

## Mantras Urbanos nos Festivais Cariocas: a recriação da música indiana no Rio de Janeiro e a criação de novas identidades

Marcus Straubel Wolff

Laboratório de Etnomusicologia da Faculdade de Música da UFRJ

e-mail: [m\\_swolff@hotmail.com](mailto:m_swolff@hotmail.com)

### Sumário:

O objetivo desse trabalho é focalizar os grupos cariocas que participaram dos festivais de mantras de 2003 e 2004, compreendendo-os como parte de um processo mais amplo de globalização que gerou a *world music* e as *mediascapes* que permitem a disseminação, em escala mundial, das possibilidades de se produzir informações por meios eletrônicos e de acesso direto à produção de toda a “aldeia global”. Tais grupos, vinculados à cultura indiana, procuram expressar suas particularidades e diferenças através dos festivais de música que organizam – o primeiro ocorrido em 29/09/2003 no teatro João Caetano e o segundo em 11/10/2004, na Fundação Progresso.

**Palavras-Chave:** identidade minoritária, performance, pós-modernidade, hibridização na música

### O surgimento de novas identidades e de estilos musicais híbridos

A partir da investigação, em andamento, dos discursos produzidos pelos membros dos grupos participantes dos mencionados Festivais de Mantras<sup>1</sup> e da análise das próprias músicas produzidas, busca-se esclarecer se esses grupos estão criando um novo estilo musical e de que modo sua música contribui para a construção de uma identidade minoritária no Rio de Janeiro<sup>2</sup>.

Utilizo o termo identidade minoritária para diferenciá-la da identidade brasileira tal como foi construída e definida desde os anos trinta quando passou a ser vista como resultante da fusão dos elementos culturais trazidos pelos povos formadores<sup>3</sup> - uma idéia de identidade nacional fixa, baseada numa suposta unidade cultural que ainda podia ser elaborada nos anos 30, mas que se tornou dificilmente sustentável no mundo pós-moderno e pós-colonial, no qual as tendências de criação de identidades tornaram-se mais setorializadas, ultrapassando as fronteiras das nações.

Esse fenômeno está relacionado a um processo de mudanças diversas que se acentuou após os anos 70. Segundo diversos autores, as identidades nacionais entraram em colapso, já que “o

---

<sup>1</sup> O termo “mantra” a rigor refere-se somente aos cânticos religiosos em sânscrito, já que os termos “bhakti git” e “bhajan” dizem respeito à música devocional hindu cantada nas línguas vernáculas desde o período medieval (1300 – 155), de acordo com Guy Beck (2000). No Brasil, no entanto, o termo “mantra” tem sido usado indiscriminadamente.

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

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

próprio processo de identificação, através do qual nos projetamos em nossas identidades culturais, tornou-se mais provisório, variável e problemático”, como observou S. Hall (2003:12). O sujeito pós-moderno já não possui uma identidade fixa, permanente, essencial, mas assume diferentes identidades em diferentes momentos de sua vida. Esse movimento responde às formas pelas quais os indivíduos são representados nos diferentes sistemas culturais que se multiplicam no mundo globalizado. Para isso, contribuíram também os sistemas microeletrônicos de reprodução musical, as novas mídias eletrônicas e a relativa facilidade com que os deslocamentos são feitos hoje em dia. Diante de multiplicidade de identidades possíveis, à medida que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam e se tornam acessíveis, os sujeitos pós-modernos têm a possibilidade de escolher diferentes identidades.

Na atualidade brasileira, a fragmentação que caracteriza cada vez mais os mercados mundiais (ao nível da produção e do consumo de bens culturais), entra em choque com a permanência da ideologia da cultura nacional. Segundo Maria Elizabeth Lucas (1996), tal ideologia reduz a diversidade da cultura brasileira a um enunciado sem referentes no discurso, e naqueles casos em que a referencialidade se consuma, ela aponta para o reservatório folclórico musical do Nordeste, o que nada mais é do que a confirmação da tese do exótico-musical.

Rompendo com esse discurso hegemônico que procura neutralizar o interesse musical por tudo o que não está previsto nele, surgiram grupos dispostos a criar identidades locais e imediatas, como os setores jovens marginalizados no RJ que se utilizam do *funk*, do *rap* e de uma bricolagem transnacional para se opor à cultura do consenso (George Yudice, 1994); nasce também o movimento de música nativista no sul do Brasil, em que setores de classe média criaram um espaço para veicular uma identidade regional que se opõe ao roque nacional e ao samba; e ainda os grupos cariocas que organizam e participam dos festivais de mantras, nos quais veiculam seu estilo musical híbrido, nascido da fusão da música indiana com a MPB. Todos eles constituem novas paisagens sonoras, que estão relacionadas à globalização, ao surgimento do indivíduo pós-moderno e ao surgimento de novas identidades, que colocam em xeque a idéia de uma identidade nacional homogênea, tal como havia sido concebida no Brasil da Era Vargas (Wolff 1986).

O papel que cabe à música na construção de identidades tem recebido atenção significativa na literatura etnomusicológica. Assim, Gerard Béhague (1994), salientou que a música é uma das “mais altamente estruturadas expressões culturais humanas” e que por isso “contém os valores mais fundamentais dos grupos sociais, afetando as visões de mundo de seus membros ou as cosmovisões” (1994:V). Também autores como T. Turino (1988), J. L. Martinez (1997) e M. Wolff (2004) procuraram desvendar os motivos pelos quais os signos musicais estão diretamente ligados à formação das identidades<sup>4</sup>.

Neste sentido, considera-se aqui a música uma prática cultural que permite aos doze grupos em foco a construção de sua identidade e de sua diferença, num cenário onde predominam manifestações culturais afro-brasileiras. A partir desses pressupostos a pesquisa em andamento pretende focalizar as seguintes questões:

a) saber se tais grupos possuem uma identidade própria capaz de diferenciá-los, seja por sua religião seja por sua música, do cenário musical e cultural dominante no RJ.

b) saber como essa identidade minoritária (caso comprovada) se articula com a identidade carioca e brasileira.

c) investigar de que modo tais grupos articulam sua relação com a cultura indiana – se possuem vínculos com comunidades religiosas indianas, ou com professores de música indiana (como Meeta Ravindra, homenageada e presente no 2º Festival) e que tipo de vínculos são esses, caso sejam comprovados.

---

<sup>4</sup> Em sua tese de doutorado, *Música, Comunicação e Identidade Cultural em R. Tagore, M. de Andrade & Camargo Guarnieri*, M. Wolff investigou os modos como as idéias de Mário de Andrade e R. Tagore contribuíram para a construção das identidades nacionais (brasileira e indiana) partir de novos estilos musicais.

d) verificar como a música desses grupos contribui para a construção dessa identidade minoritária no RJ.

e) outras questões relacionadas: como os grupos aprenderam os mantras? Como são feitos os arranjos? De que modo a “herança indiana” é recriada ou transformada? É possível falar de uma fusão de MPB e música indiana e, portanto, num produto cultural híbrido que amplia o conceito de MPB para além da matriz afro-brasileira?

Outra questão que está sendo investigada é o papel do orientalismo nesse movimento musical e social, já que não se trata de um estilo produzido por uma comunidade de origem indiana vivendo no RJ, mas de uma aliança e identificação dos grupos com a cultura indiana. Como Edward Said salientou, a visão que os europeus construíram do Oriente foi moldada, em larga medida, por seu intercâmbio com os poderes políticos, intelectual e cultural, resultando assim na justificação da presença e domínio dos Estados imperialistas em suas possessões asiáticas. Assim, o orientalismo em sua forma inicial está associado às narrativas de identidade nacional tanto quanto às lutas de gênero, classe e etnia que focalizavam a superioridade da posição do colonizador sobre o colonizado (Said 1990). É assim que os discursos produzidos pelos eruditos europeus sobre o Oriente enfatizavam sua decadência, ao mesmo tempo em que lançavam suas glórias e realizações para um passado distante, enfraquecendo o potencial dos colonizados.

Com o próprio desenvolvimento do colonialismo, todavia, deixando claro quem era mais forte no concerto internacional oitocentista, as construções binárias dos orientalistas puderam ser superadas. Conforme apontou Jann Pasler, “aqueles que se aproveitavam da crescente interconexão da economia internacional acharam importante tornar esses binarismos difusos, reinterpretando-os tendo em vista a coexistência, pelo menos da perspectiva ocidental” (2000:86). Outras imagens e discursos sobre o Oriente foram elaborados após 1905, de acordo com os interesses dos grupos políticos e culturais, como analisou Pasler em relação ao caso francês.

O estudo realizado por Jann Pasler acerca de compositores franceses que buscaram inspiração na música indiana revela que após 1904, a Índia se tornou um repositório de novos tipos de projeções orientalistas baseadas no reconhecimento do Outro. No caso brasileiro, verificou-se uma emergência do “oriente” a partir de meados da década de 1960. Desde então as filosofias, religiões e terapias de origem oriental vêm se difundindo na sociedade brasileira, podendo-se citar o Movimento Hare Krishna/ISKON como uma das mais sólidas instituições religiosas de cunho orientalista presente no país, como observou Silas Guerreiro (Guerreiro apud Calil Junior 2006).

Sob o rótulo de “religiões orientais”, entretanto, como salienta Calil Junior, “estão implicados inúmeros e distintos significados” (2006: 117), podendo-se estender o argumento para o campo da música e dizer que é possível falar de vários Orientes quando lidamos com os grupos participantes dos festivais de mantras do RJ<sup>5</sup>. Além disso, é preciso levar em conta quais as imagens da Índia e do Oriente que estão sendo construídas e/ou reelaboradas para o público carioca. Pois, ainda que estejam reconhecendo o valor e a influência da música indiana sobre sua produção, estão criando algo novo – um estilo híbrido, moldado a partir de suas orientações estéticas e profissionais, bem como de suas formações musicais e intelectuais.

A música produzida por tais grupos, sobretudo do *Gitânjali*, do de *Chandra Mani*, do *Nataraja* e de *Lila Shakti*, revela sua aliança com a cultura indiana, passando por cima das fronteiras nacionais, na medida em que tomam por base a música indiana, tanto a música religiosa e a tradição clássica hindustani (do norte da Índia) quanto as tradições folclóricas daquele país, mas não se prendem a ela. Chandra Mani, por ex., apresentou um poema dedicado à Mãe Divina,

---

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

cantado em hindi, sobre um *raga*<sup>6</sup> hindustani (*Vrindavana Sarangi*); mas, por outro lado o violonista Yuri Popov harmonizou tal melodia com acordes inusitados; já em outras canções tecem uma trama polifônica entre as flautas e as vozes que causaria muito estranhamento para o público indiano acostumado com um sistema monódico modal. Vemos assim que é possível falar num hibridismo musical que resulta da fusão de elementos musicais indianos e brasileiros.

### **Lila Shakti e Nataraja: caminhos e estilos bem distintos**

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

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

Se no caso da cantora sua ligação com o movimento Hare Krishna se manteve desde 1978 até o momento atual<sup>7</sup>, no caso do grupo Nataraja houve uma ruptura com o centro Sathya Sai (representante do movimento espiritualista conduzido por esse mestre indiano) por volta de 1995. De acordo com nosso consultor, o grupo Nataraja, formado no final da década de 80 por membros ligados ao movimento religioso, começou a fazer “arranjos mais ocidentalizados” dos “mantras” trazidos pelos devotos que retornavam da Índia. Porém, tais arranjos não correspondiam às expectativas desses devotos do centro, que nessa época, como relata Calil Jr (2006), costumavam cantar os *mantras* em sânscrito, fazendo uma referência aos “diversos nomes de Deus”, ou seja, às divindades da cosmologia hindu e ao próprio mestre Sai Baba.

Se no caso de Lila Shakti foi possível partir dos cânticos devocionais vaishnavas (em sânscrito e bengali) e fundi-los, já desde 1995/96, com “um estilo mais pop” (para usar suas palavras), no caso do Nataraja a ruptura com o movimento religioso levou ao surgimento de um estilo musical mais distante dos elementos indianos, incluindo cânticos ciganos, umbandistas e de outras manifestações religiosas, rearranjados para instrumentos ocidentais e vozes<sup>8</sup>. Assim, no 1º festival, Lila Shakti apresentou três cânticos que expressam seus vínculos com o hinduísmo - “Ugram Nrsimha”, em louvor ao Deus Leão (manifestação do supremo Vishnu), “Jaya Radha Madhava”, em louvor a Krishna e sua mãe e “Bhaja Hunre”, um cântico tradicional vaishnava.- ao

---

<sup>6</sup> A definição do conceito de raga tem sido preocupação dos estudiosos do assunto desde o séc. XVIII, tendo diversos etnomusicólogos procurado uma definição apropriada. Na abordagem semiótica de J. L. Martinez, raga é “ao mesmo tempo um legisigno, sua réplica (ou sinsigno) e seus qualisignos” (1997: 96). Seu caráter abstrato (legisigno) não possui materialidade, mas se manifesta como sinsigno através de réplicas individualizadas dos níveis regulativos mais altos e abstratos. Nesses níveis altos também podem ser compreendidas como matrizes ou moldes melódicos preconizados por uma tradição milenar que remonta aos tratados em sânscrito dos séculos VIII e IX d. C.

<sup>7</sup> Lila Shakti gravou em 1995 um trabalho intitulado *Transcendence*, no qual procurou realizar arranjos “num estilo pop” para o repertório devocional vaishnava, que conheceu nos templos do movimento Hare Krishna. Depois, em 2003, gravou *Mantra Puja*, que tem “uma tendência mais new age”, na definição da cantora. E em 2004, a convite do selo Mega, participou de um CD de música eletrônica, intitulado *India Groove*, onde fizeram um remix de mantras gravados anteriormente.

<sup>8</sup> O grupo Nataraja que se apresentou no festival de 2003 contava com 14 membros, sendo quatro percussionistas, dois violonistas, um flautista, seis cantoras e um cantor convidado, membro da comunidade cigana.

passo que o grupo Nataraja procurou voltar às suas origens apresentando um “bhajan” ecumênico para Sathya Sai Baba, Alá e vários outros profetas, um cântico para a deusa cigana Sara Kali e um cântico vaishnava (“Jaya Jagadisha Hare”) ao final. Esse último, em louvor ao Deus Leão, foi ainda acompanhado de uma *performance* gestual e corporal realizada por uma participante do grupo.

Por outro lado, o grupo Gitânjali, no qual atuo como vocalista e harmonista, ao lado do percussionista José Antonio Ferreira (Jaffer) e Sandro Ferreira (substituído no 2º festival pela cantora Ursula Baldanza), desde sua fundação em abril de 2003 manteve-se bem mais próximo da tradição musical indiana, utilizando instrumentos trazidos da Índia como a tabla e o pakhawaj (instrumentos de percussão de grande riqueza de timbres) o harmonium (um teclado com sistema de fole adaptado pelos indianos à sua música) e a tambura (instrumento de cordas que faz um bordão que sustenta o 1º grau da escala e o 4º ou 5º ou 7º graus, dependendo da raga a ser realizada). No festival de 2003, o grupo apresentou a canção “Namana Karu Mai Guru Carana” (“Reverencio os Pés do meu Guru”), um cântico tradicional hindu, baseado no raga Hamir (ou Hambir) sobre uma base rítmica de 16 tempos (tintaal) realizados pelos percussionistas. Seguiu-se uma apresentação da canção “He Nobina” (“Oh Novidade!”), cujo texto em bengali é da autoria do poeta e compositor R. Tagore que se utilizou de um raga hindustani tradicional (rag Bhairavi), sobre uma base rítmica de 6 tempos (dadra-tal). Ainda que essa não seja uma canção devocional, tendo sido classificada pelos especialistas no estilo de Tagore (*Rabindra-sangita*) como pertencente ao grupo das canções de amor (*Prem*), não deixa de possuir algo da espiritualidade indiana em seu texto, que descreve uma mulher misteriosa surgida nos sonhos do poeta retirando um som exótico de sua *vina* (instrumento de cordas indiano). A última canção do grupo, “Loke Bole” (“As Pessoas Falam”), refere-se ao universo do folclore indiano e mais precisamente aos membros da seita Baul<sup>9</sup>, já que foi composta por um membro dessa seita chamado Hassan, no séc. XVI. Aqui a espiritualidade indiana reaparece de um modo mais intenso num texto metafórico em que o autor procura levar o ouvinte à reflexão sobre diversos temas tais como a inutilidade de se acumular riquezas numa “casa bonita” na situação de transitoriedade da vida humana. “olho no espelho e vejo que meus cabelos estão ficando brancos”, diz o baul. E complementa: “Ah, se Hassan soubesse quanto tempo viveria!” Mas conclui: “é melhor entregar minha vida a Deus, pois só Ele sabe para onde vai me levar!”

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

## Referências Bibliográficas

- Andrade, Mário de (1962). *Ensaio sobre a Música Brasileira*. São Paulo: Martins.
- Appadurai, Arjun (1996). *Modernity at Large: cultural dimensions of modernity*. London Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Béhague, Gerard H. (1994). Introduction In *Music & Black Ethnicity: the Caribbean & South America*. Coral Gables: Transaction Publishers.
- Beck, Guy (2000). Religious & Devotional Music: northern Area. In ARNOLD, A. (ed.) *The Garland Encyclopedia of World Music*. New York/ London, Garland Publishing,. 247-258.
- Calil Junior,, Alberto. (2006). “Entre o Público e o Privado: Sathya Sai Baba e o Oriente no Campo Religioso Brasileiro”. *Religião & Sociedade*, nº. 1 Volume 26, 115 – 134.

---

<sup>9</sup> Charles Capweel acredita que a doutrina dos Bauls tenha resultado de uma fusão de elementos do budismo, do sufismo islâmico e do hinduísmo. Para maiores informações sobre essa seita sincrética ver em Capwell (1981).

- Capwell, C. (1981). *The Music of the Bauls of Bengal*. Cambridge (Massachusets): Harvard University.
- Hall, Stuart (2003). *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A .
- Lucas, Maria Elizabeth (1996). Wonderland musical: notas sobre a representação da música brasileira no exterior. *Transcultural Musical Review* – trans 1. Disponível em <[www.sibetrans.com/trans/trans2/lucas.htm](http://www.sibetrans.com/trans/trans2/lucas.htm)>. Acessado em jan./2005.
- Martinez, José Luiz (1997). *Semiosis in Hindustani Music*. Imatra: International Semiotics Institute.
- Pasler, Jann (2000). Race, Orientalism and Distinction in the Wake of the Yellow Peril In *Western Music & its Others*, G. Born, D. Hesmondhalgh (eds.). Berkeley/ Los Angeles: University of California Press. 213-133.
- Said, Edward (1990). *Orientalismo: o Oriente como Invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Turino, Thomas (1988). *Signs of Imagination, Identity and Experience: a Peircean semiotic Theory for Music*. Urbana: University of Illinois.
- Wolff, Marcus Straubel (1987). *Grupo Música Viva: arte, sociedade & poder no Brasil da Era Vargas*. Rio de Janeiro: FUNARTE/NEP (monografia mimeo).
- . (1991). *O Modernismo Nacionalista na Música Brasileira*. Rio de Janeiro: PUC/Departamento de História.
- Yúdice, George (1994). *The Funkification of Rio*. In: Ross, A & Rose, T (eds.). *Microphone Friends: Youth Music and Culture*. New York: Routlege.