

Dançando na costa de Malabar¹

Daniel Tércio - danieltercio@gmail.com

Instituto de Etnomusicologia - Centro de Estudos em Música e Dança –
Universidade Nova de Lisboa

A análise iconográfica que tenciono realizar tem por objecto um pano com representações de dança e música, que faz parte de um conjunto de tapeçarias que comemoram as vitórias das forças portuguesas sobre as forças islâmicas residentes na costa do Malabar em meados do século XVI. Os dez panos que integram este conjunto pertencem ao acervo do Museu de História da Arte em Viena de Áustria. A sua autoria é atribuída ao mestre Bartolomeus Adriaen, de Bruxelas, a partir de pinturas do artista flamengo Michel Coxie. É provável que tenha sido Álvaro de Castro, o filho primogénito de Dom João de Castro, o encomendador das tapeçarias, ou, pelo menos, o inspirador da obra. Este senhor esteve na Costa do Malabar, com o seu pai, ao serviço do Rei D. João III, como *capitão-mor do mar da Índia*. As tapeçarias veiculam uma imagem triunfante das forças portuguesas e heroizam D. João de Castro, nomeado vice-rei da Índia em 1547.

O conjunto tem sido estudado, entre outros, pelos investigadores Maria Antónia Q. C. Fernandes, que propôs uma sequência iconográfica dos panos, e por José Sarmiento de Matos.² Rafael Moreira contribuiu também para a elucidação do conjunto, desde logo por ter revelado uma fonte manuscrita, da

¹ O autor quer por este meio registar o seu agradecimento à Reitoria da Universidade Técnica de Lisboa pelo apoio concedido para participar neste congresso internacional.

² A revista *Oceanos* (nº 13, Março/1993), publicada pela Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimientos Portugueses, inclui artigos destes três investigadores acompanhando boas reproduções das tapeçarias e bem assim a transcrição do manuscrito de D. Fernando de Castro.

autoria de D. Fernando de Castro, descrevendo o cerco de Goa e a vitória das forças portuguesas -- justamente o mesmo assunto que é versado nas tapeçarias.



Fig. 1 – Pano KK_T_XXII_7_9825 - Museu de História da Arte (Viena, Áustria)

Sendo a dança a matéria que me fez aproximar a esta tapeçaria, o primeiro risco que corri foi seguir, por assim dizer, um excesso temático, atribuindo à dança e à música o lugar central da respectiva presença icónica e eventualmente esquecendo ou desvalorizando os outros elementos.

Assim, digamos que esta comunicação constitui um compromisso e um processo. É um compromisso, na medida em que, num encontro sobre iconografia

musical, dificilmente seria aceitável que se enveredasse pela simples análise da iconografia da guerra, que neste caso tem complexas implicações políticas. Um processo, na medida em que as representações da dança e da música se foram inscrevendo, no quadro de análise que vos proponho, numa tecitura caracterizada por relações de poder com significados complexos, em que os elementos militares e diplomáticos têm certamente um lugar muito importante.

Como referi anteriormente, as representações plasmadas no conjunto destas tapeçarias refletem um conflito entre duas civilizações com interesses próprios no plano comercial e religioso: a civilização europeia atlântica, protagonizada pelas forças portuguesas, e a civilização do Islão mediterrânico. As representações revelam -- e celebram -- uma ascendência do Ocidente sobre os interesses muçulmanos no mercado oriental da Índia, no que se refere nomeadamente ao comércio das especiarias.

O primeiro facto que gostaria de sublinhar é este: estas tapeçarias celebram uma vitória militar. Existem portanto vencedores e vencidos. A imagem toma partido, mostra o que há a mostrar, regista a memória do acontecimento. Mas, na verdade, não há memória sem esquecimento e neste sentido, toda a imagem lida também com o esquecimento. Assim, à pergunta sobre o que é que aqui está representado, poder-se-ia colocar uma outra: o que é que aqui não está representado?

Ora, eu gostaria de continuar justamente observando o outro lado – esse lado do que não está representado. Ou seja, proceda-se, ainda que de maneira limitada, à escuta do lado dos derrotados, recorrendo para o efeito ao cronista muçulmano Zinadím que assistiu à prosperidade do Islão e à respectiva decadência aquando da chegada dos portugueses às Índias orientais:

Na verdade Deus fes penetrar o islamismo em países muito numerosos, em muitos d'elles pela força da espada, e nalguns por conversão livre. Deus honrou os habitantes do Malabar, país da Índia, com a aceitação do islamismo que elles quiseram abraçar, sem temor nem vergonha. Effectivamente um grupo de muçulmanos penetrou nos portos de Malabar, e estabeleceu-se nelle, e foram poucos os seus habitantes convertendo-se, e começou o islamismo a brilhar; por fim os muçulmanos vieram a tornar-se muito poderosos, morando com os naturaes nas suas cidades, graças à boa harmonia em que viviam com os principes

infieis, e ao respeito dos seus antigos usos; e a troco d'isso Deus fez-lhes grandes mercês. Passou-se assim bastante tempo; mas elles vieram a pagar os favores de Deus com ingratidão, peccaram, e desobedeceram-lhe. Então elle mandou-lhes como senhores um povo frange³, os portugueses -- queira Deus abandoná-los! --, que os opprimiram, vexaram e hostilizaram com toda a sorte de oppressões e vexames, bem manifestos para os habitantes do país.

Decorreu assim um longo período de tempo, superior a oitenta annos, em que os muçulmanos atingiram um extremo de fraqueza, pobreza e vexames, sem verem um meio de sair de tão criticas circumstancias. Quanto aos soberanos e principes muçulmanos não se importavam com o seu sofrimento e desgraça, não empregando os seus poderosos exercitos e fortuna na guerra santa e caminho de Deus, porque pouco se interessavam com as cousas da fé, e preferiam os gosos d'este mundo mortal aos do outro.

Por isso fiz esta compilação para incitar os crentes à guerra contra os adoradores da cruz, porque fazer-lh'a é uma obrigação imperativa, por terem invadido o territorio muçulmano, aprisionado um sem numero de crentes, matarem grandissimo numero d'elles, converterem muitos ao christianismo, aprisionarem mulçulmanas que violentaram a ponto d'ellas terem filhos christãos, que combatiam os muçulmanos e os prejudicavam.”⁴

O relato de Zinadim organiza-se em 4 partes: preceitos da guerra santa; do primeiro estabelecimento do islamismo no Malabar; dos estranhos usos dos pagãos do Malabar; da vinda dos europeus para o Malabar, sendo esta quarta parte

³ "Frangue" ou frangue é a designação que os muçulmanos davam aos europeus.

⁴ *Historia dos Portugueses no Malabar (manuscripto arabe do seculo XVI)*. Publicado e traduzido por David Lopes. Lisboa, Imprensa Nacional, 1898, p. 4.

subdividida em catorze capítulos narrando as guerras e tratados com os portugueses.

O conjunto de tapeçarias que é objecto deste estudo, e bem assim o manuscrito da autoria de D. Fernando de Castro, descrevendo a vitória das forças portuguesas comandadas por seu avô no cerco a Goa, veiculam a outra visão – a “nossa” visão.

Proceda-se então a uma observação genérica dos diversos panos que funcionam como um memorial das campanhas de D. João de Castro. Antónia Q. C. Fernandes organiza com perspicácia os dez panos em dois conjuntos: o das batalhas (6 panos) e o dos triunfos (4 panos). Seja esta ou outra a estrutura expositiva dos panos, podemos afirmar estar perante uma narrativa com os seus cenários (Diu, Goa, Pondá, Dabul, Salsete e Mardor), personagens (Mustaphá Arrumi, Álvaro de Castro, D. Maria e D. João de Castro, soldados cativos e soldados vitoriosos) e cenas dramáticas (conquista, derrota, fuga, descanso e festa). Há no entanto que evitar uma leitura especular das imagens. Com efeito, seria um erro grosseiro realizar uma correspondência neutra entre as representações tecida e a efetiva tecitura dos acontecimentos na costa do Malabar. Com efeito, em vez de analisar a iconografia das batalhas e dos triunfos como um espelho da realidade, dever-se-á reconhecer ali um sinal (ou conjunto de sinais) do programa de expansão espacio-comercial do ocidente para aquela região e, por assim dizer, como uma espécie de registo promocional do programa expansionista da Europa. Ou seja: as imagens são também tecidas com tais desígnios.

Prossigo então descrevendo o supra-referido pano. Nesta imagem existem, conforme já foi referido, representações de danças e mascaradas integradas no cortejo triunfal de entrada em Goa.

Em primeiro plano, observam-se cinco soldados bombardeiros. O movimento da mão do que vai adiante orienta o olhar do espectador para dois estandartes, com representações de respetivamente a Cruz de Cristo e a roda de Sta. Catarina, divisa de Álvaro de Castro (os mesmos estandartes estão hasteados nas torres de combate sobre os elefantes). À meia distância encontram-se dois grupos de dançarinos masculinos. O primeiro grupo, à direita do observador é constituído por quatro homens com pandeiros (ou pandeiretas) e muito provavelmente com guizos nos tornozelos. Cinco homens armados de espadas e também com possíveis guizos nas pernas integram o segundo grupo, ligeiramente mais recuado, e descambado para a esquerda do observador. É este grupo

comandado por um tambor que, do ponto de vista meramente visual, separa os dois grupos de dançarinos. Os movimentos das pernas e as organizações das figuras nos dois conjuntos indiciam estarmos perante representações de danças num e noutro caso. No grupo dos quatro tocadores de pandeiros, adivinha-se um movimento saltado graças à representação dos pés em meia-ponta. No outro grupo, o dos cinco dançarinos, adivinha-se um jogo coreográfico em que as espadas são adereços principais.

Prosseguindo para os planos seguintes, é possível identificar à direita do observador dois elefantes com torres de combate nos dorsos, puxando duas catapultas (ou trabucos). Mais recuados, encontra-se um grupo de quatro soldados, uma personagem coberta da cabeça aos pés – quiçá mulher islâmica -- e certas figuras que remetem para um contexto carnavalesco; refiro-me a duas figuras femininas carregadas por homens, possivelmente representações de “gigantones” ou “bonecos”⁵, e à bizarra representação de um diabrete; este último conjunto remete para a representação de uma mascarada.

No último plano, reconhecem-se paredes de casas, com suas janelas e varandas, paramentadas com colchas, de onde os habitantes observam o cortejo triunfal. Que se trata de um cortejo é facto que deriva também da própria disposição das figuras, fazendo adivinhar um percurso que acompanha por instantes os muros da cidade, de que se vislumbra uma secção à direita do observador, antes de penetrar a rua principal de Goa.

O ambiente é simultaneamente festivo e guerreiro, o que permite conduzir imediatamente o olhar subjectivo da recepção da imagem em direcção ao cruzamento entre o teatro e a guerra.

Interessa-me a seguir aprofundar a análise das representações de dança. Que danças são estas aqui tecidas? É sempre extremamente arriscado proceder a identificações precisas, desde logo porque toda a representação visual anula quase inevitavelmente a fluidez dos movimentos. Com efeito, numa representação visual podemos antever um passo de um dançarino, ou uma determinada configuração da coreografia, mas não a performance individual nem tão-pouco o

⁵ Ainda hoje se encontram “gigantones” em certas festas religiosas sobretudo no norte de Portugal, tais como a Festa da Senhora da Agonia, em Viana do Castelo. Também em Olinda, no Brasil, se conserva a tradição dos “bonecos” gigantes.

“filme” do acontecimento. Quer dizer, a representação visual, ao congelar a realidade, acrescenta uma dificuldade às conhecidas dificuldades que se prendem com o jogo de subjectividades implicadas na produção de qualquer imagem. Mas este conjunto de dificuldades concede também ao trabalho do investigador um desafio muito interessante.

Este desafio pode começar pelo assumir de hipóteses verosímeis. Assim, e regressando à imagem selecionada, admitamos estar perante representações de uma dança mourisca (os quatro dançarinos com pandeiros) e de uma dança de espadas (os cinco dançarinos comandados pelo tambor).

A verosimilhança destas hipóteses deriva das similitudes encontradas com representações coevas e com representações que persistiram ao longo da história. Vejamos então:

No caso da dança de espadas, é possível encontrar uma surpreendente semelhança entre esta representação e certas danças ainda hoje praticadas na ilha da Madeira, na festa de S. Pedro da Ribeira Brava⁶. Uma outra ligação pode ser estabelecida entre esta representação e a referência às danças pírricas, que se encontra num dos mais importantes tratados de dança do século XVI, a *Orchesographie* de Thoinot Arbeau⁷: Entre outras passagens, gostaria de destacar a seguinte:

Cependant le tambour sonne deux minimis noires continuees, qui font la mesure binaire legiere, du pied que les Poetes appellent Pirrichie, & savanceans, tenans toujours le pied gauche devant, & en font lassiette sur la premiere notte du Pirrichie. Et sur la deuxieme notte du dict Pirrichie, ils font lassiette du pied droit dernier, & proche du dit pied gauche, come pour s'en servir d'Arc bouttant. Et aindi sault e lotas & danceans, commencent le combat, comme si le tambour vouloit dire:

(tablatura)

Dedans dedans dedans dedans dedans dedans

⁶ Vide, por exemplo, o artigo assinado por Danilo Fernandes com fotos de Duarte Gomes - “A Dança de Espadas na Madeira”, revista *Xarabanda*, 200-2001, pp. 106-110.

⁷ O original integralmente digitalizado por *The Library of Congress*, está acessível a partir de <http://memory.loc.gov/ammem/dihtml/dicatlg.html>.

O mesmo exercício pode ser realizado a propósito da dança mourisca. Também neste caso existe semelhanças a assinalar com imagens coevas: por exemplo com as pequenas esculturas de Erasme Grasser, datadas do séc. XV,⁸ ou com a representação de uma *morris dance*, no livro *Nine Days* de William Kempe.⁹

No séc. XVI, portanto na mesma época de que data o conjunto de tapeçarias, as danças de espadas, as mouriscas e as folias eram comumente incluídas nas festas religiosas e nas Entradas nas cidades e vilas de Portugal. Neste ponto há que referir que, num dos mais importantes festivais da Península Ibérica – a festa do *Corpus Christi* –, era vulgar que mouriscas e danças de espadas estivessem incluídas nas secções profanas das procissões. Por exemplo, na cidade de Coimbra, nos anos quinhentos, entre diferentes figuras convocadas para a procissão, tais como a da serpe (dragão) e de São Jorge, havia uma apresentação de uma tropa mourisca com o seu “rei”. Seriam efectivamente estes habitantes islâmicos? Em Portugal, cerca de um século antes, os mouros forros, dependentes do Rei de Portugal, viviam nos bairros mouriscos, onde praticavam a sua religião e outras formas associativas. Para além da tributação a que eram submetidos, tinham outras obrigações, entre as quais a de comparecerem nas festas públicas com as suas próprias danças e músicas. Durante o reinado de D. Manuel I, já no início do séc. XVI, uma alteração radical foi imposta sobre os grupos populacionais islâmico e hebraico, que resultaria na conversão forçada ao cristianismo e no surgimento de grupos de cristãos-novos. Neste sentido, não é de todo verosímil a convocatória de grupos islâmicos para as festas do *Corpus Christi*. Assim permanece portanto a pergunta acerca de quem realizava a dança mourisca.

Em 1712, Raphael Bluteau, autor de um dos mais importantes dicionários de língua portuguesa, incluía a dança no significado do termo mourisca, nos seguintes termos:

⁸ Excelentes fotos destas esculturas podem ser encontradas no livro-catálogo *Moresca. Images et Mémoire du Maure*. Musée de la Corse, 1998.

⁹ Reprodução do frontespício da obra *Nine Days* pode ser encontrada em http://www.enotes.com/topic/William_Kempe.

Compoem-se de muitos moços vestidos à mourisca, com seus borqueis, et varas a modo de lanças, tem seu Rey com alfange na mão, que dando sinal se começa a travar ao som do tambor huma espécie de batalha. Tem alguma semelhança com a dança, que os antigos chamavam Pyrricha, *ae. Fem. Vid. Dança. Juvenum, ludricam Maurarum pugnam vestibus, et armis effing entium, saltatio, onis. Fem.* (Dança Mourisca a que antigamente erão obrigados os Mouros forros, em occasioens de festas. Monarc. Lusitan- Tom. 6 fol. 16. Cél. 2).¹⁰

A referencia à Monarquia Lusitana é também interessante e permite ao investigador seguir esta pista. Esta obra, escrita por António Brandão (1584-1637) veicula o significado da dança mourisca enquanto forma coreográfica antigamente praticado pelos mouros libertos. Já Raphael Bluteau parece acentuar o lado mais teatral da performance, se entendermos que o que caracteriza os praticantes está mais nas suas vestes (“vestidos à mourisca”) do que na efectiva origem étnica.

Possivelmente as duas hipóteses não são contraditórias, se aceitarmos a natureza plástica das formas coreográficas e os processos de aculturação que necessariamente acompanham – tantas vezes de modo violento – os contactos entre diferentes culturas e civilizações. Neste sentido, é possível que as danças mouriscas tenham começado como formas coreográficas praticadas pelas populações islâmicas residentes na Península para se tornarem formas em que os cristãos mimavam os mouros e eventualmente a vitória dos cristãos sobre os “outros” (os partidários do Islão).

As danças mouriscas – tal como outras danças praticadas no séc. XVI – podem ser analisadas enquanto marcas do encontro com o “outro”. Ora, o encontro faz-se no tempo, mas ocorre também no espaço. Neste ponto, gostaria de voltar às tapeçarias que são objecto deste estudo. As tapeçarias funcionavam como coisas espaciais, na medida em que decoravam, ampliavam e transformavam os espaços interiores palacianos.

¹⁰ *Vocabulario portuguez, latino, anatomico, architectonico (...) ofrecido a elrey de Portugal D. João V (...) Coimbra, no Collegio das Artes a Companhia de Jesus, 1711.*

Assim, e no que respeita ao ambiente veiculado pelo conjunto das tapeçarias e em particular pelo pano do triunfo em Goa, considero tratar-se de um dispositivo de representação capaz de justapor num espaço único real diversos espaços outros que são em si mesmos incompatíveis. Este é verdadeiramente – adoptando o pensamento de Foucault – o território da heterotopia. Este autor esclarece o conceito de heterotopia nos seguintes termos:

there are also, probably in every culture, in every civilization, real places -- places that do exist and that are formed in the very founding of society -- which are something like counter-sites, a kind of effectively enacted utopia in which the real sites, all the other real sites that can be found within the culture, are simultaneously represented, contested, and inverted. Places of this kind are outside of all places, even though it may be possible to indicate their location in reality. Because these places are absolutely different from all the sites that they reflect and speak about, I shall call them, by way of contrast to utopia, heterotopias.¹¹

Adoptando este quadro conceptual, o conjunto das tapeçarias revela-se justamente como uma tecitura heterotópica, que se processa em duas direcções: em primeiro lugar, na direcção Este, na medida em que projectaria sobre o distante espaço do Oriente conjuntos de representações familiares aos olhos europeus, entre as quais a mourisca e a dança de espadas; em segundo lugar, na direcção Oeste – neste caso, antecipando a função decorativa das próprias tapeçarias, isto é, o conjunto tapeçaria-parede – na medida em que faria rebater sobre o espaço doméstico do palácio da Europa renascentista, o espaço “antípoda”, com as suas criaturas da fauna e da flora – neste ponto haveria que ressaltar a riqueza iconográfica das cercaduras dos diversos panos e que poderiam constituir em si mesmos objecto de análise mais aprofundada.

Nesta linha de interpretação, é possível encarar as representações da mourisca e da dança de espadas como uma estratégia subjectiva, para consumo

¹¹ Foucault *apud* Ritter e Knaller-Vlay - *Other Spaces. The affair of the heterotopia*. Graz, Austria, 1998, p. 26.

européu, de ocupação de território. Ocupar um território é simultaneamente colonizar e partilhar. O que significa que, no encontro inter-civilizacional, a representação do outro pode estar situada algures, entre a sua humilhação e a sua glorificação. Em ambos os casos, e porventura em todos os casos situados nesse intervalo, a mourisca pode ser entendida como um género coreográfico que lida com a diferença, que se apropria dessa diferença, que incorpora o “outro”.

Ora, ser o “outro” é também finalmente explorar as possibilidades de troca.