

O Tagore de Cecília Meireles e outros Tagores

The Tagore of Cecília Meireles and Other Tagores

Marcus Wolff*

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - Unirio

483

RESUMO: O presente trabalho apresenta a visão que a escritora Cecília Meireles (1901-1964) elaborou do poeta e músico indiano Rabindranath Tagore (1861-1941) a partir da análise de textos em que a apresentou o autor ao público brasileiro. Pretende-se demonstrar que a imagem do poeta, construída pela escritora, deixou de lado outros aspectos de seu pensamento e ação, tal como a do artista engajado que participou do movimento *Swadeshi* ou do pintor modernista que se tornou em idade avançada. Considerando o contexto brasileiro, pretendemos compreender o fascínio que a figura do poeta exerceu sobre Cecília e parte dos intelectuais cariocas não identificados nem com o cosmopolitismo das elites da República Velha nem tampouco com o nacionalismo dos grupos modernistas paulistanos. Conclui-se que, Cecília iniciou um diálogo com a cultura indiana, contribuindo para o estabelecimento de uma irmandade pós-colonial entre a Índia e a América Latina que o próprio autor de *Gitanjali* havia desejado, mas que ainda aguarda seu momento de consolidação.

PALAVRAS-CHAVES: Tagore. Cecília Meireles. Cultura indiana. Cultura Brasileira. Pós-colonialidade.

ABSTRACT: This paper presents the view that the writer Cecilia Meireles (1901-1964) produced about the Indian poet and musician Rabindranath Tagore (1861-1941) departing from the analysis of texts in which she presented him to the Brazilian public. We intend to demonstrate that the image of the Indian poet built by the Brazilian writer put aside other aspects of his

* Doutor em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - PUC-SP. Pesquisador PNPd (Unirio).

thought and action, as the committed artist who participated in the Swadeshi movement or the modernist painter who he became in old age. Considering the Brazilian context, we aim to understand the fascination that the poet's figure had on Cecília and on the group of intellectuals of Rio de Janeiro not identified with the cosmopolitanism of the Old Republic nor with the nationalism of modernist groups of São Paulo. We arrive at the conclusion that Cecília started a dialogue with Indian culture, contributing to the establishment of a post-colonial brotherhood between India and Latin America that the author of *Gitanjali* had desired, but is still awaiting its moment of consolidation.

KEYWORDS: Tagore. Cecília Meireles. Indian Culture. Brazilian Culture. Post-colonialism.

Introdução

Cecília Meireles (1901-1964) é uma escritora que dispensa maiores apresentações, pois muito já foi dito sobre ela, especialmente pelos especialistas da área de literatura brasileira. Gostaria de salientar, inicialmente, a amplitude de sua produção que se manifesta numa infinidade de artigos, em numerosas publicações periódicas, crônicas, ensaios, romances, poemas e também na literatura infantil, área em que foi considerada uma especialista mundial, bem como seu interesse pela cultura indiana, com a qual estabeleceu um diálogo incomum no contexto em que viveu.

No começo de sua trajetória como escritora, na década de 1920, participou da corrente literária chamada “espiritualista”, dentro da qual destacava-se o grupo reunido em torno da revista *Festa*, que contava com poetas como Tasso da Silveira (1895-1968) e Tristão de Ataíde, pseudônimo de Alceu Amoroso Lima (1893-1983). Idealizada por Tasso da Silveira, essa revista apresentava alternativas ao entendimento sobre a modernidade e a nacionalidade, tal como esses conceitos estavam sendo formulados pelo grupo modernista de São Paulo em sua crítica ao cosmopolitismo eurocêntrico hegemônico dos grupos de intelectuais ligados às oligarquias dominantes da República Velha.

O nome da revista, havia sido inspirado na obra *A festa inquieta* de Andrade Muricy (1895 - 1984), tendo sido justificado pelo autor como remetendo-se a uma forma de alegria que ultrapassaria a dor, tema constante da estética romântica. Fundada no Rio de Janeiro em 1927, a revista *Festa* tentava revalorizar uma visão de mundo espiritualista de tradição católica, fornecendo uma resposta à crise de valores provocada pela Primeira Guerra Mundial que levou vários artistas e intelectuais nos países centrais a elaborarem uma crítica à "Civilização" e aos imperialismos. As vanguardas europeias encontram um solo fértil no Brasil, onde suas ideias e propostas estéticas se fundem, produzindo várias correntes modernistas nas diferentes regiões do país, tal como coloca Gilberto M. Telles (1983).

No Rio de Janeiro, capital da República Velha, o grupo reunido em torno de *Festa* elabora sua crítica ao materialismo da "Civilização" de um modo distinto do realizado pelo grupo paulista reunido em torno de Mário de Andrade, Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade e outros. A revista *Festa*, com o subtítulo de "mensário de pensamento e arte", participa, em sua primeira fase, de um diálogo com os demais grupos modernistas, diferenciando-se deles, sobretudo, pela valorização da forma e das temáticas da tradição literária brasileira, principalmente do Simbolismo e do Romantismo, em contraposição à ruptura violenta que Oswald de Andrade propunha no *Manifesto Pau-Brasil* (1924) e à afirmação de uma sensibilidade moderna, tal como colocava o grupo paulista em oposição ao sentimentalismo romântico e ao formalismo parnasiano¹.

¹ Travassos (1997) esclarece como Mário de Andrade defendia até a Semana de 1922 uma sensibilidade moderna, compreendida como exteriorização das comoções ("impulsão lírica") em oposição ao lirismo romântico por um lado e ao formalismo da estética parnasiana por outro. Sob influência das teorias de Freud e da psicologia experimental de William James, Mário de Andrade concebeu essas comoções próximas aos impulsos do subconsciente que afloram a partir de choques com os eventos cotidianos. Segundo Travassos, a discussão com James prosseguiu na *Introdução à Estética Musical* (195), onde ficava clara sua concordância de que as sensações sonoras que se difundiam pelo corpo eram destituídas de "coeficiente intelectual", o que vai ao encontro da descrição do mecanismo dinamogênico de James, embora não concordasse com a teoria do sentimento reflexo "porque ela reduz a sensibilidade a um corpo movimentado por sensações" (TRAVASSOS, 1997, p. 50).

Por sua vez, Oswald de Andrade, em seu Manifesto de 1924, faz uma crítica à "cultura bacharelesca", importada dos centros hegemônicos e propõe uma síntese entre a "floresta" e a "escola", signos das culturas nativa e letrada/europeia (TELLES, 1983). A proposta de Oswald, no entanto, foi compreendida por Mário de Andrade como uma ruptura com a erudição, o que levou a um afastamento entre esses escritores, como demonstrou Eduardo Jardim de Moraes (1978).

Da mesma forma, também houve, por parte da corrente espiritualista representada pela revista *Festa*, um entendimento de que era possível realizar uma outra modernidade, nascida a partir da continuidade e não da ruptura com o "passadismo" e ainda devotada a um universalismo integrador em que a nação brasileira faça parte do todo universal.

Os textos publicados em *Festa* exaltam uma visão da arte ligada ao Espírito, apontando o materialismo como causa do fracasso da "Civilização" após a Primeira Guerra Mundial. É preciso esclarecer que essa arte espiritualista, proposta pela revista *Festa*, também designada como "totalista" por sua busca de uma apreensão do todo, não foi compreendida como presa a antigos modelos, embora apontasse a necessidade de se dialogar com as tradições herdadas do passado, em sua construção do moderno. Neste sentido, *Festa* opõe-se à proposta de Oswald de se alcançar a modernidade artística através da ironia, da blague, do primitivismo e da antropofagia. Sua proposta estética é modernista na concepção dos versos, mas compreende a moderna arte brasileira como devendo abarcar as diversas facetas do Homem moderno que estariam, em sua concepção, sendo dilaceradas pela mecanização, tal como indica José Paz Rodrigues (2012). Dentro dessa visão, Tasso da Silveira critica a guerra e o avanço industrial/tecnológico que para ele levavam a uma dissolução do pensamento e da sensibilidade. E numa visão dialética, defende a

representação de uma realidade moderna total - materialista por um lado, mas espiritual e metafísica por outro.

Do mesmo modo, o grupo carioca não descarta completamente a questão do nacional, mas a compreende em sua relação com o "concerto das nações" (para usar o termo da época), já que a temática nacionalista é mote recorrente também em *Festa*, mas aparece sempre ligada à perspectiva de integração da nação no "Todo universal". Além disso, o interesse dos escritores pela tradição religiosa católica e por um misticismo universalista nos permite concluir que nessa relação entre a parte (a nação) e o "Todo Universal", o grupo carioca tendeu a enfatizar o segundo polo dessa relação.

Cecília Meireles participa de *Festa* ativamente e publica sua tese "O espírito vitorioso" em 1929, que segundo Rodrigues (2012) reflete os ideais estéticos do grupo. Um aliado importante de Cecília, em seu diálogo com o grupo modernista de São Paulo, foi o autor de *Gitanjali*, o escritor, dramaturgo, compositor, ensaísta e pintor indiano, laureado com o Nobel de literatura em 1913, Rabindranath Tagore (1861-1943), que começou a ser publicado no Brasil em 1914 a partir de traduções inglesas de seus textos originais.

Cumprido esclarecer, todavia, que esse Tagore que contribuiu para fortalecer a posição universalista de Cecília e do grupo ligado a *Festa*, é um autor que se reinventa após sua "encarnação indiana", para usar o termo de Claudio Pinheiro (2015), ou seja, é um escritor cuja obra, mediada pela anglofonia, corresponde aos anseios de uma Europa em crise, onde os pacifistas/ universalistas perdem terreno diante da escalada militarista dos governos imperialistas. A metáfora das várias encarnações de Tagore numa mesma existência, formulada por Pinheiro (2015), é interessante por revelar que o artista indiano elaborou diversas representações de si, a primeira ligada ao movimento nacionalista da província de Bengala (conhecido na história indiana como movimento *Swadeshi*) no qual participou ativamente compondo canções nacionalistas, várias de duplo

sentido, driblando a censura do governo colonial (WOLFF, 2004); a segunda “encarnação”, de um sábio e místico oriental, defensor da paz mundial e do universalismo, tal como veremos adiante. Traduzindo sua coletânea de poemas escritos em bengali, seu idioma nativo, para o inglês, Tagore elabora uma nova versão de *Gitanjali*² e cria, então, uma outra representação de si que o tornou famoso no mundo ocidental.

Assim, o Tagore que chega às mãos de Cecília Meireles é uma “segunda encarnação”³ do poeta músico: os versos de *Gitanjali* revelam um sábio/místico, um “sonhador ineficaz”, como comentou Edward Thompson, biógrafo contemporâneo do poeta. E tal representação, ora encorajada, ora lamentada através de suas traduções e também por seu comportamento no Ocidente, não deixa de revelar a ambiguidade de um artista que desejava ser reconhecido pelos ocidentais⁴, ao mesmo tempo que criticava o colonialismo britânico.

A obtenção do prêmio Nobel de literatura em 1913 teve um papel decisivo para a mundialização de Tagore enquanto poeta místico. Embora as traduções não fossem a única forma de se compreender a recepção mundial de sua obra

² O texto original de *Gitanjali* consistia numa coletânea de 157 poemas publicada na Índia em 1910, sendo, segundo seus biógrafos, bastante diferente da versão inglesa que o próprio autor elaborou em 1912 a partir da tradução de 53 poemas da coletânea original e de 50 outros poemas retirados de outros livros de poesia seus. As traduções teriam sido radicais, podendo ser consideradas transcrições de sua obra original, já que abandonou ou alterou partes dos poemas e ainda fundiu poemas diferentes das coletâneas originais. Segundo seus biógrafos, os versos da versão inglesa “têm pouco em comum com os contos e romances ou de fato com a maioria de seus ensaios e cartas e muito de sua poesia restante” (DUTTA; ROBINSON, 1995, p. 169). O resultado, mais místico do que o dos versos originais transparece até no título em inglês (“Song Offerings”) e acabou sendo premiado pela academia sueca em 1913, interessada em uma visão de mundo idealista, fazendo de Tagore o primeiro escritor não europeu a obter o prêmio Nobel de literatura.

³ Claudio Pinheiro (2015) esclarece que essa metáfora foi utilizada pelo próprio escritor indiano para tratar das duas dimensões da recepção de *Gitanjali* na Índia e no Ocidente. Ainda segundo o autor, Tagore compreendia as duas dimensões com que havia sido produzida e recebida nesses dois contextos.

⁴ Segundo seus biógrafos K. Dutta e A. Robinson, “Tagore inquestionavelmente encorajava essa impressão (de sábio/ místico) através de suas traduções inglesas subsequentes e algumas vezes de seu comportamento pessoal no Ocidente” (1995, p. 169).

literária, oferecem uma chave de observação de variáveis que ajudam a comparar os modos como foi recebida em idiomas e contextos diversos. Às vésperas da Primeira Grande Guerra, tanto a natureza de seus escritos quanto a qualidade de suas traduções foram amplamente discutidas pelos intelectuais dos países centrais, visto que a ausência de uma comunidade literária internacional que compreendesse bengali, produzia um questionamento sobre a perda de qualidade decorrente das traduções, o que gerou divisões entre seus admiradores (W. B. Yeats, E. Pound), alguns céticos (H. Hesse), alguns curiosos (S. Zweig) e detratores (G. Lukács). Mas, de modo geral, houve uma boa acolhida por parte do grande público nos contextos centrais e muitos viram “o espírito humano da Cristandade” refletido num *Gitanjali* que compatibilizava a espiritualidade indiana com o Novo Testamento. A sede pela sabedoria exótica e por um ecumenismo religioso, no contexto da Europa da década de 1910, tornava-se uma “arma” do pacifismo frente ao fortalecimento dos nacionalismos e da etnização do debate político europeu (HOBBSAWN, 1995).

Assim, o prêmio Nobel possibilitou que a obra literária de Tagore fosse gradativamente sendo traduzida e publicada inicialmente na Inglaterra, e daí para outros países e línguas europeias, atingindo também contextos menos centrais, como Itália, Espanha, Portugal, Suécia e daí para regiões periféricas como a América Latina. É interessante destacar que ao mesmo tempo que sua obra literária, sobretudo poética, sofria um processo de mundialização, dada a estrutura de dependência cultural construída a partir do colonialismo e da influência cultural inglesa, sua obra poético-musical elaborada desde sua juventude e marcada pela religiosidade, pelo culto à natureza e pelo nacionalismo foi sendo ofuscada, apesar de conter uma boa quantidade de canções, estimada em mais de 2000 obras, sobre temas diversos num estilo original, conhecido como *Rabindra-Sangita*. É provável que o próprio Tagore, buscando após 1913 um compromisso com a proposta ontológica do “Homem Universal” tivesse optado em enfatizar sua “encarnação ocidental”, através de um processo de adaptação de textos para a língua inglesa, numa operação

recriadora quase impossível de ser realizada no terreno das canções, onde ocorreriam variadas dificuldades de prosódia decorrentes da tentativa de inserir um novo texto (em outro idioma) sobre melodias já compostas previamente. Mas, como será comentado adiante, essa representação que Tagore cria para si e para o Ocidente, em sua busca de reconhecimento pelos centros hegemônicos, esbarra em sentimentos que afloram em sua obra pictórica que inicialmente tenta ocultar e até destruir, mas que acaba por aceitar e até expor publicamente já em idade avançada, por volta de 1930⁵ através da exposição em Paris de seus quadros expressionistas.

Tagore e a América Latina

Como Pinheiro ressaltou (2015), ainda que as razões do êxito global de Tagore possam estar ligadas ao lugar de enunciação de onde se projetou, ele foi o primeiro autor “não ocidental” a ter sua produção literária circulando mundialmente, chegando a ser lido em outras margens, fora do centro. Outro ponto a ser salientado é que a despeito da força das leituras orientalistas produzidas nos países centrais, a recepção do escritor indiano nas periferias não foi nem homogênea, nem tampouco exclusivamente dependente das traduções produzidas pela anglo e francofonia.

⁵ Segundo seus biógrafos, Tagore tentou destruir uma pintura oferecida a S. Chatterj por temer que o público indiano não compreendesse o modernismo da obra. Seu misto de vergonha, timidez e temor em exibir seus quadros foi sendo gradualmente ultrapassado à medida que artistas estrangeiros, de passagem por Shantiniketan, o encorajaram a organizar uma exposição numa Europa já acostumada às ousadias das vanguardas. Mesmo assim, seus amigos literatos ocidentais não receberam bem as pinturas que Tagore levou consigo para a França em março de 1930. Entre os críticos estavam Albert Kahn, Romain Rolland e C. F. Andrews que desde 1913 sustentavam a imagem santificada do Gurudev, elaborada a partir da edição inglesa de *Gitanjali*. O apoio de seus amigos franceses (George Rivière e Paul Valéry e Anna de Noiles), além do empenho da escritora argentina Victoria O’Campo, foi fundamental para que Tagore conseguisse expor na Galeria Pigalle em Paris, transpondo impedimentos internos e externos.

No caso das traduções portuguesas realizadas após a proclamação da República em 1910, deve-se destacar o papel das traduções realizadas por escritores goeses (como Adeodato Barreto e Telo de Mascarenhas) que procuravam se libertar da mediação inglesa através do estudo dos textos originais e do idioma bengali num contexto marcado pela crítica ao colonialismo português e pelas discussões em torno da emancipação política de Goa⁶.

Outro caso de um contato direto com a figura de Tagore foi protagonizado pela escritora argentina Victoria Ocampo (1890-1979), que conhecia as traduções espanholas de poesias, peças teatrais e contos de Tagore realizadas por Juan Ramon Jimenez e sua esposa, Zenobia Camprubi, embora preferisse as versões produzidas por André Gide. Um “feliz acaso”, todavia, possibilitou que ela hospedasse o poeta em sua *villa* quando ele adoeceu no navio, a caminho das comemorações do centenário da independência peruana em 1924. Após uma semana na capital argentina, onde percebeu as superficialidades de uma elite europeizada, Rabindranath parte com seu secretário Elmhirst para a *Villa Miralrio* em San Isidro, onde ficaria hospedado um mês e meio.

A despeito das dificuldades de relacionamento desse triângulo formado por personalidades fascinantes, envolvidas em jogos de atração e repulsa, compelidos a se comunicar ideias e sentimentos em inglês, idioma nativo de apenas um deles, um episódio ilustra a importância do encontro com a América Latina, tão bem representada por Victoria, que “deram vazão ao deslanchar de emoções e sentimentos que, elevados à condição nobre de experiência estética criadora, deixaram marcas significativas que permanecem ainda pouco estudadas” como bem sintetizou Dilip Loundo (2011). Trata-se aqui do episódio,

⁶ É sabido que a escritora brasileira Cecília Meireles, grande admiradora da obra de Tagore, esteve em Goa por volta de 1953, conforme relata em suas *Crônicas de Viagem* (1998), tendo sido convidada a fazer parte do Instituto Vasco da Gama, hoje Instituto Menezes Bragança, onde entrou em contato com essas leituras periféricas da obra de Tagore, o que certamente contribuiu para que tentasse viabilizar um diálogo efetivo com a cultura indiana, conforme salientou Dilip Loundo (2011).

narrado posteriormente pela poetisa argentina⁷, em que Tagore produziu um poema filosófico sobre a morte intitulado “Kankal” (esqueleto), logo após um passeio que o trio fez pelos pampas no qual encontraram uma ossada bovina, algo bastante comum naquela região. Na manhã seguinte ao passeio, Tagore leu para seus interlocutores o poema em bengali, o que fez com que a poetisa implorasse por uma tradução oral, improvisada para o inglês que mediava suas conversações. Mas depois, quando o autor indiano leu sua tradução escrita, ela não pode esconder seu desapontamento. Victoria perguntou, se ele teria omitido as rimas do original ou mesmo parte do poema. Percebendo esses dois aspectos, questionou a versão inglesa apresentada. Como resultado de suas objeções, o poeta bengali entregou-lhe uma outra versão, mais completa e sonora, embora explicasse que pensava que certas partes não interessariam aos ocidentais. Ainda que tivesse sido considerada uma de suas melhores traduções, esse episódio revela “as dificuldades de se operar uma tradução civilizatória precisa”, como observou D. Loundo (2011).

De qualquer forma, o fato de Tagore ter publicado na Índia, em 1925, a coletânea intitulada *Purabi* (Oriente), contendo trinta poemas produzidos em San Isidro e dedicando o conjunto à sua musa argentina, indicam algumas repercussões que esse encontro trouxe para sua vida e obra. Se inicialmente, conforme afirmou à imprensa, a viagem à América Latina havia sido motivada pelo interesse cognitivo de compreender as especificidades da América do Sul, que para ele teria semelhanças com a dinâmica conformadora da sociedade colonial indiana, é certo que ao se tornar real e temperado pela personalidade de uma escritora que tão bem representava a força latino-americana, tal encontro adquiriu contornos civilizacionais e pessoais concretos revelados no

⁷ Victoria Ocampo narrou esse episódio em artigo publicado em 1961 na Índia, por ocasião das comemorações do centenário de nascimento de Tagore e também em seu livro publicado na Argentina no mesmo ano (OCAMPO, 1961) tendo sido o mesmo recontado por Dutta e Robinson (1995, p. 258-259).

quinto poema da coletânea “Shesh Lekha” (últimas palavras), onde o poeta canta⁸:

With love so earnest and extrinsic
The beloved who found a place in my heart
Forever shall keep me bound
The words she whispered, though oceans apart
Her language I knew not
Her eyes that spoke a language of their own
Forever shall awaken in my mind
Their plaintive message, though unknown⁹.

A possibilidade de se estabelecer uma “sintonia do universal” e um “acordo de corações” (termos da estética sânscrita recuperados pelo autor) com a América Latina transparece nessa coletânea, escrita ao final de sua vida (em abril de 1941), apontando um caminho para a superação de barreiras linguísticas, artísticas e culturais.

O Tagore de Cecília Meireles

Um esforço equivalente ao de Tagore por estabelecer esse “acordo de corações” estabelecendo uma irmandade entre povos e culturas, foi empreendido por Cecília Meireles, que desde sua participação no grupo *Festa* interessava-se pela cultura indiana, navegando, então, “em águas

⁸ Tradução inglesa do original em bengali por Monish Chatterjee, citado em R. Chanda: “Tagore in South America: Some Perspectives”. Disponível em: <www.cs.brockport.edu/~smitra/chanda.html>

⁹ *Jorasanko*, literalmente, ponte entre mundos, é o nome da mansão do ramo da família Tagore ao qual pertencia o poeta/músico. Refere-se simbolicamente à ponte entre o Ocidente e o Oriente que procuraram estabelecer. Havia, todavia, uma divisão em sua família, a qual Rabindranath nunca se referiu diretamente, embora repelisse o materialismo dos Tagores do outro ramo (que viviam em *Pathuria-ghat*), que se comportavam como hindus ortodoxos, mantendo relações de intimidade com as autoridades imperiais de Calcutá durante o governo britânico, como observam Robinson e Dutta (1995, p. 19). Esse comportamento contraditório era comum entre os membros da elite nativa naquela época, mas não era aceito pelos Tagores de *Jorasanko* que sucederam Dwarkanath, o avô de Rabindranath e se envolveram em atividades políticas e culturais nacionalistas ao final do século XIX.

profundamente marcadas por preconceitos e estereótipos orientalistas” (LOUNDO, 2011).

Em artigo intitulado “Um Retrato de Rabindranath Tagore” (1961), Cecília apresenta aos brasileiros o poeta indiano, nascido em Calcutá, província de Bengala em 1861, destacando a riqueza de sua vida dedicada a inúmeras atividades artísticas e intelectuais. Dá um lugar especial ao fato de ter unido “seu profundo sentimento místico à alegria de representar como ator” os personagens de suas próprias peças teatrais. A poetisa brasileira vê Rabindranath como um místico, que em sua existência de 80 anos, pode ser visto como “um mundo completo e harmonioso” (1961, p. 3). Em seguida, a autora analisa a infância do poeta-músico-ator, que para ela era “uma criança de vocação irresistível para o sonho, a música, a palavra”, através das quais se dava “essa busca de revelação e de entrega que seriam, afinal, sua afirmação mística” (1961, p. 3).

Ainda nesse artigo procura entender as origens do poeta explicando que sua família, os Tagore de *Jorasanko*, eram “quase todos artistas” que escreviam poemas, peças teatrais, músicas, o que pode ser explicado pelo fato dessa família ter sido estigmatizada pelo sistema social/religioso hindu, uma vez que foram considerados brâmanes pirali, que enriqueceram ao manterem relações comerciais com os governantes europeus desde o século XVIII, após terem perdido o status de sua casta devido ao contato com o sultão Pir Ali num passado distante¹⁰. Uma família rica, excêntrica, marginalizada pelos hindus ortodoxos,

¹⁰ Conforme indiquei em trabalho anterior (WOLFF, 2004), os Tagores tiveram sua reputação “manchada” pelo contato com os muçulmanos. No séc. XV, quando Bengala estava sob o domínio do Sultanato de Delhi, dois irmãos brâmanes da família Thakur (Tagore) estavam na corte de Mohammed Tahir Pir Ali, no dia do Ramadan em que os muçulmanos jejuam. Pir Ali, embora convertido ao islamismo tinha nascido brâmane e nesse dia, quando o jardineiro lhe trouxe um grande limão, ele o cheirou e observou sua excelente fragrância. Um dos brâmanes afirmou que Pir Ali tinha violado seu jejum, pois, segundo as escrituras hindus, cheirar é quase igual a comer. Isso provocou a ira do soberano, que convidou os brâmanes para uma refeição e os forçou a cheirar carne sendo cozida e a comê-la. Convertidos, desse modo, ao islamismo, os irmãos receberam terras próximas a Jessore. Seus parentes continuaram hindus, mas foram considerados impuros pelos hindus ortodoxos. De um desses parentes, que passaram a ser

produzira vários talentos artísticos e científicos. Cecília lembra ainda que o avô do poeta, Dwarkanath tinha sido chamado de "príncipe" (o mais ocidentalizado de todos os Tagores) e seu pai de "Maharishi" (que fora de fato um reformador do hinduísmo, apresentado no texto de Cecília como um santo, mas cujo título na verdade significa "grande sábio") e traçando essa genealogia dos Thakur pergunta se Rabindra não seria ele "o Poeta?"

A escritora brasileira demonstra em seu texto ter conhecimento da biografia de seu "poeta clarividente" e também de sua obra musical, ressaltando "a espiritualidade de suas canções", cujos versos "canta-os em bengali, formando-os já de uma essência mística tão penetrante que com eles se deleita seu próprio pai, homem de santidade" (1961, p. 4). Talvez não tivesse acesso a informações mais precisas sobre sua obra musical, que se divide em relação a seus temas em canções de amor (*Prem*), canções patrióticas (*Swadeshi*), canções da natureza (*Prakrti*), canções cerimoniais (*Anusthanik*), sendo que as canções devocionais (*Puja*), embora ocupem grande importância no conjunto de sua produção, não constituem sua parte majoritária. Cumpre colocar ainda que, no campo dos estudos musicológicos essa classificação temática de sua obra musical não é a mais relevante, visto que seu estilo, o *Rabindra-samgita* (ou *Rabindra songit*, como se pronuncia em bengali) se desdobra em fases distintas, nas quais observa-se influências distintas (da música clássica indiana, de elementos ocidentais, de estilos oriundos das tradições orais e devocionais indianas), conforme investiguei em trabalho anterior.

Voltando ao texto de Cecília, ela pergunta-se se Rabindranath gostaria de ser um menestrel, de andar de aldeia em aldeia (tal como fazem os músicos errantes dessa seita sincrética), "a cantar suas composições acompanhado pelos instrumentos nativos, com seu grupo de músicos ambulantes" (MEIRELES 1961,

chamados de brâmanes *pirali*, vieram os ancestrais dos Tagores que sofreram um grande ostracismo por parte dos ortodoxos que não permitiam casamentos com os *pirali*.

p. 4). Fica claro que nossa poetisa conhece algo acerca dos *bauls*¹¹ (embora não utilize o termo), já que seu Poeta os elegeu como símbolos da identidade indiana, incorporando seu estilo musical e ainda inserindo-os em suas peças teatrais (algumas traduzidas por Cecília e montadas no Rio de Janeiro na década de 1950), sempre como místicos ou videntes de grande sabedoria, capazes de dizer as verdades que muitas vezes não convém aos poderosos.

Mas antes que chegasse a mostrar ao leitor brasileiro um Tagore interessado nas tradições nativas de Bengala, Cecília aponta as influências ocidentais recebidas pelo poeta: "Mas o Ocidente excita-lhe a sensibilidade romântica, ensina-lhe outra música, mostra-lhe outro teatro" (1961, p. 5). Aqui temos o "ocidente" visto em oposição ao "oriente", indo além dos territórios ocupados, colocados como categorias culturais distintas - o ocidente sendo o "outro" que ajuda a construir uma representação da Índia pelo contraste, já que é a Europa que possui outra sensibilidade, e conseqüentemente uma outra música, um outro teatro.

Por outro lado, o Tagore de Cecília está "livre de compromissos", sendo visto como um "vasto sonho que se vai dilatando sobre a terra, a caminho de outras experiências" (1961, p. 7). Há aqui uma referência às inúmeras viagens do poeta bengali ocorridas após ter recebido o prêmio Nobel de Literatura (1913) e sua saga por várias nações em busca de apoio para se projeto de construção

¹¹ 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 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 de Bengala no séc. XIX, cujos movimentos reformistas tenderam a perseguir a heterodoxia dos chamados 'fakir' ou 'baul', como observa Jeanne Openshaw. 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*), à toda renúncia ao mundo e aos prazeres e às austeridades apontam uma semelhança entre os bauls e ao Budismo Tântrico Sahajayana, que remonta ao séc. VIII d. C.

da Universidade Visva-Bharati, próxima a vila de Shantiniketan, numa área rural em Bengala. Mas como lidar com o Tagore real que após o massacre de Amritsar (1919) recusou o título de Cavaleiro Britânico que lhe tinha sido conferido quatro anos antes pelo Império Britânico? Para Cecília tratou-se apenas de “um instante de patriotismo”, já que “num ímpeto de sonho canta a sua terra, que deseja independente, pura, sem lutas mesquinhas, iluminada de ciência e sabedoria” (1961, p. 7). Fica evidente, após a leitura desse artigo, que embora desejasse se libertar das retóricas orientalistas, buscando afirmar afinidades através de um genuíno compromisso com a cultura indiana, Cecília ainda estava presa às representações construídas a partir da anglo e francofonia, algumas delas endossadas pelo próprio Poeta.

Um outro Tagore: o nacionalista

Em artigo de 1908, intitulado “East & West”, Rabindranath criticara os ingleses que viviam na Índia, observando que não representavam a cultura europeia no que esta possuía de melhor. Também a administração inglesa era vista como algo que retardava o desenvolvimento das capacidades indianas.

Escrito após seu envolvimento com o movimento *Swadeshi*, esse artigo apontava a necessidade de uma dupla reação: contra o imperialismo britânico, mas também contra os ideais trazidos pelos europeus (ou seja, contra o processo de ocidentalização da cultura imposto pela colonização). Após criticar a superficialidade da importação da cultura europeia pela elite nativa, destacava o surgimento de um novo movimento: observava que um sentido de auto-respeito teria levado os bengalis a se voltarem para si mesmos, o que lhe parecia indicar uma reação ao colonialismo associado a uma busca de identidade.

Foi justamente no campo da cultura que a elite bengali enfrentou o desafio de criar uma cultura nacional moderna distinta dos modelos ocidentais, conforme indiquei anteriormente (WOLFF, 2014). A família Tagore teve um papel central no processo de constituição de um campo em que se exigia que o Estado colonial não pudesse interferir. Para P. Chatterjee (2000), a afirmação do Estado nacional partiu da construção desse campo interno de soberania, o campo da cultura, no qual houve um questionamento das formas modelares da modernidade ocidental, antes que o poder imperial fosse enfrentado no campo da política.

A organização das feiras hindus (*hindu melas*) de artesanato, arte e cultura no final do século XIX pela família Tagore teve grande importância para a afirmação da cultura nacional, uma vez que tais feiras incluíam também a declamação de poemas, apresentações de jograis, teatro popular e canções patrióticas e folclóricas.

Segundo Abu S. Haque (1981), Rabindranath foi um pioneiro na coleta e estudo do folclore a partir do final do século XIX, tendo percebido como poderia contribuir para uma revitalização da herança cultural da Índia. E, em 1894, aos 33 anos, publicou uma coleção de rimas folclóricas na revista literária *Sadhana*, com apoio financeiro de seu pai, entusiasta do movimento nacionalista. Através desse resgate da língua nativa e não do sânscrito, valorizado pelos eruditos orientistas europeus, contribuiu para uma valorização de uma cultura nativa oral e viva.

Ao mesmo tempo, funda a *Bangya Sahitya Parishad* (Sociedade Literária de Bengala) que buscava o “espírito da terra” no passado indiano e na cultura popular, vista como remanescente desse passado, opondo-se àquela visão que justificava o domínio colonial britânico pela afirmação da decadência da cultura indiana, tal como tinha sido elaborada pelos orientistas. A vila, a aldeia rural veio a se tornar o *locus* de antigos valores preservados no tempo

presente para uma elite urbana que se sentia distanciada das raízes da nação. E Rabindranath manifesta essa busca através da idealização da vida e da paisagem rural de Bengala, algo que transparece nas canções dessa fase (“*Amar Sonar Bangla*”, “*Amar Desher Mati*” e muitas outras publicadas no vol. 43 de sua obra musical completa, conhecida como *Sborobitan*¹²), utilizadas pelo movimento nacionalista (*Swadeshi*) na primeira década do século XX em sua luta contra a partilha da província de Bengala, projeto encabeçado pelo Vice-Rei (Lord Curzon), explorando os problemas entre as comunidades hindu e muçulmana, que por fim se uniram em 1905, sob a liderança de Rabindranath contra a famigerada partilha, que só viria a ocorrer, paradoxalmente, na década de 1940 com a criação do Paquistão pela Liga Muçulmana.

Um outro Tagore: o pintor modernista

Um outro Tagore surge através da leitura de seu artigo intitulado “O que é a Arte?” (publicado em 1916). Nele, o “homem pessoal” tem a capacidade de transformar o mundo exterior na medida em que o humaniza, conferindo-lhe cores e sabores diversos. Mas também esse mundo externo possui qualidades - os *rasas* para os pensadores indianos clássicos, explica Tagore - que despertam emoções ajudando o homem a descobrir-se. Neste sentido, o homem e o mundo, no pensamento tagoreano, estão face a face, “como amigos que se questionam e trocam seus segredos íntimos” (TAGORE, 1961a, p. 22). Segredos esses que o levaram a pintar em idade avançada e a expor em Paris em 1930, com a ajuda de diversos amigos e admiradores, obras como “Animal Imaginário” ou

¹² Cumpre esclarecer que as partituras completas das canções tagoreanas foram escritas numa notação silábica em alfabeto bengali conhecida como *akar-matrik*, tendo sido as canções reunidas na coleção de mais de 50 volumes intitulada *Sborobitan*, publicadas pela *Visva-Bharati University*. Também as letras dessas canções foram publicadas para um público leigo em música em três volumes que compõem o *Gitobitan*, publicados pela mesma universidade. Além disso, a existência de um departamento de canto de *Rabindra-samgita* na *Rabindra Bharati University*, em Calcutá, demonstra a importância e o prestígio de seu estilo musical no meio acadêmico indiano, conforme observei após pesquisa de campo nesta universidade em 2002-2003 e indiquei em minha tese (WOLFF, 2004).

“Paisagem”, obras em que revela formas distorcidas ou surreais e sentimentos que não seriam facilmente aceitos por aqueles que haviam construído sua imagem de santo, poeta-místico e sábio.

Para a condessa Anna de Noilles (1876-1933), que reunia em seu salão a elite intelectual francesa, ver essa exposição significava “escalar uma escada para uma terra de sonhos”, conforme escreveu na introdução ao catálogo da exposição. Para William Rothenstein, diretor do Royal College of Arts de Londres, as obras eram “extraordinariamente vitais”, indo além das “escolas revivalistas que representavam a arte moderna indiana” (ROTHENSTEIN, apud DUTTA; ROBINSON 1995, p. 288). O sucesso em Paris ajudou-o a romper o que a Europa esperava dele. Foi a Londres, logo depois, para expor na City Art Gallery e na ocasião aproveitou para protestar na imprensa, em vários discursos e num encontro com o secretário de Estado para a Índia, contra as prisões de Gandhi e dos líderes do partido do Congresso, após a Marcha do Sal (ocorrida em 06 de abril de 1930).



R. Tagore. “Animal Imaginário”.

Conclusões preliminares

Para Edward Said (2001), o Oriente pode ser compreendido não apenas como área geográfica, mas como uma categoria cultural que possui uma ideia, uma história, uma tradição de pensamento, uma imagística e um vocabulário que lhe deram realidade e presença para o Ocidente. Sendo assim, Ocidente e Oriente se refletem e se apoiam. O orientalismo trata dessa relação entre a representação construída pelos ocidentais, sobretudo nos países europeus, e o oriente real.

Segundo o autor, o discurso orientalista é um sinal do poder europeu-atlântico sobre o Oriente. Mas mesmo assim, não é um conjunto de mitos, fabulações fantasiosas, mas implica um corpo elaborado de teorias e práticas surgidas a partir de um considerável investimento material (para se investigar esse outro e também para representá-lo como algo decadente, quando comparado com uma “idade dourada” perdida num remoto passado). Trata-se assim, de uma representação aceitável, que filtra o Oriente para a consciência ocidental.

Cecília Meireles não apenas traduziu poemas, peças teatrais, romances, contos e ensaios de Rabindranath como os filtrou para os brasileiros de seu tempo ao apresentá-lo aos leitores. Certamente não foi por acaso que elegeu um Tagore místico mais compatível com os ideais estéticos do grupo de escritores reunidos em torno da revista *Festa*. Elegeu o Poeta místico como símbolo de uma civilização milenar cuja saberes, envoltos em mistérios, pareciam perdidos num passado imutável. Mas se esse Tagore místico realmente existiu foi elaborado por meio da anglofonia para o resto do mundo num contexto em que a sociedade indiana se debatia em meio às lutas anticoloniais. Até que ponto esse místico, autor de *Gitanjali*, não foi apenas uma representação de um indivíduo complexo e multifacetado que enfrentou os dilemas da modernização de uma Índia que buscava sua identidade, ora colaborando para sua construção, ora sofrendo por aceitar o papel que o colonialismo lhe impunha?

Alberto Calil Jr. (2006) analisa o orientalismo brasileiro e a emergência do “oriente” no Brasil a partir de meados da década de 1960, especialmente com o interesse pelas religiões “orientais”. Cecília poderia ser vista, assim, como uma precursora desse movimento, embora seu interesse pela Índia não tenha sido limitado ao aspecto religioso. Ela foi uma pioneira do diálogo sul-sul, tendo se esforçado para dominar o idioma do poeta (o bengali) sem muito sucesso, embora não tivesse tido um contato pessoal com Tagore (como a argentina Victoria Ocampo), o que a tornou prisioneira das traduções europeias, conforme seu depoimento em *Crônicas de viagem* (1998).

Por outro lado, não se pode deixar de destacar o pioneirismo de seu diálogo com a cultura indiana, possibilitando uma aproximação de um público brasileiro com a obra literária de Tagore, num esforço para estabelecer um “acordo de corações”, para usar uma expressão da estética indiana, num diálogo sul-sul iniciado pelo poeta-músico com sua musa argentina, que o ajudou a se libertar das prisões do colonialismo e da anglofonia mas que ainda espera a hora de seu pleno alvorecer.

Referências:

CALIL JUNIOR, Alberto. Entre o Público e o Privado: Sathya Sai Baba e o Oriente no campo religioso brasileiro. *Religião e Sociedade*, Rio de Janeiro, v. 26, n. 1, p. 115-134, 2006.

CHATTERJEE, Partha. Comunidade imaginada por quem? In: BALAKRISHNAN, Gopal Balakrishnan (Ed.). *Um mapa da questão nacional*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2000. p. 227-238.

CHAUDHURANI, Indira D. Songs of Tagore. In: SEN, P.; RAY, K. (Org.). *Rabindranath Tagore: Centenary Volume*. New Delhi: Sangit Natak Akademi, 1961.

- CHAUDHURANI, Indira D. (Bengali Year 1405/ 1998 d. C.). *Sorobitan* 47. 10. ed. Calcutta: Visva-Bharati, 1998.
- DUTTA, K.; ROBINSON, A. *Rabindranath Tagore: The Myriad-Minded Man*. New Delhi: Rupa, 1995.
- DYSON, Ketaki K. *In Your Blossoming Flower-Garden: Rabindranath Tagore and Victoria Ocampo*. New Delhi: Sahitya Akademi, 1988.
- HAQUE, Abu S. Z. *Folklore and Nationalism in R. Tagore*. Dacca: Bangla Academy, 1981.
- HOBBSAWN, E. *Era dos extremos: o breve século XX (1914-1991)*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- LOUNDO, D. A Praia dos Mundos sem Fim: os encontros de Tagore com a América Latina. *Revista Aletria*, Belo Horizonte, v. 21, n. 2, 2011. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/issue/view/115>>. Acesso em: 20 fev. 2014.
- MEIRELES, C. *Crônicas de viagem* 3. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.
- MEIRELES, C. Apresentação. In: R. TAGORE. *Çaturanga*. Rio de Janeiro: Delta, 1962.
- MEIRELES, C. Um Retrato de Rabindranath Tagore. *Cadernos Brasileiros*. Rio de Janeiro: Associação Brasileira do Congresso pela Liberdade da Cultura, 1961a. v. 2. p. 3-10.
- MEIRELES, C. Tagore and Brazil. New Delhi: Sahitya Akademi, 1961b. p. 334-337.
- OPENSHAW, Jeanne. *Seeking Bauls of Bengal*. Cambridge: Cambridge University, 2002.
- PINHEIRO, C. Costa. Las muchas encarnaciones de Tagore y los escritos de su espíritu. In: *Sur/South: Poetics and Politics of Thinking Latin America - India*. Madrid: Vervuert, 2015. [No prelo¹³].
- SAID, Edward. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- TAGORE, R. *Tagore and Man: An Anthology*. Calcutta: All India Committee, 1961a.
- TAGORE, R. East and West. In: _____. *Towards Universal Man*. Bombay: Asia, 1961b. p. 129-140.
- TAGORE, R. *On Art and Aesthetics*. Bombay; Delhi; Calcutta: International Culture Centre; Orient Longmans, 1961c.

¹³ KLENGEL, Susanne; ORTIZ WALLNER, Alexandra (Ed.). *Sur/South: Poetics and Politics of Thinking Latin America-India*. Madrid: Vervuert, 2016. [Nota do editor].

TELES, G. M. *Vanguarda européia e Modernismo brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1983.

WOLFF, M. S. Repensando o nacional às margens da “civilização”: R. Tagore, o folclore de Bengala e a construção da modernidade indiana. *Revista Música e Cultura*, Rio de Janeiro, n. 9, 2014. Disponível em: <<http://musicaecultura.abetmusica.org.br/index.php/revista/article/view/285>>. Acesso em: 25 jan. 2015.

WOLFF, M. S. *Música, comunicação e identidade cultural em R. Tagore, Mário de Andrade e M. Camargo Guarnieri*. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) - Programa de Pós-graduação em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2004.

Recebido em: 12 de setembro de 2016.
Aprovado em: 12 de dezembro de 2016.