

MONÇÃO DE VIMALA DEVI: CONTOS DE GOA À MODA EUROPEIA¹

Cielo Grizelda Festino
cielofestino@gmail.com

Agora
És sombra a flutuar
Nas águas do Mandovi.
Agora
Só me resta sonhar.

De ti me contam histórias tristes
O teu abandono
Aos ventos da monção,
Com esta dura realidade
A queimar-me por dentro

Oh minha casa à beira do Mandoví,
Busco-te com ansiedade
Em todas as casas onde entro
(Vimala Devi, *Súria*, 1961)

ESCREVENDO ENTRE CULTURAS

Em *O Local da Cultura* (1994, p. 1) Homi Bhabha aponta que estamos em um momento de trânsito, no qual o espaço e o tempo cruzam-se

¹ Este artigo é parte da pesquisa do Projeto Temático “Pensando Goa. Uma Biblioteca Singular em Língua Portuguesa” (USP-Fapesp, processo 2014/15657-8). As opiniões, hipóteses, conclusões e recomendações expressadas nele são minha responsabilidade.

para produzir complexas figuras que marcam as diferenças culturais e resultam em novas identidades. Essa condição faz que, em vez de pensar em narrativas de origem, que geram novas subjetividades, coloquemos o nosso foco nos processos que articulam essas diferenças culturais. Como é sabido, Bhabha (1994, p. 2) chama esses lugares de *espaços intersticiais*, os que são de grande valor epistemológico porque se apresentam como locais de colaboração e contestação entre culturas diferentes que ajudam a redefinir as identidades que conformam uma sociedade. Bhabha (1994, p. 2) ainda acrescenta que é nesses espaços que as experiências individuais e coletivas de uma comunidade ou cultura são negociadas.

É justamente um desses interstícios que marca o local de enunciação da autora goesa conhecida por seu pseudônimo indiano de Vimala Devi, mas nascida em uma família de ascendência portuguesa, católica e terra tenente de Goa como Teresa da Piedade de Baptista Almeida (1932). A escolha da sua persona literária mostra suas raízes nas duas culturas, a indiana e a portuguesa. Ela é filha da terra, porque nasceu em Goa, mas também é o resultado do impulso colonizador português; nem subalterna nem colonizadora, mas ambas ao mesmo tempo: como subalterna, porque oriunda de Goa, ela está nas margens da cultura portuguesa; como colonizadora, porque filha de portugueses, ela está no centro da cultura goesa. Para alguns, talvez, a escolha de pseudônimo indique o desejo de exotizar suas raízes para melhor atrair o público ocidental, considerando que eles estão entre seus principais leitores, já que o livro foi publicado em Lisboa, Portugal, pela editora colonial de Ultramar. Porém, e conforme o tom de suas narrativas, também pode ser lido como uma resposta ao seu conflitivo lugar de enunciação: embora já radicada em Portugal, ela mantém sua afiliação com Goa, mostrando o caráter híbrido de sua identidade cultural.

Essa mesma relação de conflito entre as culturas indianas e portuguesa também permeia *Monção* (1963), seu primeiro livro de contos. Escrito em língua portuguesa padrão, segue o modelo do *short story* (MELO E CASTRO, 2009, p. 51) enquanto o seu discurso lida com temas como religião, classe e casta, próprios da sociedade goesa, comuns às comunidades cristã e hindu. A esse respeito, Everton Machado aponta “que, como nenhum outro escritor goês católico de língua portuguesa, Vimala Devi é capaz de retratar com propriedade a Goa hindu” (2011, p. 6), revelando seu trânsito entre as duas culturas, marcado também pela relação entre língua, estilo e temas.

Conforme Bhabha (1994, p. 3), a interação entre as diferenças culturais pode ser consensual ou conflitiva; em ambos casos, acrescenta o autor, irá mudar as definições de tradição e modernidade, redefinir os limites entre o privado e o público, e desafiar as expectativas do que é entendido como desenvolvimento e progresso. Nesse processo, os binarismos a partir dos quais as identidades são definidas: negro-branco, eu-outro são desconstruídos. Poder-se-ia dizer que isso é o que acontece nas narrativas de Devi. Ela problematiza a divisão entre o mundo católico e o hindu por meio de seu tom de compaixão e crítica, em vez de rejeição do mundo indiano, ou de total aceitação da sociedade católica e portuguesa. Assim, nas palavras de Bhabha (1994, p. 3), a autora não resgata algum modelo cultural passado em detrimento de outro para afirmar a tradição, mas se situa nos conflitos e diferenças que acontecem no entremez dessas duas culturas porque é a única maneira de a revelar em toda a sua riqueza e contradições.

Monção é considerada como uma das obras mais destacadas da Literatura Indo-Portuguesa (DEVI e SEABRA, 1971, p. 133), tradição que pode ser entendida como uma das literaturas menores em língua portuguesa conforme a nomenclatura de Deleuze e Guattari (1975). Uma literatura menor não é uma literatura em uma língua menor, senão a literatura que uma minoria constrói em uma língua canônica, como seria a língua portuguesa (DELEUZE e GUATARI, 1975 p. 16). Uma das características dessas literaturas menores é a *desterritorialização* da linguagem, neste caso a língua portuguesa, ao ser associada com a cultura de uma de suas ex-colônias. Nesse novo contexto cultural, como no caso da língua inglesa no resto da Índia, a língua é desvinculada de seu contexto original e somente uma elite, como seria o caso de Vimala Devi, fala português. Assim, ao tempo que se torna uma língua que dá a possibilidade a alguns dos membros da comunidade de se relacionar em outras esferas sociais e culturais, em casa os torna estranhos. Ciente dessa disjuntiva, Devi faz uma das personagens de *Monção* refletir:

[Tukaram] lembrou-se do seu caso particular, do português que aprendera na escola primária e que, ao contacto com a sua gente, acabara por esquecer. Para que não fosse assim era preciso continuar os estudos portugueses, ir para a cidade. E depois? Surgiria uma barreira entre ele e a família, entre ele e a gente a que pertencia (DEVI, 2003, p. 23).

Da perspectiva indiana, essa visão de língua e literatura está diretamente associada com a classificação do crítico indiano

Ananthamurthy (2011, p. 50) conforme os termos em sânscrito, *Marga* e *Desa*. O primeiro termo, *Marga*, refere-se aos clássicos em sânscrito e, o segundo, *Desa*, às narrativas nas línguas vernáculas ou *bhashas*. Em língua inglesa, as primeiras seriam as literaturas do *front yard*, ou seja, as canônicas, enquanto as segundas seriam as do *backyard* ou não canônicas ou inferiores. Se na Índia hoje esse lugar de destaque é ocupado pelas narrativas em inglês da diáspora, entendemos que no caso de Goa, por muito tempo, foi ocupado pelas narrativas em português e hoje, pelas narrativas em inglês.

Por sua vez, essa desterritorialização também se manifesta no gênero literário que Devi escolhe, o conto, uma forma narrativa imemorial e abrangente que articula a necessidade de narrar, inerente à condição humana, anterior ainda à formação da literatura como a conhecemos hoje, impressa, organizada em gêneros, e tradições nacionais e presente em Oriente e Ocidente. Porém, Devi escolhe o usar conforme o modelo europeu do *short story*. Melo e Castro (2009, p. 47) explica que, na década de sessenta, várias literaturas lusófonas adotaram o estilo do *short story*. Nos passos de Melo e Castro, também citamos Mary Louis Pratt (1994, p. 104) para quem o gênero conto é altamente funcional no caso de uma literatura menor, desde que por meio dele não somente algumas temáticas são instaladas no âmbito do discurso literário nacional e internacional mas, ainda mais relevante, introduz as narrativas de comunidades, muitas vezes marginalizadas, no escopo de uma literatura nacional, ou ajuda a firmar uma literatura emergente devido ao processo de descolonização.

Uma segunda característica dessas literaturas menores é que elas nascem *políticas* (DELEUZE e GUATARI, 1975, p. 17). Conforme os autores, enquanto nas literaturas maiores os conflitos sociais funcionam como pano de fundo, nas literaturas menores cada intriga individual, cada predicamento de cada personagem é uma recriação do político. Em *Monção* o político não estaria explicitamente associado com o mundo do público, ou seja, com a presença colonial portuguesa ou a anexação de Goa à União Indiana (1961), mas com as temáticas do mundo do privado, como conflitos produzidos por razões de casta, classe ou religião. Como argumenta Melo e Castro (2009, p. 49), “Em vez do inimigo exterior como, por exemplo, Portugal, Devi foca-se no inimigo interior, nos aspectos retrogrades da sociedade pré-moderna ainda presentes devido a qualidade estática de Goa”. Nada mais político, porém, do que falar dos conflitos de uma sociedade a partir da ótica do privado, da família e

do cotidiano as que estão sempre a mercê dos grandes acontecimentos no âmbito do público.² Aliás, o próprio lugar de enunciação da autora, Lisboa, desde onde ela volta o olhar para Goa, a margem, é, por se mesmo, profundamente marcado pelo político.

Devi publica *Monção* em 1963, mas o tempo ficcional dos contos é anterior a 1961, momento quando se cortam os laços com Portugal, e torna-se parte da União Indiana. É o momento de ruptura, propício para o impulso criador, quando a cultura debate-se entre a velha ordem, prestes a sucumbir, e um futuro incerto. Ciente dessa contingência e suas contrariedades, próprias desse momento intersticial, pensamos que Devi olha para sua cultura nem com nostalgia nem com censura, mas com o desejo de que sua diferença cultural continue viva no espaço limiar (Bhabha, 1994, p. 4) de suas narrativas. Por isso, com grande agudeza crítica, a autora recria as forças do passado que fazem que determinados costumes ainda continuem presentes ao tempo que mostra os obstáculos que as gerações mais novas precisam superar para se ajustar aos valores do século vinte. Cada conto de *Monção* torna-se, assim, nas palavras de Bhabha (1994, p. 4), “um processo de interação simbólica, um fio conector” entre cristãos e hindus, indianos e portugueses, batecares ricos e manducares pobres (a réplica das castas hindus dos brâmanes e dos sudras na sociedade goesa), para que as identidades não se polarizem. Devi transita entre uma e outra, criticando os de cima, dignificando os de baixo, em um desejo de aproximação mais do que distanciamento que não se resolve em fácil harmonia, mas reconhece os conflitos que durante séculos mantiveram um abismo entre ambas.

Conforme a tipologia de Bhabha (1994, p. 10), poder-se-ia dizer que as narrativas em *Monção* giram ao redor do que o autor chama de *momentos de estranhamento*,³ em inglês, *unhomely moments*, quando

2 Precisamente, Partha Chatterjee (1993, p. 6) chama de “nacionalismo espiritual” a resistência dos indianos a partir do lar e do privado. Tal nacionalismo, que representa as tradições sociais, familiares e religiosas indianas, foi gerado na cultura indiana, e se contrapõe ao “nacionalismo material”, na terminologia de Chatterjee, associado com o progresso, a tecnologia e o conceito de nação, como formulado no Ocidente. Seria esse “nacionalismo espiritual” que, da mão de M. K. Gandhi, permitiu que a Índia pusesse fim ao Raj, após duzentos anos de ocupação (Cf. Partha Chatterjee. “The Nation and its Fragments. Colonial and Postcolonial Histories”).

3 Conforme o professor Lynn Mario T. Menezes de Souza, em comunicação pessoal, *unhomely moments* seriam lembranças/momentos inexplicavelmente ou estranhamente ou inesperadamente familiares.

o lar, *home*, torna-se um lugar estranhamente ou inexplicavelmente familiar, *unhomely*. Esses momentos de estranhamento dos hábitos da cultura podem estar atrelados, no caso de *Monção*, tanto ao afastamento de Devi de Goa para Portugal, quanto aos conflitos de ordem social e política, produzidos pela iminente passagem de Goa para a União Indiana. Bhabha (1994, p. 7) desenvolve esse conceito a partir da ideia freudiana de *unheimlich*, que seria o nome para aquilo “que deveria ter permanecido segredo, mas tem sido revelado”. Essa condição, sem dúvida, deve provocar algum tipo de reflexão, as vezes de parte das personagens, quando o autor lhes confere agência; noutros momentos de parte dos leitores os que, pela ironia dramática do texto e, da mão da autora, percebem o que fica silenciado para as personagens. Em ambos casos, seriam esses os momentos de tradução cultural que mais do que afirmar o passado o reconfiguram como um espaço intersticial e contingente que interrompe e ressignifica o presente (BHABHA, 1994, p. 7).

Entendemos que, como no caso das epifanias de *Dubliners* que, no dizer de Terry Eagleton (2005, p. 298), mais do que momentos de revelação são momentos que dramatizam uma perda, ausência ou desencantamento, em *Monção* as narrativas se explicam por esses momentos de estranhamento que revelam as instâncias nas quais “os limites entre o lar e o mundo se confundem e, estranhamente, o privado e o público tornam-se parte um do outro, forçando sobre o leitor uma visão que desorienta” (BHABHA, 1994, p. 9). Também poderiam ser definidos como aqueles momentos de deslocamento em que o familiar torna-se estranho e as banalidades do dia a dia, como “onde podemos nos sentar ou não; como podemos viver ou não; o que podemos saber ou não” (BHABHA 1994, p. 15) assumem uma dimensão política, mais do que espiritual e individual, porque criam uma consciência ainda maior do abismo produzido pelas diferenças culturais. É o que acontece com as narrativas de *Monção* nas que, embora o público e o político não sejam diretamente mencionados, permeiam cada uma das ações das personagens dos contos, ainda no âmbito do privado.

Ginika Gupta (2014, p. 306) problematiza a ideia de Melo e Castro (2009, p. 49), de que em *Monção* não há, por parte das personagens, um sentimento anticolonialista porque não há referência, por exemplo, aos *Indian Freedom Fighters*, que lutaram pela liberação de Goa dos portugueses, ou ao seu encarceramento porque eram a favor da anexação com a Índia, ou à morte dos *satyagraha* nas mãos da polícia portuguesa.

Para Melo e Castro (2009, p. 49) isso poder-se-ia dever ao fato de Devi escrever desde Portugal, ou ser uma intelectual, falante de português, que tinha uma forte filiação com a cultura luso-portuguesa. Por outro lado, para Gupta essa atitude revelaria, de parte de Devi, uma certa cumplicidade com o colonizador já que, na sua visão, ela não confere agência às personagens. Porém, poder-se-ia dizer que há um sentimento de inquietude, de frustração, e de desejo não realizado, que permeia a maioria dos contos, e que pode ser entendido como a consciência das personagens da necessidade de mudanças: a desesperança de Durga em “Nattak”, de Dhruva em “Regresso”, de Rosu em “A Droga”, de Carminha em “As Filhas de Job”. Simultaneamente, em alguns contos as personagens são perfeitamente cientes de seu predicamento e da necessidade de se tornar agentes de suas próprias vidas: o manducar Pedrú em “Esperança” quem, após terminar seus estudos no liceu, quebra os limites de classe e pede à família do batecar que o ajude a procurar trabalho; Chandracanta em “Regresso” quem, após se formar como médico e voltar para Goa, percebe que já não pode voltar para o passado da sua cultura; Tukaram em “Nattak”, quem decide sair de Goa e ir para Bombaim para não sucumbir ao destino de seu pai; ainda os manducares em “Ocaso” que, no velório da velha Dona da família e para horror dos descendentes, sentam nas cadeiras revelando assim sua subversão à ordem colonial.

Alias, o fato de que muitas das personagens não decidam imediatamente sobre algum tipo de ação, que modifique sua condição, ainda dentro do escopo da narrativa, não significa que Devi apresente Goa como uma sociedade totalmente passiva e sem esperança. Conforme Jerome Bruner (2002, p. 30) “a grande narrativa é um convite para descobrir problemas, não uma aula para resolvê-los. Ela diz respeito aos dilemas, às estradas por onde se caminha – mais aos nossos passos do que ao lugar onde se chega”. Por sua vez, como aponta Eagleton (2005, p. 299) sobre a sociedade morta de James Joyce em *Dubliners*, é essa mesma sociedade, decadente e estagnada, que irá protagonizar a primeira guerra revolucionária de independência no século vinte. Da mesma maneira, em Goa é essa sociedade aparentemente congelada em velhos costumes que irá se debater entre o legado dos portugueses e sua entrada conflituosa na União Indiana.

Em *A Literatura Indo-Portuguesa* Devi e Seabra fazem o seguinte comentário sobre a relação do autor e a sociedade:

O escritor é a consciência do seu tempo e das circunstâncias históricas que o informam, e a sua influência sobre os seus contemporâneos constitui uma das formas mais poderosas de aceleração histórica. O escritor isola, como um cientista, os problemas individuais do seu tempo, e, pela sua atitude para com eles – aprovando-os, reprovando-os, ou até ultrapassando-os – define as várias probabilidades de futuração do organismo social a que pertence. Goa, porém, nesse aspecto, encontra-se numa posição bastante desfavorável: (...) as mais importantes obras da sua literatura ou ficaram inéditas, ou foram muito simplesmente publicadas em Lisboa, furtando-se assim à influência que deviam ter. Isso, além de impedir a evolução natural da sociedade goesa, privava o escritor da possibilidade de objetivar a sua participação. (DEVI e SEABRA, 1975, p. 132)⁴

Entre essas obras Devi e Seabra mencionam *Monção*, a que foi publicada não somente em Lisboa, mas após a anexação. Perguntam-se os autores “se não indicará isto um desajustamento básico na sociedade goesa, cujo conformismo o escritor não se atrevia a desafiar. É uma pergunta que temos de deixar, pelo menos por agora, sem resposta” (1971, p. 133). Após várias décadas e da perspectiva da crítica pós-colonial poder-se-ia dizer, junto com Bhabha (1994, p. 9), que foi “o estranhamento inerente ao rito da iniciação extraterritorial” de Devi, de Goa para Portugal, como assim também o fato que o lar já não mais era o lar, o que levou a autora a se focar em “os intervalos do espaço doméstico” não para se afastar do político, mas para os revelar como, “locais invadidos pela história” e assim desafiar o conformismo da sociedade goesa. Por sua vez é a rescrita desses momentos que permitem a autora relacionar “as ambivalências traumáticas e pessoais” das personagens em *Monção*, com “os maiores momentos de disjunção política” (BHABHA, 1994, pp. 9-10), os quais, como a monção, açoitaram Goa antes e após 1961.

Como é sabido, as mudanças políticas produzem uma renovação nos estilos e temas das narrativas literárias. No caso de Devi, por exemplo, esse processo manifesta-se já na mudança entre o tom saudoso e colonialista do seu poema “Goa”, em *Súria* (1961), e o tom entre irônico e azedo dos contos em *Monção*:

Na madrugada de lágrimas e esperanças
Teu pranto é o meu.

⁴ Essas obras são: *Os Brahmanes* de Francisco Luis Gomes (1866), *O Signo da ira* de Orlando da Costa (1961), *Bodki* de Agostinho Fernandes (1962), e *Monção* de Vímla Devi (1963) (DEVI e SEABRA, 1975, p. 132).

De ti me vem um apelo
Dolorido e ancestral.

No meu pensamento serás sempre
O eterno sonho luso
Comunhão de mosteiros e pagodes
(*Suria*, 1961, p. 27).

Entendemos que, diferentemente do poema, em *Monção* as lágrimas são das personagens, mais do que da autora, quem coloca em xeque o desejo de comunhão entre mosteiros e pagodes quando, por meio de suas narrativas que enfatizam mais os momentos de conflito do que de harmonia, interroga o eterno sonho luso.

Assim, nessa contingência de mudança e deslocamento, o objetivo de Devi já não seria transmitir “as tradições nacionais”, mas se focar nesses momentos de estranhamento e deslocamento cultural. Diferentemente de *Súria*, em *Monção* Devi não se aferra ao passado com grande nostalgia, como se esse fosse um lugar sagrado, nem considera as mudanças como forças que destroem um mundo de perfeição e sossego, mas, em cada conto, desconstrói um aspecto da sociedade goesa. Porém, o faz com a afeição de alguém que conhece esse mundo intimamente. Conforme veremos na leitura dos contos, o que marca a grande diferença entre sua literatura e a de outros escritores de Goa, anteriores e contemporâneos, é seu tom: nem trágico, nem sarcástico nem saudosista, mas sutilmente implacável.

MOMENTOS DE ESTRANHAMENTO ENTRE AMORES CONTRARIADOS, DOTES E CASAMENTOS

Melo e Castro (2009, p. 48) explica que os contos cobrem um espectro de tempo que vai desde a Primeira República em 1926 até a anexação de Goa à União Indiana em 1961. Nesse período de mais de trinta anos, uma série de mudanças acontecem em Goa o que está simbolizado nos contos pela monção que atua como pano de fundo já que, como as mudanças políticas e sociais, ou chegou ou está prestes a chegar: “Certo dia quente e pesado, anunciador da próxima monção...” (“O genro-comensal”, p. 31); “O primeiro ano que se seguiu à morte do nosso pai não trouxe nenhuma alteração à rotina familiar. Tudo começou quando, logo a seguir à monção, a morte arrebatou o membro mais imprescindível da casa. A avó faleceu”

(“Ocaso”, p. 54); “Eram as primeiras águas da monção que obrigava a toda a gente a ficar em casa” (“Esperança”, p. 59); “Depois da monção, quando os grandes cardumes começavam a aparecer todos os dias esta cena se repetia” (“Os filhos de Job”, p. 91); “A monção estava a chegar” (“A droga”, p. 115), entre muitas outras.

Entre essas idas e vindas da monção, Melo e Castro (2009, p. 49) aponta para os seguintes acontecimentos políticos: em 1930 os cidadãos de Goa são classificados como europeus e começam a receber um bônus colonial depois que Salazar tinha tirado a cidadania portuguesa dos goeses (“A subvenção”); em “O genro-comensal”, o casal passa sua lua de mel na Índia, antes da saída dos ingleses em 1947; no conto “Padmini” portugueses hindus vão a Goa, para o Festival de Ganesh, da União Indiana; o evento acontece após a independência indiana, mas antes de União Indiana impor um bloqueio a Goa, Damão e Diu em 1955.

Todos esses fatos, pontuados pela monção, acontecem no mesmo local, Goa. Poder-se-ia dizer que Devi adota o estilo do *short story cycle* como no caso de *Cranford* (1851) de Elizabeth Gaskell, *The Country of the Pointed Firs* (1896) de Sarah Orne Jewett, ou *Dubliners* (1904) de James Joyce, entre outros, onde todas as ações das narrativas estão sempre relacionadas ao mesmo local. Baseado na definição de Forrest Ingram (1971),⁵ Wiemann (2013, p. 156) define o ciclo de contos como um grupo de narrativas do mesmo autor relacionados pelo local, as personagens e o tema. Pratt (1994, p. 105) por sua vez, explica que muitas vezes esses ciclos de narrativas são essenciais no caso de comunidades que estão ou tentando afirmar uma identidade literária ou o autor procura imprimir uma determinada perspectiva social aos eventos narrados.

Embora como foi dito, as ações nos diferentes contos têm como pano de fundo diferentes acontecimentos históricos, essas referências somente podem ser lidas nas entrelinhas dos contos, já que a autora nunca identifica eles de maneira direta, passando a ideia que há uma relação quase que de sincronia, mais do que de diacronia, entre as narrativas. Isso faz com que seja o lugar, neste caso Goa, o que da unidade aos contos, mais do que os conflitos históricos. Sandra Zagarell (1988, p. 499) define as narrativas que fazem do conceito de lugar e da vida de uma cidade ou

5 “A book of short stories so linked to each other by their author that the reader’s successive experience on various levels of the pattern of the whole significantly modifies his experience of each of its component parts” (INGRAM, 1971, p. 19).

região seu eixo principal como narrativas de comunidade; esse tipo de narrativa concentra-se, como no caso de *Monção*, nos mais ordinários e mínimos detalhes do dia a dia por meio dos quais uma comunidade define-se como uma entidade. Assim, as narrativas de lugar, em vez de ser lineares e levar à resolução dos conflitos, são episódicas e processuais: apresentam a comunidade em ação, em um contínuo devir que nunca se resolve. Entendemos que esse tipo de conceito é altamente funcional para interpretar *Monção* a partir da encruzilhada histórica e cultural recriada por Devi, já que seu futuro é profundamente incerto.

Na introdução do livro de Epitácio Pais, *Os Javalis de Codval*, Seabra faz a seguinte consideração:

Sempre que quer assumir uma atitude trágica ou heroica, o escritor goês tem que abandonar a pequena burguesia (a que, de uma maneira geral, pertence) e se debruçar sobre as castas desprivilegiadas. Quando se vira para as classes médias, o escritor goês vê-se forçado a tomar uma de duas atitudes: ou levar as suas personagens a sério (como faz Alberto de Meneses Rodrigues e por vezes Maria Elsa da Rocha), arriscando-se a ser ele próprio ridículo; ou assumir uma atitude crítica, objectiva, alienante (SEABRA, 1973, p. 7).

Precisamente, Melo e Castro (2009, p. 48) salienta que o que faz as narrativas de Devi tão relevantes é o fato dela sair do local de conforto da pequena burguesia portuguesa em Goa e transitar todas as classes sociais criando assim esse espaço intersticial propício para ilustrar os momentos de estranhamento a partir de uma ótica crítica, objetiva e alienante em vez de afirmar costumes que pelo fato de ser caducos, têm se tornado ridículos. Os temas da vida goesa que Devi dramatiza em *Monção* são, a decadência das famílias aristocráticas portuguesas; a falta de trabalho; a luta entre as crenças ancestrais e a modernidade; o lar, a diáspora, o regresso; a separação entre hindus e cristãos; a relação entre batecares, manducares e curumbins; a herança e o casamento; o problema do dote; o amor entre hindus e cristãos; a mulher na sociedade goesa. Dentro desse amplo leque de temas vamos nos focar no tema do casamento arranjado em “O genro-comensal”, “Dhruva”, “Fidelidade” e “Regresso”, o tema do dote em “Incerteza” e “Os Filhos de Job”, e o amor impossível entre cristãos e hindus em “A droga”.

Kumar Sisir Das (1991, p. 302) aponta que o desenvolvimento do conto na Índia, como um gênero moderno, se organiza em três etapas. A primeira pertence à anedota; a segunda aos contos orais e fábulas; a terceira apareceu no século dezenove com o surgimento dos jornais e

periódicos na forma de *sketches* e reportagem de incidentes. Essa última etapa antecipa o que, na tradição inglesa, é conhecido como *short story* e, em um estilo realista, sem deuses ou animais fabulados, narra histórias referentes ao entorno social no âmbito do público e do privado. Poder-se-ia dizer que nessa terceira etapa acontece a passagem da *estória* (*tale*) para o *conto* (*short story*). Enquanto a primeira teria a estrutura das narrativas indianas pré-coloniais, a segunda responde ao padrão do conto em inglês. Por sua vez, conforme Pratt (1994, p. 105), essas formas narrativas anteriores, muitas vezes emparentadas com a tradição oral, ajudam a se adentrar na qualidade particular dessas culturas.

No caso de Devi, conforme será arguido na interpretação dos contos, os temas de algumas das narrativas de *Monção*, em especial as que lidam com o tema do amor e do casamento, podem ser relacionadas com os temas dos mandós: “uma canção e música típica da população católica de Goa, de caráter folclórico, que narra seu modo de vida e as suas preocupações quotidianas. Seu tema principal é o amor relacionado com o casamento” (DEVI e SEABRA, 1971, pp. 20-21). Porém, enquanto o mandó “é quase sempre expressão de sentimentos coletivos, sendo por isso também convencional, menos individualista” (DEVI e SEABRA, 1971, p. 21), o *short story* torna-se, nas mãos de Devi, em um âmbito, mais do que de afirmação, de indagação dos valores dessa sociedade.

Devi e Seabra (1971, pp. 32-33) ainda explicam que diferentemente do fado ou da morna cabo-verdiana, o mandó não é de expressão individual, mas coletiva. Enquanto no fado ou na morna o cantor canta o seu drama particular, o mandó faz questão que os conflitos cantados estejam diretamente relacionados ao corpo social. Em vez de dramatizar a revolta do indivíduo contra a sociedade, ele representa “a mentalidade média da burguesia proprietária de cultivo, de que é expressão” (DEVI e SEABRA, 1971, p. 33). Os autores acrescentam que, da mesma maneira, os presentes acompanham o mandó batendo palmas e com estribilhos os quais, às vezes, não estão diretamente relacionados ao seu tema central. Seu tom é satírico e faz referência aos presentes e conhecidos. Isso porque o que interessa é a estabilidade e o bom funcionamento do organismo social. Por isso, concluem Devi e Seabra (1971, p. 33), “são poucos e raros os mandos que vão mais fundo, que expressamente se referem a acontecimentos perturbadores dos bons costumes”. Diferentemente, como arguiremos a continuação, em *Monção* Devi problematiza alguns dos temas que os mandós aceitam como parte da cultura porque em vez de afirmar a

mentalidade da sua classe, a burguesia terra tenente, ela a critica, o que produz os momentos de estranhamento ao redor dos quais se organizam as narrativas.

OS CASAMENTOS ARRANJADOS NAS COMUNIDADES CRISTÃ E HINDU

Como ainda não o conhece, a noiva está hesitante;
com um lenço sobre a cara, sorri, acanhada;
abre apenas um olho para ver se ele é bem parecido
(Mandó, Devi e Seabra, 1971, p. 22).

Devi e Seabra (1971, p. 32) explicam que a burguesia comercial portuguesa foi, em parte, responsável pelo lento processo histórico de Goa, desde que permitiu que estruturas feudais continuassem até o século vinte. Foi a industrialização impulsada pela Segunda Guerra Mundial como assim também o nacionalismo indiano o que afetou a infraestrutura da sociedade goesa e é após desse período que Devi escreve *Monção*. Um dos costumes de tipo feudal que foi mantido nessa sociedade foi a do casamento arranjado, o que é comum tanto à sociedade Oriental, como à sociedade Ocidental, contribuindo para solidificar a estrutura da hierarquia patriarcal na qual a sexualidade é a base da subordinação da mulher (JACKSON, 2010, p. 177). Em Portugal e em Goa esse tipo de casamento, por alianças familiares, era a favor do regime de morgadio segundo o qual as propriedades da família eram indivisíveis e herdadas pelo primogênito. Dessa maneira era mantida a fortuna e o nome da família. O casamento por amor, que defendia que o que devia-se buscar no casamento era um companheiro “virtuoso, compreensivo, de bom caráter, uma boa situação econômica e uma pessoa agradável” (STONE, 1979, p. 219), já pregado na sociedade inglesa desde a segunda metade do século dezoito, ainda não tinha se afincado completamente em Goa.

Um dos contos em *Monção* no qual o tema é tratado é “O genro-comensal”. É a história das irmãs Fonseca, últimos membros de uma família da velha aristocracia portuguesa. Embora quando vistas do ponto de vista da sociedade goesa elas eram umas pobres coitadas: velhas, feias e solteironas, pelo outro lado, elas eram muito bem-sucedidas economicamente podendo manter não somente o velho casarão, mas também todas as propriedades familiares, devido ao talento de Soledade, a

irmã maior. Evidentemente, elas podiam prescindir da presença masculina no lar, o que já desconstrói o estereotipo da mulher cristã de casta alta da sociedade goesa. Porém, a grande frustração das irmãs é não somente o fato de não ter casado, o que era muito mal visto nessa sociedade, mas a falta de um herdeiro que perpetuasse o nome da família:

Desesperadamente solteiras, viviam sozinhas num velho casarão, na companhia de algumas criadas velhas do tempo do papá. Porque não havia varões na família. A casa extinguir-se-ia. E as quatro manas FONSECAS, resignadas carpiam a mágoa de verem uma família de tão vetustas tradições mergulhar no vazio, desaparecer sem herdeiros nem continuadores (DEVI, 2003, p. 32).

A conexão das irmãs Fonseca com o mundo exterior é sua tia Sacramenta, para quem o matrimônio de uma das irmãs era a maneira de salvaguardar a honra familiar. Das quatro irmãs, somente Teodolinda, a terceira, mais bela que a menor, “picada de bexiga”, era a única que ainda tinha chances de casar. Seu marido entraria na família na categoria de genro-comensal, prática muito comum, como explica Machado (2011, p.7), quando em uma família somente havia herdeiras mulheres. Finalmente, o casamento realiza-se com Franjoão, uma “fraca figura que [tinha] engordado muito e [estava] quase careca” (DEVI, 2003, p. 33), após seu exílio na África, mas pertencia a uma família que, embora empobrecida, eram “brâmanes de Saligão (...) Dos melhores...mas sem cheta” (DEVI, 2003, p. 33), como aponta a tia. O único que ele trazia para a família das manas Fonseca era a estirpe da sua família e sua condição de varão porque nem fortuna, nem inteligência, nem beleza ele tinha.

Evidentemente, no conto há um contraponto entre o discurso conservador da sociedade goesa que impõe o casamento como única possibilidade na vida de uma mulher de casta, a qualquer preço, e o tom de ironia por meio do qual a autora crítica um costume medieval que ainda regia e limitava a vida das mulheres em Goa. Embora Teodolinda e Franjoão não somente casam, mas também (para surpresa do próprio Franjoão!) têm um filho, ele nunca passa de ser, no dizer de uma das irmãs, não um genro-comensal, já que os pais tinham morto, mas “um cunhado-comensal”: um quase que convidado cuja função era dar dignidade a uma casa sem homens nem herdeiros.

O momento de estranhamento, a respeito do casamento arranjado, acontece duas vezes no conto. O primeiro quando Franjoão, na sua posição de varão da casa, quer visitar as propriedades da família. Porém, Soledade, a verdadeira chefe de família responde, “Deixe. Não vale a pena. Do que

o mano precisa é de descansar. Descanse. Estive lá semana passada...” (DEVI, 2003, p. 41). Embora quase que enclaustradas no velho casarão, ao estilo da Emily Grierson em “A Rose for Emily” (1930) de William Faulkner, as mulheres da família Fonseca, desde o âmbito do privado, sabem muito bem cuidar de seus interesses financeiros no mundo do público, sem ajuda de ninguém.

O segundo momento de estranhamento, que mostra o caráter absurdo e caduco do costume, acontece quando o doutor da família confirma a chegada do herdeiro. Franjão quer que seu filho leve o nome da sua família, “Se for rapaz, e Deus queira que assim seja, sabem quem é que ele representa? Francisco João dos Milagres Barreto, nome do meu pai!” (DEVI, 2003, p. 47). Lembrando, mais uma vez, a Emily de Faulkner, Soledade afirma novamente o poder das manas Fonseca: “Não se esqueça que você aqui é genro-comensal. Seu filho vai ser FON-SE-CA e vai ter o nome do avô materno! Basta-nos um Franjão na família. Franjão baixou a cabeça e, tirando um caudo do bolso, meteu-o na boca, pensativo” (DEVI, 2003, p. 46).

Paradoxalmente, em seu desejo de continuar a tradição da família e ser bem vistas dentro da sociedade goesa, Soledade subverte a hierarquia patriarcal: não é Franjão quem vai usufruir dos bens das irmãs solteironas, impondo seu nome à fortuna alheia, mas são elas que vão se beneficiar de sua condição de varão. Essa seria a instância na qual Devi torna o lar um lugar estranhamente familiar (*unhomely*). Assim, o político entra no âmbito do privado quando a autora critica um costume quase que feudal e mostra a maneira como, historicamente, as mulheres tem sabido usar os poucos recursos a sua disposição para sobreviver em uma sociedade que as aprisiona. Dessa maneira, entendemos nós, com grande sutileza, a autora confere agência a suas personagens.

Uma outra instância de casamento arranjado em *Monção* acontece no conto “Dhruva” que, no estilo dos ciclos de contos, se continua em “Fidelidade” e “Regresso” já que as personagens são as mesmas, embora cada um deles apresente um aspecto diferente da mesma temática. Neste caso o casamento de uma moça adolescente de catorze anos, Dhruva, é arranjado com Chandracanta, um moço de boa família, dentro das tradições da comunidade hindu. Como rezam as primeiras palavras do conto, “Voltada para Oriente, Dhruva cogitava seu destino” (DEVI, 2003, p. 47). Para a comunidade hindu, o casamento era visto com uma das mais importantes instituições sociais. Como na comunidade cristã, não era

somente um contrato social, mas religioso e, pelo resto da vida. Qualquer mudança nessa estrutura era considerada não somente incorreta, mas imoral. Enquanto o amor era considerado como instável e temporário, o casamento era para sempre (CHARU GUPTA, 2002, p. 125). Como no caso das famílias católicas, o social impõe-se ao desejo individual: são as famílias que decidem o destino de seus filhos na escolha do conjugue. Esse costume milenar, um dos pilares da sociedade indiana, é apresentado em *Monção* também como uma prática fossilizada quando vista da perspectiva da modernidade. Porém, como veremos, o estranhamento se manifesta para o leitor e não para a personagem, Dhruva, já que pelo fato de ter sido criada dentro dessa estrutura familiar, a mulher indiana ainda não consegue escapar da sua situação embora ciente de como ela pode ser traumática.

Dhruva ainda é muito nova quando, conforme o rito hindu, ela entra na casa da família do marido, ainda criança, e deixa para trás a casa paterna. Apesar do desapego familiar, Dhruva considera-se afortunada: a família do marido, Dessai, “era uma boa casa” (DEVI, 2003, p. 48), enquanto ela e Chandracarta parecem se sentir atraídos um pelo outro, embora quase que desconhecidos. Até aqui os efeitos do casamento arranjado são amenizados desde que, apresentados da ótica de Dhruva, ela salienta o que tem a ganhar com a situação: ela não somente é a inveja das moças do lugar, mas não casa tão nova como sua irmã, que tinha entrado na família do marido aos onze anos, o que já revela parcialmente sua consciência sobre o costume indiano do casamento infantil, combatido, ainda hoje, pelas forças mais progressistas da sociedade indiana.

Contudo, o momento de maior estranhamento para Dhruva acontece quando ela é informada que um segundo momento de desapego, ainda pior que o primeiro, está prestes a acontecer: o seu jovem marido irá estudar medicina em Portugal. Seu destino está duplamente nas mãos do que Boehmer (2005, p. 218) chama de “determinantes sociais”: ela é presa a uma situação na que não tem escolha porque o coletivo que se manifesta não somente pelo casamento arranjado, mas também pela importância para uma família abastada de que o filho estude em Portugal, impõe-se ao desejo do indivíduo.

Diferentemente de Dhruva, limitada ao âmbito do lar, seu marido, Chandracanta, tem a possibilidade de sair da aldeia. Seu destino em Oriente estará marcado pela sua experiência em Ocidente. Em “Fidelidade”, o próximo conto do ciclo, ele já está em Lisboa, onde estuda

medicina. A primeira cena da narrativa o mostra, olhando pela janela (para Oriente?) com saudades de Dhruva e da casa paterna, enquanto, Luísa, sua colega e amante portuguesa está se vestindo após uma relação amorosa. A conversa entre os dois é sobre os costumes indianos e o fato de Chandracanta ter casado com uma moça ainda criança: “Catorze anos, meu Deus! Não há direito. Não passa de uma criança. Que sabe uma rapariga aos catorze anos?” (DEVI, 2003, p. 89), mostrando não somente a censura Ocidental frente aos costumes Orientais, mas também uma das diferenças entre o casamento católico e hindu. Em um momento de estranhamento para Luísa, Chandracanta explica a importância do papel da mulher no casamento arranjado já que com sua atitude de total submissão, ela permite dar continuidade à tradição:

“[Dhruva] sabe uma coisa pelo menos”, murmurou Chandracanta.
 “Uma coisa?”
 “Continue.”
 “Continue?”, perguntou ela, franzindo a testa e fitando-o nos olhos.
 “Há muitas coisas que não podes compreender.”
 (DEVI, 2003, p. 89).

Entendemos o olhar de Chandracanta como uma homenagem de Devi para com a mulher indiana. Porém, um segundo momento de estranhamento acontece no conto quando um pesaroso Chandracanta explica para Luísa que na Índia “o homem pode trair” porque “o homem é sempre fiel” (p. 90), independentemente das suas ações, enquanto a mulher está sempre presa aos costumes e lhe é negado qualquer tipo de autorrealização: “É a mãe a pintar-lhe o cucume na testa, que a amarraria para sempre àquela família e que só lhe permitiria ser *bodki*” (p. 89): a viuvez era a única outra condição possível fora do casamento. A mulher, como explica Jackson (2010, p. 179), era presa ao *pativatra*, a noção da esposa fiel: a mulher deveria se dedicar a servir ao marido, independentemente do comportamento deste. Isso porque a má conduta da mulher poderia produzir o colapso da família e, por extensão, da sociedade (Charu Gupta, 2002, p. 126).

Esse momento de estranhamento de Chandracanta, que mostra sua consciência crítica da sociedade goesa, é um prenúncio de sua chegada a Goa. O regresso ao lar não tem o efeito esperado. “Regresso” é o último conto do livro. Após anos de morar no Ocidente, e se formar como médico, os costumes orientais, como comer sentado no chão ou comer com as mãos, enquanto os homens são servidos pelas mulheres da família,

parecem primitivos para Chandracanta. Uma vez mais, a personagem está frente a uma janela olhando, quem sabe, para Ocidente, mostrando sua desorientação ao estar dividido entre dois mundos:

Era horrível aquela nova sensação de ver transformadas as suas recordações em conceitos desatualizados, perante os quais sentia-se tão alheio. O lar, tão acolhedor seis anos atrás, surgia-lhe como um beco sem saída: os pais, dois velhos agarrados à terra, demasiado agarrados à terra; o avô, um rochedo impenetrável onde conceitos ancestrais haviam aferrado as raízes que passavam inalteráveis de geração em geração! Mas o pior, o que o punha mais triste, era a falta de comunicação com Dhruva, cuja imagem tivera presente durante todos aqueles anos (DEVI, 2003, p. 137).

O conto em sua completude pode ser entendido como um momento de estranhamento estendido porque a personagem percebe a necessidade dele mesmo tomar uma decisão frente à tradição. Chandracanta olha para sua cultura desde o entrecruzamento entre Oriente e Ocidente, simbolizado pelas janelas nos três contos, e sente-se fora dela.

É o velho professor Caxinata quem o faz refletir sobre a sua conduta e atitude para com os velhos costumes de Goa: “Quando vocês vão para Portugal já não gostam disto! [...] Recusam-se, recusam-se a melhorar isto” (DEVI, 2003, p. 141). Assim Chandracanta volta a olhar para sua cultura com os olhos de Goa: “[Caxinata] deve estar certo. Está de acordo com a terra e a terra está certa, sempre certa, murmurou. ‘Eu é que sai e não quero voltar’” (DEVI, 2003, p. 141). Há, então, um desejo por parte da personagem de se reencontrar com a sua cultura novamente. Simbolicamente, se antes tinha entrado na sua casa, usando sapatos como um Ocidental, agora os deixa ao lado das sandálias do pai e do avô na porta, como tinha sido feito por milênios. Esse momento de percepção traz Dhruva de volta para vida, e ele a enxerga como a esposa paciente, que lhe mostra o caminho. Contudo, o fato de estar no lugar intersticial entre as duas culturas torna o momento de estranhamento uma revelação e ele percebe que já não pode regressar, porque esse mundo da família existe no passado, do qual ele já não é parte. Como falam as últimas palavras do conto, ele precisa partir para o século vinte: “Dentro de si estava profundamente destruído. Porque agora sabia que tinha que partir de novo, tinha que regressar ao século XX, ao hoje” (DEVI, 2003, p. 142). O que Devi deixa em aberto, porém, é se para voltar ao século XX ele

precisa voltar para Portugal ou se, seguindo o ensinamento de Caxinata, ele poderá ser o agente que leve Goa para o século XX.

O DOTE ENTRE *BATECARES* E *MANDUCARES*

Ó minha filha, para te procurar noivo,
 teu pai correu oiteiros
 O teu pai não pode dar o dote que precisas
 para poderes ter o noivo que queres
 Pensando no meu futuro
 choro desde o dia que nasci
 (Mandó em Devi e Seabra, 1971, p. 25)

O dote é um dos temas mais recorrentes dos mandós, também presente em *Monção* em contos como “Incerteza” e os “Filhos de Job”. O que é interessante é que as famílias de ambas narrativas pertencem a diferentes classes sociais. Na primeira, são batecares, família de donos de terras, enquanto na segunda são manducares, os subalternos de Goa. Por todas as diferenças de classe, conseguir o dote para casar a filha é uma das preocupações do pai, tanto em “Incerteza” como em “Os Filhos de Job”, já que a sociedade goesa, tanto hindu, como cristã, considera quase que indecente ou imoral que uma moça fique solteira trazendo vergonha para família, ao tempo que as negociações para o casamento são tema de fofoca na comunidade. Como pensa o pai em “Incerteza”: “Porque um pai não pode sentir-se tranquilo enquanto não casar as filhas e as deixar bem colocadas. É tão mal visto que uma rapariga fique solteira. Mas pior ainda era começar negociações e depois a proposta ser recusada” (DEVI, 2003, p. 75).

O dote é um costume considerado ilegal na Índia desde que foi abolido por lei em 1961 (NUSSBAUM, 2001, p. 269). Porém, continua sendo um costume muito comum. Devi e Seabra (1971, p. 23) já falam sobre “o demônio do dote” porque, por um lado, sem o dote a filha não pode casar e, pelo outro, dar dote implica reduzir o patrimônio da família: “Para não diminuir a legítima, os pais procuram dar às filhas o menor dote possível; este é, assim por vezes, objeto de arrastadas negociações” (DEVI e SEABRA, 1971, p. 25). É o que acontece em “Incerteza” onde o pai e o casamenteiro não confiam um no outro. No caso do casamenteiro porque, como é apontado no conto, “[os pais] às vezes tinham maneiras muito habilidosas de esconder ruínas e disfarçar misérias para não prejudicar

as possibilidades de encontrar um bom partido” (DEVI, 2003, p. 75). Por outro lado, o pai não quer revelar quanto será o dote da sua filha para não a diminuir aos olhos do candidato e também para não revelar a sua situação econômica, tanto por ser rico ou somente viver de aparências, no caso das famílias que, das velhas fortunas, somente tinham o nome: “Eu cá sou rico e minha família tem um dote bastante respeitável. Vai ou não vai levar a minha proposta?” (DEVI, 2003, p. 77). O pai insiste que a filha não somente leva o dote para o novo lar, mas também suas habilidades como “um bom curso de piano” (DEVI, 2003, p. 76). Esse tipo de habilidades, como já sabia GIP em *Jacob e Dulce* (1896), não eram de muito valor porque, uma vez casadas, as mulheres já não tinham tempo para se dedicar a essas artes.

Finalmente, o contrato entre as partes não é consumado porque o candidato quer “comunhão de bens” enquanto o pai insiste em uma “separação de bens” (DEVI, 2003, p. 78), conforme ele, para defender os direitos de Angélica, sua filha: nem um nem o outro estão dispostos a ceder. O momento de estranhamento é causado na narrativa, não somente pela ausência de qualquer referência ao amor ou aos desejos dos indivíduos envolvidos, em especial da mulher, mas também pelo fato de que uma transação puramente comercial fosse entendida pelo pai como uma maneira de defender a honra da filha. Embora o pai diz velar pelos seus interesses, nada sabemos dela; somente que se chama Angélica. Nem sua voz nem seus desejos são ouvidos na narrativa. Ela é uma ausência mais do que uma presença. Diferentemente, sabemos com muita clareza quais são os desejos do candidato, Mello: seu principal motivo para o casamento não é o afeto, mas os interesses materiais. Como fala o casamenteiro, “Eu sei de boa fonte que se quer casar. Mas não é uma pessoa fácil de convencer. Há-de querer garantias. Conheço-o bem. Defende-se, claro. Há famílias que têm filhas solteiras que não querem outra coisa senão casar com ele” (DEVI, 2003, p. 76). Ironicamente, não é a infelicidade da filha, mas o risco de perder sua fortuna o que faz o pai desistir do casamento.

Já em “Os Filhos de Job” estamos na classe dos manducares, correspondente à casta dos Sudras, uma das mais humildes, porém, não por isso menos hierarquizada. Por isso o pescador Bostião, já velho e pobre, precisa arriscar sua vida indo a pescar em mar aberto para conseguir o dinheiro do dote da filha e pôr fim as fofocas da comunidade:

“Quando será que o Bostião casa a filha?” E abanavam a cabeça, contristados com seus presságios (...) Havia uma censura velada nas falas dos companheiros. Exigiam-lhe que desse de casar à filha. Faziam-no sem se lembrarem de que era velho e mal podia já ir todas as manhãs até às estacas do rio levantar as redes. Mas era assim. Sempre fora assim, desde tempos remotos. Bostião sabia. E tinham razão. Que as raparigas em passando da idade... E não seria o primeiro caso! “O corpo é mau conselheiro, e há que colocar as raparigas logo que começam a despertar, diziam, com uma sabedoria de milénios” (DEVI, 2003, p. 92).

No caso dos manducares, o temor não é diminuir o patrimônio familiar, mas como conseguir essa quantidade de dinheiro. Diferentemente das moças dos batecares, a filha de Bostião sabia que sua sorte dependia do grande esforço do pai: “Estava em jogo a sua condição de solteira. Estava nas mãos dele o seu destino de mulher” (DEVI, 2013, p. 94). É essa atitude do pai e da filha, que representa a atitude de uma casta e de uma comunidade toda, o que produz o momento de estranhamento no conto: a comunidade exige até o impossível de seus membros, ainda quando os costumes tenham perdido a sua razão de ser.

Nesse caso, o momento de estranhamento não se traduz em revelação ou em agência, apesar da plena consciência das personagens da consequência dos eventos. Como era de esperar, Bostião sai ao mar e volta doente. Mais uma vez, a tradição impõe-se e, em vez de chamar o médico, chama-se a *distican* (a curandeira) para curar Bostião. Quando, finalmente, o médico pode entrar na casa, o seu diagnóstico é que ele sofre de tuberculose e por isso, ele deve ser hospitalizado. Apesar da resistência a não sair da aldeia, e com o apoio de todos os amigos da comunidade, batecares e manducares, a modernidade vence e Bostião é levado ao hospital na cidade. Mais uma vez, o respeito de Devi pela comunidade hindu se traduz no comportamento das personagens. Nessa hora, pobres e ricos se solidarizam.

A grande ironia é que o que não muda é o destino da filha para quem a falta do dote será uma sina impossível de superar: “No cais, apenas o ruído dos remos contra a água. E Carminha, hirta como uma estátua de resignação” (DEVI, 2013, p. 107). A personagem repete o tema do mandó, “Pensando no meu futuro/Choro desde o dia em que nasci” (p. 26), enquanto Devi faz notar ao leitor com um tom de crítica e compaixão que, como o Job bíblico, eles continuam fieis a crenças e valores ainda quando esses exijam quase que a vida dos envolvidos.

AMORES CONTRARIADOS ENTRE HINDUS E CRISTÃOS

Devi e Seabra (1971, p. 28) apontam que um dos aspectos que chama a atenção dos mandós é que, embora recriam os acontecimentos do dia a dia de Goa, uma sociedade profundamente dividida por antagonismos sociais e religiosos, esses temas conflitivos nunca são abordados com profundidade, passando a ideia que a sociedade goesa procura ignorar qualquer tipo de situação que possa alterar a ordem das forças sociais como assim também seu isolacionismo. Melo e Castro (2009, p. 55) também explica que durante o tempo ficcional das narrativas de *Monção*, a divisão entre católicos e hindus em Goa era muito profunda. Os católicos eram filhos de hindus conversos, enquanto os hindus eram aqueles que tinham evitado a conversão, permanecendo leais as suas crenças. O autor acrescenta que embora ambas comunidades compartilhavam origens, tradições e uma linguagem comum, eles conviviam separadamente no mesmo local, havendo sempre o medo de contaminação e a perda da pureza das suas culturas.

Embora, como visto, Devi e Seabra estudam mandos sobre diferentes temas, eles não fazem referência ao tema do amor entre jovens de diferentes religiões, hindu e católica, mas da mesma casta e classe social. Porém, eles sim consideram “às contrariedades e infelicidades” produzidas pela cultura judaico-cristã que os portugueses levaram para Goa “com sua rígida repressão sexual e gosto pelo pecado” e os efeitos surpreendentes ao se “mesclar com o sensualismo da tradição hindu” (DEVI e SEABRA, 1971, p. 22).

Esse é o tema de um dos contos mais interessantes em *Monção*, “A droga”, no qual, fora dos limites da sociedade goesa, no outeiro, Rosu, uma moça católica, aceita ajuda de um moço hindu, Caxinata, uma noite quando a monção azota Goa. Caxinata era reconhecido na aldeia por ser corajoso e prestativo: “Ninguém ignorava, na aldeia, que Caxinata não tinha medo de nada. Era o mais corajoso de todo o bairro, famoso pela sua valentia em matar cobras e enfrentar os espíritos maus. E era prestável, sempre pronto a fazer um favor” (DEVI, 2013, p. 116). Apesar do caráter até virtuoso de Caxinata, as diferenças de religião faziam com que somente em um momento de medo, e fora dos limites da cidade, ela poderia aceitar sua ajuda. Uma vez de volta no vilarejo, Rosu fica inquieta e separa-se dele.

Como era de esperar, os jovens voltam a se encontrar e liberam sua paixão. Mas esse amor está fadado ao fracasso. O momento de estranhamento gira ao redor da única proposta que Caxinata pode fazer a Rosu para a consumação de seu amor: não casar, mas recorrer à droga que a *distican* dava às raparigas para os amores ilegais, ou seja, para o aborto: “Outra vez a droga! Sempre a droga para finalizar o amor entre uma católica e um hindu [...] Porque não poderá ser de outra maneira, legal, sem vergonhas e sem drogas?” (DEVI, 2013, p. 121). A fala de Rosu mostra que no seu momento de iluminação ela clama por uma sociedade diferente. No espaço limiar do conto, a sociedade e seus costumes se impõem aos desejos do indivíduo e certas distâncias entres cristãos e hindus parecem impossíveis de encurtar. O desejo de mudança de Rosu não se faz realidade. No dia seguinte ela promete voltar para Caxinata no outeiro. Para eles não haverá um lar, um lugar na sociedade; sempre estarão “entre mosteiros e pagodes”, já que pertencem a dois grupos cujas diferenças, embora convivam no mesmo local, parecem irreconciliáveis. Contudo, no estranhamento do costume que mostra as limitações do lar já fica impresso o desejo de uma sociedade diferente.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como tentamos mostrar por meio desta leitura, *Monção* é uma antologia de contos que apresenta uma sociedade em um momento de incertezas, quando seus habitantes precisam aprender a viver na mudança e na impermanência. Há, por um lado, o desejo e o temor do novo e, pelo outro, a necessidade de se aferrar a uma ideia de comunidade como um organismo estável, devido às mudanças introduzidas por movimentos políticos (ZAGARELL, 1988, p. 500). Poder-se-ia dizer que essas atitudes são o resultado da divisão interna da comunidade goesa em decorrência de sua anexação iminente à comunidade indiana: enquanto os católicos aferram-se a suas tradições ao sentir suas identidades culturais ameaçadas, os hindus afirmam os seus costumes como uma maneira de reforçar seus laços com a Índia.

Assim, em *Monção*, Goa é apresentada, nas palavras de Bhabha (1994, p. 2) e como reza o poema da epígrafe, como um espaço, ao mesmo tempo filial, porque é lá que ficou a casa “à beira do Mandoví”, que Devi ainda busca em todas as casas que habita, mas também agonístico, porque a

casa foi “abandonada aos ventos da monção” tornando-se em um lugar estranho. É por esse motivo que Goa, da mão de Devi, é apresentada como um espaço intersticial de reflexão e negociação que revela esse momento de transformação histórica. Nesse contexto, como tentamos arguir, uma das características mais interessantes dos contos é que, embora escrevendo desde Portugal e em uma língua e gênero europeus, a autora não idealiza nem personagens nem costumes. Pelo contrário, não somente as diferenças culturais são apresentadas nas cores do cotidiano, como se dirigidas para aqueles que conhecem Goa e se reconhecem nelas, mas em cada momento de estranhamento “o que deveria ter permanecido segredo, acaba sendo revelado” (BHABHA, 1994, p. 7), ora para as personagens oriundas de Goa, ora para os leitores, muitos deles também oriundos de Goa, como se fosse um chamado para uma nova ordem.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANANTAMURTHY, Udupi Rajagopalacharya. “Literature in the Indian Bhashas: Front Yards and Backyards”. In: *Indian English and ‘Vernacular’ India*. Makarand Paranjape & G. J. V. Prasad, eds. Delhi, Chennai, Chandigarth: Pearson, 2010.
- BHABHA, Homi. Introduction. *The Location of Culture*. London: Routledge, 1994.
- BOEHMER, Elleke. *Colonial and Postcolonial Literature. Migrant Metaphors*. Oxford: Oxford University Press, 2005.
- BRUNER, Jerome. (2002) “Os usos das histórias”. In: *Fabricando Histórias. Direito, Literatura, Vida*. Trad. Fernando L Cássio. São Paulo: Letraevoz, 2014.
- CHATERJEE, Partha. “The Nation and its Fragments. Colonial and Postcolonial Histories” In: *The Partha Chaterjee Omnibus*. New Delhi: Oxford University Press, 1993/1999.
- DAS, Kumar Sisir. *A History of Indian Literature. 1800-1910*. Delhi: South Asia Books, 1991.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka. Por uma literatura menor*. Rio de Janeiro: Imago Editora Limitada, 1975.
- De SEABRA, Manuel. Prefácio. *Os Javalis de Codval*. Epitácio Pais. Lisboa: Editorial Futura, 1973.
- DEVI, Vimala. (1963) *Monção*. Lisboa: Escritor, 2003.
- DEVI, Vimala. *Súria. Poemas*. Lisboa: Agência Geral do Ultramar, 1961.

- DEVI, Vimala; de SEABRA, Manuel. *A Literatura Indo-Portuguesa*. Lisboa: Junta de Investigações do Ultramar, 1971.
- EAGLETON, Terry. "James Joyce". In: *The English Novel. An Introduction*. London: Blackwell Publishing, 2005.
- GUPTA, Charu. *Sexuality, Obscenity, Community*. London: Palgrave Macmillan, 2002.
- GUPTA, Ginika. "Monção: Calibrations and Decolonizing Mood". In: *Act27. Goa Portuguesa e Pós-Colonial*. Org. Everton Machado e Duarte D. Braga. V. N. Famalicão, Portugal, 2014, pp. 295-308.
- JACKSON, Elizabeth. *Feminism and Contemporary Indian Women's Writing*. London: Palgrave Macmillan, 2010.
- MACHADO, Everton V. "Goa na Literatura Indo-Portuguesa". In: *Via Atlântica*. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, USP, São Paulo, n. 19, 2011.
- MELO E CASTRO, Paul. "Vimala Devi's Monção. The Last Snapshots of Colonial Goa". In: *Portuguese Studies*, vol. 25 n. 1, 2009, pp. 46-64.
- NUSSBAUM, Martha Craven. *Women and Human Development. The Capabilities Approach*. Chicago: The University of Chicago Press, 2001.
- PRATT, Mary Louis. "The Short Story. The Long and the Short of It". In: *The New Short Story Theories*. Charles May, ed. Athens, Ohio: Ohio U. Press, 1994.
- STONE, Lawrence. "The Companionate Marriage". In: *The Family, Sex and Marriage in England, 1500-1800*. London: Penguin, 1979.
- WIEMANN, Dirk. "What Will Count as the World? Indian Short Story Cycles and the Question of Genre". In: *Locating Postcolonial Genres*. Walter Goebel & Saskia Schabio, eds. New York & London: Routledge, 2013.
- ZAGARELL, Sandra A. "Narrative of Community: The Identification of a Genre". In: *Signs: Journal of Women and Culture in Society* 13.3, 1988, pp. 498-527.