

QUANDO A MÚSICA SE ESCREVE DISCURSOS E NARRATIVAS SOBRE A MÚSICA GOESA PARA A CONSTRUÇÃO DE UM PATRIMÓNIO DESEJADO

SUSANA SARDO*

A conversão de parte da música desempenhada pelos goeses ao modelo de composição da música ocidental de harmonia tonal foi desenhada a partir de múltiplos discursos e enunciados. Neles se incluem enunciados escritos, reiterativos e apologéticos que, sobretudo a partir do final do século XIX, ajudaram a construir a ideia segundo a qual a goanidade seria, também, definida a partir de uma música própria. Porém, os sentidos expressos nos enunciados escritos, devem ser analisados numa lógica em que, como bem refere McLuhan, a tecnologia da escrita transforma a cultura acústica na cultura visual, a partir de uma moldura hierárquica que valoriza a segunda em detrimento da primeira (2011, 1962). E é esta lógica de transformação do dito no escrito, justificando o primeiro a partir da existência do segundo, que aqui me proponho analisar no que à música goesa diz respeito.

Em primeiro lugar interessa-me observar que sentidos adquirem os discursos escritos sobre música goesa. Adopto a aceção de discurso proposta por Norman Fairclough enquanto “uso de linguagem como forma de prática social e modo de acção” na medida em que ele define também “(...)uma forma em que as pessoas podem agir sobre o mundo e especialmente sobre os outros” (Fairclough 2011:90). Inspirado em Foucault, Fairclough sustenta que “o discurso é uma prática, não apenas de representação do mundo mas de significação do mundo, constituindo e construindo o mundo em significado” (idem) e assim sendo, a prática discursiva é também transformadora da sociedade em que se produz (idem)¹ através de diferentes agentes de enunciação. Nesse sentido

* Universidade de Aveiro – INET-MD

¹ Foucault define discurso como “um conjunto de enunciados que se apoia em um mesmo sistema de formação” (Foucault 2008: 122). A sua proposta em relação ao conceito de formação discursiva, assenta numa perspectiva em que a dinâmica se estabelece entre enunciados e não confere valor transformador para lá do próprio enunciado enquanto entidade: “[...] [não há] enunciado livre, neutro e independente; mas sempre um enunciado fazendo parte de uma série ou de um conjunto, desempenhando um papel no meio dos outros, neles se apoiando e deles se distinguindo: ele se integra sempre em um jogo enunciativo, onde tem sua participação, por ligeira e ínfima que seja. [...] Não há enunciado que não suponha outros; não há nenhum que não tenha, em torno de si, um campo de coexistências (Foucault, 2008: 112).”

importa perceber: Quem fala? Quem produz os discursos e objectifica as coisas? Quem enuncia? Qual o *status*, na perspectiva de Foucault, do indivíduo que escreve?

Em segundo lugar analiso os efeitos que os discursos escritos sobre música goesa vieram a ter nas diferentes práticas a ela associadas, ou seja, na oralidade. A escrita sobre a música, justifica-se pela existência de uma prática consubstanciada na performance musical, isto é, no acontecimento temporal e espacial da música. Este, por sua vez, pressupõe um acto de criação – que pode ser prévio ou simultâneo ao acontecimento musical – e pressupõe, igualmente, um acto de descrição ou seja, um discurso oral que narra, define ou particulariza o próprio acontecimento musical. O que se diz no acto de escrever é sempre diferente do que acontece na performance, na criação ou na descrição oral da música. Este processo de entextualização, aqui usado na perspectiva proposta por Richard Bauman², objectifica a música, recontextualiza-a e, consequentemente, recorta da performance o que interessa escrever. Importa portanto perceber de que forma os discursos e os textos escritos sobre música goesa transformaram os discursos e os textos ditos.

Finalmente reflecto sobre uma outra entextualização da música que se define pela transformação de uma tradição oral em partitográfica, como forma de legitimar a sua dimensão patrimonial. A partitura enquanto objecto é, na lógica escriptocêntrica da cultura ocidental, um mecanismo hierarquizador da “obra” em relação à performance. A partir do momento em que a música é escrita e, portanto, registada em notação musical, ela adquire o valor de culto que a aproxima do registo erudito, sendo agora nomeável quer como objecto físico quer enquanto registo autoral. Mas o mecanismo da partitura é, tal como o da palavra escrita, igualmente transformador da performance porque, entre outras coisas, define uma moldura notacional, supostamente imutável, para um fenómeno cuja existência reside no acontecer e, portanto, sujeito aos condicionamentos do momento. Esta centralidade oferecida à partitura, definida por Philip Tagg como “notational centrality” (1979:28-32), foi decisiva, no caso de Goa, para reiterar e consolidar a existência de uma tradição musical local com valor de “arte”.

² “The process of entextualization, by bounding off a stretch of discourse from its context, endowing it with cohesive formal properties, and (often, but not necessarily) rendering it internally coherent, serves to objectify it as a discrete textual unit that can be referred to, described, named, displayed, cited, and otherwise treated as an object (Barber, 1999). Importantly, this process of objectification also serves to render a text extractable from its context of production. A text, then, from this vantage point, is discourse rendered decontextualizable: entextualization potentiates decontextualization. But decontextualization from one context must involve recontextualization in another, which is to recognize the potential for texts to circulate, to be spoken again in another context. The iterability of texts, then, constitutes one of the most powerful bases for the potentiation and production of intertextuality” (Bauman (2004: 4).

Discursivos possíveis

A transformação da cultura dita em cultura escrita é, neste enquadramento, analisada na perspectiva de Foucault e Fairclough, mais do que na de Walter Ong cuja visão quase elitista e separadora, como bem refere Brian Street, postula a compulsividade da escrita, à qual toda a oralidade estará reservada, para que a realidade se torne consciente e estruturada. Ong, o “grande divisor” (Street 1995), predestina que toda a *scribal culture* se deve transformar numa *print culture*, e que a literacia é absolutamente necessária “(...)para o desenvolvimento não apenas das ciências mas também da história, da filosofia, do entendimento explicativo da literatura e de qualquer arte, e, ainda, para a justificação da própria língua (incluindo a oralidade)” (Ong 2002:14).

Ora, é esta visão segregacionista e apologética da escrita sobre a oralidade que está na base dos discursos sobre música em Goa e que emergem num enquadramento histórico em que os goeses necessitavam de construir uma imagem de diferença e de distância em relação ao colonizador. Durante o século XIX o crescimento de uma elite local, próxima do colonizador mas consciente da sua subalternidade política, conduziu à geração de um ambiente intelectual local instigante, crítico e inquiridor, que faria da mudança de século um marco importante para a construção da goanidade (Sardo 2011). É justamente nesta altura que cresce exponencialmente o periodismo em Goa. Fundada em 1859 em Margão pelo semanário *O Ultramar*, a imprensa periódica multiplicou-se através da publicação de jornais, de revistas literárias e de obras de carácter monográfico, muitas vezes resultantes das anteriores, que procuravam consolidar a história local e formar politicamente a opinião pública³. O movimento de produção literária onde se inclui a jornalística, a política, a ensaísta, a historiográfica, a etnográfica e a artística, está nas mãos da elite goesa que através dela reivindica uma escrita própria a partir de uma espécie de hermenêutica local (*Idem*). Os goeses dominam efectivamente a imprensa em Goa procurando “escrever” a goanidade e com ela gerar discursos que, como refere Vimala Devi, “*pudessem servir de modelo à juventude*” (Devi e Seabra 1971:148). A escrita assinada pelos goeses torna-se de tal forma ameaçadora para a situação colonial de Goa que a imprensa informativa e de opinião local foi suspensa entre 2 de Dezembro de 1895 e 9 de

³ De entre os jornais noticiosos e políticos destacam-se alguns títulos mais importantes como *A Índia Portuguesa* – semanário publicado em Margão a partir de 1861 pela elite chardó como reacção ao *O Ultramar* do partido brâmane –, *O Heraldo* (diário, Panjim, 1900), *O Diário da Noite* (Panjim 1919) e *A Vida* (diário, Margão 1938). No domínio das revistas literárias distinguem-se *O Enciclopédico* (1841), *O Compilador* (1843), *O Gabinete Literário das Fontainhas* (1846), *O Tirocínio Literário* (1862), *O Recreio das Damas* (1863), *Ilustração Goana* (1864), *A Harpa do Mandovi* (1865) e o *Boletim do Instituto Vasco da Gama*, fundado por Tomás Ribeiro e que, na primeira fase da sua existência, é publicado apenas entre 1872 e 1875 sendo depois retomado em 1926 em versão trimestral e sob a direcção de António Floriano de Noronha, Francisco Wolfango da Silva, Luís Menezes de Bragança e Indalêncio Froilano de Melo. Desde 1963 esta publicação designa-se por Boletim Menezes de Bragança, acompanhando assim o nome do instituto que o tutela.

Setembro de 1897 por ser considerada pelos Governadores, representantes do poder metropolitano, um instrumento “perigoso” para a manutenção do regime de autocracia colonial (Cunha 1923, Mártires Lopes 1971).

Os movimentos pró-concanistas tornam-se explícitos justamente nesta altura no seio dos intelectuais luso-falantes. Disso é exemplo a carta do então professor de Economia Política e Direito Administrativo do Liceu Nacional de Nova Goa, José António Ismael Gracias (1857-1919), escrevendo ao director do *Almanach Literário*, Alberto de Figueiredo, nos seguintes termos:

“...Eu sou – meu caro Alberto – um pro-concanista, porque tenho a convicção de que favorecer e difundir a cultura do concanin são meios poderosos para se reduzir o numero de analphabetos na população indo-portuguesa – 88,3 por cento! Já o disse clara e nitidamente onde podia e devia dizer. Repeti-lo-hei sempre que se me offereça, como hoje, ensejo propício. (...) Pangim, 27-X-910 J.A.Ismael Gracias.”

Já dezanove anos antes, Gracias tinha exposto publicamente a sua opinião sobre a defesa da “goanidade”, a propósito da crítica à tentativa de abolir o uso do *lançol*⁴, requerido pelo Governador de Goa, Francisco António da Veiga Cabral, em 1801:

“Já antes muita e renhida lueta soffreu o nosso bello dialecto concani, e, se o não aniquilaram, abastardaram-nò. Haja visto e Ensaio Histórico em Lingua Concani do sr. Rivara. Agora a guerra era ao lançol que cobre o formoso rosto da garrida cachopa, a pudibunda fronte da matrona veneranda, e as lágrimas da pobrezinha de cristo. (...) Mercê da providência! Sobranceiro a todas as vicissitudes, triumphante de todos os assaltos a crinoline, inaccessible(sic) a todas as transformações por que hão passado os nossos homens e as nossas cousas, o lançol se ostenta ainda em Goa, vive e há-de viver abençoado sempre pelo povo, que comprehende perfeitamente que o habito não faz o monge. Pangim, 29 de agosto de 1881 (JA Ismael Gracias 1882)

Dissimulados em discursos de defesa de políticas sociais – como a redução do analfabetismo – ou de respeito pelos “direitos do povo” – como no caso do *lançol* – os argumentos de crítica ao colonizador são evidentes. Através deles Ismael Gracias, secundado por muitos outros intelectuais goeses – nos quais

⁴ O *lançol* é um tipo de resguardo com formato de um lençol branco que no passado – embora hoje seja ainda utilizado por mulheres católicas kunnbis – era usado para cobrir o corpo durante a missa. Foi registado por Bragança Pereira na “Etnografia de Goa” que se refere a ele do seguinte modo: “Os cristãos vestem-se à europeia. Porém, os das classes inferiores andam descalços, em cabelo ou com lenço atado à cabeça. (...) O traje feminino é indígena ou europeu; o indígena difere pouco do hindu pois usam pano sem o *cás* (pano-paló) (...) e por cima do pano um manto de ordinário branco (*ôl* ou lençol) sobretudo quando assistem aos actos da igreja (...) (Bragança Pereira 1940:80). Tal como Pereira também Propércia Correia Afonso de Figueiredo se refere ao *lançol* como o “traje da missa” (Figueiredo 1929:55). Em ambos os casos os autores apresentam uma fotografia e usam a palavra lençol em vez de *lançol* não respeitando a transcrição fonética do konkani.

se incluem Luís Menezes de Bragança, Roque Barreto de Miranda, Francisco Correia Afonso, Tristão de Bragança Cunha, Telo de Mascarenhas, Pundalik Gaitonde e Laxman Sardesai – vai ajudando a construir uma consciência política que até então tinha permanecido apenas no quotidiano oral e que toma forma a partir de uma literatura de referência que, embora escrita em português, adota temáticas que apenas aos goeses dizem respeito e que só eles podem e sabem efectivamente exprimir. Escrever a cultura dita passa a ser uma forma de construção de um arquivo de memória que, para os goeses, é também uma forma de demarcação, expondo as suas diferenças, entre eles, para eles e, se possível, distinguindo-se do colonizador. Trata-se de construir uma memória da cultura oral promovendo-a à condição de cultura escrita, descrevendo-a, registando-a e permitindo assim a sua reiteração e fixação. Digamos que ao registarem a oralidade na escrita, os intelectuais goeses constroem um duplo arquivo: o da memória etnográfica e o da memória política imprimindo ao discurso a apologia do local no caminho de um ideário libertador da condição colonial.

Porém, o exercício da escrita permite expôr ao mesmo tempo que separa e exclui. Transforma em escrito o que já está dito de uma outra forma. Neste sentido, a escrita é, como refere Ong, efectivamente separadora: separa o “saber como” e o “saber fazer” do “saber sobre” (o saber académico da *sabedoria*), separa o conhecedor do conhecido, separa a palavra do som, separa o acontecimento da sua interpretação, separa o tempo e separa o contexto gerando um processo dinâmico de descontextualização e recontextualização do próprio texto (Bauman e Briggs 1990)⁵. No caso dos textos escritos sobre música, o que observamos é uma reconstrução total do texto e do contexto. A escrita sobre música recorta o acontecimento da performance traduzindo para o contexto da escrita o que reside exclusivamente no da oralidade. Mas faz ainda mais: transforma a experiência de interlocução que deixa de acontecer em simultâneo (no acto da performance) para acontecer em diferido (mediada pela escrita).

Por isso, este saber escrito sobre a cultura dita em Goa é duplamente separador porque ele permite ao indivíduo que escreve escolher o que quer explicar, registar e arquivar. No caso de Goa, a capacidade de passar o dito a escrito, está nas mãos de indivíduos aos quais Homi Bhabha chamaria de “personagens miméticos” (Bhabha 1994): suficientemente próximos do colonizador mas sem deixar de ser goeses, ao ponto de poderem escrever na língua permitida (neste caso o português), um saber cuja existência se aloja na língua proibida

⁵ “Processes that anchor discourse in contexts of use maybe opposed by others that potentiate its detachability. If we now consider what becomes of text once decontextualized, we recognize that decontextualization from one social context involves recontextualization in another. For present purposes, we consider the decontextualization an drecontextualization of texts to be two aspects of the same process, though time and other factors may mediate between the two phases. Because the process is transformational we must now determine what the recontextualized text brings with it from its earlier context(s) and what emergent form, function, and meaning it is given as it is recentred (Bauman and Briggs 1990: 74-75).

(o konkani). Este lugar “in between” (ibid) confere a estes intelectuais goeses a possibilidade de construir enunciados que usam os instrumentos da cultura hegemónica para fazer valer as suas diferenças, promovendo-as ao registo de património e, como tal, de independência. A música ocupa um lugar singular nesse quadro patrimonial.

E o que interessa escrever afinal sobre música em Goa?

Discursos sobre a música

Até meados do século XIX, os discursos escritos sobre a música em Goa⁶ estão registados em documentação epistolográfica e em legislação civil ou religiosa de origem portuguesa e procuram depreciar, através de descrições detalhadas e profusamente adjectivadas, as práticas musicais associadas ao hinduísmo. Estas são consideradas insanas quando comparadas com a música europeia, sobretudo religiosa, que é sempre apresentada como uma expressão de elevado valor artístico e espiritual⁷. Uma vez superadas todas as tentativas – algumas conseguidas – de proibição da música local por parte do colonizador, os registos escritos sobre música, agora documentados pelos goeses, passam então a recorrer sobretudo a duas modalidades enunciativas⁸: a da celebração da prática da música europeia, e a da revelação da emergência de práticas musicais locais. O primeiro caso inscreve-se no registo jornalístico e noticioso a partir de descrições de eventos públicos ou privados. Aqui se incluem festas patrocinadas por indivíduos da elite local⁹ – nas quais circula repertório predominantemente europeu desempenhado pelas bandas de música militar presentes em Goa –, eventos religiosos ou ainda jantares dançantes ou soirées palacianas onde se dança a quadrilha, a valsa ou o minueto¹⁰. O

⁶ Refiro-me a textos escritos em português e, na maioria dos casos, com posicionamentos claramente comprometidos com o olhar do colonizador.

⁷ A reflexão sobre os processos de transformação da música através da acção do colonizador em Goa, está expressa noutros trabalhos para os quais remeto e onde podem ser encontradas transcrições de documentos de arquivo com discursos detalhados sobre o assunto (Sardo e Simões 1989; Sardo 2011).

⁸ De acordo com Foucault os enunciados posicionam os sujeitos que os produzem e também aqueles aos quais se dirigem. Assim sendo, “descrever uma formulação enquanto enunciado não consiste em analisar as relações entre o autor e o que ele disse (ou quis dizer, ou disse sem querer), mas em determinar qual é a posição que pode e deve ocupar todo indivíduo para ser seu sujeito (2008: 108). A relação entre sujeito e enunciado é construída a partir do que Foucault define como “formações discursivas”, responsáveis pela regulação dos enunciados e, portanto, pela configuração de modalidades enunciativas. É neste enquadramento que se entende o discurso como um “conjunto de enunciados que se apoiam num mesmo sistema de formação” (idem:122).

⁹ “Na igreja do Socorro, é o sr. Florêncio Mariano Ribeiro, quem esmerou-se em dar grande insimento (sic) ao acto da festa de Nossa Sra. do Socorro, que ele festejou no dia 21. (...) Os 1º, 2º, e 4º salmos como também o *Magnificat*, hino e *Tantum Ergo* que nas vespersas se cantaram, foram da composição do distinto professor na música o sr. José Salvador de Siqueira. O *Domine* e 5º salmo do Mosarth (sic); a orquestra era composta dos músicos da banda dos artilheiros, que as executava, com aquela delicadeza, que as elegantes, e graciosas composições, pediam. (...)” fs (O Recreio 1965 (3): 70).

¹⁰ “§8 – Consta-me que está sendo ensaiada, sob direcção do insigne artista sr. Hygino da Costa Paulino, uma dança denominada *minuette* com traje especial, por algumas damas da *high life* da nossa

segundo caso, de pendor literário ou etnográfico, procura expor ora o lado exótico da música, invariavelmente remetendo para a sua ascendência indiana, ora a sua erudição, aludindo, agora, a um repertório local e artístico que de alguma forma torna completa a goanidade que se quer escrever. É este tipo de enunciado que me interessa aqui analisar, percebendo quem o escreve, que sentido lhe confere, a quem se dirige e quais as consequências do discurso impresso/escrito para a música dita/oral em Goa.

O primeiro testemunho conhecido publicado em Goa sobre a prática de uma música local cantada em konkani, foi escrito pelo próprio editor, José Pedro da Silva Campos e Oliveira, e editada em 1865 no *Almanach Popular*. O autor do texto diz o seguinte:

MANDÓ- He dança antiga e popular em Goa. Até aos princípios d'este século era esta e única adoptada nos folguedos do povo, que se divertia nas cantigas vernáculas acompanhadas do toque do gumate, que he uma espécie de tambor de barro, no qual se toca á mão. Hoje perdeu o seu apreço e he partilha dos que ainda não se ensaiaram nas contradanças, polkas, walsas e varsovianas: nas reuniões da aristocracia o mandó he um divertimento secundário. Crêem muitos que ele teve origem na India e não duvidam até chamal-o o clássico mandó. He contudo certo que a civilização gentilica não reconhecera outra dança senão a que era exercitada pelas bailadeiras, unicas a quem era permittido dançar para o divertimento do povo, entre o qual era desairoso mover o corpo e repetir publicamente os dancnis, mester reservado só para as bailarinas, que ainda hoje vem convidadas para o folguedo dos gentios, e tanto se distinguem pelo requebro do corpo.

Talvez que nos theatros dos gentios, que são ainda conhecidos com o nome de tachardum, tivesse tido principio a dança do mandó, e parece-nos até que ahi se costuma a dançar ainda hoje aquella espécie.

O mandó tem alguma similhaça, no requebro, com boleros, dança conhecida na Hespanha; porém no que respeita á symetria dos passos, e outras regras difficeis de execução, está o mandó mui longe de ser semelhante á dança hespanhola.

Já dissemos que nas altas reuniões o mandó tinha hoje pouca importancia, pois a civilização europea, aqui inoculada, fez das danças europeas a seiva da geração moderna.

Eu também embirro muito com o tal mandó!

(Campos e Oliveira 1864:100)

A ausência de qualquer remissão a este texto nos escritos posteriores de autores goeses, ou o facto de durante o meu trabalho de campo em Goa todos os goeses que inquiri sobre ele o terem secundarizado como fonte – justificando-o invariavelmente pela provável origem portuguesa do editor¹¹ –

sociedade para ser executada no gremio «Vasco da Gama» durante os dias de Carnaval.” (Echos do Mandovy In *O Ultramar*, Nº 2243, anno 45, 27 de Janeiro de 1904: pp3).

¹¹ O poeta e editor José Pedro da Silva Campos e Oliveira (1847-1911) nasceu na Ilha de Moçambique mas não existe qualquer certeza em relação à sua origem familiar. O trabalho biográfico de Manuel

remete-me para uma conclusão evidente: o sentido do discurso, que associa o mandó e o deckni a categorias de música subalterna, ou até *imoral*, não é conveniente ao ambiente emancipatório da época que procura a apologia de uma cultura local refinada, alternativa à do colonizador. De facto, vinte anos mais tarde, em 1884, António Anastácio Bruto da Costa, descrevia de forma bem diferente na secção “O Correio das Salas”, do jornal “O Ultramar”, a torna-boda de Aramita da Piedade Colaço. De acordo com o seu testemunho

*“...As danças succediam-se, rápidas, umas ás outras, sem outro intervallo que o indispensavel, para a distribuição dos serviços, em que as jovens e esbeltas filhas do Sr.Colaço, irmãs da noiva, se esmeraram em obsequiar os convivas, assim como os encantaram, durante os **clássicos mandós**, com as suas sonoras e harmoniosas vozes (Bruto da Costa 1884:3) (negrito meu).*

Em 1896, Francisco João da Costa (1864-1901) editou em livro, com o pseudónimo de GIP, as suas crónicas semanais publicadas anteriormente no jornal “O Ultramar”, sob o título *Jacob e Dulce – Scenas da Vida Indiana*. Profusamente devotado à crítica do excesso de zelo que os pais das meninas da burguesia goesa dedicavam à preparação do casamento das suas filhas, adoptando frequentemente o modelo europeu de aprendizagem do piano e de árias de ópera consagradas, o livro de GIP refere-se ao mandó como uma “dança louca”, na versão plebeia, ou como o “bom mandó”, na versão eruditizada interpretada com “voz dolente e pronúnciação europeia. Uma moda nova que vai pegando. (...) uma cantilena monótona e triste de palavras arrastadas” (Costa 1974:134).

E em 1906 o Livro Póstumo de Floriano Barreto (1877-1905), inclui agora uma descrição do mandó que o inscreve num registo claramente erudito, embora o distancie dos estereótipos da erudição europeia:

“(...)vozes de mulher, frescas e maviosas, rythmadas pelos sons retumbantes do gumate cantam em duetto o mandó que o piano ou um trêcho d’orchestra emmol-dura de leve um acompanhamento suavíssimo... A amadora não se preocupa com efeitos de voz; não deseja arrancar applausos, mantendo-se em registos agudos. A melodia é tão singela e expontânea, que dispensa as complicadas e diffíceis vocali-sações e os recursos d’arte... (...)E esses mezzo-sopranos são deliciosos cantando com algo de simples, de primitivo, de natural, sem estylo, sem esforços de virtuosismo, e transmittindo-nos, atravez de sensibilidades de mulher, delicados pensamentos musicaes...(...)Emquanto, attrahidos pela música do mandó, cariciosa e dolente, todos se calam em volta e, de onde em onde, soam palmas cadenciadas, marcando o rythmo, começa-se a dançar. (...) (Barreto 1906:243-45)

Ferreira, publicado em 1985, refere que ainda em criança Oliveira terá ido viver para Margão onde fez toda a sua formação escolar e o curso de Direito. E foi em Goa que iniciou a sua carreira como editor literário e colaborador em periódicos, a qual mais tarde viria a dar continuidade após o seu regresso a Moçambique em 1866 (Ferreira 1985).

O ambiente é o dos salões iluminados “*n’um parenthesis de baile, enquanto a onda dos decotes brancos arfa sob a palpitação dos leques, faz-se silêncio*” (idem).

Finalmente, Propércia Correia Afonso de Figueiredo (1882-1944), num dos textos da obra “A Mulher Indo-Portuguesa”, publicada em 1929 pelo Instituto Vasco da Gama, refere-se à “*confeção*” dos versos de mandó por “*senhoras e mesmo mulheres do povo que denotam uma originalidade e uma faculdade de observação dignas de nota*”, ou ao mandó “*especialmente **composto***” em louvor dos noivos (Figueiredo 1929:73) (negrito meu).

Este processo de entextualização do mandó – que, na verdade, nos permite perceber a ténue distinção que existia inicialmente entre o mandó e o dulpod com especial vantagem, em termos de popularidade, para o segundo –, é também um processo de conquista de um repertório que, uma vez escrito e descrito, adquire um lugar de prestígio na construção da goanidade. A descrição do mandó no texto escrito aproxima-se cada vez mais de um enunciado que o remete para a erudição e, com ele, Goa adquire também um gesto musical próprio que rapidamente se inscreve no domínio da arte. O status de quem escreve e descreve é, agora, o de *personagens de autoridade* (na acepção de Edward Shils), indivíduos que pertencendo a uma elite intelectual local próxima do colonizador, usam os mesmos instrumentos políticos e estratégicos para se distanciar dele. A escrita apologética é seguramente um desses instrumentos. Digamos que o enunciado determina a valorização do acontecimento produzindo sobre ele um discurso que adopta a escrita para a valorização da cultura dita. Escrever sobre o dito define assim um contínuo de intertextualidade que articula discursos enquanto prática social transformadora. Porém, no caso de Goa, o jogo de transformação do dito no escrito é feito pelos mesmo sujeitos e dirigido a si próprios.

Consequências dos discursos escritos sobre a música

A entextualização da música, confere-lhe “o *status* de objecto” fazendo-a aparecer, e tornando-a nomeável e descritível (Foucault 2008: 47). E essa descrição, no caso de Goa, comporta também uma inversão do discurso e diz, de alguma forma, o que já existe mas que nunca foi dito: Goa tem agora, aos olhos de quem escreve, a possibilidade de possuir uma música sua. A música ocidental é então ridicularizada, como no caso de GIP ou de Floriano Barreto, dando lugar à celebração da música local, como se esta fosse “natural” e “espontânea” e a primeira “artificial e forçada” (Barreto). Nas palavras de Foucault, “*...um enunciado é sempre um acontecimento que nem a língua nem o sentido podem esgotar inteiramente (...) está ligado não apenas a situações que o provocam, e a consequências por ele ocasionadas, mas, ao mesmo tempo (...), a enunciados que o precedem e o seguem* (idem: 31).” Esses enunciados, no caso de Goa, estão expressos no progressivo crescimento da consciência anticolonial que define o ambiente de

entre-séculos, e que conduz à construção de um arquivo de memória baseado na singularidade da cultura, ou seja, no que a diferencia do colonizador. A elite intelectual que agora se emancipa, recorre também à música como forma de construir esse arquivo. Neste processo, a música é anunciada como um saber local/oral sobre o qual é possível construir um saber erudito/escrito. E esta acção discursiva e, portanto, transformadora, é, para que quem escreve, uma forma de legitimar a existência de uma música goesa que até agora residia exclusivamente na oralidade mas que pode aceder à condição de arte, em condições paritárias e alternativas com a música erudita ocidental representada pelo colonizador.

Mas a música transformada em texto é também re-contextualizada. Ao passar do domínio do dito ao do escrito ela acede a uma outra forma de fixação que é também visual, adquirindo assim uma outra materialidade e um outro estatuto que, aos olhos de quem escreve, lhe confere uma importância maior. Quem escreve sobre música em Goa tem agora a liberdade de transformar a condição aparentemente efémera da performance num objecto visível e, de alguma forma, decidir o que se quer dizer sobre ela – a performance – gerando, também, uma outra forma de reiteração na escrita e a partir dela. O que é escrito, agora, não é apenas o que nunca foi dito mas o que é necessário dizer. E a este respeito o que Goa necessita – uma vez mais ao olhar de quem escreve – é de ter uma música sua, composta por compositores locais que rapidamente deixam de dizer a música para a escrever. A música acede assim à sua condição última, a partitográfica. A Tipografia Rangel, em Bastorá, inaugura a imprensa musical em Goa em 1886 tornando frequente a presença de páginas de música escrita nos periódicos locais ou mesmo a publicação de obras integralmente compostas por partituras musicais. A condição da escrita abre então um novo campo de possibilidade que permite “materializar” a música e registar o seu autor/compositor conferindo a ambos um perfil de erudição. Este processo é visível, sobretudo, no caso do mandó.

Os compositores de mandó¹² emergem justamente na transição do século, no seio de uma elite rural letrada e com acesso à literacia musical. Eles confirmam e validam a existência de uma tradição musical que se inscreve, para os intelectuais goeses, no conceito de “arte” porque é escrita e porque tem autor. Neste sentido, esta outra entextualização da música – a sua transformação em partitura – constitui uma forma também de reconstrução da própria música goesa transformando-a em objecto nomeável, conferindo-lhe uma forma palpável, e atribuindo-lhe um sentido estético que é posteriormente adoptado na oralidade seja na performance da música seja nos discursos orais sobre ela. O mandó é

¹² José Pereira e Micael Martins identificam o período entre 1880 e 1920 como o de maior fulgor na composição de mandó que designam por “*art song*”, ao lado da música sacra (*sacred art song*), da música popular (*popular song*) e da música para o palco (*teatr song*). Usam a categoria de *art* por oposição a um grupo bastante grande de géneros musicais que designam por *folk song* (Pereira e Martins 1981, 2000). No seu trabalho, assim como na obra manuscrita de Agapito de Miranda, foram recensados vários compositores de mandó. Neles se incluem Arnaldo de Menezes, Torcato de Figueiredo, Gizelino Rebelo, Carlos Trindade Dias, Ligorio Costa, Eduardo de Menezes e Frederico de Melo.

dolente porque assim a escrita o descreve e não necessariamente porque o fosse na oralidade. O mandó da oralidade era outro. Este, o escrito, é imaginado para ser promovido à condição de arte. É esse processo de promoção que permite a Joaquim Barreto de Miranda, num dos seus 100 Sonetos, escrever:

O mandó é de Goa. Sua toada
tem uma penetrante acentuação.
Sua letra, que é breve, é impregnada
de tristeza, de dor, de compunção.

Modulado em voz suave, abemolada,
pondo, no que diz, alma e coração,
é tal qual uma poética balada
que produz deleitosa sensação.
(...)

Antecipar a utopia

Como refere Foucault, a análise do discurso deve conduzir-nos ao entendimento da sua singularidade ajudando-nos a perceber o que está expresso e porquê, no contexto dos enunciados possíveis. Os discursos devem pois ser analisados enquanto “práticas que formam sistematicamente os objectos de que falam” (Foucault 2008:55). O que me interessa na análise dos discursos sobre música na literatura goesa, é tentar perceber porquê estes discursos sobre música e que outras formas de enunciação exclui. Porque razão ocupa esta música, agora transformada em escrita, um lugar que nenhuma outra poderia ocupar? Porque razão o discurso sobre música goesa é este e não poderia ser outro? E de que forma a escrita sobre música e da música estabelece paradigmas que vêm posteriormente a definir e a intervir na própria performance?

A escrita sobre música, e da música, emerge em Goa num contexto propiciatório ao desenvolvimento de uma literatura local no caminho da emancipação colonial. Ao contrário do que acontece na maioria dos casos, a escrita, no caso de Goa, não separa o saber fazer do saber sobre, não separa o conhecedor do conhecido. Na verdade, no caso de Goa, conhecedor e conhecido são a mesma pessoa. Quando Floriano Barreto, Bruto da Costa ou Propércia Correia Afonso escrevem sobre música, na verdade estão a falar também sobre a sua experiência individual e colectiva. São eles, porque a condição social assim o permitiu, os que podem aceder à condição de literatos e, portanto, só a eles está oferecida a possibilidade de escrever, de objectar, de decidir sobre o arquivo da memória a construir. Eles definem uma segunda linha de abissalidade¹³, a que

¹³ Refiro-me à proposta de Boaventura de Sousa Santos sobre o pensamento abissal baseada na existência de uma linha de separação hegemónica, histórica e cartográfica entre o norte e o sul, entre um ambiente intelectual de “ascendência europeia” e os outros, e que pode também ser entendida a partir

divide no interior de si, representando assim uma espécie de colónia no interior da colónia, um lugar de distinção hierárquica ao qual chamei, noutra texto, um “segundo poder” (Sardo 2011). E é à “sua” música que se dirigem porque só sobre ela têm autoridade para escrever transformando-a numa alternativa viável àquela, estrangeira, que um dia lhes foi imposta pelo colonizador. Neste sentido, o discurso é separador porque se demarca do que se quer esquecer, e excludente porque torna invisível o que não constitui alternativa ao saber erudito e, portanto, à luz destes princípios não *pode* ser escrito. Porém, analisado no interior dos enunciados acessíveis, o discurso que elege a música a escrita não separa nem exclui. Ele é, apenas, o discurso possível, um modo de aceder e de antecipar a realidade desejada mas que, como sustenta Ernst Bloch quando postula o horizonte tangível da utopia concreta, ainda não existe.

Bibliografia

- Bauman, Richard and Charles Briggs (1990) “Poetics and Performance as Critical Perspectives on Language and Social Life” In *Annual Review of Anthropology* 19: 59-88.
- Bauman, Richard (2004). *A world of other's words: cross-cultural perspectives on intertextuality*. London: Blackwell Publishing.
- Bhabha, Homi (1994) *The Location of Culture*. London and New York: Routledge
- Bloch, Ernst (2005) *O Princípio Esperança*. Vol. 1. Rio de Janeiro, Contraponto.
- Cunha, António Maria da (1923) “A Evolução do Jornalismo na Índia Portuguesa”. In *Índia Portuguesa*. Nova Goa.
- Devi, Vimala e Seabra, Manuel (1971) *A Literatura Indo-portuguesa*. 2 Vols. Lisboa: Junta de Investigações do Ultramar.
- Fairclough, Norman (2001, 1992) *Discurso e Mudança Social*. Brasília: Editora Universidade de Brasília.
- Ferreira, Manuel (1985) *O Mancebo e o Trovador Campos Oliveira*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- Foucault, Michel (2008, 1969) *A Arqueologia do Saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- Mártires Lopes, António dos (1971) *Imprensa de Goa*. Lisboa: Comissariado do Governo para os assuntos do Estado da Índia.
- McLuhan, Marshall (2011, 1962) *The Gutenberg Galaxy*. The making of typographic man. Toronto: University of Toronto Press.
- Ong, Walter (2002, 1982) *Orality and Literacy: The Technologizing of the word*. London: Routledge.
- Pereira, José e Martins, Micael (1981) *Song of Goa: An Anthology of Mandós*. Bastorá: Tipografia Rangel. Separata do Boletim do Instituto Menezes de Bragança, nº 128.

da realidade colonial: “... a linha visível que separa a ciência dos seus “outros” modernos está assente na linha abissal invisível que separa de um lado, ciência, filosofia e teologia e, do outro, conhecimentos tornados incomensuráveis e incompreensíveis por não obedecerem, nem aos critérios científicos de verdade, nem aos dos conhecimentos, reconhecidos como alternativos, da filosofia e da teologia. (...)O outro lado da linha alberga apenas práticas incompreensíveis, mágicas ou idolátricas” (Santos 2007:7).

- Pereira, José e Martins, Micael (2000) *Song of Goa: Mandós of Yearning*. New Delhi: Aryan Books International.
- Pestana, Maria do Rosário (2011) “A ‘fala’ é a voz das mulheres”: Textos e contextos do feminino em Manhouce (1938-2000). In *TRANS – Revista Transcultural de Música*. 15. [consultada em 2 de Abril de 2012]
- Sardo, Susana and Simões, Rui (1989), “O Ensino da Música no Processo de Cristianização em Goa”, In *Revista da Casa de Goa*, Lisboa: Casa de Goa, (3-11).
- Sardo, Susana (2011) *Guerras de Jasmim e Mogarim: Música, Identidade e Emoções em Goa*. Alfragide: Texto Editores.
- Santos, Boaventura de Sousa. 2007. “Para além do Pensamento Abissal: Das linhas globais a uma ecologia de saberes”. In *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 78, Outubro 2007: 3-46
- Street, Brian (1995) *Social Literacies: Critical Approaches to Literacy in Development, Ethnography and Education*. New York: Longman.
- Tagg, Philip (1979). *Kojak—50 Seconds of Television Music: Toward the Analysis of Affect in Popular Music*. Skrifter från Musikvetenskapliga Institutionen, Göteborg 2. Göteborg: Musikvetenskapliga Institutionen, Göteborgs Universitet

Fontes literárias de autores goeses

- Barreto, Floriano (1906) *Livro Posthumo*. Panjim: Casa Luso-Francesa, (ed. por subscrição pública).
- Bragança Pereira, A.B. (1940) *A Etnografia da Índia Portuguesa*. Bastorá: Tipografia Rangel. 2 Vols.
- Bruto da Costa, António Anastácio (1884) “O correio das salas” In *O Ultramar*. Nº 1816, Anno 36, Director Político António Anastácio Bruto da Costa, Margão, 20 de Janeiro de 1884. p.3
- Campos e Oliveira, José Pedro da Silva (1864) *Almanach Popular para o Anno de 1865, com 81 artigos e 11 gravuras*, Margão, Typografia do Ultramar.
- Costa, Francisco João da (1974, 1896) *Jacob e Dulce: Scenas da Vida Indiana*. Pangim: Tipografia Sadananda.
- Gracias, J.A. Ismael (1882) “Tentativa de Mudança do Traje de Lançol em Goa”, In Correia da Silva, Mariano José (coord.) (1881) *ALMANACH, Anuario Recreativo para o anno de 1882, contendo 73 artigos, e várias tabelas e notícias de interessa público*. Nova Goa: Imprensa Nacional.(94-97)
- Figueiredo, Alberto (Coord) (1911) *Almanach Literario Indo-Português para 1912*. Nova Goa: Typ.Artur & Viegas. 151p
- Figueiredo, Propércia Correia Afonso de (1929) “A Mulher Indo-Portuguesa” in *Boletim do Instituto Vasco da Gama*. Nº6. (46-79)
- Joaquim Vitorino Barreto de Miranda (1945) *100 Sonetos, composto e Impresso pelo auctor*. Margão: Tipografia do jornal “Notícias”.
- O RECREIO, Jornal Litterário, instructivo e mensal*. Director e proprietário Joaquim Vitorino de Noronha Rodrigues. Nº 3, 1 de Dezembro de 1865.
- O Ultramar*, Nº 2243, anno 45, Proprietário e Director Político António Anastácio Bruto da Costa, Margão, 27 de Janeiro de 1904