

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

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

Organização: Everton V. Machado e Duarte D. Braga

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

Revisão: Marta Pacheco Pinto (CEC)

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

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

**act.27**

ALTERIDADES, CRUZAMENTOS, TRANSFERÊNCIAS

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

Organização de  
**Everton V. Machado**  
**Duarte D. Braga**

**húmus**

**C** COMPARATISTAS  
CENTRO DE ESTUDOS

## POESIA GOESA EM PORTUGUÊS E O TEMA DAS BILADEIRAS: PROJEÇÕES E PRECONCEITOS NAS METAMORFOSES DO ROMANTISMO

Joana Passos\*

Dentro do múltiplo e poliglota cânone da literatura goesa existiu na transição para o século XX um conjunto de poetas que, pelas suas obras, constituiu o período áureo dessa oriental literatura, no seu segmento em português. Existiram outros nomes reconhecidos dentro deste cânone local (como Francisco Luís Gomes e Francisco João da Costa, ou, posteriormente, Vimala Devi e Orlando da Costa), mas em termos de quantidade e qualidade de publicações, por um conjunto de autores contemporâneos entre si, poucos momentos foram tão produtivos e buliçosos como o período que vai da última década do século XIX até cerca de 1930. Nesta altura, os autores goeses que se reviam na língua portuguesa também usufruíram de condições particularmente favoráveis para publicarem as suas obras: eram já herdeiros de um sistema literário consolidado durante o século XIX, sob a influência do romantismo (e portanto duplamente marcado pela ocidentalização, na escolha da língua em que escreveram e nas influências literárias que visivelmente reclamaram), e contavam com um público relativamente abrangente, acessível através da imprensa periódica e por ela formado para ter hábitos de leitura. A par destas condições favoráveis, seria encorajadora a inserção num sistema literário coeso e próximo, pois, no seio desta “segunda geração”, os poetas goeses citam-se mutuamente, colaborando em várias publicações periódicas simultâneas como *A Revista da Índia* (1913, Goa) e a revista *Luz do Oriente* (1907-1920, Goa). Podem incluir-

\* Centro de Estudos Humanísticos – Universidade do Minho

-se neste grupo de “segunda geração” Nascimento Mendonça (pseudónimo Nitipal Muni), Mariano Gracias, Paulino Dias (pseudónimo Priti Das), Adolfo Costa, a poesia de juventude de Cristóvão Aires, Roque Barreto Miranda e Floriano Barreto, entre outros. Em conjunto, estes autores compõem um sistema literário fértil em colaborações<sup>1</sup> e ecos inter-textuais, sendo fácil reconhecer tendências e padrões literários.

Mas recuemos um pouco no tempo. A anterior geração de escritores, a “geração fundadora”<sup>2</sup> na literatura goesa, esteve activa em meados de oitocentos, cerca de 1840, mas adquiriu maior visibilidade e disseminação a partir de 1860<sup>3</sup>. Incluía poetas como M. J. Costa Campos (??-1883), José Pedro Silva Campos Oliveira (1847-1911) ou J. Gonçalves (1846-1896), os quais deixaram obra dispersa por publicações periódicas como *A Ilustração Goana* (1864-1866) ou o *Almanach Popular* (ver anos 1864, 1865 e 1866). Em meados de Oitocentos, cultivava-se uma poesia fortemente repetitiva e melodramática, que, a par dos muito populares folhetins publicados na imprensa, conquistou infundáveis adeptos<sup>4</sup>. A poesia romântica goesa será a mais nítida influência literária que os poetas de fim-de-século herdaram do seu próprio sistema literário local, a par da influência directa da literatura romântica portuguesa. Vimala Devi e Manuel de Seabra (1971) fazem a ligação da literatura goesa à influência da literatura portuguesa romântica pela influência do poeta Tomás Ribeiro (1831-1901), que esteve algum tempo na Índia em funções administrativas (1870-1871), e que muito incentivou a vida literária local. Por seu turno, Hélder Garmes (2004) e os investigadores por

1 Paulino Dias e Adolfo Costa são os directores da *Revista da Índia* (1913); Nascimento Mendonça e Mariano Gracias são colaboradores dessa mesma revista e Paulino Dias e Nascimento Mendonça também são colaboradores da revista *Luz do Oriente*. Estes exemplos comprovam a proximidade e a coesão desta geração literária.

2 Considera-se aqui um conceito de “geração fundadora” associado a um sistema literário regular e corrente, apoiado na circulação da imprensa, com uma orientação laica e mundana, e que surge em moldes modernos, a partir do século XIX.

3 Veja-se a propósito Hélder Garmes, org. 2004. Oriente, engenho e arte. *Via Atlântica* 7: 15-87.

4 Está ainda em falta uma selecção crítica deste espólio oitocentista que proponha uma recuperação dos mais notáveis poetas e poemas. Assim, para este período da literatura goesa, faz mais sentido referir-se jornais, como, por exemplo, *O Ultramar* (1859-1841), *A Índia Portuguesa* (1861-1871), ou revistas literárias como a *Ilustração Goana* (1864.1866) ou a *Harpa do Mandovi* (1865). Nenhum dos poetas da geração fundadora deixou obra em antologia própria.

si orientados<sup>5</sup> fazem o mapa da influência romântica em Goa a partir de uma comparação entre publicações periódicas de Oitocentos, ligando o romantismo brasileiro (e português) à cena literária goesa.

A poesia romântica goesa<sup>6</sup> subdivide-se em três núcleos temáticos claramente demarcados: uma poesia de teor religioso que procura promover valores da fé católica; uma temática amorosa que verbaliza paixões secretas e amores rejeitados – e que apesar de expressar a força das inclinações individuais é uma poesia que incentiva à acomodação, pois confessar amores proibidos revela a força das convenções sociais a respeitar – e, por fim, um núcleo temático que se centrou na decadência de Goa e do projecto colonial português<sup>7</sup>. No âmbito deste artigo não é tão relevante a poesia de teor religioso, nem mesmo a poesia sobre a decadência do projecto colonial português. Será sobretudo importante recordar-se a poesia de teor amoroso, de longe o núcleo temático mais abordado e publicado, pois dele advém a forte presença de motivos românticos nos poetas de segunda geração, assimilados da leitura da própria imprensa goesa, bem como de leituras de obras e jornais importados. Tendo em conta o acesso a leituras mais cosmopolitas (estes autores conheciam pelo menos o francês ou o inglês, quando não eram fluentes nas duas línguas), será relevante alargar o leque de referências românticas que os teriam influenciado, focando sobretudo a influência francesa<sup>8</sup>. O romantismo europeu mais marcado por pensadores franceses é um movimento filosófico que surge do século das luzes, quando eram ideias dominantes a noção de progresso e o valor atribuído à razão, mas, a par do elogio da razão humana e da representação do povo enquanto sujeito colectivo, o romantismo é igualmente o movimento que cultiva a expressão da sensibilidade individual, desequilibrada e excessiva. Os traços que identificariam o génio do poeta

5 Veja-se, por exemplo, Ana Cristina Kerbauy. 2008. *Ilustração Goana e Minerva Brasiliense: a sedimentação do romantismo em Goa e no Brasil*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

6 Não se considerou a componente da prosa para as questões aqui investigadas. Este artigo foca-se no universo da poesia goesa.

7 Sobre estas questões veja-se o capítulo III do livro *Literatura Goesa em Português nos Séculos XIX e XX: perspectivas pós-coloniais e revisão crítica* (Passos 2012), onde se abordam em profundidade estes três núcleos.

8 Veja-se: Gérard Genette. 2003. *Le Romantisme en France et en Europe*. Pocket Classiques. Paris: Les Guides. Veja-se também: Michael Lowy. 1992. *Révolution et mélancolie: le romantisme à contre-courant de la modernité*. Paris: Éditions Payot.

romântico eram precisamente a sensibilidade excessiva, a capacidade de expressão estética e o carácter indomável e subversivo. Esta personalidade, de certa forma destinada à tragédia, distingue-se do colectivo a quem se aplicam regras de conduta moral, de respeitabilidade e de integração social. Mas, perante o “poeta maldito”, as convenções colectivas suspender-se-iam, e esse excepcional e superior espírito podia até ser boémio e libertino.

A tradução deste modelo de poeta romântico para o universo local goês não tem a componente boémia nem libertina associada a um meio artístico e intelectual de Paris. A apropriação que efectivamente se fez destes padrões literários de impacto internacional no meio literário goês sublinhou sobretudo o tumultuoso estado de espírito do poeta, e, concomitantemente, a causa da instabilidade emocional masculina usualmente expressa no texto: uma ideal donzela/heroína romântica, virtuosa, de coração puro e carácter confiável, nem sempre acessível ou sequer interessada em retribuir o afecto de que é objecto. O amor que esta donzela ideal inspira é respeitável e puritano, como convém a alguém inserida num círculo familiar que protege e controla a sua sexualidade. Neste universo, o encontro amoroso só pode acontecer num restrito conjunto de cenários invocados, tais como o baile, a igreja, o casamento de familiares ou... um censurável encontro secreto. No contexto destas convenções sociais, promovidas também pela literatura enquanto instituição social associada a uma comunidade e aos seus estilos de vida, a bailadeira, a intriguista, a mulher perversa serão então figuras estigmatizadas, as anti-heroínas que têm um papel pedagógico pela completa oposição em relação ao modelo ideal de mulher respeitável e desejável. Mas, décadas mais tarde, entre os poetas goeses de fim-de-século, a bailadeira parece ser tema preferencial (sendo a outra figura feminina frequentemente citada a viúva raptada no momento em que ia imolar-se) como objecto de desejo masculino, substituindo definitivamente as puras donzelas. Este crescente interesse pela bailadeira revela, em nossa opinião, a crescente possibilidade de se escrever o erótico, sendo a bailadeira o único objecto sexual disponível numa sociedade regrada, moralista, de proximidade (essencialmente rural), onde quer católicos quer hindus querem afirmar a respeitabilidade da sua comunidade.

A moda de se escrever o erótico como legítimo filão literário da mais alta craveira intelectual e artística tem uma longa tradição nas lite-

raturas indianas clássicas, em sânscrito<sup>9</sup>. O amplo conhecimento que os poetas *indianistas* desta época revelam sobre tudo o que diz respeito a tradições, crenças e histórias da Índia, com certeza que também incluiu o conhecimento da literatura erótica. Simplesmente, na literatura goesa em língua portuguesa não era aceitável publicar temáticas explícitas, relativas ao erótico até à última década do século XIX. Nessa altura, verificou-se uma metamorfose da herança romântica goesa (a partir da década de 1890) no sentido de uma crescente liberdade erótica na literatura, em grande parte por via da influência *decadentista* de raiz europeia (por outro lado, não se renega a tradição clássica em sânscrito como factor de legitimação desta temática).

A crescente visibilidade do erótico caracteriza a evolução do romantismo francês na sua componente *decadentista* associada à vida boémia do meio artístico parisiense. Centremo-nos então, de momento, em Paris: *La Maja Desnuda* de Francisco Goya foi pintada entre 1797 e 1800, o *Déjeuner sur l'herbe*, de Édouard Manet, é apresentado em Paris em 1863, bem como o famosíssimo *Olympia* (Manet, 1863). Estes quadros estabelecem o nu integral feminino (e a prostituta) como objecto estético e, se a pintura o fez, a literatura seguiu o impulso liberador. Baudelaire publica *Les Fleurs du mal* em 1857 e 1861 e Émile Zola publica *Nana* em 1880. Será ingénuo pensar que cinquenta anos mais tarde, no início do século XX, o conhecimento destas obras não teria chegado às bibliotecas de uma certa intelectualidade goesa, que talvez as não recomendassem às mulheres e filhas, mantendo a sua circulação na privacidade cúmplice de um circuito masculino. Da invocação destas obras, marcos na evolução do romantismo europeu, sublinha-se a grande liberdade no “dizer” do corpo feminino, representado como carnal, excitante e cobiçado.

No âmbito da literatura goesa, enquanto sistema literário autónomo, detentor de uma herança literária puritana oitocentista, o desafio de traduzir modas literárias não é mera imitação mas antes um verdadeiro impulso cosmopolita e inovador, adaptando influências internacionais à literatura goesa. O mesmo processo aconteceu, aliás, com outras literaturas indianas. Por exemplo, Kusumawati Deshpande e M. V. Rajadhyaksha (1988) consideram que o período que vai de 1885 a 1920 corresponde ao primeiro período moderno da literatura marata (é

<sup>9</sup> Veja-se: Shalini Shah. 2009. *Love, Eroticism and Female Sexuality in Classical Sanscrit Literature, Seventh-Thirteenth Centuries*. Nova Deli: Manohar Publishers.

de sublinhar a sintonia com as balizas temporais que marcam a geração *decadentista/indianista* da literatura goesa em português, de 1890 até à década de 1930), considerando que a renovação deste período se deve a um impulso de auto-afirmação cultural e à influência da literatura inglesa na formação de alguns dos mais destacados autores da época, como por exemplo o poeta Keshavsut (Deshpande e Rajadhaksha 1988, 101). Os mesmos autores também apontam, por exemplo, que o desenvolvimento de uma tradição narrativa em *marathi* sob a forma de contos moralistas seria igualmente devedora de influências persas e inglesas<sup>10</sup> (1988, 117).

O caso da escrita do erótico na literatura goesa de fim-de-século revela, em primeiro lugar, uma diferenciação da estética literária local em relação ao período anterior. Em segundo lugar, demarca o advento do *decadentismo* (que aqui se argumenta ser influência importada) e do *indianismo*. O *decadentismo* que se reconhece na literatura goesa explora o erótico num contexto particular, em continuidade com a nevrose, o desejo interdito, a ostentação do desequilíbrio interno, o hedonismo mórbido, o sacro-sensual e o erotismo anómalo, enquadrando todos estes comportamentos desviantes como marca de decadência civilizacional colectiva. Este fascínio por universos excessivos e anómalos também pode ser expressão do orgulhoso individualismo do artista, não conformado com as convenções sociais, refugiando-se no seu universo *dandy*, de prazeres secretos. Subjaz a esta visão do mundo e do lugar do artista um profundo pessimismo em relação à modernidade, sendo a estética, a arte pela arte e a arrogância de um círculo intelectual fechado sobre si próprio as marcas de uma fuga conceptual do artista. Esta noção de *decadentismo* é inspirada em José Carlos Seabra Pereira (1995), e, embora fosse concebida para a realidade da literatura portuguesa, é perfeitamente adequada ao caso goês e aos poemas que se apresentarão como objecto de estudo da vertente *decadentista* na literatura goesa.

*Indianismo* é um termo que tem sido frequentemente usado para descrever uma escrita centrada na auto-afirmação da civilização e história indianas através do culto destas temáticas, divulgando-as e moder-

<sup>10</sup> Vejam-se a propósito os estudos de Meenakshi Mukerjee (1971) e Gauri Vishwanathan (1989) que tão profundamente comprovam como a modernização das literaturas indianas reflectiu influências inglesas, o que em nada diminui a originalidade destas literaturas orientais.

nizando o seu legado. Ao longo do nosso trabalho focado na história da literatura goesa (Passos 2012), definimos *indianismo* como traço característico dos poetas de “segunda geração”, activos desde o fim-de-século até cerca de 1930, e que sistematicamente abordam temas indianos, reinserindo a cultura goesa no mosaico multicultural que é o continente indiano. Ao mesmo tempo, demarcam-se da ocidentalização que paupava a escrita goesa em português (embora se tratasse de uma literatura *territorializada* e autónoma, que representava a sociedade de Goa com traços próprios). O interesse pelas tradições e história indianas que se revela na literatura desta época consolida um movimento *indianista* com grande repercussão na imprensa<sup>11</sup> e determinante para a definição de uma linha estética presente na produção poética da época.

Neste complexo contexto, a figura da bailadeira tanto se adequa à exploração de mórbidos erotismos *decadentistas* como invoca um universo indiano (apesar de contaminado por traços de exótico orientalista). É, portanto, a figura de eleição para a poesia de fim-de-século e princípio de século XX, em virtude das tendências dominantes na moda literária.

Centremo-nos agora em Goa e na sociedade goesa para compreender o lugar da bailadeira e os preconceitos a ela associados. A dançarina do templo hindu, *devadasi* ou *kalavant*, que em português era designada pelo termo “bailadeira”, tem, em parte, um estatuto social estigmatizado, tal como sublinhou a antropóloga Rosa Perez em *O Tulsi e a Cruz*:

A tentativa de expandir o meu conhecimento do sistema de castas e da intocabilidade levou-se a Goa e às *devadasis*, as dançarinas do templo hindu, estigmatizadas tanto pelo colonialismo português como pela sua própria sociedade, e para as quais era recorrentemente remetida quando me referia a intocabilidade. (2012, 22)

Mas dentro do templo, a *devadasi* tinha um importante papel ritual, liderando com a sua dança o percurso semanal da procissão que transporta o deus à volta do templo, afastando espíritos malignos desse espaço de devoção e restabelecendo o equilíbrio entre os lados criador

<sup>11</sup> De facto, o *indianismo* definiu linhas editoriais e a orientação ideológica de publicações periódicas como a *Luz do Oriente* (1907-1920, Pondá, Goa) e o jornal *Índia Nova* (1928-1929, seis números, Coimbra).

e destrutivo da energia da deusa, emanação sagrada sempre presente<sup>12</sup> no templo (Perez 2012, 118-129). A percepção que os católicos goeses tinham da *devadasi* desconhecera, ou pelo menos desvalorizava, este papel ritual, fixando-se apenas na confusão entre *devadasis* e prostitutas, decorrente do facto de outras mulheres também associadas ao templo se dedicarem a esse comércio (Perez 2012, 85).

Perez afirma que só em 1930 foi proibida em Goa a cerimónia de iniciação de uma *devadasi* (Perez 2012, 93), logo, no período literário a que nos reportamos neste artigo, as *devadasis* ainda seriam elementos da paisagem social goesa, pese o facto de serem repetidamente banidas pela igreja e por uma série de leis instituídas pela administração portuguesa<sup>13</sup>. Concordamos com Perez que a visão da bailadeira herdada do arquivo colonial, bem como da literatura goesa em português, é parcial e implica o silenciamento da sua função ritual. A correcção desta distorção ou incompletude é precisamente um dos contributos que *O Tulsi e a Cruz* (2012) oferecem ao debate actual. Mas a fixação dos poetas de fim-de-século na bailadeira deve-se sobretudo ao seu possível estatuto de mulher disponível, não tanto por referência às *devadasis* concretas que poderiam existir em Goa, mas como meio, instrumental, para se poder escrever o erótico na literatura goesa em português. A bailadeira, ou melhor, a projecção mítica de uma sexualidade exacerbada, tal como é representada na literatura goesa, encontra nesta personagem o único objecto sexual que se pode assumir publicamente em Goa. Seria insultuoso comentar a sensualidade de uma jovem hindu ou católica, e seria impensável fazê-lo a respeito de uma senhora casada. Consequentemente, a bailadeira e, com outras conotações mais respeitáveis, a viúva raptada foram as duas personagens femininas que o círculo de autores goeses recriou, sem necessária referência directa com o real, para se permitirem explorar o erótico na literatura. Acontece que a literatura fixa uma imagem social no tempo, e apenas o lado estigmatizado da bailadeira sobreviveu, registado para a posteridade. O que hoje em dia os críticos literários devem fazer é citar os estudos que completam esta visão parcial e tendenciosa da bailadeira, iluminando outros aspectos

12 Esta descrição das funções das *devadasis* refere-se ao templo de Manguesh, em Pondá, Goa, onde Rosa Perez realizou trabalho de campo.

13 Veja-se o apêndice ao capítulo 4 do livro *Guerras do Jasmin e Mogarim* (Sardo 2010, 307-329), em que consta correspondência das décadas de 1860 e 1870, entre os responsáveis jesuítas, o Rei de Portugal e o Vice-Rei da Índia.

dos fragmentos sociais representados, e por isso o contributo de Rosa Perez é integrado nesta análise literária, mas sublinhando que o mundo literário, um mundo de elite, *dandy*, curioso, informado e cosmopolita, tem as suas regras próprias, e usa a bailadeira para os seus próprios fins, estéticos e eventualmente ideológicos, sem se obrigar a representar a realidade. A questão é que, pelo seu impacto, a literatura forma noções e conceitos sobre essa realidade, que se projectam no tempo para além da vida do seu referencial. Apesar da efectiva distorção das funções sociais da *devadasi*, reduzindo-a a maior parte das vezes a mero objecto sexual, existe toda uma gradação na representação desta figura feminina que é necessário explorar. Considerar-se-ão diversos estudos de caso para ilustrar algumas destas vertentes.

“A Deusa de Bronze” (1909), poema de Paulino Dias (Miranda 2012, 251-262), é um perfeito exemplo de poesia *decadentista*, representando um erotismo anómalo e desequilibrado, num misterioso cenário subterrâneo de inspiração gótica. A personagem que dá o título ao poema é Bhavani, jovem e bela, que espera o cair da noite para ir ter com o seu tenebroso amante, um sobrenatural naga (cobra capelo com cara humana). O objectivo último do poema parece ser alimentar um certo *voyeurismo* masculino, sem qualquer envolvimento com realidades sociológicas ou qualquer intenção moralista. Como acima se disse, o *decadentismo* é uma corrente sobretudo estética, destinada a um círculo privado e fechado de pares. Dentro desta lógica, o suicídio de Bhavani não tem intuítos moralistas. É mera estratégia para exibir um estado psicótico associado a um comportamento masoquista, possivelmente excitante para o leitor masculino. Este poema seria exemplo da redução da figura da bailadeira a objecto sexual, destinado a prazer privado, sem se pretender quaisquer ramificações ideológicas ou cívicas para além do erótico. Veja-se, a título de exemplo, um excerto do poema:

Vou ao beijo de amor solitário e distante.  
Como foi, como foi que acendeu-se a centelha  
Por aquele que é meu tenebroso amante?

Frola-me a pele como uma chama vermelha;  
Nua na torre d'ouro, a sonhá-lo, a lembrá-lo...  
E a phantasia quente um por-do-sol semelha.  
[...]

Não sei que evocação ou ânsia desordenada  
Que enche raivosamente o meu úbere alto,  
E contudo não mata a sede inominada.  
(Paulino Dias, “A deusa de bronze” [1909], in Miranda 2012, 253)

Para um olhar actual, há no poema de Paulino Dias um detalhe de estilo que se destaca e merece uma reflexão. Trata-se da reiterada associação entre vocábulos relativos ao luxo e à beleza sensual (“Nua na torre d’ouro”). Este jogo entre dois campos semânticos acoplados sugere, no passado de Bhavani, um bem-sucedido percurso como cortesã, pois contam-se reis entre os seus amantes e Bhavani tem acesso a brocados, jóias, perfumes e óleos raros (espólio de guerra partilhado com uma favorita). A relação com a figura da bailadeira é indicada pelas pulseiras de guizos que a jovem usa nos tornozelos. Mas a contínua associação entre luxo e beleza sensual nestes versos também reforça estereótipos orientalistas, de um oriente sumptuosamente rico e sensual, o que revela uma identificação entre o poeta goês e uma perspectiva ocidental. Acontece que o mesmo Paulino Dias também escreveu alguns dos mais herméticos poemas *indianistas*, tão carregados de referências hindus que dificilmente são legíveis para um ocidental (veja-se *Basmaçura, ou Nirvana*). Perante um tão diverso registo de criação poética dir-se-ia que Paulino Dias parece optar por uma escrita mais ocidentalizada nos poemas em que pretende escrever o satanismo e o erótico, temáticas mais adequadas a uma perspectiva *decadentista*, reservando as temáticas ligadas às divindades e lendas hindus para a poesia *indianista*, que também cultivou. A representação erótica como um universo necessariamente insalubre e violento enquadra-se nos pressupostos estéticos *decadentistas*, não sendo traço mórbido exclusivo ao trabalho deste poeta.

Diferentes são os casos dos poemas *Zaiu* (publicado em 1913, datado 1912), de Alberto de Spínola, e *Bailadeira* (1913), de Roque B. Barreto Miranda (ver segundo e terceiro poemas do anexo). O poema de Alberto de Spínola está claramente dividido em duas partes. As primeiras estrofes descrevem os encantos da bailadeira de uma forma muito sugestiva, referindo brilhos e perfumes associados à “graça oriental” da mulher indiana (refira-se a propósito que enaltecer um tipo de beleza feminina não é necessariamente um caso de orientalismo, mas o olhar do poeta torna-se orientalista quando passa à estigmatização desta beleza por estar associada a um outro tipo de civilização e de reli-

gião, como veremos). A segunda parte do poema, que corresponde às últimas três estrofes, funciona como reacção contra o encanto da bailadeira, focando-se exclusivamente na falta de carácter que, consoante estereótipos sociais correntes, lhe é atribuída. O poema menciona a insensibilização e o desequilíbrio afectivo (em virtude de uma infância destruída, mas nem por isso menos criticados), a calculista frieza interna e a capacidade de fingir convincentemente (este é, aliás, o velho padrão misógino herdado dos românticos folhetins de Oitocentos da literatura goesa como “Hum Fatal Engano”, publicado no *Gabinete Literário das Fontainhas*, em 1846, e “Traição”, publicado na *Ilustração Goana*, em 1864). Note-se, a propósito, que uma das acusações feitas a Zaiu é a sua incapacidade para o “casto amor” que deve encher um lar. Ou seja, enquanto mulher que existe fora de uma célula familiar, Zaiu representa uma aberração que tem de ser erradicada da sociedade, e por isso se deseja à bailadeira a morte. Tal fobia da bailadeira expressa uma visão que legitima sentimentos misóginos através de um discurso de moralidade, quando na verdade o prazer *voyeur* que se detecta na contemplação da bailarina retira ao poeta a rectidão moral que se reivindica. A questão é que a duplicidade de posturas da voz poética, que tanto deseja a bailadeira como a condena e insulta, denuncia a contradição entre a tendência literária para verbalizar o erotismo, o desejo pela mulher oriental, e, por outro lado, a preocupação de alguns poetas goeses católicos em reforçar padrões de moralidade, demarcando assim fronteiras entre comunidades. Quer-se com isto dizer que estigmatizar a bailadeira tem uma explicação ideológica e política que está para além dos padrões de moralidade pública, porque pelo estigma atribuído à bailadeira se marginaliza metonimicamente, numa hierarquia de civilizações, o mundo hindu e a religião rival (“ser rameira e vítima de um Deus inconsciente”).

Apesar da estrutura contraditória e da intenção ideológica datada, o poema de Alberto de Spínola merece destaque a nível da qualidade técnica pela “escrita” (verbal) da dança e da música através das onomatopeias (tchin, tchin), do trabalho material sobre a sonoridade da língua (por exemplo, “peregrina voluta esperolada”) e pela escolha de vocábulos relativos a sons e instrumentos musicais (“ressoando os guizos”, “som do saranguí”, “risos”). Voltaremos a esta questão, mas para já é importante sublinhar que, de facto, o papel ritual da bailadeira foi silenciado, mas a sua arte e o encanto da dança não são de forma alguma

esquecidos nestes poemas goeses, que em conjunto compõem um tributo à dança, aspecto que não deve ser minimizado na abordagem deste núcleo poético.

De seguida, recorde-se que o poema que Barreto Miranda dedica à bailadeira (“Bailadeira”, 1913) revela, tal como a obra de Alberto de Spínola, as pulsões contraditórias que opunham desejo e preconceito. É por isso relevante considerar-se um segundo exemplo que exhiba a mesma presença destes traços contraditórios, configurando-os como características transversais ao sistema literário goês, que não dependem das idiossincrasias ou preconceitos de um autor particular. Barreto Miranda desde logo matiza o seu olhar erótico com conotações violentas e vorazes, mas, apesar do registo de um forte desejo e da cuidadosa “escrita da dança”, o poema conclui-se com o mesmo padrão insultuoso, de grande arrogância para com a mulher “desgraçada”. cremos, mais uma vez, que são questões de moralidade pública e de rivalidade comunitária que impõem esta conclusão insultuosa, até porque se sublinha o “impudor” da figura ritual que acompanha as “núpcias pagãs”, o que revela mais uma vez a preocupação na demarcação de comunidades dentro da sociedade goesa, sendo a bailadeira uma figura de fronteira, um marcador de distâncias e diferenças.

Apesar de este registo poético sobre a bailadeira ser ideologicamente marcado, outros poetas católicos escrevem sobre o mesmo tema sem caírem no jogo de legitimação nem reduzirem o seu interesse pela bailadeira ao erótico. Por exemplo, o poema “Bailadeira”, de Mariano Gracias (1925), compõe um fresco retrato feminino integrado numa paisagem goesa, sendo a qualidade descritiva o aspecto mais trabalhado nesta obra. Por um lado, ao *territorializar* Goa na literatura, pela descrição de uma cena bucólica, Mariano Gracias contribui para a criação de uma literatura goesa indianista, que se reconcilia com a sua própria paisagem social e seus estilos de vida. Por outro lado, não se reconhece no poema de Mariano Gracias qualquer distanciamento identitário, nem se demarcam fronteiras sociais. Por fim, a leve censura ao narcisismo da bela Mogrém não esconde alguma simpatia entre poeta e personagem, num tom cúmplice, completamente diferente dos poemas anteriores.

Dentro da matriz *indianista* tem um interesse particular o contributo de Nascimento Mendonça para o conjunto de poemas sobre bailadeiras. Embora o seu longo poema dramático *Vátsalá* (1939, 33 páginas) revele a continuidade de traços *decadentistas*, por exemplo na carnali-

dade de Vátsalá e no mórbido quadro que serve de cenário ao poema – uma bela jovem a afirmar o seu amor (e o seu desejo) perante um cadáver –, a diferença é que este poema procura contextualizar sociologicamente a vida da bailadeira (de resto não tem de existir tensão entre *decadentismo* e *indianismo*. Podem coexistir). Desta forma, Mendonça justifica o desequilíbrio psicológico de Vátsalá pela constante humilhação que o seu estatuto implica, o que constitui uma violência por parte da sociedade. Paralelamente, o poema refere um percurso biográfico onde se destaca a falta de alternativas, ou sequer de direito de escolha para a criança que se destina ao templo. Sendo assim, a marginalização social da bailadeira atribui-lhe uma culpa que não é sua, por escolhas que foram feitas em seu nome. Esta perspectiva retira legitimidade à sociedade para estigmatizar a bailadeira e confere ao seu destino um estatuto trágico, sobretudo se é afinal capaz de amar sinceramente, embora de uma forma desequilibrada e doentia. Verifica-se então que, para além de descrever o corpo e os adornos da bailadeira, Mendonça também constrói um retrato psicológico, sensível e profundo. Esta desconstrução do estigma associado à bailadeira é o inverso das acusações moralistas que a insultam, ou seja, constitui um contraponto em relação aos poemas de Barreto Miranda e Alberto de Spínola.

Em segundo lugar, este é o primeiro texto que refere vários elementos rituais associados à consagração das bailadeiras ao Bairro dos Jasmins. Inclui também, no corpo do poema, um coro de bailadeiras, inscrevendo assim a existência de uma comunidade onde se integra esta personagem. Acrescente-se que, de um ponto de vista *indianista*, para além de recuperar a figura da bailadeira como personagem, que passa por uma série de rituais e que tem um lugar na sociedade hindu, Nascimento Mendonça também inclui no seu poema dramático o asceta, presença que é uma “ausência” (apenas figura como cadáver), mas que permite, a partir desta dicotomia de personagens, debater filosoficamente uma série de conceitos binários como corpo/espírito, desejo/mente, vida/morte, efémero/eterno, oscilando entre os pólos representados pelo asceta (espírito, mente, morte, eterno) e pela bailadeira (corpo, desejo, vida, efémero), trazendo esta reflexão filosófica para dentro de uma visão do mundo hindu, demarcada por duas personagens específicas a esse mundo. Desta forma, Nascimento Mendonça é o mais destacado arauto do *indianismo* neste périplo por poemas sobre a figura da bailadeira.



Por fim, recordaria um poema de Floriano Barreto, "Bailadeira da Índia" (1906), para retomar uma questão acima afluída, a propósito do poema de Alberto de Spínola. Trata-se da moderna exploração da capacidade da linguagem para invocar a continuidade entre as diversas artes, "escrevendo" a dança e a música. Será Floriano Barreto mestre exemplar na evocação da música, dos instrumentos musicais e do seu som, ao qual se aliam os gestos da bailadeira, num retrato livre de qualquer julgamento, e, portanto, o deleite pelo espectáculo, complexo e elegante que a bailadeira proporciona é trazido ao leitor actual da forma vívida e impactante. Um dos méritos da escolha do tema da bailadeira foi precisamente motivar os poetas de Goa a pensar a relação entre a música, a dança e a sugestão do erótico (aqui gracioso e dolente), impulsionando uma renovação estética particular na literatura goesa.

Em conclusão, recordaria que esta contribuição propõe várias formas de interpretar aquela poesia goesa de fim-de-século que tomou por núcleo temático a figura da bailadeira. Apontamos, com Paulino Dias, o desenvolvimento de uma literatura erótica, bastante explícita, a qual constitui uma das metamorfoses do romantismo goês sob a forma de um *decadentismo* mórbido e perverso. Também se reconheceu que, como objecto de desejo, a bailadeira evocará sempre ecos do exótico orientalista, que se subvertem na composição de retratos desprovidos desses estereótipos, mais integrados na realidade local dos cenários goeses, como acontece com o poema de Mariano Gracias. Por sua vez, o poeta Nascimento Mendoça propõe uma outra solução, usando a figura da bailadeira para descrever a cosmovisão hindu, alguns dos seus valores e a sua organização social. É essa a resposta *indianista* à representação da mulher hindu como objecto exótico. Nos poemas de Alberto de Spínola e Roque Miranda identificou-se o recurso a uma estratégia legitimadora da moralidade católica que usa a figura da bailadeira como forma de demarcar fronteiras entre as comunidades goesas, hierarquizando-as. Por fim, destacou-se também a renovação formal, ao nível da linguagem, que a figura da bailadeira despoletou, pela óbvia ligação desta personagem às artes da dança e da música, encorajando os poetas a experimentar novos recursos da linguagem na transição para a modernidade.

## ANEXOS

## A Bailadeira da Índia

Tilinta os guizos: tchin. Saranguins lentamente  
Desprendem pelo espaço lânguidas doçuras,  
Harmonias d'amor aveludadas, puras,  
Que embalam a noss'alma em um sonho dolente.

São soluços de amor, são melodias cérulas,  
Aéreas, virginais, cristalinas, ignotas.  
Tilinta os guizos: tchin. São orvalhos de pérolas  
Que se evaporam no ar em turbilhão de notas.

Bate os guizos: tchin, tchin; e matiza e constela  
com estes finos sons musicais e sonoros  
carícias ideais que o sarangui evola,

que semelham ao longe as Apsaras em coros  
descantando ao luar a volata mais bela  
com a voz doce como um cetim de corola...

...

Chora o sarangui. Bate os guizos, feiticeira,  
E lança para a turba um olhar contilante  
Que se apinha ao redor para ver-te o semblante  
E a curva musical dos seios, bailadeira.

Avança triunfal, vai olímpica, ovante  
Co' o donaire sem par duma ondina ligeira.  
Toma na tua dança o ondear da palmeira  
Quando a brisa lhe beija a copa luxuriante.

Na graça do teu passo airoso e cadenciado,  
Na elegância gentil do busto delicado,  
No mórbido luar dos teus olhos serenos

Sente-se bem que adeja um frémito de gozo,  
Cheio de tentações, ignoto e delicioso,  
Que infiltra na nossa alma uns cálidos venenos...

...

A rosa perfumada ao ondular numa haste,  
Ao ósculo d'amor que a vibração lhe trouxe,  
Não possui no jardim uma graça mais doce  
Do que a graça ideal com que nos fascinaste.

Do murmúrio do lago oculto na alameda,  
Ao ciciar da brisa e aos frémitos de uma ave,  
Nada é mais delicado e nada é mais suave  
Do que o fru-fru subtil do teu pano de seda.

Tchin, tchin! Ondeia o busto em curvas de serpente  
E desenrola o crasso olhar languidamente  
A esbelta sedução do colo escultural.

Tchin, tchin. Imprime ao corpo atitudes graciosas  
E dá-lhes posições belas e donairosas  
Cheias de morbidez e encanto liral.

(Floriano Barreto [1898] in Devi e Seabra 1971, 113-115)

\*

### Zaiu

Tens no andar, oh Zaiu enfeitada  
A Graça oriental que o peito inflama  
Peregrina voluta esperolada  
Em trono ao meu desejo ardendo em chama!

De uma apsára o fulgor estonteante,  
Que entre nuvens de mirra vai passando;  
A beleza diáfana da amante  
Desse Rama da lenda, altivo e brando.

Delineando o colo o teu sari  
De alva cambraia, ressoando os guizos  
Nos pés: tchin, tchin, ao som do sarangui  
Tu vais dançando e provocando risos.

Mas o teu coração, Zaiu, da infância  
Desconhecendo o terno e casto amor  
Que enche de aroma o lar e de fragrância.  
Amortalhado jaz e sem calor...

Lasciva mercenária a quem Madeu  
Negou o nupcial *murtamonim*;  
Flor, que uma vez fanada, nem do céu  
Te virá o perdido viço enfim!

A morte, a morte, oh triste bailadeira,  
Kali te envie por compaixão, sómente,  
Já que é sina aos quinze anos ser rameira  
E victima dum Deus inconsciente.

(Alberto de Spínola [1913, 11], poema com data de 1912)

\*

### Bailadeira

Morde-lhe o corpo um rico *pitambor*,  
palpa-lhe os seios um *chôli* de cor.  
Um *Duppattó* à banda, agalado,  
*Nôtt* ao nariz; nos braços, *baiccuriôs*  
*Thuxy* ao colo; e orelhas com *bugddiôs*  
Eil-a assim vai às festas de um noivado.

Ao ritmo langoroso da *saranga*,  
A intercalar nos sons de uma *murdanga*,  
Toda ela ondula, tine as *painzonans*,  
avança, volta, gira com denguiçe,  
retorce as mãos com toda a arte e meiguice,  
e ei-la a bailar as núpcias pagãs.

Brincam-lhe à flor dos lábios nacarados  
de *areca* e *bettle*, uns risos estudados...  
Gaiato e falso, o seu olhar de luz,  
Vaga em todos, em terna languidez.  
Crispa à vista a sua bela turgidez.  
Toda líró, chic, ei-la assim seduz...

Quando ela assoma, tudo vai à estrada!  
P'ra que? Ai! Ver uma rica desgraçada,  
Bela infeliz, que sendo a nenunfar,  
Se atola na charneca de impudor,  
vendendo beijos e mentido amor,  
pr'a quem, a toda a hora, os quizer comprar!

(Roque B. Barreto Miranda [1913, 61])

\*

#### Bailadeira

Sob o verde docel de uma palmeira,  
Ao pé de um tanque de âmbar nacarado,  
Mógrem, a mais famosa bailadeira,  
Está compondo o seu gentil toucado.

Na mansa água o rosto se retrata,  
Na mansa água límpida, argentina,  
E o seu perfil franzino de maratha  
Vaidosa o mira na água cristalina.

Qual Narciso da lenda, se enamora  
Da sua própria frente encantadora  
E o seu vaidoso olhar rebrilha em chama!...

Fatal mulher que só a si adora,  
Mulher que ri, mulher que nunca chora:  
– Bailadeira, mulher que nunca ama!...

(Mariano Gracias, grafia original [1925, 18])

#### OBRAS CITADAS

- DESHPANDE, Kusumawati, e M. V. RAJADHYAKSHA. 1988. *A History of Marathi Literature*. Nova Deli: Sahitya Akademi.
- DEVI, Vimala, e Manuel de SEABRA. 1971. *A Literatura Indo-Portuguesa*, 2 vols. Lisboa: Junta de Investigações do Ultramar.
- DIAS, Paulino. 2012. A deusa de bronze (1909). In *Oriente e Ocidente na Literatura Goesa*, de Eufemiano de Jesus Miranda. Goa: Goa1556, 251-262.
- DIAS, Paulino, e Adolfo COSTA, dir. 1913-1914. *A Revista da Índia*. Nova Goa: Editora Fortunato de Bragança.
- GRACIAS, Mariano. 1925. Bailadeira. In *Terra de Rajás*. Bombaim: Casa Editora, 18.
- MENDONÇA, Nascimento. 1939. *Vátsalá*. Bastorá: Tipografia Rangel.
- MIRANDA, Eufemiano de Jesus. 2012. *Oriente e Ocidente na Literatura Goesa*. Goa: Goa1556.
- MIRANDA, Roque B. Barreto. 1913-1914. Bailadeira. *A Revista da Índia* (Outubro): 61.
- MUKERJEE, Meenakshi. 1971. *Twice Born Fiction*. Nova Deli: Heinmann.
- PASSOS, Joana. 2012. *Literatura Goesa em Português nos Séculos XIX e XX: perspectivas pós-coloniais e revisão crítica*. Ribeirão: Húmus.
- PEREIRA, José Carlos Seabra. 1995. *História Crítica da Literatura Portuguesa, do Fim-de-século ao Modernismo*, vol. VII. Lisboa e São Paulo: Editorial Verbo, 13-32.
- PEREZ, Rosa. 2012. *O Tulsi e a Cruz, Antropologia e Colonialismo em Goa*. Temas e Debates. Maia: Círculo de Leitores.
- SARDO, Susana. 2010. *Guerras do Jasmin e Mogarim*. Alfragide: Texto.
- SPÍNOLA, Alberto de. 1913. Zaiu [1912]. *Revista da Índia* (Junho): 11.
- VISHWANATAHAN, Gauri. 1989. *Masks of Conquest: Literary Study and British Rule in India*. Nova Iorque: Columbia University Press.
- WAIIDYA, Ramachondra Panduronga, dir. 1907-1920. *Luz do Oriente*. Pondá, Goa: Tip. Xry Atmarama.