

act.27

ALTERIDADES, CRIANÇAS, TRANSFERÊNCIAS



Goa Portuguesa e Pós-Colonial:

Literatura, Cultura e Sociedade

Organização de
Everton V. Machado
Duarte D. Braga

lomos

ALTERIDADES, CRUZAMENTOS, TRANSFERÊNCIAS
Direcção: Centro de Estudos Comparatistas
Coordenação: Helena Carvalhão Buescu e João Ferreira Duarte

ACT 27 – GOA PORTUGUESA E PÓS-COLONIAL
Literatura, Cultura e Sociedade

Organização: Everton V. Machado e Duarte D. Braga

Capa: Edições Húmus, a partir de layout de António J. Pedro
Imagem da capa: fotografia de Hugo Cardoso

Revisão: Marta Pacheco Pinto (CEC)

© Edições Húmus, Lda., 2014
Apartado 7081
4764 -908 Ribeirão – V.N. Famalicão
Telef. 926 375 305
humus@humus.com.pt

Impressão: Papelmunde, SMG, Lda. – V.N. Famalicão
1.ª edição: Novembro de 2014
Depósito Legal: 380436/14
ISBN: 978-989-755-069-0

act.27

ALTERIDADES, CRUZAMENTOS, TRANSFERÊNCIAS

Goa Portuguesa e Pós-Colonial: Literatura, Cultura e Sociedade

Organização de
Everton V. Machado
Duarte D. Braga

húmus

C COMPARATISTAS
CENTRO DE ESTUDOS

HOSPEDEIROS DO ORIENTE – O LUGAR DO ORIENTE NA LITERATURA GOESA SOBRE FOLCLORE E MÚSICA NO SÉCULO XX

Susana Sardo*

Quando em 1978 Edward Said publicou *Orientalismo*, sugeriu igualmente três propostas hermenêuticas para a compreensão do conceito que intitula o livro. A primeira define-se enquanto práxis académica e abrange todos aqueles que estudam, escrevem ou reflectem sobre o Oriente; a segunda remete para um “estilo de pensamento baseado numa diferença ontológica e epistemológica estabelecida entre Oriente e Ocidente”, gerador de um argumento de inspiração não só para académicos mas também para políticos e artistas de diferentes domínios; e a terceira traduz uma atitude, ou seja um “estilo ocidental para dominar, reestruturar e exercer autoridade sobre o Oriente” (Said 2004, 2-3). Estas três dimensões de análise e de explicação – a da práxis académica, a do argumento de inspiração e a da atitude de dominação – estão sustentadas numa relação dialógica entre os discursos que as definem e os discursos que produzem, porque emanam no quadro dicotómico que opõe o Oriente ao Ocidente e a partir deste. Ou seja, o orientalismo é um discurso de dominação que o Ocidente produziu, e produz, sobre o Oriente condicionando o discurso que o próprio Oriente produz sobre si próprio.

Não vou, evidentemente, dedicar este texto a desconstruir a proposta de Said, nem os trabalhos de crítica ou de apologia que a ele se seguiram. Mas não posso deixar de confessar que de cada vez que leio *Orientalismo* – desde que o li pela primeira vez em 1984 – encontro nele novos argumentos, novos enunciados e novas formas de interpelação. *Orientalismo*, na verdade, é um instigante documento de premonição que aplicou à fraturante equação Ocidente/Oriente o que hoje as hermenêuticas pluritópicas – subscritas por Enrique Dussel, Walter Mig-

* Universidade de Aveiro/INET-MD

nolo, Aníbal Quijano ou Mabel Moraña – procuram aplicar a uma outra orientação geográfica: a do Norte/Sul.

Mas a mestria de Said está também no facto de ter produzido um texto que, de cada vez que se lê, nos obriga a rever o que dele tínhamos entendido antes. E a perceber o modo como esta cartografia física, já de si ficcionada e artificialmente mapeada, que opõe o Oriente ao Ocidente, determinou também uma cartografia de conhecimento que coloca o Ocidente – ou uma parte do que se convencionou chamar assim – no centro de produção da verdade. Porém, a lógica dicotómica de que nos fala Said pode ser interrogada no momento em que o que se designa por Ocidente está também para lá da linha que o divide do Oriente, ou seja, ele pode existir no interior do que o mapa convencionou chamar de Oriente. É certo que Said por nenhum momento define uma linha de divisão objectiva entre Oriente e Ocidente. Nas suas palavras o Oriente transforma-se num território sem lugar, numa atitude que atravessa o discurso que todos nós aparentemente produzimos sobre o outro.

Desta forma, o orientalismo – assim visto enquanto um discurso de dominação produzido a partir de um olhar ocidental sobre o Oriente, a partir de um lugar “com direito à explicitude” sobre um lugar “com direito apenas ao exotismo”, a partir de um lugar de “saber sobre”, sobre um lugar de “saber ser” (Conquergood 2002) – pode ser encontrado em Goa, na voz dos goeses, inscrito em múltiplos discursos. O caso dos discursos que se produziram sobre música, ou sobre aspectos da cultura onde as diferentes práticas musicais se inscrevem, constitui, a meu ver, um exemplo claro de orientalismo. Este trabalho procura justamente refletir sobre o lugar que o Oriente ocupa nos textos publicados em português por autores goeses no início do século XX, nos quais o conceito de “folclore”, quando se refere à música, se encontra cantonado a um tipo de expressão que o vincula à Índia por oposição a um outro, definido como “arte” e sempre associado ao Ocidente.

ENTRE A ARTE E O FOLCLORE: A MÚSICA NA LITERATURA GOESA EM PORTUGUÊS DA PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XX

A música é um tema recorrente na literatura em português escrita por autores goeses a partir dos finais do século XIX. Tive oportunidade de dizer noutro contexto que os discursos que se referem à música goesa

enquanto “arte” constituíram argumentos de literatos goeses para uma espécie de promoção de alguns tipos de música, evidenciando um posicionamento quase colonial e eurocêntrico mas que, paradoxalmente, actuou como forma de justificar a existência de uma cultura goesa erudita, alternativa à do colonizador e de matriz católica (Sardo 2012). Essa “promoção” foi feita especialmente através de um recorte no elenco das práticas musicais existentes em Goa que, de alguma forma, acompanhou o próprio recorte social que a casta promove: os goeses com acesso à escrita, maioritariamente brâmanes e chardós católicos, escolheram documentar como arte a música que incorporava o seu repertório social. A música foi assim *re-entextualizada*, passando a ser descrita a partir de um texto escrito que fixava o acontecimento musical e lhe conferia o “*status de objecto*” (Foucault 2008, 47). Consequentemente, a *performance* foi materializada em forma de texto, o que, no caso da música definida como arte, era duplamente consubstanciado através da escrita da própria música em partitura.

Escrever sobre música e escrever a música definiu assim uma dupla *entextualização* cuja validade se aplica apenas ao universo que se queria “artístico” e próximo dos modelos importados da Europa. A partitura autoral define uma assinatura de criação no sentido em que promove a música ao estatuto de “obra”, tornando-a, como sustenta Walter Benjamin, autêntica, única e imbuída de valor de culto (Benjamin 2010, 1936). O recorte que os textos fazem na promoção de um determinado tipo de música à condição de arte coincide assim com a própria experiência dos seus autores no que se refere à música que consideram sua, ao seu repertório social. Na verdade, os autores goeses que escreveram sobre música eram, invariavelmente, indivíduos de grupos sociais privilegiados, marcados por uma formação académica de matriz europeia e colonial, reconhecidos pelos seus pares como personagens de autoridade. A sua música é, portanto, aquela que mais se aproxima da música europeia, construída com base na harmonia tonal ocidental, cuja *performance* é, também ela, imbuída de “aura” – retomando aqui, uma vez mais, o paradigma proposto por Benjamin (2010, 1936). Desta forma, todos os discursos escritos sobre a música goesa, no ambiente de entre-séculos, se referem a ela a partir de estereótipos da música erudita ocidental, recorrendo para isso a um catálogo comum de descritores como *dueto*, *orquestra*, *acompanhamento*, *harmonia*, *soprano*, *mezzo-soprano*, *composição*, *ária*, entre muitos outros, assim adoptando um léxico her-

dado da música europeia. Simultaneamente, a adjectivação da *performance* musical recorre ao mesmo princípio, estabelecendo paralelismos óbvios com paradigmas estéticos de valoração, semelhantes aos que são produzidos no Ocidente em relação à música erudita.

Estes enunciados foram inicialmente fixados pela escrita e progressivamente passaram a integrar as práticas e os próprios discursos orais, como pode ver-se nos dois exemplos que se seguem com cerca de 80 anos de distância:

Ex. 1 – Livro Póstumo de Floriano Barreto publicado em 1906:

“[...] 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 emmoldura de leve um acompanhamento suavíssimo... [...]” (Barreto 1906, 243-45)

Ex. 2 – Entrevista de campo a Juliana Cordeiro, em Mapuça, a 29 de Outubro de 1992:

“Cantávamos muito, muito. Toda a minha família gostava imenso de cantar e tocar, os meus irmãos tocavam violino... Nós éramos doze. Seis pares. Tínhamos todas as vozes em casa, o soprano, o contralto, o baixo e o tenor de maneira que tínhamos quase a ... orquestra ... completa. E todas as noites nos divertíamos a cantar e a dançar. O meu pai ensinou-nos a dançar valsas e não sei quê e os meus irmãos tocavam. [...] E depois o mandó cantava-se em geral para os casamentos. Arranjava-se o mandó apropriado para o casamento. Havia alguém que compunha e cantava-se esse mandó.”

De facto, a atitude de “promoção” da música à condição de arte – e, por consequência, de erudição – parece ser exclusiva dos discursos associados ao mandó, um género musical que a partir do último quartel do século XIX passou a incorporar o repertório da elite goesa católica, sobretudo rural, onde se situam também os seus compositores (Sardo 2010). Foi também esta condição que esteve na base da classificação proposta pelo historiador José Pereira e pelo músico Micael Martins (1914-1999) na primeira edição da obra *Song of Goa* (1981), ao distinguirem o que designam como “art song”, para se referirem aos *mandadae* compostos na transição do século XIX para o XX por compositores brâmanes, de um vasto conjunto de outros géneros musicais, sem com-

positor identificado, que designam como “folk song” (Pereira e Martins 1981). Pereira e Martins justificam esta distinção da seguinte forma:

The Mando, which first triumphed over Portuguese as a medium of political song, gave the Goans an art form capable of expressing more general human feelings, especially those of tenderness and pathos. [...] The great age of the Mando was brief, stretching from about 1880 to 1920. During this span, the Three Great Ones of Goan Song – Arnaldo de Menezes (1863-1917), Gizelino Rebelo (1875-1931) and Torquato de Figueiredo (1876-1948) – replaced the Mando’s early two-stanza (verse without chorus) type with its final three-stanza (verse and chorus) “classical” form. The warmth of their genius matured the quality of light (porzoll), melancholy (duk), merriment (sontos) and malice (kushyponn) latent on the Mando. (1981, 8-10)

A dicotomia que separa as categorias arte e folclore, promovendo a primeira em detrimento da segunda, está já expressa no texto de Floriano Barreto quando descreve o mandó e o dulpod, sendo este último um género musical habitualmente desempenhado na sequência do mandó, sobretudo quando é dançado. O dulpod não tem compositores identificados, não se conhecem partituras originais das suas composições, e define-se por duas ou três frases melódicas que suportam um texto frequentemente narrativo sobre aspectos do quotidiano de Goa. É ao dulpod que Barreto se refere quando descreve a “segunda parte do mandó” no seguinte texto:

O mandó pode ser reproduzido d’hum díptico. O primeiro painel, o único elegante e delicado, decorrendo entre melodias dolentes e rythmos languidos, característicos da terra. O segundo dá o final de mandó, ridículo, valendo um zero pelo lado esthetico, metido em moldura singular de caras alvares dos circumstantes, que se alongam, que se abrem, nas infinitas gradações do espanto, do prazer, da surpresa, da admiração, do applauso... Eu creio que há persistências atávicas nêsse fim de mandó, porque me recordo do gosto dos hindús, igualmente propenso ao etrépito e ao retumbante. (Barreto 1906, 249)

A hierarquização expressa por Barreto, que distingue uma música “elegante e delicada” de uma outra que considera “atávica”, revela também um sentido de propriedade que confere ao mandó uma pertença

bramânica católica e remete o dulpod para uma outra cartografia social, temporal, religiosa e estética. De acordo com Barreto, essa música “não lhe pertence” e, portanto, não se inscreve no enquadramento estético que reclama como “recurso d’arte”. Aos seus olhos “todos os mandós têm um selo inconfundível, um cunho e um distintivo originais: a autonomia musical” (Barreto 1906, 259). E este enunciado consagra em definitivo o lugar que o mandó ocupa enquanto forma de arte auxiliando assim a crítica à condição colonial de Goa e o desejo de distinguir, simultaneamente do colonizador e da Índia, o perfil de uma “cultura goesa” através da música: “Deixando os mandós, pouco temos de individualizado e próprio sem liga estranha” (Barreto 1906, 138).

Porém, o mesmo argumento que Barreto usa para classificar a música de “atávica” vai sendo progressivamente integrado nos discursos dos escritores goeses – e aqui se incluem literatos mas também poetas, jornalistas e eruditos locais –, transformando-se numa espécie de elogio do Oriente. Refiro-me ao momento em que a categoria “folclore” passa a ser utilizada para se referir a outro tipo de música que, embora seja considerada por quem escreve como exterior ao seu eu individual é, no entanto, importante para justificar um eu colectivo. O folclore é, para os goeses que escrevem, o testemunho do Oriente em Goa. Trata-se de um Oriente desejado, mítico, imaginado e ancestral que, ao mesmo tempo que potencia um discurso literário fantasioso, torna também possível integrar Goa na cartografia geográfica que lhe pertence: a Índia. Para os goeses que (d)escrevem a música, este argumento é politicamente central quer durante o período colonial quer após a integração na Índia em 1961, porque interroga a condição colonial em que se encontram e que eles próprios questionam. Nas suas palavras, o Oriente é também a razão que valida Goa como diferente do colonizador.

De entre os múltiplos exemplos que poderiam ilustrar o que acabo de dizer, escolhi o de Propércia Correia Afonso de Figueiredo, pelo papel que desempenhou na promoção do universo então entendido como “Folclore”, expresso em muitos dos seus trabalhos, desde os de carácter etnográfico até aos de pendor didáctico. Propércia Correia Afonso de Figueiredo nasceu em Benaulim a 22 de Maio de 1882 e morreu em Pangim (cidade de Goa) a 9 de Outubro de 1944. Foi professora do ensino primário e da Escola Normal de Goa, e é autora de uma obra vastíssima sobre temáticas de carácter educativo, embora o seu trabalho mais emblemático tenha sido *A Mulher na Índia Portuguesa*, ini-

cialmente publicado em artigos no *Boletim do Instituto Vasco da Gama*, entre 1929 e 1931, com o título “A mulher indo-portuguesa”. Adepta dos ideais da “grande Índia” enquanto fonte de inspiração do Ocidente³, Propércia Correia Afonso de Figueiredo revelava, contudo, um conhecimento absolutamente notável sobre o pensamento europeu associado à educação, à filosofia, à arte, à história e à condição da mulher. E aborda assuntos que provavelmente seriam quase tabu no quadro de uma sociedade bastante conservadora em Goa, como, por exemplo, o simbolismo ou a sexualidade. Através da análise da sua produção literária e tendo em conta os cargos que ocupou quer como professora quer como gestora escolar, é possível prever que Propércia terá tido um papel determinante nas políticas educativas em Goa na primeira metade do século XX.

Para este texto analisei sobretudo o livro “A mulher indo-portuguesa” e o artigo “A magia do folclore”, este publicado em 1938 e 1940. Todavia, e para entender melhor o modo como Propércia se refere ao conceito de “folclore” e à música nesse contexto, é importante perceber também os significados que a palavra incorpora nessa altura e de que forma integra ou se confunde também com a música.

MÚSICA E FOLCLORE EM DIÁLOGO

A palavra “folclore” foi patenteada na escrita pelo antiquário William J. Thoms em 1846. Em 22 de Agosto, Thoms – então sob o pseudónimo de Ambrose Merton – inaugurou no conceituado magazine literário *Athenaeum* a rubrica “Folk Lore”, que publicaria até 1849 quando passou a editar a revista semanal *Notes and Queries*⁴. No seu primeiro artigo, Thoms definiu folclore como “o conhecimento do povo” (*the lore of the people*), para se referir às “Popular Antiquities” ou à “Popular Literature”.

3 A apologia da Índia e do Oriente em geral está expressa em quase todos os textos de Propércia Correia Afonso. Permito-me destacar o modo como inicia o primeiro capítulo da obra “A mulher indo-portuguesa”, que é, a esse nível, clarificador: “O Oriente, que é a origem da luz, foi o berço das raças, a fonte das religiões e das filosofias, a sementeira das civilizações. É esta uma verdade geralmente sabida, mas muito por alto, e poucos haverá que apreendam o seu inteiro alcance, abraçando toda a vasta área de ideias e de conhecimento em que o Oriente foi o mestre do Ocidente. Mas o facto é que dia a dia se vai descobrindo que muito do que a Europa vem hoje ensinar à Ásia, já a Ásia o tinha sabido e ensinado à Europa” (1928, 5).

4 Esta revista permanece até hoje, em versão quadrimestral, sob a tutela da Oxford University Press.

Porém, rapidamente particularizou o conceito e em 2 de Fevereiro de 1850, na *Notes and Queries*, respondia às solicitações de potenciais contribuintes para a revista, explicando que “the Folk Lore of England, the Manners, Customs, Observances, Superstitions, Ballads, Proverbs, &c. of the Olden Time, will always find welcome admission to our pages” (citado em Emrich 1946, 366).

Progressivamente a palavra “Fok Lore”, “Folk-Lore” ou “Folclore”, cuja grafia se foi transformando progressivamente, disseminou-se pelos países europeus e europeizados, dando origem à fundação em Londres da Folklore Society⁵, em 1878, e à consequente edição de revistas dedicadas ao tema, como a *Folk-Lore Record* (1878) e a *Folk-Lore Journal* (1880). O interesse que este domínio veio a gerar no quadro da academia e da ciência em geral, transformou a designação “Folk-Lore” num dispositivo ambivalente que albergava simultaneamente uma área de conhecimento e uma multiplicidade de “objetos” de estudo. Como refere Charlotte Burne, então presidente da Folk-Lore Society, “I see with pleasure that Mr. J. S. Stuart-Glennie perceives with me that the word Folk-lore has lately been very inconveniently made to do double duty: to signify both a science and a subject of scientific study” (1886, 158). Em ambos os casos, a ambiguidade gerada pela palavra pulveriza o debate em muitos sentidos e significados, amplificado pela própria turbulência do ambiente académico da época e pelas grandes alterações que se prefiguram no domínio das ciências sociais e humanas.

É interessante – e diria mesmo emocionante – percorrer as primeiras publicações da Folk-Lore Society, a partir das quais podemos quase reconstruir o modo como as ciências circunvizinhas da antropologia foram digladiando territórios, promovendo a discussão e a reflexão, com base numa cosmovisão profundamente etnocêntrica e escriptocêntrica, procurando gerar pensamento objectivo a partir de um discurso baseado no deslumbramento e na descoberta, ora mágica ora ameaçadora, do outro de si. O diálogo estabelecido por escrito numa troca de correspondência intitulada “Terminologia do Folk-Lore”, entre os folcloristas Alfred Nutt, George Laurence Gomme e Edwin Sidney Hartland, o antropólogo Charles Staniland Wake e o biógrafo Henry Benjamin Wheatley, é a este nível esclarecedor e remete-nos para o epicentro do

⁵ De acordo com o regulamento, a Folk-Lore Society tinha inicialmente como objectivos “the preservation and publication of popular traditions, legendary ballads, local proverbial sayings and old customs, and all subjects relating to them” (Nutt and Gomme 1884, 311).

evolucionismo social. Estes autores protagonizam uma discussão em torno da definição do universo de estudo do folclore (*Folk-Lore*), que ocupa os números de Outubro e Novembro de 1884 do *The Folk-Lore Journal*. Neles se revela a preocupação conceptualista que ora define folclore como “[a]nthropology dealing with primitive man” (Nutt), ora como “[a]nthropology dealing with the psychological phenomena of uncivilised man” (Wake) ou ainda, no caso de Gomme, como “the philosophy, the religion, the science, and the literature of the people; of the uninstructed, the un-trained, the blundering, the confused. It is unphilosophical philosophy, superstitious religious, unscientific science, and unwritten literature” (Nutt e Gomme 1884, 311ss.; Hartland *et al.* 1884, 340ss.). Esta discussão, que aqui ilustro com curtos excertos, assenta na dicotomia que opõe os conceitos de “civilizado”, “letrado” e “urbano” aos de “primitivo”, “analfabeto” e “rural”, e que está bem expressa no exemplo argumentativo apresentado por Henry Wheatley, segundo o qual

a popular ballad which is sung in the country side in many versions, whose origin cannot be traced and whose author is unknown, belongs to folklore; but the poem written by the poet in his study-table, although he may style it a ballad, belongs to literature (Hartland *et al.* 1884, 347).

Podemos encontrar este mesmo princípio hermenêutico nas primeiras publicações do International Folk Music Council (IFMC)⁶, cuja fundação, também em Londres, aconteceu em Setembro de 1947 na sequência da *International Conference on Folk Song and Folk Dance*. Em Setembro de 1948 foi publicado o primeiro boletim que, um ano mais tarde, seria convertido no *Journal of the International Folk Music Council* e, em 1949, no *Yearbook* com o mesmo nome. O IFMC tinha por objectivos:

To assist the preservation, dissemination and practice of the folk music of all countries;

To further the comparative study of folk music;

⁶ Em 1981, por ocasião da sua 26.ª Conferência Mundial organizada em Seoul, o International Folk Music Council mudou o seu nome para International Council for Traditional Music, com reflexos na própria publicação anual que se converteu em *Yearbook for Traditional Music*.

To promote understanding and friendship between nations through the common interest of folk music⁷.

Porém, todas as publicações desta organização são omissas em relação ao modo como se define *Folk Music*. A adjectivação da música enquanto *folk* convive – desde que Guido Adler cunhou, em 1887, o termo “Musicologia”⁸ para se referir à “musicologia comparativa” – com outras igualmente ambíguas e equívocas como as de *exótica*, *primitiva*, *extra-europeia*, *oriental* ou *popular*. E convive, ainda, com um outro universo de significados enquanto propriedade de *povos primitivos*, *povos colonizados*, *povos iletrados*, *sociedades remotas*, *sociedades rurais*, entre outros. Podemos dizer, portanto, que quando a música é enunciada enquanto folclore, ela habita uma dimensão nublosa que se define, apenas, por uma separação mais ou menos evidente em relação ao território da erudição e da arte. Mas essa separação é desenhada com base em conhecimento tácito, socialmente construído e de registo colectivo (Collins 2011). Ele é adquirido através de processos de intersecção entre discurso e prática e nem sempre se torna explícito, sendo certo que essa condição depende sobretudo da natureza humana e não da natureza do próprio conhecimento (Collins 2011, 138). Portanto, a separação entre música folclórica – ou enquanto folclore (*folk music*) – e música erudita (*art music*) decorre da necessidade dos sujeitos para hierarquizar, separar e classificar, de forma a poderem situar-se no universo de significados com os quais se identificam. Mas não depende de qualquer hierarquia objetiva que possamos averbar para qualificar a música.

7 Tal como está expresso nos estatutos do IFCM, transcritos em: 1949. The International Folk Music Council: Its Formation and Progress. *Journal of the International Folk Music Council* 1: 3-4.

8 Em 1885, o musicólogo Guido Adler inaugurou a primeira revista dedicada às Ciências Musicais, *Musicological Quarterly*, com o artigo intitulado “Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft” [Âmbito, Método e Objectivo da Musicologia]. Nele propôs uma sistematização das ciências musicais, dividindo-as em duas grandes classes: a das ciências históricas e a das ciências sistemáticas. No quadro das ciências sistemáticas, Adler incluiu a disciplina “Musicologia” que tinha como objectivos e âmbito, “*comparing of tonal products, in particular the folk songs of various peoples, countries, and territories, with an ethnographic purpose*” (Muggleston 1981, 13; ênfase do original). O enunciado de Adler viria a dar lugar à fundação da Escola de Musicologia Comparativa de Berlim, em 1900, por Carl Stumpf e Eric von Hornbostel e constitui uma espécie de texto seminal de um domínio de estudos que viria a ser o que hoje designamos por Etnomusicologia.

Podemos inferir, a partir do que procurei explicar, que os discursos sobre música que separam o folclore da arte se articulam também com aqueles que separam o Oriente do Ocidente. São evidentes discursos de poder, de carácter unívoco e hierarquizante, que afastam o saber erudito da práxis transformadora do ser, e que atribuem aos segundos uma necessidade expressa para justificar os primeiros: o Oriente é necessário para justificar o Ocidente; o folclore é essencial como instrumento que legitima a existência da arte. Como podemos encontrar em Goa este princípio de dependência separadora? De que forma Propércia Correia Afonso de Figueiredo corporiza esta dicotomia quando, nos seus textos, se refere ao folclore enquanto testemunho do Oriente em Goa? E de que modo esse Oriente, expresso na música enquanto folclore, é necessário para o entendimento de uma Goa onde Oriente e Ocidente se conciliam?

TER O ORIENTE EM CASA: AOS OLHOS DE PROPÉRCIA

Propércia Correia Afonso estabelece no seu discurso, em favor de uma eventual cultura indo-portuguesa, uma evidente dicotomia entre Oriente/Ocidente, folclore/arte e classes letradas/classes analfabetas. Neste último caso, o desconforto evidente fá-la vaguear entre designações como “classes abastadas”, “classes letradas”, “classes altas”, “classes nobres” e “classes inferiores”, “classes analfabetas”, “classes pobres”, “classes do povo”, “classes trabalhadoras”, “classes menos abastadas” (Figueiredo 1930). No que diz respeito à música, é importante perceber que para Propércia o conceito de música se situa sempre no patamar da arte. De resto, insatisfeita com a “oferta” artística de Goa – o que, aos nossos olhos de hoje, pode parecer estranho –, ela é muito clara quando diz:

As Musas não têm sido propícias à nossa terra. [...] O hibridismo da nossa índole e da nossa educação também torna o nosso meio artisticamente infecundo; e assim há uma arte portuguesa e há uma arte indiana, mas não há uma arte indo-portuguesa. Para se sair desse círculo vicioso em que não há artistas por falta de meio artístico e não há meio artístico por falta de artistas, precisaríamos de museus e galerias de arte, onde se chegassem a conhecer os originais ou reproduções das grandes obras; não temos entre

nós esses templos do Belo e daí adorarem-se os ídolos do barro, da política, da literatice. (1930, 20)

É evidente que aos olhos de Propércia, e apesar da sua conhecida veia indianista –apresentava-se a si própria como “mulher indiana” –, o conceito de “arte” está, claramente, marcado pelo modelo europeu. Em especial no que se refere à música como logo a seguir o denuncia:

Não devemos esquecer que há senhoras indo-portuguesas que são artistas de grande valor sendo as de maior mérito aperfeiçoadas na Europa, e havendo muitas na Índia inglesa com o título do Trinity College of Music de Cambridge, após exames feitos na Índia. [...] Apesar, porém, de nos orgulharmos do título de Italianos da Índia, que nos conquistaram os nossos músicos emigrados, fraca é a contribuição original da Índia portuguesa para a história da música. Contudo não nos faltam elementos de originalidade, revelados na nossa música religiosa e no mandó, cujo canto e dança são de pura origem indo-portuguesa. (1930, 23-24)

Esta visão elitista sobre a música contrasta com o posicionamento que progressivamente Propércia começa a exteriorizar sobre o interesse, a magia e a “utilidade” do folclore. Quando em 1938 publica um texto exclusivamente dedicado ao folclore, ela praticamente exclui a designação “música” – fala de canções, de danças, de jogos – e define o folclore como um “conúbio miraculoso, com uma alada fantasia da ignorância infantil [...] e um centro de interesses único no género” a partir do qual podemos estudar os “costumes e tradições das sociedades inferiores antigas e modernas e a vida dos povos cultos da antiguidade” (1938, 333-334).

É a todos os níveis inquietante o modo como Propércia se exclui a si própria do universo das músicas que integram o que designa por “folclore de Goa”. Ela é, no fundo, uma “mulher indiana”, estudando Goa de uma forma europeia, e à procura da Índia. De resto, quando António Bernardo de Bragança Pereira introduz o texto de Propércia no volume d’*O Oriente Português* onde está publicado, refere-se a ele desta forma:

Já nos fins do século XVIII a civilização Indica começara a interessar os intelectuais europeus. É formidável o desenvolvimento dos estudos etnográficos da Índia vizinha. A etnografia é hoje uma ciência auxiliar da

pré-história, da sociologia e da ciência da colonização. Estará por isso na ordem do dia o estudo dos povos e civilizações primitivas. Porque não havemos de estudar as nossas *instituições primitivas*?

Talvez seja [...] discutível a interpretação que autora dá ao material coligido [...] mas o que se impõe[,] nesta fase inicial dos estudos folklóricos do nosso país, é a compilação e coordenação dos documentos, o inventário, o inquérito regional feito com o rigor e escrúpulo do método científico. Bem haja por isso o esforço da ilustre professora que honra a terra e o sexo! (Bragança Pereira 1938, 329)

E de facto, Propércia descreve a música enquanto folclore a partir de um discurso ambíguo que é ao mesmo tempo apologético mas auto-excludente. Referindo-se ao que designa por “canções de trabalho”, ela explica que:

Estas canções tinham, entre os grupos primitivos antigos e ainda hoje têm entre os grupos inferiores modernos, a função de conseguir o ritmo do gesto para dulcificar o labor [...]. Não admira que os antigos cantassem ao trabalhar, nem custa a acreditar que o fizessem sempre porquanto ainda hoje cantam entre nós os marinheiros, os pescadores, ao trabalhar, e as mulheres do povo ao moer, ao pilar, ao tecer, ao fiar e ao coser. Em plena Cidade de Nova Goa, cantam pelas ruas os homens que conduzem as zorras uma cantilena “Dumcheá, rê, dumcheá”, para que o impulso de todo o grupo seja dado ao mesmo tempo. (Figueiredo 1938, 335)

De entre a documentação que consultei, apenas por um momento as palavras de Propércia revelam uma associação efectiva à voz colectiva das mulheres de Goa. Quando se refere aos modos de vestir, Propércia produz um discurso ambíguo, uma espécie de posicionamento crítico em relação ao colonizador – o ocidental – e às mulheres indianas de todas as classes que, aos seus olhos, se “ocidentalizam”, penalizando o que se subentende ser a sua “primeira natureza”:

[Q]uem perdeu pelo sistema português, inspirado nas melhores intenções, de introduzir entre os indígenas os trajes europeus, são as indianas das classes nobres cristãs, que adoptaram esses costumes ocidentais e as mulheres das outras classes que paulatinamente lhe vão seguindo na peugada. E o pior é que a reversão dos costumes não será fácil já porque os

hábitos ocidentais se *nos* tornaram uma segunda natureza, já porque o vestido europeu é mais cómodo para a maior actividade da vida moderna, já ainda e principalmente porque na mente do povo se fixou a ideia, que será difícil de desarraigar, de que o traje da terra é ordinário. (1929, 70; sublinhado meu)

Propércia tinha, ela própria, abdicado do que chama “traje da terra” em favor de um modo de vestir “mais cómodo”, ou seja, europeu. Irritada com os hibridismos que, em seu entender, desvirtuavam a harmonia artística do vestir, ela é sistematicamente crítica em relação aos grupos sociais alheios ao seu. Referindo-se às mulheres do povo que querem “*tornar-se mais janotas depois de casadas*” (sublinhado meu), usando um *capod* particular, como “um crime de lesa-estética”, ela manifesta o seu evidente desconforto a partir de uma crítica explícita a uma espécie de assunção de subalternidade colonial onde ela, evidentemente, não se inclui:

[U]ma variante do *capod*, a que se tem chamado vestir-*capod*, um traje híbrido como o próprio nome indica. [...] Enfim, um traje que não é peixe nem carne, é um frisante exemplo dos tristes resultados da macaqueação de uma civilização cujo espírito se não tem assimilado por completo. (Figueiredo 1929, 69)

EM SÍNTESE

Propércia Correia Afonso de Figueiredo representa, a meu ver, um dos mais evidentes casos do modo como a dimensão labiríntica da ambivalência incorpora igualmente um estado permanente de fractura e inquietude. A teoria do pós-colonialismo designou indivíduos como Propércia, nas palavras de Homi Bhabha, como personagens miméticos. Apesar de a construção deste perfil identitário – se é que o podemos chamar assim – ter sido decidido por evidentes políticas coloniais, é um facto que a mimese ao mesmo tempo que comporta o potencial de emancipação do colonizador não prevê a possibilidade de se sair dela com equilíbrio e sem sofrimento. Na procura incessante de encontrar argumentos de sustentação para a sua condição de “mulher indiana” – apesar da sua “segunda natureza” –, Propércia produz também um dis-

curso orientalista, como se o Oriente fosse efectivamente exterior a si ou fizesse parte de uma natureza que ela não tem mas da qual necessita. Como se ela própria hospedasse o Oriente no interior de si sem nunca se misturar com ele. No que à música diz respeito, Propércia reitera a perspectiva de outros autores goeses seus contemporâneos quando a faz circunscrever ao conceito de “arte”. E, neste caso, a uma arte Ocidental, Europeia, escrita, partitografada e autografada. Esta é a sua música porque é a música com a qual Propércia, uma mulher indiana, se identifica. É esta a música que constitui uma alternativa à do colonizador, fazendo a diferença pela “pura origem indo-portuguesa”.

Porém, quando Propércia escreve sobre a música enquanto folclore, ela remete-a para um registo orientalista e, portanto, deixa de ser música. Neste caso, o Oriente é sempre descrito como “o outro de si”, como uma espécie de hóspede permanente que se traduz numa paisagem sonora que é ao mesmo tempo sua mas que só os outros sabem e podem fazer. Ou seja, o Oriente na música, enquanto folclore, valida também uma outra diferença: a que se estabelece entre uma elite letrada e erudita, possuidora de uma música própria e próxima de um registo europeu – de arte, portanto –, e uma outra realidade social onde reside o folclore. Ter o Oriente em casa parece ser um privilégio ou mesmo uma necessidade e a música enquanto folclore adquire agora uma qualidade ambivalente que é ao mesmo tempo integradora e fragmentadora. Ela possibilita integrar Goa na Índia e, portanto, distingui-la do colonizador, mas ela divide no interior de si porque estabelece uma separação entre “saber ser” e “saber sobre”, garantindo assim uma ordem social igualmente desejada. A celebração do Oriente é feita a partir de um discurso de dominação de matriz ocidental, porém, a partir do próprio Oriente. Este desconcerto é sentido pela própria Propércia quando em tom de desabafo escreve – e com as suas palavras termino:

Historicamente têm sido antagónicos os ideais do Oriente e do Ocidente: mas não cremos que esse antagonismo seja necessário. Será verdade que o Oriente e o Ocidente jamais se darão as mãos? Mas para a salvação da humanidade eles têm que se dar as mãos para que a humanidade não pereça nem na apatia que conduz o espiritualismo oriental nem na luta sem tréguas que é o resultado do materialismo ocidental. Essa síntese de ideais é possível [...]. (1931, 17)

OBRAS CITADAS

- BARRETO, Floriano. 1906. *Livro Posthumo*. Panjim: Casa Luso-Francesa.
- BENJAMIN, Walter. 2010. *A Obra de Arte na Época da sua Reprodução Mecanizada*. Apresentação e tradução de João Maria Mendes. Amadora: Escola Superior de Teatro e Cinema. (Tradução da primeira versão francesa abreviada de Pierre Klossowski in *Zeitschrift für Sozialforschung* V, Paris, 1936 – *cahier* n.º 1, Lib. Alcan. Retomada nas *Ceuvres choisies*, 1959 – tradução de Maurice de Gandillac. Texto alemão completo in *Schriften I*, 366-405.)
- BRAGANÇA PEREIRA, António Bernardo de. 1938. Introdução [a “A magia do folclore na vida da criança indo-portuguesa”, de Propércia Correia Afonso Figueiredo]. *O Oriente Português: revista da Comissão Arqueológica da Índia Portuguesa* 19, 20, 21 (XXX): 329-380.
- BURNE, Charlotte S. 1886. Classification of Folk-Lore. *The Folk-Lore Journal* 4 (2): 158-163.
- COLLINS, Harry. 2010. *Tacit and Explicit Knowledge*. Chicago: The University of Chicago Press.
- CONQUERGOD, Dwight. 2002. Performance Studies: Interventions and Radical Research. *TDR* 46 (2): 145-156.
- EMRICH, Duncan. 1946. “Folk-Lore”: William John Thoms. *California Folklore Quarterly* 5 (4): 355-374.
- FIGUEIREDO, Propércia Correia Afonso. 1938. A magia do folclore na vida da criança indo-portuguesa. *O Oriente Português: revista da Comissão Arqueológica da Índia portuguesa* 19, 20, 21 (XXX): 329-380.
- . 1931. A mulher indo-portuguesa: no limiar do futuro. *Boletim do Instituto Vasco da Gama* 9: 14-21.
- . 1930. A mulher indo-portuguesa: artes e indústrias femininas. *Boletim do Instituto Vasco da Gama* 8: 20-35.
- . 1929. A mulher indo-portuguesa: a tradição nos trajes e nos costumes. *Boletim do Instituto Vasco da Gama* 6: 56-79.
- . 1928. A mulher indo-portuguesa: a mulher e a história. *Boletim do Instituto Vasco da Gama* 2: 4-37.
- FOUCAULT, Michel. 2008. *A Arqueologia do Saber*. 7ª edição. Tradução do francês para o português por Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- HARTLAND, E. Sidney, C. Staniland WAKE, Henry B. WHEATLEY, e G. L. GOMME. 1884. Folk-Lore Terminology. *The Folk-Lore Journal* 2 (11) (Nov.): 340-348.

- MUGGLESTONE, Erica. 1981. Guido Adler’s “The Scope, Method, and Aim of Musicology” (1885): An English Translation with a Historico-Analytical Commentary. *Yearbook for Traditional Music* 13: 1-21.
- NUTT, Alfred, e G. L. GOMME. 1884. Folk-Lore Terminology. *The Folk-Lore Journal* 2 (10): 311-31.
- PEREIRA, José, e Micael MARTINS. 1981. *Song of Goa: An Anthology of Mandós*. Separata do Boletim do Instituto Menezes de Bragança 128. Bastorá: Tipografia Rangel.
- SAID, Edward. 2004. *Orientalismo: representações ocidentais do Oriente*. Tradução de Pedro Serra. Lisboa: Cotovia.
- SARDO, Susana. 2012. Quando a música se escreve: discursos e narrativas sobre a música goesa para a construção de um património desejado. In *Goa-Passado e Presente*, tomo I. Edição de Artur Teodoro de Matos e João Teles e Cunha. Lisboa: Universidade Católica Portuguesa, 325-337.
- . 2010. *Guerras de Jasmim e Mogarim: música identidade e emoções em Goa*. Alfragide: Texto Editores.
- THOMS, William John. 1846. Folk-Lore. *Athenaeum* 982: 862-863.