



**ANA CRISTINA DE
OLIVEIRA ALMEIDA**

***NÓS HÁ DE MORRER... ÓSS TEM DE CANTAR!*
MÚSICA, MEMÓRIA E IMAGINAÇÃO EM DAMÃO.
TRÂNSITOS PÓS-COLONIAIS**



**ANA CRISTINA DE
OLIVEIRA ALMEIDA**

***NÓS HÁ DE MORRER... ÓSS TEM DE CANTAR!*
MÚSICA, MEMÓRIA E IMAGINAÇÃO EM DAMÃO.
TRÂNSITOS PÓS-COLONIAIS**

Tese apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutor em Música – Etnomusicologia, realizada sob a orientação científica da Doutora Susana Bela Soares Sardo, Professora Auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro

Apoio financeiro da FCT e do FSE no âmbito do III Quadro Comunitário de Apoio.

o júri

Presidente

Doutor **Luís António Ferreira Martins Dias Carlos**
Professor Catedrático da Universidade de Aveiro

Vogais

Doutor **Brian Juan O'Neill**
Professor Catedrático do ISCTE – Instituto Universitário de Lisboa

Doutor **João Soeiro de Carvalho**
Professor Associado da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da
Universidade Nova de Lisboa

Doutora **Susana Bela Soares Sardo (Orientadora)**
Professora Auxiliar da Universidade de Aveiro

Doutor **Jorge Manuel de Mansilha Castro Ribeiro**
Professor Auxiliar da Universidade de Aveiro

agradecimentos

Em primeiro lugar a todos os damanenses católicos que me acolheram, que colaboraram e que contribuíram de diversas formas para este trabalho. Sem eles, sem a sua generosidade, disponibilidade, amabilidade e preocupação, não teria sido possível. Em particular, às famílias que me alojaram e me receberam como filha ou como irmã e me fizeram sentir sempre bem-vinda e em família. Em Damão, a Ofélia Lopes, Mabel, Anton e Howard Misquita e a Fremiot, Margarida, Edwin e Stella Mendonça e restantes familiares. Um agradecimento muito especial a Fremiot Mendonça pela sua amizade e apoio constantes, por ter sempre partilhado comigo todo o seu conhecimento, pelo seu tempo, dedicação e empenho em torno da minha pesquisa e pela sua incansável vontade de me ajudar e de oferecer resposta a todas as minhas questões e dúvidas. Estas palavras são insuficientes e incapazes de expressar todo o meu reconhecimento e amizade. À família Machado, a Maria da Graça Lopes (e Rocha), a Noel e Louella Gama e a todos os meus colaboradores que contribuíram com os seus conhecimentos e com a cedência de documentação valiosa a nível pessoal e etnográfico para a realização deste trabalho, não sendo possível nomeá-los aqui individualmente. Em Leicester, a Marlyn, Benário, Bebeto e Mervin Noronha; em Peterborough, a Venceslau da Silva e Gracy Mendonça, a Bartolomeu e Maria das Dores Mendonça, a Telma, Gerry e Stacy Noronha e a Faustino Mendonça e família; em Wembley, a Silvestre Machado, a Jennifer Machado e a António Dias.

À minha orientadora, a Professora Doutora Susana Sardo, a quem devo muito mais do que uma orientação académica e intelectual. Pelas suas críticas sábias, exigentes e desafiantes, pelo seu acompanhamento minucioso, pelo seu estímulo constante, pela inspiração e pela confiança que sempre depositou em mim e que me fez chegar mais longe do que eu alguma vez poderia imaginar; mas também pelo seu apoio, paciência, dedicação e principalmente o seu colo de mãe e de amiga que me acolheu e encorajou sempre nos momentos mais determinantes.

À Universidade de Aveiro e ao DeCA, aos professores que enriqueceram o meu percurso académico, à Cristina Silva pela sua ajuda e disponibilidade e aos amigos e colegas que constituem o INET-MD, em particular o Pedro Almeida, o Rui Oliveira, o Rafael de Oliveira, a Ana Flávia Miguel, a Isabel de Castro, o Alfonso Benetti Junior, a Patrícia Lima, o Alexsander Duarte, a Flávia Lanna, a Edite Rocha e o professor Jorge Castro Ribeiro. Obrigada pelas muitas conversas e desafiantes trocas de ideias, pelo apoio, incentivo, companheirismo e amizade ao longo destes anos de trabalho e de convívio. Agradeço também ao linguista Hugo Cardoso pela ajuda e esclarecimento que me prestou numa área inicialmente nova e desconhecida para mim.

Aos meus pais, ao meu irmão, aos meus amigos e em especial ao meu marido, por todo o apoio emocional, pela sua inspiração e incentivo e por nunca me deixar desistir, encontrando sempre uma solução para os meus desalentos e problemas. Este trabalho, e em particular a experiência de trabalho de campo que envolveu, não teria sido certamente possível sem o seu amparo, a sua ajuda, a sua força incansável, a sua bondade, o seu otimismo, a sua disponibilidade para me ouvir e a sua crença em mim. Muito obrigada.

palavras-chave

Damão, música, mandó, etnomusicologia, poscolonialismo, migração

resumo

O presente trabalho inscreve-se no domínio da etnomusicologia, resulta da realização de trabalho de campo multissituado e propõe-se compreender a comunidade católica damanense residente em Damão (Índia) e no Reino Unido partindo do estudo da música adotada e praticada pelos seus membros. O repertório performativo analisado neste trabalho inclui música (religiosa e secular) e dança entendidas pelos damanenses como herdadas do antigo colonizador, música e dança anglo-saxónica e de Bollywood transmitida pelos meios de comunicação de massa atuais e, ainda, aquela que é veicularmente considerada pelos damanenses católicos como “a música damanense” ou “a música original de Damão” e à qual é aqui dado um enfoque especial: o mandó. Argumento que a compreensão deste repertório e dos diferentes significados de que se reveste nos permite também compreender a própria damanidade, cuja performance é caracterizada pelos mesmos princípios que definem a da música. Permite-nos, igualmente, entender o modo como os damanenses católicos vivem a sua condição de integração na Índia enquanto comunidade pós-colonial não-independente. Este trabalho procura contribuir, portanto, para a inscrição da realidade dos territórios poscoloniais integrados no quadro da teoria do poscolonialismo e reflete sobre o protagonismo da música na construção de lugares de memória e de imaginação tanto no território de origem (Damão) como na diáspora (Reino Unido).

keywords

Daman, music, mandó, ethnomusicology, postcolonialism, migration

abstract

The present work, inserted into the domain of ethnomusicology, results from multi-situated fieldwork and aims to understand, from the study of the music adopted and performed by its members, the Catholic Damanese community living in Daman (India) and in the United Kingdom. The performative repertoire analysed in this work includes music (religious and secular) and dance saw by the Damanese as inherited from the former colonizer, Anglo-Saxon and Bollywood music and dance broadcasted by mass media, and that consensually perceived by the Catholic Damanese as “the Damanese music” or “the original music of Daman” which is a main focus of this work: the mandó. I hold that understanding that repertoire and the various meanings it encompasses allows us to understand damanity itself, whose performance is characterised by the same principles defining that of music. It allows us, also, to comprehend the way the Catholic Damanese live their condition of integration into India as a post-colonial non-independent community. Therefore, this work is intended to contribute to the rise of the postcolonial integrated territories’ reality into the framework of the postcolonialism theory, reflecting on the role of music in the construction of *lieux de mémoire* and places of imagination in the homeland (Daman) as well as in the diaspora (United Kingdom).

Índice

ÍNDICE DE FIGURAS, EXEMPLOS DE TRANSCRIÇÕES MUSICAIS E/OU POÉTICAS E GRELHAS.....	4
INTRODUÇÃO.....	7
1 ENQUADRAMENTO TEÓRICO.....	25
1.1 CONTEXTUALIZAÇÃO E ENUNCIADO DO PROBLEMA.....	25
1.2 ANÁLISE CONCEPTUAL.....	28
1.2.1 <i>Lieux de mémoire e o passado</i>	36
1.2.2 <i>Sobre Diáspora</i>	39
1.2.3 <i>Sobre Transnacionalismo e Ethnoscapes</i>	45
1.2.4 <i>A comunidade damanense como uma formação transnacional localizada e móvel</i>	46
2 ENQUADRAMENTO ETNOGRÁFICO.....	50
2.1 DAMÃO.....	50
2.2 A COMUNIDADE CATÓLICA.....	53
2.2.1 <i>Fangab: Os damanenses católicos como o Outro</i>	53
2.2.2 <i>O português de Damão</i>	58
2.2.3 <i>As três gerações</i>	63
2.2.4 <i>A Associação Luso-Indiana Damanense (ALID)</i>	66
3 HISTÓRIA E MEMÓRIA, PROTAGONISTAS E CONTEXTOS DE PERFORMANCE.....	71
3.1 FONTES ARQUIVÍSTICAS E ETNOGRÁFICAS.....	71
3.2 OS ANTIGOS MESTRES DE MÚSICA.....	78
3.3 CONTEXTOS DE PERFORMANCE MUSICAL EM DAMÃO.....	93
4 O MANDÓ.....	96
4.1 O PRINCÍPIO DA UNICIDADE: OS CADERNOS DE MANDÓ.....	100
4.2 O PRINCÍPIO DO SABER INCORPORADO: O MANDÓ COMO CONHECIMENTO TÁCITO.....	121
4.3 O PRINCÍPIO DA PLASTICIDADE: PROCESSOS DE CIRCULAÇÃO E DE RECICLAGEM DA PALAVRA.....	133
4.4 O PRINCÍPIO DA INFORMALIDADE: QUANDO O MANDÓ ACONTECE(IA).....	146
5 QUANDO A MÚSICA ACONTECE: CONTEXTOS DE PERFORMANCE E DE SIGNIFICADO.....	157
5.1 MÚSICA PARA DEUS.....	157
5.1.1 <i>Os rituais religiosos públicos: as missas, as novenas e os motetes</i>	158
5.1.2 <i>Os rituais religiosos domésticos</i>	167
5.2 MÚSICA PARA SI.....	178
5.3 MÚSICA PARA OS OUTROS: OS PROGRAMAS CULTURALS.....	191
5.3.1 <i>A dança portuguesa</i>	192
5.3.2 <i>O mandó</i>	200

6 *THE SWING IS GOING ON BOTH SIDES: A DIÁSPORA ENQUANTO HERMENÊUTICA PARA O ENTENDIMENTO DA DAMANIDADE*..... 205

- 6.1 AS COMUNIDADES DAMANENSES RESIDENTES NO REINO UNIDO206
- 6.2 O *WORLD DAMAN DAY* E O *DIA DE DAMÃO*.....219
 - 6.2.1 *World Daman Day no Reino Unido*.....224
 - 6.2.2 *O World Daman Day enquanto catalisador da damanidade*241

CONCLUSÃO 252

BIBLIOGRAFIA 270

ENTREVISTAS 280

ANEXOS¹

- i. Caderno de mandó manuscrito por Ludovico Machado, década de 1950
- ii. Caderno de mandó oferecido por Ludovico Machado ao Coronel Agostinho Dias da Gama, 13/06/1955
- iii. Espetáculo *Grupo de Pai-Pai* manuscrito por Ludovico Machado, 1956
- iv. Gravação do hino de S. Francisco Xavier entoado por Fremiot Mendonça, 14/01/2010
- v. Partitura da obra *Missa Coral Breve* da autoria de José Lopes
- vi. Canção da autoria de José Lopes em cartão de felicitações
- vii. Método de iniciação ao clarinete da autoria de José Lopes
- viii. Cruz de Santiago – Badrapôr, Damão Grande (fotografia: Ana Cristina Almeida, 2010)
- ix. Partitura da obra *Asperges me* autografada por Plácido do Rosário
- x. Caderno de mandó concebido por Fremiot Mendonça, 2010
- xi. Gravação do programa radiofónico “Renascença”, 28/05/1982
- xii. Guião do programa radiofónico “Renascença”, 28/05/1982
- xiii. Gravação do programa radiofónico “Renascença”, n.d.
- xiv. Guião do programa radiofónico “Renascença”, n.d.
- xv. Gravação do mandó *Ai Luzi, Luzi* entoado por Fremiot Mendonça e amigos em Badrapôr, 07/02/2010
- xvi. Transcrição poética e/ou melódica de mandós
- xvii. Gravação do mandó *Ó Damão, Ó Damão* entoado por Fremiot Mendonça e amigos em Badrapôr, 07/02/2010
- xviii. Gravação do mandó *Canto do Tyranno* [Damão] – faixa 11 do disco *Desta barra fora: Damão, Diu, Cochim, Korlai* (Jackson 1998)
- xix. Gravação do tema *Dai-me uma Consolação* [Cochim/Kochi] – faixa 16 do disco *Desta barra fora: Damão, Diu, Cochim, Korlai* (Jackson 1998)
- xx. Gravação do tema *Shingly Nona* [Cochim/Kochi] – faixa 21 do disco *Desta barra fora: Damão, Diu, Cochim, Korlai* (Jackson 1998)
- xxi. Gravação do programa radiofónico “Portuguese songs – Damao Flock 2 DAM 433 D”
- xxii. Gravação do mandó *Ó, Damão* [Damão] – faixa 1 do disco *Desta barra fora: Damão, Diu, Cochim, Korlai* (Jackson 1998)
- xxiii. Caderno de motetes guardado na Igreja de Nossa Senhora dos Remédios
- xxiv. Caderno de motetes concebido por Basílio Fonseca e cantado na Igreja de Nossa Senhora do Mar

¹ Os documentos abaixo listados encontram-se no suporte digital anexo ao corpo da tese.

- xxv. Caderno do *Louvado do Menino Jesus* copiado por Fremiot Mendonça, 1982
- xxvi. Gravação da performance do *Louvado do Menino Jesus* por Fremiot Mendonça e família, 01/01/2010
- xxvii. Gravação da performance do *Louvado do Menino Jesus* por Fremiot Mendonça e família, 06/01/2010
- xxviii. Cartilha que acompanha a imagem de Nossa Senhora da Medalha Milagrosa na visita domiciliária

Índice de figuras, exemplos de transcrições musicais e/ou poéticas e grelhas

Figura 1. Modelo teórico de análise: relação entre repertório, ritual e experiência sensível na construção de lugares de memória/imaginação no quadro de comunidades pós-coloniais não-independentes.....	19
Figura 2. Mapa da Índia	50
Figura 3. Mapa de Damão	51
Figura 4. Distribuição da população de Damão em 1950.....	52
Figura 5. Galhardete da Associação Luso-Indiana Damanense.....	68
Figura 6. Entrada da sede da Associação Luso-Indiana Damanense.....	69
Exemplo 1. <i>Ladainha de S. Gonçalo do Amarante em Damão</i> . Transcrição publicada por António Francisco Moniz, 1910	75
Exemplo 2. <i>Hino de S. Francisco Xavier</i> . Autor: José Francisco Lopes. Transcrição da minha autoria a partir da entoação de Fremiot Mendonça.....	84
Figura 7. Janela da casa de José Francisco Lopes.....	86
Grelha 1. Apresentação da atividade musical desenvolvida pelos <i>antigos mestres</i> da comunidade católica damanense durante o século XX.....	90
Figura 8. Mapa de Damão Grande com a localização das habitações dos músicos e a distribuição dos bairros.....	91
Grelha 2. Comparação entre o mandó de Damão e o mandó de Goa	96
Exemplo 3. <i>Luzi</i> . Transcrição de Ludovico Machado publicada por Nita Lupi, 1960	106
Exemplo 4. <i>Luzia</i> . Transcrição a partir do caderno manuscrito de Ludovico Machado, década de 1950	107
Exemplo 5. <i>Luzia</i> . Transcrição a partir do caderno manuscrito de Ludovico Machado, década de 1950	107
Exemplo 6. <i>Ai Luzi, Luzi</i> . Transcrição de Fremiot Mendonça presente num dos seus cadernos de mandó, 2010.....	108
Exemplo 7. <i>Ai Luzi, Luzi</i> . Transcrição melódica da minha autoria a partir da performance de Fremiot Mendonça e amigos em Badrapôr a 07/02/2010. Texto presente no caderno de mandó de Fremiot Mendonça, 2010.....	108
Exemplo 9. <i>Ai Luzi</i> . Transcrição a partir do guião do programa radiofónico "Renascença" do Prof. Carlos Xavier, 1982.....	112
Exemplo 10. <i>Raminha, Raminha</i> . Transcrição a partir do caderno manuscrito de Ludovico Machado, década de 1950.....	114
Exemplo 11. <i>Damão</i> . Transcrição a partir do caderno manuscrito de Ludovico Machado, década de 1950	117
Exemplo 12. <i>Oh Damão, Oh Damão</i> . Transcrição de Fremiot Mendonça presente num dos seus cadernos de mandó, 2004	118

Exemplo 13. <i>Ó Damão, Ó Damão</i> . Transcrição de Fremiot Mendonça presente num dos seus cadernos de mandó, 2010	118
Exemplo 14. <i>Ó Damão, Ó Damão</i> . Transcrição melódica da minha autoria a partir da performance de Fremiot Mendonça e amigos em Badrapôr a 07/02/2010. Texto presente num dos cadernos de mandó de Fremiot Mendonça, 2010	119
Exemplo 15. <i>Carandá Madúr</i> . Transcrição a partir do caderno manuscrito de Ludovico Machado, década de 1950.....	122
Exemplo 16. <i>Bai Calú</i> . Transcrição publicada por Mons. Sebastião Dalgado, 1903.....	124
Exemplo 17. <i>Dampáca-Dumpúca-Bai Calú</i> . Transcrição a partir do caderno manuscrito de Ludovico Machado, década de 1950.....	125
Exemplo 18. <i>Burro de Mainate</i> . Transcrição a partir do caderno manuscrito de Ludovico Machado, década de 1950.....	127
Exemplo 19. <i>Oh! Mãe</i> . Transcrição publicada por António Francisco Moniz, 1900	128
Exemplo 20. <i>Ó mãe qui hóm aquêl é</i> . Transcrição a partir do caderno manuscrito de Ludovico Machado, década de 1950.....	129
Exemplo 21. <i>Surumbá</i> . Transcrição a partir do caderno manuscrito de Ludovico Machado, década de 1950	131
Exemplo 22. <i>Canto do Tyrano</i> . Transcrição a partir do guião do programa radiofónico "Renascença" do Prof. Carlos Xavier, 1982.....	134
Exemplo 23. <i>Canto do Tyran</i> . Transcrição de Ludovico Machado publicada por Nita Lupi, 1960	135
Exemplo 24. <i>Ó tirano, dai-me consolação</i> . Transcrição melódica da minha autoria a partir da gravação incluída no programa radiofónico "Renascença" (28/05/1982) e no disco <i>Desta barra fora: Damão, Diu, Cochim, Korlai</i> (Jackson 1998).....	137
Exemplo 25. <i>Dai-me uma Consolação</i> [Cochim/Kochi]. Transcrição melódica e poética da minha autoria a partir da gravação incluída no disco <i>Desta barra fora: Damão, Diu, Cochim, Korlai</i> (Jackson 1998)	138
Exemplo 26. <i>Jangli-máe</i> . Transcrição a partir do caderno manuscrito de Ludovico Machado, década de 1950	140
Exemplo 27. <i>Jangli Mãe</i> . Transcrição do guião de um <i>programa cultural</i> , 2007.....	141
Exemplo 28. <i>Shingly Nona</i> [Cochim/Kochi]. Transcrição melódica da minha autoria e transcrição poética de F. Paynter publicada por K. D. Jackson no disco <i>Desta barra fora: Damão, Diu, Cochim, Korlai</i> (Jackson 1998).....	142
Exemplo 29. <i>Cingalee Nona</i> [Sri Lanka]. Transcrição de C. M. Fernando (1894) e R. L. Brohier (1973) publicada por K. D. Jackson (2005).....	143
Exemplo 30. <i>Singelle nona</i> [Sri Lanka]. Transcrição de H. Nevill (1870-80) publicada por K. D. Jackson (1990)	143
Exemplo 31. <i>Cinghli Nona/Singhili Nona</i> [Sri Lanka]. Transcrição publicada por K. D. Jackson (1990)	144
Exemplo 32. <i>Shingly Nona</i> [Cochim/Kochi]. Transcrição de F. Paynter (1987) publicada por K. D. Jackson (1990).....	144
Exemplo 33. <i>Gingli, nona</i> [Malaca]. Transcrição publicada por A. S. Rego (1942).....	144
Exemplo 34. <i>Jingli, nona</i> [Malaca]. Transcrição publicada por S. Durai Raja (1966).....	145

Exemplo 35. <i>Jinggli nona</i> [Malaca]. Transcrição de Ian Hancock (n.d.) publicada por K. D. Jackson (1990)	145
Figura 9. Performance de mandó por elementos da geração mais velha no <i>programa cultural</i> de recepção ao cônsul-geral de Portugal, 14/01/2008.....	155
Grelha 3. Novenas/trezenas celebradas em Damão	161
Exemplo 36. Transcrição publicada por António Francisco Moniz, 1925	170
Exemplo 37. <i>Cabelos torcidos</i> . Transcrição poética fornecida por Fremiot Mendonça e retirada do <i>Caderno do Louvado do Menino Jesus</i> (1982) e transcrição melódica da minha autoria a partir da performance da família Mendonça (01/01/2010)	171
Exemplo 38. <i>Canto de Natal dos negros de Damão</i> . Transcrição a partir do guião do programa radiofónico “Renascença” do Prof. Carlos Xavier, 1982.....	173
Figura 10. Performance de <i>dança portuguesa</i> pelo grupo <i>Caravela</i> no <i>programa cultural</i> de recepção ao cônsul-geral de Portugal, 14/01/2008.....	194
Figura 11. Performance de mandó por elementos das três gerações no <i>programa cultural</i> de celebração do <i>Dia de Damão</i> a 2 de fevereiro de 2012 em Damão.....	201
Figura 12. Performance de mandó durante o jantar de celebração do <i>Dia de Damão</i> que teve lugar na Sala das Sessões da Câmara Municipal de Damão após o <i>programa cultural</i>	202
Grelha 4. Distribuição dos géneros musicais pelos diferentes contextos de performance.....	204
Figura 13. Logótipo inicial da <i>Indo Portuguese Global Magazine</i>	218
Figura 14. Logótipo da <i>Indo Portuguese Global Magazine</i> criado por Silvestre Machado.....	218
Grelha 5 Estrutura do programa da celebração do WDD-10 em Leicester.....	225
Grelha 6. Estrutura do programa da celebração do WDD-12 em Leicester.....	226
Grelha 7. Estrutura do programa da celebração do WDD-10 em Peterborough.....	227
Grelha 8. Estrutura do programa da celebração do WDD-12 em Peterborough de acordo com o plano afixado pela direção da DCOP.....	228
Grelha 9. Estrutura do programa da celebração do WDD-12 em Wembley (Londres)	229
Grelha 10. Análise das componentes que integram a celebração do WDD no Reino Unido.....	230
Grelha 11. Análise das componentes que integram a celebração do WDD no Reino Unido de acordo com o protagonismo das diferentes gerações.....	231
Figura 15. Performance de <i>dança portuguesa</i> dinamizada pelo <i>Melton Group</i> durante o <i>programa cultural</i> de celebração do WDD-12 em Leicester.....	237
Figura 16. Performance de <i>dança portuguesa</i> pelas jovens de Peterborough durante o <i>programa cultural</i> de celebração do WDD-12 em Peterborough.....	241
Figura 17. Performance de mandó por elementos das gerações mais nova e intermédia durante o <i>programa cultural</i> de celebração do WDD-10 em Peterborough.....	247
Figura 18. Bandeira da Daman Community of Peterborough criada pelo seu presidente Francisco Fonseca.....	250
Figura 19. Modelo de análise: a música enquanto dimensão explícita/performativa da damanidade	255
Figura 20. Modelo teórico de análise: relação entre repertório, ritual e experiência sensível na construção de lugares de memória/imaginação no quadro de comunidades pós-coloniais não-independentes.....	268

Introdução

Universo de partida

A decisão de estudar Damão no âmbito do meu doutoramento em etnomusicologia foi instigada por duas razões quase antagónicas: por um lado, o fascínio exercido por uma Índia que eu imaginava *distante e exótica*; por outro, o desafio que me podia oferecer o contacto com Damão cuja relação com Portugal parecia ter deixado testemunhos de alguma proximidade. Apesar do conforto que esta imaginada proximidade me provocava, a minha escolha não foi motivada por uma visão neo-colonialista, saudosista ou lusocêntrica. Na verdade, esta proximidade é fruto, claro, do colonialismo, um processo histórico com o qual, evidentemente, não me identifico. Mas essa situação, aliada ao facto de eu ser portuguesa e, portanto, representante do antigo colonizador, impedia-me de prever, de antemão, que recepção esperar por parte dos damanenses. Enquanto sujeitos de uma história de descolonização tão recente, que sentimentos nutririam por Portugal e pelos portugueses? Como reagiriam à minha presença em Damão? Como veriam o meu trabalho, enquanto portuguesa? Que expectativas teriam de Portugal e de mim? Estas eram algumas das dúvidas com as quais me debatia.

Quando resolvi partir para Damão em 2008 o meu conhecimento sobre a Índia em geral e sobre a história da colonização portuguesa no Oriente em particular era praticamente nulo. Porém, o contacto com a investigação que vinha sendo desenvolvida sobre Goa na área da etnomusicologia oferecia-me uma promessa de proximidade que contrabalançava o exotismo que envolvia a Índia e o desafio que o desconhecido e o longínquo representavam. Motivou-me saber que, à exceção de Goa, a antiga Índia Portuguesa permanecia praticamente esquecida no mundo académico e mesmo no conhecimento comum, quer a nível nacional quer internacional. Passados cinquenta anos desde o fim do seu estatuto de colónia, eu própria me perguntava que conhecimento havia sido produzido acerca de Damão, de Diu, de Dadrá e de Nagar-Aveli, as últimas possessões portuguesas na Índia?

Julguei na altura, e julgo ainda, que à invisibilidade a que estes territórios estão votados prende-se decisivamente a sua condição de territórios integrados. Ou seja, são territórios que deixaram de ser colónias para passarem a fazer parte de um outro país, neste caso a Índia, com

religiões, línguas, músicas, danças, comidas, modos de (con)viver e de ver o mundo diferentes dos impostos por Portugal. Submersos na vastidão da Índia e na sua pluralidade linguística, religiosa e social, estes recantos lusófonos (ou crioulófonos) e católicos resistem no seio de pequenas comunidades. Trata-se, portanto, de comunidades minoritárias às quais não foi permitido escolher a língua oficial que falam ou a bandeira que os representa, uma vez integrados num território de maioria hindu e institucionalmente dependentes do governo central de Nova Deli.

A minha primeira estadia em Damão teve a duração de cinco semanas. Esta viagem foi empreendida com o único objetivo de realizar um diagnóstico das práticas musicais daquele território, não estando à partida delimitado um universo de estudo concreto. O próprio terreno e tudo o que experienciei durante esta primeira etapa do meu trabalho de campo foi-me direcionando para o estudo da comunidade católica damanense. A partilha da língua, da religião e de todo um conjunto de identificações que remetem para Portugal abriu-me de tal forma os braços da comunidade católica que rapidamente me senti adotada e acolhida no seu interior. A proximidade linguística foi fundamental para facilitar a minha inserção e conhecimento do universo católico, pois percebi que o localmente denominado *português de Damão* é a “língua da casa” e a sua compreensão revelou-se-me perfeitamente acessível. O oposto sucedia com as comunidades hindu e muçulmana, de um modo geral pouco fluentes em inglês e menos receptivas à minha presença, que pareciam estranhar. Assim, durante todas as minhas estadias em Damão vivi em casas de famílias católicas, tendo deste modo um acesso facilitado às diversas atividades e práticas que constituem o quotidiano desta comunidade.

Contudo, apesar da incansável hospitalidade e do caloroso acolhimento que imediatamente recebi dos damanenses católicos, quando se tratava da realização do meu trabalho revelaram-se inicialmente reticentes, incrédulos e mesmo desanimadores. Afirmavam que em Damão não havia música nem músicos e que, sendo o meu objetivo o estudo das práticas musicais, deveria dirigir-me a Goa, segundo eles muito rica e ativa musical e culturalmente. De acordo com os damanenses católicos, não havia em Damão nada que me pudesse interessar e, uma vez que a minha primeira viagem tinha como objetivo aferir a pertinência e a exequibilidade de uma possível investigação em etnomusicologia, a resposta estava aparentemente encontrada e eu deveria procurar um novo universo de estudo. Talvez por não acreditarem na viabilidade ou na importância da minha investigação pareciam tratá-la, de início, com alguma indiferença e

leviandade, pois reiteravam a incapacidade de me ajudar, esquivavam-se às conversas, evitavam a marcação de entrevistas e encaminhavam-me continuamente para outros membros da comunidade, argumentando que esses ser-me-iam muito mais úteis.

Ao mesmo tempo que me iam dando motivos para desistir, os meus potenciais colaboradores ofereciam-me também as primeiras de muitas provas de que a minha investigação poderia ser importante. Logo no dia em que cheguei a Damão fui levada a uma festa de casamento, onde conheci parte da comunidade católica e fui convidada para várias cerimónias e festas religiosas, designadamente casamentos e primeiras comunhões. Tive a sorte de chegar no início de janeiro que, juntamente com dezembro, é o mês socialmente mais intenso no que respeita às ocasiões festivas. O regresso de muitos emigrantes a Damão para a comemoração do Natal em família propicia a marcação de casamentos quase diariamente entre os dias 26 de dezembro e 15 de janeiro. Assim, durante a minha primeira viagem, estive presente em sete casamentos católicos e numa Primeira Comunhão e assisti aos preparativos e cortejo de um triplo casamento hindu. Envolvida nas atividades familiares das várias casas católicas que frequentava, participei também nos rituais domésticos associados ao casamento – como a *lavada-de-cabeça*, a *entrega do colchão* e a *lavada-de-pés* –, nas festas de aniversário e nos momentos de convívio informal. Todas as celebrações para as quais fui convidada eram acompanhadas de música (cantada e tocada ao vivo ou gravada) que ia adquirindo diferentes protagonismos conforme o contexto no qual se inseria. E isto, aparentemente, contrariava todos os discursos anteriores segundo os quais “em Damão não há música”. Os momentos performativos onde a música tinha lugar aconteciam de uma forma espontânea e informal, em alguns casos mesmo improvisada, sobretudo no que se refere à performance do mandó.

À medida que fui compreendendo o modo como a música “acontecia” fui também entendendo a razão pela qual os damanenses referiam permanentemente “não terem” música. Na verdade, os meus colaboradores sustentam a opinião que têm de si próprios e da sua música (ou da ausência dela) em comparação com as realidades vizinhas e, sobretudo, com o que conhecem da realidade goesa. O modo como algumas práticas musicais decorrem em Goa, sobretudo as que estão associadas a contextos profissionais, formalmente organizados e institucionalizados, faz com que os damanenses desvalorizem a sua música, assente na oralidade, na transmissão intergeracional e, principalmente, na vontade individual e comunitária. Para os damanenses, a existência ou ausência de música parecia estar

intrinsecamente associada e dependente da existência da profissão de músico e do registo da música em partitura editada ou em formato áudio divulgado comercialmente. Ora, em Damão, nenhuma destas condições se verifica.

Durante a minha primeira estadia tive ainda a oportunidade de assistir à preparação pela comunidade católica de uma performance formalmente organizada designada por *programa cultural*. Tratava-se, neste caso, de um evento destinado a receber o cônsul-geral de Portugal em Goa, nos dias 13 e 14 de janeiro de 2008, e era composto por apresentações de música e de dança. O cônsul-geral foi recebido com mandó, canções e danças portuguesas, e eu fui convidada para cantar integrando o grupo formado por elementos da geração mais velha². Este foi o primeiro de vários pedidos que me foram feitos para participar ativamente como performer nas atividades desta comunidade. A ele se seguiram outros convites e outras participações que rapidamente geraram cumplicidades e vínculos emocionais entre mim e os damanenses católicos que requeriam a minha colaboração. Na verdade, foi precisamente a dimensão pessoal e emocional de que se revestiu a minha primeira pesquisa de campo e os laços de amizade aí criados que me levaram a regressar a Damão. Este trabalho resulta, portanto, de duas formas diferentes mas indissociáveis de olhar e de me relacionar com o terreno: a relação pessoal e emocional e o interesse etnográfico e etnomusicológico. As expectativas imediatamente frustradas ao primeiro contacto com Damão provocaram um impasse e um desespero apenas ultrapassados pelo modo caloroso e familiar com que me senti recebida pela comunidade católica. Este acolhimento e a ligação emocional que estabeleci com Damão e com os damanenses católicos, e que trouxe comigo no fim da primeira etapa de realização do trabalho de campo, foram determinantes na minha decisão de prosseguir com esta investigação. Espero que estas marcas transpareçam ao longo destas páginas e que consiga transformar em palavras e partilhar um pouco tantas emoções vividas durante a minha experiência de trabalho de campo.

Universo de observação

O universo de observação e de análise do meu trabalho é constituído pela comunidade católica damanense que, em meu entender, incorpora os damanenses católicos residentes em Damão (Índia) e os grupos residentes fora da Índia que, através de processos migratórios

² A referência às gerações no quadro da comunidade católica damanense tornou-se um instrumento importante para a minha análise. Será abordada em detalhe nos capítulos segundo e sexto.

particulares, transformam a comunidade damanense também numa realidade diaspórica. Portanto, no âmbito desta investigação optei pela realização de trabalho de campo multissituado que decorreu entre 2008 e 2012 em Damão e nas comunidades residentes em Leicester, Peterborough e Wembley, no Reino Unido. A existência de damanenses católicos imigrados em Portugal e a ausência de uma referência a esta evidência pode, à primeira vista, parecer incongruente. Contudo, este facto pode ser explicado tendo em conta que a principal vaga de imigração de damanenses católicos para Portugal ocorreu logo após 1961, o ano em que Damão deixou de ser uma colónia portuguesa ao ser integrado na Índia, adquirindo o estatuto de Território da União (Union Territory). A maioria dos damanenses residentes em Portugal escolheu deixar Damão logo após o fim do domínio colonial português e percorreu o trajeto até à antiga metrópole diretamente ou através das então colónias portuguesas em África. Os testemunhos destes migrantes deixam transparecer que esta decisão foi motivada pelo desejo de continuarem a viver em território português e por identificações de ordem linguística, religiosa e cultural. Esta proximidade, aliada à longa e ininterrupta vivência sob o domínio português, faz com que estes damanenses vivam perfeitamente integrados na sociedade portuguesa. O mesmo acontece com os seus filhos e netos que frequentemente casam com indivíduos de naturalidade portuguesa. Por outro lado, apesar de concentrados na área metropolitana de Lisboa, vivem fisicamente dispersos, o que dificulta a adesão à já escassa atividade da Associação Fraternidade Damão-Diu e Simpatizantes fundada em 1984 pelo padre António de Oliveira Colimão mas apenas oficializada em 1990³.

Ao contrário dos damanenses residentes em Portugal, os indivíduos fixados no Reino Unido mantêm um conjunto de práticas quotidianas que os diferencia, simultaneamente, da sociedade de acolhimento – ela própria multicultural – e da Índia. A prática da música contribui de sobremaneira para este processo de diferenciação e de distinção, pois ao mesmo tempo que alguns géneros adotados denotam uma herança colonial outros incorporam também ingredientes locais ao nível da língua, da temática e do material poético e musical de que não há registos em Portugal, construindo uma espécie de repertório ambivalente. Segundo o testemunho dos meus colaboradores no terreno, o trajeto migratório para o Reino Unido terá sido consolidado nos finais do século XX continuando, cerca de vinte anos depois, a ser amiudamente percorrido tanto por damanenses católicos como por hindus e muçulmanos,

³ Natural de Silvassa (capital do Território da União de Dadra e Nagar-Aveli, na Índia, possessão colonial portuguesa até 1954), o padre António Colimão vive em Portugal desde 1970, sendo desde 1993 o prior da Paróquia de S. Francisco Xavier em Lisboa.

após a obtenção do passaporte português. Como forma de superar as dificuldades decorrentes do processo de emigração, os damanenses católicos organizam-se em comunidades ou associações e procuram unir-se à restante rede de damanenses tecida globalmente através da celebração do *World Daman Day* (WDD) ou *Dia de Damão*, iniciada em 2008 e que será detalhadamente descrita e analisada neste trabalho no capítulo sexto. Os damanenses fixados no Reino Unido, ao contrário dos que residem em Portugal, parecem desejar isolar-se no interior da sua própria comunidade recriando um espaço onde procuram reinventar Damão em detrimento da sua integração na sociedade de acolhimento. De uma forma aparentemente paradoxal, também os damanenses católicos que permaneceram no território de origem procuram exibir em vários domínios do seu comportamento expressões diferenciadoras em relação às comunidades hindu e muçulmana com as quais partilham o espaço onde habitam. E a música ocupa um lugar singular neste processo de diferenciação, distinção, representação e até de autoexclusão.

Universo de entendimento e de procedimento

Para compreendermos este tipo de comportamento da comunidade damanense, seja em Damão ou no Reino Unido, devemos atentar à condição de Damão enquanto território integrado, ou seja, enquanto território que, findo o domínio colonial, foi integrado num outro país, não se tornando independente. Esta situação acarreta custos emocionais para os indivíduos que, sob o ponto de vista estatutário, deixaram de ser quem eram para passarem a ser o Outro. Como explico mais à frente, a condição de damanense é uma condição frágil porque ela, na verdade, não existe oficialmente. Os damanenses veem-se privados do seu *status* e remetidos para uma posição de liminalidade⁴ que, como explica Victor Turner (1986, 1987a, 1987b), é ambígua e destitui os sujeitos do direito à posse, como se eles fossem inexistentes, restando-lhes apenas a manutenção de ideais coletivos frequentemente materializados através de rituais:

The attributes of liminality or of liminal personae ("threshold people") are necessarily ambiguous, since this condition and these persons elude or slip through the network of classifications that normally locate states and positions in cultural space. Liminal entities are neither here nor there; they are betwixt and between the positions assigned and arrayed by law, custom, convention, and ceremonial. As such, their ambiguous and indeterminate attributes are

⁴ Para além das reflexões de Turner (1986, 1987a e 1987b) acerca dos conceitos de "liminalidade", *communitas*, "ritual", "performance" e "experiência", Miguel Angel García (2005) realiza um completo levantamento bibliográfico e analisa as diversas propostas inscritas na área da antropologia da experiência e na teoria da performance.

expressed by a rich variety of symbols in the many societies that ritualize social and cultural transitions (Turner 1987b, 95).

Os estudos e a reflexão teórica em torno da condição colonial e pós-colonial do planeta são omissos em relação aos casos dos territórios integrados. Na verdade, a teoria do poscolonialismo, cunhada pela proposta seminal de Edward Said em *O Orientalismo* (1978) e desenvolvida pelo pensamento de Arjun Appadurai (2000), Homi Bhabha (2006), Leela Gandhi (1998), Partha Chatterjee (1986, 1993) e Gayatri Spivak (1999), entre muitos outros, tem sido construída e consolidada a partir de um paradigma que tem por base o modelo de dominação do antigo império colonial britânico. E embora adotada, a abordagem dos estudos poscoloniais em Portugal ignorou quase por completo o estudo das antigas possessões portuguesas na Ásia e o caso específico dos territórios integrados. Mas a inexistência de um quadro conceptual que contemple esta situação é transversal a toda a teoria do poscolonialismo e não exclusiva do caso português. Estes territórios têm sido estudados sobretudo por linguistas que, embora não recorram à teoria do poscolonialismo enquanto posicionamento analítico, veem nestes casos exemplos de “sobrevivência” de formas particulares de crioulização da língua. Aqui se incluem os trabalhos de Kenneth David Jackson (1990, 1991, 1995, 2005), Clancy Clements (1991, 2009; Clements and Koontz-Garboden 2002) e Hugo Cardoso (2006, 2009, 2010a, 2010b, 2012), que documentaram a presença de variantes do indo-português especialmente na Índia e no Sri Lanka mas também ao longo do Sudeste Asiático em geral.

Para além da própria língua, estes investigadores registaram uma circulação de material poético fundamentalmente impresso em canções que podem ser encontradas por todo o picotado territorial desenhado ao longo da costa da Índia como testemunho de antigas possessões portuguesas. Porém, a análise que é oferecida pelos estudos linguísticos recorta o texto falado da entoação musical, excluindo assim uma dimensão importante deste repertório⁵. Esta situação comprova a condição de subalternidade que a música parece ter no quadro dos estudos sobre cultura, incluindo aqueles onde, aparentemente, ela é central para justificar domínios de análise ou territórios de pesquisa. De facto, quando falamos de colonialismo, não podemos esquecer que ele se revela não só em termos de relações hegemónicas de poder mas também de saber. E quando falamos de saber não nos referimos apenas aos diferentes modos

⁵ Os resultados destes estudos, entre outros, serão utilizados nos capítulos terceiro e quarto para melhor compreender o *português de Damão*, especialmente quando cantado nos mandós damanenses.

de construção cosmogónica do mundo mas também ao modo como a própria academia ocidental gerou hierarquias no interior do próprio saber, promovendo uns em detrimento de outros que considera subalternos. A música, enquanto saber, é um desses exemplos.

Para a construção desta assimetria foi fulcral a cumplicidade das ciências sociais, criadas no quadro da academia ocidental para validar e naturalizar “cientificamente” a superioridade europeia assente nas noções eurocêntricas de “raça”, “evolucionismo” e “dualismo”. Tomando o colonizado como objeto de conhecimento, traçaram as linhas abissais que separaram dicotomicamente a Europa da não-Europa, o capital do pré-capital, o civilizado do primitivo, o moderno do tradicional, o escrito do oral, o presente do passado, a sociedade civil do estado de natureza⁶ (Moraña, Dussel, e Jáuregui 2008; Santos e Meneses 2009).

A supressão dos saberes vistos pela norma epistemológica dominante como subjetivos e incomensuráveis conferiu à ciência (o lado positivo deste binómio) a exclusividade do conhecimento válido e tornou impossível o diálogo entre ambos. A inferiorização e a desvalorização, por parte da ortodoxia académica, da cultura oral face à cultura escrita propiciou a inclusão da música no conjunto de práticas que nunca poderiam ser consideradas como forma de conhecimento talvez pela dimensão efémera, imaterial e intangível da sua performance, sem a qual não existe. A minha abordagem, crítica do paradigma atrás enunciado, procura contribuir para os discursos e análises que buscam inverter este lugar que a música ocupa enquanto conhecimento válido. Insere-se, portanto, na linha de pensamento cunhada pelo sociólogo Boaventura de Sousa Santos (2009) enunciada a partir do conceito de “ecologia de saberes”. Sousa Santos sustenta que “o colonialismo, para além de todas as dominações por que é conhecido, foi também uma dominação epistemológica, uma relação extremamente desigual de saber-poder que conduziu à supressão de muitas formas de saber próprias dos povos e/ou nações colonizados” (Santos e Meneses 2009, 13). E propõe que

⁶ Sobre o caso concreto da colonização portuguesa na Índia, dando enfoque aos processos de conversão e cristianização implementados em Goa, a historiadora Ângela Barreto Xavier analisa o modo como a inserção de instituições como hospitais, irmandades, confrarias, missões, escolas e dispositivos de caridade constituiu um instrumento fundamental no enraizamento desta hegemonia e superioridade portuguesa, neste caso:

No caso goês, pode justamente dizer-se que, a partir do momento em que se orientaram para as populações locais, estes dispositivos encenaram a relação estabelecida entre os cristãos (quase sempre os portugueses) e os não cristãos entretanto convertidos, como uma relação entre civilizados e bárbaros, sábios e ignorantes, honrosos e ignominiosos, pacíficos e belicosos, com visão e cegos, misericordiosos e miseráveis, encenação essa (...) onde os cristãos-velhos incarnavam o lado positivo dos binómios, e os locais uma posição subalterna. Dominantes e dominados, colonizadores e colonizados, tais instituições assentavam, em primeiro lugar, sobre estas dicotomias (Xavier 2008, 210).

encetemos novas formas de diálogo entre conhecimentos, resgatando esses saberes suprimidos e promovendo um “diálogo horizontal”: a “ecologia dos saberes”.

E é nesse diálogo horizontal a partir da música que o meu trabalho se inscreve. Ele assenta, tal como propõe Sousa Santos, na premissa da diversidade epistemológica do mundo, na aceitação da existência de uma pluralidade de formas de conhecimento além do científico e, ainda, no princípio segundo o qual todo o conhecimento é interconhecimento. Assim sendo, procurei desenvolver, ao longo da minha pesquisa, diferentes tipos de diálogo. Desde logo o diálogo entre mim e os meus colaboradores no terreno baseado na articulação entre o conhecimento acumulado e prévio e aquele que construímos em conjunto. Dele decorre a minha opção pelo trabalho de campo multissituado, por exemplo, pela compreensão quase imediata de que Damão não se esgota num território cartográfico circunscrito à Índia mas se encontra disperso por diferentes lugares de diáspora e de imaginação, por diferentes gerações e por diferentes relações com os lugares e o passado. Mas ele condicionou também um relacionamento com o terreno que em muito superou as minhas expectativas fazendo-me sentir envolvida no quotidiano da comunidade católica enquanto participante ativa e requerida. Este trabalho é, portanto, e também, fruto de uma relação de colaboração e de reciprocidade e de um diálogo horizontal entre mim própria e os meus colaboradores no terreno, a quem a teoria designa por “universo de observação/estudo”.

Mas o meu trabalho estabelece um outro diálogo, porventura o mais difícil mas também o mais entusiasmante. Refiro-me ao diálogo entre a música e outros tipos de saber como os da língua, os da religião, os das emoções e os dos sentidos. Através do estudo da música procurei conhecer a comunidade católica damanense, o modo como os seus membros vivem a condição de integração na Índia, como se diferenciam dos indivíduos não-católicos e como gerem a sua identificação com o antigo colonizador. Dado que a preservação de práticas musicais que alegadamente remetem para a presença portuguesa depende forçosamente da vontade dos indivíduos que com elas se identificam – ao contrário da sobrevivência da cultura material que resiste às próprias pessoas e ao tempo⁷ –, o repertório adotado por cada uma das três gerações que distingo em Damão permite-nos compreender o modo como cada uma vive

⁷ A etnomusicóloga Susana Sardo refere-se precisamente a este aspeto no seu estudo sobre a comunidade goesa em Portugal, centrando-se em particular na criação da Casa de Goa e do seu grupo de danças e cantares *Ēkvât* (Sardo 2007). Neste artigo, a autora reflete sobre o papel da música como instrumento catalisador do processo de retenção identitária e de definição da *goanidade* num contexto migratório e da sua transmissão intergeracional fora de Goa.

o conflito identitário que me parece resultar da gestão de uma pluralidade de referentes culturais. A música adquire uma dimensão emocional impregnada de múltiplos significados e pode ser apropriada de uma forma individual de acordo com a experiência de cada um. A sua partilha e a sua prática coletiva são fulcrais para a consolidação do sentimento de comunidade, de pertença, de identificação e de comunhão. A performance musical assume, portanto, a função de ritual e de instrumento simbólico através do qual os limites da comunidade damanense são afirmados e reforçados (aspeto que será analisado no capítulo sexto).

Mas a música atua ainda no domínio do sensível, e esta dimensão adquire uma força maior quando observamos a comunidade damanense residente no Reino Unido. Segundo Le Breton (2006), a nossa apropriação do mundo é feita através do corpo e as perceções sensoriais dos indivíduos têm uma forte orientação cultural. Ao emigrarem, os damanenses levam consigo o seu próprio universo sensorial e sensível que comungam com os restantes membros da sua comunidade. Através da recontextualização (Bauman e Briggs 1990) de um conjunto de práticas expressivas – onde a música ocupa um lugar central – os damanenses no Reino Unido reconstroem também o espaço de acolhimento à imagem do de origem garantindo assim um elo de ligação entre ambos. Este processo de recontextualização e de reterritorialização (Bruneau 2010, 35-48) é potenciado pela transformação dos espaços de acolhimento em *lugares de memória* e em *lugares de imaginação*, num ambiente que, sugiro eu, “soa a casa”.

Pierre Nora (1989) considera que vivemos atualmente num período de *lieux de mémoire* depois dos anteriores e utópicos *milieux de mémoire* (reais e totais ambientes de memória), segundo o autor inexistentes, resumidos apenas nas culturas camponesas e retratados nos repositórios da memória coletiva. Nora aponta o desenvolvimento do modernismo e com ele da globalização, da mediatização, da democratização e da massificação para explicar que as sociedades deixaram de ter memórias reais e vividas mas uma história reconstruída, sendo a própria memória vista como uma representação do passado e não como a sua repetição. Segundo o autor, procuramos nestes lugares de memória a nossa diferença, a decifração do que somos à luz do que já não somos.

De entre os diferentes processos abordados nesta tese sobre a música na comunidade damanense, o *World Daman Day* (WDD) – um evento que ambiciona unir todos os damanenses através da celebração do que reclamam ser a “cultura damanense” – é o momento

chave para a compreensão do protagonismo da música na construção de lugares de memória/imaginação. Enquanto em Damão os momentos de representação e de exposição da comunidade católica incluem apenas referenciais portugueses e damanenses, no Reino Unido a comemoração do WDD integra essencialmente o que designam por música e dança portuguesas (um misto entre estereótipos das danças folclóricas com suporte musical emanado da chamada “música pimba” ou mesmo de origem brasileira como música brega ou sertaneja), damanenses (sobretudo mandó), indianas (Bollywood) e, pontualmente, anglo-saxónicas (Shakira, The Soca Boys, Jason Derulo, Aerosmith, James Blunt, Boney M e a dança do *Hokey Pokey*). Este exemplo permite-nos, portanto, observar o processo de mobilidade identitária que os damanenses desenvolveram e mantêm, e o modo como a música é ressignificada em função do contexto, do lugar e do objetivo com que é performada. Se considerarmos que a identidade é, como sugere Gutiérrez (2009), algo que embora não se possa pensar, definir ou analisar se pode, todavia, sentir, devemos salvaguardar que o “CO2 identitário” (ibid.) não resultará da mesma forma em todos os elementos da mesma comunidade. A identidade não é inata, mas um produto aberto que esculpirá de forma distinta cada indivíduo mesmo quando as instruções identitárias tenham sido as mesmas. Por essa razão, os rituais coletivos e a alusão às ideias de tradição, memória e passado são essenciais para a coesão da comunidade:

La mayoría de las culturas resalta el pasado como esencia de la identidad, esto es, se inclina por una purificación ontológica de la memoria antes que por su dialéctica. Pero esta explicación implicaría una identidad universal porque las cosas que pasaron pasadas están. Naturalmente, se dá aquí una confusión entre pasado y memoria. Es cierto que la memoria constituye lo que entendemos normalmente por identidad, pero se trataría de un concepto de memoria equivalente a lectura del pasado, sometida a un despiadado proceso de resemantización.

En este sentido, sería la memoria – un discurso sobre el pasado – y no el pasado lo que determina nuestra identidad, aparente pero resulta que esa identidad nunca fue ni es la misma en este territorio y ni siquiera en esta época. (...) La resemantización es un potente motor de cambio cultural y identitario. Gracias a ella, las cosas nunca son como fueron aunque la ortodoxia se empeñe en demostrarnos lo contrario (Gutiérrez 2009, 74).

Na verdade, para sobreviver, a identidade sacrifica a noção de tradição, aqui entendida como a reprodução de práticas materiais ou simbólicas alegadamente herdadas do passado. A identidade reinventa, renova e mesmo estereotipa as tradições. E os seus portadores ressignificam-nas ao longo do tempo, sendo impossível traduzir os diferentes papéis por elas desempenhados no passado. Por isso a análise da música damanense oferece-nos a possibilidade de entendimento da damanidade, porque ela estabelece o diálogo entre o

presente vivido e o passado ambicionado, entre o lugar possível e o lugar imaginado, entre territórios de esquecimento e de memória, entre o ser, o estar e o sentir. A música damanense organiza a própria vida porque ela é, também, uma forma de sentir a damanidade.

Universo de chegada

A partir deste enquadramento, esta tese tem como objetivo geral contribuir em primeiro lugar para o desenvolvimento dos estudos no domínio da música, poscolonialismo e lusofonia a partir da pesquisa da realidade musical de Damão e da sua diáspora. Mas procura, sobretudo, contribuir para a compreensão do modo como a música e a dança potenciam a construção de lugares de memória e de imaginação no quadro das comunidades pós-coloniais politicamente não-independentes. Partindo do princípio segundo o qual a comunidade damanense católica não pode ser entendida sem a inclusão das comunidades migrantes, procuro assim compreender o modo como a música organiza a damanidade e se confunde com ela operando, nesse sentido, com universos conceptuais que articulam:

1. **Repertórios musicais.** Estes repertórios são, por um lado, versáteis mas incluem um núcleo diferenciador que é considerado pelas diferentes comunidades como único, original, distinto e que, por consequência, define uma música própria (neste caso, “a música damanense”).
2. **Ritual** – aqui entendido a partir da proposta de Victor Turner (1986, 1987a, 1987b) de acordo com a qual o ritual pode definir-se a partir da “performance social” (ações de carácter religioso) e da “performance estética” (encenações e ações “teatralizadas” de representação individual e coletiva). A manutenção, quer em Damão quer na diáspora, de rituais religiosos como a visita domiciliária da imagem de Nossa Senhora ou a prática da música e da dança em eventos organizados de auto e de heterorrepresentação, como o *World Daman Day* ou os *programas culturais*, constituem performances sociais e estéticas que adquirem o carácter simbólico de ritual. É a música e a dança que conferem corpo ao ritual no quadro das comunidades damanenses.
3. **Experiências sensíveis associadas à performance da música e da dança.** Estas experiências decorrem em contextos rituais, de carácter religioso e secular, e permitem aos damanenses aceder a uma dimensão de partilha transversal a todos os indivíduos, independentemente do lugar geográfico onde se encontram ou da geração a que pertencem. É esta partilha que oferece a possibilidade de se “sentir damanense”.

Para a análise destes universos conceptuais parto da hipótese segundo a qual a construção de um lugar de memória/imaginação, ambicionado pelos damanenses quer em Damão quer na diáspora, se materializa a partir de um processo de recontextualização da música – e, por consequência, da sua ressignificação –, numa relação permanente entre o que os damanenses entendem ser o repertório musical que os representa, os momentos de materialização desse repertório a partir do ritual e a experiência sensível a que a performance do ritual lhes permite aceder. Proponho, portanto, o seguinte modelo de análise, ao qual retomarei no final deste trabalho:

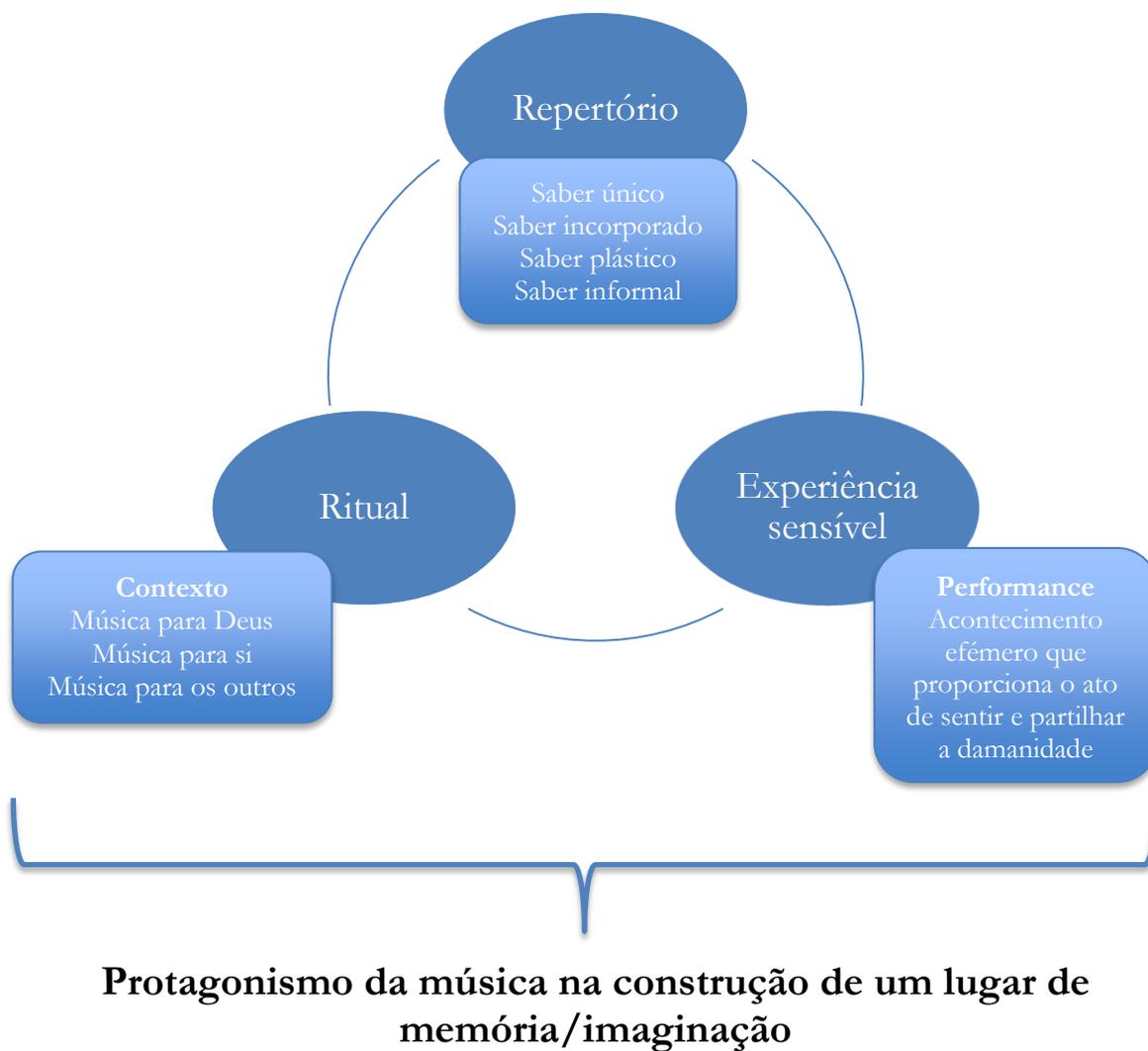


Figura 1. Modelo teórico de análise: relação entre repertório, ritual e experiência sensível na construção de lugares de memória/imaginação no quadro de comunidades pós-coloniais não-independentes

A partir da perspectiva enunciada, e de forma a poder entender o lugar que a música ocupa na vida dos damanenses, debruçar-me-ei sobre géneros musicais⁸ em particular a partir de testemunhos que cruzam os relatos dos meus colaboradores no terreno, a documentação existente (escassa) e a minha experiência como observadora e performer durante o trabalho de campo. No contexto secular deter-me-ei e descreverei detalhadamente o único género musical que de uma forma geral todos os meus colaboradores apontaram como o que entendem ser “a música damanense”: o mandó. Dada a quase inexistência de documentação publicada sobre o mandó eu recorrerei principalmente aos testemunhos recolhidos durante as entrevistas realizadas aquando do meu trabalho de campo em Damão entre 2008 e 2012, com o intuito de definir e caracterizar este género e tentar reconstruir a sua história. Para isso, entendo ser fundamental dar voz aos seus intérpretes – que são de uma forma geral membros da geração mais velha (*vide infra*) – e àqueles que têm tido um papel ativo na sua sobrevivência e transmissão às gerações mais novas. Com esse objetivo, darei principal enfoque aos testemunhos de três colaboradores centrais: Fremiot Mendonça, Maria da Graça Lopes (e Rocha) e Noel Gama. De forma a justificar a importância dos seus testemunhos, apresento de seguida uma breve nota biográfica sobre cada um.

Fremiot Mendonça (n. 1937) trabalha como tradutor e é detentor de um vasto conhecimento sobre música em Damão, seja no contexto religioso (novenas, ladainhas, *Louvado do Menino Jesus*, cânticos em português e motetes) seja no secular (mandós, música portuguesa em geral e fado em particular). O conhecimento do repertório musical religioso provém do facto de, desde criança, ter frequentado o coro das Igrejas de Nossa Senhora dos Remédios e do Bom Jesus sob a direção dos mestres José Lopes, Ludovico Machado e Florentino Noronha (*vide supra*). É, portanto, uma figura de autoridade, na acepção proposta por Edward Shils (1992), reconhecida pela comunidade católica e não só, uma vez que é geralmente incumbido pelas autoridades

⁸ Ao longo deste trabalho utilizo o conceito de “género musical” consciente das diversas perspectivas e propostas teóricas envolvidas no debate em torno da sua definição. Remeto, neste sentido, para o artigo de Juliana Guerrero (2012) que, partindo da definição seminal de Franco Fabri (1982) e passando pelas propostas de Charles Hamm (1994), Simon Frith (1998), Keith Negus (1999), Rubén López Cano (2004) e Fabian Holt (2007) (op. cit. Guerrero 2012), entre outros, incide no carácter dinâmico, flexível e aberto do conceito de “género musical” e das categorias que, na sequência da sua determinação, são criadas. A autora conclui, através deste levantamento bibliográfico, que a definição do conceito de “género” no contexto dos estudos em música popular inclui, para além das características que provêm de uma análise, linguagem ou código musical, elementos como a performance e o contexto social e cultural no qual ocorre, o comportamento dos músicos e a expectativa e perceção do ouvinte.

oficiais locais de acompanhar visitantes oficiais portugueses e indianos ou, por exemplo, os jornalistas portugueses em visitas guiadas pela cidade.

Maria da Graça Lopes (e Rocha)⁹ (n. 1948), conhecida por Magacha, é filha do músico e compositor José Francisco Lopes e dirige desde o final da década de 1970 o grupo *Caravela*, que apresenta mandós e música e dança portuguesas, indianas e anglo-saxónicas em *programas culturais* organizados em Damão e noutros territórios da Índia. Antes de casar, e enquanto aluna do Instituto de Nossa Senhora de Fátima, integrou grupos de dança folclórica portuguesa. É também uma reconhecida figura de autoridade a quem a comunidade católica recorre para a preparação de *programas culturais* e para a apresentação de performances de música, de dança e de teatro.

Noel Gama (n. 1957) é músico e compositor. Enquanto guitarrista e cantor foi membro de vários grupos musicais vocacionados para a animação de bailes. O seu interesse pela cultura damanense tem-lhe conferido um protagonismo singular na divulgação e reflexão sobre Damão. Dinamiza e estimula uma rede virtual que liga as comunidades diaspóricas, mantendo diversos sítios de Internet dedicados a Damão. É o principal organizador das celebrações do *World Daman Day/Dia de Damão* na rede das comunidades diaspóricas. É ainda escritor e autor de *Culture Wise India*, um guia turístico de introdução à cultura indiana.

Os testemunhos destes colaboradores damanenses têm, no entanto, de ser cruzados com testemunhos escritos deixados sobretudo por três personagens que considero de extrema importância na construção do repertório central que hoje define a música damanense, ou seja, o mandó. Refiro-me ao advogado e historiador damanense de origem goesa António Francisco Moniz (1862-1927)¹⁰, ao linguista goês Mons. Sebastião Rudolfo Dalgado (1855-1922) e ao músico damanense Ludovico Machado (1899-1968). Moniz foi delegado da instrução primária e presidente da Câmara Municipal de Damão tendo também acedido a lugares de grande destaque académico como, por exemplo, a Sociedade de Geografia de

⁹ Após o casamento, é prática comum as mulheres damanenses adotarem informalmente o último nome dos maridos. Uma vez que oficialmente o seu nome não se altera – ou seja, o seu último nome continua a ser o último nome do pai – mas passam a reconhecer-se pelo apelido do marido, ao longo deste trabalho utilizarei, para as mulheres, o nome de solteira com o apelido do marido indicado entre parêntesis.

¹⁰ Embora a sua família fosse oriunda de Benaulim (Salsete, Goa), António Francisco Moniz nasceu em Damão e foi o seu avô, de quem herdou o nome, o primeiro membro a migrar para este território (Costa 1997).

Lisboa (Costa 1997) de que foi sócio. Publicou diversos artigos sobre Damão n' *O Oriente Português* e uma extensa obra em quatro volumes intitulada *Notícias e documentos para a história de Damão – antiga Província do Norte (vide infra)*. Esta obra reúne a transcrição melódica e poética de dez mandós damanenses e é a mais antiga publicação que inclui referências a este género musical. Todos os meus colaboradores em Damão conhecem, de uma forma geral, esta coleção de mandós e por vezes recorrem à compilação de material poético nela inscrita para as suas performances musicais.

O trabalho de Dalgado sobre os crioulos asiáticos constituirá um instrumento útil para a análise do mandó de Damão. Na verdade, para o estudo do mandó é inevitável recorrer aos trabalhos que os linguistas têm vindo a produzir, desde o início do século XX, sobre o *português de Damão*¹¹ e sobre as línguas de base lexical portuguesa faladas em territórios da Índia e do Sudeste Asiático em geral. Na verdade é frequente o recurso por parte dos linguistas a suportes expressivos de carácter musical onde é comum a permanência de formas arcaicas da língua. Isto acontece, por exemplo, no caso dos estudos sobre o romanceiro. Na maioria dos casos, os estudiosos, apesar de se referirem à existência da música, recortam dela a palavra falada que é, no fundo, o centro da sua atenção. O primeiro estudo realizado neste domínio e que contempla o caso de Damão deve-se a Mons. Sebastião Rudolfo Dalgado e foi publicado em 1903 como separata da revista *Ta-Ssi-Yang-Kuo*. Intitula-se *Dialecto indo-português de Damão* e apresenta uma lista de vocabulário do que este linguista goês entendia ser o dialeto damanense com a respetiva correspondência em português-padrão. Recorrerei frequentemente a esta espécie de dicionário para explicar os termos de mais difícil compreensão que forem surgindo ao longo da apresentação dos mandós.

Dalgado publicou ainda mais duas obras onde volta a incluir listas glossário, designadamente o *Dialecto indo-português do Norte* (1906) e *Influência do vocabulário português em línguas asiáticas* (1989). A não exaustividade destes trabalhos de Dalgado faz com que vários termos do *português de Damão* presentes no mandó não possam ser explicados. Na verdade, há um conjunto de

¹¹ Como foi referido anteriormente, em Damão fala-se, para além das línguas indianas hindi e gujarati, o português-padrão e o *português de Damão*. Em relação a este último a opinião dos linguistas tem sido diversa relativamente ao modo como o substantivam. Assim, podemos encontrar indistintamente a designação de “língua indo-portuguesa”, “dialeto damanense”, “dialeto indo-português”, “crioulo damanense”, “crioulo asiático”, “crioulo português de Damão” ou simplesmente “indo-português”. Sempre que me referir a esta língua em texto de minha autoria irei usar a designação *português de Damão*, conforme é utilizado pelos meus colaboradores em Damão.

vocábulo usado no mandó que, talvez pela ação do tempo e da oralidade, resultam de palavras corrompidas cujo significado original se perdeu. Por esta razão esses vocábulos são interpretados de diversas maneiras por igualmente diversas pessoas que lhe atribuem, portanto, diferentes significados. Por exemplo, a expressão “Maria pitachê” ou “Maria butachê” aparece frequentemente num determinado mandó. Alguns damanenses defendem que esta expressão significa “de peito cheio”, no caso da primeira, e “botar cheiro” [pôr perfume] no caso da segunda. A interpretação não é, portanto, consensual e como este vocábulo não foi recenseado por Dalgado, nem por outros linguistas posteriores, não é possível encontrar o seu significado original.

O mesmo já não acontece com outros exemplos, como é o caso da palavra que significa “vós”. Esta é muito frequente na língua damanense surgindo na sua versão escrita com a forma “Oss” ou “Óss” como aparece, por exemplo, nas versões transcritas do mandó *Ai Luṣi*, *Luṣi*. Neste caso o problema que se coloca é justamente o modo de transcrever, uma vez que Dalgado ora usa “O’ss” (1903, 29) ou “Os” (1906, 224), mas sempre com o mesmo significado: “vós”. Ou seja, trabalhar com o *português de Damão* implica também trabalhar com um universo disperso, não consensual e cujo conhecimento científico é ainda bastante reduzido. Talvez este aspeto seja inerente às expressões de carácter eminentemente oral comportando assim, no quadro da análise, um domínio de incerteza que deixa em aberto outro tipo de interpretações. Portanto, o contributo de Dalgado não pode deixar de ser contemplado neste trabalho como recurso importante na interpretação dos textos de mandó. Mas também para corroborar a existência desses mesmos textos na altura em que desenvolveu o seu trabalho. Sabemos que Dalgado nunca foi a Damão. Mas sabemos também que se correspondeu com António Francisco Moniz e desta parceria terá resultado o recenseamento dos textos e poemas cuja origem remete para Damão.

Finalmente, importa referir a importância de Ludovico Machado cuja atividade enquanto músico será descrita neste trabalho. De igual modo fundamental é a sua importância no campo da transcrição melódica e poética do mandó de Damão. É da sua autoria a maior coleção de música e texto para mandó que reúne um total de trinta e seis canções manuscritas (ver anexo i). A partir da análise deste repositório de material poético e musical tentarei ainda apurar o contributo de Ludovico Machado enquanto autor de letras para este género musical. O seu documento é de valor incalculável se pensarmos que é praticamente inexistente a

transcrição musical dos mandós. O manuscrito encontra-se na posse da família de Ludovico Machado e será frequentemente reproduzido ao longo do capítulo quarto.

No quadro da minha investigação irei fazer uso do cruzamento de vários saberes: o dos livros, o do terreno transmitido pelos meus colaboradores e o da minha própria experiência enquanto observadora e participante no ato de fazer acontecer a música. E é neste entrelaçar de informações que me apoiarei para tentar encontrar sentido nos diferentes comportamentos que acompanham a música em Damão.

1 Enquadramento teórico

1.1 Contextualização e enunciado do problema

Em Damão, a comunidade católica que constitui o meu universo de estudo representa uma minoria da população total do território (2.7%). Esta comunidade marca a sua diferença através do vínculo religioso ao catolicismo, da conservação da língua portuguesa, da preservação do *português de Damão* como língua materna e da manutenção de práticas culturais alegadamente herdadas dos portugueses, entre as quais a música ocupa um lugar central. A importância da música enquanto prática ritualizada e identificadora faz com que ao longo deste trabalho sempre que utilizo a palavra “música” no quadro das práticas performativas desempenhadas pelos damanenses me esteja a referir a um repertório que inclui:

- Textos cantados, por vezes com uma coreografia associada e acompanhamento instrumental, que remetem para um referencial português. Podem ser de carácter religioso (com textos em português ou em latim) ou secular. Neste último caso o repertório é constituído por canções portuguesas e brasileiras que são cantadas em situações informais ou formais podendo ser dançadas segundo o modelo dos agrupamentos folclóricos portugueses;
- O mandó, que é um género musical local essencialmente vocal cantado em *português de Damão* e que tem uma presença assídua no que os damanenses designam por “programas culturais”, sendo igualmente frequente nas várias festas familiares;
- A música e a dança associadas à indústria cinematográfica de Bollywood;
- A música popular¹² europeia e norte-americana como danças de salão tocadas nas festas de casamento (valsa, *foxtrot*, *quickstep*, *jive*), *rock*, *pop*, *hip hop* e R&B.

Como pude verificar durante o meu trabalho de campo em Damão, estas práticas expressivas têm uma presença constante no seio da comunidade católica, seja nas festas familiares, nos rituais associados ao casamento, nos *programas culturais*, nas recepções oficiais, nas manifestações de religiosidade, na performance de agrupamentos folclóricos inspirados no modelo português e no *World Daman Day/Dia de Damão* (vide capítulo sexto). De acordo com a

¹² Por “música popular” refiro-me à música desempenhada e gravada por músicos profissionais e divulgada nos circuitos comerciais da indústria da música (Sardo 2009; Castelo-Branco 2008).

minha experiência, o protagonismo oferecido à música pelos damanenses deverá ser interpelado a partir de diferentes prismas de análise:

1. O modo como o repertório foi/é construído, legitimado e adotado pelos damanenses católicos. Aqui se incluem processos históricos definidos durante o período colonial mas também o modo como os damanenses reagiram ao fim do colonialismo português, mantendo práticas musicais e linguísticas inscritas na própria música e guardando com elas ingredientes de identificação dos quais não querem abdicar. Este repertório inscreve vários tipos de música cuja plasticidade se altera em função dos protagonistas, dos lugares de performance, das ocasiões, do momento histórico e da função que a performance desempenha;
2. O modo como o repertório se diferencia do resto da Índia – incluindo o de outras ex-colônias portuguesas como é o caso de Goa – e se torna identificador da comunidade católica damanense pela sua reclamada unicidade. Este aspeto deve ser entendido a partir da existência de um tipo de música contrastante, construída a partir do paradigma da música ocidental mas, sobretudo, que reclama, no caso de Damão, uma ascendência portuguesa. É isto que efetivamente identifica a comunidade damanense católica, sobretudo em relação a Goa, e provoca inclusivamente o uso de música cantada em português ou importada de Portugal, para além dos géneros que são considerados damanenses;
3. O modo como o repertório viaja com a diáspora e integra as práticas performativas desempenhadas em lugares de emigração. Independentemente dos lugares de diáspora e dos movimentos migratórios, os damanenses viajam transportando a sua música e transformam-na numa bandeira de diferença quando integrados em territórios de acolhimento diaspórico. Nestes contextos, a plasticidade da música é retomada, alterando o modo como no interior do repertório os diferentes géneros musicais adquirem também diferentes ponderações. A relação com a música é tão importante quer se viva em Damão quer num espaço migratório. Porém, o modo como o repertório é gerido, incluindo ou excluindo géneros musicais e/ou coreográficos ou, ainda, dando maior ou menor importância aos mesmos, varia conforme o lugar onde se vive e, com isso, altera também a forma como os damanenses se autoidentificam;
4. O modo como o repertório viaja intergeracionalmente e é adotado e adaptado por indivíduos de diferentes idades e experiências pós-coloniais. Também aqui a plasticidade do repertório se torna visível pela incorporação de géneros e estilos de

música mais próximos das gerações mais novas (indianos e europeus). Todavia, este processo não exclui a manutenção da música cantada em português, seja ela importada de Portugal (religiosa ou secular) ou de origem damanense cantada, portanto, em *português de Damão*. Esta viagem intergeracional levanta problemas interessantes e instigantes que oferecem à música um lugar que é ao mesmo tempo de fruição estética – portanto, escolhida e elegida pelos seus intérpretes – e, também, de identificação e herança patrimonial, ou seja, herdada das gerações mais velhas;

5. O modo como a música estabelece uma interdependência com a vida ao ponto de não ser considerada um “saber à parte”. Na verdade, quando inicialmente os meus colaboradores me referiam a inexistência de música em Damão estavam de facto a expor um modo de olhar a música que não a recorta das outras práticas quotidianas. Neste sentido, a música enquanto prática associada a espaços de exposição acontece em Damão muito raramente e apenas com o intuito de heterorrepresentação. No contexto da diáspora, onde o quotidiano e o enquadramento territorial damanense estão ausentes, a música adquire um lugar expositivo mais intenso embora seja apenas desempenhada no interior da e para a comunidade. Aqui a música é também uma forma de manter e de viver Damão, performando-o intergeracionalmente.

Os problemas acima apresentados emanam a partir da minha experiência de trabalho de campo desenvolvido em Damão e no Reino Unido. Durante a minha permanência no Reino Unido confrontei-me com um conjunto de interrogações na tentativa de perceber de que forma as comunidades damanenses negociam os diversos aspetos decorrentes da situação ambivalente e indeterminada que vivem no contexto diaspórico, onde procuram conciliar uma multiplicidade de identificações e de associações que definem o seu quotidiano. Procurei assim perceber de que forma estas comunidades, uma vez deslocadas, constroem o lugar onde vivem, qual o papel das práticas transportadas de Damão para a diáspora, qual a função da música no processo de negociação, conciliação e construção identitária no interior da comunidade e entre esta e a comunidade de acolhimento e, finalmente, de que modo a música traça um caminho entre Damão e o Reino Unido, estabelece um elo de ligação entre os dois espaços e potencia a construção de um lugar de acolhimento à imagem de Damão.

1.2 Análise conceptual

Com o intuito de dar resposta às questões atrás enunciadas recorrerei, ao longo deste trabalho, a conceitos como os de “tradição”, “cultura”, “identidade”, “*lieux de mémoire*”, “diáspora” e “transnacionalismo” que serão objeto de reflexão a partir de duas dimensões: a discursiva e a performativa. Em ambos os casos, a minha análise procura articular a reflexão teórica com as análises feitas pelos meus colaboradores no terreno. Procura, ainda, contar com a minha experiência pessoal *in situ* e o modo como ela se revê nos relatos que os meus colaboradores fazem sobre a sua própria experiência.

Sobre Tradição

Utilizo, neste contexto, o conceito de “tradição” com o sentido proposto por Stuart Hall na sua publicação *Da diáspora: Identidades e mediações culturais* (2008). Segundo Hall, a tradição funciona como um repertório de significados ao qual os indivíduos recorrem para dar sentido ao seu mundo. A tradição, aqui, não tem uma dimensão fixa e impermeável e

(...) as comunidades não estão emparedadas em uma Tradição imutável. Assim como ocorre na maioria das diásporas, as tradições variam de acordo com a pessoa, ou mesmo dentro de uma mesma pessoa, e constantemente são revisadas e transformadas em resposta às experiências migratórias (Hall 2008, 63).

Stuart Hall cita ainda David Scott (1999) para reforçar a ideia de que a tradição deve ser compreendida como “um conceito discursivo... [que] procura conectar, de forma legítima dentro da estrutura de sua narrativa, uma relação com o passado, comunidade e identidade” (op. cit. Hall 2008, 88)¹³.

¹³ Entendo que o atributo “discursivo” associado ao vocábulo “conceito” (“conceito discursivo”) refere-se sobretudo ao facto de a palavra “identidade” constituir efetivamente um recurso permanente nos discursos orais e, ainda, remeter para realidades em movimento. Como refere Hall, “A tradição não implica algo fixo. É antes um reconhecimento do carácter encarnado de todo o discurso. “É um tipo especial de conceito discursivo, na medida em que este desempenha uma tarefa distinta; busca compor oficialmente, dentro da estrutura de sua narrativa, uma relação entre o passado, a comunidade e a identidade. Ela depende do conflito e da controvérsia. É um lugar de disputa e também de consenso, de discurso e de acordo” (Scott 1999 op. cit. Hall 2008, 89).

“...Tradition does not mean something fixed. It is, rather, a recognition of the embodied character of all discourse. “It is a special sort of discursive concept in the sense that it performs a distinctive kind of labour; it seeks to connect authoritatively, within the structure of its narrative, a relation among past, community and identity... It depends upon a play of conflict and contention. It is a space of dispute as much as of consensus, of discourse as much as of accord” (Scott 1999 op. cit. Hall 2000, 240).

No caso das comunidades damanenses, este elo de ligação ao passado de que fala Hall é mantido através da reprodução das práticas expressivas herdadas do seu território de origem, o que vem corroborar a afirmação de Leela Gandhi (1998) segundo a qual o termo “diáspora” evoca uma deslocação cultural e todos os processos que daí advêm, mais do que o simples movimento de indivíduos.

Sobre Cultura e Transculturalidade

Assim como no caso do conceito de “tradição”, a perspectiva diaspórica de “cultura” vem subverter os modelos culturais tradicionais herdados como essencializantes e homogeneizantes. Neste contexto de deslocação cultural Stuart Hall defende que, apesar de as culturas terem os seus “locais”, a nossa preocupação não deve ser definir uma origem mas ver este processo como uma “repetição-com-diferença ou uma reciprocidade-sem-começo” (Hall 2008, 36). Neste caso concreto, a cultura damanense no Reino Unido não deve ser vista como um reflexo pálido da cultura damanense em Damão destinada a ir enfraquecendo ao longo do tempo. Pelo contrário, é o resultado de uma formação autónoma num território distinto do de origem e de uma relação dialógica com este território e com outras comunidades migrantes com as quais partilham uma condição minoritária. Estas comunidades são caracterizadas por um forte sentimento de identidade grupal e de ligação ao território de origem e os seus membros estão unidos por laços sociais derivados de *habitus* (Bourdieu 1989), línguas e práticas compartilhadas. Possuem uma história, memórias coletivas e uma origem geográfica comuns, o que tende a separá-los do mundo exterior principalmente pela manutenção de práticas culturais distintas no contexto familiar e doméstico. Stuart Hall vai ainda mais longe nas suas reflexões sobre os conceitos de “cultura” e “tradição” defendendo que

A cultura é uma produção. Tem sua matéria-prima, seus recursos, seu “trabalho produtivo”. Depende de um conhecimento da tradição enquanto “o mesmo em mutação” e de um conjunto efectivo de genealogias. Mas o que esse “desvio através de seus passados” faz é nos capacitar, através da cultura, a nos produzir a nós mesmo de novo, como novos tipos de sujeitos. Portanto, não é uma questão do que as tradições fazem de nós, mas daquilo que nós fazemos das nossas tradições. Paradoxalmente, nossas identidades culturais, em qualquer forma acabada, estão à nossa frente. Estamos sempre em processo de formação cultural. A cultura não é uma questão de ontologia, de ser, mas de se tornar (Hall 2008, 43).

O conceito de “cultura” tem sido objeto de múltiplas reflexões e debates desde a proposta fundacional de Edward Tylor em 1871, onde pela primeira vez a designação extravasa a

dimensão elitista de cultura para se inscrever no quadro da antropologia. À abertura sugerida por Tylor seguiu-se um conjunto de novas conceptualizações ao longo da primeira metade do século XX, na tentativa de evitar visões essencialistas da definição do termo. Nas diferentes propostas teóricas é visível a procura, por um lado, de categorias de circunscrição que permitam operacionalizar o conceito mas, por outro, uma atitude que deixa em aberto a própria impossibilidade de inscrever a cultura em categorias herméticas. Isto não significa que em muitos casos as categorias criadas não se revelem úteis para pensar a atividade humana em torno do conceito de cultura. Um exemplo claro deste processo pode encontrar-se no caso da proposta de Raymond Williams, de acordo com a qual

(...) culture is a description of a particular way of life, which expresses certain meanings and values not only in art and learning but also in institutions and ordinary behaviour. The analysis of culture, from such a definition, is the clarification of the meanings and values implicit and explicit in a particular way of life, a particular culture (1961, 57).

O autor utiliza ainda o conceito de “structure of feeling” (1961, 64-66) para se referir à cultura de um determinado momento histórico:

The term I would suggest to describe it is structure of feeling: it is as firm and definitive as “structure” suggests, yet it operates in the most delicate and least tangible parts of our activity. In one sense, this structure of feeling is the culture of a period: it is the particular living result of all the elements in the general organization. And it is in this respect that the arts of a period, taking these to include characteristic approaches and tones in argument, are of major importance. For here, if anywhere, this characteristic is likely to be expressed; often not consciously, but by the fact that here, in the only examples we have of recorded communication that outlives its bearers, the actual living sense, the deep community that makes the communication possible, is naturally drawn upon (Williams 1961, 64-65).

A “structure of feeling” não tem necessariamente de ser apropriada da mesma forma por todos os indivíduos da comunidade. É desta estrutura que a comunicação dentro da comunidade depende sem ser formalmente ensinada ou aprendida. Uma geração pode educar a sua sucessora numa determinada orientação cultural mas, mesmo tendo sido bem sucedida nesta tarefa, a nova geração terá sempre a sua própria “structure of feeling” gerada de acordo e como resposta criativa ao novo e único mundo que irá herdar. Como pude compreender durante a minha experiência com as comunidades damanenses no Reino Unido, a geração mais velha esforça-se por transmitir à mais nova o que considera ser a cultura e as tradições damanenses através da reprodução das práticas expressivas que mantinha no território de origem. Adotando o conceito de Raymond Williams (1961) constatamos que uma determinada

“structure of feeling” é assim ensinada intergeracionalmente mas que a geração recetora é livre de criar a sua própria estrutura como resultado de uma relação dialógica com o meio envolvente. No caso de Damão, enquanto a geração mais velha cresceu a cantar os mandós e a dançar música portuguesa, a mais nova, que não foi exposta a essa experiência, foi integrando progressivamente a música anglo-saxónica e de Bollywood no seu repertório pessoal e coletivo que articula com o repertório herdado dos pais. Seguindo esta linha de pensamento, e apesar das propostas acima enunciadas terem sido desenvolvidas no quadro do que os seus autores designam por “minorias étnicas e culturais”, no caso da comunidade damanense a definição da sua identidade cultural não pode ser vista de uma forma generalizante e aglutinadora.

Fredric Jameson sugere ainda uma segunda forma de pensar o conceito de cultura, vendo-o como um veículo através do qual as relações entre os grupos se constroem com base no olhar sobre o Outro, muitas vezes produzindo estereótipos e mesmo estigmatizações: “(...) no group «has» a culture all by itself: culture is the nimbus perceived by one group when it comes into contact with and observes another one. It is the objectification of everything alien and strange about the contact group” (Jameson 1993, 33). É precisamente devido a estas relações entre grupos que o termo “cultura” – não obstante a sua definição – parece atualmente insuficiente para caracterizar as sociedades pós-modernas e elucidar os seus diferentes cenários.

Referindo-se em particular à noção proposta e difundida por Johann Gottfried Herder no final do século XVIII, Wolfgang Welsch (1999) acusa de racista a definição tradicional de cultura, dada a sua pressuposta tentativa de homogeneização e de definição de uma espécie de pureza internas e ao mesmo tempo de demarcação externa, isolamento e circunscrição. O autor critica ainda os mais recentes conceitos de “interculturalidade” e “multiculturalidade” por não serem capazes de ajudar à compreensão das relações entre diferentes culturas. Segundo o autor, a ideia de “interculturalidade” emerge da visão tradicional das culturas como esferas ou ilhas e procura formas de estas se conseguirem compreender e reconhecer, cada uma mantendo o seu universo delimitado. O termo “multiculturalidade” foca-se nos problemas com que diferentes culturas se debatem quando vivem numa mesma sociedade e, diz Welsch, deriva da noção de existência de culturas claramente distintas e homogêneas, neste caso convivendo num mesmo espaço. Respeitando-se os limites de cada uma, este conceito

procura oportunidades de tolerância, de compreensão e de gestão de conflitos mas propicia uma guetização ou fundamentalismo cultural.

Dada a ineficácia destas duas conceptualizações Welsch sugere a noção de “transculturalidade” e apresenta assim os seus argumentos:

Cultures *de facto* no longer have the insinuated form of homogeneity and separateness. They have instead assumed a new form, which is to be called *transcultural* in so far as it *passes through* classical cultural boundaries. Cultural conditions today are largely characterized by mixes and permeations. The concept of transculturality seeks to articulate this altered cultural constitution (1999, 197).

Transculturalidade é uma consequência da heterogeneidade interna e da complexidade das culturas nas sociedades pós-modernas, que se encontram extremamente interligadas umas com as outras. Welsch formula ainda uma outra paleta de relações entre culturas: não de isolamento e conflito mas de emaranhamento, de enredamento e de comunhão. Este fenómeno é estimulado pelos processos migratórios e pelos sistemas globais de comunicação materiais e imateriais e de interdependência económica. Dada a dispersão de indivíduos à escala mundial e a globalização de produtos e informação nada é mais totalmente estranho nem próprio, sendo a autenticidade folclorizada e simulada. Ao nível individual, “(...) we are cultural hybrids” (Welsch 1999, 198), dado que a nossa formação cultural é fortemente marcada por múltiplas referências culturais.

Isto mesmo está expresso – tal como Welsch corrobora – nos processos inerentes ao fenómeno da globalização os quais contrapõem à suposta homogeneização cultural numa dimensão mundial um crescimento de particularismos. A nível pessoal ou coletivo, os indivíduos têm lutado contra a imersão numa uniformização globalizada procurando evidenciar a sua especificidade identitária e a sua distinção. No contexto do meu universo de estudo, as práticas performativas e, em especial, a música têm sido um instrumento valioso na luta dos damanenses católicos pela sua diferenciação e unicidade e, por isso, a noção de transculturalidade tem revelado vantagens na clarificação da minha análise:

It is able to cover both global and local, universalistic and particularistic aspects, and it does so quite naturally, from the logic of transcultural processes themselves. The globalizing tendencies as well as the desire for specificity and particularity can be fulfilled *within* transculturality. Transcultural identities comprehend a cosmopolitan side, but also a side of local affiliation. Transcultural people combine both (Welsch 1999, 205).

Sobre Identidade

“«Identity» means standing out: being different and through that difference unique – and so the search for identity cannot but divide and separate”

(Bauman 2011, 16)

“(…) music is itself a *potent* symbol of identity; like language (and attributes of language such as accent and dialect), it is one of those aspects of culture which can, when the need to assert «ethnic identity» arises, most readily serve this purpose. Its effectiveness may be twofold; not only does it act as a ready means for the identification of different ethnic or social groups, but it has potent emotional connotations and can be used to assert and negotiate identity in a particularly powerful manner”

(Baily 1997, 48)

O conceito de “identidade” caminha habitualmente a par com o conceito de “cultura” sendo que ambos padecem da impossibilidade da operacionalidade e, talvez por isso, permanecem numa profunda associação. A impossibilidade de operar com estes conceitos não os afasta, porém, dos debates teóricos que os acompanham e que advêm, sobretudo, da sua cada vez maior recorrência nos discursos não-acadêmicos, promovidos pela própria realidade eminentemente diaspórica e pós-colonial do planeta. O recurso a esta associação entre identidade e cultura como forma de distinção das comunidades diaspóricas permite corroborar a proposta de Iain Chambers (1994), de acordo com a qual a identidade cultural é “construída em movimento”, “formed on the move” (1994, 25). Embora Chambers defenda que a herança de cada indivíduo – a sua cultura, história, língua, tradição e consciência identitária – não pode ser apagada, destruída ou negada, ela é sempre passível de contacto com o meio em que este está inserido e pode por isso ser questionada, transformada e reescrita. Nas suas palavras,

(…) our sense of being, of identity and language, is experienced and extrapolated from movement: the “I” does not pre-exist this movement and then go out into the world, the “I” is constantly being formed and reformed in such movement in the world (Chambers 1994, 24).

Encontramos aqui duas formas de pensar a identidade cultural que Stuart Hall (1990) distingue da seguinte forma: a primeira é vista como uma cultura partilhada por indivíduos que têm uma história, ascendência e herança comuns que os une numa rede de referências e significados estável e imutável. A segunda aceção admite que é arriscado falar de “uma experiência, uma identidade” sem considerar as ruturas e discontinuidades da vivência de cada um, e desta forma “Cultural identity (...) is a matter of «becoming» as well as of «being». It belongs to the

future as much as to the past. It is not something which already exists, transcending place, time, history and culture” (Hall 1990, 225).

Stuart Hall conceptualiza a identidade como um processo nunca completo, discursivo e performativo. A sua análise em torno deste conceito aceita que as identidades nunca são unificadas, mas fragmentadas e fraturadas, e construídas através de discursos, práticas e posições diferentes, múltiplas e por vezes antagonistas. Neste aspeto Hall corrobora a proposta seminal de Lévi-Strauss (1977) segundo a qual a identidade, mais do que indicar proximidades entre os indivíduos, é sobretudo definida por universos extremamente descontínuos. A diferença da proposta de Hall reside na incorporação de novos dados para a análise (como o do discurso) e também na proposta alternativa do uso do conceito de “identificação”.

Apesar de na linguagem do senso comum a noção de “identificação” ser entendida como o reconhecimento de uma origem comum ou de características partilhadas com uma pessoa, grupo ou ideal associado a um sentimento natural de solidariedade e de pertença consequentes dessa união, Stuart Hall vê as identidades mais como o produto da marcação da diferença e da exclusão do que como o sinal de uma unidade idêntica e naturalmente constituída:

Above all, and directly contrary to the form in which they are constantly invoked, identities are constructed through, not outside, difference (1996, 4). Throughout their careers, identities can function as points of identification and attachment only *because* of their capacity to exclude, to leave out, to render “outside” abjected. Every identity has at its “margin”, an excess, something more. The unity, the internal homogeneity, which the term identity treats as foundational is not a natural, but a constructed form of closure, every identity naming as its necessary, even if silenced and unspoken other, that which it “lacks”. (...) So the “unities” which identities proclaim are, in fact, constructed within the play of power and exclusion, and are the result, not of a natural and inevitable or primordial totality but of the naturalized, overdetermined process of “closure” (id., 5).

Esta visão do conceito de identidade proposta por Hall é particularmente útil para a compreensão do meu universo de estudo. Na verdade, a realização do meu trabalho de campo tanto em Damão como no Reino Unido permitiu-me constatar que a construção da identidade damanense é claramente performada, no território de origem e na diáspora, através da exclusão e da demarcação da diferença, uma vez que, como veremos mais à frente em pormenor, as comunidades que os meus colaboradores formam e no seio das quais vivem

integram apenas damanenses católicos lusofalantes. Porém, e apesar de ser possível circunscrever e até “fechar”, na assunção de Hall, estas comunidades através da identificação física dos seus membros, é impossível fixar fronteiras que as isolem do meio envolvente e as separem do Outro com o qual interagem e que ao mesmo tempo excluem. Aliás, como Terry Eagleton defende, "It is a fact about cultures that their boundaries are porous and ambiguous, more like horizons than electrified fences" (2004, 62). Também Richard Jenkins reflete sobre toda a maleabilidade e plasticidade associadas à formação de identidades coletivas e argumenta:

Group identification is characteristically constructed across the group boundary, in interaction with others. Boundaries are permeable, persisting despite the flow of personnel across them, and identity is constructed in transactions at and across the boundary. During these transactions a balance is struck between (internal) group identification and (external) categorisation by others (Jenkins 2008, 44).

E acrescenta: “Collective identities are not «internally» homogeneous or consensual. They can and do change; they can and do vary from context to context; they can and do vary from person to person; and yet they can and do *persist*” (id., 140).

Esta natureza performativa da identidade enraizada num olhar de e sobre o Outro é um aspeto relevante no contexto diaspórico, em geral, e no meu estudo sobre as comunidades damanenses no Reino Unido, em particular. Apesar de o seu elo de ligação à cultura de origem se manter forte – tanto na geração mais velha como na mais nova – é natural que progressivamente o local de origem vá deixando de ser a sua única fonte de identificação como resultado de uma relação dialógica com o meio envolvente. Como analisarei, enquanto em Damão os *programas culturais* organizados pela comunidade católica para se heterorrepresentar exibem os mandós e as canções e *danças portuguesas* – que é o que lhe permite demarcar-se ao mesmo tempo da restante população damanense e, num grande plano, do resto do território indiano – na diáspora, para além de todos os géneros praticados no local de origem, a geração mais nova dança e canta as produções musicais de Bollywood criando uma imagem visual associada à Índia. Assim, é através da música e da língua damanense, da *dança portuguesa* (ou será também damanense?) e dos êxitos de Bollywood que a comunidade damanense se diferencia das restantes minorias culturais e da população britânica. Como afirma Jeremy Waldron (1992) “o mundo social [não] se divide distintamente em culturas particulares, uma para cada comunidade, [nem] que o que todos necessitam é de apenas *uma*

dessas entidades – uma única cultura coerente – para moldar e dar significado à... vida” (op. cit. Hall 2008, 80).

O modo através do qual os damanenses viajam com a sua música e com as suas práticas performativas pode ser compreendido à luz das ideias de Richard Bauman e Charles Briggs (1990) tendo em conta a forma como os autores desenvolvem e relacionam os conceitos de entextualização, descontextualização e recontextualização. A entextualização é o processo que transforma o discurso ou a performance em texto quando este é extraído da sua situação inicial, ou seja, descontextualizado. A descontextualização de um texto de um contexto social envolve a sua recontextualização num outro e, segundo os autores, este processo é transformacional e conjuga aquilo que o texto traz do seu contexto anterior com a forma, a função e o significado que lhe é dado quando é recontextualizado. Esta transformação não é ditada tanto pelo envolvimento social e físico mas emerge das negociações entre os participantes nas interações sociais. Como descreverei ao longo do meu trabalho, a viagem do repertório musical e performativo damanense para o Reino Unido, através das comunidades damanenses residentes em Leicester, em Peterborough e em Wembley, obedece de alguma forma aos processos atrás descritos de entextualização e de recontextualização. O uso da música em todas as atividades e ocasiões festivas (*World Daman Day*, Natal, Carnaval, Páscoa, São João, piqueniques, entre outras) organizadas pelas respetivas associações obedece ao objetivo de relembrar e mesmo recriar a *terra* de origem. Por esta razão, e pelos motivos que mais à frente enunciarei, as associações de damanenses no Reino Unido recontextualizam a música gerando, com esse processo, lugares de memória e até de imaginação.

1.2.1 *Lieux de mémoire* e o passado

Através da sua ação e dinamismo as comunidades damanenses estabelecidas no Reino Unido procuram combater aquilo que Iain Chambers (1994) entende ser a condição do migrante: o sentimento de desenraizamento, de viver entre mundos – entre um passado perdido e um presente desintegrado – e de ser impossível o retorno a “casa”. Com os seus esforços de recriação do território de origem na diáspora estas associações transformam-se, no meu entender, em *lieux de mémoire* na aceção sugerida por Pierre Nora. O autor reflete sobre este conceito em sete volumes editados entre 1984 e 1992 a respeito das memórias francesas sobre a república, a nação e a própria França. Na introdução à publicação de 2008 *Cultural Memory*

Studies: An International and Interdisciplinary Handbook, Astrid Erll distingue dois níveis de memória cultural. O primeiro corresponde à memória biológica e atenta para o facto de nenhuma memória ser puramente individual por ser sempre enformada por contextos coletivos, por enquadramentos socioculturais e por fatores externos. O segundo nível refere-se a uma dimensão simbólica, aos meios de comunicação, instituições e práticas através das quais os grupos sociais constroem um passado partilhado:

“Memory”, here, is used metaphorically. Societies do not remember literally; but much of what is done to reconstruct a shared past bears some resemblance to the processes of individual memory, such as the selectivity and perspectivity inherent in the creation of versions of the past according to present knowledge and needs (Erll 2008, 5).

O conceito proposto por Pierre Nora (1989) inscreve-se nesta dimensão simbólica da memória coletiva e o autor explica que os *lieux de mémoire* (lugares de memória) surgiram como consequência do desaparecimento dos *milieux de mémoire* (reais e totais ambientes de memória), do esquecimento da história, do abandono do passado e por isso têm o objetivo de vigiar e cristalizar a memória e garantir a repetição ritualizada de uma prática vista como intemporal. Os *lieux de mémoire* podem ser materiais (lugares comemorativos, estátuas, arquivos ou museus), simbólicos (cerimónias, peregrinações ou santuários) e funcionais (dicionários, enciclopédias ou manuais) e a sua característica fundamental é a vontade de recordar, de parar no tempo e de impedir o esquecimento: “These *lieux de mémoire* are fundamentally remains, the ultimate embodiments of a memorial consciousness that has barely survived in a historical age that calls out for memory because it has abandoned it” (Nora 1989, 12).

Contudo, como Vita Fortunati e Elena Lamberti (2008) ressaltam, a interação social que ocorre durante o ato de recordar não pode ser ignorada e por isso sugerem um olhar sobre o conceito de “memória coletiva” como algo fluido, dinâmico e plural e não como uma entidade fixa, monolítica e estática. Astrid Erll resume desta forma a natureza performativa do conceito de “memória” e a sua relação com a construção identitária, defendendo:

That memory and identity are closely linked on the individual level is a commonplace that goes back at least to John Locke, who maintained that there is no such thing as an essential identity, but that identities have to be constructed and reconstructed by acts of memory, by remembering who one was and by setting this past Self in relation to the present Self (Erll 2008, 6).

Também Homi Bhabha cita John Locke (1969) e a importância por ele atribuída a esta consciência do passado na construção da identidade: “As far as this consciousness can be

extended backwards to any past action or thought, so far reaches the identity of that person" (op. cit. Bhabha 2006, 69).

Voltando às definições de “cultura” atrás problematizadas relaciono-as agora com a de “memória social”, descrita por Jurij Lotman e Boris Uspenskij (1984) como “not genetically transmitted” (op. cit. Assmann 2008, 97). Estes autores são citados por Assmann, que defende que através da cultura os indivíduos constroem uma estrutura temporal que relaciona o passado, o presente e o futuro e estabelecem um contrato entre os vivos, os mortos e os que ainda virão:

They do not have to start anew in every generation because they are standing on the shoulders of giants whose knowledge they can reuse and reinterpret. As the Internet creates a framework for communication across wide distances in space, cultural memory creates a framework for communication across the abyss of time (Assmann 2008, 97).

É neste sentido também que Edward Shils relaciona a memória social com a sacralização do passado no seu capítulo dedicado ao conceito de “tradição” (1992). O autor descreve as crenças tradicionais como algo que é “dado”, recebido irrefletidamente, sendo legitimadas por terem sido observadas e aceites como válidas no passado – ou seja, reunindo um consenso ao longo do tempo – ou terem sido recomendadas por uma figura de autoridade. Esta autoridade é frequentemente exercida pelos mais velhos através dos quais o passado é, supostamente, transmitido. Apesar do seu carácter sagrado e da sua aceitação inconsciente – “qualidade sagrada” e “qualidade passada” – o autor ressalva que “a fonte ou modelo da tradição recriada não precisa de alguma vez ter existido sob a forma que aquele que a procurou pretende que ela tenha; o que é significativo é que ele acredite que ela tenha existido sob essa forma” (Shils 1992, 308).

Fica portanto claro que, no que diz respeito à memória, à identidade, ao passado e à tradição – conceitos tão caros às sociedades contemporâneas pós-modernas e poscoloniais –, o desejo de encontrar um lugar de diferença é, frequentemente, alicerçado em exercícios de imaginação e de construção de lugares de memória que mais não são que lugares imaginados. Neste sentido, sublinho a proposta de António García Gutiérrez (2009) quando sustenta, nesta linha de análise, que nem as tradições, nem a identidade nem as gerações são reais, embora enformem decisiva, e por vezes tragicamente, as nossas vidas (2009). Este processo é sobretudo visível

nas comunidades diaspóricas, um universo igualmente incerto e obscuro ao qual me refiro em seguida.

1.2.2 Sobre Diáspora

“Diaspora is different from travel (though it works through travel practices) in that it is not temporary. It involves dwelling, maintaining communities, having collective homes away from home (and in this it is different from exile, with its frequently individualist focus). Diaspora discourses articulates, or bends together, both roots *and* routes to construct what Gilroy describes as alternate public spheres (1987), forms of community consciousness and solidarity that maintain identifications outside the national time/space in order to live inside, with a difference” (Clifford 1994, 307-308) “The language of diaspora is increasingly invoked by displaced peoples who feel (maintain, revive, invent) a connection with a prior home. This sense of connection must be strong enough to resist erasure through the normalizing processes of forgetting, assimilating, and distancing”

(Clifford 1994, 310)

“Diasporas, almost by definition, conjure deterritorialized areas, worlds of meaning and «home» feeling detached from original territorial boundaries”

(Tsing 2000, 343)

“[Diasporas are] transnational, spatially and temporally sprawling sociocultural formations of people, creating imagined communities whose blurred and fluctuating boundaries are sustained by real and/or symbolic ties to some original «homeland»”

(Ang 2001, 25 op. cit. Lee 2004, 53)

Apesar de, na minha opinião, as comunidades damanenses fixadas no Reino Unido se inscreverem nas propostas de Clifford, Tsing e Ang acima transcritas, o emprego do conceito de “diáspora” ao longo do meu trabalho exige que se faça aqui uma breve reflexão sobre algumas das suas diversas conotações e aplicações. A palavra provém do grego – *diaspeiro* – e resulta da junção do verbo *speiro* (semear, em inglês *to sow*) com a proposição *dia* (por toda a parte, em inglês *over*), significando assim dispersão (Cohen 2001, ix; Dufoix 2009, 48). Para os judeus, africanos, arménios e palestinianos, frequentemente referidos nos trabalhos académicos sobre diáspora, o conceito carrega uma carga negativa e um significado brutal, associado a um trauma coletivo, a um desterro violento e a um exílio forçado. Robin Cohen (2001) distinguiu, pelos seus motivos de formação e características, quatro tipos de diáspora que eu apresentarei mantendo as suas denominações originais e os exemplos apresentados

pelo autor: *victim diasporas* (africanos e armênios), *labour and imperial diasporas* (indianos e britânicos), *trade diasporas* (chineses e libaneses) e *cultural diasporas* (caribenhos).

Em 1986 Gabriel Sheffer propôs uma definição de diáspora partindo dos seguintes critérios: o grupo disperso deverá manter uma identidade coletiva distinta em diferentes localizações internacionais; o grupo deverá ter alguma organização interna própria; o grupo em dispersão deverá manter ligações com o território de origem, sejam elas simbólicas ou reais (op. cit. Weinar 2010, 75). Cinco anos mais tarde, no primeiro número da revista *Diaspora*, William Safran definiu diásporas como comunidades étnicas minoritárias, ao contrário de comunidades migrantes, e sugeriu diversos indicadores de avaliação, incluindo a relação triádica das comunidades com um território de origem, com um território de acolhimento e com outros países de fixação da diáspora. De acordo com o autor, o conceito de diáspora pode ser aplicado quando os membros de uma comunidade minoritária expatriada partilham várias das seguintes características:

(1) they are dispersed from an original “center” to at least two “peripheral” places; (2) they maintain a “memory, vision, or myth about their original homeland”; (3) they “believe they are not - and perhaps cannot be - fully accepted by their host country”; (4) they see the ancestral home as a place of eventual return, when the time is right; (5) they are committed to the maintenance or restoration of this homeland; and (6) their consciousness and solidarity as a group are “importantly defined” by this continuing relationship with the homeland (op. cit. Clifford 1999, 247).

O que se entende por “território de origem” é outra questão em torno da qual é difícil reunir consenso, principalmente quando a tentamos compreender à luz da primeira, segunda ou terceira gerações das comunidades deslocadas. No que se refere ao meu universo de estudo, mais à frente constataremos a ambiguidade de que este aspeto se reveste no contexto dos damanenses residentes no Reino Unido e a impossibilidade com que alguns dos meus colaboradores se depararam de nomear “uma casa” ou “uma origem”. Como Avtar Brah interroga:

Where is home? On the one hand, “home” is a mythic place of desire in the diasporic imagination. In this sense it is a place of no return, even if it is possible to visit the geographical territory that is seen as the place of “origin”. On the other hand, home is also the lived experience of a locality. Its sounds and smells, its heat and dust, balmy summer evenings, or the excitement of the first snowfall, shivering winter evenings, sombre grey skies in the middle of the day . . . all this, as mediated by the historically specific everyday of social relations (Brah 1996, 188).

Brah estabelece a distinção entre “homing desire” e “desire for a homeland”, ou seja, entre “feeling at home” e “declaring a place as home”, e explica esta diferenciação pelo facto de a lealdade e a ligação emocional ao território de origem não serem incompatíveis e excludentes de uma identificação com o território de acolhimento. Pensando no caso concreto do meu domínio de análise, servir-me-ei desta distinção e da definição de “casa” proposta por Linda Basch, Nina Glick Schiller e Cristina Szanton Blanc: “Transmigrants use the term «home» for their society of origin, even when they clearly have also made a home in their country of settlement” (2005, 8).

Relativamente à incorporação e à integração dos migrantes nas sociedades de acolhimento, as noções de diáspora mais antigas (como a de Sheffer e Safran acima referidas) pressupõem que os seus membros não se integram totalmente no país de imigração, seja de um ponto de vista social, político, económico ou cultural. Defendem que a comunidade diaspórica constrói e mantém uma fronteira que a separa da população maioritária dominante e que a “assimilação” representaria o fim da diáspora. Progressivamente, a investigação académica centrada em diversos estudos de caso de comunidades migratórias veio a reconhecer que muitos migrantes mantêm ligações com os seus países de origem ao mesmo tempo que se vão integrando naqueles que os receberam: “Immigrant incorporation and enduring transnational practices are not antithetical but simultaneous processes that mutually inform each other” (Levitt 2009, 1225). Embora os próprios investigadores previssem que, de uma forma geral, estes laços transnacionais se mantivessem apenas durante a primeira geração, a observação no terreno veio demonstrar que crianças e jovens educados num lar ou numa comunidade transnacional em que circulam diariamente pessoas, bens, práticas, comidas, músicas e ideias associadas aos países de origem dos seus pais não socializam apenas com as instituições e os referentes dos territórios onde vivem mas também com aqueles de onde as suas famílias provêm. As novas gerações adquirem contactos sociais, conhecimentos e um repertório cultural plural e ambivalente que pode ser manifestado de diferentes formas, passando pelo seu contributo para a prosperidade e segurança dos territórios de origem, pela solidariedade e empatia com os seus pares em caso de catástrofes naturais e ameaças de invasão e destruição (com o envio de dinheiro, armas, o seu “regresso” ou alistamento no exército) (Cohen 2001) e pela visita ao país de origem em busca de uma forma de identificação ou de uma formação académica (Basch, Schiller, e Blanc 2005; Schiller, Basch, e Szanton-Blanc 1995).

Este elo de ligação ao território de origem e as relações sociais entre este espaço e a diáspora são preservados e consolidados através do que Michel Bruneau (2010, 35-48) designa por capital simbólico e iconográfico, o qual permite à diáspora reproduzir-se e ultrapassar os obstáculos colocados pela distância. O autor divide os símbolos que constituem uma iconografia em três domínios – religião, passado político (memória) e organização social – e eu proponho a inclusão de um quarto – o universo sensível/emocional. Este universo é materializado através da música, da dança e de outras práticas performativas e culturais herdadas da cultura de origem e recontextualizadas na diáspora. Ele permite diferenciar a comunidade migrante, a identificação dos seus elementos entre si pela partilha de um repertório comum e a reterritorialização no lugar de acolhimento. Para este processo contribui a criação de “lugares de memória” que reúnem os ícones que permitem substituir uma relação material por outra emocional, sensível, espiritual e cultural. Desta forma a desterritorialização – ou seja, a perda ou abandono do espaço de origem e a posterior inserção num outro numa condição minoritária, de estranheza e de desenraizamento – dá lugar à reterritorialização, como claramente explica Bruneau:

(...) in a diaspora, identity pre-exists place and tries to re-create it, to remodel it, in order to reproduce itself. Individuals or communities in diasporas live in places that they have not themselves laid out and that are suffused with other identities. As such, they will try to set up their very own place, one that is redolent of their home place within the bosom of which their identity, that of their kinfolk, of their ancestors, has been formed. De-territorialisation goes with, or is followed by, re-territorialisation (2010, 49).

Esta dimensão transformativa e construtiva da diáspora decorre de uma relação dialógica com o meio em que está inserida e da sua função dupla e ambivalente que tenta gerir o vetor “donde sou” com o “onde estou”. A duplicidade é expressa nas identidades hífenizadas (por exemplo indiano-britânico, turco-alemão, argelino-francês) que posicionam o sujeito diaspórico, espacial e temporalmente, entre duas culturas. O primeiro termo geralmente remete para o local e para o tempo de origem da primeira geração e o segundo para a localização por vezes problemática do sujeito no presente. Para se referir à dupla função desempenhada por este hífen – que ao mesmo tempo separa e une ambos os termos – Regina Lee sugere o termo “disconjunção”. Desta forma, o hífen identifica e constitui uma separação (disjunção) enquanto conecta duas entidades culturais díspares (conjunção):

The “disconjunctive” hyphen, as a middle term, not only encapsulates the double aspect of diasporic subject identity, it also stands for the liminal space and time that diasporic subjects inhabit, forming the basis upon which

“diasporicity” is experientially negotiated and from which its future trajectories can be charted (Lee 2004, 70).

O sujeito diaspórico situa-se, portanto, na posição do hífen e tenta gerir o sentimento de pertença ao local de origem com o de identificação com o território de residência atual. É nesta posição híbrida, instável e desconfortável que se desenrola, na opinião de Iain Chambers, o processo evolutivo e transformacional do migrante: “Identities are articulated across the hyphen, the transition, the bridge or passage between, rather than firmly located in any one culture, place or position” (Chambers 1996, 53). O reconhecimento do conceito de identidade como um processo em permanente construção e mutação, nunca fixo ou monolítico, é especialmente relevante para o estudo do contexto diaspórico em geral e para a minha análise em particular, e é numa tentativa de dar resposta à necessidade de identificação, de reconhecimento e de pertença que as associações de damanenses formadas no Reino Unido desempenham um papel fundamental. Através da (re)criação do território de origem na diáspora, os damanenses constroem a sua própria narrativa, a sua própria memória e a sua própria história, procurando lutar contra o desenraizamento, a ambivalência e a indeterminação que caracterizam a sua condição de migrante. Como Stefano Manferlotti constata, “Whatever his or her social class, his or her profession, his or her memories and past, an immigrant is a person whose existence is marked by an endless fluctuation between two polarities; or, to continue with the key phrase, between two histories” (Manferlotti 1996, 190). É aqui que a música adquire um papel central, na medida em que permite compreender de que forma as comunidades damanenses gerem todas estas multiplicidades e constroem o seu próprio discurso. A música, no caso dos damanenses, permite traçar um caminho entre Damão e o Reino Unido, construindo um lugar de acolhimento que “soa a casa” e potenciando, pela sua partilha e comunhão, a consolidação de uma comunidade e de um sentimento de pertença.

John Baily e Michael Collyer (2006) refletem precisamente sobre a relação entre a música e a migração e dão especial atenção ao facto de os migrantes serem física, espacial e temporalmente deslocados de uma cultura que lhes é familiar para outra que o não é. Desta forma, é na esfera privada ou no seio da comunidade que os migrantes têm a oportunidade de contactar com a cultura do seu território de origem: “Re-enactment and repetition of cultural practices continues to provide a source of comfort, a partial antidote to the hostility experienced in the new society, reinforcing and responding to feelings of nostalgia” (Baily e

Collyer 2006, 171). Porém, os autores alertam que os grupos migrantes devem ser considerados fontes de inovação e de criatividade e não apenas de repetição das práticas herdadas, de resistência à mudança e de estagnação:

Music may be used to recreate the culture of the past, to remind you of the place from which you come, but migration can lead to cultural innovation and enrichment, with the creation of new forms which are indicative or symptomatic of the issues facing the immigrant, and which help one in dealing with a new life in a place of settlement and in the articulation of new identities. This is specially typical of the second or third migrant generation, born and brought up in a new land (Baily e Collyer 2006, 174).

Embora todos os processos acima descritos possam ser de alguma forma encontrados na realidade que define a migração de damanenses para o Reino Unido é, porém, evidente que, neste caso, o impacto da migração amplifica ainda mais o desconforto identitário existente no lugar de origem. Trata-se de um paradigma diferente de todos os que até aqui foram diagnosticados na literatura sobre migração e diáspora. Na verdade, os damanenses católicos, uma vez no seu lugar de origem, lutam permanentemente entre uma hifenização que os faz oscilar entre Portugal e a Índia, anulando esta polaridade através da adoção da designação “damanense”. Uma vez no Reino Unido, a inevitabilidade de se integrarem estatutariamente no local de acolhimento obriga-os a adotar, nem que seja através dos seus filhos, normas de conduta que progressivamente lhes vão conferindo alguma “britanidade”. Apesar de oferecerem alguma resistência a esta mudança – que contornam através do convívio entre si e com outros migrantes, quer na escola quer nos próprios locais de emprego –, é um facto, porém, que os damanenses estão expostos aqui a um novo desafio, se querem obter algum êxito na aventura da emigração. Agora, os damanenses, embora frequentemente entrem no Reino Unido com passaporte português, procuram gerir uma nova identidade, a de “estrangeiro” e imigrante, em permanente conflito com a sua damanidade, já de si ferida e fragilizada por um legado histórico que sistematicamente os priva do direito à nacionalidade com a qual se identificam. É aqui que a música retoma o seu protagonismo, numa atitude criativa que procura encontrar, no Reino Unido, um lugar para Damão.

1.2.3 Sobre Transnacionalismo e *Ethnoscapes*

“Diasporas are the exemplary communities of the transnational moment”
(Tölölyan 1991, 4)

Ao longo da segunda metade do século XX cientistas sociais como Chaney (1979), Appadurai e Breckenridge (1988), Georges (1990), Gupta (1992) e Rouse (1991 e 1992) (op. cit. Basch, Schiller, e Blanc 2005) debruçaram-se sobre a análise da circulação de populações entre vários territórios e constataram que os grupos migrantes desenvolvem as mais diversas redes sociais, atividades, ideologias e modos de vida, muito mais do que até então havia sido percebido. Assim, em 1994, Basch, Schiller e Blanc sugeriram a adoção do termo “transnacionalismo” – que já era utilizado mas de uma forma vaga e pouco específica – de uma forma ainda hoje reiteradamente citada e atual:

We define “transnationalism” as the processes by which immigrants forge and sustain multi-stranded social relations that link together their societies of origin and settlement. We call these processes transnationalism to emphasize that many immigrants today build social fields that cross geographic, cultural, and political borders. Immigrants who develop and maintain multiple relationships – familial, economic, social, organizational, religious, and political – that span borders we call “transmigrants”. An essential element of transnationalism is the multiplicity of involvements that transmigrants’ sustain in both home and host societies (Basch, Schiller, e Blanc 2005, 8).

“Transnacionalismo” oferece uma amplitude mais extensa que o conceito de “diáspora”, uma vez que este remete para grupos ou comunidades religiosas, étnicas ou nacionais enquanto aquele se refere a todos os tipos de formações sociais, a fenômenos como redes económicas e financeiras e a movimentos sociais que transponham fronteiras ou não (como no caso da dissolução de estados multinacionais durante e após a Primeira Guerra Mundial e a partir dos anos 90 do século XX). Assim sendo, o conceito de comunidade transnacional abrange o de diáspora, mas nem todas as comunidades transnacionais são diásporas. Outra diferença entre as duas concepções é a constatação de que as abordagens à noção de diáspora focam aspetos de identidade coletiva e um padrão multigeracional, enquanto os estudos sobre transnacionalismo evidenciam a mobilidade transfronteiriça e os fluxos migratórios recentes. Resumindo,

By transnational spaces we mean relatively stable, lasting and dense sets of ties reaching beyond and across borders of sovereign states. Transnational spaces comprise combinations of ties and their substance, positions within networks

and organisations and networks of organisations that cut across the borders of at least two national states (Faist 2010, 13).

Também Arjun Appadurai refletiu sobre os fluxos globais e culturais que criam os “mundos imaginados” em que grande parte da população mundial vive atualmente e dividiu-os em cinco dimensões: *ethnoscapes*, *mediascapes*, *technoscapes*, *financescapes* e *ideoscapes*. Destas a primeira é a mais útil para a análise do meu caso de estudo e refere-se à circulação e ao movimento de indivíduos à escala global guiados pela imaginação como prática social:

By *ethnoscape*, I mean the landscape of persons who constitute the shifting world in which we live: tourists, immigrants, refugees, exiles, guest workers, and other moving groups and individuals constitute an essential feature of the world and appear to affect the politics of (and between) nations to a hitherto unprecedented degree. This is not to say that there are no relatively stable communities and networks of kinship, friendship, work, and leisure, as well as of birth, residence, and other filial forms. But it is to say that the warp of these stabilities is everywhere shot through with the woof of human motion, as more persons and groups deal with the realities of having to move or the fantasies of wanting to move (Appadurai 2000, 33-34).

Apesar de ambos os conceitos – transnacionalismo e *ethnoscape* – focarem a mobilidade e a dispersão humanas à escala global, o primeiro centra-se na construção e na conservação de um vínculo entre os espaços de origem e de acolhimento enquanto o segundo omite qualquer referência a este aspeto realçando o papel da imaginação na geração de novos modos de vida, ou seja, na construção de “mundos imaginados”. Como observaremos na secção deste trabalho dedicada à diáspora damanense, as comunidades residentes no Reino Unido são de facto transnacionais pois constroem, através da performance musical e não só, um elo de ligação entre o território de origem e o de acolhimento mantendo assim permanentemente “um pé em cada margem”.

1.2.4 A comunidade damanense como uma formação transnacional localizada e móvel

Partindo dos amplos e abrangentes conceitos de “diáspora”, de “transnacionalismo” e de “*ethnoscape*” vários cientistas sociais sugeriram um conjunto de sub-categorias mais específicas, como as propostas por Cohen (2001) – *victim, labour, imperial, trade and cultural diasporas* –, as *imagined transnational communities* de Anna Tsing (2000), as *ethno-national diasporas* de Sheffer (op. cit. Weinar 2010) e os quatro tipos ideais apresentados por Janine Dahinden (2010). Deter-me-

ei na classificação sugerida por Dahinden por entender que as comunidades damanenses residentes no Reino Unido podem ser compreendidas à luz da segunda formação transnacional proposta pela autora. Neste contexto, um tipo ideal é um modelo abstrato que procura conceptualizar um fenómeno social tendo como vetores as dimensões de mobilidade e de localidade. As diferenças entre os quatro tipos ideais distinguidos por Dahinden são graduais e definem-se desta forma: formações transnacionais diaspóricas localizadas (grau de mobilidade física baixo e de vínculos locais alto), formações transnacionais localizadas e móveis (alto grau de mobilidade física e de fixação local), transnacionais móveis (grau de mobilidade física alto e de vínculos locais baixo) e *outsiders* transnacionais (baixo grau de mobilidade física e de ligações locais).

À luz da fundamentação de Dahinden (2010, 55-56) as formações transnacionais localizadas e móveis, de que as comunidades damanenses na diáspora podem ser vistas, na minha opinião, como um exemplo, são caracterizadas do seguinte modo:

1. Combinam altos níveis de mobilidade e altos níveis de vínculos locais nos países de origem e de acolhimento;
2. Os migrantes que representam este tipo ideal experimentaram eles próprios o processo de migração ou pertencem à segunda geração de migrantes;
3. Os migrantes deslocam-se regularmente entre o novo país e o de origem (para férias, obrigações familiares, negócios, etc) possuindo uma casa e/ou terreno neste último;
4. Os migrantes mantêm um elo de ligação entre os territórios de acolhimento e de origem transformando ambas as sociedades numa única arena de ação social ao transporem frequentemente fronteiras internacionais;
5. Os migrantes participam e criam um tipo específico de transnacionalidade explorando um capital social (Bourdieu 1980) baseado fundamentalmente no princípio da solidariedade e da reciprocidade familiar;
6. Os migrantes possuem a sua residência principal no país de acolhimento, geralmente são ali naturalizados e os seus filhos são ali educados;
7. Os migrantes estão integrados em redes (sociais, económicas, políticas, culturais) tanto nos espaços de origem como nos de acolhimento e neste tipo ideal as ações transnacionais são conduzidas essencialmente através de redes familiares (remessas e outros bens e serviços que circulam entre os dois territórios).

Neste trabalho analisarei o processo de formação da diáspora damanense no Reino Unido e darei a conhecer o modo como a vivência em comunidade contribui para a gestão da distância e da condição migratória em que vivem os meus colaboradores. Através da enunciação de um conjunto de aspetos que compõem e caracterizam a experiência dos damanenses migrantes, constataremos como o meu universo de estudo corresponde de facto à descrição das formações transnacionais localizadas e móveis realizada por Dahinden. No que diz respeito ao estabelecimento de relações entre a diáspora e a origem – aspeto bastante enfatizado por Safran (2009, 78) na sua exploração do conceito de diáspora –, a perpetuação e a revivificação de práticas musicais herdadas e transportadas do território de origem constitui uma ferramenta importante. No caso da diáspora damanense a recontextualização das práticas expressivas é realizada, como descreverei mais à frente, no contexto familiar (com o ritual da visita domiciliária da imagem de Nossa Senhora acompanhada pelas orações e cânticos em português ou inglês) e comunitário (com a celebração do Natal, do Carnaval, da Páscoa, do São João, do *World Daman Day*, do Dia da Comunidade, da organização de piqueniques à imagem das *suradas* de Damão e de atividades desportivas e recreativas).

Tomando como referência toda a bibliografia a que acedi e partindo das diversas tentativas de definição dos conceitos de “diáspora” e de “transnacionalismo” e de todo um manancial de concepções deles derivadas, posso concluir que ambos os universos se cruzam e mesclam da mesma forma que a dispersão e a mobilidade humanas, à escala global, não podem ser regidas nem medidas por conceptualizações teóricas. Com o intuito de ajudar à análise e à compreensão do meu estudo de caso considero as comunidades damanenses no Reino Unido transnacionais pelo vínculo que sustentam e alimentam entre o país de acolhimento e Damão, por manterem “um pé em cada margem”. Para além de formações transnacionais, e em concreto formações transnacionais localizadas e móveis (Dahinden 2010), são comunidades diaspóricas embora de migração recente (anos 90 de século XX) pelo lugar que Damão ocupa no seu imaginário e no seu universo emocional e sensível, pela forma como os seus membros se reúnem associativamente e procuram, através da recontextualização de práticas expressivas e culturais como a música, reterritorializar Damão num espaço estranho, reconstruindo-o à imagem de Damão. Para além do contacto diário com os familiares no espaço de origem e do seu regresso a “casa” sempre que possível estas comunidades, constituídas apenas por damanenses católicos lusofalantes, mantêm também o contacto com as outras comunidades damanenses fixadas noutros países ou mesmo dentro do próprio país (através da Internet ou,

no caso do Reino Unido, da organização de jogos de futebol, de festas, de peregrinações e de viagens com aqueles que vivem em Leicester, em Peterborough e em Wembley).

A cultura, e em particular a música, constitui o capital simbólico e iconográfico destas comunidades. Viajou com cada um dos seus elementos adquirindo novos significados de cada vez que é representada num e noutra contexto. A ideia de diáspora carrega uma conotação bem mais abrangente e profunda do que a de uma simples deslocação de indivíduos, descrevendo fundamentalmente uma deslocação cultural (Gandhi 1998). Também James Clifford se referiu a este “trânsito de culturas” que vê como uma viagem de ida e volta repleta de implicações culturais e interativas. Dadas as múltiplas identificações, vínculos e processos performativos que, com as diásporas, se dispersam através e além das fronteiras, a ideia de Estado-Nação como uma entidade unificadora, uniforme, homogénea, agregadora, assimiladora e nacionalista é desta forma contestada pelo autor: “Diasporas are positioned somewhere between nation-states and «travelling cultures» in that they involve dwelling in a nation-state in a physical sense, but travelling in an astral or spiritual sense that falls outside the nation-state’s space/time zone” (Cohen 2001, 135-136).

Ao longo deste trabalho refletirei sobre o modo como a música potencia estas múltiplas viagens – que são tantas quantos os damanenses na diáspora –, a diluição de fronteiras, o encurtamento de distâncias oceânicas e a manutenção de uma ligação emocional e sensível a Damão. A secção que se segue é dedicada à apresentação em detalhe da comunidade católica damanense residente em Damão onde procurarei exemplificar e demonstrar as opções teóricas que de alguma forma orientam o meu trabalho.

2 Enquadramento etnográfico

2.1 Damão

Damão situa-se na costa ocidental da Índia, no Mar Árabe e no Golfo de Cambaia e faz fronteira a norte com o estado do Gujarat e a sul com o do Maharashtra (Figura 2). Damão e Diu (que foram, desde 1535, pontos estratégicos para o domínio do comércio marítimo português no Golfo de Cambaia) formam, desde 1961, um Território da União Indiana (Union Territory). Damão foi uma colónia portuguesa entre 1559 e 1961, ano em que o domínio colonial português na Índia chegou ao fim através da integração de Goa, Damão e Diu na Índia. O estatuto de Território da União implica a dependência de Damão do Governo Central de Nova Deli e a consequente ausência de autonomia administrativa. Talvez por esta razão, e por oposição à expressão “Libertação” usada pela Índia para designar o fim da presença portuguesa em Damão, muitos damanenses católicos, sobretudo da geração mais velha, ainda hoje se referem ao mesmo ato como a “invasão” de Damão.



Figura 2. Mapa da Índia

(fonte <http://www.portalsaofrancisco.com.br/alfa/india/imagens/mapa-da-india3.gif>)

Damão tem 72 km² e cerca de 114 mil habitantes. O rio Damanganga divide a cidade em duas partes: a norte Nani Daman (ou Damão Pequeno) e a sul Moti Daman (ou Damão Grande) (Figura 3). Como pode ver-se na figura 3, esta é a mais pequena de ambas as partes e onde reside a maior comunidade católica. Em Damão Grande, junto à margem do rio Damanganga, ergue-se o Forte de Damão Grande cuja fortificação e ampliação data dos finais do século XVI, é atribuída aos portugueses e delimita uma área de cerca de 30.000 m² denominada Fort Area ou Damão Praça. Dentro destas muralhas encontram-se os seguintes edifícios do período colonial: o antigo Palácio do Governador, a Câmara Municipal, o Tribunal, o Secretariado, a Igreja do Bom Jesus (Sé Catedral) e a Capela de Nossa Senhora do Rosário, entre outros.



Figura 3. Mapa de Damão

(fonte: <http://www.mapsofindia.com/maps/damananddiu/damananddiutourist.htm>)

De acordo com o *census* de 2001 apenas 31% da população de Damão vive na área urbana, que corresponde a 8% da área total do território. Dos quase 114 mil habitantes os cristãos, sobre os quais incide o meu estudo, são uma minoria (2.7%) que convive com as comunidades hindu (88%), muçulmana (8%), jainista, sik, budista e outras. A Igreja Católica exerce a sua atividade através de três paróquias: a de Nossa Senhora do Mar, em Damão Pequeno; a do Bom Jesus, em Damão Praça; e a de Nossa Senhora dos Remédios, em Damão Grande.

Apesar de o seguinte mapa nos mostrar a distribuição da população de Damão em 1950¹⁴ entendo ser relevante integrá-lo neste trabalho, uma vez que é igualmente ilustrativo da realidade que se vive neste território no século XXI e oferece uma visão clara do modo como a comunidade católica se concentra em Damão Grande.



Figura 4. Distribuição da população de Damão em 1950.
Cada ponto representa cinquenta habitantes (Fonte: Brito 1966, 123)

¹⁴ De acordo com Brito (1966), na década de 1950 o território de Damão tinha uma população de 27.500 habitantes: 77% professava a religião hindu, 16% pertencia à religião muçulmana e os católicos constituíam uma minoria (6%).

Aquando da realização do meu trabalho de campo em Damão, entre 2008 e 2012, as línguas de ensino formal eram o hindi, o gujarati e o inglês. O português tinha deixado de ser ensinado nas escolas por volta do ano 2000, quando os professores que lecionavam esta disciplina se reformaram e não foram substituídos.

2.2 A comunidade católica

2.2.1 *Fangah*: Os damanenses católicos como o Outro

A comunidade católica distingue-se efetivamente da restante população damanense através de um conjunto de sinais mais ou menos visíveis sendo a música um deles. Veremos como esta diferenciação – talvez até estranhamento – é, na verdade, recíproca.

A diferença entre católicos e não católicos da antiga Índia Portuguesa encontra-se vastamente assinalada em diferentes fontes literárias produzidas sobretudo durante o século XX (Figueiredo 1929, 1930; Gune 1979b; Lupi 1960; Mendes 1989; Pereira 1991; Solanki, Sinha, e Pereira 1994). Os autores que se interessaram por esta temática muitas vezes salvaguardaram as distinções entre a realidade de Goa e a de Damão. As principais distinções apontadas prendem-se com o uso do português (que em Damão sofreu um processo de crioulização e é a língua materna dos católicos) e com a existência do sistema de organização social por castas e da prática do dote matrimonial. Embora se desconheça o processo de conversão implementado em Damão, os resultados obtidos foram diferentes dos alcançados em Goa dando origem, em Damão, a uma sociedade sem castas. Na secção dedicada a Damão da sua obra *Goa e as praças do norte* editada pela Junta de Investigações do Ultramar, Raquel Soeiro de Brito descreve a população católica, realçando precisamente a questão das castas e dos processos de conversão:

A população cristã apenas tem representação na Praça e nas aldeias vizinhas de Campo dos Remédios, Jumprim e Damão de Cima. É principalmente formada por famílias de funcionários administrativos e proprietários. Ao contrário do que acontece em Goa, não está dividida em castas e, só por isso, forma uma sociedade mais aberta, em que os elementos de distinção são dados pela importância da profissão e pelo dinheiro. Talvez não sejam estranhos a este procedimento dois factos: primeiro, o de os Damanenses não terem sofrido conversões em massa, que sem dúvida deixavam muitos resquícios do hinduísmo havia tão pouco tempo abandonado, como a Inquisição amplamente demonstrou em Goa; depois, o de a população hindu de Damão

ser representada quase só por castas inferiores, das quais, uma vez liberta, não mais quis recordar-se (Brito 1966, 126).

Portanto, ao contrário do que acontece em Goa, em Damão não existem castas no seio dos católicos e a prática do dote não tem praticamente expressão, consistindo somente na entrega da cama e da cómoda¹⁵ do futuro casal que a noiva, quando possível, deverá levar para a nova casa ou para a casa dos pais do noivo. Como aspetos comuns aos dois territórios são apontados pelos referidos autores o modo de vestir europeu, a dieta alimentar¹⁶ e, mais importante, todo o modo de viver, de conceber e de conhecer o mundo intrinsecamente ligado ao catolicismo.

Para além das mudanças mais visíveis que a conversão veio impor (como os rituais que assinalam o nascimento, o casamento e a morte), a religião católica alterou a relação dos indivíduos com a própria vida e, por consequência, com a morte. A representação física da religião católica através da construção de igrejas é um exemplo visível das tentativas de ocidentalização impostas pelos portugueses. Construídas à imagem das igrejas europeias, as suas divindades católicas apresentam traços fisionómicos e modos de vestir europeus, envoltas em tonalidades que em muito contrastam com os tons garridos dos templos hindus. A própria postura a que o ritual católico obriga – com as alternâncias entre o levantar, sentar no banco e ajoelhar – também se afasta da prática de sentar no chão adotada nos templos hindus, alterando assim a relação dos indivíduos com a religiosidade e com a espiritualidade.

Como explicou Mascarenhas-Keyes (2011), através da Inquisição a religião católica exerceu uma forte repressão sobre os comportamentos das populações dominadas, proibindo todas as práticas que fossem consideradas superstições ou idolatrias e remetessem para a sociedade pré-colonial, como os ritos de passagem e a performance musical a eles associada. Relativamente ao modo de vestir, os homens foram proibidos de usar o *dhoti* e as mulheres o *sari*, o *bindi* na testa como sinal de casamento e a argola no nariz, sendo-lhes exigida uma maior moderação na ornamentação do corpo. Tornou-se comum entre as mulheres católicas o corte de cabelo curto e as que o usavam comprido não o enfeitavam com flores, como as hindus. A

¹⁵ Os damanenses católicos geralmente não utilizam a palavra “dote” para se referirem à prática da noiva levar o que designam de *cama-armário* para a sua nova casa, talvez por terem conhecimento do que este termo representa no contexto indiano e quererem dissociar-se do mesmo.

¹⁶ Ao contrário dos hindus, a dieta alimentar dos católicos não é vegetariana e denota a influência portuguesa, nomeadamente no consumo de arroz, na confeção de doces, bolos e pão e no emprego do sal – em geral e, em especial, para a preservação da carne, juntamente com o vinagre.

religião foi ainda o veículo de aprendizagem da música e dos instrumentos ocidentais, que eram ensinados nos seminários e nas escolas dirigidos por padres ou freiras, com o objetivo de proporcionar o acompanhamento musical das missas e dos rituais católicos.

Cinquenta anos após a integração de Damão na Índia, os damanenses católicos ainda se sentem diferentes dos não-católicos e, principalmente entre a geração mais velha, continuam a identificar-se e aproximar-se mais de Portugal do que da Índia. Para além de todas as características acima enunciadas, esta ligação ao antigo colonizador é visível através da exposição de bandeiras de Portugal em casa, nos automóveis e nos motociclos e no modo como se referem aos não-católicos como “eles, os indianos”. Este sentimento de diferença é recíproco, pois os não-católicos denominam os católicos de *fangab*. Como os meus colaboradores me explicaram, no período colonial os britânicos eram designados pela palavra hindi e gujarati *firangui*, que significa “outra cor” e que passou a ser aplicada a qualquer ocidental branco em qualquer parte da Índia. Em Damão, os não-católicos corromperam o termo para *fangab* para assinalar os nativos católicos que adotaram a religião e as práticas associadas a Portugal, como a língua, a música, o modo de vestir, de comer e de estar: “*Fangab* means Damanense Catholics who live the Portuguese way of life. If you’re a native and a Christian then you are a *fangab*” (Noel Gama, 21/03/2012).

Esta distinção, que faz corresponder à cor da pele – característica por vezes impossível de discriminar – um conjunto de outros atributos de dimensão social e, sobretudo, cultural e histórica, obedece a um processo conotativo muito comum noutros contextos poscoloniais e frequentemente dissociado de qualquer discurso de racialidade. Referindo-se ao contexto poscolonial da América Latina, o filósofo colombiano Santiago Castro-Gómez esclarece que ter uma “outra cor” envolve todo um discurso que está muito para além da mera cor da pele:

To be “white” was not so much related to the color of the skin as to the personal *mise-en-scène* of a cultural imaginary constituted by religious beliefs, forms of dress, customs, and, more important for us, forms of producing and disseminating knowledge. The ostentation of those cultural signs of distinction that were associated with the imaginary of whiteness was a sign of social status, a form of acquiring, accumulating, and transmitting symbolic capital (Castro-Gómez 2008, 282).

Ora, para compreender a diferenciação entre os damanenses católicos e os não-católicos e mesmo entre as comunidades damanenses e goesas é necessário atentar ao conceito de

“colonial difference” proposto por Walter D. Mignolo (2008), que salvaguarda as especificidades de cada território colonizado. Procurando ultrapassar as “linhas do pensamento abissal” (Santos 2009) traçadas pela colonização epistemológica que acompanhou desde o século XVI a dominação física e militar europeia, Mignolo (2000) chamou a atenção para as particularidades locais e para as diferentes estratégias políticas, sociais e culturais de imposição desta soberania, que naturalmente produziram resultados e marcas distintos que não podem ser ignorados pela teoria do poscolonialismo:

The colonial difference is the space where coloniality of power is enacted. It is also the space where the restitution of subaltern knowledge is taking place and where border thinking is emerging. The colonial difference is the space where *local* histories inventing and implementing global designs meet local histories, the space in which global designs have to be adapted, adopted, rejected, integrated, or ignored. The colonial difference is, finally, the physical as well as imaginary location where the coloniality of power is at work in the confrontation of two kinds of *local* histories displayed in different spaces and times across the planet (op. cit. Moraña, Dussel, e Jáuregui 2008, 18).

Mignolo recorre ao conceito de “colonialidad del poder”, sugerido pelo sociólogo Anibal Quijano (2008, 2009), para se referir ao processo que sustentou e justificou a supremacia colonial europeia, que não foi apenas militar mas epistemológica e ideológica e produziu sequelas muito mais profundas e duradouras. Este processo é bem visível no caso da comunidade católica damanense. Para além da desvalorização e da ilegitimação dos saberes e dos conhecimentos produzidos pelos povos subalternizados – reduzidos à condição de crença, magia, idolatria e intuição por não obedecerem aos critérios da ciência moderna que detinha o monopólio da distinção universal entre o verdadeiro e o falso –, a colonialidade do poder consistiu (e consiste ainda) na colonização do seu imaginário, da sua subjetividade e na repressão dos seus modos de pensar, de ver, de conhecer e de se relacionar com o mundo. Como o próprio Quijano explica,

Europe's hegemony over the new model of global power concentrated all forms of the control of subjectivity, culture, and especially knowledge and the production of knowledge under its hegemony. (...)

In the first place, they expropriated those cultural discoveries of the colonized peoples that were most apt for developing capitalism to the profit of the European center. Second, they repressed as much as possible the colonized forms of knowledge production, models of the production of meaning, symbolic universe, and models of expression and of objectification and subjectivity. (...) Third, in different ways in each case, the Europeans forced the colonized to learn the dominant culture in any way that would be useful to the reproduction of domination, whether in the field of technology and material activity or of subjectivity, especially Judeo-Christian religiosity. All of those

turbulent processes involved a long period of the colonization of cognitive perspectives, modes of producing and giving meaning, the results of material existence, the imaginary, the universe of intersubjective relations with the world: in short, colonization of the culture (Quijano 2008, 189).

Portanto, entender a comunidade católica de Damão – os *fangab* – implica também perceber o modo como o poder colonial em Damão ultrapassou os limites do poder territorial e definiu outras cartografias no interior da própria colônia e na sua relação com outros territórios da então Índia Portuguesa. Implica assim, como propõe Mignolo e Quijano, entender a diferença colonial à luz de uma colonialidade do poder. Desde logo é visível uma cartografia separadora que distingue católicos de não-católicos em função da crença religiosa e, com ela, dos modos de concepção e de entendimento da vida. Este processo decorre da política colonizadora dos portugueses (a diferença colonial) que apenas reconhecia o outro no momento em que ele se assemelhasse a si: nas crenças, na língua e nos modos de ser. Ele gerou um severo contraste entre “gentios” e “crentes”, conferindo a estes um estatuto quase igual ao do colonizador ao ponto dos católicos serem vistos pelos outros como “brancos” e, portanto, igualmente colonizadores. Este processo, embora tenha acontecido parcialmente em Goa e noutras colônias portuguesas na Índia, não gerou, todavia, os mesmos resultados. Pelo contrário, em Goa os portugueses foram sempre vistos pelos goeses como “diferentes” numa perspetiva hierarquizante que conferia aos goeses um papel mais importante que aos portugueses, designados pejurativamente como *paclós* (Sardo 2011). O processo de “branqueamento” dos católicos goeses – adotando aqui a perspetiva proposta por Castro-Gómez – terá efetivamente acontecido (na adoção da língua falada e escrita, dos modos de vestir, de comer, de cantar, de ser), mas sempre num caminho que procurava substituir o colonizador e não transformar-se nele. Daí que a goanidade tenha sido, e continue a ser, um estatuto tão reclamado pelos goeses – católicos e hindus – como forma de identificação e de distinção em relação à Índia e a Portugal (ibidem).

Porém, no caso dos damanenses católicos, podemos dizer que eles permanecem numa espécie de limbo de alteridade. Ao reconhecerem-se no quadro de Damão como “portugueses” eles são vistos pelos damanenses hindus como o outro minoritário, o *fangab*; ao adotarem e assumirem sinais exteriores de identificação de matriz portuguesa – como a língua – eles constituem, para as outras comunidades poscoloniais de matriz portuguesa, como a goesa, por exemplo, um testemunho da colonização e, portanto, um reduto de subalternidade evidente,

uma espécie de embaixadores do colonizador que deve ser esquecido; para os portugueses os damanenses católicos definem uma espécie de comunidade mítica, musealizada, longínqua no tempo e no espaço, com direito apenas a ser “estudada” por linguístas, antropólogos ou historiadores¹⁷. Neste sentido, a colonialidade do poder não deixa de ser exercida. Ela permanece para além da colonização territorial e política porque o colonialismo, este tipo de colonialismo, exercido através de uma matriz portuguesa e na Índia, não previu uma condição essencial do humano: o direito a ser diferente. Se durante o poder efetivo da colonização portuguesa os damanenses não tinham direito à sua diferença transformando-se, portanto, em portugueses (brancos, *fangab*) agora, cinquenta anos após o fim da colonização territorial, os damanenses parecem permanecer num gueto de identificação, com direito apenas a serem o Outro, independentemente do olhar com que são avaliados: o dos damanenses hindus – para quem permanecem *fangab* –, o dos indianos, o dos goeses ou o dos portugueses. Importa perceber agora como lidam os damanenses católicos com esta condição, de que forma conseguem subvertê-la e até que ponto a música é reveladora destes processos ao mesmo tempo que possibilita a inversão deste aparente estado de subalternidade e esquecimento.

2.2.2 O português de Damão

Apesar de já não ser ensinado formalmente, no contexto da comunidade católica damanense o português predomina como língua materna, é a língua utilizada no espaço doméstico e transmitida oralmente de pais para filhos. A geração mais velha¹⁸, que frequentou a escola primária durante o período colonial, fala um português próximo do de Portugal – que vou denominar português-padrão, de acordo com a norma usada pela linguística – e também o que vulgarmente designa por *português de Damão*, que é a língua indo-portuguesa em que as gerações mais novas se exprimem.

Na sua tese de doutoramento intitulada *The indo-portuguese language of Diu* o linguista Hugo Cardoso esboça um enquadramento histórico do termo “indo-português”, que remete não

¹⁷ Este estatuto é bem visível pelo modo como Portugal tem tratado a questão de Damão não dando qualquer importância, por exemplo, aos pedidos insistentes de presença de um padre português pelo menos numa das paróquias damanenses, ou, também, por não apoiar o ensino do português através do destacamento de um leitor ou professor da língua, por intermédio das entidades competentes como o Ministério dos Negócios Estrangeiros, o Instituto Camões ou mesmo o Centro Cultural Português em Goa ou em Nova Deli.

¹⁸ A classificação da comunidade católica por gerações é um aspeto importante neste trabalho e por essa razão será detalhadamente explicada na secção seguinte.

apenas para uma mas para diversas línguas de contacto de base lexical portuguesa que ao longo dos tempos se foram espalhando pelo sul da Ásia, como resultado das atividades coloniais que os portugueses vinham desenvolvendo desde o século XVI e do poder que a língua portuguesa mantinha na região. No Sul da Ásia, diversas variantes relativamente estáveis de indo-português chegaram a ser registadas no Sri Lanka, em vários portos dos atuais estados indianos do Gujarat e Maharashtra, nos estados de Goa, Karnataka e Kerala mas também na costa oriental indiana e no Bangladesh. Desde o final do século XIX vários estudiosos se dedicaram ao registo e análise destas línguas indo-portuguesas e destaco aqui os trabalhos de Mons. Sebastião Dalgado (1900, 1903, 1906, 1913, 1917, 1921), Jeronymo Quadros (1899, 1907) e Hugo Schuchardt (1883, 1890, 1899) (op. cit. Cardoso 2009) que, entre outros, refletiram sobre a subdivisão da família linguística indo-portuguesa em grupos segundo a língua endémica de cada território.

Em 1903 Dalgado publicou o seu *Dialecto indo-português de Damão* numa separata da revista *Ta-Ssi-Yang-Kuo*. Confessa nunca ter “estado em Damão, nem ouvido fallar o seu crioulo” (1903, 2), que considera como um dos subdialetos do “crioulo *norteiro* ou, como é denominado na India, português dos norteiros” (ibid.). Três anos mais tarde, Dalgado apresentou o grupo das variantes indo-portuguesas conhecido por “Norteiro” que inclui as variantes faladas na antiga Província do Norte. Esta região incluía os territórios portugueses entre Damão e Korlai, abrangendo Diu. Segundo Cardoso, estas variantes indo-portuguesas são atualmente faladas em Diu, Korlai e Damão. Ambos os estudos sobre o indo-português de Damão e do Norte (Dalgado 1903, 1906) respeitam a seguinte estrutura: “A) Phonologia; B) Morphologia; C) Syntaxe; D) Textos” – comparações da Parábola do Filho Pródigo em crioulo norteiro, de Diu e de Damão; “fabulas e contos, maximas e provérbios, adivinhas, dialogos em subdialectos de Tecelaria, Chevai, Bombaim e outras partes” e poesia (*vide infra*) – e E) Vocabulário. Dalgado clarifica o significado dos termos “Norte” e “Norteiro” pois, para além do primeiro apenas corresponder às “terras setentrionaes que estão ou estiveram sob o dominio de Portugal”, o segundo “Não comprehende todos os habitantes do *Norte* indistinctamente, mas tão sómente os que adoptaram a religião e a lingua dos dominadores, isto é, os que são christãos e falam português, embora não sejam, como não são na sua maioria, descendentes de Portugueses” (1906, 142).

Para além dos seus estudos específicos sobre o indo-português do Ceilão (1900), de Goa (1900-1901), de Damão (1903), das Províncias do Norte (1906) e do Negapatão (1917), Dalgado publicou vários trabalhos sobre a análise do indo-português em geral, debruçando-se sobre a influência do vocabulário português nas línguas asiáticas e sobre o empréstimo de vocábulos portugueses a línguas orientais e destas ao português e, posteriormente, a línguas europeias. Todas estas referências podem ser encontradas no extensivo levantamento bibliográfico realizado por Maria Isabel Tomás (1992) sobre os crioulos portugueses na Índia, no Ceilão, em Malaca, em Singapura, na Indonésia, em Macau e em Hong Kong.

Também com um carácter mais amplo destaca as publicações de David Jackson (1990, 1991, 1995, 2005), que se centra no estudo dos crioulos de base portuguesa do Oriente e na circulação à escala mundial de indivíduos e de bens que marcou o domínio colonial português e que propiciou uma interpenetração do léxico e de características estruturais nas línguas crioulas. Nestes trabalhos o autor faz um levantamento de versos encontrados desde o final do século XIX por diversos linguistas ou estudiosos em diferentes ex-possessões portuguesas e compara esse material poético que parece circular pela Ásia do sul.

Dando enfoque às Províncias do Norte destaca o artigo de Clancy Clements (1991), que se propunha colmatar a lacuna que então existia no estudo dos crioulos indo-portugueses falados em Damão, Diu e Korlai. Após uma breve contextualização histórica, geográfica e demográfica de Damão, o autor dá conta da existência de dois crioulos portugueses ligeiramente diferentes: um que é falado em Damão Pequeno e que sofreu uma maior descrioulização por influência do português-padrão e outro que é falado em Badrapôr (*vide infra*) e que, dado o maior isolamento do bairro, sofreu uma menor descrioulização. Clements realça que, em 1991, o português-padrão já tinha deixado de ser a principal língua de ensino para passar a ser lecionada como uma disciplina de opção que poucos alunos frequentavam. Deste modo, as principais influências de que o crioulo português de Damão é alvo já não vinham do português mas do inglês e do gujarati: “Since it [gujarati] has also co-existed with Daman CP [Daman Creole Portuguese] since the beginning, one finds an unmistakable Gujarati influence on the creole, most of it concentrated in vocabulary items, although some structural influence is also evident” (Clements 1991, 638). Quanto ao inglês, o autor nota que começava a ganhar terreno na igreja, nas escolas, nos serviços administrativos e como língua de comunicação entre os jovens:

Because of the increasingly important role English is playing in the lives of the younger Daman CP speakers, the creole is considered by some to be in danger of extinction in the next 100 years. At present, however, it is very much alive, forms an integral part of the communities' lives, especially in Badrapur, and is still a means of cultural expression in song and verse (Clements 1991, 639).

Contrariamente ao que Clements idealizava com a publicação do seu artigo, pouco foi feito no sentido de alargar o conhecimento dos crioulos indo-portugueses de Damão, Diu e Korlai. À exceção de Dalgado (1903) e de uma tese de licenciatura apresentada em 1960 à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa por Maria Manuela Lopes intitulada *Notas sobre o crioulo português de Damão* – a que não me foi possível aceder –, a língua damanense nunca foi objeto de nenhum estudo profundo recente. O próprio Clements publicou em 1996 os resultados do prosseguimento da sua pesquisa sobre o indo-português de Korlai (op. cit. Cardoso 2009) e desenvolveu um estudo comparativo entre os crioulos de Diu, Damão e Korlai, apresentando um cenário possível da origem destes dois últimos (Clements 2009; Clements e Koontz-Garboden 2002).

A língua indo-portuguesa de Diu foi analisada por Hugo Cardoso no âmbito do seu doutoramento (2009). Apesar do seu enfoque, Cardoso tece algumas considerações e comparações entre esta língua e a de Damão. Estas, juntamente com a de Korlai, são as únicas variantes do indo-português noroesteiro que no século XXI ainda sobrevivem (Cardoso 2006). O autor reflete sobre os domínios de uso dos crioulos indo-portugueses, sobre o seu estatuto social e sobre o multilinguismo das comunidades que os falam. Aponta os principais desafios com que estas línguas se deparam diariamente e propõe sugestões com o intuito de fomentar a sua manutenção. Noutras publicações, Cardoso (2010b, 2012) descreve e analisa algumas características que separam os crioulos noroesteiros do português-padrão, como a terminação das palavras na sílaba tónica, a ausência de flexão de género e número em substantivos e adjetivos e de formas verbais que exprimam as categorias de pessoa e número. Apresenta ainda exemplos do cancionário indo-português, noroesteiro e não só, que foram registados em diferentes territórios do antigo império colonial português.

Apesar de a língua damanense se incluir neste grupo de línguas de contacto de base lexical portuguesa designado por indo-português – o próprio Hugo Cardoso reconhece semelhanças entre as variantes damanense e diuense e compara-as numa secção da sua tese – eu irei adotar no decorrer deste trabalho o termo veicularmente utilizado pelos damanenses católicos para se

referirem à sua língua – o *português de Damão*. Durante a minha experiência no terreno pude ouvir diferentes versões sobre a origem e as características do *português de Damão*, especialmente por parte dos elementos da geração mais velha. Essas versões compartilham o facto de esta língua não respeitar as mesmas regras gramaticais do português-padrão mas divergem quanto à sua origem, ora afirmando que é uma forma de português arcaico (apontando como justificação o emprego de palavras como “botar” que caíram em desuso em Portugal), ora que denota uma mistura do português-padrão com línguas indianas. Os testemunhos de Maria da Graça Lopes (e Rocha) e de Gabriel Guedes – antigo professor de português no Instituto de Nossa Senhora de Fátima – são um reflexo desta situação:

Nós fomos à escola, os nossos antepassados não foram, eles falaram por ouvir, por isso quando ouvir a gente não fala, não pronuncia, nós não terminamos as palavras. Macau têm o patuá e eu tenho livros aqui que eu mais ou menos posso perceber aquilo, é português daqui, que não é completado: “mes”, “cadê”. Quando dizemos “mesa”, “cadeira”, podemos distinguir se é masculino ou feminino, com aquilo só não dá, fica um bocadinho errado para uma pessoa que já sabe português, mas para nós passa. É português antigo e aliás não era misturado mas agora estou a ver que sim, o tom já está um bocado mais indiano.

(Maria da Graça Lopes (e Rocha), Damão, 10/02/2010)

Cá em Damão nós falamos um dialeto que é conhecido como indo-dialeto português de Damão, não tem mistura com a língua local, e quase todos os nossos mandós são em indo-dialeto português de Damão, não são como concani de Goa.

(Gabriel Guedes, Damão, 21/03/2010)

O *português de Damão* convive com o português-padrão. Para reforçar uma distinção entre os dois tipos de português os próprios falantes nativos também designam o *português de Damão* por “broken Portuguese” ou “português quebrado”. Estas expressões refletem o posicionamento dos damanenses face à língua que falam, que de algum modo consideram estatutariamente inferior e desprestigiada face ao português-padrão. Reflete igualmente o incómodo que alguns damanenses católicos ainda sentem ao falá-la, por se queixarem que não tem gramática e não é “polida”. Este preconceito é uma herança do colonialismo, um testemunho de uma espécie de incorporação da “colonialidade do poder” (Quijano 2008, 2009), e havia sido já realçado por Dalgado durante a sua estada nos territórios das Províncias do Norte. Parece, portanto, ser um sentimento generalizado e não exclusivo de Damão: “As classes ilustradas manifestam desamor a sua língua materna, pela consciencia e pejo que tem da sua corrupção, e procuram descartar-se d’ella, servindo-se ou do português legitimo, ou do

inglês, língua oficial, principalmente em Bombaim e nos subúrbios” (Dalgado 1906, 143). Também no seu estudo sobre o indo-português do Ceilão (1900) Dalgado distingue o “português alto (puro)” do “português baixo (baixo)” ou do “broken Portuguese”.

A existência destes modos diferentes de falar português tem sistematicamente suscitado a curiosidade de investigadores, linguistas, viajantes e indivíduos de diferentes perfis que passam por estes territórios indianos. No que diz respeito a Damão, é extremamente comum encontrarmos alusões à língua independentemente da profundidade ou do conhecimento linguístico que as pessoas detêm, sempre que escrevem ou se referem àquele território de matriz colonial portuguesa. Mesmo a escrita ensaística, novelística ou jornalística tende a referir-se ao *português de Damão* à laia, por exemplo, de curiosidade. Exemplo disso é o trabalho da escritora e cantora portuguesa Nita Lupi (*vide infra*), que visitou Damão na década de 50 do século XX descrevendo no seu livro sobre música o que denominou de “dialeto de Damão”. De acordo com as suas palavras o vocabulário seria constituído por termos desenvolvidos a partir do português arcaico e influenciados pelas línguas indianas:

Most of the words have the final syllable lopped off, which gives the songs a quaint elegance, as one can see from those included in this book.

In some verses the word *deixar* (to leave) changes into *dichá*, *minha* (mine) into *minh'*, *perdido* (lost) into *pérdi*, and the term *você* or *vossemecê* (you) into just *óss*.

Let us take out of curiosity a few of the more peculiar terms of Damão dialect which are quoted in studies of the dialectics of the luso-asian language: *cordá*, *acordar* (wake up), *launtá levantar* (rise), *bam*, *vamos* (let us go), *morteng*, *macilenta* (pale), *temps*, *tempero* (seasoning), *lonh'*, *para longe* (far), *pert*, *para perto* (near). There are infinite variants within this frame (Lupi 1960, 122-123).

Uma vez que a língua indo-portuguesa em que os damanenses católicos se exprimem e que distinguem do português-padrão não foi ainda alvo de uma análise verdadeiramente aprofundada eu utilizarei, ao longo deste trabalho, a designação que eles próprios dão à sua língua materna: *português de Damão*. Contudo, recorrerei frequentemente aos estudos acima referidos realizados no domínio da linguística sobre os crioulos indo-portugueses para procurar contextualizar e clarificar a minha análise do mandó damanense.

2.2.3 As três gerações

A minha vivência e observação no terreno permitiram-me identificar em Damão a existência de três gerações que distingo da seguinte forma: a geração mais velha, a geração intermédia e a geração mais nova. Esta distinção deve ser vista, claro, de uma forma flexível e indicativa, uma vez que não é possível compartimentar rigidamente a população católica damanense. Seguindo a linha de pensamento de Gutiérrez (2009), as gerações não podem ser ontologicamente purificadas, as suas fronteiras não são passíveis de serem delimitadas nem os seus elementos isolados. Mas, pelas razões que seguidamente apresentarei, entendo ser importante estabelecer esta diferenciação dado que ela me permite operacionalizar informação importante para a problemática da minha pesquisa.

Na verdade, o meu trabalho iniciou-se num momento em que se comemoravam os cinquenta anos do fim da colonização portuguesa em Damão. A população com a qual contactei tem, por isso, diferentes experiências coloniais e, inclusivamente, passou por diferentes estatutos de nacionalidade. Com eles, transporta também vivências diferentes: uns porque nasceram e foram educados inicialmente como portugueses, outros porque nasceram indianos embora filhos de “pais portugueses”, outros porque congregam a herança de um passado familiar que agora têm a responsabilidade de guardar e transmitir embora nunca o tenham experienciado.

Considero que a **geração mais velha** é constituída pelos damanenses com idade superior a sessenta anos, ou seja, que nasceram e frequentaram o ensino primário durante o período colonial português. É esta geração a detentora do repertório expressivo que remete para a herança portuguesa – parcialmente herdado das gerações anteriores – e a responsável pela sua sobrevivência, manutenção e transmissão às gerações mais novas. Na prática, são os seus elementos, invariavelmente mulheres, que organizam pontualmente grupos de dança portuguesa formados por membros das gerações mais novas, aos quais ensinam as danças que recordam ter aprendido com os oficiais portugueses ou com as suas esposas ou enquanto alunas do Instituto de Nossa Senhora de Fátima durante o período colonial. São também os elementos da geração mais velha que se organizam para cantar e tocar mandó nas festas familiares e nos *programas culturais* e estimulam os jovens a acompanhá-los nesta prática em rituais associados ao casamento, como a *lavada-de-cabeça* (*vide infra*). No contexto religioso público, é a geração mais velha que forma o coro que acompanha as missas rezadas em português, que canta a novena ou a trezena de cada festa religiosa (com o terço, ladainha e hinos cantados em latim ou em português) e os motetes em latim em cada um dos domingos

da Quaresma e durante as procissões pascais. No contexto religioso doméstico, são os membros da geração mais velha que tomam a iniciativa de cantar os hinos em português durante a visita domiciliária da imagem de Nossa Senhora por cada uma das casas do bairro e, no caso da família Mendonça, são os seus membros mais velhos que garantem a performance do caderno do *Louvado do Menino Jesus* (*vide infra*) na altura do Natal, com os cânticos em português e em latim.

De acordo a minha perceção, a **geração intermédia** engloba os damanenses com idades entre os trinta e os sessenta anos, isto é, os filhos da geração mais velha. Embora na sua maioria tenham nascido com nacionalidade indiana foram ensinados no contexto familiar de acordo com o modelo luso-damanense, ou seja, falando português-padrão e *português de Damão* e desempenhando música e dança portuguesas assim como o mandó de Damão.

A **geração mais nova** é formada pelos indivíduos com idades inferiores a trinta anos que são também educados e influenciados por este modelo – no contexto doméstico e no interior da comunidade católica –, embora progressivamente atraídos pela cultura indiana e anglo-saxónica.

Enquanto a língua portuguesa e o *português de Damão* permanecem como línguas de comunicação intergeracional, a música parece estar cada vez mais repartida pelas diferentes gerações correspondendo a cada uma delas repertórios diferentes. Mas se a mais velha se identifica com um repertório que designa por indo-português (música e dança herdadas dos portugueses e o mandó), as gerações mais novas adotam sobretudo música anglo-saxónica, música de Bollywood e música portuguesa atual, veiculada pelos meios de comunicação de massa. Atualmente, observa-se um momento crítico de passagem de testemunho entre gerações. A geração mais velha preocupa-se sobretudo com o eventual “fim” da sua cultura de diferenciação, enquanto as gerações mais novas se afastam cada vez mais do registo dos seus pais e avós aproximando-se da Índia e da cultura anglo-saxónica. É interessante que, apesar desta aproximação à Índia ser vista pela geração mais velha como uma ameaça, a geração mais nova encontra na música portuguesa atual uma plataforma a partir da qual mantém um elo de ligação à cultura com a qual os seus pais e avós se identificam e que remete para um referencial português. Na verdade, estas práticas musicais congregam as diferentes gerações mesmo quando num primeiro olhar parecem ser exclusivas de uma determinada geração. A

lavada-de-cabeça (*vide infra*) é um bom exemplo desta partilha, pois neste ritual associado ao casamento, preparado para os noivos pelas mulheres da geração mais velha, são cantados mandós e canções portuguesas com os quais a geração mais nova também se identifica. Da mesma forma convivem as diversas gerações na performance dos cânticos do *Louvado do Menino Jesus* e da visita domiciliária da imagem de Nossa Senhora, embora cada uma tenha protagonismos diferentes, parecendo claro que a mais nova procura conhecer, aprender e partilhar o repertório musical adotado pela geração mais velha com o qual também aquela se identifica.

A partição de uma comunidade a partir do elemento “geração” é, e insisto, um mecanismo complexo e talvez perigoso se o tornarmos num modo rígido de identificação. Assim, tal como propõe Gutiérrez, o conceito de geração deve ser entendido como uma categoria simbólica e não como a entidade responsável pela mudança social e cultural:

El cambio es real pero no lo ejecuta un sujeto colectivo llamado generación. Un sujeto masivo que es capaz de romper con sus seculares tradiciones y negar, así, una parte de la identidad. (...)

Las tradiciones, merced a la autodinámica de la identidad, sobreviven a las generaciones y se diluyen con ellas y en ellas. Pues, a pesar de las disyunciones que realizamos aquí, las generaciones no serían más que tomografías de la identidad en su constante proceso de cambio. Las generaciones son las renovadas tradiciones. La generación es la materialización de la identidad, el sujeto colectivo en el que es posible describirla por su comportamiento general. Y ese sujeto es el único portador de tradiciones o, al menos, el único en quien es posible identificarlas (Gutiérrez 2009, 41-42).

A importância de diagnosticar o perfil das diferentes gerações é central para o meu trabalho porque elas testemunham processos de adoção e de ressignificação da música e das práticas a ela associadas. Os próximos capítulos, dedicados à música damanense – secular e religiosa –, procurarão mostrar esses processos.

2.2.4 A Associação Luso-Indiana Damanense (ALID)

A Associação Luso-Indiana Damanense (ALID) foi criada em 1972 num contexto muito particular que o seu presidente, Victor Fernandes, descreve do seguinte modo no *website* a ela dedicado (www.alid.in):

Formado em 2 de Fevereiro de 1972, por um grupo de membros que então constituíam o Grupo Coral de Português de Damão Pequeno com o âmbito em promover, proteger, continuar e disseminar a língua e a cultura portuguesa em Damão, nomeadamente nos serviços religiosos que por falta dum Mestre do Coro se fêz sentir, foi esta cada vez ampliada no sentido de cobrir a população de Damão Pequeno e mais tarde estendeu-se por todo o território Damanense pelo facto de que com a saída dos Portuguesas os seus naturais ficaram repentinamente privados e confundidos com a invasão e a imposição de usos, costumes alheios à população local. A língua Portuguesa sentiu-se sufocado e quáse eliminado pela introdução de novos ritos ingleses e até vernacular em certo sentido. A indentidade do povo sentiu-se infringida e até invadida. Tornou-se necessário criar ambientes mais conducivo para a sua continuação e deste modo o escôpo da nova Associação ficou obrigado em cobrir essas deficiências com ideias intuitivas e inovativas (Fernandes 2012).

O texto completo de Victor Fernandes é particularmente detalhado centrando-se na apresentação de objetivos de preservação e de disseminação da língua e da cultura portuguesas, uma vez que, como partilhou comigo durante uma das nossas conversas, “a cultura de Damão é a cultura portuguesa, eu mantenho isto e muita gente subscreve. A cultura é portuguesa” (23/03/2012). Esta forte associação a Portugal é bem expressa no logótipo que criou para a associação e que podemos ver no galhardete da mesma:



Figura 5. Galhardete da Associação Luso-Indiana Damanense.
Fotografia: Ana Cristina Almeida, 2012

O logótipo da ALID mostra-nos o território de Damão coberto pela bandeira de Portugal e uma nau portuguesa a chegar à Índia. As próprias cores do galhardete remetem para o antigo colonizador – vermelho e verde – e o seu texto reforça precisamente “a manutenção e preservação da herança do passado”. O logótipo pode ainda ser visto na faixa que marca a entrada da casa de Victor Fernandes em Damão Pequeno, onde funciona a sede da ALID:



Figura 6. Entrada da sede da Associação Luso-Indiana Damanense.
Fotografia: Ana Cristina Almeida, 2012

Segundo Victor Fernandes, é justamente a cultura que os damanenses herdaram do domínio colonial português – todos em geral mas os católicos em particular – que faz com que estes sejam discriminados pela restante população:

E aqui nós somos sempre discriminados: dum lado, quer dizer, os cristãos são discriminados em geral porque eles dizem todos “eles são portugueses”, é um carimbo que já está aplicado. Porque falam português, exprimem português, vivem português, dançam português, faz tudo português! Por isso é que eles dizem que “são portugueses”..., mas nós também somos indianos, quer dizer... ninguém pode tirar essa parte que somos da Índia.
(Victor Fernandes, Damão, 23/03/2010)

Entre as atividades desenvolvidas pela ALID conta-se o serviço de aconselhamento no processo legal com vista à obtenção da nacionalidade portuguesa, o estabelecimento de contactos com instituições portuguesas privadas ou governamentais, a organização de visitas a Damão e pontuais intercâmbios, e o incentivo à prática musical em português durante o serviço religioso através da impressão de livros de cânticos, como veremos mais à frente. Em 2012 a ALID participou ainda na organização da celebração do *Dia de Damão*.

A existência da ALID constitui o testemunho formal da assunção da diferença. Ela é, digamos, a forma visível de institucionalizar a damanidade. O próprio estatuto de associação oferece-lhe

um valor acrescentado pois pressupõe a existência de um conjunto de pessoas que se identificam com os seus propósitos. E esses propósitos estão claramente expressos nos seus estatutos, simbolizados pela bandeira portuguesa, que procuram no passado um lugar de identificação e de diferença não só para legitimar um lugar no presente como, e sobretudo, no futuro. Significativamente, a ALID não é uma associação indo-portuguesa (como acontece, por exemplo, em Goa) mas luso-indiana, e o lugar que ocupa cada um dos epítetos não é seguramente um lugar inocente. Mas ela é também damanense (Associação Luso-Indiana Damanense), ou seja, a sua aparente hifenização materializa-se na sua damanidade conferindo-lhe, assim, a possibilidade triádica de representar ao mesmo tempo Portugal, a Índia e Damão. Esta possibilidade será, talvez, uma das formas inteligentes de superar a guetização porque ela confere um valor triplo a que só os damanenses podem aceder.

3 História e memória, protagonistas e contextos de performance

“O primeiro que poz os pés em terra foi Pero Barreto Rolim, e poz logo sua gente em ordem com sua bandeira desenrolada, e ao som de tambores, e pifaros começou a marchar pera a Cidade”

(Couto, Dec. VII, liv. III, cap. I, II, VIII; liv. VI, cap. III, IV, VII op. cit. Bocarro 1938, 111)

“Ao 2.º dia fez o exercito hua procissão mui solene tirando a artelharia do mar E da terra, indo nella os nossos mininos cantando as ladainhas do canto dorgão”

(L.º 2.º das Cartas dos jesuitas do anno de 1557 em diante até 64 - Ms. da Biblioteca Nacional de Lisboa, fls. 87 v op. cit. Bocarro 1938, 404)

De acordo com os relatos do cronista Diogo do Couto, nas suas *Décadas da Ásia*, a tomada de Damão pelos portugueses, em 1559, foi acompanhada de música. Cinquenta anos após o fim do domínio militar e administrativo português sobre Damão, a herança musical portuguesa (real ou imaginada) continua bem viva no seio da comunidade católica damanense. São praticamente inexistentes os registos relativos à performance musical em Damão durante os 402 anos de colonização portuguesa, e por isso a reconstituição do processo através do qual a música portuguesa e/ou ocidental entrou naquele território será feita a partir dos escassos documentos a que pude aceder. Este capítulo é dedicado, portanto, à tentativa de reconstituição do modo como a música ocidental foi introduzida e consolidada em Damão, quer através da análise de fontes de arquivo quer através de descrições etnográficas generalistas de caráter histórico. Estes dados serão ainda cruzados com informação de terreno procurando entender a atuação dos mestres de música e compositores que contribuíram para a manutenção da prática da música em Damão durante o século XX.

3.1 Fontes arquivísticas e etnográficas

A partir da pesquisa documental depreende-se que, no contexto religioso, Portugal terá transplantado para Damão o modelo de música religiosa que se fazia na metrópole, pois na lista de pessoal que estava ao serviço da fortaleza de Damão Grande em 1690 e em 1714 encontra-se a referência a dois moços do coro da Sé, quatro cantores e um organista:

Em 1690 era o seguinte o pessoal da fortaleza:

(...)

Pagasse a dous mossos do coro da see da d.^a fortz.^a trinta e seis x.es p' anno
... 00036:0:00

(...)

Pagasse a q.tro cantores, e hum organista cento secenta e noue x.es p' anno ...
00169:0:00 (L.^o das Monções, n.^o 54, fls. 43 v. op. cit. Bocarro 1938, 319-321).

Dos seguintes documentos consta o pessoal eclesiástico de Damão em 1714:

(...)

Vence os dous mossos do coro da d.^a See trinta e seis x.es p' anno de seus
mantim.tos, e ord.^a de sobrepelizes ... 000036:0:00

(...)

Vence os coatro cantores hu organista da d.^a Sée cento e secenta nove hua tg.^a
e corenta rs por anno de seus mantimentos a rezão de dês mil sento e secenta ..
cada hu ... 000169:1:40 (L. das Monções, n.^o 79, fls. 295 op. cit. Bocarro 1938,
398-399).

Grande parte da documentação com alusões à música em registo de arquivo pode ser encontrada nas transcrições organizadas e publicadas pelo historiador damanense António Francisco Moniz na obra *O Oriente Portuguez* (1909) ou no seu trabalho monográfico *Notícias e documentos para a história de Damão - antiga Província do Norte*, publicado entre 1900 e 1917, também com uma dimensão etnográfica. A partir da leitura de um artigo d' *O Oriente Portuguez* que Moniz dedica ao Convento de São Domingos e à Confraria do Rosário em Damão é possível perceber a existência da prática da missa cantada naquela cidade já em 1567:

Descreve o padre Francisco de Souza, chronista da companhia de Jesus, que, no dia 17 de março de 1567, oito annos depois da reconquista, quando se lançou a primeira pedra do collegio das Onze mil Virgens, estando presentes os religiosos de S. Francisco, cantou a missa fr. Gaspar de Mello, vigario geral da esclarecida ordem dos Pregadores e na occasião orou na tribuna sagrada o martyr de Sanguicel, fr. João Soares, da mesma ordem. Este facto faz presumir que, já naquelle anno, os dominicanos tinham construido a sua egreja de N. Sra da Victoria e o seu convento, maior que os de todas outras ordens, extendendo as ramificações da sua religião para o sul até Baçaim (Moniz 1909, 296).

Cerca do ano de 1600, o Pe. Frei Paulo da Trindade relatou na sua extensa obra *Conquista Espiritual do Oriente* um episódio que descreve o ambiente de uma noite de Natal em Damão. Nele está já expressa a presença da música no culto católico que, neste caso, é descrita com algum humor:

Em uma noite de Natal, sendo guardião de Damão fr. António da Cunha lhe disse: - "Irmão fr. Gregório, tomaí aquele pandeiro e ide ao cruzeiro, cantai, e bailai diante do Menino Jesus". Abaixou ele a cabeça, e tomou o pandeiro e saiu com ele ao cruzeiro, e tornando outra vez à cortina dizia: - "Hermano,

cantaré? No diga despues, que no me lo mandó”. E dizendo o guardião sim, se pôs a cantar e dançar com a maior simplicidade do mundo, e foi grande a alegria e devoção do povo de que a igreja estava toda cheia, e festejaram todos toda aquela noite, movidos de ver a fr. Gregório (Trindade 1961, 242).

No mesmo artigo d’ *Oriente Portuguez* acima mencionado, Moniz coligiu uma série de notícias e documentos relativos à Confraria da Nossa Senhora do Rosário, em Damão, concluindo que em 1745 já se realizavam as novenas em sua honra:

(...) ao mesmo tempo representou o mesmo dito Thesoureiro de que era preciso e necessario acudir primeiro com este dinheiro para a compra de alguma cera que faltava para as novenas que proximamente se estavam para se fazer da mesma Sr.^a (Liv. I.º de Cartas Patentes do Senado de Damão op. cit. Moniz 1909, 302).

Para além da importância da obra de Moniz em relação à documentação de arquivo, importa ainda salientar a sua relevância etnográfica. Na verdade, Moniz socorre-se de descrições locais e do seu próprio conhecimento como damanense para descrever, por exemplo, práticas performativas como a devoção de S. Gonçalo de Amarante em Damão. Em 1910, no terceiro volume da obra *Notícias e documentos para a história de Damão – antiga Província do Norte*, Moniz descreveu este ritual a partir dos testemunhos de damanenses sobre como se celebrava a festa de S. Gonçalo na “antiguidade”:

Principiava a devoção com a ladainha da S.S.Virgem perante um altarsinho da familia, onde entre outras imagens, a do santo festejado tinha a primazia. N’esta parte primordial da festa – *promés* – não se fazia referencia, nem orações a S. Gonçalo. Curioso! Os devotos, terminada a ladainha, passavam ao refeitório, onde eram obsequiados em proporção aos meios do dono da caça. Depois da geralmente farta refeição e uma generosa pinguinha, já quando a alegria subia ao seu auge, de novo para o quarto do santo voltavam para cantarem a sua ladainha.

Em tempos mais remotos, os devotos invocavam S. Gonçalo, dançando, a frente do oratorio, ao som do canto cadenciado da ladainha e acompanhamentos de violinos, porem, mais tarde, observaram maior rigor, atenção e respeito ao bemaventurado santo portuguez a quem imploravam nas suas necessidades, que, geralmente, eram por falta de prole, casamento de donzellas inuptas e de viuvas novas (Moniz [1910] 2000, 197).

Moniz transcreve o texto da ladainha de S. Gonçalo de Amarante – que a seguir reproduzo – que seria cantada e dançada durante esta devoção e que diz ter encontrado em “duas cartilhas antigas do nosso perduravel almanaco portuguez” (id., 199-200). Acrescenta que é esta a versão que, no início do século XX, “anda em voga na bôca e penna dos habitantes do nosso

Badrapôr, antiga propriedade do Collegio das Onze mil virgens dos padres da Companhia de Jesus” (id., 199).

Ladainha de S. Gonçalo do Amarante em Damão.

Versos do Glorioso Sam Gonçalo, quem quizer cantar para agradecer ao mesmo Santo com seus lovores:

1.^o
*S. Gonçalo de Amarante
Cazamenteiro das velhas,
Porque não casay as môças
Que mal vos fizerão ellas?*

2.^o
*S. Gonçalo de Amarante
Hoje he grande alegria,
Aqui vieram os devotos
A festejar o vosso dia.*

3.^o
*S. Gonçalo de Amarante
Casay todas as donzellas,
Porque, em honra de vosso dia
Mostrão perfeiçao mais bella.*

*Ay Jesus! Ay Jesus !
(Este verso serve para o côro.)*

4.^o
*S. Gonçalo de Amarante
Quereis as velhas caçar,
Vem aquy a vossa funcção
Nem prestão para bailhar.*

5.^o
*O! Rainha da Castella
Manday lançar hum pregão
Hajão de caçar as velhas
Para fazer geração.*

6.^o
*Requerem todas as moças
Por suas petições,
Béjamão a Vossa Alteza,
Terra velha não dà pão.*

7.^o
*S. Gonçalo de Amarante
Não atenda as viuvas rica,
Porque ellas com seu dinheiro
Muy breve cazada fica.*

8.^o
*S. Gonçalo de Amarante
Veja minha humildade,
Com a morte do meu marido
Fiquey da tenra idade*

9.^o
*S. Gonçalo de Amarante
Estou em desesperação,
Com a morte do meu marido
Fiquei sem consolação.*

10.^o
*S. Gonçalo de Amarante
Já vos tenbo prometido,
Dai-me por vosso milagre
Hum rapaz para meu marido.*

11.^o
*Se algum rapaz galante
Hoje de mim agradar,
Na desejóza esperança
Mais contente eu heide bailhar*

12.^o
*S. Gonçalo de Amarante
Vós deveis de alembrar
D'estes rapazes solteiros
Que vos vem a festejar.*

13.^o
*S. Gonçalo de Amarante
Declaro-vos o meu empenho,
A muitos annos que sou cazado
Ainda hum filho não tenbo.*

14.^o
*S. Gonçalo he Santo
Antes foy marinheiro
Muitas embarcações com elle
Para o Rio de Janeiro*

15.^o
*S. Gonçalo de Amarante
Santo de grande primôr
Que faz muitos milagres
Com virtude do Senhor.*

16.^o
*Se fôres para o Reino
Escrevei-me de caminho
Se vos faltar papel*

17.^o
*S. Gonçalo de Amarante
Sois meo adorado bem
Que és tão bello e gentil*

18.^o
*S. Gonçalo de Amarante
Trazey hum S. Gonçalinho
Se não poderes com grande*

*Escreva nas azas de hum
passarinho*

Que hum defeito não tem.

Trazey hum piquenino.

19.º

*S. Gonçalo de Amarante
Santo da minha devoção,
Day-me hum marido briozo
Da minha satisfação.*

20.º

*S. Gonçalo de Amarante
Santo que Deus confirmou:
Posto a capa na agoa
Com ella o rio passou.*

21.º

*S. Gonçalo de Amarante
Abaixay-me esta barriga,
Não sei o que trago dentro
Se he rapaz ou rapariga.*

22.º

*Atendeis os meos ais
Os meos suspiros e pranto
Day-me hum marido rico
Para vestir hum novo manto.*

23.º

*Aqui vierão pagar-vos
A promessa promettido
Para vir no outro anno
Nos braços do meu marido*

24.º

*A porta vos nasceo roza
Na cella cravos bicais
A cabeceira da cama
Flores com os seos sinais.*

25.º

*S. Gonçalo de Amarante
Santo da nossa devoção
Sois do ceo o esmalte
E honra da religião.*

26.º

*Milagroso Sam Gonçalo
Eu dispeço e vos digo:
Não torno cá outra vez
Sem trazer mulher comigo.*

27.º

*Hoje a vós vem pagar
A promessa que eu fiz,
Com os joelhos em terra
Com cabeça, boca e nariz.
(Moniz [1910] 2000, 200-
205)*

Exemplo 1. Ladainha de S. Gonçalo do Amarante em Damão. Transcrição publicada por António Francisco Moniz, 1910

A festa em honra de S. Gonçalo constitui uma importação de uma prática portuguesa cuja origem está associada à cidade de Amarante, mas que é atualmente celebrada em diversos pontos de Portugal adotando configurações distintas. Em Damão, contudo, esta comemoração desapareceu e a única imagem que existe de S. Gonçalo encontra-se na casa de Marcelina Guedes (Bairro Mangueiral). Já em 1910 Moniz referiu precisamente esta imagem de vulto inteiro como sendo a única do território e acrescentou que, por essa razão, circulava pelos oratórios dos outros devotos quando tinham promessas para cumprir. Segundo o autor, esta devoção tinha apenas expressão entre carpinteiros, pedreiros, tanoeiros e artífices. É efetivamente à transcrição acima apresentada que os damanenses católicos recorrem para, pontualmente, cantarem a ladainha de devoção ao santo. Pelo que presenciei no terreno e como referi, não o fazem num contexto devocional associado à festa de S. Gonçalo. Um exemplo da performance musical da ladainha transcrita por Moniz pode ser encontrado na faixa catorze do disco *Desta barra fora: Damão, Diu, Cochim, Korlai* da coleção *A viagem dos sons* (Jackson 1998) sob o título *São Gonçalo de Amarante em Damão*. A dimensão escrita da ladainha

adquire, portanto, uma importância significativa pois constitui a base para a performance musical e contribui para a cristalização do repertório, pelo menos no que à palavra diz respeito. Moniz ocupa, por sua vez, um papel central no domínio da música e das práticas performativas damanenses pela criação de recursos que são hoje usados pelos damanenses quer para legitimarem a importância/existência histórica da “sua música” quer para manterem as suas práticas sem recurso à memória oral.

Os cânticos que integram a prática do *Louvado do Menino Jesus* em Damão foram também transcritos por Moniz num artigo publicado em 1925 pela Diocese de Damão sobre a celebração da festa de São Benedito (*vide infra*). Com a publicação da transcrição literária de dez mandós na sua obra monográfica, Moniz completa a sua contribuição para a história e etnografia da música em Damão, no quadro da comunidade católica. A estas fontes me referirei ao longo dos capítulos integralmente dedicados à música de Damão¹⁹.

A escassez de registos relativos à performance musical em Damão durante o período colonial pode ser compreendida se atendermos ao facto de este território ter estado sempre sob jurisdição de Goa, o que provavelmente fez com que a documentação sobre Damão tenha sido englobada genericamente naquela que foi produzida sobre a capital política e administrativa da Índia Portuguesa. Porém, se atendermos a que a política de colonização foi semelhante nos dois territórios, é provável que o processo de implementação da música ocidental em Damão tenha sido também semelhante ao que aconteceu em Goa. A este respeito o trabalho de Susana Sardo e Rui Simões (1989) esclarece o papel desempenhado pela música no processo de cristianização em Goa, partindo da análise da epistolografia dos missionários do Padroado Português do Oriente datada do século XVI. Através da criação de colégios e de escolas paroquiais em todas as aldeias onde o poder católico estivesse representado, a música ocidental começou a ser ensinada às crianças do sexo masculino. Segundo os autores, para além de facilitar a aprendizagem do português, o ensino da música permitia que a doutrina fosse veiculada publicamente pelas crianças em jeito de cantiga ou

¹⁹ Para além do documento monográfico de Moniz, apenas encontrei a publicação de transcrições musicais de alguns mandós no livro *The music and spirit of Portuguese India* da escritora e cantora portuguesa Nita Lupi. Nita Lupi (1900-1999) foi uma cantora lírica que por vezes integrou o elenco das óperas encenadas no Teatro Nacional de São Carlos até ao seu casamento com Luís Caldeira Lupi, Visconde de Baçaim. O seu livro dedicado à música da Índia Portuguesa oferece pouca relevância para o estudo da música em Damão ou mesmo em Goa, mas recorrerei às transcrições musicais de mandó nele reunidas por serem da autoria de um músico damanense, Ludovico Machado, que assumirá um enorme protagonismo no capítulo seguinte reservado exclusivamente ao estudo e à análise deste género musical.

cantilena. A entoação da doutrina e as procissões cantadas pelas cidades e aldeias criavam uma maior familiaridade e proximidade com as populações católicas e não-católicas, divulgando os princípios e fundamentos da religião e facilitando os processos de cristianização. Para além de transmitir a doutrina a música era também utilizada como meio espetacular de atração ao catolicismo:

Deste modo foram enviados de Portugal vários instrumentos musicais não só destinados ao acompanhamento da liturgia, como também para ornamentarem ocasiões festivas como procissões ou batismos solenes. A música, que atrai pelo seu carácter de novidade, joga agora com a vulnerabilidade e a curiosidade do *autoctone*, servindo de intermediária no contacto com a igreja e o mundo cristão (Sardo e Simões 1989, 15).

A inexistência de documentação não me permite reconstruir o processo de implementação da música ocidental em Damão, mas atualmente são visíveis diferenças significativas quando comparamos o panorama musical damanense com o de outros territórios asiáticos que estiveram igualmente sob domínio colonial português e foram estudados no quadro da etnomusicologia: Goa e Malaca. Enquanto em Goa assistimos, sobretudo a partir do século XIX, à formação de géneros musicais próprios, cantados em konkani, embora construídos a partir da harmonia tonal ocidental, em Damão a música portuguesa transplantada tem um impacto mais forte – tal como em Malaca (Sarkissian 2000) – uma vez que é adotada no quotidiano e também em ocasiões formalmente organizadas. Em Malaca e em Damão a música portuguesa é, de alguma forma, incorporada numa constelação de géneros e práticas musicais que são consideradas também locais. Porém, e como atrás foi dito, o modo como os damanenses se relacionam com a música que entendem ter sido transplantada de Portugal parece estar muito aquém do processo observado em Goa ou em Malaca, onde as práticas musicais estão hoje bastante associadas a práticas de palco e, portanto, marcadas pela profissionalização dos músicos e pela indústria da música e do turismo. Enquanto Malaca e Goa mostram claramente processos de folclorização²⁰, em Damão este processo encontra-se praticamente ausente.

²⁰ Utilizo o conceito de “folclorização” de acordo com a definição proposta por Salwa Castelo-Branco e Jorge de Freitas Branco, que descreve “o processo de construção e de institucionalização de práticas performativas, tidas por tradicionais, constituídas por fragmentos retirados da cultura popular, em regra, rural” (Castelo-Branco e Branco 2003, 1).

3.2 Os antigos mestres de música

Em Damão não há música

Em Damão ninguém sabe música

Em Damão não há ninguém para tocar

Estas foram talvez as frases que eu mais ouvi durante o período que vivi em Damão, especialmente quando as pessoas com quem convivía tomavam conhecimento que o objetivo da minha presença no seio da comunidade católica era o estudo da sua música. Ao mesmo tempo que se lamentavam por não haver músicos em Damão Grande e por os jovens não poderem facilmente aprender a tocar um instrumento – uma vez que na escola onde a maioria dos católicos estuda (o Instituto de Nossa Senhora da Fátima) não existe a disciplina de música – falavam com grande orgulho e admiração dos *antigos mestres* que animavam o panorama musical da sua juventude e que ainda no século XXI são reconhecidos e recordados como tal. Dado que os elementos da geração mais velha mantêm vivos, ao longo de várias décadas, os conhecimentos que lhes foram transmitidos por estes mestres e esses conhecimentos se refletem na música que é por eles praticada e que continua, pelo menos em parte, a ser ensinada intergeracionalmente, entendo ser essencial contextualizar o ambiente musical que testemunhei e experienciei entre 2008 e 2012. Nesse sentido procuro descrever os contextos de performance, analisar os processos performativos observados e diagnosticar os universos de memória que hoje decidem os modos de fazer música e que incorporam a evocação de indivíduos que são reconhecidos como músicos, pelos damanenses católicos, desde a década de 1940. Esta reconstituição histórica e biográfica que seguidamente sugerirei é baseada nos testemunhos dos cônjuges, dos filhos e de outros familiares dos *antigos mestres* e de elementos da geração mais velha que com eles contactaram e direta ou indiretamente aprenderam música.

De acordo com as informações que recolhi no terreno, uma parte importante da vida musical da comunidade católica damanense durante o século XX girava em torno dos serviços religiosos. Nesse contexto, músicos como Ludovico Machado (1899-1968), José Francisco Lopes (1905-1978) e Florentino Noronha (1912-1999) são apontados pelos meus colaboradores como os antigos mestres do coro da Igreja de Nossa Senhora dos Remédios em Damão Grande. Em ocasiões de festa, este coro cantava também nas missas em Damão

Praça, Damão Pequeno e Silvassa (Dadrá e Nagar-Aveli). Plácido do Rosário (?-1968)²¹ é lembrado pelos damanenses católicos como o antigo mestre da Igreja do Bom Jesus, em Damão Praça, e Lourenço Maria Fernandes (1911-1988) como o maestro do coro da Igreja de Nossa Senhora do Mar, em Damão Pequeno. Enquanto em Goa a designação de mestre (mestre de música ou mestre-escola) se refere sempre a indivíduos que circulavam pelas casas das famílias socialmente mais importantes, até meados do século XX, ensinando música e outras matérias de cultura geral sobretudo às filhas dessas famílias preparando-as para um casamento de matriz europeia (Sardo 2011), no caso de Damão a palavra mestre designa um indivíduo que dirigia um agrupamento musical, como a seguir veremos.

Ludovico Machado

Ludovico Machado foi mestre do coro da Igreja de Nossa Senhora dos Remédios durante vinte anos, desde a década de 1930 até cerca de 1953. Era multi-instrumentista, tocando guitarra, banjo, violino, órgão e, de acordo com o testemunho do seu filho Francisco Machado, “a sua maior virtude era cantar. Não havia ninguém que cantasse como ele” (22/01/2010, notas de campo). Francisco lembra-se de o pai dirigir o coro especialmente nas ocasiões festivas e de, paralelamente, Aurélio Francisco Noronha – pai de Florentino Noronha – dirigir uma orquestra²² que tocava no espaço exterior da igreja e também em casamentos. O próprio Francisco Machado e as suas irmãs aprenderam com o seu pai a cantar motetes²³ que apresentavam nas missas dominicais.

Ludovico Machado também se dedicava à música não-religiosa e tinha um papel ativo na animação cultural da cidade, com a organização de récitas, *paródias*²⁴ e peças de teatro para as quais ensaiava grupos musicais com instrumentistas e cantores. De entre a sua produção contam-se arranjos musicais, letras em português para adaptar à música de canções estrangeiras, letras para peças instrumentais e versos para mandós, que serão analisados no respetivo subcapítulo. Escreveu a peça de teatro *Conversa entre tias e sobrinho* que foi encenada

²¹ Como explicarei mais à frente foi-me muito difícil reunir informação sobre a vida e a atividade musical do mestre Plácido do Rosário, tendo sido impossível apurar a data do seu nascimento.

²² O conceito de orquestra, neste caso, deve ser entendido como um agrupamento flexível constituído por diferentes instrumentos que incluem violino, violoncelo, flauta e clarinete e que acompanha a voz. Adiante será explicado este conceito a partir dos relatos dos meus colaboradores.

²³ Neste contexto, o motete é uma composição religiosa de escrita polifónica que emprega um texto litúrgico em latim. Para mais informação sobre os motetes polifónicos de Goa e de Damão para a liturgia da Semana Santa ver Morais (2007).

²⁴ Os damanenses designam por “paródia” os eventos familiares que organizavam a propósito de qualquer celebração. As *paródias* podiam incluir peças teatrais e apresentações de música e de dança.

em 2007 no *programa cultural* que celebrou os 400 anos da construção da Igreja de Nossa Senhora dos Remédios. Organizou ainda a apresentação de um musical de Carnaval cujos manuscritos da partitura e do guião estão na posse de Francisco Machado. Neste manuscrito as indicações de representação estão escritas em português-padrão e as falas em *português de Damão*. Escreveu também um espetáculo de teatro e música intitulado *Grupo de Pai-Pai* que data de 24 de março de 1956, no qual retrata uma festa de Damão (“Hoje é festa de Damão a dançar com animação”) (ver anexo ii). Referindo-se à dinamização e animação que o seu pai proporcionava ao panorama musical damanense Francisco Machado testemunha ainda:

(...) ele na altura que era novo movimentava toda a gente, tirava tudo para fora e toda a gente pegava e entusiasmava. E ele orientava, tinha uma voz! Cantava ele sozinho, não precisava de microfone nem nada! Nem altifalante nem nada! Cantava que era uma coisa! E depois toda a gente animava, a rapaziada toda!
(Francisco Machado, Damão, 14/02/2010)

A família de Ludovico Machado guarda ainda diversa documentação em textos datilografados e manuscritos que inclui versos originais de mandós (ver anexo i e iii), letras de canções em português, letras de cânticos religiosos e peças de teatro musicadas com a respetiva partitura. No entanto, em torno da autoria destes documentos sobrevivem algumas interrogações designadamente pelo facto de Ludovico Machado ter tido três irmãos que também eram músicos: Calisto, o mais velho dos dez irmãos, era professor de música em Damão Praça; Júlio era violinista em Damão Grande e Gregório era músico em Goa. O estudo desta documentação, à guarda da família de Ludovico Machado, a partir do diagnóstico da caligrafia, por exemplo, e da sua datação, poderia ser importante para um melhor conhecimento sobre a vida musical em Damão no século XX e, sobretudo, sobre o papel dos mestres de música naquele contexto.

Para além de ser mestre do coro da igreja e de organizar *programas culturais* no contexto familiar ou da comunidade, Ludovico Machado era ainda frequentemente convidado para apresentar momentos musicais no Palácio do Governador. Como explica o seu filho Francisco: “O meu pai era convidado muitas vezes no Palácio do Governo na presença das autoridades portuguesas. Convidavam o meu pai para ir lá e eu cheguei a ir com o meu pai a tocar banjo” (Francisco Machado, 14/02/2010). Nestas ocasiões, organizava com os seus filhos um repertório sobretudo constituído por mandós, o que é confirmado por um dos seus filhos mais novos, João Bosco:

Parece-me que o pai levava... eu tinha duas irmãs que cantavam também, Micas [Maria José], quando havia certas... às vezes havia ocasiões de o Governador, por ocasião de certas festas de dezembro ou qualquer outra ocasião festiva, ele chamava e eles cantavam ali. Às vezes iam para piquenique, eles faziam piqueniques ali na Horta de Manakcaji, é bem conhecido, em Damão Pequeno, o governador arranjava aquilo quando vinham certas pessoas importantes de Portugal

ACA - Ele ia com as suas irmãs e o que cantava?

Sim, mais o Babuchinho [Francisco]. Era mais mandós, não eram conhecidos aqueles cantos portugueses, vieram mais tarde, em Goa aprenderam, Micas e todos aprenderam. Quando eles foram para Goa [em 1955] começaram a aprender essas canções.

(João Bosco Machado, Damão, 20/03/2010)

Apesar desta intensa atividade associada à música, Ludovico Machado não era músico profissional. A sua relação com a música iniciou-se enquanto aluno do Seminário²⁵ e, apesar de ser financeiramente remunerado pelas *missas cantadas* que dirigia, mantinha a profissão de funcionário do registo civil.

O mesmo já não acontecia com o seu sogro, João Machado, que fazia da música a sua profissão, tendo ocupado o cargo de chefe da banda da polícia de Goa por volta de 1915 (19/02/2010, notas de campo). Posteriormente foi músico privado e mestre da banda do Nawab²⁶ de Junagadh²⁷ até cerca de 1950. De acordo com Francisco Machado, “o meu avô tocava todos os instrumentos e cada filho tocava um diferente, de modo que para onde ele ia levava sempre uma orquestra” (ibidem).

José Francisco Lopes

Contemporâneo de Ludovico Machado, José Francisco Lopes dirigia nas missas de festa o coro da Igreja de Nossa Senhora dos Remédios e do Bom Jesus e terá herdado a direção da orquestra anteriormente dirigida por Aurélio Francisco Noronha. Esta orquestra era formada

²⁵ Apesar de os filhos de Ludovico Machado designarem apenas por “seminário” o local onde o pai aprendeu música, António Francisco Moniz refere o Seminário Diocesano de Damão no primeiro volume da sua obra *Notícias e documentos para a história de Damão – antiga Província do Norte* ([1900] 2000). No ano desta publicação havia aos domingos aula de cantochão lecionada pelo Rev. Luis C. Pera neste estabelecimento de ensino. Não me foi possível confirmar, contudo, se terá sido este o local que Ludovico Machado frequentou.

²⁶ Termo de origem árabe que significa deputado. Era o título dado aos altos dignitários muçulmanos e aos governadores indianos das províncias ou regiões durante a época mogol (Frédéric 1987, 786).

²⁷ Junagadh ou Junagarh é uma pequena cidade do Saurashtra (Gujarat) localizada na península de Kathiawar. Foi capital do principado muçulmano de Saurashtra e dos Rajput do clã dos Chauda no século IX. Foi tomada em 1472 pelo sultão Mahmud Bigarha que a fortificou e lhe deu o nome de Mustafabad. Em 1748 tornou-se independente e o Rajá tomou o título de Nawab. Em 1947 foi integrada no novo estado do Paquistão mas a sua população maioritariamente hindu reclamou a anexação à Índia, que obteve em 1948 (Frédéric 1987, 570).

por violinos (Júlio Machado, Lourenço Maria Fernandes, Jacinto Pereira (1911-1985), Plácido do Rosário, Nazareth), violoncelo (Florentino Noronha), clarinete (Bernardo Pereira (1921-1995) e flauta (António Machado (1925-1998), filho de João Machado)²⁸. Segundo Francisco Machado até cerca de 1953, ano em que o seu pai deixou de ser mestre da igreja, Ludovico Machado dirigia o coro e José Lopes a orquestra, e ambos se juntavam nas ocasiões festivas. José Colaço, afilhado e genro de José Lopes, lembra-se que esta mesma orquestra também animava os casamentos e as festas dançantes que se realizavam nos anos 40 e 50 do século XX. Nestas ocasiões a orquestra tocava música de baile, como tango e valsa, e integrava cantores como Luís Maria José Mendonça (conhecido como Lulú) e, pontualmente, José Colaço.

José Francisco Lopes era multi-instrumentista e compositor. Para além de tocar órgão na Igreja do Bom Jesus, tocava violino, violoncelo, clarinete, saxofone, acordeão e trompete. A sua obra composicional integra música religiosa (missas e hinos) que ainda hoje é cantada em Damão, como um hino a S. Francisco Xavier e o cântico da novena do Padre Agnelo. Em ambos os casos trata-se de evocações católicas muito comemoradas em Goa. S. Francisco Xavier é o Apóstolo do Oriente, canonizado pelo Papa Gregório XV em 1622. O facto de ter passado grande parte da sua vida em Goa e do seu corpo se encontrar depositado na Basílica do Bom Jesus na cidade de Velha Goa faz dele também um dos argumentos mais fortes para as festividades dos católicos na Índia. A sua festa celebra-se a 3 de dezembro após uma novena que congrega peregrinações anuais de católicos vindos de toda a Índia e de outros locais da Ásia. Foi para este efeito que José Lopes terá composto o hino de S. Francisco Xavier que acompanhou uma delegação de damanenses a Goa em 1952. Fremiot Mendonça integrou esta delegação de damanenses e descreve desta forma a peregrinação e a entoação do hino composto por José Lopes:

Este canto é do S. Francisco Xavier, agora não tenho a certeza quem compôs isto. Agora nós resolvemos em 1952 ir uma peregrinação a Goa. O padre Roberto Barreto arranhou uma peregrinação para o povo de Damão juntar e ir numa peregrinação a Goa. Foi a última exposição do corpo de S. Francisco Xavier, do corpo aberto. Depois fecharam com vidro. Naquela altura quase 50 pessoas fomos. (...) Houve uma missa especial ali na Basílica só para os damanenses. Nós tínhamos um visto com “Peregrinação de Damão” e

²⁸ Estas informações foram coligidas a partir de diversas fontes orais, fornecidas pelos familiares, e que resultam do meu trabalho de campo. Os registos de nascimento destes indivíduos estão guardados no Arquivo de Goa pelo que não me foi possível aceder a informação mais rigorosa. Tentei também conseguir mais dados de nascimento e morte a partir de visitas ao cemitério de Damão Grande e de Damão Praça mas foi impossível localizar as sepulturas.

tínhamos direito a água, tínhamos facilidade para beijar também, para ficar também, tivemos lugar para dormir. Quando fomos na bicha para beijar então nós cantámos:

*S. Francisco Xavier nosso patrono
Eis os filhos, filhos seus
De longe vêm, vêm de Damão
Teus pés beijar, a tua bênção pedir
Com tua bênção voltar*

*Francisco para que serve
Ganhar o mundo inteiro e as suas riquezas
Se perdes a alma onde irás parar
Com as honras, com as riquezas*

*S. Francisco Xavier nosso patrono
Eis os filhos, filhos seus
De longe vêm, vêm de Damão
Teus pés beijar, a tua bênção pedir
Com tua bênção voltar!!
(Fremiot Mendonça, Damão, 14/01/2010)*

Transcrevi do seguinte modo a melodia entoada por Fremiot Mendonça durante esta entrevista (ver anexo iv):

Hino de S. Francisco Xavier

S. Fran - cis - co Xa - vi - er no - sso pa - tro - no eis os fi - lhos fi - lhos
6 seus - de lon - ge vêm vêm de Da - mão teus pés bei - jar a tu - a ben - ção pe -
12 dir com tu - a ben - ção vol - tar Fran - cis - co pa - ra - que ser - ve ga - nhar o
17 mun - do in - tei - ro e as su - as ri - que - zas se perdes a al - ma onde i - rás pa - rar - com as
21 hon - ras com as ri - que - zas S. Fran - cis - co Xa - vi - er no - sso pa - tro - no eis os
27 fi - lhos fi - lhos seus - de lon - ge vêm vêm de Da - mão teus pés bei -
32 jar a tu - a ben - ção pe - dir com tu - a ben - ção vol - tar

Exemplo 2. *Hino de S. Francisco Xavier*. Autor: José Francisco Lopes. Transcrição da minha autoria a partir da entoação de Fremiot Mendonça

Este hino é hoje entoado em Damão no dia 3 de dezembro, como explica Fremiot Mendonça:

Nós sempre cantámos aqui no dia 3 de dezembro naquela cruz porque faz parte da Imaculada Conceição, porque a Imaculada Conceição começa em 29 de novembro e vai até 8 de dezembro, por isso 3 de dezembro vai dentro. E cantamos assim:

*S. Francisco Xavier nosso patrono
Eis os filhos, filhos seus
Que graças vem, vem receber
Teus pés beijar, a tua bênção pedir
Com tua bênção viver!*

Pequena alteração que fiz eu, só para adaptar. Eu creio que pai de Magacha [Maria da Graça] mesmo que compôs isto.
(Fremiot Mendonça, Damão, 14/01/2010)

Maria da Graça Lopes (e Rocha), Magacha, filha mais nova de José Francisco Lopes, refere-se do seguinte modo à atividade desenvolvida pelo seu pai enquanto músico instrumentista e compositor:

Meu pai tocava todos os instrumentos. Ele tinha aqui uma mesa e nós ainda lembramos coisas assim. Deixava ele e estava a dormir, lembrava de alguma coisa da música e... a régua de música é redonda, não é? Ele fazia esses riscos, porque dantes parece-me que era difícil de apanhar coisas prontas [refere-se a pautas impressas]. Nós não podíamos tocar. Aquilo ficava ali, a caneta, tinta e tudo. Ninguém podia distrair, porque ele saía com aquela coisa na cabeça e punha. E assim fez, escreveu algumas músicas. Toda a missa escreveu, mas mandou para Roma com autorização do padre.
(Maria da Graça Lopes (e Rocha), Damão, 23/01/2008)²⁹

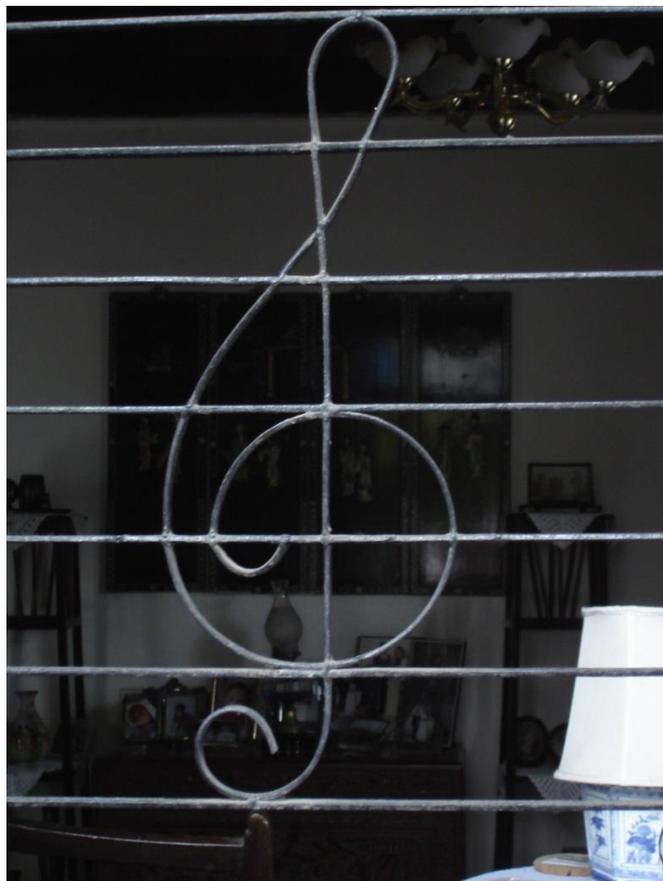
Maria da Graça guarda algumas partituras e textos de canções manuscritos por José Lopes. A partir da sua coleção, e também dos relatos que faz sobre o conhecimento que tem da produção do pai, é possível perceber a versatilidade deste músico/compositor e também a importância que terá tido na vida musical de Damão. De entre os documentos que integram o seu espólio inclui-se uma missa coral breve oferecida à Sé Catedral de Damão, uma canção que escreveu num cartão de felicitações para o casamento da sua filha e um método de iniciação ao clarinete para o seu genro (ver anexo v, vi e vii), como a própria Maria da Graça conta:

Essa música, última música, o meu pai escreveu para meu casamento porque ele disse que comprou este cartão, viu este cartão e compôs a música. (...) Não cantou a público mas cantou para mim (...) Ele compôs algumas músicas cá que nós ainda cantamos aqui na igreja: música de Padre Agnelo, durante a novena, depois música de S. Francisco Xavier, ele quando levou o grupo para Goa e aquilo canta-se sempre.
(Maria da Graça Lopes (e Rocha), Damão, 23/01/2008)

Maria da Graça regista ainda a composição de canções de embalar que o pai terá escrito para os netos e descreve a sua atuação nas festas familiares ou do bairro, através da animação de grupos que desempenhavam mandó e que José Lopes também integrava. Era frequentemente convidado pelas religiosas do Convento de Nossa Senhora de Fátima – atual Instituto de Nossa Senhora de Fátima – para ensaiar as récitas que eram apresentadas pelas alunas e que

²⁹ Maria da Graça Lopes (e Rocha) refere-se ao processo manual de desenho da pauta de música desenvolvido pelo seu pai.

incluíam danças europeias (valsas e folclore português), canções e comédias musicais. A fotografia abaixo ilustra uma das janelas da casa do músico/compositor onde atualmente vive a sua filha mais nova:



**Figura 7. Janela da casa de José Francisco Lopes.
Fotografia: Ana Cristina Almeida, 2010**

Apesar de ser remunerado pelo acompanhamento das *missas cantadas* e de, como a imagem deixa transparecer, fazer da música a sua vida, José Francisco Lopes mantinha, tal como os outros mestres, uma atividade profissional que, no seu caso, era a de despachante da alfândega. Em 1967 partiu para Lourenço Marques e mais tarde para Lisboa, onde faleceu em 1978.

Florentino Noronha

A atividade dos dois mestres acima descrita coexistiu ainda com a de Florentino Noronha que, de acordo com as informações cedidas pelos seus filhos Josefa e Edmundo, dirigiu o coro da Igreja de Nossa Senhora dos Remédios diariamente durante 30 anos, até cerca de 1995. Tal

como os seus colegas músicos, Florentino Noronha era multi-instrumentista dedicando-se ao violino, ao violoncelo e à guitarra. Desempenhava um papel importante na celebração da novena de Santa Cruz (3 de maio), uma vez que acompanhava ao violino as práticas evocativas que tinham lugar nas cruzes de Damão Grande³⁰. Acompanhava também diversas ladainhas (*vide infra*) e nos dias 1 e 6 de janeiro tinha por hábito participar na celebração do *Louvado do Menino Jesus*, quer na sua casa quer nas casas de outros damanenses. As peças de teatro que eram encenadas duas vezes por ano no Instituto de Nossa Senhora de Fátima contavam habitualmente com a sua participação enquanto instrumentista, integrando ainda a orquestra que José Lopes dirigia e que acompanhava as missas de festa. O seu filho Edmundo Noronha recorda os bailes que se realizavam na antiga casa do seu avô paterno, Aurélio Francisco, antes de 1961 e que eram musicalmente animados pelo seu avô e pelo seu pai que tocavam com José Lopes. Durante estes bailes era frequente os soldados portugueses (do regimento europeu e angolano, como eram conhecidos) dançarem com meninas de Damão (Edmundo Noronha, 03/02/2010). Edmundo refere-se desta forma à atividade musical desenvolvida pelo seu pai e pelo seu avô:

O meu pai foi músico aqui de Damão, ele era mestre da igreja, da ladainha, da festa de Santa Cruz e certas coisas que ele sempre ia. O meu avô era também um grande mestre de música. Naquele tempo nós não tínhamos música do rádio, ou *studio set* ou qualquer coisa, então eles tinham música e ele tinha todos os instrumentos da banda, ele tinha quase seis pessoas que tocavam para casamentos (...) Naquele tempo em Damão o caminho era fechado, não podiam ir fora de Damão; comiam, bebiam, tocavam música (...) Tocavam nas missas, serenatas, festas de casamentos também, era o mesmo grupo. Primeiro foi o meu avô, Aurélio, depois o meu pai, Florentino, era mais mestre de igreja. Depois de alguns tempos as serenatas acabou. Até hoje, ninguém sabe o que é serenata. Naquele tempo havia serenata porque não havia nenhuma diversão, era um prazer para a gente celebrar uma festa. No tempo do meu pai havia ladainha também em várias casas, por promessa ou devoção faziam uma ladainha e todos os vizinhos e pessoas iam tocavam, conversavam e davam uma promessa. No tempo no Natal também, e cantavam o *Louvado*. O *Louvado* cantavam em algumas casas a 25, no dia 1 e no dia 6, o meu pai ia também.
(Edmundo Noronha, Damão, 03/02/2010)

³⁰ A evocação de Santa Cruz tem em Damão uma importância central tal como em Goa. Por essa razão o território de Damão Grande apresenta dez cruzes dispersas pela paróquia de Nossa Senhora dos Remédios que são espaços públicos de oração. Algumas foram progressivamente transformadas em espaços particulares de evocação – como é o caso da Cruz da Imaculada Conceição ou da Cruz de Santiago (ver anexo viii) – e sofreram inclusivamente intervenções arquitetónicas significativas adquirindo o perfil de oratório público à imagem de pequenas capelas abertas. É junto a estas cruzes que se celebram as novenas, seja a que está dedicada a Santa Cruz, seja também a que está dedicada à evocação particular. No caso da novena de Santa Cruz ela percorre todas as cruzes, isto é, ela é feita nos dez lugares de oração embora as pessoas de cada bairro participem apenas na que está implantada no seu bairro. Os músicos, porém, no período de atuação de Florentino Noronha, atuavam nos diversos lugares.

Apesar de toda a atividade musical que Florentino Noronha desenvolvia e que era financeiramente remunerada, à qual se acrescenta o ensino pontual de solfejo e violino, Noronha, tal como outros músicos seus contemporâneos, mantinha um emprego, neste caso como carcereiro.

Plácido do Rosário

Enquanto em Damão Grande o coro da igreja estava a cargo de Ludovico Machado, de José Lopes e de Florentino Noronha, em Damão Praça, o coro da Igreja do Bom Jesus era dirigido diariamente por Plácido do Rosário durante os anos 30, 40 e 50 do século XX (José Colaço (03/03/2010) e Alexandre Colaço (27/02/2010 e 12/03/2010)). Plácido do Rosário era natural de Diu mas viveu em Damão desde pelo menos 1930 até falecer em 1968. Ministrava a aula de música no Small Seminary of Daman ou Escola Inglesa, na qual ensinava solfejo. Alexandre Colaço (27/02/2010), cuja assiduidade enquanto cantor nas missas celebradas nesta igreja pude observar durante o meu trabalho de campo, frequentou as aulas de Plácido do Rosário entre 1947 e 1952 e recorda como o seu mestre tocava violino e harmónio. Alexandre Colaço guardava partituras manuscritas soltas que parecem constituir uma obra escrita a três vezes intitulada *Asperges me* e autografada por Plácido do Rosário (ver anexo ix). O avançado grau de degradação destes documentos dificulta, ou mesmo impossibilita, a compreensão da música que se desconhece se terá sido composta ou apenas transcrita por este músico. Ao contrário dos outros mestres foi extremamente difícil aceder a informações mais precisas sobre o mestre Plácido do Rosário uma vez que a sua única descendente, Zélia do Rosário, enveredou pela vida monástica e só me foi possível conversar com ela através do telefone. Das poucas informações que me cedeu pude no entanto confirmar que Plácido do Rosário ensinava efetivamente solfejo, bandolim, piano e canto em sua casa e acompanhava frequentemente as missas na igreja do Bom Jesus com violino e órgão. Paralelamente era funcionário da Câmara Municipal de Damão.

Lourenço Maria Fernandes

O padrão que até agora é possível desenhar sobre os mestres de música em Damão, segundo o qual se trata de indivíduos com uma atividade profissional regular à qual se acrescenta a atividade de instrumentista, compositor ou professor de música igualmente remunerada, é quebrada por Lourenço Maria Fernandes (1911-1988). Exercendo a atividade de guarda-fiscal é o seu papel como mestre do coro da Igreja de Nossa Senhora do Mar em Damão Pequeno

que o faz ser ainda reconhecido como músico no século XXI. Porém, Lourenço Maria não se fazia cobrar nem pela sua atividade enquanto mestre de coro nem pela sua atividade enquanto professor. Por ocasião das festas religiosas, ao coro que Lourenço Maria dirigia juntavam-se os músicos de Damão Grande. De acordo com Teresa (Fernandes) (03/02/2010), sua mulher, Lourenço Maria foi mestre do coro durante trinta e três anos e era também multi-instrumentista uma vez que tocava violino, órgão, tabla e acordeão. Exercia igualmente o papel de professor ensinando órgão em sua casa e dirigia a orquestra de baile *Fogo da Alma*, fundada em 1964 (Noel Gama 2010). Segundo Noel Gama, esta orquestra tocava nas festas de casamento música instrumental portuguesa em ritmo de valsa e tango e era constituída por violinos, violoncelo, saxofone, clarinete, flauta, gaita de beijos, bateria e maracas (Noel Gama 07/03/2010). Basílio Fonseca lembra-se de ter integrado esta orquestra quando tinha cerca de dezoito anos e de este conjunto ter existido durante aproximadamente dez anos (entre os anos 70 e 80 do século XX):

Eu era o mais pequeno de todos daquele grupo. Tinha o senhor Bernardo [Bernardo Pereira], o senhor Teodomiro Coutinho tocava uma flauta grande assim, depois Bernardo tocava clarinete, António Machado tocava uma flauta pequenina, depois rabeção grande [violoncelo] o senhor Florentino e o senhor Lourenço Maria tocava rabeça [violino]. Havia também um senhor Vítor e certas pessoas que tocavam guitarra e eu tocava tambor, *drums*. Tocávamos nos casamentos, certas ocasiões, festas (...) canções portuguesas como valsas, foxtrot, slowfox, marchas...
(Basílio Fonseca, Damão, 09/03/2010)

As descrições acima apresentadas, e que resultam das informações que pude coligir durante o meu trabalho de campo, permitem-nos perceber que os mestres adquiriram um papel central em Damão em diferentes dimensões da prática e da performance da música. Eram multi-instrumentistas, compositores, professores e tinham uma atividade que intercedava os múltiplos contextos de performance musical. No quadro religioso eles eram responsáveis, enquanto mestres de coro, pelo acompanhamento musical das missas diárias, ensinando repertório, ensaiando o coro e tocando órgão e outros instrumentos. A si se deve a manutenção da prática dos motetes de Quaresma (*vide infra*), que permanecem até hoje no repertório central dos damanenses católicos sendo desempenhados durante as celebrações que precedem a Páscoa³¹. Ainda neste contexto os mestres eram responsáveis pelos repertórios e pela organização dos eventos musicais associados à festa religiosa para os quais os diferentes

³¹ Não existe nenhuma fonte que nos permita entender se alguns destes motetes são de autoria destes mestres (*vide infra*).

coros e orquestras se agrupavam com caráter de solenidade. No contexto secular, os mestres assumiam o papel de diretores e instrumentistas de grupos de baile, animando as festas de casamento e os *programas culturais* da comunidade, e tocavam ainda as *alvoradas* (*vide infra*).

A seguinte grelha procura resumir toda a informação apresentada até este momento sobre os *antigos mestres* damanenses esquematizando-a de acordo com as diferentes dimensões e locais nos quais desenvolviam a sua atividade musical:

Nome	Nascimento e morte	Atividade desenvolvida	Locais onde exercia a atividade
Ludovico Machado	1899-1968	Multi-instrumentista, mestre do coro, escritor de letras de mandós, de peças de teatro musicadas e de textos para música religiosa e secular	Igreja de Nossa Senhora dos Remédios e outros espaços em Damão Grande e Damão Praça em geral (pontualmente em Damão Pequeno)
José Francisco Lopes	1905-1978	Multi-instrumentista, mestre do coro, maestro da orquestra que tocava nas festas religiosas, bailes e casamentos e compositor de música religiosa e secular	Igreja de Nossa Senhora dos Remédios e outros espaços em Damão Grande e Damão Praça em geral (pontualmente em Damão Pequeno)
Lourenço Maria Fernandes	1911-1988	Multi-instrumentista, mestre do coro, fundador e diretor da orquestra de baile <i>Fogo da Alma</i> e professor de órgão e de solfejo	Igreja de Nossa Senhora do Mar (Damão Pequeno) e em Damão em geral
Florentino Noronha	1912-1999	Multi-instrumentista, mestre do coro, violinista acompanhador dos rituais religiosos, membro da orquestra dirigida por José Lopes e professor de violino e de solfejo	Igreja de Nossa Senhora dos Remédios e outros espaços em Damão Grande e Damão Praça em geral (pontualmente em Damão Pequeno)
Plácido do Rosário	? -1968	Multi-instrumentista, mestre do coro e professor de música	Igreja do Bom Jesus (Damão Praça) e Small Seminary (Damão Praça)

Grelha 1. Apresentação da atividade musical desenvolvida pelos *antigos mestres* da comunidade católica damanense durante o século XX

Como descrevi, esta atividade musical era desenvolvida pelos *antigos mestres* nos espaços religiosos e no contexto familiar e do respetivo bairro. O seguinte mapa mostra-nos Damão Grande, essencialmente a área no exterior do Forte (*portas fora*), e dá-nos a conhecer a localização das residências dos músicos que ali viviam e dos espaços religiosos (igrejas e capelas) e a distribuição dos diversos bairros:

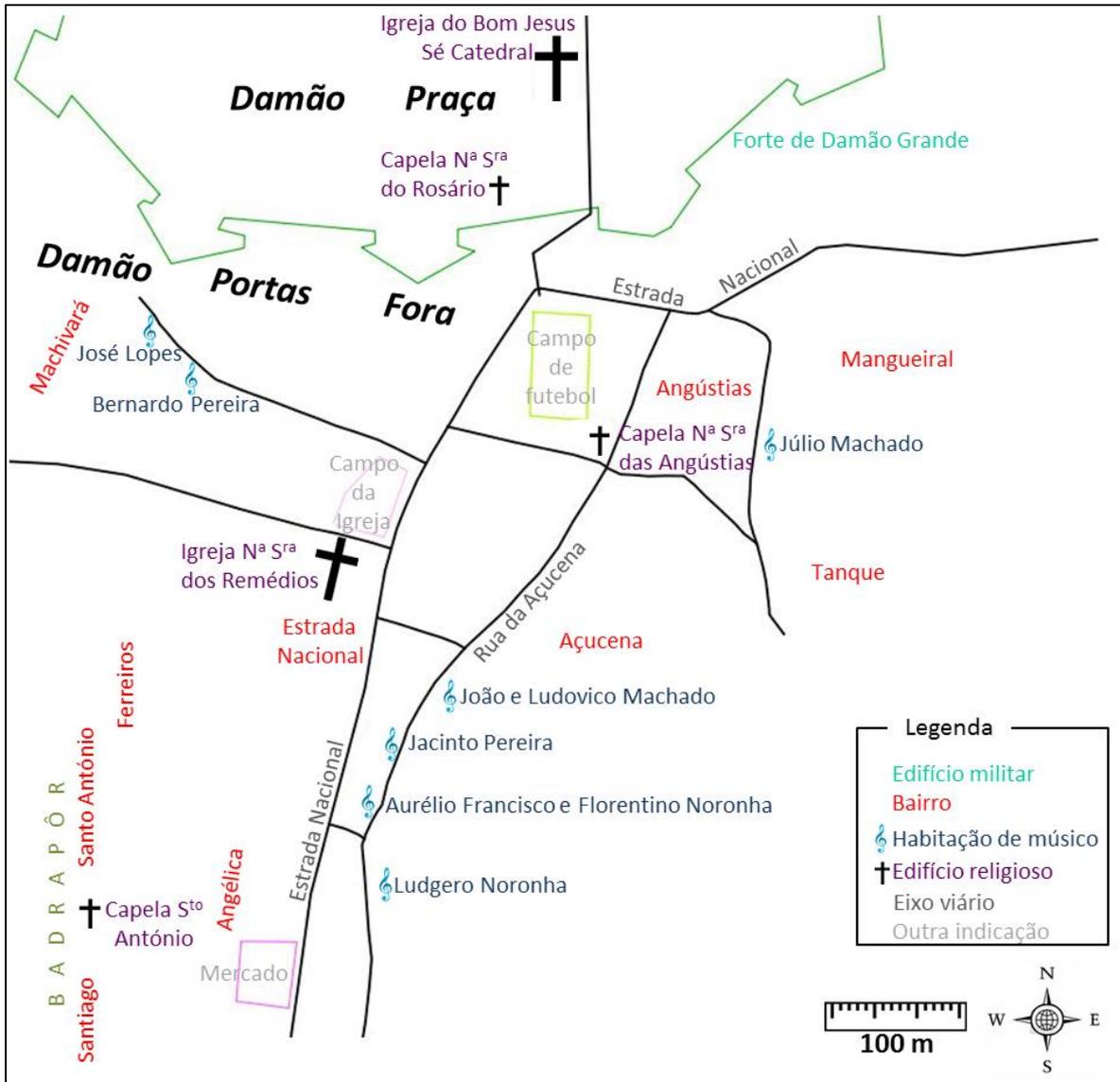


Figura 8. Mapa de Damão Grande com a localização das habitações dos músicos e a distribuição dos bairros. Autoria: Alexandre Caseiro, 2013

Durante o meu trabalho de campo tornou-se claro para mim que os meus colaboradores se referiam a este passado musical, e em especial ao papel dos mestres, com um misto de nostalgia e pesar, reconhecendo nestes personagens um protagonismo singular que ofereceu a Damão um ambiente musical próspero, dinâmico e diversificado, sempre de matriz portuguesa. Porém, esse ambiente é fundamentalmente remetido para o passado, ou seja, apesar de reconhecerem a importância dos mestres enquanto detentores e transmissores de uma tradição musical reconhecem também que parte dos seus ensinamentos se perdeu, sobretudo no que diz respeito ao conhecimento académico da música (leitura de partituras, interpretação de instrumentos).

A tradição musical a que me refiro prende-se com a replicação de um repertório musical, religioso e secular, transplantado de Portugal. Aqui se incluem os motetes – estes cantados em latim –, hinos e outros cânticos de acompanhamento da liturgia, canções populares, música de baile e as *alvoradas*, uma prática já desaparecida e descrita em Damão pelos meus colaboradores como associada aos dias de aniversário. Decorria durante o período da manhã, antes do nascer do sol, quando um grupo de músicos se deslocava à casa de um aniversariante, cantando e tocando para o despertar. Maria da Graça Lopes (e Rocha) descreve a *alvorada* da seguinte forma:

(...) vinha com os músicos a cantar suavemente em casa à porta do aniversariante, e como já era, já sabe que viviam assim, essa gente já preparava um bom café com bolo e tudo e abria a porta àquela hora. Festejava mais tarde mas àquela hora também. Eu lembro de ir a casa do Governador no palácio, os músicos iam com a banda e tocavam suavemente devagar, cantavam devagar até que abrisse a porta.

(Maria da Graça Lopes (e Rocha), Damão, 10/02/2010)

Jaime Pereira, filho do violinista Jacinto Pereira, recorda que o seu pai “(...) gostava de ir com os irmãos às 5 horas tocar a alvorada, mas tocavam só uma ou duas peças, não a alvorada toda” (09/03/2010, notas de campo). Também os filhos do mestre Florentino Noronha apontam esta prática como frequente na atividade musical desempenhada pelo seu pai.

Embora seja igualmente remetido para uma herança musical decidida pela presença portuguesa o mandó é, neste contexto, o que diferencia a música damanense do outro repertório proveniente de Portugal mas coexiste com ele nas práticas quotidianas da comunidade católica.

Hoje, os coros das igrejas deixaram de existir formalmente, ficando a componente musical das missas ao cuidado dos paroquianos que assistem às mesmas (*vide infra*). Do mesmo modo, outras celebrações religiosas deixaram de ter enfatizada a sua dimensão musical e as festas seculares (bailes, casamentos) recorrem cada vez mais à música gravada prescindindo, portanto, da existência de músicos damanenses. Porém, apesar de grande parte do repertório herdado destes mestres ter praticamente desaparecido ou ter sido fortemente alterado com a oralidade, a herança musical portuguesa tem ainda no século XXI uma presença constante no quotidiano da comunidade católica damanense, seja no domínio religioso, seja no secular.

3.3 Contextos de performance musical em Damão

A minha experiência de trabalho de campo em Damão permitiu-me distinguir diferentes contextos de performance musical onde a música tem lugar e agrupá-los nas seguintes categorias: celebrações seculares públicas, celebrações seculares domésticas, rituais religiosos públicos e rituais religiosos domésticos.

As **celebrações seculares públicas** englobam o que os damanenses designam por *programas culturais* e as performances musicais formal e informalmente organizadas pela comunidade católica no contexto de recepções oficiais ou outros festejos organizados. Aqui se incluem o *World Daman Day* ou *Dia de Damão*, o Natal, o Carnaval, a Páscoa, o São João, o Dia da Comunidade, e outras atividades associativas como a *surada* (piqueniques). Um momento importante na vida cultural da comunidade católica de Damão Grande é o encontro anual organizado em maio pela Paróquia de Nossa Senhora dos Remédios. Neste evento, cada uma das oito *comunidades*³² que constituem a paróquia prepara um ou mais números de música, dança ou teatro em que participam essencialmente as crianças e os jovens (*vide infra*).

As **celebrações seculares domésticas** incluem as festas de aniversário e os rituais associados ao casamento e preparados para os noivos pelos seus familiares e amigos, como as *lavadas-de-cabeça*, as *lavadas-de-pés* e a *entrega do colchão*. O facto de serem práticas comuns nas cerimónias dos casamentos católicos confere-lhes um carácter ambivalente uma vez que elas adquirem também um perfil religioso. Neste contexto a performance do mandó acompanha informalmente as celebrações, sendo espontaneamente evocado pelos participantes. Como se

³² O conceito de comunidade, neste contexto, corresponde a uma unidade administrativa de carácter religioso, definida por proximidade habitacional e pela existência de um padroado comum. Assim, cada comunidade tem o seu santo padroeiro, representado publicamente pela cruz que marca o bairro, e celebra a sua festa anual no dia dedicado a esse santo pelo calendário católico. Assim é definido o “Dia da Comunidade”, que é festejado com a celebração de uma missa na respetiva cruz e com a reunião de todas as famílias que constituem a comunidade. Segundo Fremiot Mendonça, “Todas as Comunidades têm dois representantes que representam os paroquianos da sua Comunidade em reuniões regulares convocadas pelo Vigário na Igreja da freguesia e tratam de vários problemas e assuntos espirituais e temporais dos paroquianos, coleção de fundos e também várias atividades culturais da paróquia” (17/10/2012). Ainda segundo a sua explicação, a paróquia de Nossa Senhora dos Remédios é constituída pelas seguintes comunidades: Comunidade de São Judas (Bairro Manguéiral), Comunidade de Nossa Senhora das Angústias (Bairro Angústias e Bairro Tanque), Comunidade de São Roque (Bairro Açucena), Comunidade de São João Batista (Bairro Estrada Nacional/Main Road), Comunidade de Nossa Senhora da Imaculada Conceição (Bairro Angélica), Comunidade de Nossa Senhora da Boa Saúde (Bairro Ferreiros), Comunidade de Santo António e Santiago (Bairro Santo António e Bairro Santiago) e Comunidade de Santa Cruz (Bairro Machivará).

poderá constatar ao longo deste trabalho, o mandó circula livremente pelas celebrações seculares públicas e domésticas, mesmo quando estas adquirem uma dimensão religiosa.

Por **rituais religiosos públicos** refiro-me às missas integralmente celebradas em português ou cantadas em português e a eventos cíclicos como as novenas e as trezenas, onde são desempenhados cânticos e ladainhas em português e em latim. Inclui-se ainda nesta categoria os motetes cantados em latim em cada domingo da Quaresma e a performance musical que acompanha a Procissão dos Santos Passos.

Finalmente, e também com carácter cíclico, distingui os **rituais religiosos domésticos**. Aqui incluo a visita mensal da imagem de vulto inteiro da Nossa Senhora da Medalha Milagrosa por cada uma das casas dos bairros católicos de Damão Grande, durante a qual são interpretadas orações e cânticos em português ou em inglês. Incluo ainda a performance musical do *Caderno do Louvado do Menino Jesus*, atualmente restrita à casa da Família Mendonça.

Para compreender os diferentes contextos de performance musical e os repertórios a eles associados é importante fazer aqui uma breve reflexão a partir do conceito de “musicking” – em português “musicar”? – proposto por Christopher Small (1998), que compreende a música não como um objeto mas como uma atividade em que participam ativamente e se envolvem todos os presentes, tanto intérpretes como ouvintes: “To music is to take part, in any capacity, in a musical performance, whether by performing, by listening, by rehearsing or practising, by providing material for performance (what is called composing), or by dancing” (id., 9). Como atividade humana que é, o ato de “musicar” estabelece em cada momento um conjunto de relações que dão significado ao próprio ato. Trata-se de relações entre os sons e entre os indivíduos que participam de formas diversas na performance:

(...) the way people relate to one another as they music is linked not only with the sound relationships that are created by the performers, not only with the participants' relation to one another, but also with the participants' relationships to the world outside the performance space, in a complex spiral of relationships, and it is those relationships, and the relationships between relationships, that are the meaning of the performance (Small 1998, 47-48).

Ainda de acordo com Small estas relações podem existir de facto ou serem desejadas e experienciadas como reais apenas durante a performance musical:

By bringing into existence relationships that are thought of as desirable, a musical performance not only reflects those relationships but also shapes them. It teaches and inculcates the concepts of those ideal relationships, or values, and allows those taking part to try them on, to see how they fit, to experience them without having to commit themselves to them, at least for more than the duration of the performance. It is thus an instrument of *exploration* (Small 1998, 183).

Ao serem concretizadas relações idealizadas e representados certos valores, o ato de “musicar” é ainda um instrumento de afirmação e de celebração de uma identidade, individual ou coletiva.

No caso concreto dos repertórios musicais interpretados em cada contexto no seio das comunidades damanenses é essencial entender a música como uma ação que tem lugar num determinado momento e local por iniciativa de um ou mais indivíduos. Desta forma, compreender o repertório musical performado pelos damanenses é indissociável de procurar conhecer o modo como é cantado, em que contexto, por quem e quando, para quê e com que função ou significado. É entender também o lugar que ocupa para cada um dos membros da comunidade e as diversas configurações de poder que adquire, independentemente do lugar onde cada um vive, da geração que representa ou da língua que fala. Embora esta característica seja comum a praticamente todo o universo que designamos por música, no caso de Damão ela adquire um significado maior por não existir praticamente um arquivo musical em forma de partitura editada ou de registo áudio. O registo físico da música, como veremos nos capítulos seguintes, está circunscrito a suportes frágeis e perecíveis como os cadernos ou as folhas manuscritas. A música, portanto, para existir tem efetivamente de acontecer envolvendo para isso um conjunto de indivíduos e de dispositivos essenciais para o ato de “musicar”.

4 O mandó

O mandó é o único género musical que de uma forma geral os damanenses que colaboraram no meu trabalho de campo entendem ser “a música damanense”. É essencialmente vocal, cantado em *português de Damão* e, apesar de a mesma designação ser também utilizada em Goa em referência a um género musical vocal e dancístico, adquire atualmente em Damão características diferentes e especificamente locais que estão expressas no quadro comparativo seguinte:

Géneros musicais	Mandó de Damão	Mandó de Goa
Características		
Língua	<i>Português de Damão</i>	Konkani
Temática literária	Amorosa, jocosa com referências a aspetos do quotidiano damanense	Amorosa, telúrica, política
Organização formal	Aa Ab Ac (...) ou Aa B Ab B Ac B (...)	Respeita sempre o modelo ABA
Estrutura harmónica	Harmonia tonal ocidental	Harmonia tonal ocidental
Organização vocal	Essencialmente monódica, ocorrendo pontualmente desdobramentos da melodia em 2 ou 3 vozes	Polifónica (2, 3 ou 4 vozes)
Contextos de performance	<i>Programas culturais, lavadas-de-cabeça</i> e momentos de convívio informal em contexto familiar ou da comunidade católica	Casamentos, convívio informal em contexto familiar, festivais e contextos de animação turística
Acompanhamento instrumental	Guitarra e/ou instrumento de percussão, podendo ser inexistente	Gumatt, guitarra e/ou violino (esporadicamente bandolim e/ou piano)

Grelha 2. Comparação entre o mandó de Damão e o mandó de Goa

Veremos mais à frente como tanto os espaços de performance como os instrumentos musicais utilizados na performance do mandó damanense têm sofrido alterações ao longo desta curta história que me é possível sugerir.

O estudo do mandó de Damão revela um claro contraste entre o discurso generalizado dos meus colaboradores sobre a sua própria música e as suas ações em torno da sobrevivência da mesma. Por um lado, e como já referi, numa primeira fase do meu trabalho de campo constatei que os damanenses negavam sistematicamente a existência de uma “música própria” e, por outro, quando gradualmente começavam a reconhecer a presença da música na sua vida e na da comunidade católica faziam-no – e fazem-no ainda – frequentemente numa relação de

subalternidade com os outros: os portugueses e os goeses. Embora as canções e a dança portuguesa sejam muitas vezes adotadas pelos damanenses como “suas”, sendo este aspeto visível no modo como são designadas – ora como portuguesas ora como damanenses –, nunca desaparece, na minha opinião, o referencial português e a consciência de que estas práticas constituem uma herança do antigo colonizador. Assim, mesmo incorporadas no repertório damanense, está sempre presente, de forma mais ou menos consciente, a relação com Portugal e a tentativa de aproximar a performance damanense de um modelo atualmente exterior a Damão. Referindo-se concretamente ao mandó, veremos como alguns dos meus colaboradores desvalorizam esta música damanense – ao mesmo tempo que a consideram “a música damanense” – por comparação com o género homónimo existente em Goa. Aqui se incluem aqueles que conhecem o contexto musical goês – em particular no que ao mandó se refere – e os seus testemunhos serão analisados seguidamente. Mas, pensando na comunidade católica como um todo, a minha experiência no terreno permitiu-me identificar e compreender um conjunto de princípios a partir dos quais podemos caracterizar o mandó. Esses princípios permitem não só definir o mandó mas também entender o modo como ele se confunde com a própria damanidade, justificando também o modo como os damanenses se situam no quadro das comunidades lusófonas, sobretudo as localizadas na Índia. Assim, são quatro os princípios que proponho para compreender o mandó de Damão:

O princípio da unicidade – O mandó é transmitido oralmente ou através de cadernos manuscritos ou coleções de folhas soltas. Podemos encontrar em Damão dois tipos de cadernos: aqueles que foram concebidos por mestres de música cuja atuação prevaleceu em Damão até à década de 1960 e que incluem música (partitura) e letra, e os cadernos concebidos atualmente que podem ser cópias de cadernos antigos ou construídos de novo por figuras de autoridade. Os cadernos guardam processos de fixação que dependem da vontade dos transcritores e atualmente são concebidos com o intuito de não deixar esquecer o mandó guardando apenas o texto, que parece ser, portanto, a parte mais perecível da canção. A música é, por sua vez, guardada na memória, incorporada e, a contar pela inexistência de esforços dos damanenses no sentido da sua salvaguarda, não parece correr o risco de ser esquecida. Quando comparado com um livro publicado com diversos exemplares, o caderno é um objeto frágil. Porém, pelo seu carácter único, essa fragilidade transforma-se em força revestindo-o de uma importância significativa. O facto de ser manuscrito ou datilografado e de existir numa versão única ou conhecer um número reduzido de cópias confere-lhe um valor

diretamente proporcional à sua unicidade. Este valor e prestígio é ainda atribuído à família que detém o caderno, quer o tenha concebido quer o tenha herdado dos seus antepassados, como acontece na família de Ludovico Machado. Os cadernos de mandó elaborados por este músico, cuja atividade foi detalhadamente descrita no capítulo anterior, e os da autoria de Fremiot Mendonça serão apresentados e analisados ao longo deste capítulo aparecendo na íntegra na parte dos anexos (i, ii e x);

O princípio do saber incorporado – O mandó está incorporado nos damanenses católicos e nas suas vidas. As características abaixo enunciadas mostram como a performance do mandó integra e se confunde com a própria vida dos damanenses. Por esta razão não é considerado um “saber à parte” da vida, não fazendo sentido, para os meus colaboradores, enunciá-lo como algo isolado e exterior ao seu quotidiano e a eles próprios. A sua performance está intrinsecamente ligada a diversos momentos e rituais do universo damanense e é transversal a diferentes contextos. O material poético do mandó plasma os princípios da vida – o amor, o humor, a relação com a terra e o quotidiano – e as suas temáticas literárias apresentam uma forte ligação com o universo damanense incluindo, como veremos, referências especificamente locais. O mandó narra/canta, portanto, a vida damanense da qual faz parte e da qual não pode ser dissociado. Por outro lado, o mandó é cantado em *português de Damão*, a língua materna e de comunicação intergeracional no contexto da comunidade católica. Podemos dizer que quer o mandó quer o *português de Damão* definem, na voz dos damanenses católicos, representações icónicas singulares na definição da sua identidade. Porém, os damanenses consideram a sua língua materna estatutariamente inferior e desprestigiada face ao português-padrão, evitando por isso usá-la nos momentos de exposição e de representação da sua comunidade. Todavia, o mandó tem uma presença assídua nos *programas culturais* apresentados nesses mesmos momentos. O incómodo que os meus colaboradores sentem ao se exprimirem publicamente em *português de Damão* parece ser vencido quando se trata de cantar mandó. Neste contexto acontece algo de paradoxal: ao mesmo tempo que o *português de Damão* é considerado uma forma de expressão linguística desprestigiada (frequentemente designada como “broken portuguese”, ou “português quebrado”, ou “estropiado”, ou “não polido”) ele é, no entanto, a língua do consenso e da exposição no momento de cantar o mandó. O mandó transforma-se, portanto, num suporte essencial para a manutenção e exposição de uma dupla identificação: a da língua e a da música. Através da língua o mandó permite narrar, paradoxalmente, a indianidade pela exposição de textos e temáticas que apenas

a Damão dizem respeito – e portanto à Índia – e, através da música, o mandó expressa a sua herança ocidental que, neste caso, é também portuguesa;

O princípio da plasticidade – O mandó apresenta uma estrutura plástica a partir de uma matriz sendo reduzido o número de mandós que são cantados com uma forma fixa. De um modo geral cada mandó é identificado por uma melodia e pela primeira estrofe e esta associação é fixa. Frequentemente são algumas das palavras desta estrofe que dão o nome ao mandó. Ou seja, no momento de enunciar ou de identificar um mandó a evocação do primeiro verso identifica também a componente musical (a melodia) do mandó. As restantes estrofes circulam entre mandós e são recicladas de acordo com o mandó em questão e com a sua temática, gozando por isso os seus protagonistas de uma grande liberdade no momento da performance musical. A circulação de material poético entre as diferentes melodias revela também uma enorme capacidade de adaptação que os damanenses promovem entre a dimensão literária e musical do mandó. E, ao mesmo tempo, um posicionamento singular em relação ao que habitualmente se estabelece entre protagonistas e repertório musical de transmissão exclusivamente oral e que remete para uma relação quase cristalizada entre a música e o material poético. Na verdade, os damanenses assumem esta circulação de textos como algo adquirido e inerente ao próprio mandó não questionando, em nenhum momento, a legitimidade desta prática. A circulação e a plasticidade são, de resto, um paradigma bem conhecido dos damanenses cuja história obrigou a múltiplas adaptações políticas, religiosas, linguísticas e territoriais. A plasticidade identitária – comum a todos os indivíduos, como sabemos – é, no caso dos damanenses, uma realidade assumida que os obriga a evocar diferentes modos de ser damanense em função do lugar onde vivem ou do momento da história em que se situam. Esta contingência, determinada por uma experiência de colonialidade, é reveladora de uma espécie de “identidade frágil”, marcada por um permanente diálogo identitário – entre a Índia e Portugal – apenas solucionado pela evocação de uma categoria de limitada validade política: a damanidade. Este princípio da circulação, ou seja, de nada ser fixo, parece ser, portanto, inerente à própria condição de damanense sendo também expresso na música com a qual se identificam.

Para além da circulação de material poético veremos ainda como determinadas melodias identificadas pelos damanenses como mandó são ou foram cantadas em diversos locais da Índia e do Sudeste Asiático circulando assim pelas antigas possessões portuguesas. Os registos

sonoros e as transcrições poéticas a que recorrerei ao longo deste capítulo permitem-nos vislumbrar uma circulação espacial de melodias que aparentemente permanecem inalteradas enquanto o texto cantado em cada uma das diferentes localizações adquire configurações mais ou menos diferenciadas. Como veremos, a música apresenta um grau de fixação e de permanência superior ao da língua quer se trate da circulação de material poético entre mandós ou da circulação de uma mesma melodia por distantes recantos lusófonos;

O princípio da informalidade – A performance do mandó, mesmo quando tem lugar no palco, nunca perde o seu carácter informal e improvisatório. Para além de os performers poderem mostrar toda a sua criatividade na escolha do material poético de cada mandó, têm ainda total liberdade para decidir que repetições fazer e quando, qual a duração de cada canção – que depende, claro, do número de estrofes que forem acrescentando –, que instrumentos executam o acompanhamento das vozes – frequentemente a guitarra e/ou por vezes um membranofone – e se escolhem associar a dança à prática vocal. Pelo que pude constatar no terreno todas estas decisões podem ser tomadas no momento da performance do mandó, o que me leva a sugerir que o ambiente informal e familiar da sala de estar ou da rua é transportado para o palco nos eventos de exposição e de representação da comunidade católica damanense.

4.1 O princípio da unicidade: os cadernos de mandó

A preocupação sobre a incapacidade de determinar a autoria ou a antiguidade do mandó de Damão é algo que todos os damanenses que entrevistei têm em comum. Muitos recorrem à única publicação que dedica alguma atenção à descrição da performance e à transcrição de alguns exemplares de mandó e que é de uma forma geral conhecida dos damanenses católicos. Refiro-me à obra de António Francisco Moniz *Notícias e documentos para a história de Damão – antiga Província do Norte* previamente apresentada que, no primeiro dos seus quatro volumes publicado em 1900, inclui uma secção intitulada ”Amstras do dialecto damanense – canções”. Nela Moniz reúne os versos e a melodia destas dez canções: *Canto de Marília* (atualmente conhecido como *O/No Inverno Rigoroso*), *Carandá madúr*, *Mãe mugê bazar*, *Maria gralba*, *Romanbay*, *Canto do Tyranno*, *Canto de Raminha*, *Sabrá Ningó*, *Oh! Mãe* e *S. João*. Embora a palavra “mandó” nunca seja usada pelo autor para se referir a estas canções é essa a palavra

veicularmente utilizada pelos damanenses para as designar. A partir da minha pesquisa pude concluir que este é o documento mais antigo que reúne a letra e a música de mandós e alguns destes fazem parte do repertório contemporâneo dos damanenses. Na nota de rodapé da primeira canção, *Canto de Marília*, pode ler-se a seguinte indicação relativa à sua performance e ao ambiente musical da época:

Os versos são cantados por duas senhoras alternativamente com acompanhamento de *dóll* ou caixa tocada a mão, e no costado do *dóll* batem a compasso, dois pausinhos denominados chunche e também com guitarras, violas e rabecas.

O coro canta a repetição do mesmo verso. É para lamentar que os versos e a música sendo tão lindos, a elite da sociedade damanense vai deixando cair em desuso, enquanto que a gente do povo entusiasma-se por ela (Moniz [1900] 2000, 283).

No que se refere a publicações, e para além deste documento monográfico de Moniz, podemos encontrar transcrições da música e da letra de alguns mandós no livro *The music and spirit of Portuguese India* (1960) de Nita Lupi (*vide supra*). A autora agradece ao músico damanense Ludovico Machado as transcrições que publica e às quais recorrerei ao longo deste capítulo. Ao contrário da obra de Moniz, que é bastante conhecida dos damanenses e cuja secção dedicada ao mandó por vezes circula sob a forma de fotocópias no contexto da comunidade católica, nunca encontrei nenhum exemplar do livro de Lupi durante a realização do meu trabalho de campo. Retirado do longo documento de Moniz através da fotocópia, o conjunto de transcrições de mandó apresenta-se frequentemente como uma espécie de caderno que, juntamente com aqueles concebidos pelas reconhecidas figuras de autoridade no que ao mandó se refere, constitui um suporte para a performance musical.

Parte dos documentos pertencentes ao espólio de Ludovico Machado, à guarda da família, integra transcrições de mandó, muitas vezes em versão adaptada a peças de teatro. Centrais para o meu estudo serão os dois cadernos de mandó manuscritos por este músico na década de 1950 (ver anexo i e ii). Aquele que na minha opinião é o mais antigo reúne a música e a letra de trinta e seis mandós e, embora algumas páginas tenham sido assinadas, não é possível distinguir nenhuma data e por isso a antiguidade desta compilação de mandós (a maior de que tive conhecimento) não se consegue apurar. Contudo, é provável que tenha sido escrita antes de 1955, uma vez que nesse ano Ludovico Machado ofereceu ao Coronel Agostinho Dias da Gama um outro caderno de mandós que corresponde a uma versão reduzida do que eu deduzo ser o seu original (ver anexo ii). De acordo com a dedicatória – “Ao Exmo Senhor

Capitão Gama, Uma recordação de Damão e do Ludovico Machado e família – 13/6/955” –, o músico terá copiado, em 1955, apenas doze dos trinta e seis mandós que compõem o manuscrito na posse dos seus filhos, especialmente para esta ocasião. A escrita, tanto musical como dos poemas, parece-me mais cuidada e organizada neste pequeno caderno, o que me leva a sugerir que será posterior e terá resultado da cópia do documento mais extenso. Ludovico parece ter feito, portanto, uma seleção que, comparada com o original, apresenta já cuidados caligráficos evidentes e uma escrita que, poderíamos dizer, se assemelha a algo de definitivo. De uma forma geral, e em termos de conteúdo, ambos os cadernos são muito semelhantes, por isso ao longo deste trabalho recorrei essencialmente ao mais extenso do qual apresentarei diversas transcrições.

Ludovico Machado é ainda recordado em Damão por ter escrito muitos poemas para mandó que só a sua família conhecia e cantava e este aspeto está particularmente claro no testemunho do seu filho Francisco. Quando me mostrou os versos de mandó escritos pelo seu pai senti que o fazia com um orgulho particular. Referindo-se aos mandós que são identificados pelos damanenses apenas por uma estrofe – como *Burro de Mainate*, *Ana Maria*, *Carandá Madur* e *Oh! Mãe* – dizia: “este é o verso original, depois os outros são compostos pelo meu pai” (14/02/2010). Muitos destes versos ficaram registados nos programas que alguns dos seus filhos gravaram para a rubrica radiofónica “Renascença”, transmitida pela Emissora de Goa nas décadas de 80 e 90 do século XX. Esta rubrica era da responsabilidade da Rádio Renascença em Portugal e os seus conteúdos eram organizados em Goa sob a tutela da Academia de Língua e Cultura Portuguesa de Goa. Fremiot Mendonça recorda-se de ter participado no programa “Renascença” a convite do Prof. Carlos Xavier, então secretário da Academia de Língua e Cultura Portuguesa, junto com outros damanenses que na altura viviam em Goa:

Certos versos tinha o senhor Carlos Xavier, mas ele não sabia o *tune*, como se diz, música, então quando eu cantava ele ficava satisfeito. Ele fazia muitas pesquisas, mesmo no arquivo, no livro antigo, e corrigia-nos muitas vezes as palavras e explicava que como nós dizíamos não fazia sentido.
(Fremiot Mendonça, Damão, 08/02/2010)

Depois de regressar a Damão Fremiot Mendonça recebeu dois boletins da Academia de Música e Cultura Portuguesa de Goa nos quais o Prof. Carlos Xavier incluiu a música dos mandós que aquele havia cantado, embora salvasse: “eu não cantava os versos todos, só

os primeiros, mas nos boletins tinha muitos mais que ele devia saber dos seus estudos”³³ (Fremiot Mendonça, 11/01/2010, notas de campo).

Para tentar diagnosticar um conjunto de aspetos que me pareciam importantes em relação às gravações da rádio e de outros suportes, optei por ouvir com alguns dos meus colaboradores as gravações que tinha em minha posse, entre as quais se incluem o disco sobre Damão da coleção *A viagem dos sons* (Jackson 1998) e a cópia de alguns programas “Renascença” que me foram facultados pelos arquivos da All India Radio. Ao escutar os programas em que os filhos de Ludovico Machado participaram, Fremiot Mendonça mostrou admiração ao ouvir os versos que este músico escreveu³⁴, uma vez que não os conhecia:

Eu só comecei a conviver com eles quando fomos para Goa e já eram crescidos, já tinham quase 18 anos, e nunca ouvimos eles cantar mandós, só quando reuníamos assim e cantávamos. Eles tinham essa coisa que não cantavam aquilo que eles tinham aprendido em casa. Não cantavam. Eu nunca ouvi a eles cantar mandós. Nós não cantávamos mandós, mandós era uma coisa, como se diz, esquecida. No barco cantávamos e tocávamos todas as canções portuguesas e canções mais populares, mesmo esse *Ai Luçi* e essa coisa; esses não cantados não cantávamos nós. Cantávamos mandós, natural, assim o que vinha à mente cantávamos, mas aquilo era o que todos sabiam. Eles com o grupo só cantavam aquilo que todos sabiam, estes versos novos que o pai escrevia eles nunca cantavam. Nós nunca tomávamos papel para cantar, nem no barco nem fora também, nunca, só na Emissora e aqui nos palcos assim é que começámos com papéis, aliás não. Para estes programas na Emissora eles devem ter escrito os versos. O Ludovico deve ter escrito todos estes versos porque nós nunca soubemos. Devem ter tomado notas de todas as coisas que o pai tinha, porque eles às vezes diziam, quando nós fazíamos, às vezes discutíamos e Micas dizia “isto não é assim, é assim”. Para além das palavras a diferença era na música também, na música também.
(Fremiot Mendonça, Damão, 11/02/2010)

Reação semelhante teve Francisco Machado que, ao ouvir alguns mandós incluídos na coleção *A viagem dos sons* e nos programas gravados por outros damanenses na Emissora de Goa,

³³ O resultado destes estudos será apresentado neste capítulo pois transcreverei partes do guião do “programa de variedades” apresentado na estação de Panjim da All India Radio a 28 de maio de 1982 no qual participaram Alina Ribeiro, Maria Goreti Colaço, Maria Marta Colaço, Fremiot Mendonça, Wilfred Mendonça e Dino Soares. Reproduzirei ainda partes de um outro guião cuja data de gravação do respetivo programa não me foi possível apurar e que foi da responsabilidade de Micas Machado Gonçalves, Edmundo Machado e Jimmy Machado (filhos e neto de Ludovico Machado, respetivamente) e de Ernesto Santimano. Ambos os guiões e as respetivas gravações podem ser encontrados na íntegra na secção dos anexos (xi, xii, xiii e xiv).

³⁴ Em 1955 um grupo de mais de uma dezena de damanenses foi enviado para Goa com uma bolsa de estudo, uma vez que em Damão só existia o ensino em português ao nível da escola primária sendo os estudos prosseguidos em inglês no Small Seminary ou Escola Inglesa. Este grupo foi estudar para a Escola Técnica de Goa e entre eles encontrava-se Fremiot Mendonça e dois irmãos e três filhos de Ludovico Machado. São essas viagens de barco entre Damão e Goa que Fremiot refere na entrevista transcrita.

mostrou admiração por não conhecer certos versos e mesmo certos mandós e algum aborrecimento e indignação pela forma como são cantados: “isso não é assim, aqui está adulterado totalmente (...) é diferente o tom, cada um canta à sua maneira (...) palavras estão mal distribuídas (...) esse verso eu não conhecia, cada um põe os seus versos” (14/02/2010). Para Francisco Machado a forma correta de cantar mandós é, portanto, aquela que o seu pai praticava, lhe ensinou a si e aos seus irmãos e lhes deixou escrita nos seus cadernos. E justifica deste modo o facto de os seus sobrinhos, embora pertencendo à mesma família, já não cantarem os mandós da forma como foi registada pelo seu pai:

Há umas pequenas variações, vai variando por aí fora, aos poucos vai variando aquilo, vai perdendo, o original não têm, se não seguir a pauta musical... eu agarrei ao meu pai, sempre tive aquela, a minha irmã também canta com... porque nós cantámos com o meu pai, então aquilo era... não falhava, notas tinha de ser tudo certinho. E depois nós cantávamos 1.^a voz, 2.^a voz, 3.^a voz (...) No dia em que há assim qualquer grupo em casa do meu irmão, quando há qualquer festa também se canta. Juntam-se e cantam. Eles também já cantam... Agnelo [Machado] toca, Bolota [Noémia Machado (da Costa)] também canta, mas às vezes eles também já não seguem aquela linha porque eles nunca estiveram em contacto a cantar com o meu pai. Nós é que começámos a cantar desde miúdos com o meu pai, até certa altura. Depois fomos para Goa mas nós ficámos seguros daquilo, por isso é que não é difícil. Eu tenho aquele original [refere-se ao caderno manuscrito deixado pelo pai].
(Francisco Machado, Damão, 14/02/2010)

Na verdade, Ludovico Machado, a par de José Lopes, representa um dos músicos de maior prestígio no quadro da vida musical damanense. O prestígio dos músicos é central para o modo como cada damanense entende a validade do repertório que conhece. A “verdade” do repertório ou das versões de cada mandó depende de uma espécie de linhagem que organiza a cadeia de transmissão da música e do material poético. Quanto mais importante e consensual for o elemento de origem mais próximo se encontra o repertório da “verdade”, na voz dos meus colaboradores.

Ao longo deste capítulo apresentarei diferentes transcrições de mandó com o intuito de elucidar cada um dos princípios que, na minha opinião, caracterizam este género musical damanense. A minha análise centrar-se-á nas transcrições de António Francisco Moniz, de Ludovico Machado (dos seus cadernos e das publicadas por Nita Lupi), do Prof. Carlos Xavier, de Fremiot Mendonça e ainda de linguistas como Mons. Sebastião Rudolfo Dalgado e Kenneth David Jackson, entre outros, que registaram material poético que, como veremos, de alguma forma remete para o mandó de Damão. Através da comparação das diferentes

transcrições é interessante verificar o papel do transcritor e o modo como as suas escolhas – no que se refere à grafia das palavras mais ou menos próxima do português-padrão ou do *português de Damão*, à seleção das estrofes, à determinação do que constitui o refrão/*coro*, às repetições, à escolha do título e da tonalidade na qual a melodia é escrita – determinam a existência de registos do mesmo mandó mais ou menos distintos.

Para iniciar a apresentação e a análise do mandó elegi aquele que a minha experiência de trabalho de campo me levou a considerar ser o mais recorrente de Damão. Refiro-me ao tema *Ai Luzi, Luzi* (forma Aa Ab Ac...). É uma canção de amor ao longo da qual se repete regularmente uma referência à destinatária da mensagem amorosa. Conhece inúmeras versões e eu apresentarei seguidamente alguns exemplos. Esta primeira transcrição é da autoria de Ludovico Machado e foi publicada por Nita Lupi (1960):

Luzi

7 *Ai Lu-zi Lu - zi minh' Lu-zi Óss é minh' a - môr — Óss tè vai an-dan minh' Lu-zi*

13 *Eu ta-men te vin — Ai Lu-zi Lu - zi minh' Lu-zi Óss é minh' mor - gád*

Óss lar-gá par mim minh' Lu - zi Eu a fi - cá lográd!

18 *ao*

[1]
Ai Luzi, Luzi, minh' Luzi,
Oss é minh' amor,
Oss tè vai andand minh' Luzi
Eu tamem té vin.

[2]
Ai Luzi, Luzi, minh' Luzi,
Oss é minh' mórgad;
Oss largá par mim, minh' Luzi
Eu à ficá lográd!

[3]
Ai Luzi, Luzi, minb'Luzi,
Oss é minb'amor,
Oss te vai andam, minb'Luzi
Eu tamem tê vin.

[4]
Ai Luzi, Luzi, minb'Luzi,
Oss é minb'vi,
Oss dichá par mim minb'Luzi
Eu ficá perdi.
 (Lupi 1960, 144-145)

Exemplo 3. Luzi. Transcrição de Ludovico Machado publicada por Nita Lupi, 1960

Ao longo da realização do meu trabalho de campo apenas ouvi cantar a primeira destas quatro estrofes que é efetivamente transversal às práticas da comunidade católica aliadas à melodia deste mandó. Para além das editadas por Lupi, o caderno de Ludovico Machado acrescenta mais sete estrofes ao mandó que é veicularmente considerado o mais importante de Damão. A transcrição seguinte mostra o texto integral tal como está registado no caderno de Ludovico Machado.

Luzia

I°
Ai Luzi, Luzi, minb Luzi
Óss é minb amôr
Óss tê vai andan, minb Luzi
Eu tamêm tê vin

II°
Ai Luzi, Luzi, minb Luzi,
Óss é minb morgád,
Óss se largá par mim, minb
Luzi
Eu á ficá lográd.

III°
Ai Luzi, Luzi, minb Luzi
Óss é minb víd
Óss dixá pár mim, minb Luzi
Eu á ficá perdíd.

IV°
Ai Luzi, Luzi, minb Luzi
Óss é minb quiríd,
Óss se matá par mim, minb Luzi
Óss a ficá ardíd

V°
Ai Luzi, Luzi, minb Luzi
Óss é minb Raínb,
Óss se fuji de mim, minb Luzi
A murré na caminh

VI°
Comê aréc-bét³⁵, minb Luzi
Não cuspi no chão,
Cuspi no meu pét, minb Luzi
A regá minb coração

VII°
Já foi passear, minb Luzi
Calicachigão,
Só para visitar, minb Luzi
Famil de falcão

VIII°
Famil de Falcão, minb Luzi
Famil muit falád
Na hóra de saíd, minb Luzi
Ficó consolád

IX°
Já foi passear, minb Luzi
Méta de Palcét
Chigô na caminbo, minb Luzi
Já quibró carrêt

³⁵ “**Areca.** Indo-ingl. *areca* (mais us. *betel-nut*). – Indo-franc. *arec, arèque, arequier*. O étimo é o malayál. *adekká*” (Dalgado 1989, 13).

“Bet, betle ou betel. – Do malayalam (língua do malabar) *vethbilda*” (Dalgado 1903, 27).

X^o
Já foi passear, minh Luzí
Hórt de Manakcajy
Comêu, espêit de Letão, minh Luzí
Bebeu, vinho um garrafão
 (Ludovico Machado, década
 de 1950)

Exemplo 4. *Luzia*. Transcrição a partir do caderno manuscrito de Ludovico Machado, década de 1950

O caderno oferecido por este músico damanense ao Coronel Gama apenas acrescenta a seguinte estrofe ao mandó *Luzía* que, como pude constatar no terreno, é fortemente associada a esta melodia:

Barra de Damão, minh Luzí
Estreita e cumprid
Alégre na entrada, minh Luzí
Triste na said
 (Ludovico Machado, 13/06/1955)

Relativamente à sua performance Ludovico Machado coloca o sinal de repetição a cada dois versos e a indicação de que “Canta o duo e repete o côro”, como podemos ver nesta transcrição do seu caderno:

Luzía

Canta o duo e repete o côro

1^o ai Lu-zi, Lu - zi, minh Lu-zi, óss é minh a - môr Oss tê vai an-

6 dan, minh Lu-zi, Eu ta-mêm tê vin vin

Exemplo 5. *Luzia*. Transcrição a partir do caderno manuscrito de Ludovico Machado, década de 1950

Como “a principal canção, mandó, de Damão” (Fremiot Mendonça, 07/02/2010), *Ai Luzí, Luzí* é frequentemente cantado nas *lavadas-de-cabeça*, nos *programas culturais* e nos momentos de convívio da comunidade católica. De acordo com a minha experiência no terreno e partindo

da transcrição de um dos cadernos de mandó concebidos por Fremiot Mendonça, as seguintes estrofes compõem quase sempre esta canção, sendo vulgar acrescentar-se outras espontaneamente:

Ai Luzi, Luzi

[I]
Ai Luzi, Luzi, mi Luzi
Óss é minha amor.
Óss tê vai andand mi Luzi
Eu tâme te vin.

[II]
Cume arec bet mi Luzi
Num cuspi no chão
Cuspi no meu pêt mi Luzi
Regá curação.

[III]
Por amor de vóss mi Luzi
Eu ficô soldád
Fazend sintinel mi Luzi
Levand chicotád.

[IV]
Barr de Damão, mi Luzi
Istrê e cumprid,
Alegr na entrád mi Luzi
Trist na saíd.

(Fremiot Mendonça, 07/02/2010)

Exemplo 6. *Ai Luzi, Luzi*. Transcrição de Fremiot Mendonça presente num dos seus cadernos de mandó, 2010

Esta versão foi transcrita por Fremiot Mendonça numa situação que decorre da minha presença no terreno. Sabendo do meu interesse em ouvir mandó, Fremiot convidou um conjunto de vizinhos e familiares de Badrapôr (Bairros de Santo António e de Santiago) para cantar mandó para mim. Dado que tive a oportunidade de gravar esta performance (ver anexo xv) realizei a seguinte transcrição melódica da sua interpretação do mandó *Ai Luzi, Luzi*:

Ai Luzi, Luzi



Ai Lu-zi, Lu-zi, mi Lu-zi Óss é mi-nha-a-mor Óss tê vai an-dand mi Lu-zi Eu tâ-me te vin

Exemplo 7. *Ai Luzi, Luzi*. Transcrição melódica da minha autoria a partir da performance de Fremiot Mendonça e amigos em Badrapôr a 07/02/2010. Texto presente no caderno de mandó de Fremiot Mendonça, 2010³⁶

³⁶ Na realização das diversas transcrições melódicas de performances de mandó de Damão presentes neste trabalho optei frequentemente pela omissão de uma indicação de compasso (e conseqüente divisão da música em compassos) e pela marcação das sílabas acentuadas através do sinal “_”. De facto, o sistema métrico ocidental, profundamente normativo, dificulta, em muitas ocasiões, transcrever com exatidão a música que não se enquadra

Para essa ocasião Fremiot escreveu o maior número de estrofes de mandó de que se lembrava, agrupando-as por melodias diferentes e constituindo um caderno de canções para que as pessoas as pudessem cantar em grupo, tendo tido a preocupação de não repetir nenhuma estrofe nos diferentes mandós. Ora, o mandó de Damão define-se justamente pela circulação e reciclagem de estrofes entre as diferentes canções (*vide infra*) e pela inalteração da melodia que caracteriza cada uma delas. Esta atitude de Fremiot que, de alguma forma, contraria a própria definição do mandó de Damão, deve-se ao facto de ele ter procurado incorporar o maior número de estrofes possíveis de forma a possibilitar-me o contacto com um repertório literário mais vasto. No entanto, quando comparadas com outras transcrições, as versões de Fremior mostram ainda de forma clara como o modo de passar a música dita a escrita altera também a informação que nos pode chegar sobre ela. Isso depende da experiência do transcritor, em termos da sua vivência da música e, igualmente, do modo como ele se autorrevê enquanto personagem autorizado a modificar ou não a versão que considera padrão. Não existindo uma versão única da interpretação de cada mandó, o transcritor permite-se também criar aquela que, em seu entender, deve corresponder à versão padrão. A passagem do dito a escrito depende igualmente do modo como o transcritor entende o que “deve ser” a música e a sua performance. Fremiot, defensor da manutenção da prática do *português de Damão* – pelo menos no caso do mandó – acentua fortemente essa característica interpretativa que considera central para a definição do próprio mandó de Damão e da própria damanidade. Com base nesta atitude e também neste princípio hermenêutico, as transcrições de Fremiot adquirem as seguintes características:

1. Vinculam o mandó ao *português de Damão*. Isto acontece através de uma atitude que procura respeitar graficamente a dimensão fonética da palavra que, de acordo com Fremiot, deve ser o mais próximo possível do *português de Damão*;
2. Criam hierarquias no quadro do repertório. Ou seja, Fremiot define o que no conjunto dos diferentes mandós corresponde a um repertório central e, portanto, mais importante. Isto acontece através da procura de conjugar a importância da dimensão literária com a musical, arrastando para os mandós mais importantes as estrofes que mais circulam ou que mais se entende serem representativas da damanidade;

completamente na tradição ocidental. Por outro lado, a própria performance do mandó, de natureza flexível, não permite uma transcrição baseada nas normas clássicas da escrita ocidental. Embora esteja consciente da artificialidade que implica a passagem à escrita de uma expressão eminentemente oral, optei pela transcrição apenas com o objetivo de facilitar a análise e a comparação entre diferentes versões. Também por essa razão, e com o intuito de facilitar a leitura, decidi realizar as transcrições melódicas utilizando a técnica do dó móvel.

3. Confirmam a importância maior da música sobre as palavras. No contexto do repertório central, Fremiot decide sobre as estrofes a inserir em cada mandó e não sobre a música. Esta ação só é possível porque o que é efetivamente identificador dos diferentes mandós é a sua música e não as palavras. Habitualmente, cada mandó tem uma estrofe que o identifica e depois acolhe estrofes diversas que circulam entre as diferentes estruturas melódicas³⁷. É justamente as palavras que estão nesta estrofe fixa (o primeiro verso, um vocábulo ou outra dimensão textual) que identificam cada mandó na oralidade.

O exemplo do mandó *Ai Luzi, Luzi*³⁸ inscreve todas as características acima enunciadas. Fremiot procurou transcrever foneticamente o *português de Damão*, escolheu a estrofe “Barra de Damão...” – uma das mais icónicas do repertório damanense – para integrar este mandó e, de entre o elenco de estrofes que circulam pelos diferentes mandós, elegeu as que as pessoas frequentemente cantam com esta melodia que considera a mais representativa do repertório de Damão e da própria cultura damanense. As suas palavras confirmam justamente esta atitude:

Por exemplo este “Barra de Damão istrê e cumprid” também podíamos cantar no *Ó Damão, ó Damão* mas aqui não aparece porque eu coloquei no *Ai Luzi, Luzi*, porque Damão é conhecido... se disser que canta *Ai Luzi, Luzi* já sabe que é damanense, canta *Ai Luzi* logo. *Ai Luzi* é conhecido... a principal canção, mandó, de Damão. Qualquer parte do mundo pode-se ir, se falar *Ai Luzi, Luzi* já sabe que é de Damão, de modo que aquele “Barra de Damão” vem ali no *Ai Luzi, Luzi*.

(Fremiot Mendonça, Damão, 07/02/2010)

Este mandó, ou pelo menos a expressão musical à qual a estrofe “Barra de Damão...” está associada, constitui de facto um exemplo icónico da cultura damanense de matriz portuguesa. Aparece frequentemente transcrita em várias fontes, incluindo os textos do linguista Kenneth David Jackson (1995) que, numa visão um pouco romantizada, remete a sua performance aos marinheiros damanenses: “Os marinheiros de Damão entravam na barra cantando a Luzi (Maria da Luz): *Barra de Damão, mi Luzi, estreit e compriad, alagra na entrad, trist ne saíd*” (id., 16). A versão de Jackson mostra uma vez mais outras formas de transcrever graficamente o *português de Damão*, outros modos de designar os mandós (neste caso designa-se por *Luzi*) assim como

³⁷ Pude justamente confirmar este dado uma vez que, imediatamente após a performance que Fremiot preparou para mim, as pessoas que foram convidadas a cantar improvisaram o canto de outros mandós não transcritos por Fremiot e incorporaram na sua performance estrofes que já tinham cantado antes.

³⁸ Adoto aqui a grafia proposta pelo Fremiot na sua transcrição. Na verdade, o nome pelo qual os diferentes mandós são conhecidos varia muito com a oralidade. No caso deste mandó, ele pode ser conhecido e até transcrito com designações tão diferentes como “*Luzi*”, “*Luziá*”, “*Ai Luzi, Luzi*”, “*Luzi-Luzi*” ou “*Luzi Luzi*”.

outras formas de interpretar o significado das palavras, porventura com bastante liberdade, ao atribuir ao nome Luzi o diminutivo de Maria da Luz.

Dado que é unanimemente considerado pelos meus colaboradores o mandó mais recorrente, representativo e transversal à comunidade católica damanense, *Ai Luzi, Luzi* foi escolhido como uma das canções a serem gravadas e transmitidas radiofonicamente. Refiro-me aos “programas de variedades” da rubrica “Renascença” emitidos pela Emissora de Goa nos anos 80 do século XX e comentados pelo Prof. Carlos Xavier, que contextualizava historicamente a performance musical apresentada na rádio pelos damanenses. No guião datilografado do programa de 28 de maio de 1982 (anexo xii), o secretário da Academia da Língua e Cultura Portuguesa apresentou a barra de Damão, situada na foz do rio Damanganga, que “foi celebrada em versos cantados pelos damanenses entre os quais figuram o Canto do Tyrano e o Ai Luzi este muito vulgarizado” (Xavier 1982). Ao contrário do guião deste programa, a sua gravação áudio (anexo xi) – guardada na estação de Damão da All India Radio – reúne apenas as performances musicais excluindo as intervenções do Prof. Carlos Xavier. Vejamos a transcrição melódica e poética deste mandó presente no guião em questão:

Ai Luzi

5

1
Ai Luzi, ai Luzi, mi Luzi
Oss é meu amor
Oss te vai andan mi Luzi
Eu também tá vind

2
Barra de Damão mi Luzi
Estreito e comprido
Alegre na entrada mi Luzi
Triste na saída.

3
Já vou passear mi Luzi
Bazar Candia
Só para comprar mi Luzi
Flor de mogaria

4
Ful de mokaria mi Luzi
Fiado na linba
Assim fiarei mi Luzi
Voss amor em minba.

5
Ai adeus, adeus, mi Luzi
Desta barra fora
Areia de praia mi Luzi
Até pedras chora.
(Xavier 1982)

Exemplo 8. *Ai Luzi*. Transcrição a partir do guião do programa radiofónico "Renascença" do Prof. Carlos Xavier, 1982

Nesta edição do programa “Renascença” as performances musicais foram realizadas pelos seguintes damanenses: Alina Ribeiro, Maria Goreti Colaço, Maria Marta Colaço, Fremiot Mendonça, Wilfred Mendonça e Dino Soares. A sua interpretação do mandó *Ai Luzi, Luzi* foi essencialmente monódica, com desdobramento em duas vozes no intervalo de 3ª na repetição do terceiro e quarto versos de cada estrofe. O acompanhamento das vozes foi realizado pelo piano e as repetições feitas a cada dois versos.

Comparando a transcrição de Xavier com as de Ludovico Machado e com a de Fremiot Mendonça aqui apresentadas, rapidamente constatamos que as duas primeiras estrofes são iguais (embora com grafias diferentes) mas a terceira, a quarta e a quinta não foram integradas nas versões anteriormente apresentadas. Mais à frente veremos como estas estrofes (em conjunto ou individualmente) foram também escolhidas por Xavier, por Ludovico Machado e por António Francisco Moniz nas suas transcrições de outros mandós, como o *Canto do Tyrano* e o *Ó Damão, Fogo do Coração*. Este aspeto evidencia a circulação de material poético entre os diversos mandós e a inexistência de uma versão padrão de cada um deles.

A popularidade deste mandó veicularmente assumida pelos damanenses católicos extravasa as fronteiras de Damão – um pouco à imagem do que Fremiot Mendonça preconizava na entrevista acima transcrita – e chega, pela mão de músicos goeses, aos circuitos comerciais e de espetáculo de Goa e de Lisboa. Interpretado individualmente ou integrado num *medley* juntamente com outros mandós de Damão, *Ai Luzi, Luzi* foi gravado em Goa pelos músicos da família Cotta³⁹ e apresentado em palco em Lisboa pelos grupos de música goesa Suriá (f. 1992) e Ekvat (f. 1988) que o incorporam no seu repertório. Também em Macau este tema foi

³⁹ Refiro-me ao CD *Só Nós – A collection of Portuguese and Goan songs* gravado em 2004 por Miguel Cotta, Lisette de Miranda e Cotta, Chantale Marie Cotta e Franz Schubert Cotta e editado por *Cidade de Goa*.

gravado em 1997 pelo Coral Dinamene, inserido numa “Rapsódia de alguns cantares de Damão” e editado no disco *Cantigas de Marear*⁴⁰.

Outro mandó cuja performance é recorrente no seio da comunidade católica damanense é o veicularmente denominado *Raminha, raminha* (forma Aa B Ab B Ac...). Também com temática literária de caráter amoroso, este mandó descreve o namoro e a corte entre os jovens católicos damanenses. A sua performance é bastante comum nos *programas culturais* e por isso escolhi apresentar e comparar três transcrições distintas entre si: a publicada por Moniz em 1900, a incluída por Dalgado no seu estudo sobre o dialeto indo-português do Norte (1906) e a registada por Ludovico Machado no seu caderno na década de 1950. Pelo que pude constatar no terreno, este mandó é geralmente cantado com as primeiras três estrofes que este músico transcreveu no seu manuscrito, das quais a segunda parte da primeira é o que Machado designa por *coro*⁴¹, e que é cantada entre cada estrofe:

Ramínha-Ramínha

♩ = Duo = **♩ = Còro =**

1° Ra-mi-nha, Ra-minha pe-gá na mão Quem num tê a-mòr lar-gá na chão Ó - rè ma-

6 nã ————— Ó - rè ma - nã ————— cum vi - drinho man-dô pa-

10 nhã O - ro - va - lho de ma - nha

⁴⁰ O Coral Dinamene foi fundado em 1988 e, nesta gravação, interpretou os mandós damanenses polifonicamente. O acompanhamento instrumental das vozes foi realizado por violinos, violoncelos, piano, guitarra portuguesa, guitarra e percussão. Este coro era constituído por portugueses, damanenses, goeses e macaenses e o repertório do disco inclui canções que o grupo identifica como sendo de Damão, de Diu, de Goa, de Malaca, de Macau, de Timor e da China. Inclui ainda poemas de Luís de Camões musicados.

⁴¹ A palavra “coro” designa, no contexto da comunidade católica damanense, tanto a estrofe que constitui o refrão dos mandós como um agrupamento de pessoas que cantam em conjunto, por oposição ao solista. É, portanto, uma expressão émica que utilizarei ao longo desta secção para me referir ao refrão dos mandós.

<i>Côro</i>	<i>IIº</i>	<i>IIIº</i>
<i>Ôrê manã</i>	<i>Sáb já mandô lenç, Raminha</i>	<i>Lenç tê vai suján, Raminha</i>
<i>Ôrê manã</i>	<i>Doming mandô flôr, Raminha</i>	<i>Amôr vai largan, Raminha</i>
<i>Cúm vidrínho mandô panhá⁴²</i>	<i>Lênç tê vai suján, Raminha</i>	<i>Flor tê vai secan, Raminha</i>
<i>Orovalho de manha</i>	<i>Flôr tê vai secan, Raminha</i>	<i>Amôr vai caban, Raminha</i>
	= <i>Côro</i> =	= <i>Côro</i> =
<i>IVº</i>	<i>Vº</i>	
<i>Laranjeir com pé na chã,</i>	<i>Abráç e bijinho, Raminha</i>	
<i>Raminha</i>	<i>Tudo são loucura, Raminha</i>	
<i>Cúm vent tê caiu flôr, Raminha</i>	<i>Só a minha amôr, Raminha</i>	
<i>Amim ninguém ama, Raminha</i>	<i>Levará sepultura, Raminha</i>	
<i>Eu num tê amôr, Raminha</i>	= <i>Côro</i> =	
= <i>Côro</i> =		

(Ludovico Machado,
década de 1950)

Exemplo 9. *Raminha, Raminha*. Transcrição a partir do caderno manuscrito de Ludovico Machado, década de 1950

Contudo, em 1900, cerca de cinquenta anos antes desta transcrição de Ludovico Machado, Moniz tinha publicado a sua versão deste mandó (ver anexo xvi.i) constituída por outras estrofes que, à exceção da primeira e da sétima (que eu nunca ouvi cantadas com a música deste mandó), não são conhecidas pelos meus colaboradores. Este aspeto parece confirmar que Ludovico Machado escreveu, de facto, letras originais para mandó. No caso de *Raminha, raminha*, algumas das estrofes registadas no seu caderno são atualmente cantadas pelos damanenses mas apenas com a melodia deste mandó, não sendo recicladas por outros.

Segundo as transcrições melódicas registadas por Ludovico Machado (Ex. 9) e por Moniz (ver anexo xvi.i), o refrão/*coro* é constituído pela estrofe “Ôrê manã/Ôrê manã/Cúm vidrínho mandô panhá/Orovalho de manha” (Ludovico Machado) ou “Oh rê manã/Oh rê manã/Com vidrinho mandou panhá/Urvalha de manhá” (Moniz [1900] 2000), que frequentemente é repetida. Corroborando estas transcrições, durante a realização do meu trabalho de campo ouvi de facto este mandó ser cantado com a estrutura registada em ambos os documentos. Porém, deparei-me com outras transcrições poéticas e performances deste mandó por outros protagonistas que juntam numa mesma estrofe os versos “Raminha, raminha pega na mão...” e “Ôrê manã...” aos quais atribuem a função de refrão/*coro*.

⁴² Segundo Dalgado (1903, 29-30), “manã” significa “mana” e “panhá” “apanhar”.

Outras versões deste mandó podem ser encontradas nos estudos que Mons. Sebastião Dalgado dedicou às línguas indo-portuguesas de Damão (1903) e das Províncias do Norte (1906). Dalgado confessou que, “nunca tendo estado em Damão, nem ouvido fallar o seu crioulo” (1903, 2), acedeu em segunda mão às informações que coligiu nestas obras. Acrescentou ainda que estas informações lhe foram transmitidas respetivamente por António Francisco Moniz e por Pascoal Rebello (natural de Tecelaria – distrito de Thane). É, portanto, facilmente compreensível que, no seu *Dialecto indo-português de Damão* (1903, 23-25) apresente, sob o título “Poesia”, um poema denominado *Canto de Raminha* praticamente igual ao que havia sido publicado por Moniz em 1900. Por essa razão, a transcrição editada por Dalgado em 1903 não será aqui contemplada. Porém, no seu estudo dedicado ao dialeto indo-português do Norte (1906), Dalgado registou o poema *Raminho, Raminho* (ver anexo xvi.ii) que, excetuando a primeira estrofe, é poeticamente muito diferente das versões de Moniz e de Ludovico Machado acima transcritas.

Da minha experiência no terreno posso concluir que este material poético que, segundo a transcrição de Dalgado constitui o mandó *Raminha, raminha*, não é do conhecimento dos damanenses católicos. Para além de nunca ter ouvido cantar estas estrofes neste mandó, eu apenas conhecia a estrofe número onze (“Hoje nesta casa...”) que, como veremos adiante, é por vezes integrada noutros mandós. Mas é significativo que ela seja incluída na transcrição de Dalgado feita em 1906, estando também presente nas transcrições de Moniz (1900) e Machado, esta datada da década de 1950, mas associada a outros mandós. É ainda significativo que esta estrofe faça hoje parte de uma espécie de arquivo oral ao qual os damanenses recorrem quando necessitam de texto para os diferentes mandós. A configuração diferente do texto – embora remetendo para a mesma temática e vinculando, pelo uso da expressão “Raminha Raminha”, ao mesmo mandó – mostra também que a mobilidade do texto é superior à da música. Ou seja, uma vez que os diferentes textos transcritos podem ser perfeitamente cantados com a melodia que hoje está associada ao mandó *Raminha, Raminha*, podemos constatar que no que à mudança musical diz respeito a componente literária sofreu mais alterações do que a melódica. Embora não seja possível confirmar seguramente esta hipótese, uma vez que Dalgado não incluiu a transcrição musical, é porém interessante realizar este exercício que pode, eventualmente, trazer resultados importantes para um melhor conhecimento sobre o modo como a oralidade contém mais mecanismos de fixação da música do que da língua.

Analisando o mandó de Damão de um ponto de vista da sua organização formal e interpretativa é possível propor a seguinte classificação e definir as seguintes estruturas: a estrutura que subentende um diálogo (*vide infra*), a estrutura que integra um vocábulo recorrente e a estrutura que faz alternar a estrofe com um refrão/*coro*. A segunda categoria é aquela que incorpora um vocábulo cadencial repetitivo. Esta repetição pode ocorrer no final de cada verso, no final do primeiro e do terceiro versos ou no final de cada estrofe. Os vocábulos podem ter ou não sentido e, quando não têm, poderão ter resultado de palavras que, ao longo do tempo e devido à oralidade, se foram corrompendo e perdendo o significado. Ao longo deste capítulo serão transcritos diversos mandós que apresentam um vocábulo recorrente e que por isso se inscrevem nesta categoria interpretativa, como por exemplo os que repetem as seguintes expressões: *Mi/Minh Luçi, Raminha, Tyran, Ó Jumbecê, Ó Dungá, Calú, Bai minh, Ó Damão, Surumba*.

A terceira e última categoria refere-se à estrutura formal dos mandós e nela se inscrevem as canções que são constituídas por um refrão e que por isso respeitam a forma ABA (ou BABA). As secções A e B distinguem-se, na maioria dos casos, pela observância de diferente material melódico e também porque a secção B repete o mesmo texto entre as secções A nas quais o texto muda. Exemplos destes mandós são os temas *Raminha, raminha* – que acabámos de analisar –, *Canto do Tyrano* – que veremos mais à frente – e *Ó Damão, Fogo do Coração* – que passo a apresentar.

O mandó *Ó Damão, Fogo do Coração* (forma B Aa B Ab B Ac...) é frequentemente cantado em Damão e na diáspora nos programas e nas atividades culturais organizados pela comunidade católica. Por essa razão escolhi analisar três transcrições deste mandó realizadas por dois transcritores diferentes. A primeira transcrição pertence ao caderno de Ludovico Machado e estes versos terão sido criados pelo próprio, uma vez que nas diferentes experiências que tive no terreno não registei nenhuma versão semelhante:

Damão

= Canta em duo =

Lento

1.^o Verso = Da mã - o ôh Da-mão fôgo de co-ra - ção__

6
Dam - ã - o ôh Da-mão fôgo de co - ra - ção__ Damão Grande

11
Damão Pequeno_ Fôgo de co - ra - çã - ao

14
Damão Grande Damão Pequeno fôgo de co ra çao -

II^o
 Damão, ôh Damão
 Amôr de coração
 Damão Gôa, Damão e Diu
 Fôgo de coração?

III^o
 Damão, ôh Damão
 Ardent coração
 Damão Bombay, Damão Bassaim
 Fôgo de coração
 (Ludovico Machado, década de 1950)

Exemplo 10. *Damão*. Transcrição a partir do caderno manuscrito de Ludovico Machado, década de 1950

Dada a representatividade deste mandó no conjunto do repertório musical damanense foi escolhido por Fremiot Mendonça e incluído em dois dos seus cadernos de mandó. Estes foram concebidos em 2004 e em 2010 e as seguintes transcrições mostram claramente como o mesmo transcritor e intérprete pode recorrer a diferente material poético no registo do mesmo mandó mantendo, claro, o refrão, que neste caso é a estrofe fixa.

Oh Damão, Oh Damão

Chorus: Oh Damão, Oh Damão, Fôg do coração / 2

*Boys: Já que começamos, oh Damão
 Vamos para frente, oh Damão, vamos para frente
 Eu como capitão, oh Damão,
 Vós com firme mente, oh Damão, vós com firme mente.
 Chorus: Oh Damão...*

*Girls: Aqui nesta terra, oh Damão,
 Grande alegria, oh Damão, grande alegria.*

*Com favor de Deus, oh Damão,
Da Virgem Maria, oh Damão, da Virgem Maria.*

Chorus: Oh Damão...

*Boys: Por amor de voss, oh Damão
Eu ficô soldad, oh Damão, eu ficô soldad.
Fazend sentinel, oh Damão.
Levand chicotad, oh Damão, levand chicotad.*

Chorus: Oh Damão...

*Girls: Mar foi a tinta, oh Damão,
Peix foi escrivão, oh Damão, peix foi escrivão.
Só prá escrevê, oh Damão,
Mal do coração, oh Damão, mal do coração.*

Chorus: Oh Damão...

(Fremiot Mendonça, 05/05/2004)

Exemplo 11. *Oh Damão, Oh Damão*. Transcrição de Fremiot Mendonça presente num dos seus cadernos de mandó, 2004

Ó Damão, Ó Damão

Ó Damão, Ó Damão, Fogo do coração. – CORO

*Já que começamos, ó Damão
Vamos para frente, ó Damão, vamos para frente
Eu como capitão, ó Damão,
Vós com firme mente, Ó Damão, vós com firme mente.*

CORO... Ó Damão...

*Alegr eu nasci, Ó Damão
Trist eu viv agór, Ó Damão, trist eu viv agor.
Qual é curação, Ó Damão,
Aquel por mim chór, Ó Damão, aquel por mim chór.*

*Papagaio verd, Ó Damão,
Cim de leiter, Ó Damão, cim de leitér,
Bate, bate áz, Ó Damão,
Chamã raprig soltêr, Ó Damão, chamã raprig soltêr.*

*Rapariga fei, Ó Damão,
Melhor num nascê, Ó Damão, melhor num nascê,
É como pêra vêrd, Ó Damão,
Ninguém quer cumê, Ó Damão, ninguém quer cumê.*

CORO... Ó Damão...

(Fremiot Mendonça, 07/02/2010)

Exemplo 12. *Ó Damão, Ó Damão*. Transcrição de Fremiot Mendonça presente num dos seus cadernos de mandó, 2010

Dado que os cadernos de mandó de Fremiot Mendonça apenas registam a palavra e eu tive a oportunidade de assistir e de gravar a sua interpretação da música (ver anexo xvii), realizei a seguinte transcrição que permite conhecer o modo como atualmente este tema é cantado não só em Badrapôr mas pela comunidade católica damanense de um modo geral:

Ó Damão, Ó Damão

Coro

Ó Da-mão— Ó Da - mão, Fogo do co - ra - ção Ó Da - mão— Ó Da - mão,
6
Fogo do co - ra - ção. Já que co - me - çamos, ó Da - mão, Va - mos pa - ra
11
frente, ó Da - mão, va - mos pa - ra frente Eu como ca - pi - tão, ó Da - mão,
16
Vós com fir - me mente, ó Da - mão, vós com fir - me mente. Ó Da-mão

Exemplo 13. Ó Damão, Ó Damão. Transcrição melódica da minha autoria a partir da performance de Fremiot Mendonça e amigos em Badrapôr a 07/02/2010. Texto presente num dos cadernos de mandó de Fremiot Mendonça, 2010

Transcrevi apenas a melodia conforme é cantada com o refrão/*coro* e com a primeira estrofe, uma vez que é continuamente repetida ao longo do mandó ocorrendo pequenas variações de modo a ajustar a música à métrica das palavras das estrofes seguintes.

Esta versão que aqui transcrevo constitui a versão mais comum que encontrei interpretada quer em Damão quer no Reino Unido. É interessante verificar o modo como ela se distancia da transcrição de Ludovico Machado no seu caderno, no que diz respeito à música e ao texto. Na verdade, embora a música apresente algumas proximidades com as versões cantadas hoje – designadamente no que se refere à linha melódica – a distribuição do texto pela melodia, assim como o próprio texto, mostra diferenças significativas em relação às versões contemporâneas. Esta constatação reforça a ideia segundo a qual Ludovico Machado dedicava parte do seu

trabalho à escrita e composição de mandó, visível, também, no cuidado que colocava, por exemplo, na criação de uma introdução supostamente instrumental.

A partir destas transcrições é possível verificar que do ponto de vista analítico centrado na estrutura formal e interpretativa este mandó se inscreve em duas das três categorias previamente definidas. Por um lado, apresenta a repetição cadencial e recorrente da expressão *Ó Damão*, tanto no refrão/*coro* como nas estrofes e, neste caso, tanto no final dos versos (primeiro e terceiro) como no meio (segundo e quarto). Por outro lado, este mandó é constituído pela alternância de um refrão/*coro* com várias estrofes. Ao contrário dos outros temas incluídos nesta categoria e acima referidos, este mandó começa com o refrão/*coro* e respeita, por isso, a estrutura formal B Aa B Ab B Ac B (etc). Ambas as partes (A e B) estão escritas em tonalidades maiores mas são melodicamente distintas.

A análise e a comparação das transcrições poéticas apresentadas ao longo desta secção, assim como das seguintes, permite-nos constatar que cada caderno de mandó é, de facto, único uma vez que cada transcritor é capaz de, em diferentes momentos, realizar diferentes versões do mesmo mandó. A diferença e, portanto, a unicidade do caderno prende-se intrinsecamente com a unicidade do mandó, e aqui me refiro-me concretamente à dimensão da palavra e do material poético. Como as diferentes transcrições melódicas que consegui reunir – ou as que eu própria realizei através das gravações sonoras existentes – nos permitem concluir, a plasticidade do mandó depende essencialmente da circulação de material literário entre as várias canções (o que será explorado em pormenor no terceiro princípio caracterizador do mandó) uma vez que a música apresenta um grau de fixação muito superior ao da palavra. A unicidade do caderno depende, portanto, da criatividade do transcritor que o concebe, das suas preferências estéticas e de “rigor” – ou seja, de qual deve ser a versão padrão uma vez que não existe uma versão fixa – e o valor e a legitimidade do documento está intrinsecamente ligado ao prestígio e autoridade que são hoje reconhecidos ao seu autor e/ou à família que o conserva.

4.2 O princípio do saber incorporado: o mandó como conhecimento tácito

Pelo que pude constatar no terreno, o mandó confunde-se com a vida dos damanenses, estando de tal forma incorporado que não faz sentido para os meus colaboradores considerá-lo um “saber à parte” da própria vida. Nesta secção apresentarei cinco mandós que, na minha opinião, ilustram este princípio caracterizador do mandó de Damão. A seleção que fiz decorre de critérios de representatividade pelo que procurei escolher mandós que fazem ainda parte do repertório corrente dos meus colaboradores. Se atentarmos à temática literária cantada podemos ficar a conhecer o universo damanense sob diversos prismas, uma vez que é possível encontrar em alguns mandós referências concretas a aspetos singulares da vida de Damão, como famílias (Família Falcão), locais (Palcet, Horta de Manakcají, Bazar Canari, Bazar Candia), aldeias (Calicachigão), ruas (Rua de Badrapôr), ou a especificidades do quotidiano como profissões (*mainat*, pescadores – *tandelás*, *manguelás*, *mitnás*, *machis*), animais (*neuti*, *bombli*, *darâ*), árvores (mangueira, *cajury*) e alimentos (*carandá*, *gund*, *papary*, espetada de leitão, vinho, *barrád de bombly*). É comum os mandós relatarem práticas do dia a dia damanense relacionadas, por exemplo, com o contexto de confeção dos alimentos (o que os damanenses católicos designam por “cozinhação”) e do seu consumo. Frequentemente referem passeios a locais específicos de Damão e atividades piscatórias que envolvem *maguelás*, *mitnás* e *machis*, designações locais para diferentes tipos de pescadores que trabalham na zona costeira ou ribeirinha do território pescando *bombli*, *neuti* e *darâ*. Os textos dos mandós podem expressar a associação da ingestão de álcool com a performance musical e por vezes descrevem humoristicamente percalços do dia a dia, como uma saia que se rompe, um acidente aparatoso que envolve um animal de trabalho ou a apanha de um fruto de uma árvore espinhosa. É exatamente esta temática que trata o tema *Carandá madúr* (forma Aa Ab Ac...), que seguidamente apresentarei. Fremiot Mendonça explica que

Esta é a favorita do senhor Ludovico Machado. Eu digo isto porque quando veio um grupo chamado Estrelas de Portugal pediram a ele para dar um número. “Estrelas de Portugal” era uma coisa grande, com famílias inteiras que tocavam acordeão, três, quatro irmãos e irmãs que tocavam, de modo que pediram a ele para dar um número e Micas, como amiga, convidou-me e eu fui, e fomos cantar *Carandá madur*. Foi tão engraçado! Ninguém percebeu o que nós cantámos! Tão engraçado foi aquilo! Eles não perceberam, o grupo não percebeu nada, aquilo era típico mandó de Damão. “Carandá madur” é a mesma coisa, azeitona bem ácida e aquilo põe-se dentro de sal e come-se, é como aperitivo.

(Fremiot Mendonça, Damão, 11/02/2010)

Vejamos a transcrição deste mandó manuscrita pelo próprio Ludovico Machado na década de 1950:

Carandá Madúr

Canta o duo e repete-se o côro

1º Ca-ran-dá ma -

7 du - ra-pa-nhã vêrd bu-tá sal - gá - Ô Dun-gá - A - li tê ra-nhá a - qui tê pa-nhã

12 verd bú-ta sal - gá Ô Dun- gá Dó — ré mi fá sol lá - Ô Dun- gá

IIº
*Carandá⁴³ madúrá panhã
 Vêrd tê⁴⁴ butá salgá, ô Dungá
 aqui tê ranhã, ali tê panhan
 Vêrd butan salgá, ô Dungá
 Dó, ré, mi, fá, sol, lá, ô Dungá
 Já ranhõ, mãe, já panhõ mãe
 Carandá madúr, ô Dungá*

IIIº
*Carandá madúr á panhã
 Vêrd, butá salgá, ô Dungá
 aqui já ranhõ, ali já panhõ
 Vêrd, butó salgá, ô Dungá
 Dó, ré, mi, fá, sol, lá, ô Dungá
 Já tê ranhád mãe, já tê panhád mãe
 Vêrd, butád salgá, ô Dungá
 (Ludovico Machado, década de 1950)*

Exemplo 14. *Carandá Madúr*. Transcrição a partir do caderno manuscrito de Ludovico Machado, década de 1950

Esta transcrição realizada por Machado é muito próxima da proposta por Mons. Sebastião Rudolfo Dalgado, que no seu *Dialecto indo-português de Damão* (1903) a colocou ao lado de *Canto de Raminha*, *Bai Calú*, *Papagai verd* e *Canção do berço*. Embora Dalgado não designe as transcrições poéticas por mandó, é um facto que alguns textos fazem parte do repertório de mandó desempenhado hoje em Damão. A única estrofe transcrita por Dalgado é semelhante à primeira estrofe transcrita por Ludovico Machado⁴⁵. Este músico integra, no seu caderno, outras duas estrofes semelhantes entre si e à estrofe fixa, embora apresentem algumas

⁴³ “**Caranda**, fructo de *Carissa Carandas* – Mar., sansk. *karamardá*” (Dalgado 1903, 28).

⁴⁴ “**Tê**, tem. Dial. div. e de Cananor” (id., 30).

⁴⁵ Dalgado apenas acrescenta à sua transcrição uma nota de rodapé tentando explicar o termo “Dungá”: “Nome de mulher (Domingas?)” (1903, 23)

diferenças gráficas e fonéticas decorrentes da passagem da ação narrativa de um tempo presente para o passado. É interessante constatar que a família de Ludovico Machado interpretava este mandó mantendo os primeiros cinco versos da estrofe fixa (que Machado e Dalgado registaram) e acrescentando o sexto e o sétimo versos possivelmente criados por este músico. Refiro-me ao programa “Renascença” transmitido na Emissora de Goa no qual participaram Micas Machado Gonçalves, Edmundo Machado e Jimmy Machado (filhos e neto de Ludovico Machado, respetivamente) e Ernesto Santimano (ver anexo xiii). Tanto no guião como na gravação áudio desta rubrica é inexistente uma referência à sua data. No programa em questão cantaram, entre muitos temas, o mandó *Carandá madur* que, segundo o Prof. Carlos Xavier, “se refere ao fruto da carandeira que deve ser colhido verde para ser salgado. Ao apanhá-lo pode-se sofrer um arranhão com os espinhos da planta” (Xavier n.d., 5). Aproximando-se da transcrição melódica registada por Ludovico Machado no seu caderno, este grupo respeitou apenas parte da sua transcrição poética. Ou seja, repetiu ao longo do mandó os primeiros cinco versos da estrofe fixa, não respeitando as inovações poéticas criadas por Machado, e apenas cantou os dois últimos versos de cada septilha, diferentes em cada uma delas. A performance deste mandó realizada no programa “Renascença” pela família de Ludovico Machado obedeceu, portanto, à estrutura registada no respetivo guião, repetindo-se o primeiro e o segundo versos, o terceiro e o quarto, o quinto e o sexto e sétimo⁴⁶. Uma vez que este documento integra apenas o texto do mandó eu realizei a transcrição musical da performance de *Carandá madur* incluída no programa radiofónico (ver anexo xvi.iii).

Apesar de Dalgado (Dalgado 1903) não relacionar os poemas que transcreve com uma performance musical, tanto *Carandá madur* como *Bai Calú* são veicularmente considerados mandó. Ambos retratam a vida damanense e, de acordo com o guião radiofónico para o programa “Renascença” do Prof. Carlos Xavier (1982), “o «Bai Calú» é um típico exemplo do dialecto de Damão que, em muitos casos, é de difícil compreensão”. Pelo que percebi no terreno apenas é conhecida uma estrofe de cada um deles que é, portanto, a estrofe fixa. Talvez por essa razão os damanenses incorporem na melodia de *Bai Calú* (forma Aa Ab Ac...) estrofes que também cantam com as melodias de outros mandós, ocorrendo mais uma vez aqui o processo de reciclagem que é tão frequente na performance deste género musical. As estrofes II e III transcritas por Dalgado são igualmente comuns a outros mandós como,

⁴⁶ Da segunda vez que se canta o sétimo verso exclui-se a expressão *ó Dunga*.

por exemplo, o *Ai Luzi, Luzi*. Atentemos à transcrição que Dalgado faz deste poema e que é elucidativa deste processo:

Bai Calú

*Dambaca, dumbacá⁴⁷, Bai⁴⁸ Calú⁴⁹,
Qui carí jantou, Calú?
Carí de cachorinh, Calú,
Baxo de manguerinh, Calú.*

*Cumê arec-bet,
Num cuspi no chãõ.
Cuspi no meu peito.
Regá coração.*

*Já foi passia
Calicachigãõ⁵⁰,
Só par visitá
Famíl de Falcão.*

*Rebeca rebequinh
Butá no fugãõ,
Dixá ficá braz
Par assá létãõ.
(Dalgado 1903, 23)*

Exemplo 15. *Bai Calú*. Transcrição publicada por Mons. Sebastião Dalgado, 1903

Este mandó é habitualmente cantado com o vocábulo *Calú* no final de cada verso e com repetição de cada dois, como se pode ver nesta transcrição do mesmo mandó por Ludovico Machado. O facto de todas as estrofes a partir da estrofe fixa não serem do conhecimento geral dos damanenses sugere que tenham sido escritas por este músico respeitando e desenvolvendo a temática desta canção centrada no quotidiano:

Dampáca-Dumpúca-Bai Calú

The musical score is written in 6/8 time with a key signature of one sharp (F#). It consists of two staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp, and a 6/8 time signature. It contains a first ending bracket (I.º) with the lyrics: "Dam pá ca, Dum pú ca, bai Ca lú___ Qui ca - ril ján - tó Ca lú___ =". The second staff starts with a measure rest of 5 measures, followed by the lyrics: "Ca ril de ca - cho - rinho Ca - lú___ Baixo de man gue - rinh Ca - lu___". Both staves end with a double bar line and repeat dots.

⁴⁷«Imitação do som de *dol* ou *gumate*». Moniz.” (Dalgado 1903, 23)

⁴⁸ “**Baí**. Do mesmo modo que *babá* para o menino, *baí* é o tratamento de carinho na Índia Portuguesa para a menina, e às vezes para a dona, da parte dos criados” (Dalgado 1983, 104).

⁴⁹ “Carolina” (ibid.)

⁵⁰ “«Aldeia pertencente à antiga família Falcão, actualmente propriedade do sr visconde de Damão». Moniz.” (ibid.)

II ^o <i>Dampáca, Dumpúca, bai Calú</i> <i>Qui caril comen, Calú</i> <i>Espét de Letão, Calú</i> <i>Na Calicachigão, Calú</i>	III ^o <i>Dampáca, Dumpúca, bai Calú</i> <i>Qui caril já cion, Calú</i> <i>Barrád de Neuty, Calú</i> <i>Na Hort de ambari, Calú</i>	IV ^o <i>Dampáca, Dumpúca, bai Calú</i> <i>Qui caril almoço, Calú</i> <i>Caril de Gouré [?], Calú</i> <i>Baixo de Cajuri, Calú</i>
V ^o <i>Dampáca, Dumpúca, bai Calú</i> <i>Qui caril pruvô, Calú</i> <i>Caril de Galinh, Calú</i> <i>Sautáo na cozinh, Calú</i>	VI ^o <i>Dampáca, Dumpúca, bai Calú</i> <i>Qui bibid Bibéu, Calú</i> <i>Súr de Teranny [?], Calú</i> <i>Com Barrád de Bombh, Calú</i>	<i>Dampáca, Dumpúca, bai Calú</i> <i>Qui dôc já comeu, Calú</i> <i>Dodól de Nachiny, Calú</i> <i>Com Espist de Cajury, Calú</i> (Ludovico Machado, década de 1950)

Exemplo 16. *Dampáca-Dumpúca-Bai Calú*. Transcrição a partir do caderno manuscrito de Ludovico Machado, década de 1950

Embora Dalgado tenha citado a explicação de Moniz do termo *Dumbaca* como sendo a imitação do som produzido pelo *dóll* ou *gumatt*, num trabalho posterior ofereceu uma outra interpretação que lhe terá sido enviada por Moniz. Dalgado descreveu assim o significado de “Dampaca” e transcreveu a primeira estrofe deste mandó:

DAMPACA. É uma iguaria, muito apreciada em Damão, feita de galinha ou de pato em bocados, e guisados a lume lento com vários temperos e especiarias. Estava antigamente também em voga entre os ingleses em Surrate; Ovington chama-lhe *dumpoked fowl*. Do guz. *dampak*, «cozinhado a lume lento».
«Dampaca *dumpaca*, Bai Calu
Qui cari jantou, Calu?
Caril de cachorinho, Calu
Baixo de Mangueirinho, Calu».
Cantiga no crioulo de Damão (Dalgado 1983, 431).

Para além destes aspetos do quotidiano também o humor e o caráter jocoso são comuns a muitos mandós damanenses, como por exemplo o seguinte:

Eu não posso cantar Baiminh
Sem que beber vinho

Depois de beber vinho Baiminh
Língua ficou martinho
(Guião do cortejo de Carnaval em Goa, 1985)

Esta transcrição não tem autor identificado e foi retirada do guião da apresentação de um grupo de damanenses em Goa em 1985 por ocasião do Carnaval (*vide infra*). Alude à associação da ingestão de bebidas alcoólicas com a performance musical. Esta ideia é transversalmente

aceite no seio da comunidade católica e sempre referida tanto pela geração mais velha, quando relembra a prática do mandó na sua infância por parte dos familiares e vizinhos mais velhos, como pela geração intermédia atual quando alude ao contexto em que a geração mais velha canta e toca mandó. Os próprios elementos deste grupo etário reconhecem a adequação destas canções aos ambientes de festa, de celebração, de convívio e de descontração, como se pode constatar neste testemunho de Artemísia Rosário quando refere as ocasiões onde a performance do mandó tem lugar: “quando tiver alguma oportunidade, alguma festividade, já depois de bater um copito lá vai mandó!” (09/02/2012). É interessante verificar que o mandó plasma de tal forma o universo damanense que canta/narra a associação da sua própria performance musical à ingestão de bebidas alcoólicas e, por consequência, a um ambiente de festa e de animação.

O mandó intitulado *Burro de Mainate* (forma Aa Ab Ac...) apresenta igualmente uma temática de caráter humorístico fortemente associada ao quotidiano damanense e é um dos que mais espelha a alegada criatividade de Ludovico Machado enquanto criador de letras para mandó. Vejamos a transcrição desta canção registada no seu caderno:

Burro de Mainate



$\text{S} = \text{Canta em duo} =$

I^o Bu - rro de mai - nate Bu - rro de mai - nate Já qui - brô

6
mão já qui - brô pé ma - rrô um pau já pôs em pé Ô Jun - be - cê

Canta o duo e repete-se o côro

II^o
Burro de mainate, burro de mainate
Já rachô cóss, ficô lulá⁵¹
Marrô patá, já fêz andá
Ô jumbecê

III^o
Burro de mainate, burro de mainate
Quimô fucinbo, butô azê^t
Sentiu frescúr e marrô na carrê^t⁵²
Ô jumbecê

⁵¹ “Lulá, dificuldade de andar, entorpecido de pernas. – Do guz. *lulu* (adj), coxo, fraco” (Dalgado 1903, 29).

⁵² “Carrê^t, carreta; sege, trem. Comm” (id., 28).

IV^o
Burro de mainate, burro de mainate
Quibró nariz, butó vêrniz
Chapó siupíz e fêz chera
Ó jumbecê

V^o
Burro de mainate, burro de mainate
Cargô de rôp⁵³ discorrêu pé
Quibrô cadêr, ficô lélé
Ó jumbecê
(Ludovico Machado, década de 1950)

Exemplo 17. *Burro de Mainate*. Transcrição a partir do caderno manuscrito de Ludovico Machado, década de 1950

Deste mandó é geralmente cantada apenas a primeira estrofe tendo sido as restantes provavelmente criadas por Ludovico Machado, descrevendo comicamente os percalços vividos pelo burro de um mainate. Como Fremiot Mendonça explica

Nós cantávamos assim simples, “já quebrou mão, já quebrou pé, já marrou pau, já fez em pé, ó jumbecê”. Não é “jumbacê”, é “jumbecê”. Depois com o grupo, quando nós íamos aqui em casa do Babuchinho [Francisco] e Bosco Machado, ali depois eu vi que eles tinham composto, como se diz, já tinham acrescentado alguns versos ali. Deve ser o pai deles, por isso é que só eles cantavam, o resto não canta, o resto ninguém sabia aquilo, ninguém sabe, ninguém põe aqueles versos, essa coisa “caiu de carret, quebrou cadeir, bateu nariz, quebrou nariz”, eles fizeram aquilo. Nós não temos, o povo não cantava tudo aquilo, não sabe pôr aqueles versos. Eles compuseram aquilo, Ludovico. Eles dizem “jumbacê” mas nós sempre cantámos “Ó jumbecê”.
(Fremiot Mendonça, Damão, 11/02/2010)

“Mainate” é o nome pelo qual são designados em Damão os homens que lavam a roupa e que a carregam num burro. Dalgado designa o “lavador de roupa” ou “lavadeiro” ora de “mainato” (1989, XLIX) ora de “mainat” (1903, 29; 1906, 222) e defende que este termo “indígena” é originário da região do Malabar (1989, XLIX). Não me foi possível apurar o significado do vocábulo “jumbecê” que é cantado recorrentemente ao longo do mandó no final de cada estrofe. Dalgado não inclui este termo nos seus glossários e os meus colaboradores não foram capazes de me dar uma explicação. Fremiot Mendonça, no entanto, sugere a possível associação do vocábulo “jumbecê” a uma brincadeira de crianças.

Na secção anterior propus uma classificação do mandó de acordo com a sua estrutura formal e interpretativa mas adiei a explicação do que entendo ser a estrutura que subentende um diálogo entre dois ou três intervenientes. Nesta categoria insere-se o mandó previamente apresentado *Bai Calú* – que estabelece um diálogo entre duas pessoas, uma delas possivelmente chamada Calú/Carolina – e o tema *Oh! Mãe* (forma Aa Ab Ac...) que

⁵³ “**Rôp**, roupa. Dial. div. *Rôpêr* < roupeiro: fanqueiro. *Roupeiro* em Gôa” (Dalgado 1903, 30).

seguidamente analisarei. O material poético deste mandó pressupõe um diálogo num contexto narrativo que subentende a existência de três personagens: a mãe, a(s) filha(s) e talvez um potencial candidato a casar. Porém, a performance está a cargo de um ou dois grupos de intérpretes que materializam apenas dois personagens da narrativa: a(s) filha(s) e o homem. No caso do material melódico cada personagem tem uma melodia associada mas a evidência do diálogo está expressa sobretudo na forma como é interpretado, embora todos os personagens possam ser interpretados pelo mesmo performer que simula a interação. Por exemplo, no mandó *Oh! Mãe*, a mãe é a destinatária das palavras, a filha é a intérprete que interpela e o potencial candidato a noivo pode ser representado pela voz da própria filha. Em situações teatralizadas este mandó é frequentemente encenado e embora seja cantado por um único grupo de mulheres a gestualidade em palco infere a presença dos outros personagens. No momento da performance, o grupo de cantores pode ou não separar-se para realçar esta espécie de pergunta-resposta. A seguinte transcrição deste mandó que canta um episódio do quotidiano damanense que, no meu entender, terá lugar num contexto amoroso foi fixada por Moniz em 1900, segundo o qual seria constituído por uma única estrofe:

Oh! Mãe

Andante

Oh mãe qui hom a-quel é oh mãe qui hom a-quel é qui já passou baix de ja-nel-

8

la, qui já passoubaix de ja-nel - lá; quem sab sinho - rá, eu não o-lhou na - da.

Exemplo 18. *Oh! Mãe*. Transcrição publicada por António Francisco Moniz, 1900

Ao contrário do que sucede com os mandós anteriores, este é geralmente cantado com os versos manuscritos por Ludovico Machado repetindo-se o primeiro, o segundo e depois o terceiro e quarto de cada estrofe:

Ó mãe qui hóm aquêl é

Ó mãe - qui hóm a quêl é O mãe qui hom aquêl é - Qui já pa-ssò báx de ji-nêl

a — Quê m sab sinhô ra — Eu num o-lhô nád - nád - Ó mãe

II^o
 Ó mãe qui hóm aquêl é
 Qui já intrô dent de quintala
 Quê m sab sinhôra, eu
 Eu num ulhô nád

III^o
 Ó mãe qui hóm aquêl é
 Qui já meteu dent de cuzinha
 Quê m sab sinhôra
 Eu num ulhô nád

IV^o
 Ó mãe qui hóm aquêl é
 Qui já butô culber na panela
 Quê m sab sinhôra
 Eu num ulhô nád

V^o
 Ó mãe qui hóm aquêl é
 Qui já rancô ôlh na barriga
 Quê m sab sinhôra
 Eu num ulhô nád

(Ludovico Machado, década de 1950)

Exemplo 19. Ó mãe qui hóm aquêl é. Transcrição a partir do caderno manuscrito de Ludovico Machado, década de 1950

O material literário do próximo mandó alude claramente a um contexto amoroso, cantando um desgosto de amor ou uma paixão não correspondida. Esta canção conhece diferentes designações mas é veicularmente conhecida pela comunidade católica damanense como *No Inverno Rigoroso* (forma Aa Ab (Aa) Ac (Aa) Ad...). Tem uma expressão singular em Damão uma vez que é transcrita ou aludida por todos os transcritores e, sobretudo, porque é uma das mais popularizadas quer em Damão, quer noutros territórios de acolhimento para os damanenses, quer mesmo em Goa.

O trabalho publicado por Dalgado, em 1903, incorpora na secção “Poesia” um poema intitulado *Papagai verd* (ver anexo xvi.iv) que mistura as referências à temática do papagaio verde que, como veremos, aparece em vários mandós, com a repetição do vocábulo

*Surumbá*⁵⁴. Pelo que presenciei no terreno, não faz hoje parte do repertório musical da comunidade católica damanense. Apenas ouvi cantar em Damão a primeira estrofe transcrita por Dalgado, mas com a melodia do mandó *Ó Damão, Fogo do coração (vide supra)*. Em nota de rodapé deste poema Dalgado esclarece que o recebeu de Goa “mas parece pertencer ao dialecto de Damão, onde ha outra cantiga de Surumba” (Dalgado 1903, 26), e remete para a obra de Moniz ([1900] 2000) que publica os versos do mandó designado por *Canto de Marília*. Moniz esclarece que os primeiro e terceiro versos terminam com a palavra “(...) *Surũba*, a que uns chamam *Surumbay* e outros *Sirimbay*” (Moniz [1900] 2000, 283). Este é sem dúvida o mais extenso conjunto de versos com que me deparei (ver anexo xvi.v).

A importância deste mandó fez com que fosse também um dos escolhidos pelo Prof. Carlos Xavier para incluir na rubrica da Emissora de Goa “Renascença”, em 1982. Xavier descreve o inverno damanense e a vida da população durante esse período, introduzindo desta forma o *Canto de Marília* e respeitando assim a proposta de título de Moniz:

Anda tudo recolhido e só o camponês vai ao campo amannar a terra e lançar a semente. Nas casas ouvia-se, no passado, o canto dolente da Marília ao acompanhamento do dôl no qual se batia com as mãos e no costado com os chunches, ao som de guitarras, violas e rabecas (Xavier 1982).

A sua transcrição integra as estrofes número 1, 3, 4, 5 e 7 apresentadas por Moniz (ver anexo xvi.v) e a partitura da melodia é também igual. Porém, penso que, ao contrário destas, a transcrição melódica feita por Ludovico Machado no seu caderno se aproxima bastante do que eu ouvi cantar em Damão, e por isso escolho registar aqui a sua versão, intitulada *Surumbá*. Como se pode verificar, esta transcrição melódica e poética ilustra uma situação de exceção à classificação que propus do mandó de acordo com a sua estrutura formal e interpretativa. De acordo com esta transcrição de Machado, a primeira estrofe constitui o refrão/*coro* deste mandó, mas a análise da partitura permite-nos concluir que a melodia da canção não se altera ao longo de toda a estrutura não havendo por isso contraste entre o refrão/*coro* e as estrofes no que à música diz respeito, ao contrário dos mandós *Raminha*, *Raminha* e *Ó Damão, Fogo do*

⁵⁴ Julgo, no entanto, poder afirmar que se trata de uma canção uma vez que Jackson refere em 1995 que “Músicos de Damão executaram recentemente canções tradicionais indo-portuguesas [*papagaio verd*] em Macau” (1995, 18). Em 1990 deslocou-se, de facto, a Macau um grupo de damanenses que será apresentado no final deste subcapítulo. Jackson (1990, 46-47) compara o *Papugachi vardie* de Nevill com o *Papa gaya vade* de Paynter (em Vaipim, Cochim) ou com os registos de Schuchardt em Mangalore e em Diu, com os de Silva Rego e Hancock em Malaca e os de Quadros em Diu.

Coração – previamente inseridos nesta categoria – e do tema *Canto do Tyrano* que apresentarei mais à frente:

Surumbá

I.ª No in - ver-no ri - go - ro - so, Su-rum-bá Nas-cem flo-ri-nhas no chão No in- chão E as-
 6 sim - nas-ceu o a - môr, Su-rum-bá Den-tro do meu co-ra-ção E as- ção = { Segue
 o II.ª verso

Repete-se conforme as
 quadras
 { Canta o duo e na repetição
 { canta o côro =

IIº
*Assim nascem as florinhas, Surumbá,
 Nascem também os florões
 Secam logo as flórinhas, Surumbá,
 Vêm já os lindos botões = côro Iº verso*

IIIº
*As florinhas dos campos, Surumbá,
 São muito depreciadas
 São firmes nas suas côres, Surumbá,
 Falsos em nossos amores = côro*

IVº
*Rosa branca bem querida, Surumbá,
 No peito heide guardar.
 Ainda que eu perca a vida, Surumbá,
 O amor não heide largar = côro*

Vº
*Embora que eu sou preta, Surumbá,
 Sou da minha côr
 Sou filha duma rosa, Surumbá,
 Nascida entre flôr = côro
 (Ludovico Machado, década de 1950)*

Exemplo 20. *Surumbá*. Transcrição a partir do caderno manuscrito de Ludovico Machado, década de 1950

Os exemplos acima transcritos mostram que a organização formal do mandó de Damão é extremamente flexível. Podemos encontrar padrões recorrentes – como por exemplo a existência dos vocábulos *Ó Dunga*, *Calú*, *Ó Jumbecê* e *Surumba* ou a organização em ABA – mas a liberdade interpretativa e mesmo transcritiva é muito visível quer na performance quer nos registros escritos. O vocábulo *Surumba*, por exemplo, circula por estas diferentes versões umas vezes associado a estrofes com categoria de *coro* outras vezes expresso em todas as estrofes. A sua importância, no entanto, pode estabelecer o estatuto de título uma vez que, veicularmente,

este mandó é também conhecido por *Surumba* e tem um peso particular no âmbito do repertório central da comunidade católica damanense.

Este estatuto quase corpóreo que o mandó adquire para os damanenses está também expresso na língua com que é cantado. Neste caso, o *português de Damão* – a língua que os damanenses reclamam como “sua” – adquire um duplo protagonismo: permite narrar a indianidade – pela exposição de textos e temáticas com referências especificamente locais que apenas a Damão dizem respeito – e manter também uma identificação com Portugal uma vez que, para os meus colaboradores, o *português de Damão* é um dos principais ingredientes de diferenciação entre o seu mandó e o mandó de Goa. Nas múltiplas conversas que encetei sobre este assunto verifiquei que alguns damanenses, como Noel Gama e Francisco Machado, que conhecem a realidade musical goesa, relacionam inevitavelmente o mandó de Damão com o de Goa e remetem o que supõem ser a origem do mandó para Goa. Ressalvam, porém, que o mandó de Damão é cantado em *português de Damão* enquanto o de Goa é em konkani:

Mandó is originally from Daman but brought from Goa, because the musicians who introduced music to Daman, musicians, physically, personally, were goans. Goans were coming to Daman as teachers and all. The Portuguese were here only for the last 7 years with their wives and all, before only a few officers, the judge, and before that only the governor was Portuguese. Mandó is goan, that there is no doubt. Here is in Portuguese but the music came from Goa. Musically Daman's mandó is similar to Goa's, similar but simpler, more primitive, not very artistic. Is almost like just anyone has composed it. And then you hear the mandó of Goa is very melodious, very catchy and beautiful. Rhythm is the same, is faster, but is the melodic phrases that are good (...). Goa uses violin everywhere, but now they use this modern, and Goa is still writing mandós, new records are coming out every year and beautiful melodies, while us for 400 years conserving this and that also if you ask somebody for words very few people have got the lyrics. It's like that. So that is another difference, that in Goa are still writing and are still producing new music. The language itself is so old, the dialect. But what I found about Goa mandós is that musical phrases are rich with notes and all, while ours of Daman in a phrase the notes are not far dispersed, is very much indoors, is very repetitive, we call it roundabout in English. This is a line of lyrics but the phrase is repeated here, so it becomes very monotonous going on and on and on, while Goan is not like that. Is very melodious, very melodically rich.
(Noel Gama, Damão, 07/03/2010)

Este testemunho de Noel Gama reflete bem a atitude de outros damanenses, sobretudo os que conhecem a existência do mandó de Goa, que sistematicamente secundarizam o mandó de Damão em relação ao de Goa. Para isso contribui, como se vê, um conceito de música que

se prende também com a existência de compositores ativos, da escrita e, por consequência, da sua associação ao conceito de arte (“*Musically Daman’s mandó is similar to Goa’s, similar but simpler, more primitive, not very artistic?*”). Para além destes aspetos, é a língua a principal diferenciadora dos dois géneros homónimos e, no caso do de Damão, um dos mais importantes ingredientes de identificação e de diferenciação.

4.3 O princípio da plasticidade: processos de circulação e de reciclagem da palavra

Para além de não ser possível determinar a autoria e a antiguidade da música dos mandós que hoje se cantam em Damão, são poucos os que existem numa forma fixa, uma vez que o mandó apresenta uma estrutura plástica a partir de uma matriz e é prática corrente a mesma estrofe ser integrada em diferentes canções ou até os cantores acrescentarem estrofes improvisadas ou modificadas, durante a performance e de acordo com a criatividade individual. Como explica Maria da Graça Lopes (e Rocha) a propósito do livro *Notícias e documentos para a história de Damão – Antiga Província do Norte*:

Toda a gente que tem mandós ninguém é composto, é tudo mesmo muito antigo, como o livro... essas são letras e música... são essas que nós cantamos, e só por brincadeira nós põe uns e outros versos, mas não é que ninguém compõe. Aquele que diz que tem composto não é certo! (...) Nós cantamos outros que não estão no livro, mas não temos música também daquilo.
(Maria da Graça Lopes (e Rocha), Damão, 10/02/2010)

O número de versos dos mandós que os damanenses geralmente sabem de memória é bastante reduzido, o que faz com que a mesma estrofe seja cantada com várias melodias diferentes e integrada em diferentes mandós. Através da leitura das transcrições de mandó apresentadas nas secções anteriores é possível constatar este processo de circulação e de reciclagem de material poético entre diferentes canções. A transcrição do mandó *Canto do Tyrano* (forma Aa B Ab B Ac B...) realizada pelo Prof. Carlos Xavier no guião do seu programa radiofónico “Renascença” evidencia este mesmo princípio, uma vez que recicla todas as estrofes que tinha integrado no mandó *Ai Luzi, Luzi* – as estrofes número 2, 4, 5 10 – registado no mesmo documento (*vide supra*), com exceção, é claro, da primeira, que é fixa de cada melodia. Registei a negrito algumas anotações que eu acrescentei de modo a aproximar a escrita da palavra cantada na performance incluída neste programa radiofónico:

Canto do Tyrano

Muito de ragnar
 Ai ty - nan ty - nan dai-me conso lo - ção Pagai as - li
 ESTREBILHO
 fo-go ty-nan ty-nan do co-ra-ção Oh ty-nan Brandai este fogo do coração
 e adbrandai as - li fo-go do co-ra-ção

- | | | |
|--|---|---|
| 1
[Ai] Oh tyran tyran
Dai-me consolação
Pagai este fogo tyran
[Tyran] do coração | 2
Barra de Damão [o] tyran
Estreit[o] e comprid[o]
Alegre na entrad[a] tyran
Triste na said[a]. | 3
Amor não é pera tyran
Que no bazar vende
Amor são para aqueles tyran
Que amor entende |
|--|---|---|

Estrebilho

Oh tyran dai-me consolação
 Brandai este fogo do coração

- | | | |
|---|---|---|
| 4
Já vou passear tyran
Bazar Candia
Só para comprar tyran
Flor de mogari[a] | 5
Ful de [mogaria] mogarim
tyran
Fiado na linb[a]
Assim fiarei tyran
Vosso amor em minb[a] | 6
Mar já pediu peixe tyran
Peixe pediu brandura
Não pediu riqueza tyrano
Senão formosura |
| 7
A pedra preciosa tyran
Em cuja mão caíu
Na mão do tyran, tyran
A pedra não luziu. | 8
Vem cá vida minha tyran
Bam nós morrê junt[o]
Vóss será cova tyran
Eu serei defunt[o] | 9
Dá cá vossa mão tyran
Também seu [dedinbo]
dedinh
Só para afirmar tyran
Vosso amor é [Minbo] minh |

9[10]

Ai adeus, adeus tyran
 Desta barra fora
 Areia de praia tyran
 Até pedras chora
 (Xavier 1982)

Exemplo 21. *Canto do Tyrano*. Transcrição a partir do guião do programa radiofónico "Renascença" do Prof. Carlos Xavier, 1982

As restantes estrofes são iguais às registadas por Ludovico Machado e editadas por Lupi mas colocadas numa ordem diferente e as transcrições melódicas de ambos os documentos são exatamente iguais:

Canto do Tyran

Muito devagar 



Ai ty - ran ty-ran dai-me con-so-lo - ção. Pagaies-te fo-go ty-ran do co-ra -

6 Estrebilho
ção Oh ty-ran dai-me con-so-lo - ção. bran-dai es-te fo-go do co-ra - ção

[1]
Ai, tyran,
Dai-me consolação.
Brandai este fogo
Tyran,
Do me coração!

[Coro]
Ai, tyran
Dai-me consolação.
Pagai este fogo
Do coração!

[4]
Dá cá vossa mão
Também seu dedinho
Só para firmar
Vosso amor é minho.

[2]
Amor não é pedra,
Tyran,
Que no bazar vende,
Amor é d'aquel
Tyran
Que o amor entende.

Ai, tyran
Dai-me consolação (etc.)

[5]
Barra de Damão
Tyran,
Estreite e comprid
Alegre na entrad
Tyran,
Triste na said...

Ai, tyran
Dai-me consolação (etc.)

[3]
Vem cá vida minha
Bam nós morré junt;
Vós será a cova
Eu serei defunto.

[6]
Ai, adeus adeus,
Tyran,
Desta barra fora.
Areias da praia
Tyran
Até pedras chora!

Ai, tyran
Dai-me consolação (etc.)
(Lupi 1960, 160-162)

Exemplo 22. *Canto do Tyran*. Transcrição de Ludovico Machado publicada por Nita Lupi, 1960

Também Moniz ([1900] 2000) registou a sua transcrição deste mandó (ver anexo xvi.vi) que melodicamente é idêntica à de Machado/Lupi mas que é constituída por vinte e uma estrofes.

Em nota de rodapé Moniz refere que, durante a performance musical, deve acrescentar-se a palavra “tyran” no final do primeiro e do terceiro versos de cada estrofe. É interessante verificar a circulação de material poético ao longo desta transcrição (ver anexo xvi.vi), uma vez que Moniz incorporou neste mandó diversas estrofes que durante o meu trabalho de campo eu ouvi cantar com outras melodias. A integração de algumas delas – como a segunda, a quarta, a nona, a décima e a vigésima primeira – noutros mandós é de facto visível ao longo deste capítulo.

Na gravação do programa radiofónico “Renascença” previamente referido o mandó *Canto do Tyrano* é cantado polifonicamente e as vozes são acompanhadas pelo piano. É precisamente esta performance que constitui a faixa onze do disco *Desta barra fora: Damão, Diu, Cochim, Korlai* da coleção *A viagem dos sons* (Jackson 1998) (ver anexo xviii), embora a transcrição do poema feita por Kenneth David Jackson apresente apenas duas estrofes em vez das dez que são cantadas. Podemos conhecer a totalidade do texto cantado nesta gravação através do guião elaborado pelo Prof. Carlos Xavier acima transcrito. A música cantada, porém, apresenta diferenças significativas em relação ao registo da melodia incluído no mesmo documento e anteriormente digitalizado. Por esta razão decidi realizar a minha própria transcrição⁵⁵ do mandó cantado no programa radiofónico de 28 de maio de 1982 e posteriormente integrado por Jackson no disco dedicado a Damão da coleção *A viagem dos sons*. Registei apenas a melodia cantada com a primeira estrofe e com o refrão/*coro*, uma vez que a música é sucessivamente repetida ocorrendo apenas pequenas variações em função da métrica das palavras:

⁵⁵ Optei por realizar esta transcrição melódica na tonalidade de sol maior uma vez que parti do registo incluído pelo Prof. Carlos Xavier no guião do seu programa radiofónico, procurando deste modo aproximar o mais possível a escrita da música cantada nesta gravação.

Ó tirano, dai-me consolação

Oh ty-ran ty - ran dai-me con-so-la - ção pa-gai es-te fo-go ty-ran do_ co-ra-

8 Coro
ção Oh ty-ran dai-me con-so-la - ção bran-dai es-te fo-go do co-ra - ção

Exemplo 23. *Ó tirano, dai-me consolação*. Transcrição melódica da minha autoria a partir da gravação incluída no programa radiofónico “Renascença” (28/05/1982) e no disco *Desta barra fora: Damão, Diu, Cochim, Korlai* (Jackson 1998)

Para além de ser o coletor da música compilada neste disco, Jackson é igualmente o autor dos textos que contextualizam o que designa por “canções crioulas indo-portuguesas”. Este disco mostra-nos que não só em Damão se canta este mandó e revela-nos um processo de circulação espacial da música, uma vez que integra uma outra gravação que Jackson atribui à ilha de Vaipim (Cochim/Kochi) e que é melodicamente semelhante à gravação conferida a Damão, embora esta apresente uma segunda voz, mais aguda, que inverte o sentido da melodia cantada em coro. Refiro-me à canção intitulada *Dai-me uma Consolação* (faixa dezasseis, ver anexo xix). Para além da melodia, a letra de ambos os estribilhos é também equivalente, como se pode constatar na transcrição poética que se segue e na tradução para português-padrão sugerida por Jackson. Todavia, o texto que é apresentado na transcrição desta faixa distancia-se claramente da versão cantada e registada em som. De acordo com Jackson, a gravação deste mandó terá sido mediada pelo etnógrafo local Francis Paynter (? – 2003), que para o efeito reuniu um conjunto de pessoas que Jackson gravou. Os textos foram fornecidos pelo próprio Paynter como sendo a base poética da canção entoada⁵⁶ e, partindo da gravação incluída neste disco, realizei a seguinte transcrição melódica e poética do que me foi perceptível:

⁵⁶ Nesta gravação são cantadas dez estrofes, para além do refrão, mas o documento escrito que acompanha o registo sonoro apresenta apenas o seguinte material poético:

Estribilho
Anatba da unka cansalaisam, Anatba
Theru minja doru da coraisam

Estribilho
[Anatba, dá-me consolação
Tira a minha dor do coração]

Dai-me uma Consolação

♩
Estrebilho

A - na - tha da le me con - so - lei - som The - ru min - ja do - ru de co - rai - som Ho - ji nes - te

6

ca - sa A - na - tha U - ma a - le - gri - a A - na tha_

Exemplo 24. *Dai-me uma Consolação* [Cochim/Kochi]. Transcrição melódica e poética da minha autoria a partir da gravação incluída no disco *Desta barra fora: Damão, Diu, Cochim, Korlai* (Jackson 1998)

Da comparação desta transcrição com a de Xavier depreendemos que a palavra “tirano” cantada em Damão se transforma em “Anatha” ou “Anata” quando esta melodia é cantada em Vaipim. Em relação ao material poético cantado em Vaipim, a única proximidade com Damão

a.

Anala do ore, Anathe
Saethi padra junto, Anatha
Kai kara se anala, Anathe
Casa minja juntbe, Anatha

[*Anel de ouro, Anata*
Com sete pedras, Anata
Quem quer esse anel, Anata
Casa-se comigo, Anata]

b.

Jafoy panja rosa, Anatha
Nay althu monthany, Anatha
Rosa ja thum greethi, Anatha
Eu ja tha um cararu, Anatha

[*Eu fui apanhar rosas, Anata*
No alto da montanha, Anata
As rosas deram um grito, Anata
Eu fugi, Anatha]

c.

Papa gaya vade, Anatha
Sanhad en tha save
Batha Bath Agu
Panja manga vede, Anatha

[*Papagaio verde, Anata*
Sentado na sebe
Bate, bate asa
Apanha manga verde, Anata]

d.

Menina na janela, Anata
Costur ne col'
lembranç de amor
ingli um bol, Anata

[*Menina na janela, Anata*
Costura no colo
Lembrança de amor
Engole um bolo, Anata]

e.

Papagai vêrd
Cum bic de lacr
Levae êst cart
A quêl ingrat

[*Papagaio verde*
Com bico de lacre
Levai esta carta
Áquela ingrata
(Jackson 1998, 28-29)]

reside na alusão ao “papagaio verde” (“Papagai vêrd/Cum bic de lacr/Levae êst cart/A quêl ingrât”), que Moniz também faz na sua transcrição embora com características diferentes (“Papagaio verde/Cima da cidáda/Batê, batê azas/Chama mulher de soldada”). Segundo Jackson (2005), referências a esta temática são cantadas na Índia, no Sri Lanka, em Malaca e na Indonésia, e adiante veremos como podem surgir também noutros mandós damanenses. O poema registado em Vaipim reporta ainda para um tema recorrente dos cancioneiros indo-portugueses da Índia e do Sri Lanka que remete para o romance medieval português *Bela Infanta* (Cardoso 2010b). Refiro-me à temática do “anel de sete pedras”, à qual eu nunca encontrei referências nos mandós damanenses.

O disco *Desta barra fora: Damão, Diu, Cochim, Korlai* revela-nos a circulação espacial de uma outra canção que em Damão é considerada mandó mas que, como veremos, pode adotar diferentes designações quando é registada ao longo das antigas possessões portuguesas na Índia e no Sudeste Asiático em locais como o Sri Lanka, Malaca, Indonésia, Singapura e Timor. Refiro-me ao tema *Jangli Mãe* (forma Aa Ab Ac ... (B)) que, no contexto de Damão, é um mandó cujo material poético se inscreve numa temática amorosa e retrata a baixa condição económica da população damanense. Começaremos em Damão a traçar a viagem desta canção atentando ao modo como cada lugar parece adoptá-la e dotá-la de características próprias. Com base na documentação de que disponho é possível verificar que a mudança que este tema sofre durante a sua circulação pelo picotado de culturas lusófonas na Ásia acontece mais ao nível da letra do que da música, embora só me tenha sido possível aceder a gravações sonoras desta canção registadas em Damão, em Vaipim e em Malaca. Em Damão o mandó *Jangli Mãe* foi desta forma registado por Ludovico Machado no caderno manuscrito que pertence à sua família:

Jangli-máe

I^o Jan_ gli mãe Jan_ gli máe Eu que-rê ca - zá _____ Ca - sa num tê

6 Por - ta num tê Qui-lai á ca - zá Ó mãe Qui-lai á ca - zá _____

II^o
Jangli mái, Jangli mái
Eu querê cazá
Calça num tê, --- num tê
Quilai⁵⁷ á casa, ó mái
Quilai á casá, o mãe
Quilai á casá

IV^o
Jangli mai, Jangli mai
Eu querê cazá
sapát num tê, mēa num tê
Quilai á cazá, ó mai
Quilai á cazá, ó mãe
Quilai á cazá

III^o
Jangli mai⁵⁸, Jangli mai
Eu querê casá
Camiz num tê, gravat num tê
Quilai á cazá, ó mãe
Quilai à cazá, ó mãe
Quilai á cazá

V^o
Jangli mai, Jangli mai
Eu querê cazá
Raprig num tê, noiva num tê
Quilai á cazá, ó mãe
Quilai á cazá, o mãe
Quilai á cazá

(Ludovico Machado, década de 1950)

Exemplo 25. *Jangli-máe*. Transcrição a partir do caderno manuscrito de Ludovico Machado, década de 1950

No contexto da comunidade católica damanense este mandó é frequentemente cantado com um outro texto que seguidamente transcreverei e que está expresso no guião do *programa cultural* para a comemoração dos 400 anos da construção da Igreja de Nossa Senhora dos Remédios em 2007. Nessa ocasião, um grupo de elementos da geração mais velha cantou as seguintes estrofes:

⁵⁷ “**Quilai**, como; quão, quanto. Comm – De *que e laia*” (Dalgado 1903, 30).

⁵⁸ “**Mai**, mãe . – Por analogia com *pai* senão por intl. indigena (*máy*, sansk. *má*). Dial. ceil., de Mahé, caboverd. – Também em mirandês” (Dalgado 1906, 222).

Jangli Mãe

[1]

Jangli Mãe, jangli mãe
Eu querê casá

Casa num tem porta nuntem
Quilai a casá

[2]

Jangli Mãe, Jangli mãe
Eu querê casá

Casa num tem bazruk⁵⁹ num tem
Quilai a casá

[3]

Tem tanto tem, tanto tem que fala não tem
Amor mê amor, amor mê coração...

(Guião de um *programa cultural*, 2007)

Exemplo 26. *Jangli Mãe*. Transcrição do guião de um *programa cultural*, 2007

A diferença manifesta entre o material poético desta versão e daquela transcrita por Ludovico Machado reitera a hipótese de este músico ter efetivamente escrito textos para serem cantados com música já existente. A melodia deste mandó é, segundo diversos linguistas, cantada em vários pontos da Índia e do Sudeste Asiático com um maior ou menor grau de variação no que se refere à letra. O disco *Desta Barra Fora: Damão, Diu, Cochim, Korlai* (Jackson 1998) regista a existência na Ilha de Vaipim (Cochim/Kochi) de uma canção muito semelhante ao *Jangli Mãe* que eu ouvi e gravei em Damão e nas comunidades damanenses residentes no Reino Unido. Jackson apresenta uma única estrofe e a respetiva tradução para português-padrão do tema recolhido em Cochim/Kochi intitulado *Shingly Nona* e transcrito pelo etnógrafo local Francis Paynter (faixa vinte e um, ver anexo xx). De modo a ilustrar a semelhança entre as melodias cantadas nos dois territórios realizei a transcrição melódica da gravação de Jackson que podemos comparar com o registo efetuado por Ludovico Machado na década de 1950 acima apresentado:

⁵⁹ “**Bazruc**, <*bazaruco*: moeda antiga do valor de um real; (por extensão) dinheiro, riqueza. Dial. nort. *buzruc*; dial. div. *buzurucam*” (Dalgado 1903, 27).

Shingly Nona

Shin - g - ly No - na Shin - g - ly No - na Eu ka - ra ca - sa

5
Ca - sa no - tha, Por - ta no - tha Ka - lai lo ca - sa

Shingly Nona, Shingly Nona
Eu kara casa
Casa notha, Porta notha
Kalai lo casa

[Dona da China, Dona da China
Eu quero casar
Não tenho casa, não tenho porta
Como vamos casar?]
(Jackson 1998, 31)

Exemplo 27. *Shingly Nona* [Cochim/Kochi]. Transcrição melódica da minha autoria e transcrição poética de F. Paynter publicada por K. D. Jackson no disco *Desta barra fora: Damão, Diu, Cochim, Korlai* (Jackson 1998)

De acordo com os trabalhos publicados por David Jackson, este tema foi ainda recenseado em locais do Sudeste Asiático, onde os crioulos portugueses ainda têm expressão. No Sri Lanka, Jackson refere a existência de uma “cafrinha”⁶⁰ cuja letra, de acordo com a minha análise, se assemelha ao *Jangli Mãe* de Damão e ao *Shingly Nona* de Vaipim. Jackson baseia-se nos trabalhos de C. M. Fernando (1894) e R. L. Brohier (1973) (op. cit. Jackson 2005, 58) para dar a conhecer a letra da canção *Cingalee Nona* e propõe a seguinte tradução para português-padrão:

⁶⁰ A “cafrinha” é um género musical e coreográfico associado à comunidade *Burgher* do Sri Lanka que, segundo Jackson, foi adotado pela música popular cingalesa tomando a designação genérica de “baila”. *Burgher* é o nome dado aos cingaleses que se consideram descendentes dos portugueses (Jackson 1991). Este linguista e coletor denota uma influência africana na música sincopada e melódica e na letra que caracteriza a *cafrinha* e remete para C.M.Fernando para a distinguir do *chicote*, um outro género musical e coreográfico: “[A]s palavras “Cafferinha” (o nome indica a origem cafre) e *Chikothi* são frequentemente usadas como sinónimos. Mas há uma acentuada diferença entre estas duas espécies de música. O *Chikothi* é sempre lento e majestoso, enquanto a *Cafferinha* é mais rápida e turbulenta, e é sempre em 6/8, com umas sacudidelas peculiares, sendo a última nota na pauta geralmente uma semínima” (op. cit. Jackson 1998, 14). Para Dalgado, “parece que [cafrinho] é o mesmo que *mandó*, praticado originariamente pelos cafres. A dança devia estar muito generalizada no Oriente no século XVI, visto que é conhecida nas Molucas com o nome de *kafrinu*, e em Timor, *kafrinia*” (Dalgado 1983, 221).

*cingalee nona! cingalee nona!
eu kere kasa porta ninkere, orta ninkere
figa namas da, none, figa namas da*

*[menina de ceilão!
eu quero casar-me com você
não quero nem casa nem borta
não dê mais nada a sua filha]*
(op. cit. Jackson 2005, 58)

Exemplo 28. *Cingalee Nona* [Sri Lanka]. Transcrição de C. M. Fernando (1894) e R. L. Brohier (1973) publicada por K. D. Jackson (2005)

São vários os registos escritos que se conhecem desta canção, tanto no Sri Lanka como em Malaca, e o mais antigo encontra-se no manuscrito de Hugh Nevill que datará das décadas de 70 ou 80 do século XIX. Nevill esteve ao serviço da administração britânica no Ceilão entre 1869 e 1886 e interessou-se pela poesia, prosa e canções do território, escrevendo, entre outros trabalhos, o manuscrito que aqui tratarei. Este reúne 237 estrofes com rima ABCB e divide-se em três grandes secções: (1) “Portuguese Song-Batticaloa”, (2) “Cantiga De Purtiegese” (Kaffrein) – Neger Song Portigeise – (“Singellenona”, “Korra Jannethaie”, “Bastiahna”, “CheKoetie”, “Ama die none Frencena”) e (3) “Susasoe De Oersaan maas Falentine”. Segundo Jackson, “The Nevill manuscript is, in summary, not only one of the oldest but also most complete compendiums of Portuguese Asian creole folk themes and verses, some of which can still be collected for comparative study throughout Asia” (1990, 33). Contudo, apenas recorrerei à sua transcrição de *Singelle nona* que, como veremos, tem uma temática bastante diferente das restantes versões. Começando pela de Nevill apresentá-las-ei por ordem cronológica, primeiro as que remetem para o Sri Lanka, para Vaipim e depois as que foram registadas em Malaca, com a respetiva tradução para inglês, feita por Jackson:

*Singelle nona Singelle nona
Veeanda lava
Savam nuthen bolsa nuthen
Korpuper roosa*

*(Sinhalese girl, Sinhalese girl
Going to bathe
You have no soap, no bag
Scrubbing your body)*
(op. cit. Jackson 1990, 49)

Exemplo 29. *Singelle nona* [Sri Lanka]. Transcrição de H. Nevill (1870-80) publicada por K. D. Jackson (1990)

O periódico *Ceylon Daily News* regista as seguintes transcrições nos dias 15 e 21 de março de 1975, respetivamente:

*Cingbli Nona, Cingbli Nona
Eu quere caza
Orta ninquere, casa ninquere,*

Filda namais da.

*Singhili Nonoa Singhili Nona
euka ray Kaza,
ortha nuthen portha nuthen
Kelai lo Kozza
(op. cit. Jackson 1990, 49)*

Exemplo 30. *Cinghli Nona/Singhili Nona* [Sri Lanka]. Transcrição publicada por K. D. Jackson (1990)

Jackson partilha ainda a transcrição da mesma canção realizada em 1987 por Francis Paynter, um habitante de Vaipim (Cochim/Kochi) falante do crioulo português:

<i>Shingly Nona, Shingly Nona Eu kara casa Casa notha, Porta notha Kalai lo casa</i>	<i>(Sinhalese lady, Sinhalese lady I want to marry I have no house, no door How shall we marry?)</i>
<i>Hapa lo assa Minha nona Pootoo lo kusa Hasi minha nona (minja dosi nona) Nos lo casa.</i>	<i>I will cook hoppers My lady I will boil rice cakes Thus my (sweet) lady We shall get married (Jackson 1990, 26)</i>

Exemplo 31. *Shingly Nona* [Cochim/Kochi]. Transcrição de F. Paynter (1987) publicada por K. D. Jackson (1990)

A descoberta deste poema em Malaca foi registada ao longo do século XX mas com uma alteração na constituição do último verso. O historiador António da Silva Rego publicou em 1942 esta *Gingli, nona* no seu *Dialecto português de Malaca*:

<i>Gingli, nona, gingli, nona Eu querê casa, Casa num tem porta, Qui laia logo passá</i>	<i>(Sinhalese girl I want to marry you, The house has no door How will (I) get in?) (op. cit. Jackson 1990, 50)</i>
--	---

Exemplo 32. *Gingli, nona* [Malaca]. Transcrição publicada por A. S. Rego (1942)

Em 1966, o investigador malaio S. Durai Raja Singam publicou na revista singapurense *Straits Times Annual* uma versão deste tema que entende ser emprestada do português de Ceilão:

<i>Jingli nona, jingli nona,</i>	<i>(Petting damsel, petting damsel</i>
<i>Eo karay kaça</i>	<i>I want to marry</i>
<i>Kasa non te porta</i>	<i>The house has no door</i>
<i>Ke soti karay intra.</i>	<i>How can I enter?)</i>
	<i>(op. cit. Jackson 1990, 50)</i>

Exemplo 33. *Jingli, nona* [Malaca]. Transcrição publicada por S. Durai Raja (1966)

Este tema é ainda transcrito e traduzido pelo linguista e crioulista Ian Hancock, a partir do trabalho que desenvolveu em Malaca:

<i>Jinggli nona, Jinggli nona,</i>	<i>(Sinhalese lady, Sinhalese lady</i>
<i>yo Kere Kaça;</i>	<i>I want to marry (you);</i>
<i>Kaça nte porta,</i>	<i>The house has no door</i>
<i>Ki-lai logo pasa?</i>	<i>How will (I) get in?)</i>
	<i>(op. cit. Jackson 1990, 50)</i>

Exemplo 34. *Jinggli nona* [Malaca]. Transcrição de Ian Hancock (n.d.) publicada por K. D. Jackson (1990)

Finalmente importa referir a pesquisa da etnomusicóloga Margaret Sarkissian que realizou o seu doutoramento sobre o Bairro Português (*Portuguese Settlement*) de Malaca e publicou vários trabalhos que analisam as práticas musicais da população do bairro. A música ocupa, aqui, um lugar bem diferente do que ocupa em Damão. O *Portuguese Settlement* foi criado nos anos 30 do século XX e data dos anos 60 a primeira apresentação musical de que há registo. Desde então, a performance musical tem constituído um instrumento de representação da comunidade por grupos formalmente organizados que, para o efeito, são remunerados. Inicialmente as exposições eram feitas para os oficiais britânicos e para as tropas da Commonwealth mas atualmente funcionam como atrações turísticas. Segundo a autora (Sarkissian 1996), o “branyo” é a dança mais popular praticada por esta comunidade que se intitula descendente dos portugueses, sendo o *Jinkly nona* um dos seus principais representantes. Num dos seus artigos, Sarkissian compara o material poético e melódico de várias versões deste “branyo” encontradas em diferentes pontos geográficos, dado que “«Jinkly Nona» is part of a hybrid duelling tradition that spans the Portuguese diaspora from Goa to Macau” (1996, 41), e acrescenta que o linguista Alan Baxter encontrou variantes deste tema na Indonésia, em Timor e noutras partes do Sudeste Asiático. A circulação desta canção pela Ásia do sul é verdadeiramente surpreendente. Seja sob a designação de “mandó” em Damão, de “branyo” (Sarkissian 1996) em Malaca, de “creole cantiga” (Jackson 1990) em Vaipim ou de “cafrinha” (Jackson 2005) no Sri Lanka, adotando as mais variadas grafias e transcrições e recorrendo a

diferente material poético, este trecho musical parece ter viajado e ter sido adotado em muitos dos territórios que estiveram no passado sob o domínio colonial português, onde adquiriu um perfil local e, portanto, diferenciado. Mas o que é verdadeiramente surpreendente é o facto de a música ser, de entre todos os ingredientes da viagem, aquele que efetivamente permanece mais próximo entre as diferentes versões. Este dado é particularmente interessante sobretudo porque ele interroga o lugar que habitualmente a música tem ocupado, manifestamente inferior ao da língua, numa escala hierárquica dos comportamentos performativos e na dicotomia entre a escrita e a oralidade. A música tem sido frequentemente associada no debate sobre performance a comportamentos fluidos e flexíveis, mais propensos à mudança, à mutabilidade e à imaterialidade por oposição à palavra, essa sim de características mais fixas e, portanto, de caráter permanente. Estes exemplos parecem evidenciar o contrário. Por essa razão, voltarei a este assunto mais tarde, sobretudo no quadro das conclusões.

4.4 O princípio da informalidade: quando o mandó acontece(ia)

Ao contrário dos três princípios caracterizadores do mandó damanense previamente descritos e ilustrados, o princípio da informalidade tem uma maior expressão durante a performance musical sendo difícil de captar e revelar através da transcrição poética e musical. Este princípio está fortemente relacionado com o contexto a que a performance do mandó é associada pelos meus colaboradores e que eu tive a oportunidade de conhecer através da experiência no terreno e da realização de entrevistas. Quer tenha lugar numa *batucada*, numa *surada*, numa *paródia*, numa festa de família, num convívio entre amigos ou num *programa cultural*, o mandó não perde o seu caráter informal, descontraído e animado. Como tal, é prática corrente os seus protagonistas gozarem de uma enorme liberdade no que se refere às repetições de versos que decidem fazer dentro de cada estrofe, ao andamento no qual escolhem cantar o mandó, se o acompanham instrumentalmente e como e se juntam a dança à performance musical. No que diz respeito às repetições dentro de cada estrofe (aqui me refiro à repetição de cada verso ou de grupos de versos, por exemplo), Fremiot Mendonça esclarece que:

(...) propriamente não há uma coisa assim fixa, às vezes repetimos outras vezes não repetimos e repetimos para dar continuidade ou para alongar a festa ou os mandós. Não lembramos de outros versos ou essa coisa de modo que aquilo vai-se... de modo que é para não acabar logo, aquilo repete-se assim.
(Fremiot Mendonça, Damão, 11/02/2010)

Por outro lado, explica que nos programas gravados na Emissora de Goa os mandós foram cantados com menos repetições por economia de tempo. Será de facto a partir da comparação de uma performance do mandó *Ó Damão, Fogo do Coração* gravada na Emissora de Goa com uma outra registada em disco por Jackson (1998) que procurarei elucidar o princípio da informalidade e o modo como o mesmo tema pode observar diferentes formas. O programa radiofónico em questão foi da responsabilidade de Wilfred Mendonça (irmão de Fremiot, mais conhecido por Freddy) e sua família. Deste programa possuo apenas a gravação áudio que, na estação de Damão da All India Radio, estava identificada da seguinte forma: Portuguese songs – Damao Flock 2 DAM 433 D (ver anexo xxi para a gravação e anexo xvi.vii para a transcrição melódica e poética e para a análise do mandó).

É também este mandó que inaugura o disco dedicado à música damanense da coleção *A viagem dos sons* (Jackson 1998) (ver anexo xxii para a gravação e anexo xvi.viii para a transcrição melódica e poética e para a análise do mandó). Este é um caso que ilustra de forma bastante clara a liberdade na interpretação do mandó, que se pode revelar ainda através da flexibilidade da sua estrutura formal e interpretativa. De facto, nas primeiras três estrofes apenas os dois primeiros versos são repetidos em conjunto, enquanto nas restantes todos os versos são repetidos dois a dois. Ao contrário da performance deste mandó que foi preparada para a gravação do programa radiofónico acima mencionado, a registada por Jackson parece ter acontecido num contexto informal. Da minha experiência no terreno, a prática dos mandós está de facto frequentemente envolvida por um ambiente de descontração e de informalidade e vive de uma enorme espontaneidade e liberdade. Destes fatores resulta uma grande mobilidade do material poético entre os diferentes mandós e uma flexibilidade total na decisão de quando repetir e o quê. Nenhuma destas modificações altera, contudo, o material melódico, que permanece próprio e específico de cada mandó.

Com o objetivo de compreender o mandó, o lugar que ocupa na vida dos damanenses católicos e o significado de que hoje se reveste procurei conhecer os contextos e os espaços onde o mandó acontecia e acontece, dando voz às memórias dos meus colaboradores que são hoje os seus protagonistas. Como veremos, ao longo de todos os relatos centrados na performance do mandó está implícito o princípio da informalidade, fortemente associado a um contexto de festa, de descontração, de improvisação, de espontaneidade e de convívio familiar ou do bairro, que tinha lugar essencialmente na rua e que atualmente tende a ser

transportado para o palco sem perder o caráter que o caracteriza, como pude constatar no terreno.

Em 1900 António Francisco Moniz, referindo-se ao mandó, realçava o entusiasmo da “gente do povo” por estes “versos e música tão lindos” (Moniz [1900] 2000, 283). É precisamente este gosto pelos mandós que vários damanenses nascidos nas décadas de 30 e 40 do século XX se lembram de viver na sua infância na presença dos seus familiares e vizinhos mais velhos. Procurei, ao longo do trabalho de campo, identificar memórias e experiências de vida a partir dos testemunhos dos meus colaboradores. Tinha por objetivo confrontar a sua vivência e memórias passadas com os relatos escritos por Moniz ou mesmo com os de Nita Lupi ou de Carlos Xavier, estes últimos apresentados na terceira-pessoa através dos programas radiofónicos “Renascença”. Na maioria dos casos, os testemunhos são expressos em tom nostálgico referindo-se quase sempre a um tempo irrecuperável e invariavelmente melhor do que o presente. O passado, assim como os seus protagonistas, é quase sempre adjetivado de forma positiva em relação ao presente, através do uso de expressões como “animado”, “natural”, “espontâneo”, “entusiasmo”, “engraçado”, “mais amável”, “alegre”, etc.

Isto mesmo está expresso no testemunho de José Gonçalves explicando que “os velhos eram animados!” (09/03/2010) ou de Fremiot Mendonça, quando descreve o modo como aprendeu mandó:

Se eles mandam cantar um grupo assim nós cantamos, desta área, canta sem ver. Desta área, Badrapôr, deste bairro. Aprendemos com os antigos, já não existem. Nós tínhamos aqui chamava-se Anu Bitru, uma velhinha, Anu Neto era ela, mas vulgarmente era conhecida como Anu Bitru. Ela era muito, muito, muito conhecida e falada por este canto de mandós. Antigamente cantávamos nós nos bairros e sentávamo-nos mesmo à frente de qualquer casa e começava com mandós, até seis horas da manhã! Nós aprendemos com essa gente toda. João Bitru era um par, casados, os mais conhecidos aqui.
(Fremiot Mendonça, Damão, 02/01/2010)

A referência à área de Badrapôr, que incorpora os bairros de Santo António e de Santiago, confirma a experiência que no terreno me fez entender a importância desta área para a prática do mandó. A maioria dos meus colaboradores da geração mais velha refere-se a Badrapôr como uma espécie de região central ou “original” para a prática do mandó, embora fosse periférica no quadro das hierarquias sociais (*vide infra*). Fremiot Mendonça, oriundo de

Badrapôr, conta que durante a sua infância e juventude se faziam *batucadas*⁶¹ sempre que havia alguma festa de aniversário, casamento, comunhão, batizado, etc., que na altura se comemoravam na rua:

Em qualquer ocasião especial as pessoas do bairro ou da casa juntavam-se e tocavam e cantavam mandós até ao sol nascer. Era uma coisa natural e espontânea. Anu Bitru era como uma líder, cantava, e o marido e outros tocavam *dóll*, *chunche* e gaita [de beijos], quando havia quem tocasse.
(Fremiot Mendonça, Damão, 02/01/2010)

E recorda como as pessoas se iam revezando no *dóll* à medida que iam ficando cansadas:

Noite inteira nós ficávamos ali naquele cruzamento com bancos assim, só posto bancos e pessoas com gaita e isto só [*dóll*]. Ficava vermelho isto [apontando para a mão], fazia calo. Tomava um, largava outro, assim tantas horas, *continuous*, como se diz, contínuo, sem parar, só parava para pôr gasolina [consumir bebidas alcoólicas].
(Fremiot Mendonça, Damão, 07/02/2010)

Valentina Pereira, vizinha de Fremiot Mendonça no Bairro de Santo António, descreve igualmente a sua experiência passada remetendo para memórias quase pictóricas que relembram episódios onde o mandó tinha lugar:

Eu aprendi mandós com todos esses velhos, passados. O meu pai cantava muito, nós costumávamos cantar em casa, e ele costumava estar na varanda e chamava a nós para ir lá para fora dançar, com uma mão a tocar o *dóll* e a outra com a gaita de beijos. E havia outros, como Laudolino Remédios e Ana Neto, ela dançava mandó com uma garrafa na cabeça e os braços assim para baixo, balançava! Só ela é que fazia, só ela estava habituada e conseguia. Mas todos dançávamos, em grupo à volta da sala ou na rua. Nas festas quando começava a música íamos para a rua dançar. Todos cantavam, não é?
(Valentina Pereira, Damão, 15/02/2010)

A imagem da garrafa de vinho na cabeça, apesar de hoje não existir qualquer testemunho vivo dessa prática, é, contudo, uma imagem recorrente nas descrições dos meus colaboradores. Alexandre Colaço, apesar de sempre ter morado em Damão Praça e, portanto, longe de Badrapôr, também teve contacto com este ambiente musical, com os mandós, e recorda-se de ver as mulheres a dançar com uma garrafa de vinho na cabeça:

Ali perto de Santo António, ali estava uma mulher chamada Anu, Ana deve ser, o marido dela era João Bitru. Ele tocava aquele *dóll* e outro batia *chunche*, aquilo diz-se *chunche*, batiam em cima do *dóll*. Um tocava o *dóll* e outra pessoa de frente batia os paus em cima do *dóll* e mulheres dançavam. Era engraçado,

⁶¹ Segundo Dalgado, “**Batucada** é toque de gumate. Na Índia, *batuque* é sinónimo do vernáculo *gumate* (q. v.), instrumento que de ordinário acompanha o canto e a dança popular, conhecidos por *mandô*” (Dalgado 1983, 136-137)

era uma coisa de muito entusiasmo, de muita alegria! E depois já com copos aquilo ia! Ah, era engraçado! Então era mais fartura também e gente era um bocadinho mais amável do que é agora. Agora está tudo reservado e a vida também já está diferente, a vida maquinal (...) Assim havia bastantes, mas quem está ali com vida... havia um chamado Pedro e outro Martu, eram carpinteiros; assim bastantes, agora não lembro, mas então era tradição. Todos dali, entre Santo António e Santiago, para aquele lado cantavam mais. Aqui [na Praça] não havia porque então o Governador e os oficiais ficavam aqui.
(Alexandre Colaço, Damão, 12/03/2010)

Os bairros de Santo António e de Santiago são, como atrás foi dito, comumente conhecidos como “Badrapôr” e os relatos dos meus colaboradores revelam a centralidade desta área na prática do mandó devido a um conjunto de características que procurei compreender. A palavra “Badrapôr”, de acordo com os testemunhos de Fremiot e Bartolomeu Mendonça, deriva da expressão “Bandas de Tarapor” e refere-se à cidade de Tarapur, no Maharashtra, que foi possessão portuguesa até 1739. Fremiot e Bartolomeu Mendonça sustentam que quando os portugueses perderam o seu domínio para os Marathas os habitantes de Tarapur se refugiaram em Damão, na parte inabitada e periférica da cidade e afastada da Praça:

A população de Tarapor estabeleceu-se em Damão com o seu dialeto e os seus mandós, e como na maioria eram soldados, tanoeiros, carpinteiros e pessoas de classe baixa até há cerca de cinquenta anos não havia contacto entre os habitantes de Badrapôr e as pessoas dos outros bairros de Damão. Por isso ainda hoje se diz que o dialeto damanense mais cerrado se fala em Badrapôr e eu quero acreditar que o dialeto damanense é a língua que os portugueses trouxeram no século XVI e que já só se fala aqui e em Diu.
(Bartolomeu Mendonça, Damão, 11/01/2010)

Esta hipótese terá sido inspirada por António Francisco Moniz, que no quarto volume da sua obra *Notícias e documentos para a história de Damão – antiga Província do Norte* confirma a seguinte proveniência do que terão sido os primeiros habitantes de Badrapôr:

Nos fins do ano 1139 [na minha opinião deverá ler-se 1739] muitos fidalgos e guerreiros e também a cristandade nativa refugiaram-se em Damão das Praganãs Tarapur, Danum e Quelvy Mahim, á proporção que os maratas conquistaram estas províncias, depois da capitulação de Bassaim, capital da Provinvia do Norte. O bairro denominado *Badrapor*, ou *Bandas-de-Trapor*, é habitado por esta cristandade fugitiva. O local foi-lhes dado pelo Pe. Administrador (Moniz [1917] 2000, 255-256).

A associação da zona de Badrapôr a uma origem bastante remota remete-a também, na oralidade, para uma situação ambivalente: aos olhos da comunidade católica Badrapôr é, ao mesmo tempo, a zona mais pobre de Damão mas também a mais “autêntica”. Da mesma

forma, ao mesmo tempo que é o lugar onde se fala o *português de Damão* mais cerrado⁶², é também a zona onde os mandós se cantavam de forma mais “espontânea e original”. Fremiot Mendonça fala assim da conotação negativa à qual o bairro de Santo António onde mora, em Badrapôr, estava associado:

Nosso bairro, pode-se dizer e com franqueza também, era mais desprezado, este bairro, era mais afastado. Ninguém casava aqui, ninguém vinha para levar raparigas daqui para casar. Se o rapaz quisesse casar com uma rapariga de outro lugar, de outros bairros, não havia essa coisa. Este era um bairro de Badrapôr, bandas de Tarapor, dos refugiados.
(Fremiot Mendonça, Damão, 15/01/2008)

Pelas palavras dos meus colaboradores fica exposto que a região de Badrapôr era uma espécie de território periférico no quadro social ao qual correspondia também uma cartografia geográfica particular, pois estabelece uma espécie de fronteira entre o Damão católico e o hindu. No segundo volume da sua extensa obra Moniz menciona o que considera ser as principais ruas de Damão e junto à *Rua Badrapôr* podemos encontrar outras nomeadas de acordo com as profissões dos seus habitantes, o que nos permite conhecer o contexto social e económico daquela área. Assim, próximo daquela rua existia, em 1904, a *Rua de ferreiros*, a *Rua de tanoeiros* e a *Rua de oleiros, ourives e hortelões*. Esta condição periférica colocava Badrapôr longe dos itinerários dos damanenses que viviam noutros bairros do território. Este aspeto também explica que Fremiot Mendonça, assim como os seus vizinhos, não conhecesse os versos dos mandós escritos por Ludovico Machado, que vivia no Bairro Açucena, nem o modo como este género era cantado nas outras áreas de Damão. De facto, o mandó – no que respeita aos versos, música, instrumentação e contexto – apresenta diferentes modos de desempenho que são representativos de diferentes contextos sociais, económicos, académicos e até espaciais e geográficos:

Aqui é que havia aquela divergência, podemos dizer nós. O senhor Ludovico Machado, ele compunha e fazia essa coisa e dizia “isto é assim”. Agora o José Lopes, ele compunha, ele seguia a sua maneira, de modo que essas crianças dizem “o meu pai ensinou-nos assim”, e esta gente diz que “meu pai ensinou-

⁶² O linguista Clancy Clements (Clements 2009; Clements e Koontz-Garboden 2002) distinguiu duas variantes do crioulo português falado em Damão e remeteu-as para áreas distintas caracterizadas por uma organização social também distinta – a zona urbana de Damão Pequeno e a área de Badrapôr geograficamente afastada do centro de Damão Grande:

The fact that Daman is a larger community lends itself to fission into two smaller speech communities and, indeed, this is what we find. The difference in social class in Small Daman (predominately white collar) and Big Daman (predominately blue collar) accounts for the acrolectal traits in the pronominal system in the former and the basilectal traits in the latter (Clements 2009, 37).

nos assim”. E nós cantávamos aqui conforme os velhos cantavam. Aqui, nesta área [Badrapôr], era mais essa coisa de mandós.
(Fremiot Mendonça, Damão, 15/01/2008)

Em Badrapôr o mandó era o género que habitualmente se cantava em qualquer festa familiar ou do bairro que os damanenses designavam por *batucadas*. Estes eventos decorriam na rua e espontaneamente, enquanto se comia e bebia, e nessas alturas o mandó era acompanhado por *dóll*, *chunche* e gaita de beijos, os únicos instrumentos disponíveis naqueles bairros. Em 2010 os damanenses ainda se referiam a esta área como em tempos a mais atrasada e mais pobre, por lá viverem de forma precária maioritariamente carpinteiros, tanoeiros e pedreiros e por nessa altura não haver contacto entre os seus habitantes e o resto dos damanenses. Badrapôr permaneceu desta forma uma zona periférica e afastada do resto da cidade até depois da segunda metade do século XX. De acordo com o testemunho de Fremiot Mendonça a performance dos mandós refletia a identidade e individualidade destes bairros:

Ainda vou lembrando de muitos mandós! Nossos desconhecem porque eles não cantaram nunca, quer dizer, esses outros também não cantam. Certas coisas hão de cantar, mas muitos não hão de cantar porque não lembram, ninguém cantava. Aqui nesta área cantava. Qualquer batizado, qualquer festa, aniversário, era ... deixava bebidas, qualquer coisa para beber, sura, sumo de cajury, da árvore.

Esta coisa era comum, se nós começássemos noutro bairro eles também cantavam, eles sabiam, não era assim particularmente deste bairro. Aqui era mais usado e mais... esses velhos daqui sabiam mais versos que os outros velhos de outra área, é o que eu quero dizer. Os velhos deste bairro sabiam mais, os mandós, os versos que eles punham.

(Fremiot Mendonça, Damão, 15/01/2008)

Também o músico José Lopes cantava e tocava mandós em casa com os seus familiares e vizinhos e assim ensinou os seus filhos, como conta Maria da Graça Lopes (e Rocha) referindo o carácter jocoso, trocista e improvisatório das canções que aprendeu do pai:

[Aprendi] aqui em casa com a nossa gente. Aqui nós quando tínhamos paródias ou festas, sempre tinha festas aqui, o meu pai era um homem muito alegre. O bairro não fazia nada sem o meu pai. Mandós geralmente é nessas ocasiões de... *lavada-de-cabeça* ou *lavada-de-pés*, uma paródia de *surada*, ou divertimento do casamento, antes do casamento, depois do casamento, e é assim (...) Eu digo que mandós é que a gente canta com piada, porque há certas coisas que eles cantam e se perceber percebeu (...) Mas todos esses mandós não é escrito por nossos agora, sempre já... cantamos o que já existia e continuamos assim. Na paródia eles põem versos que é... rimado ou com piada ou alguma coisa, e passa. Do seu nome, o meu nome, o que está a fazer, o que faz. Mas o tom de mandó é tudo o mesmo, é tudo o mesmo.

(Maria da Graça Lopes (e Rocha), Damão, 23/01/2008)

Como vemos, mesmo saindo de Badrapôr e entrando num contexto marcado pela presença e atividade de um reconhecido mestre de música, o mandó não perde a sua associação a um ambiente informal de festa e de convívio. Do mesmo modo, o músico Ludovico Machado cantava e tocava mandós com os seus filhos e irmãos nas festas familiares e nas *paródias* que organizavam ou em que participavam. Mas Ludovico Machado era também presença habitual no Palácio do Governador, para onde era especialmente convidado pelo próprio e onde o mandó era, então, acompanhado por guitarra, banjo, violino e *dóll*. Também a convite do Governador, Ludovico Machado e a família participavam em piqueniques organizados para os oficiais militares e que decorriam na Horta de Manakcaji, em Damão Pequeno. Francisco Machado recorda assim as ocasiões em que, com as suas irmãs, acompanhava o seu pai ao Palácio: “cantávamos sempre mandós, porque eles eram portugueses e gostavam, e o meu pai acompanhava no violino” (19/02/2010, notas de campo). Este é, portanto, um outro contexto de performance do mandó, com caráter mais expositivo do que propriamente de partilha entre damanenses, e desempenhado num território social bem diferente do de Badrapôr. Aceder ao palácio do Governador é também ficar mais próximo do poder – neste caso colonial – o que, de alguma forma, corresponde também a um estatuto de maior prestígio para os músicos. O grupo formado por Ludovico Machado e seus filhos foi registado por Nita Lupi na sua monografia *The music and spirit of Portuguese India*:

Above all I wish to pay special homage to an indo-portuguese family of Damão - one which is symbolic of the faith and delight in spreading Portugal's music and spirit in this dark-complexioned Portugal. With his three daughters and son he formed a group that was as moving as it was full of art, and which gave me the idea and basic knowledge of the "mandó" of Damão, which was the inspiration of this book (Lupi 1960, 9).

Esta publicação data de 1960 e reúne a melodia e a respetiva letra em português e em inglês dos seguintes mandós cedidos à autora por Ludovico Machado: *Canto da Raminha*, *Luzi*, *Ronda da Madrugada*, *Carandá Madur*, *Dumará*, *Canto do Tyran*, *Burro de Mainate* e *Romambay*. A autora considera o mandó uma dança local praticada no contexto de uma Índia convertida ao Cristianismo e cultivada apenas por luso-indianos, mas com uma expressividade facial e gestual associada à sua performance coreográfica que lembra as danças em honra das divindades hindus⁶³ (Lupi 1960, 23).

⁶³ “Although the «Mandó» may be considered a local dance, established within the framework of the customs of an India converted to Christianity, and cultivated only by the Luso-Indians, its technique of expression takes us into the realm of the ancient mimicry used in symbolic dances in honour of the Gods” (Lupi 1960, 23).

Como vimos, um dos aspetos que contribui para o princípio da informalidade que caracteriza o mandó é a espontaneidade com que a dança pode ser acrescentada à performance vocal sob a forma de apontamentos improvisados, não sendo obrigatória a sua presença. Contudo, a referência ao mandó como uma dança indo-portuguesa é frequentemente encontrada em fontes escritas mas, invariavelmente, os autores não estabelecem uma distinção entre o mandó de Goa e o de Damão mesmo que, como no caso de Nita Lupi, conheçam a existência dos dois géneros. É igualmente de referir uma certa superficialidade na sua descrição forçando de alguma forma um tipo de filiação ao mesmo tempo portuguesa e indiana embora, na maioria dos casos, as descrições não possam ser confirmadas quer nas expressões que hoje podem ser testemunhadas, quer noutra tipo de informações de arquivo sobre a performance do mandó. A descrição de Nita Lupi, por exemplo, não parece ter uma relação muito próxima com o que hoje ou nos testemunhos do passado podemos encontrar no mandó de Goa, seja desempenhado em Goa ou mesmo na diáspora (Sardo 1995, 2011). Já em 1930, Propércia Correia Afonso de Figueiredo, autora da crónica dedicada à mulher indo-portuguesa do *Boletim do Instituto Vasco da Gama*, afirmava que o mandó – sem referir qualquer distinção entre o mandó de Goa e o de Damão – era um género indo-português precisamente pela graciosidade com que era dançado, entusiasmando apenas os católicos e em especial os da geração mais velha:

O *mandó* é genuinamente indo-português, sim, mas não de origem muito remota, porque os indus não têm o que se lhe assemelhe. Não se conhece a sua origem, nem há quem o tenha atribuído à invenção dos jesuítas. Em todo o caso, parece ter nascido do facto de haver uma necessidade de conciliação entre a repugnância do índio à dança e a sua popularidade no ocidente. Assim se teria inventado uma dança em que o cavalheiro e a dama não se entrelaçam mas ficam a distância, compondo-se uma música apropriada para os movimentos cadenciados em que consiste a sua graça (Figueiredo 1930, 24).

No caso de Damão o mandó enquanto género dançado tem uma expressão muito ténue. Neste contexto, a dança apenas acontece quando o mandó é performado no palco nos *programas culturais* e, nesses casos, depende sempre da vontade dos seus intérpretes. Nestas ocasiões o mandó é dançado informalmente por um par geralmente designado pelo grupo no momento da atuação e que se coloca na sua frente. Por vezes o homem segura um lenço por uma ponta e oferece a outra à mulher e assim se deslocam com base numa coreografia semelhante ao passo da valsa, como explica Gabriel Guedes: “Nós aqui dançamos assim com os braços levantados e cada um segura uma ponta do lenço. Como posso explicar... que são ... por meio de lenços que nós estamos, como se diz, ligados. Há uma ligação assim. Não é

um namoro exatamente, mas é uma ligação” (22/01/2008) (Fig. 9). Também a mimese pode fazer parte da performance do mandó damanense mas não existe uma fórmula definida. Cada intérprete escolhe os gestos miméticos mais apropriados à temática de cada canção: “Mais é com gestos e com... como vocês têm fado, que fado é uma história, isto também é tipo uma piada. Com gestos vai indo” (Maria da Graça Lopes (e Rocha), 23/01/2008).



Figura 9. Performance de mandó por elementos da geração mais velha no *programa cultural* de recepção ao cônsul-geral de Portugal, 14/01/2008. Fotografia: Ana Cristina Almeida, 2008

Apesar de no século XXI a performance do mandó ter sofrido alterações no que respeita à instrumentação e ao contexto no qual tem lugar, este género é ainda cantado sempre em rituais domésticos associados ao casamento como as *lavadas-de-cabeça* e a *entrega do colchão* e, informalmente, nas festas familiares da comunidade católica nas quais se incluem as *suradas*. Pode acontecer ainda nas festas de casamento e tem uma presença assídua nos eventos formalmente organizados designados por *programas culturais*. Porém, mesmo quando acede a uma condição de palco, a performance do mandó não perde o seu perfil informal e quase improvisado, sobretudo no que à dança e ao texto diz respeito. A seguir procedo a uma breve

descrição destes quatro contextos de ocorrência do mandó, inserida num texto mais amplo sobre contextos e significados da performance da música em Damão.

5 Quando a música acontece: contextos de performance e de significado

Este capítulo centrar-se-á na apresentação e na descrição dos contextos nos quais a música acontece atualmente em Damão, assim como na análise dos seus significados. Durante a reflexão sobre qual o critério mais adequado para me guiar na organização de toda a informação recolhida no terreno escolhi orientar-me pelas seguintes questões de partida: quais os destinatários da performance musical dos damanenses? Que importância adquirem esses destinatários enquanto receptores? Qual o significado da performance e dos contextos gerados por ela ou para ela? Na tentativa de responder a estas questões, percebi que os damanenses fazem música sobretudo em três situações particulares: quando se dirigem a Deus, quando se dirigem a si próprios num ato de comunhão no qual a música está profundamente incorporada e quando se dirigem a outros numa atitude expositiva e de representação. De acordo com esta proposta organizei os meus dados de forma a que seja possível perceber o modo como a música intercede o quotidiano dos damanenses, seja em situações de carácter ritual/religioso, seja em espaços de palco, seja, ainda, em momentos de convívio e de fruição musical.

5.1 Música para Deus

A música que se inscreve nesta categoria tem um carácter devocional e acontece em contextos religiosos que podem ser públicos ou domésticos. Está intrinsecamente ligada à prática do catolicismo numa dimensão diária ou cíclica e totalmente incorporada em diversos rituais que, sem a presença da música, não existiriam. Como tal, e dado que a performance musical constitui a essência de rituais como as novenas, as celebrações da Quaresma e o *Louvado do Menino Jesus*, a sua presença não é sequer questionada pelos intervenientes nestas práticas que pertencem maioritariamente à geração mais velha. Estes esforçam-se pela sobrevivência do que consideram ser a sua tradição, que constitui claramente uma herança dos portugueses da qual depende o exercício da sua fé. Por outro lado, e no que se refere à performance do *Louvado do Menino Jesus*, veremos como elementos das gerações intermédia e mais nova assumem o seu dever de aprender com os mais velhos as práticas a que dão o valor de tradição e que, por isso, procuram adquirir e reproduzir. Aqui se vislumbra a definição de tradição proposta por Shils (1992) como algo que é aceite sem questionar, por ter sido observado no passado e transmitido por reconhecidas figuras de autoridade, como o é Fremiot Mendonça.

5.1.1 Os rituais religiosos públicos: as missas, as novenas e os motetes

As missas

Em Damão, os serviços religiosos católicos são celebrados em português e/ou em inglês, conforme os conhecimentos e o interesse dos párocos colocados em cada uma das três paróquias do território. A geração mais velha tem-se debatido durante as últimas décadas pela sobrevivência e utilização da língua portuguesa no serviço religioso, chegando mesmo a ensiná-la aos padres católicos que eram designados para Damão mas que não conheciam a língua. Alexandre Colaço (n. 1936), cantor assíduo nas missas da Igreja do Bom Jesus (Sé Catedral) em Damão Praça, descreve desta forma o seu empenho pessoal na manutenção do português como a língua da igreja:

Eu fiquei muitos anos mestre. Depois de começar essa coisa inglês, inglês, agora a maioria da população nova, da nova geração, eles não querem português mas eu bato o pé, eu quero esta coisa, até que eu estiver! Assim já queriam fazer missa só em inglês e só no domingo queriam fazer uma missa em português, mas nós não... a minha filha também bate o pé, senão para que serve? Agora esses padres não estão aqui. Esse padre Brian e este também e o outro..., houve padres que eu ensinei a balbuciar esta coisa, a gente tinha vontade e queria ensinar, ainda padres de 55 a 60 anos eu ensinava, por exemplo aquele “bendigamos o Senhor” e nós respondíamos “demos graças a Deus”, isto era coisa que tínhamos de ensinar a eles porque eles não sabiam. (Alexandre Colaço, Damão, 12/03/2010)

Neste testemunho Alexandre Colaço refere-se ao contexto de Damão Praça, em cuja Sé Catedral se ombreiam, quase competindo, as duas línguas que preenchem o quotidiano dos católicos damanenses – o português e o inglês –, parecendo claro que a geração mais velha e a geração intermédia tendem a defender a conservação da língua que herdaram do antigo colonizador enquanto a mais nova se tem vindo a aproximar da Índia e a adotar o inglês.

São os elementos da geração mais velha e da geração intermédia que fazem o acompanhamento musical das missas celebradas em português e mesmo daquelas que, contra a sua vontade e esforço, acontecem em inglês, como sucede em Damão Pequeno e nos explica Victor Fernandes, presidente da Associação Luso-Indiana Damanense – ALID (*vide supra*):

O português é uma língua que houve aqui, é um ativo para nós a língua portuguesa, e nós temos de lutar por aquilo, por isso essa associação está a fazer tudo. Como lutamos? Missa o padre reza em inglês porque nós não podemos abrir boca dele e meter português, então nós o que fazemos? Cantamos em português! As primeiras missas em Damão Pequeno é cantado em português, as da manhã porque de tarde vêm esses preguiçosos que são de

fora [refere-se aos católicos originários do estado de Kerala, que vivem em Damão Pequeno e que assistem à missa da tarde]. Os de manhã são pessoas velhos, idosos que gostam da missa em português, querem português, mas esses padres não querem rezar missa em português.
(Victor Fernandes, Damão, 23/03/2010)

Atualmente, a igreja de Nossa Senhora do Mar, em Damão Pequeno, é a única cujo encarregado do coro é efetivamente professor de música. Basílio Fonseca leciona a disciplina de música numa escola católica em Damão Pequeno e dirige um agrupamento musical que aí formou com os seus alunos. Desenvolve a sua atividade docente também em sua casa, onde ensina alguns jovens a tocar guitarra, sintetizador e bateria. Em ocasiões festivas estes jovens acompanham o coro da igreja de Nossa Senhora do Mar que é constituído essencialmente por elementos da geração mais nova. Basílio Fonseca acompanha musicalmente todas as missas diárias mas o coro forma-se apenas para as liturgias de domingo e para as missas de festa. O repertório musical usado para o acompanhamento dos serviços religiosos integra um conjunto de cânticos em português e em inglês compilados e editados pela própria paróquia e pela Associação Luso-Indiana Damanense “em serviço de protecção, continuação e disseminação da Língua Portuguesa”. A intenção supra citada está expressa no livro *Jubilosos cantêmos louvando o Senhor*, oferecido pela ALID em 1997 às paróquias de Damão e em especial ao *Grupo coral português de Damão Pequeno*, que Victor Fernandes apresenta da seguinte forma:

O grupo Coral de Português de Damão Pequeno consiste de um punhado de homens e mulheres que se uniram para suplantar a falta que existia na Paróquia de Nossa Senhora do Mar para o acompanhamento musical nas missas dialogadas e cânticos religiosos, em 1985 (...) Sem qualquer formação rigorosa na música e dotados dum senso simples e elementar da música, êsses intrépidos e singulares personagens, devotados dum zêlo exemplar e duma união co-edificadôra, excederam as suas funções convertendo os actos religiosos numa rendição agradável e belíssima entoando hinos em versões sonoras que satisfazem o ouvido e vibrantes para o coração. Estabelecido com o fim de revivar os cantos e músicas portuguesas em serviços religiosos, conseguiram fazer da língua portuguesa que decaía com o passar dos tempos, devido a indiferença dos membros e a popularidade da língua inglesa entre a nova geração, numa língua acesa e vibrante com força e vivacidade ganhando àquela posição e popularidade entre jovens e velhos, que sempre ocupou na paróquia e na Freguesia (Fernandes 1997).

Ao descrever a importância da atividade desenvolvida por este coro o presidente da ALID refere uma vez mais a concorrência latente entre o português e o inglês enquanto línguas a adotar para os ofícios religiosos. Victor Fernandes menciona ainda o caráter não-profissional do coro, estatuto que é partilhado pelos coros das paróquias de Damão Grande. Na verdade,

tanto na igreja do Bom Jesus como na de Nossa Senhora dos Remédios não existem coros formalmente constituídos. Na primeira, em Damão Praça, as missas diárias são distribuídas equitativamente durante a semana pelas duas línguas. O acompanhamento musical é realizado por um conjunto de paroquianos das gerações intermédia e mais velha. Os hinos que cantam em português foram aprendidos com os *antigos mestres* e estão reunidos nos livros de cânticos religiosos portugueses disponíveis nas igrejas. O processo de aprendizagem dos hinos em inglês foi e é bastante diferente, uma vez que atualmente é frequente os encarregados dos coros comprarem livros de cânticos editados em Bombaim que incluem a transcrição poética e a respetiva gravação áudio. Através da audição destas gravações os responsáveis pelo acompanhamento musical das missas aprendem novos cânticos ensinando-os posteriormente aos paroquianos que diariamente se reúnem e formam o coro da igreja do Bom Jesus.

Na igreja de Damão Grande existem mesmo duas pessoas encarregadas do acompanhamento musical das missas: uma para as missas em português e outra para as missas em inglês. O repertório musical para o acompanhamento das eucaristias celebradas na igreja de Nossa Senhora dos Remédios é constituído de forma semelhante ao processo que descrevi referente a Damão Praça. Atualmente, todas as missas são celebradas em português⁶⁴, exceto a segunda missa de domingo e a maioria das missas festivas. Os serviços que acontecem em inglês são acompanhados musicalmente por um coro constituído informalmente por jovens e ensaiado pela respetiva encarregada. Este grupo integra por vezes um guitarrista e um teclista, especialmente por ocasião das missas de casamento.

O contexto atual da prática musical associada ao ritual da missa contrasta claramente com a intensa atividade que girava em torno da igreja e dos *antigos mestres* em meados do século XX. Os *mestres* foram substituídos por encarregados que replicam os conhecimentos deles adquiridos em primeira ou em segunda mão e, como Fremiot Mendonça explica, o conceito de “coro” alterou-se significativamente:

Nós tínhamos pessoas fixas, mas agora não. Mesmo o Vigário e os próprios Superiores dizem que não há coro: “não há coro, cantam todos”. Até o livro diz *Cantemos todos*, por isso não há coro, de modo que há uma pessoa que dirige só, que começa.

(Fremiot Mendonça, Damão, 24/02/2010)

⁶⁴ Nas missas celebradas em português o sermão pode ser feito em inglês dependendo do domínio que o oficiante tem da língua.

Apesar de institucionalmente não existirem coros em Damão os elementos da geração mais velha, que desde a sua infância e juventude aprenderam com os *antigos mestres* o acompanhamento musical dos rituais religiosos, continuam hoje a garantir a sobrevivência de práticas como as novenas, as trezenas e as celebrações da Quaresma.

As novenas

As novenas e trezenas são rituais evocativos que se celebram diariamente durante nove ou treze dias, respetivamente, antes da festa católica dedicada à entidade evocada. De acordo com a informação disponibilizada por Fremiot Mendonça festejam-se em Damão as seguintes novenas e trezenas:

Evocação	Dia da festa	Lugar
Novena do Menino Jesus	Terceiro domingo de janeiro	Igreja do Bom Jesus (Damão Praça)
Novena de Nossa Senhora dos Remédios	Segundo domingo após a Páscoa	Igreja de Nossa Senhora dos Remédios (Damão Grande)
Novena de Santa Cruz	3 de maio para os bairros Machivará (que celebra a festa), Ferreiros, Santo António, Santiago, Angélica e Açucena. 10 de maio para os bairros Manguairal, Tanque e Angústias ⁶⁵	Cruzes/oratórios de Damão Grande
Trezena de Santo António	13 de junho	Capela de Santo António (Damão Grande)
Novena de Santiago	25 de julho	Cruz de Santiago (Damão Grande)
Novena de Santa Ana	26 de julho	Casa da família de Fremiot Mendonça (Bairro Angélica, Damão Grande)
Novena de Nossa Senhora das Angústias	Primeiro domingo após o dia 15 de setembro	Capela de Nossa Senhora das Angústias (Damão Grande)
Novena de Nossa Senhora do Rosário	Primeiro domingo após o dia 7 de outubro	Capela de Nossa Senhora do Rosário (Damão Praça)
Novena de Nossa Senhora do Mar	Segundo domingo de novembro	Igreja de Nossa Senhora do Mar (Damão Pequeno)
Novena da Imaculada Conceição	8 de dezembro	Cruz da Imaculada Conceição (Damão Grande)

Grelha 3. Novenas/trezenas celebradas em Damão

Na véspera do início da novena/trezena faz-se o alvarar e a bênção da bandeira da festa. Segundo o padre damanense Manuel Rodrigues, referindo-se à novena do Menino Jesus, a este ritual se dá o nome de *fama*, uma vez que tem como objetivo “avisar toda a gente que alguma

⁶⁵ Esta informação foi disponibilizada por Fremiot Mendonça, que acrescentou ainda que o Bairro Estrada Nacional/Main Road, por não possuir uma cruz no seu espaço, determina um dia em maio no qual as famílias que o compõem se reúnem para cantar a ladainha na Cruz das Missões, situada dentro do recinto da Igreja de Nossa Senhora dos Remédios.

coisa especial se vai passar naquele lugar nos próximos dias” (19/01/2010, notas de campo). As novenas podem ser celebradas nas igrejas, nas capelas ou nas cruzez/oratórios. Quando acontecem nas igrejas e capelas a festa é patrocinada por um paroquiano a quem é dado o nome de *mordomo*. O *mordomo* ocupa-se dos preparativos de todo o cerimonial, destacando-se na realização da novena. Tem ainda o direito de escolher a língua em que a missa do dia da festa é celebrada. Quando a celebração tem lugar nas cruzez/oratórios são as famílias do respetivo bairro as principais protagonistas na performance do ritual.

As novenas celebradas nas igrejas e capelas – a do Menino Jesus e as da Nossa Senhora dos Remédios, das Angústias, do Rosário e do Mar – acontecem antes ou após a missa diária e observam de uma forma geral a seguinte estrutura:

1. Entoação ou reza em português do terço do Menino Jesus ou da Nossa Senhora;
2. Entoação em latim da ladainha do santo nome de Jesus ou da Nossa Senhora⁶⁶;
3. *Salve* do Menino Jesus ou da Nossa Senhora: o padre incensa o altar, leva a imagem representativa do homenageado do altar até à entrada da igreja/capela acompanhado por cinco anjos (um transporta a bandeira, dois as flores e outros dois a água) e pelos *irmãos confrades*, que envergando uma opa vermelha se espalham pelo corredor segurando velas. O *mordomo* é um dos *irmãos confrades* e distingue-se pela exibição da vara da festa. O padre incensa a imagem e durante a *salve* a congregação canta hinos como *Jesus dulcis memoria* (na novena do Menino Jesus), *Regina Coelis* ou *Salve Rainha* (nas novenas da Nossa Senhora);
4. Responsório cantado em português pelo padre e pela congregação;
5. Entoação de um hino ao Menino Jesus ou a Nossa Senhora em português e diferente em cada um dos nove dias, enquanto o *mordomo* beija a imagem, seguido dos anjos que lhe deitam as flores e a aspergem com água e dos *irmãos confrades* que vão aos pares beijá-la. No final todos os intervenientes regressam ao altar e termina assim o ritual da novena.

As restantes novenas e a trezena de Santo António são constituídas por terços, ladainhas, hinos, orações e *salves* dedicados à entidade evocada, cantados ou rezados em português ou em

⁶⁶ Na novena da Nossa Senhora dos Remédios a que assisti e na qual participei em 2010 a ladainha foi sempre cantada em cada um dos nove dias com uma melodia diferente.

latim. É comum cantar-se os terços (de Nossa Senhora da Conceição, de Santa Ana), as ladainhas (de Nossa Senhora, de Santo António, de Santa Ana), os hinos (a Santo António, a Santiago) e as *salves* (de Santo António, de Santa Ana) com as mesmas palavras mas com uma melodia diferente em cada dia da celebração. Esta variação depende do conhecimento dos elementos do coro ou dos membros da congregação e do que recordam ter aprendido com os *antigos mestres*. Como refere Fremiot Mendonça, descrevendo a procissão da estátua de Santiago pelo bairro no dia da sua festa, as diferentes melodias podem ser hierarquizadas e a sua escolha pode ser condicionada pela importância de cada momento no conjunto do ritual:

Depois da missa a imagem dá a volta ao bairro até voltar ao cruzeiro e cantamos sempre diferentes melodias do hino *Glorioso Santiago*. É “glorioso, milagroso e piedoso” que nós cantamos ao Santo António, mesma coisa cantamos ao Santiago até chegar ali, sempre com melodias diferentes. Chegado ali toda a gente, até o padre, todos cantamos a ladainha como sempre, de todos os dias. Cantamos a Ladainha, a Salve Rainha e o Hino, é o mesmo que cantámos na procissão mas a melodia nós deixamos uma coisa melhor assim para o último.

(Fremiot Mendonça, Damão, 24/02/2010)

Os conhecimentos herdados dos *antigos mestres* manifestam-se também nas celebrações que os elementos da geração mais velha preparam para o período da Quaresma, em especial a performance dos motetes.

Os motetes

O motete é uma composição religiosa polifónica que, no caso de Damão, emprega um texto litúrgico em latim. Segundo o musicólogo português Manuel Morais no seu trabalho sobre os motetes polifónicos de Goa para a Semana Santa, os exemplares que ouviu cantar em Goa e em Damão constituem “um repertório ímpar de música sacra de raiz tonal com textos em latim (os mais antigos) e concanim (língua que se fala no Estado de Goa), em geral extraídos da narração da paixão de Cristo e tomados do Novo Testamento, bem como de alguns Livros do Antigo Testamento” (Morais 2007, 11). Morais desconhece a autoria destes motetes embora sugira que remonte aos finais do século XIX. Contudo, a performance dos motetes em Goa é muito mais antiga, pois o autor documenta referências a esta prática em colégios jesuítas e em escolas paroquiais desde a segunda metade do século XVI. Os motetes que Manuel Morais ouviu cantar em Goa e em Damão durante a realização do seu trabalho em 1996 e 1997 e cuja transcrição musical analisou eram escritos a quatro vozes – *Tiple, Alto, Tenor e Baixo* – e o acompanhamento instrumental era realizado por dois violinos, ou, mais

raramente, dois clarinetes, e contrabaixo. Por vezes juntava-se-lhes um órgão ou um harmónio. Esta descrição deve, seguramente, corresponder à performance dos motetes em Goa, uma vez que difere significativamente do contexto que presenciei em Damão no período da Quaresma de 2010.

Em Damão, e especialmente para as celebrações associadas a este período, reúnem-se semanalmente cerca de oito paroquianos de Damão Grande para ensaiar e cantar um motete diferente no final da missa de domingo da igreja de Nossa Senhora dos Remédios. Constituem assim o *coro português* que assegura a performance das novenas da sua paróquia e dos motetes em latim durante a Quaresma. Estes damanenses, pertencentes à geração mais velha, recordam ter aprendido a cantar os motetes que atualmente apresentam com os *mestres* José Lopes e Florentino Noronha (*vide infra*). Na altura, interpretavam-nos a quatro vozes: *Tiple*, *Alto*, *Tenor* e *Baixo*. A igreja de Nossa Senhora dos Remédios guarda um caderno manuscrito com a transcrição melódica da parte do *Tiple*, do *Alto* e do *Tenor* de vinte motetes (ver anexo xxiii). Este caderno é assinado por “A. F. Noronha” – Aurélio Francisco Noronha, *mestre* e pai de Florentino Noronha – mas não me foi possível apurar se os motetes serão da sua autoria ou se os terá apenas transcrito. Para a performance dos motetes este coro recorre ainda a um outro caderno que reúne o texto datilografado de dez dos vinte motetes transcritos por Noronha. Esta transcrição foi assinada por Agnelo Machado, antigo encarregado do coro da igreja de Damão Grande. Manuel Morais regista esta mesma dificuldade em determinar a autoria dos motetes decorrente das diferentes cópias feitas por diferentes mãos ao longo do tempo e este aspeto parece ser transversal ao território de Goa:

Predomina assim um repertório escrito por compositores desconhecidos, cujas cópias manuscritas circulavam pelas diferentes igrejas e outros locais de culto de Goa e de Damão, em especial durante a Semana Santa. Cada Mestre de Capela possuía um espólio deste singular repertório, onde algumas vezes figurava o seu nome, ou por serem cópias de sua lavra, ou apenas por lhe pertencerem. Provavelmente não se apontava o nome do compositor por ele ser do conhecimento geral, o que transformou estas peças, *a posteriori*, em obras de autor desconhecido (Morais 2007, 19-21).

Reforçando a ideia da circulação do repertório entre Goa e Damão, Morais constata que os quatro motetes que o coro da Igreja de Nossa Senhora dos Remédios em Damão cantou para si em 1997 – *Inundaverunt*, *Tenebrae factae sunt*, *Filliae Jerusalem* e *Fera péssima* – foram igualmente cantados em Goa “numa prática que não difere entre cada um dos locais” (id., 21). Sugere ainda que estes motetes pudessem integrar um “repertório-base” comum a diferentes

territórios e que estas transcrições tivessem sido realizadas a partir do mesmo documento na década de 1940. Contudo, o primeiro motete mencionado por Morais – *Inundaverunt* – não está incluído no caderno manuscrito existente em Damão que reúne a transcrição de vinte motetes e que, pelo que pude apurar no terreno, me parece ser o único. Quanto ao segundo – *Tenebrae factae sunt* – existe de facto um motete em Damão com este *insípit* mas a transcrição do seu texto e da sua música presente no caderno damanense não corresponde à apresentada por Morais. Os restantes motetes – *Filliae Jerusalém* e *Fera péssima* – são efetivamente cantados em Damão mas a sua transcrição não é contemplada no trabalho de Morais, impossibilitando uma comparação entre as duas interpretações. Por todas estas razões não é, portanto, possível confirmar que os motetes cantados em Damão são comuns ao repertório praticado em Goa.

Desde jovem que Fremiot Mendonça fez parte do coro da Igreja de Nossa Senhora dos Remédios e aprendeu com os seus *mestres* a cantar os motetes cuja prática tem mantido ao longo de várias décadas. É, porém, igualmente incapaz de apontar um autor para esta música religiosa cuja performance vocal e instrumental do passado parece ter sido marcante:

Desde então [do tempo de Aurélio Francisco Noronha] deve ser, mas eu comecei depois, quando Florentino [Noronha] e José Lopes estavam no coro e nós cantávamos desde então, e o Lourenço Maria tocava 1.º violino, Jacinto Pereira o 2.º violino e Florentino tocava violoncelo (...) Júlio Machado também tocava violino e Bernardo Pereira clarinete. Aquilo dava um efeito muito triste, podíamos ser milhares de pessoas mas um silêncio máximo, se uma agulha caísse dava voz. Era muito tocante!
(Fremiot Mendonça, Damão, 21/02/2010)

Durante a minha estadia em Damão em 2010 fui convidada pelo *coro português* para acompanhar os motetes tocando no sintetizador os acordes que me pediam com o objetivo de lhes dar o *signo*⁶⁷. Uma vez que nenhum dos performers tem conhecimentos musicais que lhes permitam ler a melodia de cada uma das partes nas quais os motetes estão escritos, a performance depende totalmente da memória e do que foram transmitindo e aprendendo oralmente ao longo do tempo. Assim, a partitura que parecem seguir nos ensaios e nas missas e procissões serve sobretudo como mnemónica, uma vez que o seu conteúdo (ou a ideia que dele resiste) é conhecido de memória ou mesmo imaginado. Conscientes das dificuldades que a performance dos motetes acarreta (dada a sua complexidade polifónica e a inexistência de um *mestre* capaz de os ensinar), estes damanenses decidiram cantá-los apenas monodicamente

⁶⁷ No contexto da performance dos motetes os damanenses utilizam o termo “signo” para se referirem aos acordes ou às tonalidades.

sem determinar qual das vozes escolheram. Contudo, no momento da apresentação semanal, e dependendo dos elementos que constituíam este coro em cada ocasião, é sempre possível distinguir pelo menos duas vozes. Durante a Quaresma este coro cantou um motete diferente no final da missa de domingo e em cada um dos três descansos da procissão dos Santos Passos que se realizou no quinto domingo no campo da igreja de Nossa Senhora dos Remédios. No final da procissão, dentro da igreja, uma menina entoou o canto de Verónica⁶⁸ em português enquanto desenrolava o pano com a imagem de Cristo. A autoria deste cântico é desconhecida e é igualmente uma herança dos *antigos mestres*.

Relativamente ao canto dos motetes no final das missas de domingo, Marcelina Guedes, a encarregada do *coro português* desta igreja, constata que o padre não interfere com esta prática:

O padre não quer saber se cantam ou não motetes nem em que língua cantam. Estes padres daqui querem acabar com as nossas coisas em português. Em Damão Pequeno o padre já disse que não quer mais nada em português. Dos motetes eu já disse ao padre: “a gente sempre fez assim e até a gente estar a gente há de fazer”.

(Marcelina Guedes, Damão, 18/02/2010, notas de campo)

Em Damão Pequeno a procissão dos Santos Passos realiza-se no quarto domingo da Quaresma. O coro canta igualmente um motete em cada um dos três descansos e a cerimónia termina com o mesmo canto de Verónica que é entoado em Damão Grande. Destes três motetes apenas um é atualmente cantado em Damão Grande. Basílio Fonseca recorda tê-los aprendido com o *mestre* Lourenço Maria e é de acordo com essas memórias que hoje os ensina ao coro que dirige. Para tal, transcreveu o texto que aprendeu num caderno (ver anexo xxiv) encontrando-se a música dos motetes guardada na sua memória.

Como o testemunho de Marcelina Guedes deixa claramente compreender, a determinação dos elementos da geração mais velha em manter este repertório musical resulta de uma tentativa de não perder uma ligação ao passado, ou melhor, de manter o passado vivo no presente através da reprodução de práticas herdadas dos *antigos mestres*. Pelo que constatei durante a realização do meu trabalho de campo, é esta a geração que mais dificuldade aparenta ter na gestão das mudanças que a história de colonialidade de Damão acarretou e acarreta ainda. A manutenção

⁶⁸ A história de Verónica é celebrada na sexta estação da Via Sacra. Nesta estação se conta a história de como Verónica limpou com um pano o rosto ensanguentado de Cristo, ficando a sua imagem gravada no tecido. Esta prática do canto de Verónica associado à exibição do pano com o rosto de Cristo é comum em Portugal durante as celebrações da Semana Santa.

de práticas religiosas centradas na música e herdadas do antigo colonizador é, na minha opinião, uma forma de garantir alguma estabilidade emocional e de contrariar a fragilidade e a mobilidade (Gutiérrez 2009; Hall 1990, 1996, 2008; Chambers 1994, entre outros) que, mais do que noutros casos, caracteriza o sentido identitário desta geração.

5.1.2 Os rituais religiosos domésticos

O Louvado do Menino Jesus

Outra prática musical religiosa que a geração mais velha está determinada em manter e em transmitir aos mais novos é o *Louvado do Menino Jesus*, um conjunto de vinte e dois cânticos relativos ao Advento cujos textos estão escritos em português e em latim e reunidos num caderno. De acordo com o testemunho dos meus colaboradores a sua performance tinha lugar, no passado, em várias casas damanenses e todos os dias entre o Natal e os Reis. Durante a minha estadia em Damão entre 2008 e 2012 constatei que apenas a família de Fremiot Mendonça dá continuidade a este ritual na antiga casa dos seus pais (Bairro Angélica, Damão Grande) e somente em alguns dias, como o dia de Ano Novo e o dia de Reis. Segundo Fremiot Mendonça, foi o seu tio José Vitorino Mendonça quem compilou estes cânticos e só se cantam em Damão: “só aqui se canta o *Louvado*. Tirando o *Adeste Fidelis* o resto só se canta aqui” (02/01/2010).

A análise das informações recolhidas no terreno permitiu-me concluir que José Vitorino Mendonça (1914-1994) estudou no Seminário de Rachol em Goa, foi professor de inglês no Seminário de Damão, auxiliar da Escola Técnica e, depois de se reformar, assumiu o lugar de sacristão da Igreja de Nossa Senhora dos Remédios. Quando voltou de Goa José Mendonça compilou os cânticos para a novena de Santa Ana – cujo manuscrito ainda se encontra com a família e data de 1939 – e para o *Louvado do Menino Jesus*. A família já não detém este manuscrito, apenas diversas cópias que foram datilografadas ao longo dos anos em formato de caderno (ver anexo xxv). Fremiot Mendonça deduz que terá sido escrito na mesma altura que o caderno para a novena de Santa Ana pelo que o *Louvado* se fará desde 1939.

Das vinte e duas canções de Natal que constituem o *Caderno do Louvado do Menino Jesus* três estão escritas em latim e as restantes em português. Destas, duas utilizam termos que vários dos meus colaboradores associam à presença de africanos em Damão, como por exemplo os

que aparecem nas expressões “cabelos torcidos”, “cafarinho pangaio”, “cafre de Sofala”, “cafre de Inhabane” ou “negro carrapito”. O linguista Hugo Cardoso (2010a) procurou reconstruir historicamente a presença de africanos na Índia desde o século I, em particular a partir do domínio colonial português e nos territórios que então constituíam a Índia Portuguesa. Observou que, na sua maioria escravos, os africanos eram referidos nos diversos relatos e no material poético de canções indo-portuguesas pelos termos *Habsbi*, *Siddhi* ou *Siddi* e *Kaffir* ou *Cafre*. Parece, portanto, justificada a associação a um referencial africano, feita pelos damanenses, das canções que em seguida apresentarei.

Por outro lado, a *História Administrativa* assinala a presença de escravos africanos em Damão já em 1663 e descreve do seguinte modo como era constituída então a população deste território:

Os portugueses que a habitam farão numero de cem casaes: mais eram; porem estes annos morreram muitos de certas doenças contagiosas, que se attribuíram aos vapores da cava, que abriram, os quaes parece que inficionaram os ares, de antes salutiferos. A gente preta é muito mais em numero; e de toda a jurisdição de Damão se ajuntam tres mil homens de armas, parte de cavallo e parte de pé (Godinho 1663, Relação do Novo Caminho que fez por terra e mar vindo da Índia para Portugal no anno de 1663, 2.^a edição, pag. 14 op. cit. Bocarro 1938, 80).

Um relato acerca da população africana residente em Damão Praça sessenta anos depois, em 1722, é feito por António Francisco Moniz, que enfatiza as práticas musicais dos escravos associadas às suas celebrações religiosas. No capítulo da sua autoria intitulado “The Negroes and St. Benedict’s Feast” e incluído na publicação *In the mission field* editada em 1925 pela Diocese de Damão, Moniz dá assim conta da principal ocupação destes escravos que compunham uma população bastante numerosa:

To help the Portuguese in their domestic and village work, and also as palanquin bearers, the best form of transport in those days, they brought directly from the African Portuguese colonies a large number of negroes, many of them being bought at a high price which was current in those days (...) It is presumed, therefore, that in those times [1722] there were no less than 600 negroes in Damaun-Praça itself, besides others who lived in Upper and Lower Daman (Moniz 1925, 567).

No mesmo capítulo Moniz descreve o modo como estes escravos pomposa e entusiasticamente celebravam durante oito dias a festa de São Benedito, o seu santo padroeiro. Os seus festejos começavam com uma missa solene na Igreja do Bom Jesus (Sé

Catedral) que era seguida de uma procissão até à casa do *Presidente* da festa. Esta procissão era assim animada:

An orchestra of African musicians went in front playing pipes, tambourines, birimbaus (a mouth organ of steel) and small drums. Half a dozen others rattled with dexterity their favourite incanha (empty cocoon shell with a handle covered with a coloured cloth, having in it small pebbles). These men were preceded by as many girls, with short skirts, having around their legs a special contrivance of matted cocoon leaf with square little boxes containing small seeds which in the act of dancing gave a peculiar sound which blended with that of the incanhas. They danced gracefully and with enthusiasm an African dance of their own. After this procession a dinner was served (Moniz 1925, 568).

Os dois cânticos do *Caderno do Louvado do Menino Jesus* para os quais diversos damanenses me chamaram a atenção por conterem palavras que, na sua opinião, remetem para África são transcritos por Moniz sob a designação “Original specimens of Christmas songs and dances of the negroes in Damaun” (Moniz 1925, 570). Este facto sustenta a associação destas canções, por um lado, a um referencial africano e, por outro, à quadra natalícia. Para além disso, permite-nos saber que esta prática data, em Damão, desde pelo menos 1925.

Um dos dois cânticos aqui em análise é apresentado por Cardoso (2010a) no artigo acima mencionado por conter informações que podem ajudar a identificar a proveniência da população africana residente na Índia. Neste caso concreto, vejamos na transcrição de Moniz como todas as referências remetem para Moçambique:

Andantino

Ca-bê-lo tor - ci - do ca-fa - ri - nho des - pi - do To - da gen-te fa - la tem
 7 ca-fre de Sol - fa - la Huê, huê, hue, ba-lha com i-gual huê Huê, huê.
 14 huê ca - be - lo tor - ci - do huê, Huê, huê, huê ca - be -
 19 lo tor - ci - do huê. Huê, huê, huê, fes - ta de Na - tal, huê

*Cafarinho tem pret torcido e bemfêta
Balhando na cama; cafre de Macua⁶⁹.
(Chorus.)*

*Seus beijos cumprido; seus olhos torcido
Rosto de rabana: tem cafre de Inhabano⁷⁰.
(Chorus.)*

*Beicinho furado, seus dentes limada,
Cafarinho pangaio, pinchado na praia.
(Chorus.)*

*Todos dizem assim: Chapado nariz,
Cabeça piquena; tem cafarinho de Somaliz.
(Chorus.)
(Moniz 1925)*

Exemplo 35. Transcrição publicada por António Francisco Moniz, 1925

O material poético apresentado por Cardoso assemelha-se mais ao transcrito por Fremiot Mendonça em 1982 (ver anexo xxv) – que será uma cópia do original compilado por José Vitorino Mendonça aproximadamente em 1939 – do que ao documentado por Moniz em 1925, no que se refere à grafia de certas palavras. Atentemos à forma pela qual esta canção de Natal era ainda cantada pela família Mendonça, em 2010, como parte do *Caderno do Louvado do Menino Jesus*. O texto foi-me fornecido por Fremiot Mendonça e a transcrição melódica é da minha autoria:

Cabelos torcidos

Ca - be - los tor - ci - dos Ca - fa - ri - nho des - pi - do To - da gen - te fa - la Tem

7 ca - fre de so - fa - la Hue hue hue ba - lha com i - gual hu - e

11 Hue hue hue ca - be - los tor - ci - dos hue Hue hue hue fes - ta de Na - tal hu - e

1.
*Cabelos torcidos
Cafarinho despido
Toda gente fala*

2.
*Cafarinho tem pireito
Torcido e bemfeito
Balhando na rua*

3.
*Seus beijos cumpridos
Seus olhos torcidos
Rosto de rabanha*

⁶⁹ Macua é um grupo linguístico do Norte de Moçambique (Província de Nampula).

⁷⁰ Inhambane é uma província do Sul de Moçambique.

*Tem cafre de sofala*⁷¹
Hue hue hue balba com igual
Hue hue hue cabelos torcidos
Hue hue hue festa de Natal

Como cafre de macua
Hue hue hue etc.

Tem cafre de Inhabane
Hue hue hue. etc.

4.
Beixinhos furados
Seus dentes limados
Cafarinho pangaio
Pinchado na praia.
Hue hue hue. etc.

5.
Todos assim dizem
Chapado nariz
Cabeça pequena
*Tem cafarinho de Sena*⁷².
Hue hue hue. etc.
(copiado por
Fremiot Mendonça, 1982)

Exemplo 36. *Cabelos torcidos*. Transcrição poética fornecida por Fremiot Mendonça e retirada do *Caderno do Louvado do Menino Jesus* (1982) e transcrição melódica da minha autoria a partir da performance da família Mendonça (01/01/2010)

O outro cântico do *Caderno do Louvado do Menino Jesus* que remete para um referencial africano foi igualmente transcrito por Moniz em 1925 e em 1982 pelo Prof. Carlos Xavier, que dedicou uma parte do seu programa de variedades da rubrica “Renascença” na Emissora de Goa aos “Negros de Damão e a festa de S. Benedito”. Entre as duas transcrições melódicas existentes escolhi documentar neste trabalho a segunda, que se encontra registada no guião do programa radiofónico, por ser a que mais se aproxima do que ouvi cantar em Damão (ver anexo xxvi e xxvii). Porém, efetuei pequenas alterações na transcrição da música que registei nas pautas suplementares, de modo a coordenar a melodia com as sílabas do texto e a respeitar a métrica imposta pelo compasso:

⁷¹ Sofala é uma província do Centro de Moçambique.

⁷² Sena é um grupo linguístico da Província de Sofala.

Canto de Natal dos negros de Damão

Introdução



Minha Senhora Mari-a meu Se - nhor - São Jo - sé Hé Hé

Coro



Já tra-zê para vos tan - gê — já tra - zê pa-ra vos com - bê Ai lê lê



lê tan - ge sua bo bra bu-li seu pé Mu-zung pe-que - ni-nho qui já nas -



cê — Ai lê lê lê lê lê — Ai lê lê lê lê Ai lê lê lê lê

Minha Senhora Maria
 Meu Senhor São José (Coro: Hé, hé)
 Já trazê para vos tangê
 Já trazê para vos combê

Coro:
 Ai lê lê lê
 Tange sua bobra bule seu pé
 Muzung pequeninho qui já nascê
 Ai lê lê lê lê lê
 Ai lê lê lê lê
 Ai lê lê lê lê

Este negro carrapito
 Com seu olho de combê (Coro: Hé, hé)
 Seus dentes de marfim
 Meu filho assim não é
 Coro (Ai lê lê...)

Já trazê para vos brincá
 Com meu Deus qui já nascê (Coro: Hé, hé)
 Tá sabê tucá sua bobra
 Tá sabê buli seu pé
 Coro (Ai lê le...)

Balha minha carrapito
 Dança para vós combê (Coro: Hé, hé)
 Vós tem mais preto
 Mais preto que cachundê.
 Coro (Ai lê lê...)

Meu Deus, meu coração
Minha flor de Nazaréth (Coro: Hé, hé)
Tá embrulhad na sua palhinha
Dormind no seu presép.
Coro (Ai lê, lê...)
(Xavier 1982)

Exemplo 37. Canto de Natal dos negros de Damão. Transcrição a partir do guião do programa radiofónico “Renascença” do Prof. Carlos Xavier, 1982

Bartolomeu Mendonça, que desde criança canta o *Louvado* em casa do seu tio José Vitorino Mendonça, acredita que “este *Louvado* é uma composição histórica, foi composto pelos negros há mais de 450 anos. Quando os Portugueses se estabeleceram em Damão depois da Reconquista por D. Constantino de Bragança em 1559 eles trouxeram a Damão escravos da África Ocidental” (11/01/2010). Como referi, esta casa terá sido aquela onde se iniciou este ritual e à medida que se foi espalhando por outras casas da cidade foram sendo feitas diversas cópias do *Caderno do Louvado* manuscrito por José Mendonça. Encontrei duas destas cópias em casas onde no passado se cantou o *Louvado*, entre outras de que tive conhecimento, e todas elas são muito semelhantes havendo apenas algumas variações na grafia das palavras.

A maioria destas vinte e duas canções de Natal é todos os anos cantada durante a Novena do Menino Jesus que se realiza em janeiro na Igreja do Bom Jesus em Damão Praça, uma vez que dos dezassete cânticos que compõem a cartilha que o coro segue durante esta novena quinze são comuns ao *Caderno do Louvado*, que é mais antigo⁷³. O *Louvado do Menino Jesus* começa todos os dias com os três primeiros cânticos do caderno – *Louvado de Menino Jesus*, *O Meu Menino* e *Adeste Fideles* – e para cada um deles a família de Fremiot Mendonça conhece duas melodias diferentes:

Estes três têm estas diferenças, aliás outros todos são mesmo, tem o mesmo... é por isso que nós variamos escolhendo cada dia um ou dois hinos daqui, aqueles que nós queremos, aqueles que o grupo mais quer ouvir. Os três primeiros são fixos e depois escolhemos. Um dia se cantamos um no outro dia não cantamos aquele e cantamos outro. Chega ao fim e cantamos aquele *Jesus Dulcis*, como eles cantam na Novena também. As três *Ave Marias* cantamos depois disto. *Jesus Dulcis Memoria*, isto é do *Salve*, nós dizemos. Em toda e qualquer novena há assim um chamado *Salve*, e assim este é de Jesus. *Jesus Dulcis Memoria*, fecha-se com isto. Na Novena cantam o mesmo, a separação de palavras é que fazem um pouco diferente, mas as palavras são as mesmas. Todos os dias cantamos diferentes do que está aqui e esquivamos um hino

⁷³ Alexandre Colaço, cantor assíduo do coro da Igreja do Bom Jesus, recorda-se da novena do Menino Jesus ter sido introduzida pelo padre Xavier Pinto da década de 1960.

aqui só. Todos os dias cantam-se diferentes mas um hino canta-se só no último dia, no dia dos Reis: *Eu vos ofereço*. No fim de tudo, não sei se é mesmo depois das três *Ave Marias*, é para fechar completamente, voltamos para o ano. Todos os dias cantamos três *Ave Marias*, sempre diferentes, sempre melodias diferentes. E termina assim. No dia de Reis termina com o oferecimento. Não sei se as *Ave Marias* cantamos antes ou depois. Nem a Margarida deve lembrar. No momento a gente canta e depois vai...
(Fremiot Mendonça, Damão, 14/01/2010)

Este *Caderno do Louvado* existente em várias casas de Damão apenas reúne o texto dos cânticos, geralmente cantados monodicamente e sem acompanhamento instrumental. Tal como no caso dos cadernos de mandó – à exceção dos que pertencem a Ludovico Machado – a música permanece na memória ou na imaginação sendo os cadernos uma forma de registar a palavra, mais perecível e sujeita ao esquecimento.

Quitéria Machado recorda como na sua infância mantinha a prática de cantar o *Louvado do Menino Jesus* e conta: “nós cantava aqui e depois ia outro lado para cantar, corria atrás do *tune* e ia cantar” (06/03/2010). E Victor Fernandes conta como deu continuidade ao ritual que herdou do seu pai:

(...) É do tempo do meu pai, eu quando era pequeno cantava com ele e depois de os meus pais morrerem eu cantava e toda a gente reúne-se para cantar em cada casa. Não era só uma casa, eram duas ou três casas. Eles diziam “quero cantar ali em casa” e depois nós íamos ali. Em minha casa sempre cantou, só há uns quatro anos atrás é que parámos de cantar porque eu não estou aqui. Aliás todos os Natais se fazia.
(Victor Fernandes, Damão, 23/03/2010)

A família de Fremiot Mendonça é a única que em 2012 continua, ano após ano, a cantar o *Louvado do Menino Jesus* graças ao entusiasmo, dedicação e perseverança do próprio. Fremiot Mendonça descreve desta forma as mudanças que tem vindo a constatar ao longo dos setenta anos de prática do ritual:

As nossas crianças, todas as crianças (minha filha, meu filho), desde criança nós seguramos e levamos ali e mesmo que brinquem apanham a música. Eu mesmo estou a ver que com o tempo as coisas vão mudando. Há mais programas, há mais ocupações, de modo que esta coisa fica à parte. Nós cantamos dia de Natal, dia do Ano Novo e depois dia dos Reis, mas então mantínhamos todos os dias com precisão e regularmente, porque todos estavam dispostos e livres para tomar parte. Toda a gente, os mais novos e os mais velhos, dedicávamo-nos exatamente àquela hora para ir e cantarmos ali em casa. Os mais novos estão a afastar-se, o que nós não queríamos. Nós queríamos que eles estivessem mais ligados. Não se vê aquela dedicação, ficam

mais ocupados com.... Isto faz parte da religião. Nós dizemos é uma tradição mas aquilo ajuda-nos a manter a nossa fé.
(Fremiot Mendonça, Damão, 02/01/2010)

Durante a minha segunda estadia em Damão para realização de trabalho de campo, em 2010, pude presenciar a performance do *Caderno do Louvado do Menino Jesus* na antiga casa dos pais de Fremiot Mendonça. A performance decorreu no dia de Ano Novo (1 de janeiro) e no dia de Reis (6 de janeiro). No primeiro caso reuniu nove familiares e no dia de Reis cerca de vinte, com idades compreendidas entre os quarenta e os setenta e cinco anos, com exceção de algumas crianças e jovens que pontualmente integravam o grupo. Uma dessas jovens é Auta Mendonça, que com dezoito anos participa assiduamente neste ritual e se interessa por aprender os cânticos do *Louvado* pelas razões que desta forma me explicou: “Generation after generation, we have to keep that, o avô cantava e nós temos de cantar” (14/01/2010). A sua tia Fátima Mendonça anui: “Tem de cantar, temos de continuar” (14/01/2010). Apesar de elementos da geração mais nova e intermédia mostrarem vontade de participar nesta tradição familiar e de aprender com a geração mais velha, foi-me possível observar que aqueles não estavam muito seguros e confortáveis na performance dos cânticos, ao contrário destes que os cantavam praticamente de memória.

Alguns membros que participaram na performance do *Louvado*, da família de Fremiot Mendonça, residem em Peterborough (Reino Unido), para onde levaram uma cópia deste *Caderno* que, como conta Venceslau da Silva, cantaram no Natal de 2009: “O padre vigário disse com a nossa gente que quer que cante um hino em português e nós cantámos o *Louvado*, toda a nossa gente sabe cantar o *Louvado*” (02/01/2010). Também para Macau esta compilação foi levada por uma família damanense ali fixada, juntamente com uma gravação da performance destes cânticos pela família Mendonça. Fremiot Mendonça explica assim o significado da recontextualização desta prática expressiva na diáspora: “Eles querem manter a tradição damanense. Por isso, quando querem cantar o *Louvado* em Macau e têm dúvidas quanto à música das palavras recorrem à gravação” (02/01/2010).

A visita domiciliária da imagem de Nossa Senhora da Medalha Milagrosa

Durante a realização de trabalho de campo em Damão e no Reino Unido observei a performance de um outro ritual religioso doméstico transversal às diferentes comunidades damanenses. Refiro-me à visita domiciliária da imagem de Nossa Senhora da Medalha

Milagrosa que, em Damão, se faz diariamente por cada uma das casas dos bairros de Damão Grande. Esta prática remonta ao período entre 1951 e 1955, durante o qual o padre Roberto Barreto esteve ao serviço na Igreja de Nossa Senhora dos Remédios tendo oferecido uma imagem de vulto inteiro de Nossa Senhora da Medalha Milagrosa a cada um dos bairros desta paróquia. Todos os meses a imagem visita cada uma das casas do respetivo bairro e é acompanhada por uma cartilha escrita em português e em inglês com as orações de boas-vindas, de consagração da família, de despedida e para obtenção da cura de um enfermo (ver anexo xxviii). Para além das orações a cartilha inclui ainda hinos a Nossa Senhora e durante a visita domiciliária são cantados três: o primeiro na primeira casa depois da oração de despedida da imagem, o segundo no percurso entre as duas casas e o terceiro na segunda casa depois da oração de boas-vindas, terminando assim o cerimonial.

Fremiot Mendonça recorda ter composto uma cartilha com estas orações e diversos cânticos a Nossa Senhora e de ter dado uma cópia a cada um dos bairros. Estes hinos foram extraídos de livros como *O Manual do Soldado Português*, *Horas de Piedade* e *Cantai ao Senhor*. Porém, à medida que esta cartilha se foi deteriorando os próprios bairros a foram substituindo, o que explica que em 2010 algumas cartilhas só incluíam as orações. Quando isto acontece as famílias escolhem cânticos dos livros da missa que possuem, ou cantam de memória hinos que aprenderam na sua infância ou juventude e dos quais não guardam nenhum testemunho escrito. Assim acontece em casa de Verónica Fernandes, conhecida por “cantar hinos que ninguém conhece, só lá em casa se cantam! Não sei onde ela aprendeu, devem ser muito antigos” (Fremiot Mendonça 15/01/2010, notas de campo). Quando assisti às visitas da Nossa Senhora em casa de Verónica Fernandes, verifiquei que vários hinos que ela e a sua família cantaram não constavam da cartilha que acompanhou a imagem. Quando inquiri sobre a forma através da qual os conheceram a sua cunhada Conceição Fernandes esclareceu: “Estas canções eram velhas, nós éramos da Ação Católica⁷⁴ e tudo mais, cantávamos na igreja, nós

⁷⁴ A Ação Católica Portuguesa (ACP) foi fundada em 1933 com fins de ação social e apostolado de leigos. A sua criação coincidiu, cronologicamente, com o eclipse do Centro Católico Português e com o início da construção da organização corporativa do Estado Novo (Barreto 1994, 295). De acordo com os seus Estatutos “a ACP é definida como «a união das organizações do laicado católico português, que, em colaboração estreita com o apostolado hierárquico, se propõe a difusão, a actuação e a defesa dos princípios católicos na vida individual, familiar e social» e ainda como uma organização que deverá actuar «fora e acima de todas as correntes políticas, sem que contudo deixe de reivindicar e defender as liberdades da Igreja» (M.I.R. 1996, 12). A ACP correspondeu a uma concepção de movimento total, encarado como um corpo orgânico e hierarquicamente estruturado. Num primeiro momento organizou-se a partir do modelo italiano de Ação Católica Geral, em que os seus núcleos e organizações se agrupavam por idade e por sexo. Segundo as Bases de 1933, cada uma das quatro organizações gerais (Liga Católica, Liga Católica Feminina, Juventude Católica e Juventude Católica Feminina) tinha um

estamos acostumadas. Assim há muitas canções que sem ver no livro... isto é muito velho” (24/02/2010).

Nas cinco visitas domiciliárias que presenciei o português dominou como língua de oração e de canto. Porém, quando as crianças querem tomar parte na leitura, a língua escolhida tende a ser o inglês e um dos hinos é cantado nesta língua, embora em algumas casas se omitam os hinos e apenas se leiam as orações.

Nas comunidades damanenses fixadas em Leicester, em Peterborough e em Wembley (Reino Unido) a visita é realizada semanalmente e com imagens de Nossa Senhora de Fátima, seguindo a mesma cartilha e a estrutura do ritual praticado do território de origem.

Conclusão parcelar

Como podemos constatar, os rituais religiosos previamente descritos onde a música ocupa um lugar central e muitas vezes essencial constituem uma herança do colonialismo. Este aspeto é visível, por um lado, na manutenção do português e do latim como línguas de culto cantado e, por outro, na reprodução de práticas igualmente comuns, ora no passado ora ainda no presente, ao território português, como as novenas e as ladainhas, os motetes e a visita domiciliária de uma imagem de Nossa Senhora. O texto cantado em todos estes momentos assim como no *Louvado do Menino Jesus* encontra-se, mais uma vez, guardado em cadernos herdados dos *antigos mestres* ou concebidos por figuras de reconhecida autoridade. Estes cadernos guardam apenas a palavra, que parece ser, portanto, a parte mais perecível destes rituais religiosos. A música associada ao texto encontra-se, por isso, guardada na memória essencialmente dos elementos da geração mais velha.

Apesar de não me ter sido possível determinar uma origem para o cerimonial do *Louvado do Menino Jesus*, as línguas dos cânticos denunciam uma influência portuguesa e o material poético sugere uma circulação de pessoas entre os territórios colonializados por Portugal em África e na Índia. Pelo que pude compreender no terreno, a sobrevivência destes rituais é fulcral para o reforço da religiosidade e dos sentimentos de comunidade e de diferenciação, embora a sua reprodução me pareça estar totalmente dependente da geração mais velha, a partir do que os

estatuto próprio. Dentro de cada uma destas organizações existia um outro grau de especialização segundo o meio social e profissão: o agrário ou rural (A); o escolar (E), o independente (I), o operário (O) e o universitário (U) (Ferreira 1999, 25-31).

seus elementos recordam/imaginam ter aprendido com os *antigos mestres*. Enquanto se excluem da performance das novenas e dos motetes, os membros das gerações mais nova e intermédia juntam-se aos mais velhos para a performance do *Louvado do Menino Jesus* e para a entoação dos cânticos durante as missas e as visitas domiciliárias de Nossa Senhora, tendendo contudo, principalmente as crianças e os jovens, a escolher o inglês como língua de culto cantado.

À semelhança dos rituais religiosos públicos, a reprodução destas práticas domésticas mantém uma ligação ao passado e ao que é considerado como tradição damanense. Porém, quando são recontextualizados na diáspora, estes rituais revestem-se de um outro significado, pois potenciam a reterritorialização de Damão no espaço de acolhimento e a manutenção de um elo de ligação entre os dois lugares. Enquanto em Damão a sobrevivência destas práticas contribui, no meu entender, a um nível mais pessoal para o conforto identitário dos seus protagonistas, no Reino Unido os cânticos que compõem o *Caderno do Louvado do Menino Jesus* funcionam como ferramenta de representação e de diferenciação entre os damanenses e as restantes comunidades migrantes católicas com as quais partilham o espaço de acolhimento.

5.2 Música para si

Assim como nos rituais religiosos acima descritos a performance da música está de tal forma incorporada que a sua presença não é questionada pelos seus protagonistas, também em eventos seculares a música acontece quase tacitamente. Também aqui a música é partilhada entre os damanenses e não existe uma distinção entre os performers e o público, isto é, entre quem canta e quem assiste embora, no primeiro caso, exista um destinatário imaginado e, neste caso, os performers sejam os próprios destinatários da prática da música. Veremos como o mandó circula entre os diferentes contextos de festa, de convívio e de descontração da comunidade católica (de que são um exemplo as *suradas*), por vezes associando-se a cerimoniais que, não sendo de devoção, se revestem igualmente de uma dimensão religiosa (como é o caso das *lavadas-de-cabeça*). Por outro lado, será visível o processo de valorização e de ressignificação pelo qual o mandó passou quando atentamos às alterações que a celebração dos casamentos damanenses registou ao longo do século XX.

O mandó nas *lavadas-de-cabeça* e na *entrega do colchão*

Na descrição deste primeiro contexto de performance do mandó centrar-me-ei nos rituais da *lavada-de-cabeça* e da *entrega do colchão*, que são pautados por momentos musicais centrais na constituição e no desenrolar do cerimonial. A *lavada-de-cabeça* é realizada poucos dias antes do casamento na casa de cada um dos noivos separadamente – no quintal, no terraço ou no espaço junto à entrada da casa – e organizada pelas respetivas famílias e amigos. Para o efeito, o(a) noivo(a) senta-se num banco corrido com três indivíduos solteiros de cada lado, do mesmo sexo dos nubentes, a noiva com as costas voltadas para a sua antiga casa e o noivo virado de frente para a casa dos seus pais onde, segundo a prática corrente, viverá com a sua mulher após o casamento. Quatro mulheres casadas sentadas no chão ralam vários cocos (levados pelos convidados), amassando em seguida a raspa num pilão junto com flor de Kamal Kacri⁷⁵ de modo a obter leite de coco. Nas *lavadas-de-cabeça* que presenciei estas quatro mulheres iam cantando diversas canções que os convidados acompanhavam. Não existe um repertório fixo para esta ocasião mas a minha experiência mostrou-me a recorrência das seguintes canções: *Que bonito(a) é cuja mão já foi cair*⁷⁶, *Ó Rosa arredonda a saia* e *Ai Luzi, Luzi*. Assim que o leite de coco está pronto uma mulher coloca uma imagem mariana de vulto inteiro – representando a mãe de Jesus – na cabeça do(a) noivo(a), todos recitam uma fórmula doutrinária católica – na maioria dos casos O Credo – e desenham o sinal da cruz com a imagem na cabeça de cada um dos solteiros. Depois de cada um deles beijar a imagem é vertido o leite do coco na sua cabeça e rasgada a sua camisola. Este ato inicia uma sequência durante a qual o leite de coco é igualmente derramado sobre a cabeça de todos os convidados.

⁷⁵ Segundo Valentina Pereira a flor de kamal kacri utilizava-se pelo cheiro agradável que produz. No passado, o leite de coco que se deitava na cabeça dos noivos era virgem e só depois se acrescentava água e se deitava aos restantes intervenientes. Nas *lavadas-de-cabeça* a que assisti era costume juntar-se logo água e perfume.

⁷⁶ É comum os convidados cantarem durante a *lavada-de-cabeça* os seguintes versos que adaptam de acordo com o nome dos noivos:

[nome do(a) noivo(a)] *que bonito(a) é cuja mão já foi cair (bis)*.

[nome da(o) noiva(o)] *não esperava tão bonito(a) rapazinho/ rapariga (bis)*.

Bota dentro, tira fora, fora da sociedade (bis)

No *website* da Associação Luso-Indiana Damanense – www.alid.in – Victor Fernandes reúne, sob a designação “Folklore de Damão”, um conjunto de textos de canções e remete os versos acima enunciados para o mandó *Maria Gralba*. Embora eu nunca tenha ouvido cantar, durante a realização do meu trabalho de campo, um mandó com evocação recorrente a *Maria Gralba*, António Francisco Moniz ([1900] 2000) inclui esta canção na sua secção “Amstras do dialeto damanense” previamente analisada e apresenta quatro das estrofes registadas por Fernandes, omitindo os versos cantados nas *lavadas-de-cabeça*. A melodia transcrita por Moniz assemelha-se de forma significativa à melodia que ouvi cantar neste ritual pré-nupcial, o que sustenta a decisão de Fernandes de dedicar os versos “Que bonito(a) é...” a *Maria Gralba*. Partindo da transcrição melódica de Moniz ([1900] 2000, 288), sugiro o seguinte registo da melodia frequentemente cantada durante as *lavadas-de-cabeça* damanenses, acrescentando a negrito entre parêntesis retos e numa segunda linha a letra que é adaptada no momento da performance conforme o nome dos noivos e que não foi contemplada pelo autor (ver anexo xvi.ix).

Finalmente, é pousado um tacho com água aos pés do nubente, onde todos os convidados colocam dinheiro seguindo o exemplo dos próprios noivos. No final os seis indivíduos que estavam sentados no banco levam o(a) noivo(a) para casa onde, supostamente, lhe dão banho. Com o dinheiro que os noivos juntaram nas duas *lavadas-de-cabeça* faz-se oito dias após o casamento a *lavada-de-pés* de ambos. Segundo Maria da Graça Lopes (e Rocha)

(...) dantes na *lavada-de-pés* lavava os pés aquela pessoa que tinha ajudado muito em casa para o casamento e os noivos punham algum dinheiro na bata, no tacho, é para ela, para aquela pessoa que lava pé. Quem lavava pés era aquela pessoa que tinha ajudado muito. Agora já não é assim, agora quem quiser vai e lava. Eles lavam com uma pedra e casca de coco, na brincadeira.
(Maria da Graça Lopes (e Rocha), Damão, 10/02/2010)

Durante a preparação do leite de coco para a *lavada-de-cabeça* é habitual os oficiantes cantarem mas, como explica Fremiot Mendonça, “cantar é livre, quem quiser começa a cantar. Nós cantamos aquele *Que bonita é cuja mão já foi cair*, mandós e essas coisas, aquilo é para animar. Não há nada fixo, podem cantar em português ou inglês, não há sistema fixo. Quem souber alguma cantiga pode começar a cantar” (14/01/2010). Como estas *lavadas* são acompanhadas de almoço, lanche ou jantar – conforme a altura do dia e as possibilidades da família – os convidados tinham por hábito animar as refeições cantando e tocando mandós num ambiente familiar. Porém, naquelas a que eu assisti em 2008 e 2010, durante as refeições a música que se ouviu resultava de gravações comerciais, acontecendo o canto espontâneo apenas durante a preparação do coco para a *lavada-de-cabeça*.

Como se explica a existência em Damão de uma prática como a *lavada-de-cabeça* alheia ao catolicismo convencional? Qual o seu significado para os damanenses católicos e qual o lugar da música neste ritual? E que papel desempenha o mandó? Para compreender os diversos rituais associados ao casamento que presenciei em Damão e para os quais era incapaz de encontrar alguma proximidade ou identificação com práticas congêneres no contexto católico português, realizei uma pesquisa documental baseada nos trabalhos etnográficos sobre a antiga Índia Portuguesa e sobre territórios para onde os seus habitantes migraram. Esta pesquisa teve como objetivo a identificação de práticas semelhantes à *lavada-de-cabeça*, à *lavada-de-pés* e à *entrega do colchão* damanenses no contexto católico e não-católico relacionado com as antigas possessões portuguesas na Índia e o conhecimento do lugar que a música ocupa nos rituais associados ao casamento. Tal como em relação a outros assuntos, procurei uma abordagem

intertextual que cruza a informação oral decorrente do trabalho de campo com a informação escrita coligida em fontes de arquivo.

No que diz respeito às informações de terreno, a maioria dos colaboradores que entrevistei em Damão remete a prática das *lavadas-de-cabeça* e *de-pés* para um passado indeterminado. Remete igualmente esse passado para a região de Badrapôr embora hoje as *lavadas* estejam disseminadas por toda a cidade. Maria da Graça Lopes (e Rocha) sugere uma associação desta prática a um eventual passado hindu o que, pelo seu testemunho, parece ser sinónimo de uma remissão para a própria Índia:

Isto deve ser mais indiano, com o coco deve ser mais indiano. O coco deve ser tipo um champô, como se usava o leite de coco para deixar o cabelo bonito. É como uma preparação para o casamento.
(Maria da Graça Lopes (e Rocha), Damão, 10/02/2010)

Gabriel Guedes, por seu lado, procura justificar a ligação das *lavadas* ao catolicismo pela evidência de sinais ritualizantes católicos durante a cerimónia: “aquilo é propriamente para implorar bênção de Deus por isso uma pessoa vem e toma aquela imagem e faz ali um sinal da cruz sobre a cabeça, depois são os solteiros que sentam lá com o rapaz, solteiras com a menina. É uma tradição” (21/03/2010).

A pesquisa documental que realizei⁷⁷ permitiu-me identificar entre os católicos de South Canara⁷⁸ um cerimonial católico pré-nupcial que partilha algumas semelhanças com a prática das *lavadas-de-cabeça* damanenses. Refiro-me à cerimónia do *ros*, que Victor D’ Sa (1972), Severine Silva e Stephen Fuchs (1965) caracterizam como sendo aquela que dá início a todo o cerimonial que os casamentos católicos em South Canara observam. Estes autores referem que desde 1560 se registaram neste território significativas vagas migratórias de goeses recém-convertidos ao cristianismo que fugiam à Inquisição por manterem práticas que, pela sua associação ao hinduísmo, eram consideradas hereges e, por isso, proibidas. O ritual do *ros* é, segundo os autores, uma sobrevivência de um passado hindu dada a sua associação a práticas congêneres do hinduísmo⁷⁹. À semelhança das *lavadas-de-cabeça* damanenses a cerimónia do *ros*

⁷⁷ Agradeço imensamente ao Prof. Alito Siqueira, professor na Universidade de Goa, a valiosa ajuda que amavelmente me disponibilizou no levantamento bibliográfico que seguidamente apresentarei.

⁷⁸ O distrito de South Canara pertenceu desde 1799 à Companhia Britânica das Índias Orientais e corresponde atualmente aos distritos de Dakshina Kannada e Udupi (estado de Karnataka) e de Kasaragod (estado de Kerala).

⁷⁹ A antropóloga Cláudia Pereira (2009) descreveu os rituais associados ao casamento observados pelos Gaudde católicos e pelos Gaudde hindus de Goa e refere, entre muitas particularidades, algumas semelhanças com as práticas das *lavadas-de-cabeça* e do *ros*. Segundo a autora, os Gaudde hindus realizam na véspera do casamento uma

tem um caráter pré-nupcial realizando-se, de acordo com Sa, Silva e Fuchs, na véspera do casamento – enquanto em Damão tem lugar cerca de uma semana antes – na casa dos nubentes com a respetiva família e amigos. Enquanto em Damão as mulheres oficiantes preparam leite de coco, em South Canara extraem do coco o seu óleo e o seu sumo que colocam separadamente em dois pratos. No ritual do *ros* o nubente senta-se um banco com dois irmãos, primos ou amigos do mesmo sexo que ele. A oficiante da cerimónia, a que os autores são o nome de *yejman*, é frequentemente a mãe do nubente e é quem transporta os dois pratos. À semelhança de Damão, antes de se iniciar a unção é rezada uma oração. A *yejman* começa por esfregar com o óleo de coco as orelhas e a cabeça do nubente fazendo o sinal da cruz na sua testa, assim como acontece nas *lavadas-de-cabeça* damanenses. Posteriormente, derrama o sumo de coco no corpo do noivo(a) esfregando-o suavemente e repete o processo para os seus dois companheiros. Acompanhando o ritual de unção mulheres casadas cantam *voxyos* lideradas pela *yejman*, que adapta o texto em função do contexto, descrevendo as suas ações enquanto oficiante do cerimonial, pedindo a bênção de Deus e de Nossa Senhora do Rosário e referindo todos os intervenientes: o noivo(a) e os seus familiares vivos e mortos. Terminada a aplicação do sumo de coco o nubente é levado para tomar banho pelos seus companheiros e as mulheres continuam a cantar ilustrando todo o ritual.

Também sobre Goa encontrei referências relativas a práticas ritualistas pré-nupciais que de alguma forma se aproximam das que presenciei em Damão e descrevi previamente. Para além das descrições de Pereira (2009) relativas aos Gaudde católicos e hindus, todas as informações que pude reunir acerca de Goa e de rituais pré-matrimoniais goeses que envolvam a aplicação de leite/sumo de coco e que apresentem características semelhantes às *lavadas-de-cabeça* damanenses estão disponíveis na Internet em *websites* generalistas sobre o território ou sobre os casamentos goeses em particular (<http://saligaoserenade.com>, <http://www.goamatrimonials.com>, <http://goaweddinginfo.com>). Todas estas fontes referem a prática do *ros* como um cerimonial pré-nupcial que os católicos de Goa observam no qual os familiares e amigos dos noivos – cada um na sua casa – lhes aplicam leite de coco na cabeça,

cerimónia – *haldi* – com os noivos separadamente nas respetivas casas com as suas famílias e amigos. Após a recitação de *mantras* pelo sacerdote, os convidados deitam açafraão no corpo do nubente e óleo de coco – *tel* – no seu cabelo. Este é um ritual purificador que prepara os noivos para o casamento e marca a sua passagem para uma nova fase das suas vidas. Pereira menciona, entre os rituais pré-nupciais respeitados pelos Gaudde católicos, o que designa por banhos cerimoniais, que acontecem um ou três dias antes do casamento com um intuito igualmente purificador. Para tal, o tio materno e as mulheres próximas do nubente abençoou-no com orações católicas e vertem sumo de coco (*ros*) sobre o seu corpo.

na cara e nas mãos enquanto mulheres cantam *zotis* (“*ros*-related konkani songs”), *dekhni* ou mandó com versos apropriados ao contexto e aos intervenientes. À semelhança do que acontece no ritual damanense embora com contornos diferentes, há registos que referem que cada convidado deita uma moeda na taça do *ros* antes de encher as suas mãos com este preparado e deitá-lo no nubente. Outras fontes mencionam que os intervenientes deitam a moeda durante o banho, o qual constitui a segunda parte deste cerimonial. O banho é dado pelos familiares e amigos mais próximos do(a) noivo(a) e acompanhado pelas mesmas canções. O dinheiro oferecido é recolhido pelas mulheres que ajudaram na preparação do *ros* e do banho e no final é servido um jantar.

No sentido de confirmar e complementar as informações recolhidas através da Internet desenvolvi ainda pesquisa documental essencialmente nos trabalhos de etnografia de Lopes Mendes (1989), V.T. Gune (1979a) e Bragança Pereira (1991), que descrevem os rituais matrimoniais de acordo com as diferentes religiões professadas na antiga Índia Portuguesa. Porém, apenas Bragança Pereira regista vários cerimoniais que se parecem relacionar com as *lavadas-de-cabeça*, com as *lavadas-de-pés* e com a *entrega do colchão* damanenses. Referindo-se ao contexto do hinduísmo o autor explica que, na véspera do casamento, as mulheres casadas das relações dos noivos dão-lhes banho, nas respetivas casas, untando o corpo com óleo de coco e extrato de açafraão (1991, 283). Talvez por os católicos goeses terem mantido este hábito após a conversão, o edital da Inquisição de Goa de 1736 determinou

Que nas ocasiões de seus casamentos, nem em qualquer acto, que se dirigir ou ordenar por eles, especialmente nos dias acima declarados [o dia do ajuste, o 8.º dia antes do casamento, a véspera, o dia do casamento, o dia seguinte e o 3.º, 5.º e 8.º dias depois], se não façam lavatórios ao noivo e noiva juntos ou cada um dêles separadamente, para os quais lavatórios concorram outras pessoas, porque sendo preciso lavarem-se, o farão por si mesmo, e sòmente com assistência de outra pessoa, para lhes administrar água, pessoa não será o parente, ou *Daigi* [maioral da família] maior do noivo ou noiva (Pereira 1991, 291).

Já em 1606 o 5.º Concílio Provincial de Goa havia proibido o hábito de o pai da noiva lavar os pés à filha e ao genro, por ser considerado um “rito gentílico” (Pereira 1991, 294). Parece, assim, remontar pelo menos ao início do século XVII uma prática semelhante à *lavada-de-pés* que presenciei em Damão em 2008 e em 2010.

Relativamente ao enfoque central deste trabalho – a música – é interessante verificar que várias fontes documentais de arquivo referem múltiplas proibições em relação à sua presença nos rituais domésticos de casamento. O 5.º Concílio Provincial de Goa, sobejamente citado por Bragança Pereira, publica um normativo relativo à extinção do uso, nos casamentos dos “cristãos indígenas da Índia”, de “gaitas e outros instrumentos gentílicos”, ordenando que

(...) não cantem nem em público, nem em particular, as cantigas, que se costumam cantar na lingua da terra, e se chamam vulgarmente *voviós* e quando queiram fazer algum festejo em demonstração de alegria não seja com cantigas que tenham semelhança com ditos *voviós*, e nunca em tais funções cantarão pessoas femininas parentes, ou *Daigis* do noivo, ou da noiva (Pereira 1991, 290).

De facto, grande parte destas proibições contidas nos Concílios Provinciais ou nos normativos da Igreja ou da Inquisição prende-se com práticas não circunscritas aos preceitos da igreja católica, em especial as que ocorrem durante as cerimónias sacramentais. Estas práticas, consideradas hereges ou muitas vezes designadas por “gentílicas”, parecem ter resistido ao tempo uma vez que Bragança Pereira as descreve em Goa de uma forma muito semelhante ao que podemos encontrar em Damão sobretudo associadas à cerimónia da *entrega do colchão*. Pereira refere que era comum em Goa o noivo ser alvo de muitas partidas e brincadeiras perpetradas pelos seus amigos e que por vezes duravam a noite toda, terminando com “a cerimónia de lavar os pés ao noivo (real ou aparentemente) que lança na *bática* (bacia) algumas rupias, que são a gorgeta do criado da casa” (Pereira 1991, 300). Em Damão estas “brincadeiras” são feitas no final da *entrega do colchão*, que consiste no transporte do enxoval da noiva que é levado pelas suas familiares e amigas em cortejo, desde a casa dos seus pais até à casa dos pais do noivo ou até à futura casa dos noivos (cada vez mais comum no século XXI). Junto com o enxoval segue também um colchão, enrolado sobre si próprio e atado com fios, e cuja abertura será alvo de um jogo de negociação com o noivo.

Atualmente o enxoval da noiva é transportado numa carrinha que as mulheres acompanham caminhando e cantando mandós e canções em português e em inglês. Mais uma vez o repertório não é fixo. Cada uma das mulheres vai sugerindo ao longo do percurso diferentes mandós ou canções. Chegadas ao portão ou à porta da casa, cantam o tema *Darling open the door*⁸⁰ fazendo-se convidadas para entrar numa performance teatralizada que espera a anuência

⁸⁰ A letra desta canção pode variar conforme o contexto em que é cantada girando sempre em torno dos seguintes versos: “Darling open the door why are you angry so/ I will take you to Dadar and show you my father

do noivo e dos seus familiares. Uma vez dentro de casa dirigem-se ao quarto onde colocam em cima da cama o colchão que levaram enrolado e atado. Dispostas de um lado da cama perante o noivo que se encontra do outro, iniciam então um conjunto de provocações a ele dirigidas, que tem como objetivo obrigá-lo a depositar sobre a cama uma quantia de dinheiro que é negociada através das exigências das cantoras enquanto representantes da noiva. Quando finalmente consideram que a quantia depositada pelo noivo é suficiente, as amigas da noiva concordam então em abrir o colchão. Nas *entregas do colchão* a que assisti estavam dentro do colchão vários tipos de objetos simbólicos associados a brincadeiras de casamento como roupa interior feminina, objetos de puericultura (um biberão e uma boneca), artigos de higiene (um sabonete e um coco) ou ainda outros objetos com conotação sexual como, por exemplo, uma cenoura e duas batatas. Enquanto o noivo ia descobrindo os objetos as mulheres cantavam *Kunal que bonito é cuja mão já foi cair/ Mercie não esperava tão bonito rapazinho*. Depois de as mulheres arrumarem todo o enxoval que trouxeram regressaram à casa da noiva dentro da caixa da carrinha que haviam utilizado.

A música tem, portanto, um lugar frequente quer na *entrega do colchão* quer na *lavada-de-cabeça*, dois tipos de práticas associadas ao casamento e sempre desempenhadas por mulheres. Não me foi possível perceber qualquer hierarquia em relação ao tipo de música evocada pelas cantoras, nem sequer a existência de um repertório fixo, embora no caso da *entrega do colchão* haja pelo menos dois momentos em que o texto cantado parece aludir à situação (*Darling open the door* e *Que Bonito(a) é* (*vide supra*)). O mandó tem, por isso, um lugar equivalente ao de outras canções portuguesas ou cantadas em inglês, mas é importante perceber que a sua presença é uma evidência⁸¹.

why are you angry so?”. Encontrei algumas referências a este tema na Internet (*websites* com gravações áudio e vídeo e com a possibilidade de fazer download da melodia e transformá-la em toque de telemóvel) mas nenhuma identificou o seu autor. Apenas um blog dedicado à música em konkani – <http://edskantaram.blogspot.pt/2010/08/world-go-a-day.html> – remete esta canção para o que designa de *Goan Masala* – uma rapsódia de temas em konkani, inglês e marathi frequentemente cantada em festas.

⁸¹ Para os damanenses, em especial da geração mais velha, a performance musical durante a preparação do coco para a *lavada-de-cabeça* parece revestir-se de um carácter obrigatório. Tive essa perceção quando assistia a uma destas cerimónias em particular e observei que nenhuma das quatro mulheres encarregues de ralar o coco – neste caso com idades compreendidas entre os trinta e cinco e os quarenta e cinco anos – tomava a iniciativa de cantar. Para tentar inverter esta situação, uma senhora mais velha que se encontrava entre os participantes incitou-as recorrentemente a acompanhá-la na performance dos mandós que por várias vezes começou a cantar. Durante o seu incitamento argumentou recorrentemente que enquanto se prepara o coco se deve cantar e que são as oficiais desta prática as responsáveis pela performance.

O mandó nas *suradas*

Um outro contexto onde a performance do mandó ocupa um lugar central é o das *suradas*. De acordo com o testemunho dos meus colaboradores da geração mais velha a *surada* tem cada vez menos expressão no conjunto das atividades organizadas pela comunidade católica damanense. Contudo, ainda acontece e consiste na reunião de amigos ou de membros de um bairro com o objetivo de realizar uma viagem de um dia ao campo para beber *sura*⁸² e comer favas. As *suradas* têm lugar predominantemente no mês de maio, devido às temperaturas muito elevadas e ao facto de ser o período de férias escolares. Todos os damanenses com quem tive a oportunidade de falar sobre esta prática associam a ingestão de *sura* e o convívio e animação que caracterizam a *surada* à performance do mandó. Como explica Noel Gama,

(...) for *surada* the most suitable is mandó, because is always in the fields, in the evening, under the moon, no lights, seated on the ground and we usually have a guitar and a mouth-organ, that's all. And mandó anyone who knows two cords can play a mandó, there are hardly more than two or three cords, so it became a very good thing for *surada*, it was always linked to *surada*. And they used to pick up a bottle, this was very common: a bottle and a fork. Mandó really remained alive due to *surada*.

(Noel Gama, Damão, 07/03/2010)

Também Edmundo Noronha, filho do músico Florentino Noronha, descreve o carácter espontâneo e improvisatório do mandó e a sua associação ao contexto de *surada* e de festa informal, por oposição à música religiosa e mesmo à que era apresentada em palco. De acordo com o seu testemunho o mandó ocupava uma posição de tal forma inferior em relação à música que era tocada pelos reconhecidos *mestres*, seja na igreja, seja em casamentos ou espetáculos, que estaria mesmo fora da escala hierárquica dos diferentes géneros que poderiam ser considerados música (*vide infra*):

Mandó era assim um fado... tocavam, cantavam, se você sabia certas cantigas ou tocava com colher ou com pires, aquilo era mandó. Aquilo era as pessoas mais baixas. De música não, de música tocavam com notas. O meu pai nunca tocou mandós. O meu pai era na igreja, casamentos também, depois cantava no teatro. Era mais na igreja, todas as novenas, e em casa as ladainhas. O mandó era diferente, não era de música, era uma coisa... era mais assim... você sabia cantar certas vozes e aquilo fazia um pouco mais longo, e tocava com um tambor, uma lata...

ACA - E em que ocasiões se tocava mandós?

Mandó cantava-se naquele tempo em que as pessoas eram pobres, também se fazia nos aniversários ou podia ser casamento também, porque nem toda a gente convidava a banda de música, porque tinha de lhes pagar, dar de comer... naquele tempo não tinha nenhuma televisão também, por isso em

⁸² Seiva de *cajury* (palmeira) fermentada que pode atingir um elevado teor alcoólico.

maio juntavam os vizinhos e iam fazer uma *surada*, sentavam, cantavam e aí faziam os mandós. Era sura e tintolim e aquilo tocavam e dançavam, alegria, aquilo é que é o mandó (...) O mandó não tinha instrumentos. As pessoas sentavam, batiam a colher e tinha um som, e depois o prato, ou uma lata batia, era como um tambor, e batiam palmas e assim divertiam. Aquilo era o mandó. O mandó eu quero dizer que é uma coisa assim... é divertir, entre a família, divertir e passar o tempo. No mês de maio é muito calor, por isso a gente vai para a *surada*, ia sentar e tocavam. Ou num aniversário. É uma brincadeira. Dançavam e tocava e passavam o tempo.
(Edmundo Noronha, Damão, 03/02/2010)

Este testemunho deve ser relativizado uma vez que está bastante marcado por uma visão elitista herdada do seu pai. Na verdade, para Edmundo Noronha, a música para o ser de facto deveria estar suportada pela escrita e ser feita pelos que eram reconhecidos como mestres. Por isso, aos seus olhos o mandó estaria excluído desta categoria. Porém, não deixa de ser importante perceber que Noronha remete também a performance do mandó para o contexto da *surada* sobretudo pelo seu carácter de divertimento, descontração e ambiente de festa. Digamos que o mandó, para Noronha, a ser música entraria certamente na categoria de música “não-séria” acompanhando assim os momentos mais descontraídos da *surada*, associados também a divertimentos sob o efeito do álcool.

O mandó nas festas de casamento

As festas de casamento constituem o contexto ideal para se observar a relação dos damanenses (músicos e não-músicos) com o mandó e as alterações que este tem vindo a sofrer em termos de estatuto e do lugar que lhe era atribuído no quotidiano. Através do testemunho de vários colaboradores procurarei demonstrar como o mandó teve sempre um protagonismo importante nestas celebrações – pelo menos até onde a sua memória nos permite reconstruir – mas foi gradualmente transformando o seu estatuto e o seu espaço na festa. De género com carácter improvisatório cantado informalmente apenas pelos convidados no final da festa de casamento, o mandó foi levado para o palco pelos músicos contratados para a animação musical da celebração e, mais tarde, foi gravado em Goa e é esta gravação comercial – bastante modificada – que hoje toca nos casamentos damanenses.

No capítulo anterior referi a atividade musical dos *antigos mestres* que se desenvolvia essencialmente em torno da igreja. Referi ainda que por vezes se organizavam numa orquestra para animar as missas festivas, as celebrações de casamento e os bailes, embora, pelo que pude

apurar, este agrupamento não adquirisse uma composição fixa. Segundo os meus colaboradores, a primeira orquestra formalmente constituída denominava-se *Fogo da Alma* e foi fundada e dirigida por Lourenço Maria (ver capítulo 3.2.) durante os anos 60 e 70 do século XX. Para além das festas dançantes este agrupamento também animava os casamentos que se festejavam na casa do noivo ou em casas particulares que alugavam ou emprestavam o seu salão. Basílio Fonseca, antigo percussionista deste conjunto, recorda-se que naquela época a missa de casamento se celebrava de manhã e para a recepção se oferecia um almoço, durante o qual esta orquestra tocava. Porém, no que diz respeito ao mandó, Basílio Fonseca esclarece que:

(...) [mandós] a nossa orquestra não cantava. No fim, de tarde, eles cantavam com aquela gaita mandós, mas de tarde, de tarde. Depois de acabar tudo a família deles com todos os relacionados que vêm para o casamento, depois eles traziam a gaita e aquele tambor, *dóll* nós fala, e depois cantavam mandós. Depois era a família que cantava, divertiam entre eles de noite, depois continua a festa só com família, vizinhos e aqueles que ajudavam. Eu acho que em Damão Grande devia ser mais do que em Damão Pequeno, aquela parte de Badrapôr é mais forte.

(Basílio Fonseca, Damão, 09/03/2010)

Encontramos neste testemunho de um habitante de Damão Pequeno mais uma referência a Badrapôr enquanto território central para a performance do mandó. Talvez por associar o mandó a um espaço onde não existiam performers reconhecidos pela comunidade como “músicos” ou “mestres”, Basílio Fonseca parece ver justificado o facto de os mandós não serem tocados no palco pela orquestra contratada para a animação do casamento mas apenas informalmente pelos convidados terminada a performance musical de carácter profissional.

Mas mesmo nas festas de casamento realizadas em Badrapôr o mandó não era cantado durante o almoço mas apenas no final da celebração. Em 1983 foi construído o salão da Igreja de Nossa Senhora dos Remédios que podia ser alugado para as festas de casamento. Devido a dificuldades económicas, os casamentos dos habitantes de Badrapôr continuaram maioritariamente a ser celebrados no bairro, tanto nas casas como na rua, e animados com música de gramofone, de gira-discos, de rádio sendo, no final das festas, desempenhada pelos próprios convidados. Mas, como Fremiot Mendonça deixa bem claro, a performance dos mandós não era apropriada para acompanhar o almoço de casamento: “Durante o casamento não se tocava mandós, mandós não tocavam durante o almoço, aquilo era depois do almoço, no fim, ou à tarde, à noite, no fim da festa” (19/03/2010).

Na década de 1980 o mandó foi levado para o palco pelo grupo *Kangurus* mas sempre cantado no final da sua performance musical apresentada nas festas de casamento. Este grupo de baile foi fundado por Noel Gama (que tocava guitarra e cantava) com Avelino Colaço (voz e guitarra baixo), Emanuel Mendonça (guitarra), Basílio Fonseca (bateria), António Machado (flauta) e, durante algum tempo, João Bosco Machado (teclado). Esta formação tocava nos casamentos música de baile como *slow fox*, valsas, tangos, música *country*, marchas, o que chamavam de *portuguese medley*⁸³ e, no final, mandós. Como acontece hoje nos casamentos católicos damanenses, os mandós eram cantados na forma de uma rapsódia que incluía mandós de Damão, cantados em *português de Damão*, e canções de toda a Índia cantadas em inglês, hindi, marathi e/ou konkani. Este encadeamento de canções é popularmente conhecido pelo nome de *masala* (termo utilizado para uma mistura de especiarias) e Noel Gama defende que a prática de cantar mandós no final dos casamentos foi levada de Bombaim para Damão na década de 1980 por damanenses que aí assistiam a casamentos de familiares:

Masala means a mixture but it also means that something that is tasteless becomes tasty, and now they call it *Bombay Masala*. Now they announce it also as *Bombay Masala* for weddings and all, and Daman now follows *Bombay (...)* *Masala!* That is mandó, really speaking is mandó, the beat is the same, the melody structure is the same, everything is same. Tempo is more lively of *masala*, but mandó is a bit dragging, and is also Indian, is also Maharashtrian, in konkani also and in marathi (...) Marathi, hindi, anything that follows this beat of mandó and it is popular they add to the medley. The medley is evolving every year. How it grows? Who brings it? Like one of the band members would ear a song that can be fitted in he will learn that part and then rehearses (...) There are CDs by local artists, again East Indians in Bombay they came out with the CDs, then Remo came out with the CD with all this *Maria pitaché*. It starts with *Barra de Damão*, *Ai Luzi* he has got, he mixes.
(Noel Gama, Damão, 07/03/2010)

Em todos os casamentos a que eu assisti em 2008 e em 2010 o *Masala* esteve presente, em diferentes versões linguísticas, seja na versão de música ao vivo, seja como música gravada.

⁸³ Segundo Noel Gama o *portuguese medley* começava sempre com *Cadê Zazá* (Roberto Martins e Ari Monteiro), incluía temas como *Olha o polícia*, *Lá em cima está o tiro-liro-li*, *Mamãe eu quero* (Jaracaca e Vicente Paiva) e *Cachaça* (Mirabeau Pinheiro, Lúcio de Castro e Héber Lobato) e terminava com “(...)not exactly *Malhão* but some of that kind of music. There is a series of cassettes in Portugal where we used to get the latest songs, like *Pelos Caminhos de Portugal*, that singer, that particular singer, those songs (...)” (07/03/2010). Estas categorias foram enunciadas pelos meus colaboradores e, uma vez confrontadas com a performance, permitem ver que, sobretudo no que diz respeito a uma eventual origem portuguesa da música – expressa sob o epíteto de *portuguese medley* – não é tanto a remissão para Portugal que é importante mas mais o facto de ser cantado em português. Na verdade, grande parte dos temas deste *medley* pertence ao repertório brasileiro veiculado na década de 1960, sobretudo associado aos desfiles de Carnaval.

Embora a presença desta rapsódia pareça ser obrigatória, só por vezes lhe são acrescentados os mandós de Damão na versão do cantor goês Remo Fernandes que Noel Gama refere. Remo Fernandes gravou o mandó *Ai Luzi, Luzi* mas intercalou cada estrofe com o mandó *Maria pitachê*, que dá o nome à versão difundida nos circuitos comerciais em toda a Índia⁸⁴.

Apesar de a banda *Kangurus* cantar e tocar os mandós de Damão no final das festas de casamento, Noel Gama não considerava que este género fosse adequado para ser apresentado no palco mesmo num contexto festivo. Segundo o seu testemunho, na década de 1980 o mandó estava associado apenas ao contexto de convívio e de festas familiares e da comunidade e o seu estatuto começou a alterar-se quando começou a ser reconhecido como parte importante do património cultural damanense, adquirindo assim um outro significado. Concomitantemente com a alteração do seu estatuto alterou-se também o seu lugar, passando a ser apresentado no palco nos *programas culturais* organizados pela comunidade católica para se auto e heterorrepresentar. O testemunho de Noel Gama é clarificador deste processo:

I used to refuse to sing mandós, I never sang, I had to play because I was holding the guitar but... I don't appreciate mandó at all. I find it primitive and... I don't know, is the same thing, musical phrases are all very similar. My musical influences started with Portuguese songs obviously but the main core is American music, I mean guitar driven music, which I like as a musician. But as a person who likes Daman and Portuguese culture then of course. And again, this is appreciation of music, but when I have to sing I am more comfortable singing Portuguese than English, so it's a mix, it flows... (...) Now there is a revival because of Magacha and her cultural group, people are more aware "ah, this is part of our heritage and we should preserve it", otherwise nobody cared before, we were not aware. That is why I was ashamed of playing it because I didn't want to be linked to that kind of music. Now is different, now we feel that at least we have something original. This happens since the last 10 years or so. In the 80's it was only our group, now more and more other people are also becoming aware that this is special and acknowledge it. We knew how to sing because *surada* was part of our social

⁸⁴ Referi previamente os diferentes significados que a expressão *Maria pitachê/Maria butachê* pode adquirir e esta gravação de Remo Fernandes, quando ouvida em Damão, veio reacender a discussão entre os damanenses da geração mais velha sobre qual a "forma correta" de cantar este mandó e quais os argumentos que legitimam cada versão como a "versão verdadeira". Fremiot Mendonça defende que Remo Fernandes canta corretamente e que "Pitachê quer dizer de peito cheio. Quem foi que disse a mim foi o senhor que fazia pesquisa também, o senhor Carlos Xavier" (15/01/2008). E ao ver que damanenses como Francisco Machado (filho do *mestre* Ludovico Machado) ou José Colaço (genro e afilhado do *mestre* José Lopes) afirmam que a forma correta é *Maria butachê* pois significa "botar cheiro ou perfume" esclarece:

Aqui tem sucedido isto, aquilo de geração em geração vem mudando as coisas. Uns cantam de uma maneira, outros cantam de outra maneira, conforme entenderem. Conforme, quer dizer, conforme ouvirem. O grupo de parte da Magacha [Maria da Graça, filha de José Lopes] hão de cantar diferente mesmo. A Cristina veja, algum dia se mandar cantar, eles hão de cantar diferente.

(Fremiot Mendonça, Damão, 15/01/2010)

activities, so for *surada* the most suitable is mandó; *surada*, picnics and these things. It was never meant for the formal occasion, is something very casual. Now they brought it to the formal.
(Noel Gama, Damão, 07/03/2010)

Na secção seguinte veremos como a inclusão do mandó nos *programas culturais* decorre de um processo de valorização e de ressignificação enquanto “a música original damanense”, ou seja, como a bandeira da damanidade. O mandó deixou de acontecer apenas entre e para damanenses num contexto de paródia e de convívio. Passa agora a ser exposto em palco e apresentado para os outros com o objetivo de representação da comunidade católica e de demarcação da identidade damanense.

5.3 Música para os outros: os *programas culturais*

Os *programas culturais* são eventos organizados pela comunidade católica com um carácter de entretenimento, de representação e de exposição constituídos por apresentações em palco de música, de dança e de peças de teatro. É desta forma que os damanenses designam estes momentos de auto ou de heterorrepresentação, sendo portanto uma expressão émica que adoto ao longo deste trabalho. Concentrar-me-ei nos *programas culturais* organizados com dois objetivos diferentes: o de heterorrepresentação de Damão e da sua comunidade católica⁸⁵ diante de dignitários como o embaixador e o cônsul-geral de Portugal na Índia e o de autorrepresentação da comunidade católica nas festas organizadas anualmente pela Paróquia de Nossa Senhora dos Remédios em maio e entre outubro e dezembro. Os eventos de heterorrepresentação revestem-se de um carácter expositivo e procuram mostrar a damanidade perante os outros que, neste caso, são maioritariamente constituídos por dignitários portugueses. Veremos como os *programas culturais* que se inscrevem neste contexto são de um modo geral organizados pela geração mais velha que recorre essencialmente ao mandó e à música e dança portuguesas como instrumentos de demarcação identitária. Por momentos de autorrepresentação entendo os *programas culturais* nos quais cada comunidade da Paróquia de Nossa Senhora dos Remédios apresenta uma ou mais performances perante os membros das restantes comunidades que definem, neste caso, os outros. Como descreverei, nestas ocasiões

⁸⁵ Embora tenham lugar no contexto da comunidade católica e sejam apresentados para damanenses, os *programas culturais* organizados para a celebração do *World Daman Day/Dia de Damão* revestem-se de um significado semelhante ao que eu atribuí aos eventos de heterorrepresentação e serão analisados adiante na secção a eles dedicada.

é oferecida uma grande autonomia aos jovens e a possibilidade de escolherem o que desejam apresentar. A música e a dança anglo-saxónica e de Bollywood são agora incluídas no programa, ao lado da música e dança portuguesas e do mandó adquirindo, porém, o protagonismo central.

5.3.1 A dança portuguesa

A análise de onze *programas culturais* – três de heterorrepresentação e oito de autorrepresentação – organizados num período de seis anos – de 2006 a 2011 – permitirá compreender como cada contexto é assumido de forma diferente pelas três gerações adquirindo um significado também diferente de acordo com os seus protagonistas. Como veremos, este aspeto reflete-se na escolha das performances musicais que compõem os *programas culturais* de cada um destes contextos. Relativamente aos momentos de exposição e de heterorrepresentação da comunidade católica analisarei os *programas culturais* organizados para a comemoração do Dia de Portugal em 2006, para a recepção oficial ao cônsul-geral de Portugal em Goa, Damão e Diu em 2008 e para a visita do embaixador e do cônsul-geral de Portugal em 2009. Referirei ainda a participação dos jovens católicos alunos do Instituto de Nossa Senhora da Fátima no concurso de dança organizado anualmente por esta escola aquando do seu *Fun Fair*.

Momentos de heterorrepresentação

Momento 1 – Em 2006 celebrou-se pela primeira vez em Damão o Dia de Portugal (10 de junho), por iniciativa do cônsul-geral Pedro Cabral Adão. Todas as performances musicais preparadas para este evento foram de música e dança portuguesas⁸⁶ e damanenses levadas ao

⁸⁶ A designação *dança portuguesa* é uma expressão émica utilizada pelos meus colaboradores para se referirem a uma performance criada com o intuito de replicar, ou pelo menos de se aproximar, da dança folclórica/tradicional portuguesa. A música é frequentemente gravada mas pode ser cantada e tocada ao vivo e o repertório inclui os temas aprendidos pela geração mais velha e hoje transmitidos aos mais novos – como *Vira da Nazaré* e *O Malhão* – assim como um suporte musical emanado da chamada “música pimba” – temas de Emanuel, Joana, José Malhoa, entre outros – e mesmo da música popular brasileira, que os mais jovens conhecem através da Internet. Também as coreografias são constituídas por um misto do que os mais velhos recordam ter aprendido com portugueses (em Damão e em Portugal) e do que os performers conhecem através da Internet. No geral, consistem em danças de roda interpretadas por pares formados por um elemento masculino e um feminino ou apenas por duas mulheres, como é comum em contextos diaspóricos. O modo de vestir varia conforme o grupo, mas os elementos masculinos vestem frequentemente camisa branca, calça, colete, chapéu e sapatos pretos e lenço vermelho ao pescoço ou à cintura; os elementos femininos envergam blusa branca, saia preta, vermelha ou estampada com avental e lenço estampado na cabeça ou nos ombros, colete preto e/ou vermelho, sapatos pretos e meias brancas ou pretas.

palco pelos grupos *Benfica*, *Caravela* e *Flores da nossa terra*. O primeiro, dirigido por Maria Antónia Noronha (e Fernandes), cantou e dançou os temas em português *Boas-vindas*, *Vira*, *Rio de marinheiros*, *Marcha de São João*, *O meu Damão*, *No inverno rigoroso*, *O mar foi a tinta* e *Rio Sandalcalo*. As danças foram acompanhadas por um grupo de cantores e guitarristas pertencentes maioritariamente às gerações intermédia e mais velha.

O grupo *Caravela*, de Maria da Graça Lopes (e Rocha), apresentou duas coreografias ao som d'O *Vira da Nazaré* – cantado e tocado ao vivo – e do tema *Meu amor eu vou para a tropa*⁸⁷. Enquanto os elementos da geração intermédia dançavam e os da mais velha cantavam estas *danças portuguesas*, a performance dos mandós *Damão*, *Ai Luzi*, *Luzi* e *Eu não posso cantar sem que beber vinh* pelo grupo *Caravela* reuniu elementos das três gerações.

Outra apresentação de *dança portuguesa* foi coreografada pelo grupo de jovens *Flores da nossa terra*, de Mabel Misquita, que escolheu o tema *Ó senhor guarda*, de Emanuel⁸⁸. Para além de todas estas performances dirigidas por figuras cuja autoridade é reconhecida pela comunidade, um grupo constituído por quatro rapazes e uma rapariga apresentou a sua coreografia preparada ao som d'O *meu carocha*, de Fernando Correia Marques. No final do programa, após Pedro Cabral Adão e Sérgio Mascarenhas (Delegado da Fundação Oriente em Goa) terem entregue os prémios aos melhores alunos de português do ano letivo 2005-2006, alguns damanenses espontânea e improvisadamente subiram ao palco para cantar e dançar os mandós *Bicho de palmeira* e *Ai Luzi*, *Luzi*.

Momento 2 – A minha primeira estadia em Damão, em 2008, coincidiu com a primeira visita do cônsul-geral de Portugal Paulo Pocinho àquele território. À chegada à Government Circuit House, onde ficou instalado, o cônsul foi recebido por um grupo de cerca de dez damanenses da geração mais velha que, acompanhados por uma guitarra, lhe cantaram o tema *Regresso*⁸⁹. Eu fui convidada para participar nesta recepção e por isso também integrei este coro. No dia

⁸⁷ Não me foi possível apurar o autor deste tema.

⁸⁸ Nascido Américo Pinto da Silva Monteiro mas conhecido artisticamente como Emanuel, é um músico português que, em 1995, lançou o êxito *Pimba Pimba*. O sucesso deste trabalho acabou por conferir ao vocábulo “pimba” a designação de um género específico de música em Portugal.

⁸⁹ O tema *Regresso* é da autoria de Maria Almira e Resende Dias e foi interpretado por António Calvário no II Festival da Canção Portuguesa que teve lugar no Porto no dia 31 de maio de 1960. Em junho do mesmo ano a editora His Master's Voice gravou quatro das canções apresentadas neste evento e incluiu a performance de António Calvário de *Regresso*. Posteriormente este tema foi gravado por diversos cantores, como por exemplo Marante e Júlio Guimaráes.

seguinte, 14 de janeiro de 2008, a comunidade católica ofereceu, no Centro de Animação da Juventude, um *programa cultural* para esta recepção oficial, que foi inaugurado por um discurso saudosista em português pelo Padre Manuel Rodrigues. Seguiu-se a *dança portuguesa* apresentada pelo grupo de jovens *Flores da nossa terra* ao som de *Ó senhor guarda*, de Emanuel, e a performance de mandós preparada pela geração mais velha. Este grupo era constituído por doze damanenses que cantaram, em jeito de rapsódia, os mandós *Jangli mãe*, *Oh! Mãe*, *Bicho de palmeira*, *Raminha*, *raminha* e *Parqui té churran velh*. Interpretaram ainda a canção de Diu *O Divan de Mogará* e o tema damanense *Rio Sandalcalo*. A *dança portuguesa* voltou ao palco com o grupo de jovens *Caravela* ao som de *Mês de Maio* (Fig. 10) e o conjunto *Flores da Nossa Terra* dançou também a *Marcha de São João*.



Figura 10. Performance de *dança portuguesa* pelo grupo *Caravela* no *programa cultural* de recepção ao cônsul-geral de Portugal, 14/01/2008. Fotografia: Ana Cristina Almeida, 2008

Terminado o programa de música e de dança, os elementos da geração mais velha que integravam o público tomaram a iniciativa de se despedir cantando em português. Para isso, Fremiot Mendonça escreveu num papel a letra da canção portuguesa *Boa Noite*, que sabia de

memória, e reuniram-se todos os intervenientes no espetáculo, dos mais jovens aos mais velhos, para assim se despedirem do cônsul-geral de Portugal. Esta situação é reveladora do processo de informalidade tão comum à performance da música em Damão – e claramente inerente à performance do mandó (*vide supra*) –, como se o espaço público fosse, apenas, uma extensão da própria casa.

Momento 3 – Em dezembro de 2009 Damão recebeu a visita do embaixador e do cônsul-geral de Portugal e, como é prática comum, preparou para a ocasião um *programa cultural* repleto de música e de dança. O evento teve lugar no salão da Paróquia de Nossa Senhora dos Remédios e foi organizado por Maria Lina Machado (Mendonça) (conhecida em Damão por Fifi). Fremiot Mendonça proferiu o discurso de boas-vindas e cantou um fado de Lisboa. Dez crianças do Bairro de Santiago apresentaram uma *dança portuguesa* ao som do tema brasileiro *Maria Isabel* (de Roberto Livi) mas inspirada no modelo português acima descrito no que se refere à coreografia e ao modo de vestir, e sete jovens coreografaram uma dança dos marinheiros hindus. Maria Lina Machado (Mendonça) cantou a canção *Sou uma pobre jardineira* e Alexandre Colaço interpretou *Índia* (de Manuel Ortiz Guerrero e José Assuncions Flores). O grupo *Flores da nossa terra* subiu ao palco com a *dança portuguesa* *Ó senhor guarda* e oito jovens escolheram o tema mexicano *La Bamba* para coreografar. Um grupo constituído por damanenses de Damão Grande e de Damão Praça das gerações intermédia e mais velha cantou *canções portuguesas*, como o fado *Pode ser mentira* (de Frederico de Brito), *A Rosinha*, *Aurora* e o mandó *Eu não posso cantar sem que beber vinh*. Para finalizar o programa cultural, as crianças e os jovens reuniram-se para cantar *We are the world*, de Michael Jackson e Lionel Richie.

A breve descrição destes três momentos de exposição e de heterorrepretação da comunidade católica damanense perante representantes do Governo português permite-nos perceber que, quando os *programas culturais* são organizados por elementos da geração mais velha, a música cantada e dançada tende quase exclusivamente a ser portuguesa (ou brasileira embora designada por portuguesa) – fados e canções dos anos 50 e 60 do século XX – e damanense – mandós e o tema *Rio Sandalcalo*. As canções são frequentemente interpretadas pela geração mais velha enquanto a dança é desempenhada pela geração mais nova e ensaiada por elementos das gerações intermédia e mais velha. A *dança portuguesa*, mesmo quando ao som de música brasileira como *Maria Isabel* ou de música portuguesa como *Ó senhor guarda* que não

pertence ao repertório adotado pelos agrupamentos folclóricos portugueses, inspira-se sempre em estereótipos adotados por alguns agrupamentos folclóricos portugueses, designadamente ao nível do traje e da coreografia (*vide supra*).

As coreografias destas danças apresentadas como “tradicional portuguesas” são criadas, no caso de Maria da Graça Lopes (e Rocha) e de Maria Antónia Noronha (e Fernandes), de acordo com os conhecimentos que recordam ter adquirido na infância com os professores portugueses do Convento de Nossa Senhora de Fátima onde estudavam, com os oficiais portugueses e com as suas esposas. Estas entusiastas da cultura damanense confessam ainda a ajuda da RTP Internacional e dos seus familiares emigrados em Portugal: “Os passos é o que nós aprendemos dantes, e agora com a ajuda de vermos a RTP um bocado, dá um jeitinho. E os nossos que estão fora, como a minha família, têm-me ajudado muito com a roupa: uma irmã dá lenços, o meu irmão deu chapéus, é assim” (Maria da Graça Lopes (e Rocha), 23/01/2008). Na década de 1970 Maria da Graça e Maria Antónia começaram a organizar apresentações de *dança portuguesa* – e, mais tarde, de mandós e de música e dança indiana e anglo-saxónica – trabalhando em conjunto ou cada uma ensaiando o seu grupo. Através da sua ação dirigindo os grupos *Caravela* e *Benfica*, respetivamente, e ensinando os mais novos, os conhecimentos que haviam adquirido diretamente dos portugueses passaram em segundo mão para figuras como Rita Rosário e Mabel Misquita, que atualmente ensaiam grupos constituídos por crianças e jovens.

Rita Rosário é responsável por reunir e ensinar as crianças do Bairro Santiago quando a comunidade católica organiza um *programa cultural*, e justifica desta forma a escolha da *dança portuguesa*: “(...) elas ficam alegres, satisfeitas, por dançarem canções portuguesas. Elas gostam da cantiga porque é a nossa mother tongue, a nossa língua que nós fala. Primeiro todos aqui dançavam dança portuguesa, aqui em Damão todos gostam” (15/02/2010). Rita Rosário e Mabel Misquita nasceram na década de 1970 e, por isso, não tiveram contacto direto com a colonização portuguesa. Rita aprendeu as *danças portuguesas* quando estudava no Instituto Nossa Senhora de Fátima e enquanto pertenceu ao grupo *Benfica* dirigido por Maria Antónia. Mabel conheceu estas danças com Maria da Graça durante os treze anos que integrou o grupo *Caravela*. Podemos, assim, constatar como este conhecimento foi adquirido em primeira mão pela geração mais velha (representada nas figuras de Maria da Graça Lopes (e Rocha) e de Maria Antónia Noronha (e Fernandes)) em contacto direto com Portugal (em Damão e na

então metrólope, uma vez que ambas a visitaram) durante o período colonial e, posteriormente, por sua vez transmitido aos mais novos através dos grupos *Caravela* e *Benfica*, respetivamente. Elementos destes grupos como Mabel Misquita e Rita Rosário perpetuam no século XXI esta prática, não como performers mas como professoras e transmissoras de conhecimento, e desta forma é também a geração intermédia a responsável pela sobrevivência das *danças portuguesas*, embora com as alterações ao nível da escolha musical previamente referidas.

A atividade de Mabel Misquita tem produzido um efeito inequívoco nos jovens que ensaia no sentido de instigar a sua capacidade de iniciativa em relação à atividade musical. Estes jovens não se limitam ao papel passivo de receptores de instruções uma vez que têm vindo a dinamizar de forma autónoma diversas apresentações públicas de *dança portuguesa*.

Fun Fair/Mini Fete

Todos os anos no período do Carnaval o Instituto de Nossa Senhora de Fátima⁹⁰, em Damão Praça, organiza a *Fun Fair* – também designada por *Mini Fete* –, uma festa ao ar livre que dura um fim de semana e reúne dezenas de bancas e barracas com jogos, atividades, comidas e bebidas. Esta espécie de quermesse é sempre acompanhada por um concurso de música e de dança para o qual os alunos interessados devem organizar o seu próprio repertório. Tanto em 2010 como em 2012 teve lugar neste evento uma performance que foi apresentada como a “dança tradicional de Damão que é a dança portuguesa”. Esta *dança portuguesa* concorreu com cerca de duas dezenas de coreografias ao som de música indiana e anglo-saxónica em estilo *pop*, *rap*, *techno* e *funk* fortemente inspiradas pelos modelos disseminados pelos *media*. Em 2010 foi a aluna Siandra Mendonça, na altura com catorze anos, a dinamizadora da performance de *dança portuguesa*. Siandra pertencia ao grupo *Flores da nossa terra* e por isso estava familiarizada com a coreografia que Mabel Misquita tinha criado para o tema *Ó senhor guarda* (Emanuel). Como tal, ensinou-a a onze dos seus colegas católicos e apresentou-a no concurso de dança do *Fun Fair* de 2010.

⁹⁰ Apesar de ser uma escola dirigida por freiras católicas, o Instituto de Nossa Senhora de Fátima (que no período colonial se denominava Convento de Nossa Senhora de Fátima) é aberto a alunos de todas as religiões. A língua de ensino é o inglês e, apesar de a maioria das crianças católicas lá estudarem, constituem uma minoria no conjunto dos alunos.

Em 2012, e com o intuito de participar no mesmo concurso, um grupo de doze jovens católicos entre os doze e os catorze anos pediu ajuda a Mabel Misquita para lhes ensinar uma *dança portuguesa*. Em diversas conversas com estes jovens durante os ensaios apercebi-me que a sua motivação se prendia com o facto de, entre os vinte e cinco grupos inscritos no concurso, nenhum se dedicar à *dança portuguesa*. Determinados a fazer a única performance de *dança portuguesa* escolheram a canção *Mulher não dá para compreender* (Jorge Alexandre) e coreografaram-na recorrendo aos conhecimentos que tinham adquirido durante a sua experiência nos grupos *Flores da nossa terra* e *Caravela*.

Como podemos verificar, também a geração mais nova parece ter um papel ativo na manutenção da *dança portuguesa* enquanto prática cultural que remete para o passado colonial e que é ensinada aos mais novos pela geração mais velha. Desta forma, também os jovens sentem a necessidade de utilizar a dança e a música portuguesas como ferramentas de representação da comunidade católica e de demarcação da sua diferença em relação aos seus colegas não-católicos, tomando eles próprios a iniciativa de se organizarem de forma a garantir que pelo menos uma performance da *dança portuguesa* tem lugar no concurso da sua escola. Estes eventos constituem, portanto, momentos de heterorrepreensão nos quais os jovens católicos afirmam a sua identidade perante os outros, neste caso os seus colegas não-católicos, através da exposição da sua diferença. Porém, o repertório escolhido é agora mais contemporâneo do que aquele que os elementos da geração mais velha herdaram dos portugueses (*Vira da Nazaré, Corridinho, O Malhão*), constituído através das *mediascapes* sugeridas por Appadurai (2000). É de facto através da Internet que os jovens damanenses têm acesso a gravações de música portuguesa atual (mas também brasileira) que coreografam e apresentam sob a designação de *dança portuguesa*.

Momentos de autorrepresentação

O segundo contexto que me propus analisar no início desta secção é o dos *programas culturais* organizados pela Paróquia de Nossa Senhora dos Remédios todos os anos em maio e entre outubro e dezembro. Estes eventos são destinados essencialmente às crianças e aos jovens e cada uma das oito comunidades tem a oportunidade de preparar uma apresentação de música, de dança ou de teatro. Ao contrário das recepções oficiais que analisei previamente e que são totalmente organizadas pela geração mais velha, aqui é a geração mais nova que decide o que quer cantar e dançar. Naturalmente, esta liberdade é um pouco condicionada no que se refere

às performances das crianças, pois são ensaiadas pelos adultos para apresentarem a *dança portuguesa*, para dançarem canções infantis anglo-saxónicas e, menos frequentemente, música indiana. Os elementos da geração mais velha participam nas peças de teatro em *português de Damão* e, mais raramente, em inglês. Durante estas peças são geralmente cantados mandós e música popular portuguesa variada.

A análise de oito programas realizados entre 2006 e 2011 permitiu-me concluir que, nestas festas organizadas pelos jovens, a música mais dançada é a indiana e a anglo-saxónica, logo seguidas da música e dança portuguesas e do mandó. Toda a música indiana dançada neste contexto é divulgada pela indústria cinematográfica de Bollywood, que harmónica e ritmicamente muito se assemelha à música ocidental. Os jovens católicos dançam também um repertório vasto de música anglo-saxónica dos diversos estilos: *pop*, *hip hop*, *R&B*, *disco music*, *reggae* e de danças de salão como *jive*, *salsa* e *cha cha cha*. Os músicos e grupos mais tocados são Akon, Sean Kingston, Michael Jackson, Shakira, Britney Spears, Rihanna, ATC, Soca Boys, Gwen Stefani, Yves Larock e Pitbull. Enquanto a geração mais nova é a única protagonista na performance de dança indiana e anglo-saxónica, damanenses de todas as idades partilham as apresentações de música e dança portuguesas: as crianças e os jovens dançam e os adultos cantam canções religiosas, fados e temas como *Mãe querida* de Tony Carreira, *Amor sincero* de Nelo Silva, *Foi a punhal* do Trio Boreal e *Regresso* de Maria Almira Oliveira e Resende Dias.

Conclusão parcelar

Como podemos constatar, os *programas culturais* organizados tanto em contextos de hétéro como de autorrepresentação da comunidade católica damanense incluem, com uma maior ou menor expressão, a música e a *dança portuguesa* como ingrediente de diferenciação e de afirmação identitária a que recorrem todas as gerações embora com protagonismos diferentes. Enquanto em Damão os momentos de representação e de exposição da comunidade católica, seja em recepções oficiais, seja na celebração do *Dia de Damão*, são pautados quase exclusivamente por música e dança portuguesas e damanenses, no Reino Unido os *programas culturais* preparados para a comemoração do *World Daman Day* assemelham-se aos organizados pela Paróquia de Nossa Senhora dos Remédios que acabei de apresentar, repletos de música portuguesa mas também indiana e anglo-saxónica. O evento do *World Daman Day* será analisado no próximo capítulo, sendo dado um enfoque especial ao modo como é celebrado em Leicester, em Peterborough e em Wembley, onde realizei parte do meu trabalho de campo.

5.3.2 O mandó

Noel Gama refere, no seu testemunho acima transcrito, que Maria da Graça Lopes (e Rocha) foi uma das responsáveis pela valorização do mandó enquanto “a única música que nós podemos dizer que escrevemos originalmente, como *Ai Luzi* e tudo isso” (Noel Gama, 07/03/2010). Maria da Graça Lopes (e Rocha) fundou no final da década de 1970 o *Grupo Folclórico Damanense* que apresentava danças portuguesas como *O Malhão* e *O Vira da Nazaré* e que representava Damão nas diferentes digressões que fazia pela Índia. Quando em 1990 o grupo foi convidado para atuar em Macau, Maria da Graça decidiu denominá-lo *Caravela* “porque dá um bocado com a vinda dos portugueses aqui, o que nós aprendemos e tudo” (23/01/2008). Nessa ocasião o grupo apresentou um repertório constituído por danças portuguesas e mandós de Damão. Foi certamente a esta deslocação que Jackson se referiu em 1995 a propósito das transcrições poéticas e melódicas dos mandós damanenses previamente reproduzidas. Progressivamente, o grupo *Caravela* começou também a integrar no seu repertório música popular portuguesa, indiana e anglo-saxónica. Em 2007 Maria da Graça escreveu uma peça de teatro intitulada *Pedid de casament* cuja história girava em torno da temática de seis mandós. O objetivo da recontextualização dos mandós e da sua apresentação teatralizada num *programa cultural* foi, como explica a própria autora, o de “(...) dar a significação dos mandós. Eu disse «já está a morrer, vamos elevar um bocado»” (23/01/2008). Esta atitude reflete uma visão viva da tradição e uma necessidade de inovar com o objetivo de manter. Ao integrar os mandós na peça de teatro que seria representada maioritariamente por jovens, Maria da Graça promove a aproximação deste género da geração mais nova e a sua aprendizagem. Esta récita foi novamente apresentada no *programa cultural* de comemoração do *Dia de Damão* em fevereiro de 2012.

Atualmente o mandó tem presença obrigatória nos *programas culturais* organizados pela comunidade católica damanense, tanto em Damão como na diáspora. Embora estes eventos se revistam de um caráter formal e o contexto de performance do mandó seja aqui totalmente diferente daquele a que ele estava anteriormente associado, o mandó não perdeu a sua dimensão improvisatória e a plasticidade que o caracteriza. Isto é, o ambiente familiar de convívio e de descontração da rua, do campo ou da sala de estar – espaços a que o mandó estava restrito – é transportado para o palco, onde a espontaneidade convive com o tom de seriedade que o *programa cultural* procura observar. De acordo com a minha experiência no

terreno, apesar de a performance dos mandós ser ensaiada alguns dias antes do evento, de o grupo de performers determinar que mandós vai cantar e de realizar a sua transcrição poética, o repertório raramente adquire uma forma fixa e uma estrutura definida. Apenas no momento da subida ao palco é constituído o grupo (que pode ser ou não composto por todos os elementos presentes nos ensaios mas também por outros que só então tomam a iniciativa de se associar) e a inclusão da dança e dos gestos miméticos é determinada durante a performance por cada um dos performers individualmente. Embora os intervenientes recorram frequentemente a um suporte escrito para a apresentação do mandó em palco, há sempre uma margem de liberdade no que respeita às repetições dos versos ou das estrofes, ao encadeamento dos vários mandós quando os apresentam em forma de rapsódia e mesmo à circulação poética entre os vários temas.



Figura 11. Performance de mandó por elementos das três gerações no *programa cultural* de celebração do *Dia de Damão* a 2 de fevereiro de 2012 em Damão.
Fotografia: Ana Cristina Almeida, 2012



Figura 12. Performance de mandó durante o jantar de celebração do *Dia de Damão* que teve lugar na Sala das Sessões da Câmara Municipal de Damão após o *programa cultural*. É visível o ambiente de descontração, o caráter improvisatório e o acompanhamento instrumental com guitarra e com a percussão de uma faca numa garrafa de vidro. Fotografia: Ana Cristina Almeida, 2012

Conclusão parcelar

A descrição do mandó construída ao longo deste capítulo a partir do testemunho dos seus performers permite-me delinear o percurso deste género musical desde meados do século XX através de contextos de performance distintos. Intrinsecamente ligada à alteração dos contextos nos quais o mandó acontece está a sua própria ressignificação e valorização enquanto a “única música original damanense”, pela voz dos próprios damanenses católicos. A consciência de damanidade e do mandó como seu representante, conduziu à recontextualização deste gé acompanhada por uma alteração do seu estatuto. Segundo os meus colaboradores o mandó esteve sempre vinculado aos ambientes de festa e de convívio informal, animados pela ingestão de bebidas alcoólicas, que tinham lugar nas ruas de Badrapôr, nas *batucadas*, nas *suradas*, nas festas familiares, nas *paródias* e nos rituais associados ao casamento. Mesmo quando era cantado e tocado pelos *antigos mestres* os filhos destes parecem hoje desvalorizá-lo em detrimento dos outros contextos nos quais os seus pais

desenvolviam a sua atividade musical. Ou seja, o mandó – pela sua oralidade e informalidade em termos poéticos, instrumentais e contextuais – não parecia ter o mesmo estatuto que a música escrita tocada pelos *antigos mestres* na igreja ou mesmo em ocasiões festivas, como casamentos e bailes. Pelo que pude apurar, uma primeira recontextualização do mandó num ambiente aparentemente oposto àquele a que estava associado sucedeu em meados do século XX quando Ludovico Machado foi convidado para apresentar momentos musicais no Palácio do Governador. Nestas ocasiões, fez-se acompanhar pelos seus filhos e, dado que o público era constituído por oficiais portugueses, escolheu o mandó como o género possivelmente mais representativo de Damão e da sua comunidade católica. De acordo com os meus colaboradores, também o mandó foi o género mais cantado pelos damanenses que estudaram em Goa na década de 1950 quando eram convidados para alguma performance, foi o género mais gravado pelos damanenses nos programas “Renascença” da Emissora de Goa da década de 1980 e o mais cantado no cortejo de Carnaval de Goa em 1985, representando Damão durante o desfile do carro alegórico damanense.

Esta aparente valorização e ressignificação do mandó parece ter sido consolidada em Damão nas décadas de 1980-1990 pela mão de Maria da Graça Rocha (e Lopes), entre outros damanenses ativos que com ela trabalharam e a acompanharam, por exemplo, na viagem a Macau. Pela ação deste grupo constituído por elementos da geração mais velha o mandó adquiriu um outro estatuto e um lugar no palco nos momentos de representação e de exposição da comunidade católica damanense. Como vimos, nos *programas culturais* a informalidade e a espontaneidade associadas ao mandó convivem com a seriedade de que estas ocasiões se revestem. A única forma fixa que o mandó conhece em Damão resulta da gravação comercial realizada pelo cantor goês Remo Fernandes que frequentemente toca nas festas de casamento damanenses. Esta gravação pode ser vista como o expoente da promoção estatutária do mandó, pela importância que é dada ao registo sonoro e pelo prestígio que Remo Fernandes tem em toda a Índia. Apesar das modificações que os temas sofreram nesta gravação o mandó não perdeu o seu carácter de representante da damanidade e continua desta forma presente nas celebrações damanenses.

Contextos Géneros	Música para Deus		Música para si				Música para os outros	
	Rituais religiosos públicos	Rituais religiosos domésticos	Lavadas-de-cabeça e entrega do colchão	Surradas	Festas de casamento	Programas culturais de heterorrepresentação	Programas culturais de autorrepresentação	
Hinos								
Ladainhas								
Motetes								
<i>Louvido do Menino Jesus</i>								
Mandó								
Música portuguesa								
Dança portuguesa								
Dança de Bollywood								
Música e dança anglo-saxónica								

Grelha 4. Distribuição dos géneros musicais pelos diferentes contextos de performance

6 *The Swing is going on both sides: A diáspora enquanto hermenêutica para o entendimento da damanidade*

A comunidade católica damanense não pode ser compreendida, no meu entender, sem a análise da sua dimensão diaspórica. Ela inclui, portanto, a comunidade residente em Damão (Índia) e os grupos residentes fora da Índia em locais como Portugal, os Emirados Árabes Unidos, o Canadá, Macau, os Estados Unidos, a Holanda e o Reino Unido. A realização de trabalho de campo centrado neste universo de observação transnacional levou-me ao Reino Unido e permitiu-me constatar que várias práticas performativas mantidas pelos damanenses católicos em Damão e analisadas ao longo deste trabalho – como a performance dos mandós e da *dança portuguesa*, a celebração das festas religiosas, o ritual da visita domiciliária da imagem da Nossa Senhora e a tradição de cantar o *Caderno do Louvado do Menino Jesus* na altura do Natal – acompanharam os damanenses que deixaram o território de origem e se fixaram em Leicester, em Peterborough e em Wembley.

Partindo das propostas seminais de Sheffer (op. cit. Weinar 2010, 75) e de Safran (op. cit. Clifford 1999, 247) sobre o conceito de diáspora, procurarei compreender a comunidade diaspórica damanense através das reflexões de autores como Levitt (2009), Cohen (2001) e Clifford (1994), que veem a migração como um processo em permanente construção e transformação ditada em parte pelo contexto encontrado pelos indivíduos no país de acolhimento. A heterogeneidade e diversidade que, como hoje sabemos, caracterizam o processo migratório levaram Brah (1996) a questionar as noções de “casa” e de “território de origem” e Basch, Shiller e Blanc (1995, 2005) a tentar defini-las. Este aspeto é, veremos, frequentemente referido pelos meus colaboradores nos seus discursos assim como os seus esforços para reterritorializar Damão, na acepção de Bruneau (2010), no Reino Unido. A música e a dança são, como descreverei, instrumentos a que os damanenses deslocados recorrem para desenvolver este processo e que revelam um paradigma diferente (e quem sabe mais complexo) que tem sido ignorado pelos estudos sobre diáspora e migração. Ao longo deste capítulo procurarei, portanto, compreender a posição instável e desconfortável e a condição de liminalidade vivida pelos damanenses fixados no Reino Unido, que procuram definir a sua identidade flutuando entre dois ou mais referentes culturais (Chambers 1996, Lee 2004, Manferlotti 1996), assim como o modo como a música ajuda a resolver, ou pelo menos a gerir, este dilema identitário.

O contexto da diáspora damanense define-se pelo contacto constante e quase permanente não só entre os indivíduos residentes nos diferentes territórios de acolhimento como também entre estes e Damão. As facilidades que hoje se colocam no domínio da comunicação através, por exemplo, da Internet, assim como a possibilidade que as companhias aéreas proporcionam de viajar a baixos custos, diminuiu de alguma forma a distância entre Damão e os territórios de acolhimento dos seus migrantes, incrementando o contacto entre as comunidades de origem e as que agora residem em países estrangeiros. O perfil transnacional da diáspora damanense, na acepção proposta por Faist (2010), é assim consolidado, pelo menos no caso das comunidades residentes no Reino Unido, através da manutenção de uma prática de vida dupla, ou tripla, ora em Damão, ora no Reino Unido, ora no ciber-espço. As diversas comunidades damanenses espalhadas pelo mundo mantêm o contacto através da Internet – de *websites* sobre Damão ou de redes sociais como o *facebook* – e estão desde 2008 mais próximas e unidas com a celebração do *World Daman Day* (WDD).

Podemos dizer que o WDD é, supostamente, uma forma de materializar esta comunicação e de celebrar a existência real de Damão e dos damanenses. Porém, esta aparente sintonia regista-se apenas no quadro do conhecimento mútuo, ou seja, as comunidades sabem, ou supõem, que cada uma celebra o WDD mas não são desenvolvidos quaisquer esforços no sentido de articular as atividades de cada uma ou de fazer algo em conjunto. Na verdade, se o WDD serviu inicialmente para reforçar a ligação entre Damão e a diáspora ele serve, hoje, como argumento para celebrar Damão, de forma independente, em cada um dos espaços de acolhimento migrante e também em Damão. Por essa razão o WDD constituiu um dos elementos centrais da minha observação e análise e revelou-se decisivo para a compreensão da diáspora damanense e para o entendimento sobre o sentido e o significado, para os damanenses, da damanidade.

6.1 As comunidades damanenses residentes no Reino Unido

Pelo que pude apurar durante a realização do meu trabalho de campo e de acordo com as informações disponibilizadas pelos meus colaboradores, a emigração de damanenses para o Reino Unido terá começado na década de 1990 tendo-se intensificado significativamente a partir do início do século XXI. Para este aceleração foi determinante a oportunidade de

obter o passaporte português oferecida aos damanenses por Portugal após a sua entrada na União Europeia em 1986. O primeiro passo para a emigração iniciava-se com a obtenção do passaporte português na Índia ou em Portugal, geralmente por parte de um homem adulto. O trajeto migratório tinha inicialmente como destino, por vezes e apenas no caso dos católicos⁹¹, Portugal e após uns meses o Reino Unido ou, mais frequentemente, não passava sequer pelo país que conferia a nacionalidade. Uma vez no Reino Unido, os damanenses procuravam apoio e alojamento junto de familiares e amigos e, sobretudo durante os primeiros anos da década de 1990, instalavam-se em Londres. Através do contacto com outros damanenses fixados em Leicester e em Peterborough, escolhiam então o local para adquirir habitação própria – preferencialmente próximo dos seus conterrâneos – e, uma vez conseguida a estabilidade laboral, financiavam a viagem da respetiva família⁹². De uma forma geral, os damanenses católicos da primeira geração de emigrantes trabalham ou trabalharam em fábricas, armazéns, lojas, supermercados, hotéis e restaurantes. Deixaram Damão devido à precariedade laboral e escolheram o Reino Unido entusiasmados pelos relatos que os seus familiares e amigos lhes transmitiam da sua experiência naquele país: à facilidade de ser contratado associava-se uma remuneração em libras, que convertida em rupias sofria uma enorme valorização e permitia ajudar financeiramente a família na Índia. Os filhos dos elementos desta geração, que emigraram em criança ou que já nasceram no Reino Unido, prosseguem frequentemente os seus estudos académicos até ao final do ensino secundário ou universitário especialmente nas seguintes áreas: educação de infância, gestão, economia, informática, turismo e farmácia.

O cenário com que me deparei no Reino Unido apresenta um perfil claramente diferente do que encontrei em Damão. Baseio a minha análise na constatação de duas diferenças importantes: a comunidade residente no Reino Unido é significativamente mais jovem do que a de Damão (apenas migram a geração intermédia e a mais nova) e o repertório musical e performativo que usam para se representar adota agora outro tipo de música de evocação indiana.

⁹¹ Embora neste trabalho eu me centre na emigração para o Reino Unido de damanenses católicos, também as comunidades hindu e muçulmana de Damão requerem o passaporte português e emigram para a Europa escudados pela nacionalidade portuguesa.

⁹² O passaporte português oferece a possibilidade de o seu detentor requerer que a sua família o acompanhe mesmo tendo, neste caso, o passaporte indiano.

De facto, as comunidades damanenses residentes em Leicester, em Peterborough e em Wembley são, de um modo geral, constituídas por apenas duas gerações, correspondendo a mais velha à geração intermédia que distingui em Damão. É esta geração que procura manter vivas as tradições trazidas do território de origem e transmiti-las à geração mais nova. Este processo decorre através da recontextualização das práticas performativas que, tal como em Damão, procuram estabelecer marcas de diferenciação mas agora em relação à comunidade britânica e às outras comunidades migrantes. Com este intuito os elementos da geração intermédia no território de origem transportaram para o Reino Unido a prática do *português de Damão*, dos mandós, da música e dança portuguesas, do *Lowado do Menino Jesus*, da visita domiciliária da imagem de Nossa Senhora e a celebração de festas religiosas e seculares como o São João, o Carnaval, o Natal e a Páscoa, à semelhança do que acontecia em Damão e sempre coletivamente. Procuram, deste modo, construir o seu lugar de acolhimento à imagem do de origem o que facilita, como veremos, a gestão da sua condição de migrante. E transformam a música num escudo identitário que lhes permite gerir referenciais contraditórios, demarcar o seu espaço e a sua singularidade. Porém, o repertório musical que encontramos no Reino Unido entre os damanenses torna agora visível uma mais forte aproximação à Índia – à sua música, dança e modos de vestir. Nas celebrações do WDD a que assisti – e que seguidamente analisarei –, a geração mais nova dançou ao som de música de evocação indiana assim como do que classificam de música portuguesa, ao mesmo tempo que alguns dos seus elementos integraram o grupo que cantou os mandós. Deste modo, e como constataremos ao longo das próximas páginas, a aproximação à Índia por parte da geração mais nova não é feita sem uma negociação com a cultura mantida pelas gerações mais velhas e sem uma conciliação entre ambas, o que reflete uma ambivalência e dualidade que são elas próprias uma forma de diferenciação e de (re)construção identitária. Vejamos então como se organizavam as comunidades de damanenses residentes no Reino Unido com as quais mantive um contacto assíduo, entre 2010 e 2012, quer presencialmente quer através de comunicação pela Internet.

Em 2010, a comunidade de Leicester era constituída por cerca de 550 damanenses, associados na Daman Community of Leicester (DCL). Nas palavras do seu presidente Luís Fonseca, esta associação tem o intuito de unir os damanenses e de conservar a identidade portuguesa e o hábito de falar o *português de Damão*. A DCL funciona ainda como uma associação de auxílio mútuo, servindo de mediadora junto dos potenciais empregadores através da subscrição de

cartas de apresentação e ajudando financeiramente não apenas os seus membros – em caso de falecimento na família ou noutra condição que se justifique –, como também damanenses residentes em Damão que se encontrem em situação de necessidade. Entre as despesas da associação contam-se ainda os donativos anuais às igrejas católicas que os damanenses mais frequentam: a Sacred Heart Church e a Our Lady of Good Council Church. Para Luís Fonseca, é importante a comunidade damanense ser conhecida e visível na sua cidade de acolhimento funcionando também como uma espécie de embaixadora de Damão, na Índia e em Leicester. As atividades da DCL têm lugar essencialmente na Sacred Heart Church, nos espaços da igreja, no salão e na sala de reuniões. A maioria dos damanenses reside na área envolvente desta igreja e as crianças frequentam a escola primária católica que a ela está associada. Entre 2010 e 2012, a DCL cresceu para 600 associados e passou a fazer parte da Voluntary Action LeicesterShire, uma agência de voluntariado individual e comunitário. O pagamento mensal das duas libras que constituem a quota da DCL é efetuado por família, encontrando-se em 2012 inscritas entre 190 e 200 famílias. A direção da Daman Community of Leicester é formada por dezasseis elementos; entre eles contam-se o presidente, o vice-presidente, o tesoureiro, o secretário, o coordenador da juventude e diversos ajudantes.

Sob os auspícios da DCL os damanenses de Leicester celebram algumas festividades cíclicas como o Carnaval, a Páscoa e o Natal, para as quais os membros da comunidade se reúnem e preparam uma festa e/ou um *programa cultural*. No final de maio comemoram o Dia da Comunidade levando para a igreja as três imagens de vulto inteiro de Nossa Senhora de Fátima que circulam semanalmente pelas casas dos damanenses católicos. Após a missa as crianças oferecem flores às imagens e todos os associados presentes dirigem-se ao salão da igreja para a assembleia-geral anual da DCL. Durante o mês de agosto os elementos da DCL participam no *All Damanense Football Rolling Cup*, o torneio de futebol que se realiza todos os anos, cuja taça é disputada por diversas equipas constituídas por damanenses residentes em Leicester, em Peterborough e em Londres. Esta competição tem um carácter itinerante rodando a organização entre as diferentes cidades. Segundo Luís Fonseca, este é o evento que atrai mais damanenses (participantes e apoiantes). Em 2012 o torneio foi organizado em Leicester e contou com a presença de cerca de 750 pessoas. Ainda em agosto, e com o objetivo de recolher dinheiro para a Sacred Heart Church, a DCL realiza um *Mini Fete*, expressão pela qual os damanenses designam uma quermesse constituída pela venda do que denominam “comida e jogos tradicionais damanenses”.

Tive a oportunidade de participar no *Mini Fete* de 2012 onde estavam disponíveis para venda alguns alimentos como *Pau Bhaji*, *Pav-Vadda*, *Chicken Chilly*, *Chicken Biriani*, *Chicken Fry*, *Sev Pury*, *Quazadin*, *Pancakes*, *Dhokla* e *Kaman*, e era também possível participar em diferentes tipos de jogos (aqui designados por *brincas*) através de inscrição paga. Tão ou mais importante que a recolha de dinheiro é a recriação de Damão e a encenação de uma experiência de vida passada e arquivada na memória individual e coletiva dos damanenses. Mesmo os jovens atribuem a esta festa, como a todas as atividades da DCL, um significado profundo de ligação ao território de origem, como se percebe pelas palavras de Queency Neto (n. 1993): “Like you saw the people outside today having a good time, playing good old Daman games. It’s good, is like bringing back memories from Damão, and you can do it here” (12/08/2012).

Este tipo de testemunho é, de resto, bastante comum entre jovens e adultos em relação não apenas aos eventos promovidos pela DCL mas, e sobretudo, em relação à existência da própria DCL. Neles é visível toda a carga emocional associada à nostalgia da *terra natal* embora, como é o caso de Valência Knapp (Machado) (n. 1981), reconheçam na comunidade o papel fundamental para uma espécie de “esquecimento da distância”: “We have lots of things, lots of things, so we are always busy, entertaining and mixing together, so we don’t feel that we are not in Daman, we feel this is our mini-Daman” (12/08/2012). Também Sheldon Brito (n. 1986) refere o conjunto de atividades organizadas pela DCL e o modo como o ajudam a lidar com a distância de casa e da família:

(...) because of the community, because we get along, and there are, like, after a few, few days, after a few, few months, we have only something or the other going on in the community, so not missing home actually
ACA - But Daman is your home
Of course! That is inside our heart, we can’t remove that!
(Sheldon Brito, Leicester, 19/08/2012)

A comunidade damanense ocupa um lugar igualmente relevante para a geração mais nova uma vez que é no seu interior que estabelecem a maioria das relações de amizade. De acordo com múltiplos testemunhos, é com os filhos de damanenses que os jovens mais facilmente se identificam, como se compreende pelas palavras de Donald Rosário (n. 1990) e de Tracy Brito (n. 1993), respetivamente, que escolhi como exemplos:

(...) ACA - And you said you have some British friends
Yeah, close friends are few, more from damanense
ACA - And do you feel different from the British people?

Yeah, 'cause when you are around British people you tend to be different, you know? You have to change yourself, you can't be the same person. It's natural, you tend to be different (...) Their lives are way different from how we live. They have more freedom, they tend to be by themselves, they live their lives differently. We tend to be different 'cause our upbringing is different. We respect our elders, we listen to them and everything.
(Donald Rosário, Leicester, 19/08/2012)

(...) ACA - And most of your friends are from the damanese community?
Yes, as you can see we are all from the same Daman, you know, and we have the same lifestyle, the same culture, when we get together there is always the Daman kind of experience within us, that we share
ACA - When you are together?
Yeah, when we're together, when we, you know, when we sit together, maybe just the family, we have the same Daman culture going on. It's quite good, you know, you bring back all the memories of what we used to have before.
(Tracy Brito, Leicester, 19/08/2012)

É neste enquadramento de manutenção da diferença e mesmo de defesa perante uma cultura “estranha” que as atividades organizadas pela DCL procuram não só recriar as memórias de Damão como também ensinar às gerações mais novas o que é Damão e o que é ser damanense. Digamos que as suas atividades comportam finalidades distintas, embora complementares, sendo uma delas de caráter claramente didático com o objetivo de garantir a sobrevivência da damanidade. Maziano Guedes (n. 1984), o coordenador do setor da juventude em 2012 no âmbito da DCL, receia que os jovens nascidos no Reino Unido ou lá imigrantes desde criança percam a sua ligação com Damão e se vão gradualmente aproximando e identificando com a cultura britânica. Segundo Maziano, fulcral para a preservação da identidade damanense é a vida em comunidade e a coesão do grupo no qual todos, e em especial os mais novos, se devem sentir integrados:

(...) I think slowly, slowly, gradually, they're becoming more to the British side: the speaking and the... (...) they go school, they learn it from there and everything, this is why when they come to the WDD or the Daman party they feel a bit like home. You know, “oh, this is how we do it in Damão”, you know, so there's a mixture of, you know, the swing is going on both sides, but I don't know how long for.
ACA - It must be complicated to deal..
Yeah, with two cultures, but I think... I give an example: because we have a group here who lives close by, so we meet up together, so we have the culture of Damão. Like, we speak Portuguese and we do everything like in Damão, you know, we talk, walk, eat, everything (...) So it depends if you are in a group of people with the right, you know, if they are from Daman, they speak the same language. Because even the little ones who were born in England, even they are speaking Portuguese.
(Maziano Guedes, Leicester, 20/08/2012)

Para além das crianças referidas por Maziano, Preeti D'Souza (Pereira) é também um bom exemplo de como a vida em comunidade pode ser determinante mesmo para a construção da damanidade. No seu caso, tendo nascido em Navsari (Estado do Gujarat) e de origem familiar goesa e mangloriana, foi através da DCL, em Leicester, que Preeti “aprendeu” a ser damanense, correspondendo assim às obrigações que o casamento com um homem damanense supõe. Atualmente, Preeti considera-a parte da sua família e Leicester a sua “casa”, por se sentir totalmente inserida na comunidade damanense:

(...) As a family I can say that community people are also my family, because such things, like, they are my neighbour, in Daman they used to be my neighbour, some are good friends, some are cousins, so is like a family. So we don't feel like we are in different country, especially like I feel I'm in Daman right now, I don't feel that I'm in United Kingdom, in Leicester. So it makes me feel I'm nearby to everyone.

ACA - Thanks to the community?

Really, really, because since I was in London, for two years I stayed there, we didn't have the community over there, and once my husband he was working, he is a chef in a restaurant. He goes to the work, I being a mother I used to be only with my child. In the play group I see the other communities' lady, like different community's lady they come and they play with the child. That time I used to realize that I should be with my people, you know? Our own people makes different thinking, we are more closer than to outsider people.

(Preeti D'Souza (Pereira), Leicester, 21/08/2012)

Vejamos agora que situação encontramos no quadro da comunidade damanense residente em Peterborough. Aquando da minha primeira viagem ao Reino Unido, em 2010, a Daman Community of Peterborough (DCOP) era composta por cerca de 160 damanenses. A sua constituição tinha então, e continua a ter, dois objetivos de base: o da interajuda entre os seus elementos e o de evitar o esquecimento de Damão por parte da geração mais nova, conforme me explicou o seu então presidente Francisco Fonseca. A DCOP foi fundada em 2005 e, apesar de nos seus Estatutos não excluir os indivíduos segundo a sua nacionalidade ou religião, pelo que constatei no terreno é formada exclusivamente por damanenses católicos. Os próprios Estatutos salvaguardam diferentes direitos para os eventuais não-damanenses: “(ii) individuals who are of non-Daman origin shall be known as associate members [e não “full members with the power to vote”] who may attend as observers but who shall not have the right to vote at general meetings of the organisation” (McCarthy 2005, 3-4). Faustino Mendonça, que por diversas vezes integrou a direção desta associação inclusive no momento da sua criação, descreve assim o modo como ela é constituída:

(...) é só damanenses e só católicos, e até hoje em Peterborough não há nenhuma outra raça, como se diz, de Damão, como peixeiro ou machi ou moiro, mais ninguém. Só quem tem cá é nossos cristãos e mesmo assim é de Damão Grande, nem de Damão Pequeno tem cá, nem de Diu tem cá.
(Faustino Mendonça, Peterborough, 27/08/2012)

O registo formal da DCOP com base na redação dos seus Estatutos foi noticiado pelo jornal *The Evening Telegraph* e descrito do seguinte modo:

One of the city's newest communities is celebrating this week and putting together a constitution to register as a formal group. More than 105 members of Peterborough's Daman community gathered at the East Community Centre, in Padholme Road, on Sunday, to mark the occasion with traditional food and dances (...) A delicious array of 21 dishes was served up for members and guests, who were also treated to a variety of songs and dances from the region, to mark the big day (Pearson 2005).

A minha experiência de trabalho de campo permitiu-me concluir que, no caso de Peterborough, o conceito de família e de comunidade é, para os damanenses católicos, muito próximo. Este facto decorre, por um lado, de todos os damanenses ali residentes serem originários de Damão Grande e maioritariamente do Bairro Ferreiros e arredores e, por outro, da maioria viver em casas praticamente contíguas, em três ruas vizinhas de Peterborough. Assim, das quarenta casas damanenses registadas na DCOP vinte e nove situam-se nas seguintes ruas: Morris Street (doze casas), Buckle Street (sete casas) e Star Road (dez casas). Estes dois aspetos contrastam significativamente com o que sucede em Leicester, onde vivem, como vimos, damanenses originários de outras regiões da Índia e principalmente de Damão Pequeno. Apesar de procurarem aproximar-se e viver junto dos outros damanenses, em Leicester a comunidade está bastante dispersa quando comparamos com o contexto de Peterborough. Como Telma Miranda e o seu marido Geraldo Noronha (Jerry) explicam, a união dos damanenses em Peterborough e as relações de vizinhança entretanto consolidadas constituem uma forma de superar a ausência de Damão:

(...) ACA - Gostam de estar aqui?
Agora tem de gostar, porque já habituou e já tem todo nosso aqui. Agora ali em Damão não tem ninguém, todos vieram aqui e está tudo juntamente, e agora já vai gostando. Tem que gostar. Toda família está aqui mesmo
ACA - Não pensam voltar para Damão de vez?
De vez pode ser, mais tarde, quando filhos já acaba estudo e fica settled. Então se Deus quiser nós há de ir (...) Nosso este é Damão (...)
(Telma Miranda e Geraldo Noronha, Peterborough, 27/08/2012)

Tal como no caso da DCL, em Leicester, o registo na DCOP é igualmente feito por família pagando cada uma a quota mensal de quatro libras mas, ao contrário de Leicester, todos os damanenses residentes em Peterborough pertencem à associação. Os membros da direção da DCOP são eleitos todos os anos e ocupam os cargos de presidente, vice-presidente, tesoureiro, secretário, representante da juventude (*youth representative*) e responsável pelo desporto (*sports-in-charge*). Para além destes são também escolhidas três cozinheiras que dirigem a preparação das refeições – a *cozinhação* – para toda a comunidade quando há alguma ocasião festiva. Os únicos momentos em que a *cozinhação* não é feita coletivamente mas por cada família individualmente são o WDD e o Natal, como descreve Venceslau da Silva, antigo presidente da DCOP:

(...) No *Dia de Damão* nós fazemos especial *cozinhação* que é sobre damanense, e como é uma reunião de todo nós damanense ali nós faz assim, que todo nós tem que comer comida de uns e de outros, tem de provar todos. No Natal cada família leva diferente qualidade de doces, nós tem várias qualidades de doces. É doces de Natal de Damão, é típica. É broa, alcanin, é doce de grão, é bebinca, é cake, é neuris, é pão de ló, queijadinha, rainha do céu, bolo de casamento, é muita coisa.

(Venceslau da Silva, Peterborough, 29/08/2012)

À semelhança de Damão, e também de Leicester, a comunidade damanense possui uma imagem de Nossa Senhora de Fátima que visita todas as casas e permanece em cada uma durante uma semana⁹³. A cartilha que a acompanha e que reúne as orações e os cânticos é semelhante à utilizada no território de origem. Mas a DCOP usa ainda um outro instrumento de formalização das suas atividades, a edição de um Boletim que constitui uma espécie de arquivo escrito sobre o quotidiano da comunidade. O Boletim anuncia as atividades calendarizadas convocando os damanenses a participar e relata sucintamente as já realizadas nomeando e agradecendo aos damanenses que para elas contribuíram. Elenca e felicita os aniversariantes do mês e os jovens que se tenham de alguma forma destacado, oferece as condolências às famílias e amigos dos damanenses falecidos na Índia e dá as boas-vindas aos conterrâneos recém-chegados. Em 2012 o Boletim era entregue em todas as casas pela filha de Geraldo Noronha, o secretário da DCOP, o que espelha o ambiente de familiaridade que caracteriza a comunidade damanense de Peterborough.

⁹³ A Daman Community of Leicester possui três imagens de vulto inteiro de Nossa Senhora de Fátima que realizam semanalmente a visita domiciliária.

Uma particularidade desta associação prende-se com a divisão de toda a comunidade em seis grupos orientados por cada um dos membros da direção. Estes escolhem para o seu grupo seis ou sete chefes de família (sempre o marido) ficando, por extensão, a sua mulher e filhos incluídos. Estes grupos reúnem-se para preparar a festa de Natal e, desde 2012, para construir um projeto a apresentar no WDD (*vide infra*). A planificação das atividades que a DCOP irá organizar ao longo do ano é apresentada em janeiro quando é oferecido aos membros o calendário da associação. O calendário é uma espécie de guia anual para todos os membros. Ele assinala e data os eventos que terão lugar ao longo do ano, apresenta fotografias das crianças damanenses no mês do seu aniversário e ilustra alguns dos momentos que tiveram lugar no ano anterior, onde inclui não apenas as atividades coletivas como também algumas efemérides relativas a indivíduos ou famílias mas que são vividas em comunidade. Aqui se incluem, por exemplo, casamentos dos membros, a celebração da Primeira Comunhão das crianças ou a celebração de bodas de prata de casais pertencentes à comunidade. Nos calendários que pude analisar estavam ainda identificadas as seguintes atividades coletivas: Carnaval, o Dia da Mãe, a Páscoa e a competição dos chapéus de Páscoa que envolve as crianças, o *World Daman Day*, diversas performances da *traditional Portuguese dance*, a *All Damanense Football Rolling Cup*, a festa de São João e a queima do *Jude/Jood*⁹⁴, a apresentação dos doces de Natal por um elemento de cada família, o piquenique anual no parque de Ferry Meadows, a peregrinação anual a Walshingham, a viagem a Portugal e a peregrinação a Lourdes (França).

Para além do WDD, cuja celebração brevemente descreverei, a DCOP prepara *programas culturais* à base de música, de dança e de teatro por ocasião da Páscoa e da quadra natalícia transportando para a diáspora uma prática bastante comum em Damão. Durante o mês de dezembro a comunidade reúne-se em diversos momentos, como por exemplo no “concurso de desenho e de cultura geral”, na apresentação de doces e de cânticos de natal e no concurso de presépios. O dia 26 é o Dia da Comunidade e todos os damanenses são convocados a

⁹⁴ À imagem do que sucede em Damão, no dia de São João os damanenses residentes em Peterborough constroem um boneco de palha que depois vestem e dão o nome de *Jood* ou *Jude*. O ponto alto da comemoração desta festa consiste na queima do boneco, o que constituirá a herança de uma prática portuguesa mantida atualmente em diversos pontos de Portugal maioritariamente no sábado de Aleluia (o dia anterior à Páscoa) ou no Carnaval. Neste contexto, a Queima do Judas incorpora simbolicamente a expiação dos males e a purificação da comunidade através do fogo e os seus protagonistas são rapazes solteiros que, em alguns casos, são sujeitos a ritos de iniciação quando desempenham pela primeira vez a Queima (Sardo 2010). Pelo que me apercebi no terreno, este significado ter-se-á perdido – assim como a denominação de Judas – e o momento da Queima do *Jood/Jude* reveste-se de boa disposição e de animação e é um pretexto para a paródia entre os participantes na festa.

participar pelo encarregado do grupo a que pertencem, inscrevendo-se nas atividades disponíveis: “Faz *bible quiz*, um grupo há de fazer *nativity show*, outro há de cantar *carrols*, um faz presépio, outro faz dança. Nós distribuí assim, é bonito, e depois faz comida para todos” (Telma Miranda e Geraldo Noronha, 27/08/2012). Os espaços para a concretização destas atividades circunscrevem-se aos salões da Saint Mary’s Church (Igreja Anglicana) e do East Community Centre. As performances apresentadas adquirem, portanto, um caráter de autorrepresentação e têm como objetivo o entretenimento, a animação e o convívio entre damanenses.

Ao contrário de Peterborough e de Leicester, foi difícil reunir informação sobre a comunidade damanense fixada em Londres. De acordo com os meus colaboradores no terreno residem cerca de 200 famílias damanenses em toda a área metropolitana de Londres concentrando-se uma grande parte na zona de Wembley (a noroeste da capital). Contudo, esta contagem não é exata uma vez que não há nenhum registo oficial sobre a Catholic Community of Daman, que funciona em Wembley, nem sobre os seus membros. Haverá, porém, uma listagem das casas damanenses em Wembley organizada para a visita domiciliária da imagem de Nossa Senhora a que não consegui aceder. Esta associação dinamiza, através dos elementos da sua direção, a celebração em comunidade do Natal, do Carnaval, da Páscoa, do São João (que, tal como em Damão, é festejado na praia, neste caso de Brighton), a participação no *All Damanense Football Rolling Cup* e, desde 2011, do *World Daman Day*.

Para além da celebração do WDD a cultura damanense é ainda contemplada na revista *online Indo Portuguese Global Magazine* (IPGM). Esta revista mensal foi criada em janeiro de 2012 por Silvestre Machado (n. 1971), um damanense nascido em Bombaim que viveu em Lisboa, em Bombaim, em Damão e, desde 2000, em Londres. Conforme esclarece na nota introdutória de cada número da sua revista,

The main aim for this Magazine is to keep the INDO PORTUGUESE HERITAGE ALIVE And to highlight the Cultural, Social, Economical, happenings in the Global Community Around the Globe. At the INDO PORTUGUESE MAGAZINE we are proud to say we are INDO PORTUGUESE AN ETHNIC GROUP surviving decades in different countries around the world, Spreading the Culture in all possible ways and also keeping the HERITAGE ALIVE. VIVA (Machado 2012).

Segundo o próprio coordenador, o enfoque desta revista é a herança portuguesa na Índia e a cultura indo-portuguesa e por isso cada edição reúne um conjunto de artigos sobre as antigas possessões portuguesas na Índia, incidindo sobre música, gastronomia, língua, património edificado e museus, descrevendo ainda as atividades de dinamização da cultura como o *World Daman Day/Dia de Damão* e o *World Goa Day* e dedicando algum espaço aos indivíduos que as impulsionam. Para além de procurar garantir a sobrevivência do que designam por cultura indo-portuguesa esta revista tem ainda o intuito de a divulgar globalmente. Como explica Silvestre Machado:

(...) Indo Portuguese Global Magazine was started by me for only one purpose: to spread the Indian Portuguese heritage around the world, from Damão, Goa, Diu, Baçaim and all the places, and it is to tell the people around the world, in Porto and other places, that we are still there, we still exist, we are still there and we won't go off, our generation will go on. The magazine is now showcasing everything, the indo-portuguese heritage, culture, the language that we have, the monuments, the music, the food, it all reflects the Portuguese heritage in India. Everything comes from Lisbon, from Porto and other places of Portugal, we have their identity and we are reflection.

ACA - So you are saying that damanese people have a Portuguese identity?

Yes, definitely, even goans and other places

ACA - But in Daman is only the Catholics or the non-Catholics also?

That's a good question. The Muslim like Portugal and a few of Hindus as well. They know they wouldn't be here if it was not for Portugal. Muslim are very close, more close to us, to Portugal, a few Hindus as well. They even help us to held Dia de Damão (...) The damanese culture is Portuguese, very very Portuguese. Damão is more Portuguese than Goa and Diu as well.

(Silvestre Machado, Wembley, 25/08/2012)

O logótipo escolhido por Silvestre Machado para identificar o IPGM foi precisamente a bandeira do Estado da Índia Portuguesa:



Figura 13. Logótipo inicial da *Indo Portuguese Global Magazine*

Contudo, utilizou-a apenas nos dois primeiros números da revista uma vez que necessitava da autorização do governo português à qual nunca recorreu. Assim, criou um logótipo que consiste na sigla “IPGM” escrita a vermelho com uma estrela de cinco pontas da mesma cor que, de acordo com a explicação de Silvestre Machado, representa cada um dos antigos territórios portugueses na Índia: Goa, Damão, Diu, Baçaim e Bombaim:



Figura 14. Logótipo da *Indo Portuguese Global Magazine* criado por Silvestre Machado

Apesar de Silvestre Machado fazer corresponder cada uma das pontas da estrela aos territórios de Goa, Damão, Diu, Baçaim e Bombaim, o seu interesse abarca tudo o que identifica como indo-português.

6.2 *O World Daman Day e o Dia de Damão*

As iniciativas parcelares que acima descrevi, organizadas pelas diferentes comunidades damanenses residentes no Reino Unido, potenciaram de alguma forma a fundação do *World Daman Day* enquanto intenção para a comunhão entre a diáspora e Damão. O WDD surgiu na sequência de um convite feito a um escritor e músico damanense, Noel Gama, pelo fundador do *World Goa Day* (WGD), René Barreto. O WGD é festejado desde o ano 2000 no dia 20 de agosto, dia do reconhecimento do konkani (a língua oficial de Goa) como uma das línguas literárias da Índia. Dado que surgiu na sequência de um desafio lançado pelo organizador do WGD, o WDD associou-se-lhe e passou a ser festejado igualmente num dia próximo do dia 20 de agosto. Porém, este dia não tem qualquer significado para os damanenses e a adoção da data utilizada pelos goeses provocou mesmo algum desagrado – principalmente entre a geração mais velha damanense – e conduziu à alteração da data para o dia 2 de fevereiro, dia da reconquista de Damão pelos portugueses em 1559. Nesse sentido, em 2011 a data de celebração do *World Daman Day* em Damão aconteceu pela primeira vez a 2 de fevereiro e a sua designação foi alterada para *Dia de Damão*. Segundo Noel Gama, fundador e coordenador internacional do evento, a comunidade damanense fixada em Macau também festeja o *Dia de Damão* a 2 de fevereiro, pelo facto de este dia ser dedicado a Nossa Senhora das Candeias e da Purificação⁹⁵, a padroeira de Damão, e por isso constituir sempre uma ocasião festiva. Contudo, no Reino Unido – onde se encontra a maior comunidade damanense fora da Índia – o WDD continua a ser comemorado em agosto, por ser o período de férias escolares e devido às condições climáticas radicalmente mais favoráveis do que em fevereiro.

Enquanto coordenador internacional do WDD, Noel Gama dinamiza o evento a partir de Damão, convocando através dos seus *websites* todos os damanenses a unirem-se em torno de uma mesma celebração. Para tal, conta com a colaboração de representantes das comunidades damanenses e, no caso do Reino Unido, os coordenadores nacionais são os presidentes das

⁹⁵ Pelo que pude apurar no terreno, as referências a Nossa Senhora das Candeias confundem-se com as que são feitas a Nossa Senhora da Purificação e ambas as homenagens coexistem no dia 2 de fevereiro. António Francisco Moniz dedica a sua obra *Notícias e documentos para a história de Damão – antiga Província do Norte à Imaculada Virgem, Sra da Purificação e Glorioso S. Roque, Advogado da peste, patronos e protectores da cidade de Damão* (Moniz [1900] 2000) e designa a Nossa Senhora da Purificação como a padroeira da reconquista de Damão (1559). A reconquista aconteceu no dia 2 de fevereiro e como tal a cidade ficou sob a proteção de Nossa Senhora das Candeias e da Purificação. Desde o período colonial português se faz, neste dia, uma procissão de velas da Sé Catedral até à Câmara Municipal, onde se reza uma missa ao ar livre em honra de Nossa Senhora das Candeias e da Purificação, cuja imagem permanece todo o ano dentro da Sala das Sessões da Câmara Municipal e é colocada na entrada do edifício especialmente para esta ocasião.

respetivas associações. Noel Gama determina ainda um tema anual que, pelo que me apercebi no terreno, tem apenas algum impacto nas comemorações que têm lugar em Damão não sendo adotado pela comunidade residente no Reino Unido. O primeiro WDD, em 2008, teve como tema “Viva Damão! Keep the culture alive!”. No *website* dedicado a esta iniciativa – www.discover-daman.com – Noel Gama caracteriza a cultura damanense como sendo “an unique culture – a heady blend of Portuguese and Indian cultures – the Indo-Portuguese culture (...) Daman also has a subculture though mostly populated by the Catholics. And, this subculture is even more Portuguese than the Indo-Portuguese culture of Goa!” (Gama 2008-2009). De acordo com os registos de Noel Gama nos *websites* que gere, as comemorações de 2008 do WDD ocorreram a 20 de agosto e foram festejadas por damanenses residentes em países como os Emirados Árabes Unidos, os Estados Unidos, o Canadá, a Holanda, Macau, Portugal e o Reino Unido. Como o próprio explica,

World Daman Day, like World Goa Day, is primarily celebrated outside of India in an effort to first establish identity and later turn it into a brand as Goa has already done. The motto was to promote, publicize and celebrate all things Damanense by showcasing the unique Damanense cultural heritage, expressed culturally and artistically (Gama 2008-2009).

A representação e a exposição da “herança cultural damanense” de uma forma “artística” e “cultural” como Noel Gama preconiza foi, segundo os seus testemunhos, bem-sucedida nas comunidades damanenses de Leicester e de Peterborough, dado que todo o mês de agosto de 2008 foi dedicado a relembrar e a celebrar Damão através da realização de diversas atividades. Aproveitando o período das férias escolares e as condições climatéricas favoráveis, os damanenses organizaram um festival que incluiu a apresentação da culinária, dos mandós, do artesanato, da decoração, dos jogos e desportos damanenses⁹⁶ e da *dança portuguesa*. O WDD-08 também foi festejado em Damão e Louella Rocha (Gama), coordenadora nacional do evento, explica no mesmo *website* as suas preocupações em relação à autenticidade que, na sua opinião, a celebração deve respeitar: “No Slim Shady stuff, please... it’s got to be proper ballroom music; no colas, please... it’s got to be wine or rather cake ‘n’ wine; no ‘English’ mass... it’s got to be in Portuguese; no artificial flowers for decking the hall... only ‘kajooree’ palm fronds please...” (Gama 2008-2009). O ideal de autenticidade parece estar, portanto, intrinsecamente ligado a um referencial português (com o vinho, o bolo e a missa em

⁹⁶ Na descrição da celebração do WDD-08 em Leicester são referidos os seguintes jogos damanenses: *Sete Telhas*, *Jili Patta* e *Inti-tolla*.

português) que remete para o passado onde a atividade humana estabelece uma estreita relação com a natureza (música de baile e as plantas naturais).

O primeiro WDD foi comemorado à escala global e planeado durante dois meses através da Internet pelos coordenadores de cada um dos países de acolhimento, que se voluntariaram ou foram nomeados por Noel Gama. Com efeito, a Internet parece ser um dispositivo central para a comunicação, manutenção e reforço dos laços de coesão entre a comunidade damanense. Assim, o primeiro passo dado por Noel Gama em direção à coordenação internacional do evento foi a criação dos *websites* <http://web.mac.com/noelgama/wdd08> e <http://www.worlddamaday.com>, do grupo *Daman Global* no *Google groups* em <http://groups.google.com/group/daman-global> e do extensivo repositório informativo *online* sobre Damão e em especial sobre o WDD em <http://www.discover-daman.com>. Em novembro de 2008, e ainda por iniciativa de Noel Gama, foi lançado o primeiro número de uma revista online que resultava da colaboração transnacional das comunidades damanenses espalhadas pelo mundo. A *Daman Global eNewsmagazine – eNewsletter of Damanenses Worldwide*, atualmente suspensa, reunia como correspondentes diversos damanenses residentes em Leicester, Peterborough, Emirados Árabes Unidos, Estados Unidos, Canadá, Macau, Portugal e Damão.

A mobilização que se verificou em torno do WDD-08 instigou Noel Gama, seu fundador e coordenador internacional, a organizar o WDD-09. Através do *website* <http://www.discover-daman.com> lançou o convite para celebrar “all that is *Daman* – the sights, the sounds, the senses and the ‘*saudades*’” no WDD-09, que teve como tema “Viva Damão! Come discover Daman!”. Em agosto de 2009 aderiram a esta iniciativa as comunidades residentes na Holanda, em Fujairah (Emirados Árabes Unidos), em Leicester, em Peterborough e em Damão. Em Damão os festejos compreenderam um jogo de futebol entre as equipas “Damão” e “Portugal” e um *programa cultural* apresentado no salão da Igreja de Nossa Senhora dos Remédios que incluiu mandós, a peça de teatro em *português de Damão* “Duas vizinhas”⁹⁷, canções portuguesas e a *dança portuguesa* pelo grupo *Caravela*. No final foi oferecido um jantar que havia sido preparado por diversas famílias e que constou, segundo Noel Gama, de culinária damanense: “Pooled dinner was nothing but exclusively Damanense cuisine from a number of kitchens across town” (Gama 2008-2009).

⁹⁷ Não me foi possível apurar a autoria desta peça de teatro.

Em 2010 as celebrações do WDD foram pautadas pelo tema “Viva Damão! Eu falo português!” e tiveram lugar em agosto. Começaram, em Damão, com um torneio de futebol no qual participaram seis equipas e culminaram num evento que, de acordo com a descrição de Noel Gama, respeitou de forma fiel o mote escolhido, uma vez que foi composto por

Beautifully presented Portuguese traditional dances accompanied by live Portuguese music, Portuguese and Damanense folklore presented live by local musicians and singers, 100% Portuguese music throughout the evening, Speeches and announcements in Portuguese only (Gama 2008-2009).

A exaltação da língua portuguesa patente na escolha do tema do WDD-10 reflete claramente uma divergência entre os significados que iniciativas aparentemente semelhantes adquirem em Damão e em Goa. Enquanto em Damão se eleva o português a uma espécie de língua oficial das celebrações, o *World Goa Day* é festejado no dia em que o konkani foi reconhecido como uma das línguas literárias da Índia. Para além da língua, o referencial português é visível na análise dos *programas culturais* organizados para esta celebração e confunde-se com a identidade damanense. Foi esta forte associação que determinou a alteração da data do WDD de agosto para fevereiro, como esclarece Noel Gama:

2nd of February was formerly celebrated as "Dia de Damao" during the Portuguese era and is still celebrated on this day by Damanenses in Macau and Portugal. It also coincides with the feast of "Nossa Senhora das Candeias", which is by custom, sponsored by the Daman Municipal Council (DMC) by way of an open-air mass held on the forecourt of the DMC building which is followed by a 'ladainha' at the foot of shrine of N. S. das Candeias, located in a niche over the 'Porta de terra' (Land Gate) of the fort and facing the football field (Gama 2008-2009).

Ao contrário dos anos anteriores, em 2011 o WDD foi celebrado no dia 2 de fevereiro num restaurante em Damão Pequeno após a missa em honra de Nossa Senhora das Candeias e da Purificação e com o mote “Viva Damão! Proud to be damanense!”. O *website* acima referido descreve este evento, que foi inaugurado com um discurso em português de Gabriel Guedes (professor de português reformado) e um brinde com Vinho do Porto, seguido da “quintessential Portuguese traditional dance – the Vira – performed by children in authentic costumes to the musical performances of the Daman Folklore Group” (Gama 2008-2009). A este grupo se juntaram espontaneamente algumas pessoas que estavam a assistir e todos cantaram, acompanhados por duas guitarras, “popular Damanense folk songs” (idib.) dando início ao baile ao som de música portuguesa. O jantar consistiu em comida e bebida

considerada damanense, como descreve Noel Gama: “The traditional Damanense "Dampac" took centre stage on the buffet table as did a bottle of the local fiery drink, "Benslor" on the bar counter!” (ibid.). No final do jantar o baile recomeçou, sempre ao som de música portuguesa, até à chegada do autocarro que levaria os convidados de regresso a Damão Grande.

Apesar de ter sido concebido como uma forma de comunhão intercomunitária, o contacto entre as comunidades emigradas e o território de Damão durante o WDD é cada vez menor. Em 2012, para além do desconhecimento do tema escolhido anualmente por Noel Gama, a generalidade dos meus colaboradores fixados no Reino Unido ignorava, por exemplo, que em Damão esta celebração tinha sido associada à homenagem a Nossa Senhora das Candeias e da Purificação, padroeira de Damão, e que por essa razão se passaria a celebrar no dia 2 de fevereiro alterando a sua designação para *Dia de Damão*. Luís Fonseca, o presidente da DCL, estava a par desta mudança e, embora considere importante a alteração da designação da celebração para *Dia de Damão*, pelas razões visíveis nas suas palavras, entende que há razões logísticas que justificam, no caso de Leicester, a manutenção da data em agosto:

(...) Depois Damão saiu e fez em fevereiro e nós é conforme apanha o hall, por isso não dá, é melhor escrever “Dia de Damão”, assim pode fazer... is our thing, isn't it? “World” significa tudo, world celebration of everywhere, everywhere in the world. This will be more like countrywise, it won't be a worldwide. Countrywise in a way... citywise. It hardly does any difference, we can do a WDD.

(Luís Fonseca, Leicester, 21/08/2012)

Portanto, desde a sua fundação, em 2008, o dia dedicado a Damão celebrado por todas as comunidades no dia 20 de agosto e em comunhão virtual transformou-se, progressivamente, num dia simbólico cuja ocorrência parece ser mais importante do que a sintonia entre o modo como se celebra. Desta forma se justifica o distanciamento entre as diferentes comunidades e o espaço de origem relativamente aos lemas anuais, a não coincidência de datas celebratórias e, mesmo, a diferença em termos da forma e dos conteúdos que a celebração contempla. Porém, existem aspetos que se mantêm e que se prendem, sobretudo, com dimensões da cultura expressiva onde a música tem um lugar decisivo. Vejamos, por exemplo, como se celebra o dia dedicado a Damão nas diferentes comunidades do Reino Unido por mim estudadas.

6.2.1 *World Daman Day* no Reino Unido

Durante a minha primeira estadia em Damão tomei conhecimento que o WDD era especialmente celebrado em duas das comunidades fixadas no Reino Unido – Leicester e Peterborough. Com o objetivo de estar presente nestas festas e de conhecer as comunidades damanenses ali residentes desloquei-me a estas duas cidades em agosto de 2010 e, posteriormente, em 2012, desenvolvendo assim parte do meu trabalho de campo no Reino Unido. Em 2010, os organizadores do WDD solicitaram a presença de todos os damanenses ali deslocados através de um folheto anunciativo que os convocava deste modo: “Lets live, be, feel, play, pray, eat, drink, cook, talk, sing and dance the way we used to do it in Daman and let us all in one voice shout aloud «VIVA DAMAO»”. Descrevendo-me as comunidades damanenses migrantes, Noel Gama realçou o entusiasmo e a dedicação que colocam nestes festejos e na recriação de Damão no Reino Unido: “Sometimes I feel that Daman culture is more alive in Leicester than in Daman. See, when a group of people go to an alien country then they have no roots there, so is the culture that gives them some identity” (07/03/2010).

A comemoração do WDD-10 em Leicester teve lugar no dia 21 de agosto. Teve início com uma missa na Sacred Heart Church à qual se seguiu, no salão da mesma igreja, a performance de mandós, de *dança portuguesa* e anglo-saxónica e a representação de uma peça de teatro em *português de Damão*. Tanto neste evento como em todos relativos ao WDD a que eu assisti se ouviu, durante os preparativos, apenas gravações de música popular portuguesa. Atentemos à nomeação mais detalhada das várias componentes desta celebração e à classificação dos seus performers segundo a minha distinção geracional:

Manhã	Missa	Todos
	Discurso introdutório e apresentação por Luís Fonseca (presidente da DCL)	Geração intermédia
	Oração e reza da <i>Ave Maria</i> em inglês por Maziano Guedes	Geração mais nova
	Vídeo sobre Damão	
	Performance da canção damanense <i>Rio Sandalcalo</i>	Geração intermédia
	Performance de mandó	
	Performance da canção <i>Ó Rosa arredonda a saia</i>	
	Performance do fado <i>Foi Deus</i> (de Alberto Janes, popularizado por Amália Rodrigues)	
	Dança do tema <i>Move your body</i> do filme em hindi de Bollywood <i>Johnny Gaddaar</i>	Geração mais nova
	Dança do tema <i>Waka Waka</i> , de Shakira	Duas gerações
Noite	Discurso introdutório e apresentação por Luís Fonseca	Geração intermédia
	Performance de mandó	Geração mais nova
	Dança portuguesa dos temas <i>O Malhão</i> e <i>Os olhos da Marianita</i> – crianças	
	Dança portuguesa de um medley de música portuguesa e brasileira (<i>Portuguese medley</i>) – adultos	Geração intermédia
	Dança portuguesa – jovens	Geração mais nova
	Dança do tema <i>Waka Waka</i> , de Shakira	
	Peça de teatro sobre um casamento damanense em <i>português de Damão</i>	Duas gerações
	Baile e jantar	Todos

Grelha 5. Estrutura do programa da celebração do WDD-10 em Leicester⁹⁸

Em 2012 o programa foi claramente mais pequeno e teve lugar durante o meio da tarde e a noite do dia 19 de agosto. De manhã os damanenses assistiram à missa na Sacred Heart Church e a celebração do WDD foi estruturada do seguinte modo:

⁹⁸ Apesar de não constar desta grelha o evento de celebração do WDD integrou um concurso de projetos ao qual concorreram mais de uma dezena de grupos. Os projetos consistem em maquetes representativas de locais e edifícios icónicos de Damão e em 2010 foram realizadas construções que ilustram, por exemplo, a área da Barra de Damão (com o rio Damanganga, as pontes, os Fortes de Damão Grande e de São Jerónimo, o farol e a praia), o campo de futebol de Damão Grande, a festa de Santa Cruz nas ruas de Santo António e de Santiago e a Igreja de Nossa Senhora dos Remédios, entre outros aspetos.

Missa	Todos
Discurso introdutório e apresentação por Luís Fonseca (presidente da DCL)	Geração intermédia
Discurso de Maziano Guedes	Geração mais nova
Apresentação das crianças fantasiadas	Duas gerações
Peça de teatro <i>Damão Paraolímpico 2012</i> em português de Damão e em inglês	Duas gerações
Dança do tema <i>Ai se eu te pego</i> , de Michel Teló – crianças	Geração mais nova
Dança do tema <i>Jabse Mere Dil Ko Uff</i> do filme em hindi de Bollywood <i>Teri Meri Kahaani</i> – jovens	
Dança portuguesa dos temas <i>Apita o comboio</i> , do Grupo Zimbro (Seixal), e <i>As beatas</i> , de Jorge Ferreira	Geração intermédia
Performance de mandó	Geração mais nova
Performance de canções anglo-saxónicas ⁹⁹ - crianças	
Dança do tema <i>O ritmo do amor (Kuduro)</i> , de Emanuel – jovens ¹⁰⁰	
Dança hip-hop do tema <i>She flys me away</i> , de Derulo – crianças	Geração mais nova
Baile e jantar	

Grelha 6. Estrutura do programa da celebração do WDD-12 em Leicester¹⁰¹

Em Peterborough o WDD de 2010 apresentou uma estrutura muito semelhante à de Leicester. Na véspera (sábado) ao final da tarde os damanenses assistiram à missa na Saint Peter and All Souls Church e a celebração do WDD teve lugar no dia 22 de agosto no salão da Saint Mary's Church, prolongando-se entre o meio da tarde e a noite.

⁹⁹ A performance destas canções não foi preparada e não estava prevista. Num primeiro momento três meninos subiram ao palco para cantar os temas *Payphone* (Maroon 5) e *Dynamite* (Taio Cruz) e seguiram-se-lhes cinco meninas que escolheram as canções *Two Voices*, *One Song* (do filme *Barbie and the Diamond Castle*) e *Yellow Submarine* (The Beatles).

¹⁰⁰ Esta dança não estava programada mas tinha sido apresentada no WDD de Leicester em 2011.

¹⁰¹ Ao contrário de 2010, não houve concurso de projetos uma vez que apenas um grupo de jovens realizou uma construção alusiva a Damão que representava o seu aeroporto e alguns edifícios de Damão Pequeno.

Missa	Todos
Discurso introdutório e apresentação por Venicia Guedes e Francisco Fonseca (presidente da DCOP)	Duas gerações
Reza do Pai Nosso e da Ave Maria em inglês e cântico <i>Dai-nos a bênção</i>	Todos
Hastear da bandeira da DCOP, hino nacional indiano e português	
Discursos e nota histórica sobre a conquista de Damão pelos portugueses por Faustino Mendonça e Bartolomeu Mendonça	Geração intermédia
Performance da canção <i>Regresso</i> , de Maria Almira Oliveira e Resende Dias	
Dança do tema <i>Dola Re Dola</i> do filme em hindi de Bollywood <i>Devdas</i>	Geração mais nova
Nota história sobre a migração em Damão por Venceslau da Silva	Geração intermédia
Dança do tema <i>Baamulaiza</i> do filme em hindi de Bollywood <i>De Dana Dan</i>	Geração mais nova
<i>Dança portuguesa</i> ¹⁰² do tema <i>O bicho vai pegar</i> , de Edson e Hudson	Geração intermédia
Teatralização de <i>We No Speak Americano</i> , de Yolanda Be Cool & DCUP	Geração mais nova
Peça de teatro sobre a vida de estudante em Damão em <i>português de Damão</i>	Duas gerações
Performance representada de <i>Brother John</i> em francês, inglês, português e gujarati	Geração mais nova
Peça de teatro sobre o WDD em <i>português de Damão</i> com performance da canção <i>Maria Isabel</i> , de Roberto Livi	Geração intermédia
Performance de mandó	Duas gerações
Jantar e baile	Todos

Grelha 7. Estrutura do programa da celebração do WDD-10 em Peterborough

Em 2012 a celebração do WDD em Peterborough integrou a realização de projetos representativos de Damão à semelhança do que os elementos da DCOP sabiam que sucedia em Leicester, com a diferença de que cada construção era explicada e contextualizada historicamente por um elemento do grupo responsável pela sua construção. O evento observou a seguinte estrutura de acordo com o programa afixado na sala:

¹⁰² Foi por esta expressão que os damanenses designaram esta dança e, apesar de a música ser brasileira, a coreografia e o traje procuraram imitar o modelo dos agrupamentos folclóricos portugueses.

Missa	Todos
Welcome/Introduction speech – Francisco Fonseca (presidente da DCOP)	Geração intermédia
Opening prayer e <i>Bind us together</i> [hino]	Todos
[Indian] National Anthem	
Wedding Daman Tradition	Duas gerações
<i>One way Jesus</i> [dança das crianças]	Geração mais nova
Group one project [Porta do Forte de São Jerónimo – Damão Pequeno]	Duas gerações
Peça de teatro <i>Popat Lal Three</i>	Geração mais nova
Portuguese surnames and what they identify – Venceslau da Silva	Geração intermédia
Mandoes	
Group two Project [Igreja de Nossa Senhora dos Remédios]	Duas gerações
Hindi dance [do tema <i>Nakbre</i> do filme em hindi de Bollywood <i>Action Replay</i>] – jovens	Geração mais nova
Group three project [Gruta da Nossa Senhora de Fátima]	Duas gerações
Portuguese dance [do tema <i>Balada Sertaneja</i> , de Michel Teló] – jovens	Geração mais nova
Group four project [Farol do Forte de Damão Grande]	
Play <i>Uma fabula de Esopo – A velha e o galho</i> (Venceslau da Silva)	Duas gerações
Group five project [Mosteiro de São Domingos]	
Revivals ¹⁰³	
Who built Bombay? – History (Venceslau da Silva)	Geração intermédia
Biografia e história de Bocage em Damão (Bartolomeu Mendonça)	
Group six project [Ponte de Damão]	Duas gerações
Grand opening of the raffles	Todos
DCOP football cup presentation	Geração mais nova
Portuguese Anthem ¹⁰⁴ , Dinner and Closing	Todos

Grelha 8. Estrutura do programa da celebração do WDD-12 em Peterborough de acordo com o plano afixado pela direção da DCOP. Entre parêntesis retos constam as informações adicionais que entendo serem relevantes

Os seis projetos mencionados na grelha constituem maquetes representativas de edifícios simbólicos existentes em Damão e foram elaborados por cada um dos seis grupos referidos previamente e nos quais a comunidade damanense em Peterborough se encontra dividida. Os edifícios foram escolhidos pelos membros da direção da DCOP tendo em conta a sua importância histórica e o seu caráter icónico na representação de Damão. Concluída a

¹⁰³ *Revival* era o nome de um grupo instrumental de baile formado em Damão por jovens católicos em meados da década de 1980. Este conjunto animava as festas de casamento e a sua constituição foi-se alterando ao longo dos anos. Vários dos seus antigos elementos vivem em Peterborough e decidiram juntar-se para mais uma performance na festa do WDD-12. Nesta ocasião cantaram e tocaram o *Portuguese medley* com os temas *Cadê Zazá*, *Olha o polícia*, *Mamãe eu quero* e *Cachaça* e uma versão da canção *Is this the way to Amarillo* (de Neil Sedaka e Howard Greenfield mas gravada por Tony Christie em 1971), na qual substituíram as referências à cidade de Amarillo (Texas, EUA) por Peterborough.

¹⁰⁴ Apesar de estar contemplado na programação do evento a performance do hino nacional português não teve lugar.

performance do *programa cultural* e após uma oração de ação de graças, deu-se início ao jantar constituído por pratos de comida damanense preparados por cada uma das famílias presentes¹⁰⁵.

Em 2012 a celebração do WDD em Wembley teve lugar no dia 25 de agosto no St John's Community Centre e foi apresentada por Venceslau da Silva, irmão de Tiago da Silva, o presidente da Catholic Community of Daman. A festa consistiu, numa primeira fase, na performance de um *programa cultural* que observou a seguinte estrutura:

Discurso introdutório e apresentação por Venceslau da Silva	Geração intermédia
Reza do terço em português e cântico <i>Dai-nos a benção</i>	Todos
Dança das crianças ¹⁰⁶	
Dança do tema <i>Chammak Challo</i> do filme em hindi de Bollywood <i>Ra.One</i> – jovens	Geração mais nova
Nota histórica sobre a guerra de libertação de Goa, Damão e Diu em 1961 por Venceslau da Silva	Geração intermédia
<i>Dança portuguesa</i> do tema <i>Vira da Nazaré</i> cantado ao vivo e acompanhado por guitarras, pandeireta e triângulo	Duas gerações
Solo em guitarra da melodia do tema <i>Livin' on the edge</i> , do grupo <i>rock Aerosmith</i>	Geração mais nova
Performance do tema <i>You're beautiful</i> , do músico/cantor James Blunt	
Leitura da mensagem de Fremiot Mendonça	
Mandó e <i>Portuguese medley</i> (performance improvisada)	Geração intermédia
<i>Dança portuguesa</i> do tema <i>Fui à tropa</i> , da cantora Joana – jovens	Geração mais nova
Peça de teatro <i>Arroz no fogão e sentido no balcão</i>	Duas gerações
Dança do tema <i>Senorita</i> do filme em hindi de Bollywood <i>Zindagi Na Milegi Dobara</i>	
Performance improvisada e dançada de mandó e canções portuguesas e brasileiras	Geração intermédia
Baile e jantar	Todos

Grelha 9. Estrutura do programa da celebração do WDD-12 em Wembley (Londres)

A análise dos programas das diferentes celebrações do WDD no Reino Unido permite-me perceber a interceção de um conjunto de ingredientes que estão presentes em todas as

¹⁰⁵ Em 2012 reuniram-se as seguintes variedades de comida: *Xácuti de galinha, Frango frita, Galinha frita, Picadinha frita, Caril de grão, Peixe frita, Vindalho de porco, Tintoli de vál, Barrada de peixe, Espeta de porco frita, Bacalhan-à-brás, Bolinha de galinha, Tempeira verde de galinha, Bolinha de galinha, Barrada de brinjal, Vindalho de porco, Sal pimenta de maçã, Puri bhaji, Manga salgada, Vál nascido, Bolinha de carneiro, Xácuti de pé de cabrito, Salada de feijão manteiga e Bafádo de porco.*

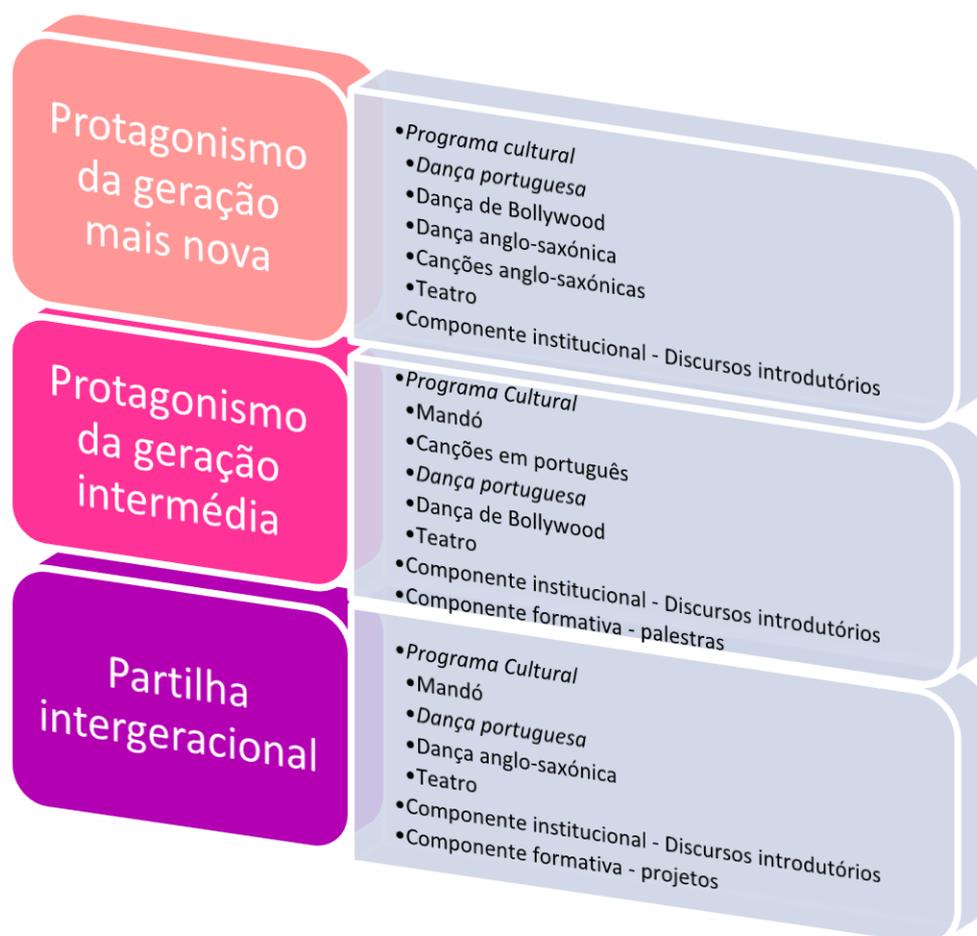
¹⁰⁶ Este grupo de onze crianças dançou ao som de uma música indiana que não consegui identificar. O seu traje inspirava-se nos agrupamentos folclóricos portugueses e a coreografia não deixava perceber um referencial único, uma vez que misturava diversos elementos que remetiam ora para a música anglo-saxónica, ora para a latina, ora para a de Bollywood.

iniciativas das diferentes comunidades. Independentemente do formato que adquirem eles induzem a identificação religiosa de vínculo ao catolicismo e a partilha de um repertório performativo que inclui canto, dança e teatro, remetendo ora para Damão, ora para Portugal, ora para Índia e que constitui a componente mais eclética da celebração, o *programa cultural*. Permite perceber também que enquanto toda a componente institucional e formativa está a cargo sobretudo da geração intermédia (a geração mais velha na diáspora), a componente performativa circula por todas as gerações aproximando-se, no caso da diáspora, da Índia e do universo da música popular anglo-saxónica. Estes dados permitem identificar processos de continuidade em relação a Damão, designadamente pela replicação do modelo de *programa cultural* onde se inclui repertório transplantado como o mandó, as canções em português e a *dança portuguesa*, mas permitem também identificar novas adoções através da incorporação nos mesmos *programas culturais* de música anglo-saxónica e, sobretudo, de danças aprendidas através dos filmes de Bollywood que, neste contexto, evocam a Índia para lá de Damão:



Grelha 10. Análise das componentes que integram a celebração do WDD no Reino Unido

Porém, a versão visível do WDD que se consubstancia num ato de autorrepresentação pressupõe um trabalho prévio que, esse sim, importa entender no que diz respeito às escolhas, aos processos de construção de repertório, aos significados que eles adquirem para os seus protagonistas e, ainda, aos objetivos que estão por detrás da própria arquitetura do evento. O facto de se tratar de um evento de autorrepresentação onde convivem duas gerações com experiências diferentes de damanidade é, já por si, um dado importante que define seguramente o perfil do WDD. Na verdade, o WDD pode constituir um argumento importante para o processo de “transmissão” da damanidade entre as gerações na diáspora garantindo assim a continuidade de um projeto de identificação que, sobretudo para a geração intermédia, importa reforçar.



Grelha 11. Análise das componentes que integram a celebração do WDD no Reino Unido de acordo com o protagonismo das diferentes gerações

A partir desta grelha é possível evidenciar alguns dados analíticos que, cruzados com informações de terreno, permitem fazer a seguinte leitura:

- A geração mais nova vai incorporando protagonismos formais e institucionais que garantem, no fundo, a continuidade do projeto da comunidade;
- A geração intermédia tem a exclusividade da componente formativa quer enquanto produtores de saber sobre Damão – através de palestras – quer enquanto orientadores na reconstrução desses saberes – através da elaboração de projetos com as gerações mais novas;
- O repertório damanense, aqui representado pelo mandó, e as canções em português são da responsabilidade da geração intermédia mesmo quando induzem a partilha intergeracional com carácter eminentemente formativo;
- A música anglo-saxónica, veiculada pela indústria, é incorporada no programa sobretudo pela geração mais nova que com ela mais se identifica;
- A dança de Bollywood, que em Damão é por vezes interpretada pela geração mais nova, começa, na diáspora, a ser transversal às duas gerações;
- A *dança portuguesa* atravessa todo o programa adquirindo assim um protagonismo singular como representação da comunidade, tal como acontece em Damão em eventos de auto e de heterorreprezentação.

Importa agora entender de que forma a *dança portuguesa* e a música cantada em português adquirem um protagonismo tão grande no contexto diaspórico e o modo como esse protagonismo é interpretado e adotado pelos diferentes agentes.

6.2.1.1 O lugar da língua e da dança portuguesas no *World Daman Day*

Como podemos constatar pela análise das grelhas dos programas do WDD no Reino Unido, a *dança portuguesa* tem um protagonismo importante sobretudo, e também, porque ela é cantada em português. No caso do primeiro WDD em Leicester ela foi apresentada por três grupos distintos. O primeiro era constituído por doze crianças com idades compreendidas entre os quatro e os oito anos que dançaram uma coreografia designada por *Corredinha* ao som dos temas *O Malhão* e *Os olhos da Marianita*. A performance foi introduzida da seguinte forma por Luís Fonseca e Adelina Noronha:

And now we have the children dancing the Corredinha. See our talented children dancing to the Portuguese tunes. Believe it or not, all of them speak damanese Portuguese at home. They are the future and yes, they are looking for traditional and culture for a long time to come (21/08/2010).

Apesar desta exaltação da prática do *português de Damão* no seio da comunidade católica, e do repertório cantado em português ou mesmo adjetivado como “português”, a língua escolhida para a apresentação dos *programas culturais* tende a ser o inglês, principalmente na diáspora, o que facilita aos jovens a compreensão do espetáculo.

O segundo grupo que interpretou a *dança portuguesa* designa-se por *Melton Group*. É composto por seis a oito mulheres com cerca de quarenta anos que vivem no que veicularmente designam de *Melton Area*¹⁰⁷. São estas mulheres damanenses que habitualmente preparam uma performance de dança, de teatro ou de música para os *programas culturais* organizados pela comunidade. A base musical da sua dança foi constituída por uma montagem de gravações em forma de rapsódia que incluía as seguintes canções: *Toda a moça portuguesa tem açúcar no olbar*¹⁰⁸, *Ó Rosa arredonda a saia, Baila, baila, baila, vamos bailar*¹⁰⁹, *A pulga e eu* (Fernando Correia Marques), *A loja do mestre André* e *O amor é um bichinho* (Carmen Silva). Juntamente com um grupo de crianças e antes da performance das *danças portuguesas*, as mesmas mulheres tinham dançado o tema *Waka Waka* da cantora pop colombiana Shakira, o que revela um aspeto transversal à generalidade destes *programas culturais*: os mesmos intérpretes apresentam música e dança damanenses, portuguesas, anglo-saxónicas e, principalmente no Reino Unido, indianas.

O terceiro grupo dançou ao som da canção portuguesa *Dói, dói, dói, dói-me o meu coração* (cuja origem não me foi possível localizar) e era composto por seis jovens com cerca de dezoito anos. Este grupo foi dinamizado por Adriano Rocha (na altura com dezoito anos e residente em Leicester desde 2002), que desafiou alguns amigos e primos para coreografarem e apresentarem uma *dança portuguesa*. Quando questionado sobre as razões que o motivaram a escolher música portuguesa em detrimento de um tema indiano ou anglo-saxónico respondeu-

¹⁰⁷ Marlyn Noronha, uma das dinamizadoras do *Melton Group*, considera que a *Melton Area* inclui as seguintes ruas onde mora a maior parte dos elementos do grupo: Belgrave Road, Melton Road, Surrey Street, Acorn Street e Halkin Street.

¹⁰⁸ Não me foi possível apurar o autor nem o intérprete deste tema.

¹⁰⁹ Não me foi possível apurar o autor nem o intérprete deste tema.

me: “Porque português é tradicional, meu primeira língua é portuguesa, meu pai é português, eu gosto de português dança e eu gosto de português” (24/08/2010).

A mesma questão coloquei a Célia Remédios (e Fonseca), Valência Knapp (Machado) e Preeti D’Souza (Pereira), que ensaiaram o grupo de crianças. Explicaram-me que a escolha da *dança portuguesa* se prende com o próprio significado que atribuem ao WDD: “É porque é mais nossa gente de Damão. Aquele dia é só... lembra de Damão, é nossa terra (...) se nós ensinar para as crianças então eles hão de saber mais tarde o que é a nossa cultura, traditions” (24/08/2010).

É importante salientar que estas mulheres têm em comum o facto de Damão constituir para elas um local de passagem – onde permaneceram apenas alguns anos já na idade adulta – entre o lugar de nascimento, fora de Damão, e o lugar de imigração, onde agora residem. Célia Remédios (e Fonseca) nasceu em Silvassa¹¹⁰ em 1977 mas o seu pai era natural de Damão. Após o seu casamento com um damanense residente em Londres, Célia mudou-se para Damão e, posteriormente, para Leicester. Foi em Silvassa que aprendeu a dança portuguesa pois integrava os grupos que pontualmente se formavam. Valência Knapp (Machado) nasceu em 1981 em Valsad (Estado do Gujarat) mas a sua mãe é natural de Damão. Viveu em Damão apenas oito meses depois de casar com um damanense que era imigrante em Londres, tendo-o por isso acompanhado. Preeti D’Souza (Pereira) nasceu em 1976 em Navsari (Estado do Gujarat) onde aprendeu a dança portuguesa na escola católica que frequentava, com uma professora damanense que após o casamento havia migrado para aquela cidade. Viveu três anos em Damão com uma tia e depois de casar com um damanense imigrou para Wembley, em 2003.

Em conversa com Luís Fonseca, o presidente da DCL referiu precisamente Preeti e Valência como exemplos da importância que a prática do *português de Damão* detém para ele próprio e para toda a comunidade damanense e dos esforços que devem ser cumpridos para garantir a sua sobrevivência:

Nós não quer que português morrer de nossas vidas, que sempre amanhã, depois de amanhã, você há de ter crianças mas continuam com português, aquele é importante. Você vê Preeti que é de Navsari, ela ficou com nossa

¹¹⁰ Silvassa é a capital do Território da União de Dadrá e Nagar-Aveli e esteve sob o domínio colonial português até 1954.

gente e já fala. Tina [Valência] é de outra parte, de Valsad, não falava português em casa, mas agora sim. Assim como outros, que não falavam português e ficou com nós e agora falam português em casa com filhos. Aquele é muito importante.

(Luís Fonseca, Leicester, 21/08/2012)

Filha de pai goês e mãe de Mangalore (Estado de Karnataka e possessão portuguesa entre 1569 e 1650), Preeti aprendeu a falar português apenas depois de se mudar para Damão através do casamento e, principalmente, depois do nascimento da sua filha. O seu testemunho é clarificador do seu processo de aprendizagem e dos motivos que a levaram a aprender uma nova língua: a sua inserção no seio da comunidade damanense e a integração da sua filha numa espécie de família alargada:

Since I got married I started writing in the books to learn the Portuguese, just to teach my kids, so they should be not behind in our community people. That was a plus point, that I have learned. Since my daughter born I always used to talk with her in the Portuguese and latter on she grew up and if I had a mistake she used to correct me. Once she was brought up here she is going to learn definitely English, Portuguese would be a second language, but since I got married and I was realizing when I used to sit with the people of our community they used to speak Portuguese and I can't understand, I can say it was difficult for me. So from that time I used to... whenever I listened to people then I write that word and then I go and ask them what it means, so I always write like Portuguese and English to know the words. Since there I started speaking slowly, slowly and till today you can see I can understand everything and talk to them. Because in Portugal is so pure language but in Daman we speak something different, so I already picked up with that. And is a plus point that my kids know how to speak, so that's a good thing.

(Preeti D'Souza (Pereira), Leicester, 21/08/2012)

Desde que imigraram para Leicester, Preeti, Célia e Valência integraram o grupo de mulheres que desempenha *dança portuguesa*, anglo-saxónica ou de Bollywood nas ocasiões festivas da comunidade damanense (Fig. 15). Todas tiveram o primeiro filho em 2004 e quando as crianças atingiram os três anos de idade as mães ensinaram-lhes em conjunto uma *dança portuguesa* que foi apresentada na festa de Natal da DCL. Assim começou o grupo de dança de crianças, hoje constituído por doze elementos, que desde então tem preparado coreografias com base em música portuguesa, brasileira, anglo-saxónica e de Bollywood para todas as festas de Natal, Carnaval, Páscoa e *World Daman Day*. Apesar de haver pouco contacto entre as comunidades damanense e goesa residentes em Leicester este grupo foi convidado em 2009 para apresentar uma *dança portuguesa* numa festa goesa, como explica Preeti D'Souza (Pereira):

From three children they have become twelve children. Slowly, slowly their brothers and sisters all are joining and even their friends in schools are joining.

So all the parents are taking interest to bring them. Next year we will have more than sixteen. They have done the Portuguese dance, they have done English dance, and Goan community saw our Portuguese dance and they invited in their culture to perform our children. So it was given especially invitation for that, “why don’t your children come and perform the Portuguese dance?”. In their community, in the Goan community. They were so happy to see the small children Portuguese dance. This was in 2009, I think.
(Preeti D’Souza (Pereira), Leicester, 21/08/2012)

Também Hilda Albuquerque – que em 2010 era membro da direção da Daman Community of Leicester e a responsável pela organização de atividades para os jovens –, clarifica os princípios que subjazem à organização do *programa cultural* para a celebração do WDD e qual o significado atribuído à escolha da música e da dança portuguesas:

Todos os membros sentam para fazer um meeting, ali faz decide que vamos fazer uma dança portuguesa para representar Damão, porque Damão fala português e crianças quando vêm aqui depois esquece de falar português, falam inglês. Então para lembrar... to remember our culture and tell them that we are Portuguese as well, so teach them to learn Portuguese, talk Portuguese and to dance Portuguese as well.
(Hilda Albuquerque, Leicester, 25/08/2010)

Uma parte do repertório utilizado na *dança portuguesa* foi transplantado de Damão pelos membros da geração intermédia que em Damão eram membros de agrupamentos de música e dança. Porém, parece ser cada vez mais frequente o uso da Internet como suporte para a renovação do repertório, para a sua atualização e mesmo para a aprendizagem. Todos os dinamizadores da *dança portuguesa* no Reino Unido – na sua maioria mulheres – confessam o recurso a este meio, em particular ao portal audiovisual *youtube*, para a criação das suas coreografias inspiradas no modelo português de agrupamento folclórico.



Figura 15. Performance de *dança portuguesa* dinamizada pelo *Melton Group* durante o *programa cultural* de celebração do WDD-12 em Leicester. Fotografia: Ana Cristina Almeida, 2012

Mas o protagonismo da *dança portuguesa* e do português não acontece apenas nos *programas culturais* organizados pelas comunidades. É frequente, por exemplo, as associações de damanenses serem convidadas por outras comunidades ou mesmo organizações britânicas para representarem a comunidade damanense e, nesses casos, a *dança portuguesa* parece ser uma das escolhas mais importantes para se fazerem representar. A DCOP foi por vezes convidada para se apresentar e representar publicamente enquanto uma das comunidades estrangeiras residentes em Peterborough. Uma das ocasiões foi durante a missa internacional celebrada em 2010 na Saint Peter and All Souls' Church, a igreja adotada pelos damanenses. Nesta celebração cada comunidade católica imigrante foi convidada a identificar-se e a fazer-se representar através do canto de dois hinos. Aceitando o apelo a DCOP escolheu entoar dois cânticos em português. Este exemplo caracteriza a prática corrente dos membros da DCOP de se fazerem representar através de música e dança portuguesas sempre que são solicitados para se exporem publicamente. Ocasões como o Dia Internacional da Mulher ou atividades

organizadas pelo *New Link*¹¹¹ constituem exemplos desses momentos e, como descreve Steffi Noronha (n. 1988), estas ocasiões permitem aprender a *dança portuguesa* e alimentar a relação emocional e identitária que os jovens mantêm com esta prática performativa:

(...) I think, when we first came here we used to do more Portuguese dance, so a lot of people know us for, like, Indian Portuguese, so they know us more for doing Portuguese dance than other dances. We normally dance in the community, I think is just, like, the first time when we got asked to dance outside is when everyone else kind of got to know more about us. Uncle Faustino [Mendonça] and uncle Francisco [Fonseca] obviously they have people who know them and through them obviously they asked us, cause we, like, invited them to come see what we do, obviously then they found out what we do and stuff like that. So then they, like, know what we do.

ACA - Who rehearses the Portuguese dance?

Is a mixture really, of who kind of does it. I think what happens is, like, a lot of people who's here..., like, because when I was in India I used to have a dance group over there who used to perform Portuguese dance all the time. So when I came here we then started doing it here, for I didn't know if these girls ever did Portuguese dance in India. When they came here obviously they started joining us and then we started doing all together. So is just like basically mixing and matching what we know, we just share our ideas and just put it all into a dance (...) It was Christmas when we first did the Portuguese dance, it was Christmas when we just "ah, what about we do a Portuguese dance?". We didn't have any outfits or anything then, we just, like, wore any skirts and stuff, and then we did a Portuguese dance for a Christmas once. And then we decided to get together and we, youth, all us youngsters, we gathered the money from us, like £2 each, and we bought the material and asked one of the ladies to stitch the skirts for us. So then we started using that now for all the dance. We are planning to make another costume 'cause we want a better one, we're kind of bored of that one. So we're planning to start making another costume, a nicer one, a better one

ACA - Why do you like the Portuguese dance so much?

I don't know, is just a tradition, we've always done Portuguese dance, is just a thing we do. Is just... is Portuguese dance and every time there is something the first thing they'll ask us is "will you do a Portuguese dance? Ok?". So yeah... normally there is me and this other girl, Sheryl, we just pick songs and see this step, this step, this step, we just need to see where we're gonna put it in, really

- And how do you know the steps?

I don't know, it just depends on the beats of the song and what steps you're gonna use in the legs and then it's just what's gonna go with the song, with the timing, the beating, it's just stuff like that.

(Steffi Noronha, Peterborough, 27/08/2012)

¹¹¹ O *New Link* é o serviço de asilo e migração da Câmara Municipal de Peterborough que oferece conselhos e orientação aos recém-chegados à cidade e dinamiza um conjunto de eventos com vista à sua inserção social e à coesão de todas as comunidades migrantes.

O processo de aprendizagem e de preparação da *dança portuguesa* descrito por Steffi Noronha parece ser comum aos jovens de Wembley. Miguel Lopes (n. 1996) integrou os dois grupos de *dança portuguesa* que se apresentaram nas comemorações do WDD em Wembley, em 2012: o dos adultos (dinamizado pelos seus padrinhos) e o dos jovens. De acordo com a sua descrição, a decisão de apresentar uma *dança portuguesa*, e a consequente construção da performance, foi da inteira responsabilidade dos jovens e motivada pelo modo como se identificam enquanto damanenses:

(...) All of us came up with something. We all came together two months before and decided
ACA - And why did you want to do the Portuguese dance?
To have fun and spend time with my friends
ACA - But why Portuguese?
Since is WDD is, like, tradition
ACA - And the damanese tradition is Portuguese?
Yes, it's Portuguese... and a little bit of Indian
ACA - So the music and the dance should be Portuguese and Indian?
Yes, it depends, you don't really have to, but it will be more traditional to do Portuguese dance.
(Miguel Lopes, Wembley, 25/08/2012)

A análise das quarenta e quatro entrevistas que realizei em Leicester em agosto de 2012 permitiu-me concluir que cerca de metade dos damanenses entrevistados entende que a festa do WDD deveria circunscrever-se à apresentação da *dança portuguesa* e do mandó. Aqui se inclui, como paradigmático, o testemunho de Michelle Noronha (n. 1983), para quem a performance da *dança portuguesa* é tão natural – “that’s what it is” – que chega a ser designada indistintamente por *dança damanense*, confundindo-se e sendo integrada no conjunto das práticas performativas da comunidade católica de Damão:

(...) ACA - What is the meaning of the WDD?
Michelle - Getting together, basically, all the people from Daman and presenting some traditional thing from Daman, just encouraging kids to dance and sing
ACA - And to dance what kind of music?
Celebrating the Portuguese dance I think, so yeah, modern one
ACA - Portuguese dance should be presented on the WDD?
I think so. Because that’s what it is. It’s not necessary though, but I feel, my opinion is that should be because is called Daman Day and then you should have a Daman dance
ACA - And Daman dance is Portuguese?
Yeah, Portuguese dance.
(Michelle Noronha, Leicester, 12/08/2012)

Estes testemunhos, cruzados com a minha experiência de campo e com a detalhada descrição de Steffi Noronha, são reveladores de um conjunto de particularidades que caracterizam a preparação da performance da *dança portuguesa* nos *programas culturais* tanto em Peterborough como em Leicester e em Wembley e que lhe conferem a importância, o significado e o valor que atualmente detém. Através deles é possível compreender o seguinte:

1. A *dança portuguesa* é utilizada como bandeira da comunidade damanense e a função identitária de que se reveste é assumida pelos próprios e reconhecida pelos Outros, os não-damanenses. Ou seja, para além de ter presença obrigatória nos *programas culturais* organizados pelo e para o grupo, nas performances de carácter expositivo a *dança portuguesa* é escolhida pelos jovens ou mesmo solicitada por organizações exteriores, quando são convidados a representar-se. Sheryl Mendonça, que Steffi aponta como codinamizadora do grupo, reforça o valor simbólico que a *dança portuguesa* detém: “It is natural for us to do Portuguese dance, because Portuguese is our main culture. Our religion is catholic, yeah, but our culture comes from Portuguese and we speak Portuguese, therefore we need to show people that we are Portuguese, so we do Portuguese dance” (27/08/2012);
2. A *dança portuguesa* é criada coletivamente a partir de um repertório coreográfico constituído pelos conhecimentos que os performers adquiriram enquanto elementos de grupos congéneres em Damão e/ou mais tarde no Reino Unido. O processo de construção da coreografia é, portanto, baseado na experiência, na observação dos mais velhos e dos *videoclips* de agrupamentos folclóricos portugueses disponíveis na Internet;
3. A *dança portuguesa* caracteriza-se por uma flexibilidade relativa na criação da coreografia e na escolha da música que, como veremos seguidamente, pode até ser importada de repertório de música popular brasileira. Mais importante do que as palavras a eleição do tema a dançar é determinada pelo seu carácter que, segundo as minhas colaboradoras, tem de ser “jumpy”, “lively”, “very close to Portuguese”;
4. No Reino Unido, mais do que em Damão, a performance da *dança portuguesa* depende da iniciativa dos jovens. Como referi na secção sobre esta temática, em Damão os jovens são frequentemente atraídos e ensinados por elementos da geração mais velha, tomando pontualmente a liberdade de se reunirem para coreografar e ensaiar uma *dança portuguesa*. Pelo que constatei no terreno, tanto em Peterborough como em Leicester e em Wembley formam-se grupos de jovens que autonomamente preparam uma *dança portuguesa* quando se aproxima alguma ocasião festiva e o respetivo *programa*

cultural. Para tal, pesquisam temas na Internet que correspondam ao seu referencial de *música tradicional portuguesa*, escolhem os passos apropriados e garantem a criação de um traje desenhado e costurado à imagem dos estereótipos exportados pelos agrupamentos folclóricos portugueses (*vide supra*);

5. A *dança portuguesa* representa para os damanenses uma tradição e, por isso, a sua existência é inquestionável, a sua presença na vida da comunidade é obrigatória e, como acrescenta Sheryl, “natural”.



Figura 16. Performance de *dança portuguesa* pelas jovens de Peterborough durante o *programa cultural* de celebração do WWD-12 em Peterborough. Fotografia: Ana Cristina Almeida, 2012

6.2.2 O *World Daman Day* enquanto catalisador da damanidade

A análise entre o modo como o WDD, ou o *Dia de Damão*, é organizado em Damão e a configuração que entretanto vem adotando no Reino Unido mostra um progressivo afastamento entre os objetivos coletivos. Enquanto em Damão a organização promove eventos temáticos elegendo em cada ano um lema a celebrar – como em 2012 “Viva Damão! 100% Música Portuguesa” –, no Reino Unido o WDD parece constituir cada vez mais um argumento para a reunião da comunidade, a evocação do território de origem e a transmissão

da damanidade. Luís Fonseca, presidente da Daman Community of Leicester e portanto o coordenador da celebração nesta cidade, mostrou desconhecimento da temática respeitada em Damão em 2012 e explica assim os objetivos do evento:

Agora focus é crianças, crianças, agora já está muitas crianças aqui, já nascem crianças aqui. Aquilo é importante fazer qualquer coisa a eles

ACA - Mas é importante ensinar o quê às crianças?

Ensinar tudo o que é damanense, falar português damanense, aquilo é um parte. Depois outro parte é brincar, estar junto, senão depois não vai para um lado, outro lado. Tem de estar junto a eles, aquilo é importante. Ensinar a cultura portuguesa, cultura damanense, aquilo conforme nós... ensinar aquele e deixar, aquilo é importante. A cultura de Damão é a cultura portuguesa, é, damanense e portuguesa é a mesma coisa, é muita resemblance, não? Damanense e português. A dança e tudo mais, gosta mais de sol, gosta mais de vinho, gosta mais de baile, e é assim damanense também.

(Luís Fonseca, Leicester, 21/08/2012)

Esta perspetiva, que coloca na vida comunitária, e em especial na construção de eventos de autorrepresentação, a responsabilidade de garantir a continuidade da cultura de origem através da transferência da experiência e do conhecimento entre gerações está também presente no testemunho de Maziano Guedes (n. 1984), coordenador da juventude da DCL, no seu discurso de apresentação do WDD em 2012:

(...) Is very important that we carry on to do this, because we all know our Damão, we all love the tradition, the culture, the religion, the sports, everything, and it is very important that we should carry on doing this for the future of our children. So guys let us not forget and next year come on, lets work harder our youth, we are, I think we are loosing the trend of damanense, we are becoming more, I think, of the English side. It's not bad but I think we should not forget where we came from. Ok guys? So we should encourage our youth, everyone, to come to this WDD, a very beautiful event, so we each one of our youth take part.

(Maziano Guedes, Leicester, 19/08/2012)

Todos os meus colaboradores mais jovens referiram nas suas entrevistas que veem o WDD como um momento em que toda a comunidade se reúne para recriar Damão. Mas o WDD é ainda uma oportunidade para os jovens aprenderem com os mais velhos o que designam por cultura damanense. Como muitos elementos da geração mais nova afirmaram, a função dos seus pais é ensinar-lhes o mandó e a *dança portuguesa* e a sua é aprender com eles. O WDD parece assim constituir uma ocasião valiosa para a geração mais velha apresentar a cultura damanense e a mais nova conhecê-la e aprendê-la, diretamente através da integração dos mesmos grupos performativos ou indiretamente pela observação dos ensaios e do *programa cultural*. Cabe, portanto, aos mais velhos determinar o que constitui a cultura damanense e o

testemunho de Marlyn Noronha (n. 1970) é elucidativo do diferente valor que atribui às diferentes performances que podem integrar o WDD:

(...) ACA - Qual é então o significado e o objetivo do WDD?

Como tem o WGD agora tem o WDD, all the damanese around the world take a chance to celebrate WDD, just to represent Daman on that day

ACA - E é a dança portuguesa que representa Damão?

Aquele é que aprendeu ali, não é?

ACA - Houve um grupo de jovens que fez dança indiana. Isso também representa Damão?

Não, but Damão portuguesa dança tem limitation, pode fazer só um dança de Damão, só um portuguesa dança, não pode fazer mais, so outras pessoas depois faz de outras línguas também, é assim

ACA - Então pode ser em inglês?

Well, entertainment sim, pode ser qualquer, porque pode fazer, mas se todo vai fazer de Damão português dança is going to be the same, isn't it? (...) tem de fazer qualquer coisa em português at least, that sort of thing, (...) means, the Portuguese sort of thing, Portuguese culture.

(Marlyn Noronha, Leicester, 24/08/2012)

Também alguns elementos da geração mais nova demarcam esta distinção entre “cultura damanense” e entretenimento, que pode igualmente ter lugar no *programa cultural* do WDD adquirindo um outro estatuto. O próprio Sheldon Brito (n. 1986), que dinamizou a performance de dança de Bollywood no WDD-12 de Leicester e que em 2011 tinha coreografado um tema do cantor português Emanuel, partilhou na sua entrevista o receio de que a cultura damanense se vá gradualmente afastando do referencial português que, na sua opinião, a constitui. Para Sheldon, as principais ameaças ao que considera ser a “cultura damanense/portuguesa” são as influências britânicas e indianas e as falhas na transmissão intergeracional:

(...) ACA - What is the meaning of the WDD to you?

According to me we relive the moments, what we used to be in India, all come together as one family. Actually we used to do differently, we used to play all the games that we had in India (...) We used to do other programs as well, the Portuguese, more like our Daman community, Portuguese culture and stuff, but now I don't know, slowly, slowly is disappearing. I don't know if more are living the UK life, like the UK lifestyle. All those things have come in, so as a result of it we are forgetting our Portuguese culture (...) If one day they die [the oldies] the youth will not do anything because the youth don't know what is the meaning of that, so it is for the old people to teach the youth just to make us aware, like what is India, what is Daman, the culture, so we don't know actually, it is them who has to teach us the mandó, has to teach us the Portuguese dance, so we can live that. Once I think that generation is gone I think the Portuguese culture will die one day, so just to keep alive I think we should do this kind of things and we should motivate the youth especially, to

learn these things, because the youth is the future of this. So once they have gone the youth will continue the culture.
(Sheldon Brito, Leicester, 19/08/2012)

Em Leicester, o único caso de aprendizagem direta dos mais novos com os mais velhos é constituído pelo grupo de dança das crianças ensaiado por Valência Knaap (Machado), Preeti D'Souza (Pereira) e Célia Remédios (e Fonseca). O *Melton Group* apenas integra mulheres da mesma faixa etária – aproximadamente entre os trinta e cinco e os quarenta e cinco anos – e os jovens preparam as suas performances frequentemente por iniciativa e responsabilidade próprias. O grupo de crianças já apresentou dança portuguesa, anglo-saxónica e indiana, e em 2012 foi dirigido por Martina Guedes (n. 1993) que preparou uma coreografia para o tema *Ai se eu te pego* do cantor brasileiro Michel Teló. Aos olhos de Valência, o WDD e a participação neste grupo é central para que as crianças possam “aprender a damanidade”:

(...) ACA - E qual é o significado do WDD?
The meaning is to spread out what we are and what we'll always be. Nós quer mostrar para tudo nossa gente nós conforme veio de Damão nós ainda é e nós há de ficar conforme veio de Damão, we will not change from wherever and whatever we may be in the world. Whatever we'll go we'll spread the message of our traditional food, how we are. That's the way we want to be.
ACA - Então que música e que dança acha que devem fazer no WDD?
Nóss vai fazer um pouco inglês, some hindi and try to do with mandó e tudo, all little bit, because we cannot forget India also, the place where our children brought up and we're brought up. So we want to put everything and make it as one
ACA - Português, hindi, inglês
Yeah, English
ACA - As crianças percebem o que é que é português, o que é indiano...
Yeah, they know the difference between the language but, like, in some Portuguese, like dance, they enjoy the tune they dance but they can't understand, so whatever we understand we try to explain them
ACA - Eles percebem por que é que fazem dança portuguesa?
Porque nós ensina a eles que esse é aquela tradição de nós e cabe a vocês fazer e aprender.
(Valência Knaap (Machado), Leicester, 12/08/2012)

A proposta de Tracy Brito para o WDD-12 de Leicester, onde apresentou uma coreografia com base em música portuguesa e outra recriando uma dança de Bollywood, é bem clara quanto à importância do WDD enquanto integrador de gerações e de perfis da damanidade:

(...) For me [WDD] is like all the Daman, not matter, because we have two separated Daman, we have the Small Daman and the Big Daman. So it means, like, just all of us coming together, sharing the same kind of culture and tradition, all the, you know, all the things we used to have in Daman as well, just to keep on coming from one generation to the next, keeping the Daman

things still inside us, you know, all the culture that we have, you know, how we have the Portuguese kind of culture, we have, like, all the dancing, Bollywood, the Portuguese dance. Then obviously the acting dramas, and the entertainment they have for the little kids as well, and the adults as well join in, they kind of, you know, perform. Just, like, being together, having fun.
(Tracy Brito, Leicester, 19/08/2012)

Mas estes discursos, aparentemente centrados numa visão utópica segundo a qual a representação de Damão através da música e da dança é, também, uma forma de representar Portugal, convivem também com alguns discursos críticos ou, pelo menos, interpelativos destes enunciados cristalizados. Maziano Guedes (n. 1984), o coordenador da juventude da DCL, deixa assim claro as suas dúvidas em relação ao perfil da música e da dança que representam, sobretudo no que se refere à *dança portuguesa*:

(...) You know, the dance, I don't know if it's... we try and do like you saw yesterday, the traditional, I don't know if it's aldeia, música da aldeia, eu não sei. We try to do that kind of..., the dress (...) Pimba, música pimba, you know, things like that, but I don't know if there is another style of Portuguese dance, you know

ACA - But you do that because you think that's the damanese dance?

No, no, it's Portuguese dance, that is completely Portuguese I think. You know, people that have visited Damão from Macao and Portugal they have brought this type of dancing. We also had a group from Portugal coming to Leicester and they had a similar dance, what we do, you know, the traditional dancing and the tapping of the feet and everything. But singingwise I don't know, we have our own style of singing, you know, Maria Pitaxê and all that kind, mandós. That is made up in India, I believe (...)

ACA - And do you know how to sing the mandós?

Yeah, I sing it because I pick it up from the party, whenever we have some program. From the elders. That's why we do WDD, so the young is learning from us

ACA - So is important that the younger generation knows how to sing the mandós?

Well, it is important to me, but I don't know if the parents want them to know or they choose to... if the young kids don't like it we can't force them that you have to know. But I think we shouldn't forget where we came from, that we are part of Damão and Damão was part of Portugal. So I think is very important to have, you know, to know what we're doing, why we are doing it.

(Maziano Guedes, Leicester, 20/08/2012)

Marlyn Noronha, dinamizadora do *Melton Group* e, portanto, membro extremamente ativo na manutenção de um repertório de representação de Damão, também parece questionar a adoção acrítica da música portuguesa enquanto música damanense. Referindo-se a práticas performativas que conhece de Damão, Marlyn propõe a designação “indo-portuguesa” que na sua opinião melhor caracteriza a cultura damanense:

(...) The Portuguese left behind the language, I'm not sure the tradition and culture, a mim acha que aquilo é mais indo-portuguese, is more indo-portuguese tradition and culture, porque I don't know que culture and tradition de Damão actually existe no Portugal, porque comida também a mim não acha que é mesma como Portugal, é muito diferente. Eu não sei aquele originality desse todo nome, donde veio eu não sei, I don't know. Like, como surad e ambat, a mim não acha que isso tudo é conhecido de Portugal, so it has to be some Indian original, it's more Indo-portuguese, more than Portuguese. Like, no casamento faz lavada-de-cabeça e *lavada-de-pés*, are they Portuguese culture? Probably not, probably they are like a sort of Indian culture in a Portuguese... I don't know. So a mim acha que culture and tradition I don't think is all Portuguese, I think is more indo, Indian Portuguese mixture.

(Marlyn Noronha, Leicester, 24/08/2012)

Para além de local de encontro e de argumento para a transmissão do legado damanense na diáspora, o WDD é também, para aqueles que viveram parte da sua vida em Damão, uma forma de celebrar e evocar memórias passadas. O WDD gera uma espécie de experiência de transcendência potenciando uma oportunidade para viajar no espaço e no tempo para Damão e para o passado. Como referem Telma Miranda (n. 1968) e Geraldo Noronha (n. 1963), a performance da música e da dança, e sobretudo do mandó, “faz lembrar daquele tempo quando todos estava junto” (Telma Miranda e Geraldo Noronha, 27/08/2012). Este sentimento está bem expresso no testemunho de Shelina Guedes que nasceu em 1990 e passou a infância em Damão:

(...) When I was small I remember, when I was very small, maybe 7-6, and we used to have this feast, festa de Nossa Senhora das Angústias. My grandmother lives in Mangueiral Road and after the feast we all gathered our family, people, all our family members we gathered and we used to have a food and my uncles and all, we used to have a kill, you know, porc, pigs, we used to celebrate, and after that they used to sing mandós, so I remember all the songs that still they sing now, so it's good.

(Shelina Guedes, Peterborough, 28/08/2012)

Em ambos os testemunhos – que aqui representam muitos outros que coligi no terreno – o mandó surge como a evocação máxima da experiência de damanidade. Na verdade, aos discursos ambivalentes que balançam entre o referencial português e o indiano, entre a *dança portuguesa* e a dança de Bollywood, entre o ser-se indiano, português, ou indo-português, parece suceder-se, quando se evoca o mandó, o ponto de equilíbrio onde se define a damanidade. Em situação de exposição, como no WDD, o mandó é sempre cantado coletivamente tanto pelos performers que se encontram no palco como por aqueles que estão sentados na audiência, não havendo uma separação rígida entre os dois espaços e os seus

intervenientes. Esta situação permite que tacitamente o significado que é simbolicamente construído e conferido ao mandó seja também partilhado e ensinado intergeracionalmente. Ou seja, no momento da sua performance as memórias de Damão vinculadas ao mandó são vividas por aqueles que de facto as experienciaram e imaginadas por quem com elas contactou apenas em segunda mão. Na celebração do WDD-10 em Peterborough chamou-me à atenção o facto da performance de mandó ter sido partilhada por jovens e adultos ao contrário do que é frequente acontecer. Aos adultos que apresentaram a *dança portuguesa* juntaram-se as jovens que dançaram a música de Bollywood para, em conjunto, cantarem mandó.



Figura 17. Performance de mandó por elementos das gerações mais nova e intermédia durante o programa cultural de celebração do WDD-10 em Peterborough. Fotografia: Ana Cristina Almeida, 2010

O mandó parece adquirir, portanto, um lugar singular e conciliador na difícil equação que todos os damanenses experimentam para se identificar e que os faz vaguear entre Portugal e a Índia. O mandó é o lugar de conforto, o lugar de encontro entre gerações, entre tempo e espaço, conduzindo à partilha de experiências que, não sendo necessariamente as mesmas conduzem, no entanto, ao entendimento da damanidade. Talvez por essa razão o seu lugar no WDD seja transgeracional e nome de uma experiência coletiva.

Conclusão Parcelar

A análise dos diferentes testemunhos coligidos durante o meu trabalho de campo no Reino Unido mostra uma efetiva convergência no modo como os diferentes protagonistas se reveem enquanto atores no processo de recepção, manutenção e transmissão do que entendem ser a cultura damanense de que são representantes. O WDD parece ser o momento

simbólico de concretização desse processo. Existem, porém, configurações diferentes no modo como o WDD é enunciado e que dependem da forma como as diferentes comunidades se organizam. No caso de Peterborough, o Boletim da DCOP, entregue em agosto de 2012, convidava todos os damanenses a participar nesta festa e a relembrar e recriar Damão **em família**:

Our fifth WDD will be held on the 26th of August 2012. Let us once again revive our past memories and feel that we are in Daman. Let us all extend our hands together to make the difference; as the word DA MAO means.

This year each group is given a project and we do hope all cooperate. Your group leader will keep you well informed about it and other details. As in the past, we request each family to bring your food and drinks, where it will be displayed and shared together as one big family. Please try to bring Damanese food.

You are free to stage up any events or display any articles which will bring our memories back. “Viva Damao” (Noronha 2012).

Na adesão a este evento internacional os damanenses de Wembley, talvez pela sua dispersão que lhes retira alguma capacidade de mobilização, contaram com a ajuda dos seus conterrâneos fixados em Peterborough. Para participar e assistir à primeira comemoração do WDD em Wembley, em 2011, deslocou-se de Peterborough um grupo de jovens e adultos. Os jovens ofereceram performances de *dança portuguesa* e de Bollywood e os adultos cantaram mandó juntamente com os damanenses residentes na capital. Alguns elementos da direção da DCOP aproveitaram a ocasião para dar as boas-vindas aos novos oficiantes do evento e explicar o seu objetivo e significado. As palavras proferidas por Venceslau da Silva relativas ao dia dedicado à celebração de Damão são reveladoras da importância dada à cultura e às tradições associadas ao território de origem e do modo como o espírito de união e de comunidade é mantido à escala nacional no país de acolhimento:

On this auspicious day of the first World Daman Day celebrated by the Catholic community in Wembley, in London, I would like to extend my wishes from all our families in Peterborough wishing each and everyone of you a happy Daman Day. My dear people, do we know why we celebrate this day? Dear children, do you know why we celebrate this day? No. This is the day where we all damanense, all brothers and sisters scattered all over the world come together to express that one tradition, that one heritage, and one culture: Damão (...) We today proudly present our art and culture, our folk dance, Portuguese dance performances by our young people both from Wembley as well as we've got some performances from Peterborough as well. And I hope everyone of you enjoy, sit back, relax and just enjoy this day and express one culture, one heritage, and with one heart we say: Viva Damão! Viva damanense!

(Venceslau da Silva, Wembley, 28/08/2011)

Como Maziano Guedes descreveu e atrás transcrevi, “the swing is going on both sides”. Na verdade, “ser damanense” implica viver uma condição de liminalidade e gerir uma situação de diálogo entre duas identidades imaginadas – a indiana e a portuguesa – através de um processo permanentemente performativo e dinâmico. Os damanenses vivem constantemente visados pela necessidade de se identificarem culturalmente. Essa necessidade emana no interior das próprias comunidades mas também a partir do exterior, pela curiosidade e estranheza que causa o encontro com indivíduos aparentemente indianos mas não totalmente. Este processo desenrola-se, no caso dos damanenses e em particular dos mais jovens, de uma forma difícil e quase conflituante. A necessidade de se autodefinirem – externa e internamente – traduz-se numa recorrente reflexão sobre esta questão e até na concepção de possíveis explicações que resumam de forma exata e completa aquilo que efetivamente são. Por vezes, a resolução deste conflito encontra-se em aspetos formais, como exposto por Bartolomeu Mendonça (n. 1956) quando descreve o modo segundo o qual ensina aos mais novos como devem responder quando se deparam com a necessidade de definir a sua origem, nacionalidade ou língua no contexto da escola ou do trabalho:

(...) nós somos de origem português, porque nós ali na ficha que tem de preencher qual é a nacionalidade, qual é a sua origem, eu sempre diz às nossas pessoas que “olha, nós somos da Índia mas somos de origem portuguesa, Portuguese origin”

ACA - Então se tiverem passaporte indiano têm de colocar na nacionalidade Índia?

Índia

ACA - Mas na origem portuguesa?

Portuguesa, sim

ACA - Em que tipo de ocasiões é que têm de preencher esses papéis?

Todas as ocasiões. Se você for para um trabalho ou outra coisa, tem de...

ACA - E na escola quando se inscrevem?

Na escola sim, tem de escrever, porque quando haver aquele census também tem de escrever qual é a sua nacionalidade, eles querem saber quantas pessoas estão cá.

ACA - Então os damanenses são indianos de origem portuguesa?

Sim, means, a nova geração eles não conhecem, eu sempre diz a eles “olha, nós somos portugueses, é de origem portuguesa, por isso é que nós podemos estar cá. Senão não havia maneira de estar cá. Os nossos pais, os nossos avós, foram portugueses”. E se a Cristina for em casa eles falam português mas não falam com sotaque, mas falam português, é português.

(Bartolomeu Mendonça, Peterborough, 28/08/2012)

À evidente heterogeneidade da damanidade junta-se ainda, na diáspora, a necessidade de gerir a relação com a cultura de acolhimento. Como refere Cecília da Silva (n. 1993):

I think we've grown from having a Portuguese background, we also blended into the Indian culture and then when we came here we blended into the British culture. So it's like all a mixture, all the different cultures.
(Cecília da Silva, Peterborough, 27/08/2012)

Mas enquanto a geração mais nova é mais permeável à cultura de acolhimento, a geração mais velha permanece resistente a essa relação e reincide na manutenção de uma cultura damanense, claramente espelhada na concepção da bandeira da Daman Community of Peterborough que aqui podemos observar:



Figura 18. Bandeira da Daman Community of Peterborough criada pelo seu presidente Francisco Fonseca. Fotografia: Ana Cristina Almeida, 2010

A bandeira inclui o emblema que muitos dos elementos da geração mais velha usaram enquanto alunos do Instituto de Nossa Senhora de Fátima, em Damão Praça, que mimetiza a bandeira portuguesa: metade verde e metade vermelha com uma cruz amarela no centro à volta da qual simbolicamente se reúne a comunidade unida pela fé católica. O emblema é envolvido por dois ramos e cada folha representa cada uma das famílias que integra esta

comunidade. A bandeira conjuga as cores da bandeira indiana com as da bandeira portuguesa e este pormenor é assim explicado por Francisco Fonseca:

A base é na Índia mas pais são português e nós que aqui vem são português. É português ali em Damão! Pais nasceram português mas ficaram na Índia, na base. Nós não pode negar que nós não é Índia, é indiano porque nós nascemo ali, mas é português por causa que pais estudaram português e nós também ficou português.

(Francisco Fonseca, Peterborough, 27/08/2010)

É esta condição ambivalente que vivem os damanenses não só na diáspora como em Damão e é na gestão de todas estas multiplicidades que a música adquire um papel central, não apenas no processo de identificação e demarcação do grupo e das suas diferentes gerações como também enquanto território de afirmação e de diferenciação identitária. A música, de alguma forma, constitui um instrumento de conciliação para uma identidade em conflito.

Conclusão

Cantando e dançando Damão: a construção de um lugar que “soa a casa”

“Place, for many migrant communities, is something which is constructed through music with an intensity not found elsewhere in their social lives”
(Stokes 1997, 114)

Ao longo deste trabalho procurei descrever o processo através do qual os damanenses católicos evocam, imaginam e constroem o seu lugar no mundo, na busca incessante de garantir uma espécie de sobrevivência da damanidade. A ideia de que esse lugar “soa a casa” prende-se com o facto de a música e a dança constituírem o principal intermediário nesse exercício de reconstrução, seja através da performance, seja através de todos os saberes que é necessário evocar para que a performance possa ocorrer: a língua, o contexto ritual, o espaço físico de representação, o legado histórico, a consanguinidade e o sentido de ancestralidade através da memória dos antepassados. Senti pela primeira vez que estava a testemunhar este processo quando desenvolvia o meu trabalho de campo no Reino Unido junto das comunidades que se encontram fisicamente longe do território que consideram ser a sua “casa”: Damão. Porém, o conhecimento da diáspora ofereceu-me também um outro olhar sobre o contexto católico de Damão e sobre todo o material etnográfico que havia coletado. Também ali, em Damão, a performance da música e da dança define um universo sensível que contribui para a evocação de um lugar ambicionado, de uma “casa” que outrora existiu mas que o presente parece ocultar. E, neste sentido, a comunidade católica damanense residente em Damão – e em especial a geração mais velha – parece constituir uma espécie de migrante no seu próprio país, como se tivesse percorrido uma viagem diaspórica no tempo e não no espaço, também ela procurando construir um lugar de identificação ou de acolhimento para a sua diferença. O conhecimento da realidade damanense na diáspora foi decisivo, portanto, para compreender Damão e para entender que a procura, e consequente recriação simbólica, de uma “casa” para a damanidade pode remeter para duas cartografias distintas embora complementares: a do lugar físico (Damão) e a de um lugar temporal (o passado).

Em Damão, o lugar ambicionado remete para o passado, para um tempo vivido por uns, imaginado por outros, mas que todos desejam. O fim do estatuto de colónia ou de “território português” e a transformação de Damão em território integrado da Índia alterou toda a representação do espaço assim como o conjunto de relações sociais, emocionais, simbólicas e de identificação que os católicos mantêm com o contexto no qual agora vivem. São estas relações que transformam um espaço num lugar, numa “casa” que, na voz dos meus colaboradores, já não existe e por isso procuram recriar. Na diáspora, em concreto no Reino Unido, a procura do lugar ambicionado promove um duplo itinerário – o do tempo e o do espaço – potenciando uma viagem emocional e sensorial simultaneamente para o passado e para Damão.

Usando a música e a dança como forma de reconstruir o lugar (a “casa”), os damanenses recorrem ao repertório que consideram ter de “original” (o mandó) e àquele que resulta de uma herança (a música e a dança portuguesas). É este repertório que lhes permite demarcar a sua singularidade e diferenciar-se do Outro: na Índia, das comunidades hindu e muçulmana e, no Reino Unido, dos restantes grupos migrantes e da população britânica. Divididos entre “serem indianos” e “serem portugueses”, os damanenses, e em particular os jovens residentes no Reino Unido, vivem na tentativa permanente de gestão de um conjunto de referenciais culturais que consideram conflitantes e parecem encontrar na música e na dança uma forma de conciliação para esta “confusão” identitária e condição liminal, de que o testemunho de Stacy Noronha (n. 1994) é representativo: “(...) if I say I’m an Indian people are gonna think I’m a hindu, but then I’m Portuguese, I’m from Daman, but it is India as well. I don’t know, it is quite confusing” (Peterborough, 27/08/2012, sublinhado meu).

A performance e a exposição de um saber “original”, como forma de resolver o conflito, materializa-se em momentos de auto e de heterorrepresentação e inscreve-se no universo das emoções e dos sentidos intrínsecos aos próprio corpo. Por isso a presença de um repertório expressivo, centrado no mandó e na *dança portuguesa*, é inerente à condição de se ser damanense enquanto saber incorporado, transversal a todas as gerações e inseparável da própria vida, como ilustram as palavras das jovens Sheryl Mendonça (n. 1993) e Steffi Noronha (n. 1988), respetivamente: “(...) is natural for us to do a Portuguese dance”; “(...) is just a tradition, we’ve always done Portuguese dance, is just a thing we do” (Peterborough, 27/08/2012).

Através da música e da dança os damanenses sentem, performam e afirmam a damanidade, construindo um lugar que “soa a casa”. Este lugar é, ao mesmo tempo, um lugar de memória e de imaginação. A geração mais velha evoca o passado que viveu enquanto as outras gerações procuram reproduzir a experiência dos seus pais e avós. Cada um escolhe aquilo que deseja guardar, ou seja, a imagem que deseja preservar da sua “casa” e o que prefere ensinar e aprender. Consequentemente, o modo de construir a “casa” resulta deste compromisso intergeracional que confere diferentes experiências de sentir a damanidade, diferentes “structure of feeling”, na acepção de Raymond Williams (1961), diferentes formas de entender a “tradição” e a “cultura” enquanto construções imaginadas, abertas e permeáveis cuja fonte ou modelo não precisa de alguma vez ter existido sob a forma pela qual são recriadas e transmitidas (Gutiérrez 2009, Hall 2008, Shils 1992). A memória, real ou imaginária como Erll (2008), Fortunati e Lamberti (2008) preconizam, é guardada, no que à música diz respeito, primeiro na experiência e, em última instância, em cadernos cujo testemunho garante a permanência para lá do tempo e do espaço do que não se quer esquecer. Os cadernos, que guardam a música, as palavras e a memória das pessoas que os conceberam são, tal como a performance da música, únicos, frágeis e recicláveis. Assim é, também, a damanidade.

Está portanto claro, para mim, a partir da análise dos meus dados de terreno, que é possível estabelecer uma enorme proximidade entre o modo como se define a música damanense e o modo como se define a própria damanidade. Tratando-se, em ambos os casos, de conceitos extremamente difusos e fragmentados, é no entanto evidente a relação de dependência que existe entre ambos ao ponto de a música e a dança constituírem a principal âncora à qual os damanenses, em Damão e na diáspora, recorrem para construir o seu lugar no mundo, a sua “casa”. Embora se trate de um lugar de memória e, portanto, baseado na experiência de uns e na imaginação de todos, os damanenses evocam três recursos fundamentais para se autoidentificarem: (1) a existência de algo único e original (a música e a dança); (2) o facto de essa originalidade se estabelecer a partir do que efetivamente não são (nem portugueses nem indianos – damanenses); (3) a relação sensível entre o ser e o sentir, ou seja, mais importante do que definir a damanidade é senti-la e performá-la. São estes três aspetos que vou procurar explicar neste texto final em forma de conclusão, a partir do seguinte modelo de análise onde se evidenciam os quatro princípios que, a meu ver, identificam a música damanense e, por consequência, a damanidade:



Figura 19. Modelo de análise: a música enquanto dimensão explícita/performativa da damanidade

We have something original

“(…) Now there is a revival (…), people are more aware “ah, this is part of our heritage and we should preserve it”, otherwise nobody cared before, we were not aware (…) Now is different, now we feel that at least we have something original”

(Noel Gama, Damão, 07/03/2010)

Escolhi esta declaração de Noel Gama, um dos meus colaboradores em Damão, dado que ela congrega um conjunto de aspetos centrais para o estudo da música damanense e para a compreensão da comunidade católica damanense que se revelaram fulcrais para o meu trabalho. Desde logo o facto de o mandó ser considerado pelos seus protagonistas “a música original de Damão”, ou seja, “a música damanense”. Esta consciência de posse de algo seu, único, original e damanense, adquire contornos de um resgate identitário mais urgente ainda se pensarmos na condição de liminalidade vivida pelos damanenses, decorrente do facto de Damão constituir um território integrado na Índia. Tratando-se de uma comunidade minoritária à qual não foi permitido escolher a língua oficial que fala ou a bandeira que a

representa, os seus elementos encontram no mandó o testemunho da sua singularidade, da sua identidade e da sua cultura (Hall 1990, 1996, 2008; Williams 1961; Chambers 1994; Jameson 1993). Ele define um instrumento de identificação e de demarcação da diferença a que os damanenses católicos recorrem para afirmar a sua damanidade e que, juntamente com a *dança portuguesa*, se reveste de uma importância ainda mais significativa na diáspora (Clifford 1994, Cohen 2001, Levitt 2009), contribuindo para a gestão de um dilema identitário aparentemente mais profundo, complexo, exposto e recorrente.

Por outro lado, a valorização do mandó associada à sua transformação em escudo identitário e representativo da própria damanidade resultou de um processo que envolveu a sua recontextualização (Bauman e Briggs 1990) e consequente ressignificação. Como detalhadamente descrevi (*vide* capítulos terceiro e quarto), a experiência dos damanenses da geração mais velha relata a performance do mandó em situações informais e improvisadas, associada a festas familiares (casamentos, aniversários, comunhões, batizados), rituais pré-nupciais, *paródias*, *batucadas* e *suradas*. Estes momentos de socialização revestiam-se, até meados do século XX, de um carácter exclusivo de partilha entre damanenses e de participação espontânea, sendo inexistente a distinção/separação entre os performers e o público. Esporadicamente, o mandó acedeu a territórios sociais e expositivos diferentes, como são exemplo os convites dirigidos a Ludovico Machado para, com os seus filhos, preparar momentos musicais no Palácio do Governador ou os programas radiofónicos “Renascença” organizados pela Academia de Língua e Cultura Portuguesa de Goa e pelo Prof. Carlos Xavier (*vide* capítulos terceiro e quarto).

Estes eventos recortaram o mandó do seu contexto habitual de performance oferecendo-lhe um significado diferente emanado do exterior: para os damanenses, o mandó passou a constituir um comportamento passível de ser exposto e não apenas partilhado. Passou, portanto, a constituir um ingrediente de identificação e de diferença. Este aspeto, certamente, contribuiu para o lugar que o mandó hoje ocupa na definição da damanidade, razão pela qual o ato de se expor através do mandó é hoje uma prática comum, em situações de auto e de heterorrepresentação. Relevante para este processo de recontextualização e ressignificação do mandó foi, sem dúvida, a criação do *Grupo Folclórico Damanense* no final dos anos 70 do século XX por Maria da Graça Lopes (e Rocha). Inicialmente dedicado à apresentação de dança folclórica portuguesa, este grupo passou a incluir a performance de mandó quando se

deslocou a Macau, em 1990, sob a nova designação de *Caravela*. Desde então tanto este grupo como, por exemplo, o grupo *Benfica* cantam, tocam e por vezes dançam mandó em todos os *programas culturais* organizados em Damão. Porém, estes novos contextos não contribuem – aparentemente – para alterações significativas no modo informal como o mandó é performado. Digamos que mesmo em situações de exposição o mandó não deixa de constituir um comportamento de partilha tal como o é em situações de performance informal e quotidiana articulando, nesses momentos, a formalidade do palco com a informalidade da rua ou da sala de estar.

Este paradigma articula-se de forma coerente com o suporte físico no qual o mandó é guardado: os cadernos. Manuscritos, datilografados ou em forma de coleções de folhas soltas, os cadernos são concebidos com o intuito de impedir o esquecimento, de garantir um suporte físico como ajuda de memória e de facilitar a sua transmissão às gerações mais novas. Os cadernos de mandó guardam, na sua maioria, apenas os textos escritos: as letras. A música parece estar efetivamente incorporada sendo transportada e recontextualizada, no tempo e no espaço, mantendo praticamente intactas as suas características herdadas. Ao contrário da música, a palavra aparenta possuir um menor grau de entendimento para os damanenses e, portanto, de fixação, principalmente para os elementos da geração mais nova, divididos que estão entre a língua do país de acolhimento (a Índia e o Reino Unido) e a “língua da casa”, o *português de Damão*.

A par com o mandó, também a *dança portuguesa* parece constituir um saber incorporado cuja presença é obrigatória nos momentos de exposição da comunidade católica tanto em Damão como no Reino Unido. No que se refere ao significado e ao lugar atribuídos à *dança portuguesa*, o testemunho de Noel Gama é francamente esclarecedor quando o compara com o lugar que ele ocupa em Goa, deixando claro que dançar a *dança portuguesa* faz parte da condição de ser damanense:

(...) Daman dance is Portuguese (...) See, Goans don't acknowledge Portugal really speaking, Goans, they want their own identity. We acknowledge that whatever identity we have is because of the Portuguese influence, so we want to show that (...) In Goa when they play Portuguese music or original Portuguese dance they are far better than us, there is no comparison in singing and everything, but that's not their real thing. (...) Us everybody knows, everybody does it, is part of our life. It's not part of their life, they are using whatever to gain something, like, is a good stage program. For us no, for us this is all we have got, it is part of our life, it is what we are.

(Noel Gama, Damão, 07/03/2010, sublinhado meu).

Oh! But you are Indian!

Nem portugueses nem indianos – identidades em diálogo

“(…) I’m Indian Portuguese, because I was born in India, my great great great grandparents were Portuguese, they came from Portugal, so I consider myself Portuguese (...) language was learnt when the Portuguese came, I know this history ‘cause I keep explaining to my friends. They ask, like, what race I am, and when I tell them I am Indian Portuguese they don’t really believe me, they think I’m just Indian. But then I have to explain everything, like, when Portuguese took over India several parts of it became Portuguese colonies. The Indian people of Daman they learnt Portuguese, they learnt the language”

(Miguel Lopes, Wembley, 25/08/2012)

A preocupação permanente que os damanenses católicos parecem ter de se autodefinirem amplia-se no contexto diaspórico. A análise de todas as entrevistas realizadas no Reino Unido permitiu-me concluir que, de uma forma geral, os meus colaboradores se designam a si próprios – e por conseguinte se identificam – como damanenses, como *Indian Portuguese* ou, ainda, como portugueses da Índia. Na diáspora, a sua identificação como indianos oferece aos outros uma ideia inexata daquilo que são uma vez que o epíteto “indiano” é comumente confundido com “hindu” ou “islâmico”. Por esta razão, grande parte dos entrevistados evoca três indicadores para se identificar: o país de nascimento (Índia), a identidade dos seus antepassados (portugueses) e o contexto cultural em que foram/são educados no seio da família e da comunidade (que remete para Portugal). O testemunho de Shelina Guedes (n. 1990) é elucidativo deste posicionamento:

(...) Hmm... if I say my nationality it’s an Indian, because I was born in India. But if I say to people “what the language you speak” I say I speak Portuguese, because my background is a Portuguese. I’ve been brought up speaking Portuguese and my roots, my ancestors, they’ve all been Portuguese, so... yeah, in terms of nationality I’m an Indian, so I cannot say I’m from Portugal, but I speak Portuguese.

(Shelina Guedes, Peterborough, 28/08/2012)

Como forma de evitar uma identificação hifenizada que os transforma em “portugueses da Índia” ou em “meio portugueses e meio indianos”, os meus colaboradores escolhem definir-se simplesmente como “damanenses”. No momento em que são confrontados com a

necessidade de definir a sua identidade perante os outros esta parece ser, portanto, a forma mais segura de mostrar que são diferentes:

(...) Being Damanense is very different from being Indian, because I think the way we live, you know, the food is different, everything. We speak English, we go to a catholic school, even in Daman the lifestyle is different. For example, we dress as westerns, we don't dress any Indian clothes, we try to do a lot of Portuguese stuff, but I don't know to how far is correct. So I would say we are definitely different because, you know, we have a different culture all together. (Maziano Guedes (n.1984), Leicester, 20/08/2012)

No entanto, a relação com a Índia permanece como algo confuso, sobretudo para a geração mais nova e na gestão das expectativas que os outros detêm sobre eles:

(...) ACA - And when your British friends ask you where are you from what do you say?
It's quite hard to explain to them, because we say is India, from Daman but we speak Portuguese and they say "oh, but you're Indian" (...)
ACA - So you consider yourself to be Indian?
I think so, yeah, in a way, but because I'm Christian, then they say what religion I am, I say Christian, "oh, you're Christian but you're Indian", so... is very confusing to explain to them.
(Martina Guedes (n. 1993), Leicester, 12/08/2012)

Apesar de estar consciente das limitações que decorrem da utilização do conceito de "identidade", dada a impossibilidade da sua definição e a dificuldade da sua operacionalidade, não posso deixar de salientar a importância discursiva que ele tem no contexto da comunidade católica damanense ao ser recorrentemente evocado pelos meus colaboradores nos seus testemunhos, seja de forma implícita ou explícita. De acordo com Hall (1990, 1996), Chambers (1994), Lévi-Strauss (1977), Eagleton (2004), Jenkins (2008) e Gutiérrez (2009) – de cujas reflexões o meu trabalho é devedor –, todas as identidades são frágeis, móveis, abertas, fragmentadas e fraturadas, definem processos em mutação, construções imaginadas e performativas a partir de discursos, práticas e referenciais múltiplos e até antagónicos. Assim sendo, e seguindo esta linha de pensamento, o que distingue a comunidade católica damanense e torna a damanidade especial? A observação do terreno e o cruzamento dos dados etnográficos com a literatura académica permitiu-me chegar às seguintes conclusões:

- Os damanenses católicos vivem/viveram uma situação colonial e/ou pós-colonial que não lhes permitiu escolher que país integrar, que bandeira respeitar, que língua oficial falar. Todas estas decisões lhes foram impostas. Designam-se como "damanenses" mas este estatuto não existe oficial nem administrativamente sendo, por isso, um

recurso frágil que não parece oferecer-lhes estabilidade e segurança identitárias e o conforto emocional desejado;

- Para se identificarem os damanenses católicos estabelecem exercícios de articulação entre referentes aparentemente conflitantes e politicamente sensíveis: a origem portuguesa, por um lado, e a pertença à Índia, por outro. Nos seus discursos, esta articulação parece ser inconciliável propiciando formas de autoidentificação baseadas em sequências de conjunções adversativas que refletem desconforto e “confusão”: “sou indiano/da Índia/nasci na Índia MAS sou português/católico/falo português/tenho sangue português”. A relação dialógica entre uma espécie de dupla identidade é, portanto, elaborada, desejada e assumida como forma de contornar o que não se quer ser: “não totalmente português nem totalmente indiano”;
- Esta condição liminal e dialógica está mais exposta na diáspora, onde os damanenses católicos são permanentemente confrontados, sobretudo a partir do exterior, com a necessidade de justificarem a sua origem, nacionalidade, língua, religião, “raça”, “casa” e de corresponderem a estereótipos e expectativas impostos pelo Outro. A música e a dança, sobretudo no ato da performance, parecem, portanto, reunir todos os ingredientes que possibilitam a justificação do diálogo entre identidades, porque mais do que definir a damanidade elas permitem sentir-se damanense e expor essa experiência. E, neste contexto, o que torna a música tão especial para a damanidade?

Na verdade, os princípios que defini no capítulo quarto para a compreensão do mandó, e que caracterizam de um modo geral toda a música e dança performadas pela comunidade católica damanense, parecem ser igualmente válidos para a definição da damanidade, como o meu modelo de análise propõe (Fig. 19). Tal como a damanidade, a música damanense não existe oficialmente uma vez que não está fixada em texto editado. A música está guardada em cadernos manuscritos ou datilografados e coleções de folhas soltas que constituem o garante do não-esquecimento. Mas a formalidade da escrita não se traduz, neste caso, na consciência de uma existência enquanto objeto. A escrita manuscrita não confere visibilidade no sentido em que não torna público o que se escreve e, nesse sentido, mantêm-no no registo da informalidade e da invisibilidade. Também o acesso à damanidade não se faz a partir de qualquer registo editado e, portanto visível: enquanto cidadãos, os membros da comunidade católica damanense podem ser oficialmente portugueses, indianos ou britânicos, mas nunca damanenses. A música damanense e a damanidade existem, portanto, apenas num contexto de

informalidade. Esta dimensão informal – pela ausência de um estatuto oficial, visível, objetivável, nomeável, editável, palpável e formal, portanto – amplifica ainda mais a fragilidade de se ser damanense e reclama a urgência de encontrar argumentos que permitam transformar essa fragilidade num valor acrescentado. Possuir algo de único, de singular, define um dos argumentos mais fortes para inverter esse estatuto de quase inexistência. E a música, que a performance torna visível, sobretudo para os outros, parece congrega uma multiplicidade de atributos que a torna única e exclusiva transformando-a igualmente num importante argumento de damanidade.

Ora, ser damanense é diferente de estar dividido entre ser “português e indiano” ou ser “parte português e parte indiano” e constitui uma forma una, singular, original e completa de ser e sentir, que está dependente do contexto, da experiência e da memória de cada damanense. Nesse sentido, tal como a música, a damanidade é plástica, adotando configurações diferentes conforme o contexto no qual é evocada ou performada e a experiência de quem a evoca. Enquanto em Damão os católicos recorrem apenas ao mandó e à música e dança portuguesas para se heterorrepresentar, no Reino Unido demarcam a sua diferença através da performance deste repertório mas também da apresentação de música, de dança e de modos de vestir que remetem para a Índia. Uma vez que não existe formalmente, a damanidade é um saber tácito e a sua definição acontece apenas através daquilo que existe incorporado e não de algo que se pode descrever explicitamente. Na sua qualidade de saber incorporado – e tácito, portanto –, a damanidade, assim como a música, só pode ser materializada através da sua performance. Acima de tudo, a damanidade sente-se e, tal como a música, é inquestionável e intrínseca à condição de damanense.

Universos emocionais e sensíveis na definição da damanidade

“Words have meanings: some words, however, also have a «feel». The word «community» is one of them. It feels good: whatever the word «community» may mean, it is good «to have a community», «to be in a community» (...) To start with, community is a «warm» place, a cosy and comfortable place. It is like a roof under which we shelter in heavy rain, like a fireplace at which we warm our hands on a frosty day”

(Bauman 2011, 1)

A partilha da música no seio das comunidades damanenses deslocadas proporciona um sentimento de identificação coletiva, de união, de autorreconhecimento e de comunhão na procura de um sentido para a damanidade. O caráter afetivo e emocional presente nesta forma de construção identitária aproxima as comunidades damanenses do universo das comunidades emocionais mas, mais do que isso, permite extrapolar para lá das emoções numa teia de significados que remete para a dimensão do sensível e, por conseguinte, do sensorial. Mais do que comunidades emocionais, os damanenses parecem estabelecer com Damão, ou com a imagem que dele guardam para se autodefinirem, vínculos sensíveis que se exteriorizam através da música e da sua performance. É esta relação sensorial que lhes permite construir um lugar que “soa a casa” permitindo-lhes, por conseguinte, sentir-se em “casa”.

O conceito de comunidade emocional, desenvolvido por Max Weber (1978) – *Gemeinde* – mas interpretado por Michel Maffesoli (1988, 1996), define um modo de pertença e de identificação coletiva como forma de afirmar a identidade individual através do estabelecimento de relações de empatia e de solidariedade entre indivíduos que se reconhecem como pares. Esta perspetiva opõe-se à noção segundo a qual a identidade individual se dissolve passivamente quando o indivíduo é integrado no grupo, ou seja, como se o próprio se transformasse no coletivo. Maffesoli denomina esta forma afetiva de socialização *Neo-tribe*, através da qual se constroem, expressam e negociam noções individuais e coletivas de identidade: “It also allows for the recognition of oneself by oneself and by others, and finally, of others by oneself” (1988, 150). A metáfora da *tribo* permite a tomada de consciência de um processo de des-individualização – ou seja, de perda de diferenciação e de diluição do *eu* numa entidade coletiva –, de acentuação da *persona* (vista como uma máscara) e do papel que cada indivíduo é chamado a desempenhar, sendo este entendido na sua dimensão polissémica e polifónica: “As for the metaphor of the tribe, it allows us to account for the process of disindividuation, the saturation of the inherent *function* of the individual and the emphasis on the *role* that each person (*persona*) is called upon to play within the tribe” (Maffesoli 1996, 6).

Já em 1922 Herman Schmalenbach havia conceptualizado um tipo de organização afetiva que designou por *Bund*, que significa “comunhão”. De acordo com Schmalenbach uma *Bund* tem um caráter não-institucional, eletivo e estabelece condições para uma formação identitária através de uma identificação emocional com o Outro e de um compromisso afetivo e partilhado com um conjunto específico de valores e crenças. Uma *Bund* faculta a identificação

afetiva com o Outro oferecendo aos indivíduos as identidades expressivas que procuram. Estas identidades são formadas e reproduzidas não através de relações diádicas mas de uma identificação coletiva com o Outro e especialmente através da solidariedade emocional que é gerada. Kevin Hetherington relaciona assim estas duas formas de socialização afetiva – *Neo-tribe* e *Bund* – criadoras de comunidades emocionais:

While the modern world promotes greater individuation through its weakening of the “organic” tie of community, it also promotes elective and collective (neo-tribal) conditions of association – Bund – that act to promote individuality as well as provide an intense experience of communion into which that individuality is subsumed (1998, 95).

Também Zigmunt Bauman (2007) refletiu sobre o neotribalismo como uma forma de os indivíduos procurarem um abrigo, uma fraternidade ideológica. Esta busca por alguma segurança é guiada pela tentação de compartilhar, a qual ganha cada vez mais força devido ao medo da ambivalência, da indeterminação e da desordem características das sociedades modernas de cuja inquietação, segundo o autor, a pós-modernidade procura emancipar-se: “Não admira que a pós-modernidade, a idade da contingência *für sich* [por si], da contingência consciente, seja também a idade da comunidade: da ânsia pela comunidade, da procura, invenção e imaginação da comunidade” (id., 255).

Fulcral para a recriação da comunidade é o ritual, cuja prática, apesar de não ser estritamente orientada para atingir um objetivo, é repetitiva, reconfortante e tem como única função confirmar a visão do grupo de si mesmo. Através da perpetuação do ritual, das rotinas e das práticas do quotidiano, a comunidade é mobilizada como um todo e garante a sua sobrevivência:

At the same time as the aspiration, the future and the ideal no longer serve as a glue to hold society together, the ritual, by reinforcing the feeling of belonging, can play this role and thus allow groups to exist.

It must be noted, however, that at the same time that it encourages attraction, even if plural, the feeling of belonging proceeds if not by exclusion then at least by exclusiveness. Indeed, the characteristic of the tribe is that by highlighting what is close (persons and places), it has a tendency to be closed in on itself (Maffesoli 1996, 140-141).

Mas o ritual pode ter também, como sublinha Anthony Cohen (1985), o papel de estabelecer os limites da comunidade: “ritual confirms and strengthens social identity and people's sense of social location: it is an important means through which people experience community” (id., 50). Nesse sentido, o ritual permite excluir aqueles indivíduos que as comunidades não querem

envolver, ao mesmo tempo que permite aos indivíduos distanciarem-se das comunidades a que não desejam pertencer (Small 1998). Ao estabelecer e afirmar determinadas relações entre os indivíduos, a performance do ritual é um instrumento de estabilidade e de coesão social:

(...) rituals large and small are patterns of gesture by means of which people articulate their concepts of how the relationships of their world are structured, and thus of how humans ought to relate to one another. Such ideas held in common about how people ought to relate to one another, of course, define a community, so rituals are used both as an act of affirmation of community ("This is who we are"), as an act of exploration (to try on identities to see who we think we are), and as an act of celebration (to rejoice in the knowledge of an identity not only possessed but also shared with others) (Small 1998, 95).

Christopher Small (1998) realça ainda a relevância que as comunidades conferem à transmissão dos valores, das relações e dos comportamentos partilhados pelos seus membros às gerações mais novas, como aliás é visível na atividade das comunidades damanenses:

It is shared assumptions about relationships, with the rest of the world as well as with one another, that holds social and cultural groups together. Further, we might expect that such groups should try to pass on their values to members of succeeding generations, and all social groups do, in fact, have institutions, either formal or informal, for doing just that (Small 1998, 131).

Tendo em conta estas perspetivas, que eu subincho, importa perceber o que se passa no contexto das comunidades damanenses, seja no caso dos indivíduos que permanecem em Damão, seja no dos que residem no Reino Unido. Neste último caso, os seus elementos comungam a condição de migrante, de católico e de lusofalante e o mesmo território de origem, procurando demarcar, através da recontextualização das suas práticas expressivas (os seus rituais), o seu lugar de distinção em relação aos restantes grupos migrantes e à população britânica. A performance musical é aqui fundamental, seja a do mandó e da música portuguesa, anglo-saxónica e de Bollywood que ocorre nos piqueniques e nas festas das comunidades, seja a de um conjunto de rituais religiosos que importaram de Damão como o *Louvado do Menino Jesus* na altura do Natal ou o canto dos hinos a Nossa Senhora durante a sua visita domiciliária. Os mesmos processos ocorrem em Damão embora, neste caso, a partilha da música inclua indivíduos cuja experiência no passado lhes confere uma autoridade de guardiões da tradição e de contacto direto com um tempo ambicionado.

A música constitui um dos símbolos que contribuem para a construção e para a delimitação imaginária destas comunidades. Apesar de gerações diferentes tenderem a adotar repertórios musicais diferentes, há momentos em que ambas interpretam em conjunto o mesmo

repertório, como acontece na celebração do *World Daman Day*, no Reino Unido, ou nos *programas culturais* e na performance do *Louvado do Menino Jesus* em Damão e no Reino Unido. Assim sendo, é mais importante a partilha dos mesmos símbolos – ou seja, a performance dos mesmos rituais consubstanciados no *mandó* e na *dança portuguesa* – do que o significado ou interpretação que cada membro da comunidade lhes atribui: “people can participate within the «same» ritual yet find quite different meanings for it” (Cohen 1985, 55).

Em meu entender, no seio das comunidades damanenses católicas em Damão ou no Reino Unido a performance musical materializa o conceito de ritual que Maffesoli (1996) e Cohen (1985) sugerem, tenha ela lugar nas festas da comunidade (*World Daman Day*, Natal, Carnaval, Páscoa, São João, Dia da Comunidade, piqueniques), nos *programas culturais* (recepções oficiais e atividades associativas), nas celebrações religiosas públicas (missas, novenas, trezenas, ladainhas) ou domésticas (*Louvado do Menino Jesus* e visita domiciliária da imagem de Nossa Senhora) ou no contexto familiar (*lavadas-de-cabeça*, *entregas do colchão*, aniversários). Dada a dimensão simbólica do conceito de “comunidade”, através da partilha da música os damanenses católicos tomam consciência de si próprios enquanto grupo distinto das comunidades hindu e muçulmana – no contexto da Índia – e das outras comunidades migrantes e da população britânica – no contexto do Reino Unido. O ritual da performance musical é assim essencial para a coesão da comunidade católica damanense, para o seu reconhecimento enquanto tal por parte dos seus próprios membros, e mesmo para a sua sobrevivência. Neste sentido, a performance da música no quadro das comunidades damanenses sublinha de forma evidente a proposta do sociólogo Ron Eyerman quando sugere que:

songs are more than texts which carry ideas, they are also performances, a form of ritualized practice in and through which meaning and significance is embedded. This gives more force to music as a carrier of collective memory, tradition, in that music is pregnant with meaning at more than the cognitive, literal level. Music embodies tradition through the ritual of performance. It can empower, help create collective identity, a sense of movement, in an emotional and almost physical sense (Eyerman 1999, 119-120).

Enquanto atores na performance do ritual, as comunidades damanenses acedem a experiências sensíveis que, nem que seja por momentos, tornam visível a damanidade sentida. Esta experiência, embora imbuída de individualidade, promove um sentimento de empatia, de solidariedade, de comunhão e de pertença com aqueles que partilham a mesma condição de

migrante, de damanense, de católico, de lusofalante. As associações de damanenses de Leicester, de Peterborough e de Wembley ou de Damão são, assim, espaços simbólicos de centralidade social, de ação e de resistência onde os valores e as práticas associados a uma política de identidade expressiva são performados. Fornecem uma plataforma sobre a qual se reproduzem e transmitem intergeracionalmente as práticas expressivas herdadas, nas quais a música ocupa um lugar central, permitindo recordar simbolicamente um espaço e um tempo passados ou mesmo imaginários e construir um lugar que, neste caso, “soa a casa”. A experiência da individualidade e da identidade é, portanto, vivida coletivamente durante o ritual da performance e da partilha do mandó e da música e dança portuguesas, anglo-saxónicas e indianas: “Music and musicians are thus recognized as having the special role of creating a space in social life and framing events as «rituals»” (Finnegan 2007, 336).

Como o conceito de “structure of feeling” proposto por Raymond Williams pressupõe, as comunidades damanenses cultivam e transmitem um determinado *way of life*, consubstanciado no conjunto de valores e de interesses que Maffesoli e Schmalenbach referem. A geração mais velha, e, no caso do Reino Unido, os imigrantes da primeira geração, assumem o protagonismo neste processo com a consciência, porém, de que as gerações mais novas são livres de adotar, rejeitar ou modificar a cultura herdada como resultado de uma relação dialógica com o meio envolvente. Esta atitude confere às comunidades católicas damanenses um carácter fluido e plástico capaz de ir incorporando as diferentes influências a que estão expostas. É disto exemplo as celebrações do *World Daman Day* a que assisti em 2010 no Reino Unido, que incorporaram referências à Índia – à sua música, dança e modos de vestir – sobretudo a partir da iniciativa das gerações mais novas que se identificam com uma Índia para lá de Damão. O mesmo acontece no quadro das festas escolares damanenses onde a música de Bollywood parece ganhar cada vez maior protagonismo.

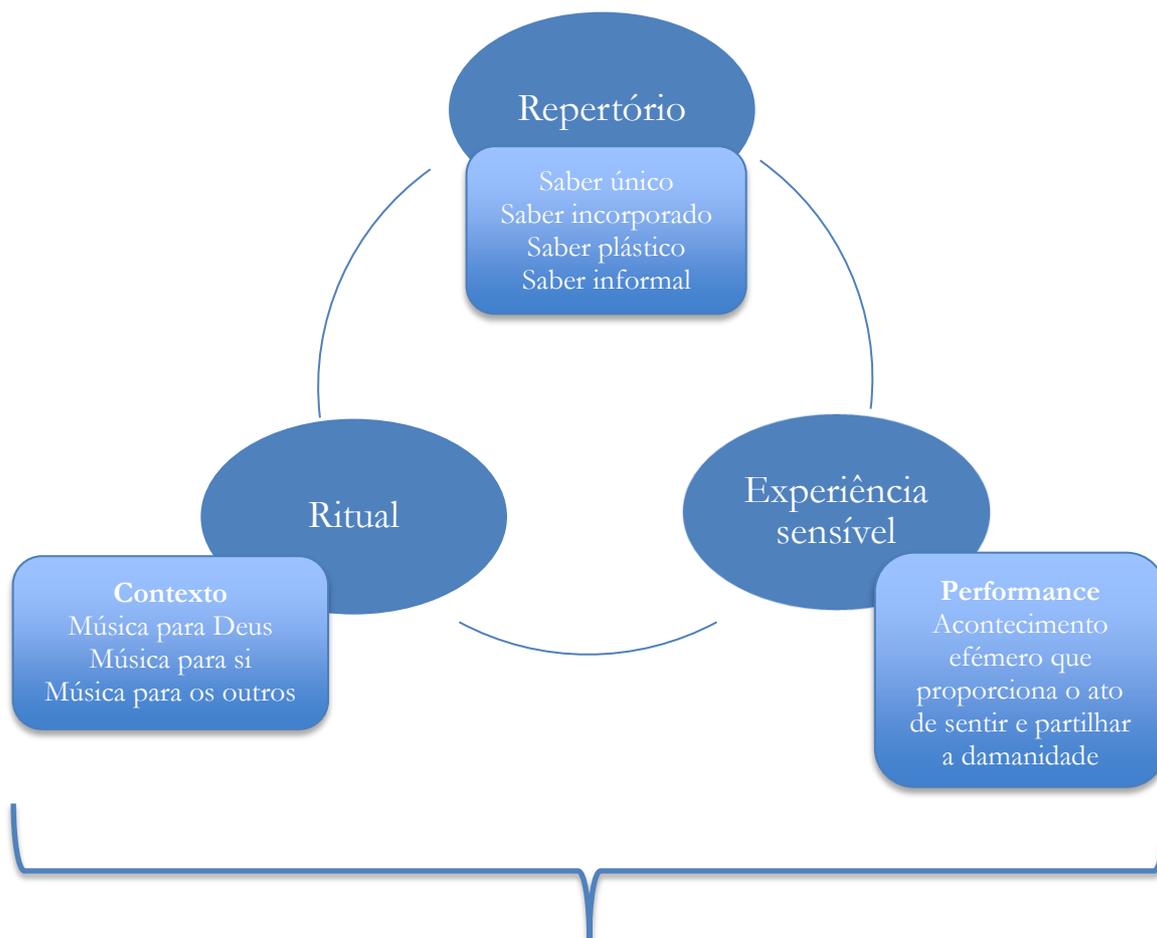
É neste enquadramento que se inscrevem também dimensões do sensível nas adoções que os damanenses fazem dos repertórios que os representam. David Le Breton defende que é através do corpo que os indivíduos se apropriam do mundo, sendo aquele o intermediário dos sistemas simbólicos que estes partilham com os membros da sua comunidade: “L’homme participe au lien social non seulement par sa sagacité et ses paroles, ses entreprises, mais aussi par une série de gestes, de mimiques qui concourent à la communication, par l’immersion au sein des innombrables rituels qui scandent l’écoulement du quotidien” (Le Breton 2006, 15).

Argumentando que a condição humana não é puramente espiritual mas sobretudo corporal sugere, como ramo da antropologia, a antropologia dos sentidos, que se baseia na ideia de que as percepções sensoriais não têm um caráter meramente fisiológico mas uma forte orientação cultural que, contudo, oferece espaço à sensibilidade individual:

Les perceptions sensorielles forment un prisme de significations sur le monde, elles sont modelées par l'éducation et mises en jeu selon l'histoire personnelle. Dans une même communauté, elles varient d'un individu à l'autre, mais elles s'accordent à peu près sur l'essentiel (Le Breton 2006, 16).

Desta forma, os indivíduos habitam universos sensoriais diferentes e interpretam o seu mundo envolvente de acordo com a comunidade a que pertencem e em função das orientações que incorporaram através da educação. As sensações convertem-se em percepções, ou seja, em interpretações da realidade: “Entre la sensation et la perception, il y a la faculté de connaissance qui rappelle que l'homme n'est pas un organisme biologique mais une créature du sens” (id., 26-27).

Retomo agora o modelo teórico de análise exposto na introdução segundo o qual a comunidade damanense, na procura de construir um lugar de memória/imaginação que garanta a condição de damanidade, recorre à performance de um repertório musical singular com o qual se identifica e que lhe permite fruir a experiência sensível e coletiva de “ser damanense”, ou seja, permite-lhe construir, ainda que por momentos, um lugar que “soa a casa”:



Protagonismo da música na construção de um lugar de memória/imagem

Figura 20. Modelo teórico de análise: relação entre repertório, ritual e experiência sensível na construção de lugares de memória/imagem no quadro de comunidades pós-coloniais não-independentes

Aplicando este modelo ao quadro da comunidade damanense – que inclui a comunidade católica residente em Damão e o contexto da diáspora – a partilha da música – aqui entendida como um conjunto de práticas performativas que remetem para um referencial português (a música e a dança portuguesas mas também a música brasileira), o mandó e a música anglo-saxónica e indiana – adquire um carácter híper-conotativo:

1. Promove e reforça um sentimento coletivo de identificação, de pertença, de comunhão e de união;
2. Diferencia a comunidade católica damanense das comunidades hindu e muçulmana (no contexto da Índia) e da comunidade britânica e dos restantes grupos migrantes (no contexto do Reino Unido);

3. Remete, no caso da diáspora, para Damão e ocupa um papel central na construção imaginária do lugar de acolhimento à imagem do de origem e no estabelecimento de um elo de ligação entre ambos, sendo ao mesmo tempo um *lieux de mémoire* e um *lugar de imaginação*;
4. Projeta um passado que pode residir apenas no imaginário dos seus intérpretes proporcionando, através do ritual, a sensação de se estar simultaneamente “dentro e fora do tempo” (Turner 1987b, 96);
5. Guarda e transmite memórias e ambientes simbólicos através da legitimação da geração mais velha e enquanto território de resistência identitária e cultural.

No caso dos damanenses, a ausência de um *status* definido e reconhecido pelos outros remete-os para uma condição de liminalidade, na acepção proposta por Arnold Van Gennep (1909) e desenvolvida por Victor Turner, enquanto entidades ambíguas, invisíveis e quase inexistentes (Turner 1986, 1987a, 1987b). Este estado liminal conduz ao reforço dos laços entre indivíduos que se identificam entre si e promove a manutenção e a criação de símbolos de representação a partir de situações rituais geradoras da experiências sensíveis. São elas os garantes da inversão desta condição de liminalidade procurando impedir, através da comunhão intergeracional, o desaparecimento da comunidade e, com ela, da damanidade.

O lugar da música é, no caso dos damanenses, absolutamente determinante nesta tentativa de impedir o esquecimento e o desaparecimento. As palavras de Maria Antónia Noronha (e Fernandes), com as quais inicio e encerro o meu trabalho, são bem elucidativas da centralidade conferida à música. Dirigindo-se aos elementos da geração mais nova durante a preparação, sob sua orientação e de outros elementos da geração mais velha, do *programa cultural* para a comemoração do *Dia de Damão* em 2012 – organizado sob o lema “Viva Damão! 100% música portuguesa” – Maria Antónia apelava à sua participação e entusiasmo lembrando reiteradamente:

“Nós há de morrer... óss tem de cantar!”

(Damão, 31/01/2012).

Bibliografia

- Appadurai, Arjun. 2000. *Modernity at large : cultural dimensions of globalization*. Vol. 1, Public worlds. Minneapolis ; London: University of Minnesota Press. Edição original, 1996.
- Assmann, Aleida. 2008. Canon and archive. In *Cultural memory studies : an international and interdisciplinary handbook*, editado por A. Erll e A. Nünning. Berlin ; New York: Walter de Gruyter.
- Augé, Marc. 2007. *Não-lugares : introdução a uma antropologia da sobremodernidade*. Lisboa: 90 Graus Editora. Edição original, 1992.
- Baily, John. 1997. The role of music in the creation of an Afghan national identity, 1923-73. In *Ethnicity, identity and music : the musical construction of place*, editado por M. Stokes. Oxford ; New York: Berg.
- Baily, John, e Michael Collyer. 2006. Introduction : music and migration. *Journal of Ethnic and Migration Studies* 32 (2):167-182.
- Barreto, José. 1994. Comunistas, católicos e os sindicatos sob Salazar. *Análise Social* XXIX (1.º-2.º) (125-126):287-317.
- Basch, Linda, Nina Glick Schiller, e Cristina Szanton Blanc. 2005. *Nations unbound : transnational projects, post-colonial predicaments and deterritorialized Nation-States*. London ; New York: Routledge. Edição original, 1994.
- Bauman, Richard, e Charles L. Briggs. 1990. Poetics and performance as critical perspectives on language and social life. *Annual Review of Anthropology* 19:59-88.
- Bauman, Zigmunt. 2007. *Modernidade e ambivalência*. Lisboa: Relógio D'Água Editores. Edição original, 1991.
- Bauman, Zigmunt. 2011. *Community : seeking safety in an insecure world*. Cambridge ; Malden: Polity Press. Edição original, 2001.
- Ben-Rafael, Eliezer, e Yitzhak Sternberg, eds. 2009. *Transnationalism : diasporas and the advent of a new (dis)order*. Editado por M. P. Amineh. 1 ed. Leiden ; Boston: Brill.
- Bhabha, Homi. 2006. *The location of culture*. 3 ed. London ; New York: Routledge. Edição original, 1994.
- Bocarro, António. 1938. *História administrativa : Livro das plantas de todas as fortalezas, cidades e povoações do Estado da Índia Oriental ; pref. A. B. de Bragança Pereira*. Editado por Arquivo Português Oriental. Vol. II Tomo IV Parte III. Bastorá: Tipografia Rangel.

- Bourdieu, Pierre. 1980. Le capital social : notes provisoires. *Actes de la recherche in sciences sociales* 31:2-3.
- Bourdieu, Pierre. 1989. *O poder simbólico, Memória e Sociedade*. Lisboa: Difel.
- Brah, Avtar. 1996. *Cartographies of diaspora : contesting identities, Gender, racism, ethnicity*. London ; New York: Routledge.
- Brito, Raquel Soeiro de. 1966. *Goa e as praças do norte*. 1. ed. Lisboa: Junta de Investigações do Ultramar.
- Bruneau, Michel. 2010. Diasporas, transnational spaces, and communities. In *Diaspora and transnationalism : concepts, theories and methods*, editado por R. Baudöck e T. Faist. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Cardoso, Hugo Canelas. 2006. Challenges to Indo-Portuguese across India. In *Proceedings of the FEL X*, editado por R. Elangaiyan, R. M. Brown, N. D. M. Ostler e M. K. Verma. Mysore: Central Institute of Indian Languages.
- Cardoso, Hugo Canelas. 2009. The indo-portuguese language of Diu. Doctoral dissertation, University of Amsterdam, Utrecht.
- Cardoso, Hugo Canelas. 2010a. African slave population of Portuguese India : demographics and impact on Indo-Portuguese. *Journal of Pidgin and Creole Languages* 25 (1):95-119.
- Cardoso, Hugo Canelas. 2010b. O cancionero das comunidades noroiteiras : língua, fontes e tradição. *Camões – Revista de Letras e Culturas Lusófonas* 20:105-123.
- Cardoso, Hugo Canelas. 2012. Oral traditions of the Luso-Asian communities : local, regional and continental. In *Portuguese and Luso-Asian legacies in Southeast Asia, 1511-2011*, editado por L. Jarnagin. Singapore: Institute of Southeast Asian Studies.
- Castelo-Branco, Salwa El-Shawan. 2008. A categorização da música em Portugal : política, discursos, performance e investigação. *Etno-folk : Revista Galega de Etnomusicología* (12):13-29.
- Castelo-Branco, Salwa El-Shawan, e Jorge de Freitas Branco. 2003. Folclorização em Portugal : uma perspectiva. In *Vozes do povo : a folclorização em Portugal*, editado por S. E.-S. Castelo-Branco e J. de F. Branco. Oeiras: Celta Editora.
- Castro-Gómez, Santiago. 2008. (Post)Coloniality for dummies : Latin America perspectives on modernity, coloniality, and the geopolitics of knowledge. In *Coloniality at large : Latin America and the postcolonial debate*, editado por M. Moraña, E. Dussel e C. A. Jáuregui. Durham ; London: Duke University Press.
- Chambers, Iain. 1994. *Migrancy, culture, identity*. London ; New York: Routledge.

- Chambers, Iain. 1996. Signs of silence, lines of listening. In *The post-colonial question : common skies, divided horizons*, editado por I. Chambers e L. Curti. London ; New York: Routledge.
- Chatterjee, Partha. 1986. *Nationalist thought and the colonial world : a derivative discourse?* 1. ed. London: Zed Books.
- Chatterjee, Partha. 1993. *The nation and its fragments : colonial and postcolonial histories*. 1. ed. Princeton, N.J.: Princeton University Press.
- Clements, Joseph Clancy. 1991. The indo-portuguese creoles : languages in transition. *Hispania* 74 (3):637-646.
- Clements, Joseph Clancy. 2009. Accounting for some similarities and differences among the Indo-Portuguese creoles. *Journal of Portuguese Linguistics* 8 (2):23-47.
- Clements, Joseph Clancy, e Andrew Koontz-Garboden. 2002. Two Indo-Portuguese creoles in contrast. *Journal of Pidgin and Creole Languages* 17 (2):191-236.
- Clifford, James. 1994. Diasporas. *Current Anthropology* 9 (3):302-338.
- Clifford, James. 1999. *Routes : travel and translation in the late twentieth century*. 2 ed. Cambridge ; Massachusetts ; London: Harvard University Press. Edição original, 1997.
- Cohen, Anthony P. 1985. *The symbolic construction of community*. Editado por P. Hamilton. London ; New York: Ellis Horwood, Tavistock Publications.
- Cohen, Robin. 2001. *Global diasporas : an introduction*. Warwick: Routledge. Edição original, 1997.
- Costa, Aleixo Manuel da. 1997. *Dicionário de literatura goesa (G-N)*. 1. ed. 3 vols. Vol. 2. Lisboa: Instituto Cultural de Macau/Fundação Oriente.
- Dahinden, Janine. 2010. The dynamics of migrants' transnational formations : between mobility and locality. In *Diaspora and transnationalism : concepts, theories and methods*, editado por R. Baudöck e T. Faist. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Dalgado, Sebastião Rodolpho. 1900. *Dialecto Indo-português de Ceylão*. Lisboa: Imprensa Nacional.
- Dalgado, Sebastião Rodolpho. 1903. Dialecto indo-português de Damão. *Ta-Ssi-Yang-Kuo* III (6) e IV (2, 4 e 5):1-36.
- Dalgado, Sebastião Rodolpho. 1906. Dialecto indo-português do norte. *Revista Lusitana* 9 (1 e 2):142-166; 193-228.
- Dalgado, Sebastião Rodolpho. 1983. *Glossário Luso-Asiático*. 2 ed. Vol. I. Lisboa: Academia das Ciências de Lisboa.

- Dalgado, Sebastião Rodolpho. 1989. *Influência do vocabulário português em línguas asiáticas*. Lisboa: Escher, Publicações. Edição original, 1913.
- Dufoix, Stéphan. 2009. Deconstructing and reconstructing "diaspora" : a study in socio-historical semantics. In *Transnationalism : diasporas and the advent of a new (dis)order*, editado por E. Ben-Rafael e Y. Sternberg. Leiden ; Boston: Brill.
- Eagleton, Terry. 2004. *After theory*. London: Penguin Books. Edição original, 2003.
- Eliot, T. S. . 1996. *Notas para a definição de cultura*. Lisboa: Edições Século XXI.
- Erl, Astrid. 2008. Cultural memory studies : an introduction. In *Cultural memory studies : an international and interdisciplinary handbook*, editado por A. Erl e A. Nünning. Berlin ; New York: Walter de Gruyter.
- Eyerman, Ron. 1999. Moving culture. In *Spaces of culture : city, nation, world*, editado por M. Featherstone e S. Lash. London ; Thousand Oaks ; New Delhi: Sage Publications Ltd.
- Faist, Thomas. 2010. Diaspora and transnationalism : what kind of dance parterns? In *Diaspora and transnationalism : concepts, theories and methods*, editado por R. Baudöck e T. Faist. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Fernandes, Victor. 1997. Jubiloso cantêmos louvando o Senhor. Daman: Associação Luso Indiana Damanense.
- Fernandes, Victor. *Associação Luso-Indiana Damanense* 2012 [consultado a 01/12/2012. Disponível em www.alid.in.
- Fernandes, Victor. 2012. Dia de Damão. Editado por Associação Luso-Indiana Damanense = The Damanese Luso-Indian Association. Damão: Associação Luso-Indiana Damanense.
- Ferreira, António Matos. 1999. Acção Católica. In *Dicionário de história de Portugal*, editado por A. Barreto e M. F. Mónica. Porto: Livraria Figueirinhas.
- Figueiredo, Propércia Correia Afonso de. 1929. A mulher indo-portuguesa : X - A tradição nos trajes e nos costumes. *Boletim do Instituto Vasco da Gama* 6:56-79.
- Figueiredo, Propércia Correia Afonso de. 1930. A mulher indo-portuguesa : XI - Artes e indústrias femininas. *Boletim do Instituto Vasco da Gama* 7:20-35.
- Finnegan, Ruth. 2007. *The hidden musicians : music-making in an English town*. 2 ed. Middletown, CT: Wesleyan University Press.
- Fortunati, Vita, e Elena Lamberti. 2008. Cultural memory : an European perspective. In *Cultural memory studies : an international and interdisciplinary handbook*, editado por A. Erl e A. Nünning. Berlin ; New York: Walter de Gruyter.
- Frédéric, Louis. 1987. *Dictionnaire de la civilisation indienne*. 1. ed. Aylesbury: Robert Laffont.

- Gama, Noel. *Discover Daman...* 2008-2009 [consultado a 25/05/2012. Disponível em <http://www.discover-daman.com/>].
- Gandhi, Lella. 1998. *Postcolonial theory : a critical introduction*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- García, Miguel Angel. 2005. *Paisajes sonoros de un mundo coherente. Prácticas musicales y religión en la sociedad nichí*. 1. ed. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega".
- Guerrero, Juliana. 2012. El género musical en la música popular : algunos problemas para su caracterización. *Trans - Revista Transcultural de Música* 16.
- Gune, V. T., ed. 1979a. *Gazetteer of India : Union Territory of Goa, Daman and Diu*. Vol. Part 1: Goa. Bombay: Government Central Press.
- Gune, V. T., ed. 1979b. *Gazetteer of India : Union Territory of Goa, Daman and Diu*. Vol. Part 2: Daman. Bombay: Government Central Press.
- Gupta, Akhil, e James Ferguson. 1992. Beyond "culture" : space, identity and the politics of difference. *Cultural Anthropology* 7 (1):6-23.
- Gutiérrez, Antonio García. 2009. *La identidad excesiva*. 1. ed. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Hall, Stuart. 1990. Cultural identity and diaspora. In *Identity : community, culture, difference*, editado por J. Rutherford. London: Lawrence & Wishart.
- Hall, Stuart. 1996. Introduction : who needs "Identity"? In *Questions of cultural identity*, editado por S. Hall e P. d. Gay. London: Sage Publications.
- Hall, Stuart. 2000. Conclusion : the multi-cultural question. In *Un/settled multiculturalisms : diasporas, entanglements, transruptions*, editado por B. Hesse. London: Zed Books.
- Hall, Stuart. 2008. *Da diáspora : identidades e mediações culturais*. 1 ed. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Hetherington, Kevin. 1998. *Expressions of identity : space, performance, politics, Theory, Culture & Society*. London ; Thousand Oaks ; New Delhi: Sage Publications.
- Jackson, Kenneth David. 1990. *Sing without shame : oral traditions in Indo-Portuguese creole verse*. 1 ed. Amsterdam ; Macau: John Benjamins, Instituto Cultural de Macau.
- Jackson, Kenneth David. 1991. Indo-portuguese cantigas : oral traditions in Ceylon Portuguese verse. *Hispania* 74 (3):618-626.
- Jackson, Kenneth David. 1995. *A presença oculta : 500 anos de cultura portuguesa na Índia e no Sri Lanka = A hidden presence : 500 years of Portuguese culture in India and Sri Lanka*. 1 ed. Lisboa: Comissão Territorial de Macau para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses/Fundação Macau.

- Jackson, Kenneth David. 1998. Desta barra fora : Damão, Diu, Cochim, Korlai. In *A viagem dos sons = The journey of sounds*, editado por S. Sardo e J. Moças. Vila Verde: Tradisom.
- Jackson, Kenneth David. 2005. *De Chaul a Batticaloa... As marcas do império marítimo português na Índia e no Sri Lanka*. 1 ed. Ericeira: Mar de Letras Editora.
- Jameson, Frederic. 1993. On "Cultural studies". *Social Text* (34).
- Jenkins, Richard. 2008. *Social identity*. 3 ed. London ; New York: Routledge. Edição original, 1996.
- Le Breton, David. 2006. *La saveur du monde : une anthropologie des sens*. Paris: Métailié.
- Lee, Regina. 2004. Theorizing diasporas : three types of consciousness. In *Asian diasporas : cultures, identities, representations*, editado por R. B. H. Goh e S. Wong. Hong Kong: Hong Kong University Press.
- Lévi-Strauss, Claude, ed. 1977. *L'identité : séminaire interdisciplinaire / dirigé par Claude Lévi-Strauss*. Paris: Bernard Grasset.
- Levitt, Peggy. 2009. Roots and routes : understanding the lives of the second generation transnationally. *Journal of Ethnic and Migration Studies* 35 (7):1225-1242.
- Lupi, Nita. 1960. *The music and spirit of portuguese India*. Tradução de J. Shercliff. 1 ed. Lisboa: Editorial Império, Lda.
- M.I.R. 1996. Acção Católica Portuguesa (ACP). In *Dicionário de história do Estado Novo*, editado por F. Rosas e J. M. B. de Brito. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Machado, Silvestre. *INDO PORTUGUESE GLOBAL MAGAZINE : A HERITAGE MAGAZINE*. issuu 2012 [consultado a 30/11/2012. Disponível em http://issuu.com/silvestremachado/docs/indo_portuguese.
- Maffesoli, Michel. 1988. Jeux de masques : postmodern tribalism. *Design issues* 4 (1-2):141-152.
- Maffesoli, Michel. 1996. *The time of the tribes, Theory, Culture & Society*. London ; Thousand Oaks ; New Delhi: Sage Publications. Edição original, 1988.
- Manferlotti, Stefano. 1996. Writes from elsewhere. In *The post-colonial question : common skies, divided horizons*, editado por I. Chambers e L. Curti. London ; New York: Routledge.
- Mascarenhas-Keyes, Stella. 2011. *Colonialism, migration & the international Catholic Goan community*. 1. ed. Goa: Goa 1556.
- McCarthy, Leonie. 2005. Constitution Daman Community of Peterborough (D.C.O.P.). Peterborough.

- Mendes, A. Lopes. 1989. *A Índia portuguesa : breve descrição das possessões portuguesas na Ásia*. 2 vols. New Delhi ; Madras: Asian Educational Services. Edição original, 1886 Imprensa Nacional.
- Mignolo, Walter. 2008. The geopolitics of knowledge and the colonial difference. In *Coloniality at large : Latin America and the postcolonial debate*, editado por M. Moraña, E. Dussel e C. A. Jáuregui. Durham ; London: Duke University Press.
- Moniz, Antonio Francisco. 1909. O Convento de S. Domingos e a confraria do Rozario, em Damão. *O Oriente português* 6.º anno (9 e 10 (setembro e outubro)).
- Moniz, Antonio Francisco. 1925. The negroes and St. Benedict's feast. In *In the mission field*, editado por The Diocese of Damaun. Bombay: S. R. Santos.
- Moniz, António Francisco. 2000. *Notícias e documentos para a história de Damão – antiga Província do Norte*. 4 vols. Vol. 1. Lisboa: Associação Fraternidade Damão-Diu e Simpatizantes. Edição original, 1900.
- Moniz, António Francisco. 2000. *Notícias e documentos para a história de Damão – antiga Província do Norte*. 4 vols. Vol. 3. Lisboa: Associação Fraternidade Damão-Diu e Simpatizantes. Edição original, 1910.
- Moniz, António Francisco. 2000. *Notícias e documentos para a história de Damão – antiga Província do Norte*. 4 vols. Vol. 4. Lisboa: Associação Fraternidade Damão-Diu e Simpatizantes. Edição original, 1917.
- Morais, Manuel. 2007. *Motetes polifónicos de Goa para a Semana Santa (sécs. XIX-XX) = The polyphonic Holy Week motets from Goa (19th & 20th centuries)*. 1. ed. Coimbra: Caleidoscópio.
- Moraña, Mabel, Enrique Dussel, e Carlos A. Jáuregui. 2008. Colonialism and its replicants. In *Coloniality at large : Latin America and the postcolonial debate*, editado por M. Moraña, E. Dussel e C. A. Jáuregui. Durham ; London: Duke University Press.
- Moraña, Mabel, Enrique Dussel, e Carlos A. Jáuregui, eds. 2008. *Coloniality at large*. 1. ed. Durham ; London: Duke University Press.
- Nora, Pierre. 1989. Between memory and history : les lieux de mémoire. *Representations* 26 (Spring):7-24.
- Noronha, Geraldo. 2012. DCOP Newsletter editado por Daman Community of Peterborough. Peterborough.
- Pearson, Mark. 2005. Community - Daman settlers now formally registered. *The Evening Telegraph*, 17/11/2005.
- Pereira, A. B. de Bragança. 1991. *Etnografia da Índia portuguesa*. New Delhi ; Madras: Asian Educational Services. Edição original, 1940.

- Pereira, Cláudia. 2009. Casta, tribo e conversão. Os Gaudde de Goa. Tese de doutoramento, ISCTE, Instituto Universitário de Lisboa, Lisboa.
- Quijano, Aníbal. 2008. Coloniality of power, eurocentrism, and Latin America. In *Coloniality at large : Latin America and the postcolonial debate*, editado por M. Moraña, E. Dussel e C. A. Jáuregui. Durham ; London: Duke University Press.
- Quijano, Aníbal. 2009. Colonialidade do poder e classificação social. In *Epistemologias do Sul*, editado por B. de S. Santos e M. P. Meneses. Coimbra: Almedina.
- Sa, Victor D'. 1972. The marriage customs of the Christians in South Canara (India). *Asian Ethnology* 1 (31):71-87.
- Safran, William. 2009. The diaspora and the homeland : reciprocities, transformations, and role reversals. In *Transnationalism : diasporas and the advent of a new (dis)order*, editado por E. Ben-Rafael e Y. Sternberg. Leiden ; Boston: Brill.
- Said, Edward. 1978. *Orientalism*. 1. ed. New York: Vintage Books.
- Santos, Boaventura de Sousa. 2009. Para além do pensamento abissal : das linhas globais a uma ecologia de saberes. In *Epistemologias do Sul*, editado por B. de S. Santos e M. P. Meneses. Coimbra: Almedina.
- Santos, Boaventura de Sousa, e Maria Paula Meneses. 2009. Introdução. In *Epistemologias do Sul*, editado por B. de S. Santos e M. P. Meneses. Coimbra: Almedina.
- Santos, Boaventura de Sousa, e Maria Paula Meneses, eds. 2009. *Epistemologias do Sul*. 1. ed. Coimbra: Almedina.
- Sardo, Susana. 1995. A música e a reconstrução da identidade : estudo etnomusicológico do Grupo de Danças e Cantares da Casa de Goa em Lisboa. Provas de Aptidão Pedagógica e Capacidade Científica, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa.
- Sardo, Susana. 2007. Procu-ro-te em Goa. Música e identidade no contexto da Casa de Goa em Lisboa = Finding yourself in Goa. Music and identity in the context of the Casa de Goa in Lisbon. *Oriente* (17):98-117.
- Sardo, Susana. 2009. Música popular e diferenças regionais. In *Multiculturalidade : raízes e estruturas*, editado por M. F. Lages e A. T. de Matos. Lisboa: ACIDI e CEPCEP (Universidade Católica Portuguesa).
- Sardo, Susana. 2010. Queima do Judas. In *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, editado por S. Castelo-Branco. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Sardo, Susana. 2011. *Guerras de jasmim e mogarim : música, identidade e emoções em Goa*. 1 ed. Alfragide: Texto.
- Sardo, Susana, e Rui Simões. 1989. A música e o seu papel no processo de cristianização em Goa. *Goa - Órgão de divulgação cultural da Casa de Goa* (1):13-17.

- Sarkissian, Margaret. 1996. "Sinhalese girl" meets "Aunty Annie" : competing expressions of ethnic identity in the Portuguese settlement, Melaka, Malaysia. *Asian Music* 27 (1):37-62.
- Sarkissian, Margaret. 2000. *D' Albuquerque's children : performing tradition in Malaysia's Portuguese settlement*. 1. ed. Chicago: University of Chicago Press.
- Schiller, Nina Glick, Linda Basch, e Cristina Szanton-Blanc. 1995. From immigrant to transmigrant : theorizing transnational migration. *Anthropological Quarterly* 68 (1):48-63.
- Schmalenbach, Hermann. 1922. Die Soziologische Kategorie des Bundes. *Die Diasporen* 1:35-105.
- Shils, Edward. 1992. *Centro e periferia*. Lisboa: Difel.
- Silva, Severine, e Stephen Fuchs. 1965. The marriage customs of the Christians in South Canara, India. *Asian Ethnology* 2 (24):1-52.
- Small, Christopher. 1998. *Musicking : the meanings of performing and listening*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Solanki, B. R., N. K. Sinha, e Jaime F. Pereira, eds. 1994. *Daman and Diu*. Editado por K. S. Singh. 43 vols. Vol. XIX, *People of India*. Bombay: Anthropological Survey of India.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. 1999. *A critique of postcolonial reason : toward a history of the vanishing present*. 1. ed. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Stokes, Martin. 1997. Place, exchange and meaning : Black Sea musicians in the West of Ireland. In *Ethnicity, identity and music : the musical construction of place*, editado por M. Stokes. Oxford ; New York: Berg Publishers. Edição original, 1994.
- Tölölyan, Khachig. 1991. The nation-state and its others : in lieu of a preface. *Diaspora* 1 (1):3-7.
- Tomás, Maria Isabel. 1992. *Os crioulos portugueses do oriente : uma bibliografia*. 1 ed. Macau: Instituto Cultural de Macau.
- Trindade, Paulo da. 1961. *Conquista espiritual do Oriente*. 1. ed. 3 vols. Lisboa: Centro de Estudos Históricos Ultramarinos.
- Tsing, Anna. 2000. The global situation. *Cultural Anthropology* 15 (3):327-360.
- Turner, Victor. 1986. Dewey, Dilthey, and drama : an essay in anthropology of experience. In *The anthropology of experience*, editado por V. W. Turner e E. M. Bruner. Urbana ; Chicago: University of Illinois Press.
- Turner, Victor. 1987a. *The anthropology of performance*. New York: PAJ Publications.

- Turner, Victor. 1987b. *The ritual process : structure and anti-structure*. Editado por V. Turner. 5. ed, *Symbol, Myth, and Ritual Series*. Ithaca, New York: Cornell University Press. Edição original, 1969.
- Weber, Max. 1978. *Economy and society : an outline of interpretative sociology*. Editado por G. Roth e C. Wittich. Berkeley ; Los Angeles ; London: University of California Press.
- Weinar, Agnieszka. 2010. Instrumentalising diasporas for development: international and European policy discourses. In *Diaspora and transnationalism : concepts, theories and methods*, editado por R. Baudöck e T. Faist. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Welsch, Wolfgang. 1999. Transculturality : the puzzling form of cultures today. In *Spaces of culture : city, nation, world*, editado por M. Featherstone e S. Lash. London ; Thousand Oaks ; New Delhi: Sage Publications Ltd.
- Williams, Raymond. 1961. *The long revolution*. Penguin Books.
- Xavier, Ângela Barreto. 2008. *A invenção de Goa : poder imperial e conversões culturais nos séculos XVI e XVII*. 1. ed. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais.
- Xavier, Carlos. 1982. Programa de variedades. In *Rubrica Renascença da estação de Panjim da All India Radio*. Panjim, Goa.
- Xavier, Carlos. n.d. Programa de variedades. In *Rubrica Renascença da estação de Panjim da All India Radio*. Panjim, Goa.

Entrevistas

- Em Damão:

Alexandre Colaço – 27/02/2010; 12/03/2010; 13/03/2010

Artemísia Rosário – 09/02/2012

Auta Mendonça – 14/01/2010

Bartolomeu Mendonça – 11/01/2010

Basílio Fonseca – 09/03/2010

Belino Mendonça – 23/02/2010 (notas de campo)

Conceição Fernandes – 24/02/2010

Edmundo Noronha – 03/02/2010

Fátima Mendonça – 14/01/2010

Filomena Pereira – 17/03/2010

Francisco Machado – 22/01/2010 (notas de campo); 14/02/2010; 19/02/2010 (notas de campo)

Fremiot Mendonça – 15/01/2008; 02/01/2010; 11/01/2010 (notas de campo); 14/01/2010; 15/01/2010 (notas de campo); 07/02/2010; 08/02/2010; 11/02/2010; 15/02/2010; 21/02/2010; 24/02/2010; 19/03/2010

Gabriel Guedes – 22/01/2008; 21/03/2010

Jaime Pereira – 09/03/2010 (notas de campo)

João Bosco Machado – 20/03/2010

José Colaço – 03/03/2010

José Gonçalves – 09/03/2010

Lymariana Fatima D'Costa – 02/02/2012

Padre Manuel Rodrigues – 19/01/2010 (notas de campo)

Marcelina Guedes – 18/02/2010 (notas de campo)

Maria da Graça Lopes (e Rocha) – 23/01/2008; 10/02/2010

Milton Piedade – 31/01/2012

Noel Gama – 07/03/2010; 21/03/2012

Quitéria Machado – 06/03/2010

Rita Rosário – 15/02/2010
Slaynon Alwin Noruega – 02/02/2012
Teresa Fernandes – 03/02/2010
Valentina Pereira – 15/02/2010
Venceslau da Silva – 02/01/2010
Victor Fernandes – 23/03/2010
Welinda Maria Fernandes – 02/02/2012

▪ No Reino Unido:

Adriano Rocha – 24/08/2010 e 12/08/2012 (Leicester)
Bartolomeu Mendonça – 28/08/2012 (Peterborough)
Carol Carvalho – 27/08/2012 (Peterborough)
Cecília da Silva – 27/08/2012
Célia Remédios (e Fonseca), Valência Knapp (Machado) e Preeti D’Souza (Pereira) –
24/08/2010 (Leicester)
Donald Rosário – 19/08/2012 (Leicester)
Faustino Mendonça – 27/08/2012 (Peterborough)
Francisco Fonseca – 27/08/2010 (Peterborough)
Hilda Albuquerque – 25/08/2010 (Leicester)
Luís Fonseca – 21/08/2012 (Leicester)
Lynn Pereira e Renita Pereira – 12/08/2012 (Leicester)
Marlyn Noronha – 24/08/2012 (Leicester)
Martina Guedes – 12/08/2012 (Leicester)
Maziano Guedes – 20/08/2012 (Leicester)
Michelle Noronha – 12/08/2012 (Leicester)
Miguel Lopes – 25/08/2012 (Wembley)
Preeti D’Souza (Pereira) – 21/08/2012 (Leicester)
Queency Neto – 12/08/2012 (Leicester)
Sheela Netto – 20/08/2012 (Leicester)
Sheldon Brito – 19/08/2012 (Leicester)
Shelina Guedes – 28/08/2012 (Peterborough)

Sheryl Mendonça – 27/08/2012 (Peterborough)
Silvestre Machado – 25/08/2012 (Wembley)
Stacy Noronha – 27/08/2012 (Peterborough)
Steffi Noronha – 27/08/2012 (Peterborough)
Telma Miranda e Geraldo Noronha – 27/08/2012 (Peterborough)
Tracy Brito – 19/08/2012 (Leicester)
Valência Knapp (Machado) – 12/08/2012 (Leicester)
Venceslau da Silva – 29/08/2012 (Peterborough)
Vilma Rocha – 21/08/2012 (Leicester)

RIA – Repositório Institucional da Universidade de Aveiro

<http://ria.ua.pt>

Estes anexos só estão disponíveis para consulta através da tese em papel (PAC).

Para consultar a PAC deve dirigir-se ao balcão de atendimento da Mediateca da UA.

Serviços de Biblioteca, Informação Documental e Museologia
Universidade de Aveiro