia apenas na cultura rural, mas também na urbana, já que também nos subúrbios de Calcutá havia uma tradição musical remontando às cortes do séc. XVIII e chegando até a época de Tagore, que se dedica também ao estudo desse gênero popular urbano. É assim que em 1895, RT publicou um artigo intitulado “Música poética” (“*Kobi Songit*”), tratando das canções folclóricas dos *kobiwalas* (literalmente poetas populares), cantores de Bengala que tiveram seu apogeu no começo do séc. XIX. Segundo Haque, através desse gênero transmitia-se o conhecimento de lendas e mitos da tradição religiosa hindu. Se originalmente as *kobigans* (canções dos poetas populares) tinham sido executadas nas cortes *Mughal* e seus autores eram patrocinados por reis e príncipes, com o domínio britânico e o declínio das cortes, os *kobiwalas* migraram para as cidades e passaram a depender da população urbana, modificando seu estilo, introduzindo desafios entre os cantores, para atender às demandas de seu novo público.

Em seu artigo “Literatura Popular” (“*Loksahitya*”, publicado em 1907), Tagore analisou as circunstâncias históricas nas quais se deu o deslocamento da “arte poética e musical” (“*kobi songit*”) da esfera das cortes para os subúrbios de Calcutá, observando que essa mudança estava relacionada à emergência da Companhia das Índias Orientais como poder governante, já que ela desmantelou a vida cultural das cortes e criou uma nova classe de trabalhadores urbanos que necessitava de um tipo de entretenimento dinâmico e não muito longo. Os *kobiwalas* teriam respondido a essa demanda social, alterando o material, o tom e a estrutura de suas canções. Assim, introduziram uma competição verbal na estrutura da canção que não havia antes. Para RT, tal alteração atendeu à expectativa do público que desejava escutar e ver uma batalha verbal improvisada no palco. Ainda que reconhecesse o valor sócio-cultural dessas canções improvisadas e as visse como reflexo do espírito da época, Tagore achava que esse gênero vocal havia perdido muito de sua “qualidade artística”. Contudo, salientou seu aspecto inovador ao observar que “os *kobiwalas* foram os primeiros que, na Bengala moderna, começaram a compor canções, não a partir de um entusiasmo religioso ou para o prazer dos reis, mas apenas para deleitar pessoas comuns” (Tagore *apud* HAQUE, 1981, p.45).

A avaliação de Tagore do processo ocorrido com os *kobiwalas* demonstra que ele faz uma distinção entre o valor sócio-cultural e o artístico das obras musicais que analisa. Além disso, compreende que o valor artístico de um gênero musical poderia ser

sacrificado em prol de uma mudança social, o que de certo modo também ocorre com sua própria produção musical quando praticamente abandona o estilo musical elaborado da música clássica indiana para criar um estilo próprio, mais próximo do gosto popular e baseado em gêneros folclóricos, na segunda fase de sua obra musical.

Tagore, os bauls e a construção de uma outra modernidade



Fig. 2: Membros da comunidade baul em Bengala

No processo de valorização da cultura bengali, os bauls²⁰ (19), músicos/dançarinos que formam uma seita sincrética de Bengala, até então mal vista pela elite urbana, tiveram sua imagem completamente redefinida. Se antes eram desprezados pela *bhadralok*, constituindo o *outro interior*²¹ (20), e suas canções eram vistas como mer entretenimento, passaram a corporificar uma antiga sabedoria nativa, tendo sua imagem completamente redesenhada. Contribuindo para a transformação da imagem dos bauls, RT e seu associado K. Mohun Sen tiveram um papel fundamental, podendo-se afirmar que as peças teatrais de Tagore (com seus personagens bauls), seus artigos sobre essa comunidade e suas canções baseadas no estilo baul, bem como o trabalho mais teórico de Ksiti Mohan Sen, forjaram uma nova imagem dos bauls para a elite bengali.

Nos bauls, um segmento dessa elite (especialmente a parte ligada ao *Brahmo*

²⁰ C. Capwell (1986) argumenta que a doutrina dos bauls parece ter resultado de 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 islamismo. Mas há muitos elementos de sua crença, especialmente a defesa de um amor incondicional para todos, sem distinção de castas, que os aproxima do movimento da seita hindu vaishnava iniciado no séc. XVI por Sri Chaitanya. Todavia, não se poderia classificá-los como sendo exclusivamente hindus sem se considerar, por um lado, os desenvolvimentos da sociedade islâmica em Bengala no séc. XIX, cujos movimentos reformistas tenderam a perseguir a heterodoxia dos chamados ‘fakir’ ou ‘baul’, como observa Jeanne Openshaw (2002). Assim, pode-se dizer que os Bauls foram deslocados para o âmbito do hinduísmo, no séc. XIX. Sem dúvida possuem elementos hindus em seu sistema, mas a condenação ao formalismo védico e à ideologia das castas (*caturvarna*), e suas práticas esotéricas tântricas apontam uma semelhança entre os Bauls e ao Budismo Tântrico *Sahajayana*, que remonta ao séc. VIII d. C.

²¹ Mareia Quintero Rivera, utiliza esse conceito para tratar dos grupos que são identificados como diferentes no interior das fronteiras de uma nação. Tal conceito foi desenvolvido pela pesquisadora a partir das colocações de T. Todorov que distingue o Outro quando está contido numa sociedade/nação, sendo ao mesmo tempo exterior a ela. (RIVERA, 2000, p.16)

Somaj), encontra uma crítica nativa tradicional às práticas religiosas ortodoxas (como por exemplo a da idolatria) e à organização social dos ortodoxos hindus (ou seja, ao sistema de castas). Em seu artigo sobre os Bauls (“An Indian Folk Religion”), Tagore (2002) destaca os “traços modernos” dos membros da seita, que se opõem ao formalismo dos ortodoxos hindus, ao mesmo tempo que preza a individualidade de seus membros. Em seu esforço de construção de uma modernidade indiana, RT compara esse “individualismo” dos Bauls ao da era moderna, vendo “algo da mesma ideia (de democracia) trabalhando na mente popular da Índia, em relação à sua consciência religiosa” (TAGORE, 2002, p.82). Desse modo, ele compatibiliza a modernidade que emana da “Civilização” com uma certa tradição autóctone, que lhe fornece as bases para levar adiante o projeto modernizador, ou melhor dizendo, a construção de uma modernidade indiana distinta da europeia.

Antes mesmo que Rabindranath ressaltasse a modernidade dos bauls, sua sobrinha Sorola Debi, em 1895, numa discussão com membros da elite ortodoxa sobre culto às imagens dos deuses, refere-se aos bauls para mostrar que na própria tradição autóctone ou mais exatamente na tradição religiosa dos bauls, já havia uma defesa da posição do *Brahmo Somaj* de adoração a um deus sem forma, impessoal. Cumpre esclarecer que os bauls por vezes preferiam adotar a adoração a um Deus sem forma equivalente ao deus impessoal dos reformistas hindus do *Brahmo Somaj* ao passo que os hindus ortodoxos seguiam uma tradição religiosa politeísta, acusando os reformistas de serem ocidentalizados. Esses detalhes são importantes na medida em que mostram aspectos da religião dos bauls que os tornou atraentes à elite letrada e reformista de Calcutá. Neste sentido, a *bhadralok* reformista encontra dentro da própria cultura bengali – e numa fase desta anterior à chegada dos europeus monoteístas – elementos que possibilitavam uma crítica às práticas hindus ortodoxas. Assim, a existência de uma tradição monoteísta e crítica do sistema de castas hindu dentro da cultura bengali serve como defesa aos reformistas *brahmos*, acusados de ocidentalizados ou de ‘desnacionalizados’ pelos hindus ortodoxos.

Já em 1883, R. Tagore defendia um retorno à língua e à literatura bengalis, considerando as canções bauls uma epítome da cultura rural de Bengala. Ao escrever uma resenha (“Bauler Gatha”) sobre uma coletânea de canções dos Bauls, chama a atenção da *bhadralok* sobre os Bauls, pois faz um apelo pela familiarização e identificação com os “não educados, de coração autêntico”, especialmente com a língua e a literatura das aldeias. Neste contexto, o bengali das vilas é contrastado com o inglês e o sânscrito, que teriam corrompido as variantes do bengali faladas nas cidades. Ele não perde a oportunidade de condenar os escritores bengalis que procuram traduzir em sua própria língua temas e expressões da literatura inglesa e também aqueles que procuraram contrabalançar a influência inglesa recorrendo aos sanscritismos. Ele argumenta que do mesmo modo como um poeta deve falar com sua própria voz, também a nação deve falar uma língua própria. Ainda nesse texto faz um diagnóstico da situação de sua província ao afirmar que os bengalis não conhecem nem a língua nem o “espírito da sua terra”, o modo de ser e sentir (“*bhab*”) de Bengala. Os bauls, aparecem, então no artigo que integra a coletânea intitulada “Pensamento Musical” (TAGORE, 1992), como fonte de inspiração àqueles escritores e músicos que desejassem encontrar um modelo de expressão representante de sua própria cultura. RT salienta que as canções bauls tratam por vezes dos mesmos temas que se buscava na literatura inglesa, sendo no entanto, o seu

uso do bengali natural e direto. Assim, ele questiona:

“Por que o amor universal e outras grandes ideias soam bem a nós vindas das bocas dos estrangeiros, mas como é que essas mesmas coisas, cantadas pelos mendigos na frente de nossas casas, não alcançam nossos ouvidos?” (TAGORE 1992, p.289).

Além da crítica tagoreana à importação dos temas literários, há também uma tentativa de se buscar ideias e expressões na própria língua materna, pois acredita que para dominar suas próprias ideias os bengalis “deveriam buscá-las nas palavras do coração bengali”, já que segundo ele, “a linguagem da emoção não pode ser traduzida” e nem pode vir num idioma estrangeiro (TAGORE, 1992, p.287).

Ainda em “Bauler Gatha”, quando a palavra baul aparece, ela é compreendida como uma fonte de sabedoria nativa e as canções dos bauls são consideradas “canções aldeãs”, não sendo vistas como canções religiosas. Tagore utiliza também o texto de uma canção baul para apoiar seu argumento de que a elite urbana letrada estava alienada de suas próprias origens, raízes essas que deveria buscar; o texto da canção 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 veio esse ‘eu’ ?” (TAGORE, 1992, p.286).

Para J. Openshaw (2002), o ‘tema do eu’, presente nessa canção, foi colocado por RT a serviço do patriotismo bengali, já que originalmente possuía um significado bem diferente para os bauls tradicionais. Assim, enquanto eles interpretavam o texto dessa canção como um mecanismo para apagar identidades e não para constituí-las, RT compreende o signo verbal de outro modo, dando origem a novas interpretações – a necessidade de busca de raízes, do conhecimento das origens culturais. Na mística dos Bauls, todavia, apagar a identidade faz parte do caminho espiritual (*sadhana*), e para isso utilizam referências alegóricas a Radha e Krishna, signos que representam o estado de separação entre os homens e o campo espiritual. Neste sentido, os jogos amorosos entre Krishna e Radha, como observou C. Capwell (1986), representam os esforços para a superação do ego (e seus processos de identificação) e de sua consciência ilusória, baseada na separatividade²² (21).

Desse modo, pode-se dizer que as preocupações patrióticas de RT interessavam aos membros da *bhadralok* e aos bauls amadores (que não pertenciam à seita), uma vez que o tema de casta (*jati*) conferindo uma identidade (regional/nacional) estava quase totalmente ausente das canções dos bauls tradicionais. Quando aparece, numa canção baul tradicional, esse termo figura no sentido de casta/comunidade ou de identidade religiosa e assim o chamado “tema do eu” é usado para demolir a identidade conferida pela casta e não para estabelecer identidades comunitárias e/ou religiosas.

Tagore pode não ter sido o pioneiro na “descoberta” dos bauls, mas ele, junto com K. Mohun Sen, transformou completamente a imagem deles, construindo um mito que ainda hoje em dia está presente em Calcutá, onde se percebe a atração que o baul exerce como símbolo da recuperação de ambos: do Outro interior (o baul) e do Self alienado (da

²² Ao tratar das canções que concernem aos amores de Radha e Krishna (*lilatattvo*), Capwell (1986) observa também o aspecto dos bauls de aversão às convenções, na medida em que os textos indicam a superioridade do amor de Radha por ela sacrificar seu “bom nome” e sua posição na ordem social para satisfazer sua ligação adúltera com Krishna.

bhadralok).

Como Openshaw observa, RT não foi o primeiro a publicar canções dos bauls e não se pode atribuir somente a ele a notoriedade que os bauls adquiriram. Segundo ela, “o aparecimento esporádico em fontes bengalis anteriores da forma ‘canção-baul’ como veículo de agendas autorais crescentemente idealísticas indicava o desenvolvimento de imagens mais positivas junto com a do baul de má reputação” (OPENSHAW, 2002, p. 28). Assim, no final do séc. XIX, surgiu a moda de compor e executar canções no “estilo baul”, surgindo assim a figura do baul-amador (que não pertencia à seita), que geralmente gozava de uma posição social mais elevada do que a dos bauls tradicionais, e de uma melhor reputação nos meios cultos da época.

Mesmo concordando com Openshaw em sua negação do pioneirismo de RT na divulgação das canções bauls, é importante destacar que, sendo ele um membro dessa elite, contribuiu enormemente para transformar a imagem dos bauls entre seus pares, através de suas peças teatrais e de suas canções no estilo baul, que obtém enorme sucesso em 1905, durante os protestos contra a partilha de Bengala arquitetada pelo Vice-Rei, Lord Curzon.

Segundo C. Capwell, RT representa, em suas peças teatrais, a personalidade do baul como sendo a de “um homem admirável por sua inteligência perceptiva e sua sabedoria jocosa” (CAPWELL, 1986, p.16). Na peça “A Reparação”²³ (22) (“*Prayoscitto*”), um baul aparece na pele do personagem *Dhanajaya*, que está apenas circunstancialmente envolvido na trama. Fica claro no decorrer do texto que seus conselhos e comentários aforísticos são o ponto central da peça e que sua visão de mundo desapegada serve de baliza aos outros personagens. Na lista de personagens, *Dhanajaya* aparece como um “*boiragvo*”, nome geral que abarca todos os mendigos vaishnavas, entre os quais os bauls eram por vezes incluídos. Todavia, seu comportamento e as canções que canta e dança ao longo da peça (num estilo tipicamente baul), deixam claro que não se trata de um *vaishnava* comum. Segundo Capwell (1986), pelo menos uma dessas canções, intitulada *Amare Paray Paray Khepiye Beray*, tornou-se conhecida como uma “canção baul” de Robindronath Tagore (classificada pelos musicólogos indianos como “*robi-baul-gan*”), ao passo que uma outra canção (*Roilo Bole Rakhle Kôre*) parece resumir o que Capwell considera “a crença de Tagore de que o valor dos bauls consiste em seu sentido de força interna derivado de sua descoberta de um mestre interior dentro de cada ser humano” (CAPWELL, 1986, p.17). Posteriormente RT absorve esse conceito dos bauls em sua própria obra, na medida em que passa a considerar a expressão de seu ser criador interior, que chama de “*jivandebota*” (literalmente “divindade da vida”), como seu objetivo último²⁴ (23).

Certamente, o sucesso dos bauls entre os membros da *bhadralok* 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* e o *pagol* (a figura do místico em êxtase) tornam-se símbolos de esperança e renovação. A

²³ Versão cênica, escrita em 1909, do romance *Bauthakuranir Hat*, que havia concebido em 1883.

²⁴ Sushil C. Mitter (1930) observa que o motivo dominante que inspirou as obras poéticas ou filosóficas de Tagore em sua última fase foi compreender essa divindade interna criadora. Ainda que na obra de RT tenha se tornado preponderante, Mitter indica a presença do tema da busca do “*jivandebota*” não apenas na produção tagoreana como também na crítica literária indiana da primeira metade do séc. XX.

última década do séc. XIX, período em que RT fixa sua residência em *Shelidah* (*Shialdoho* em bengali), foi considerada seu ponto de mutação, época em que observa a vida camponesa e escreve muitos contos sobre seus dilemas pessoais ou sobre a vida rural.

Neste período RT trava contato com pessoas simples das aldeias da região, tendo ele mesmo admirado uma *shorba-khepi* (literalmente uma “mulher louca em relação a todas as coisas”), percebendo nela e em sua “visão direta da personalidade Infinita no coração de todas as coisas” uma representação do “espírito da Índia” (TAGORE, 2002, p.78). O contato e a valorização dessa mulher, bem como de tudo o que viu nas aldeias e nas comunidades dos vaishnavas e bauls, contribui para seu afastamento da racionalidade trazida pelos europeus e para que seu estilo musical representasse essa outra Índia, às margens do sistema, em busca de sua identidade.

A partir da década de 1870 a elite decepcionada com a tutela britânica desenvolve um novo patriotismo que faz recorrência a vários “outros”: ao campo (em oposição à cidade), mas também à irresponsabilidade da criança, da mulher ou do “*pagól*” (louco, inebriado) ou da “*shorba-khepi*” e dos bauls, figuras místicas que se opõem à racionalidade inculcada nas elites pelo processo de colonização das mentes – tema tratado por Homi Bhabha (1994) e por Franz Fanon (2005), em trabalhos que procuraram apontar a incorporação da mentalidade do colonizador pelo colonizado provocada pela dominação colonial.

Levando em consideração esse complexo processo de construção de uma modernidade às margens da “Civilização”, em plena era colonial, a transformação das identidades que se verifica na Calcutá de fins do séc. XIX adquire sua inteligibilidade. Ela implica uma contestação ao racionalismo da razão colonial, sem abrir mão da modernidade, trazendo consigo uma inversão de valores que procura afirmar um novo modelo cultural antes que o poder imperial fosse enfrentado na arena política.

Referências bibliográficas

ANDERSON, Benedict. *Nação e Consciência Nacional*. São Paulo: Ática, 1989.

BANERJEE, Jayasri (Ed.). *The Music of Bengal*. Bombay/Baroda: Indian Musicological Society, 1988.

BHABHA, H. *The Location of Culture*. London: Routledge, 1994.

BHATKHANDI, V. N. *Hindustani Sangeet Paddhati*. 4a. edição. Calcutta: Dipayon, 1996.

BOR, Joep; MEER, Wim van der. *The Raga Guide*. Rotterdam: Nimbus Records/ Rotterdam Conservatory of Music, 1999.

CAPWELL, C. *The Music of the Bauls of Bengal*. Kent: Kent State University Press, 1986.

CHATTERJEE, Partha. “Comunidade imaginada por quem?” In: BALAKRISHNAN, Gopal Balakrishnan (Ed.). *Um Mapa da Questão Nacional*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2000. p. 227 – 238.

DUTTA, Krishna; ROBINSON, Andrew. *Rabindranath Tagore: the myriad-minded man*. Delhi/ Calcutta/Mumbai: Rupa & Co., 2000.

FANON, F. *Os Condenados da Terra*. 2ª. edição. Juiz de Fora: Editora da UFJF, 2005.

GHOSE, Aravinda (Sri Aurobindo). *The Foundations of Indian Culture*. 3a. edição. Pondicherry: Sri Aurobindo Ashram Press, 1972.

GHOSH, Partha. *Tradition & Creativity in Tagore's Songs*. Calcutta: Hindustani Musical Products, 1994. CD IP-6000

MARTINEZ, José Luiz. *Semiosis in Hindustani Music*. Imatra: International Semiotics Institute, 1997.

MEIRELES, Cecília. "Tagore and Brasil". In: India (Ed.). *R. Tagore: A Centenary Volume*. Delhi: Sahitya Akademi, 1961. p. 334-337.

MIGNOLO, W. "La Razón Postcolonial : herencias coloniales y teorías postcoloniales" . *Revista Gravata*. Niterói, UFF, n.1, p.7-29, 1996.

MITTER, Sushil Chandra. *La Pensée de Rabindranath Tagore*. Paris: Librairie d'Amérique et d'Orient, 1930.

OPENSHAW, Jeanne. OPENSHAW, Jeanne. *Seeking Bauls of Bengal*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

QUINTERO-RIVERA, Mareia. *A Cor e o Som da Nação: a ideia de mestiçagem na crítica musical do Caribe hispânico e do Brasil (1928-1948)*. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2000.

TAGORE, R. *On Art & Aesthetics*. Bombay/ Delhi/ Calcutta: International Culture Centre, 1961.

_____. *Towards Universal Man*. Bombay/ Delhi: Asia Publishing House, 1961.

_____. "Crisis in Civilization". In: GHOSE, S. (Ed.). *Tagore for You*. Calcutta: Visva Bharati University Press, 1984. p 181 – 189.

_____. "The Religion of an Artist". In: GHOSE, S. (Ed.). *Tagore for You*. Calcutta: Visva Bharati University Press, 1984. p. 44- 62.

_____. *My Boyhood Days*. Calcutta: Visva-Bharati University Press, 1986.

_____. *Songit Cinta* (Pensamento Musical). 3ª edição. Kolkata: Visva-Bharati Grohonbibhag, 1992.

_____. *Shorobitan* (partituras). 3a. edição. Kolkata: Visva-Bharati Grohonbibhag, 1998. Vols. 1 a 46.

_____. *Gitobitan* (textos das canções). 9ª edição. Kolkata: Visva-Bharati Grohonbibhag, 1999. 3 vols.

_____. *The Religion of Man*. New Delhi: Rupa & Co., 2002.

_____. *My Reminiscences*. New Delhi: Rupa & Co., 2003.

THOMPSON, E. P. "*Alien Homage*": *Edward Thompson and R. Tagore*. Delhi/Bombay/ Calcutta: Oxford University Press, 1993.

TRAVASSOS, Elizabeth. *Os Mandarins Milagrosos: arte e etnografia e Mário de Andrade e Béla Bartók*. Rio de Janeiro: Funarte/ Jorge Zahar editor, 1997.

WADE, B.C. *Music in India : the Classical Traditions*. New Delhi: Manohar Manoharlal, 1994.

WOLFF, M. S. *O Modernismo Nacionalista na Música Brasileira*. Rio de Janeiro: PUC/Departamento de História, 1991.

_____. *Música, Comunicação e Identidade Cultural em R. Tagore, Mário de Andrade e M. Camargo Guarnieri*. São Paulo: Tese de Doutorado, PUC/SP, PPGM em Comunicação e Semiótica, 2004.

_____. Análise Semiótica e Musicológica de uma canção de Guarnieri e Mário de Andrade: ‘Lembranças de Losango Cáqui’”. In: IV Encontro de Musicologia de Ribeirão Preto, SP. 2012. *Anais...* Ribeirão Preto, SP: USP, 2012. p. 316-326.