

## Espelhos Na Índia Meridional: Monção De Devi

## Mirrors In The Meridional India: Monsoon By Devi

**João Paulo Zarelli Rocha**

Graduação em Letras Português pela Universidade Federal de Santa Catarina  
E-mail: [jpzarelli@gmail.com](mailto:jpzarelli@gmail.com)

**José Ernesto de Vargas**

Doutor em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina  
Professor de Letras Português da Universidade Federal de Santa Catarina.  
E-mail: [jedevargas@gmail.com](mailto:jedevargas@gmail.com)

---

**Endereço: João Paulo Zarelli Rocha**

Endereço: Universidade Federal de Santa Catarina  
Campus Universitário Trindade, Centro de  
Comunicação e Expressão, 501-B, CEP: 88040-  
900, Florianópolis/SC, Brasil.

**Endereço: José Ernesto de Vargas**

Endereço: Universidade Federal de Santa Catarina  
Campus Universitário Trindade. Florianópolis/SC,  
Brasil.

**Editor Científico: Tonny Kerley de Alencar Rodrigues**

**Artigo recebido em 10/10/2015. Última versão  
recebida em 05/11/2015. Aprovado em 06/010/2015.**

**Avaliado pelo sistema Triple Review: a) Desk Review  
pelo Editor-Chefe; e b) Double Blind Review  
(avaliação cega por dois avaliadores da área).**

**Revisão: Gramatical, Normativa e de Formatação.**

**Apoio e Financiamento:**

Universidade Federal de Santa Catarina, Centro  
de Comunicação e Expressão.

## RESUMO

Em período pós-colonial, Vimala Devi desenha a vida no interior de Goa. Tendo em vista a hegemonia da escrita anglofônica em relação à hindi na Índia, o presente texto busca realizar uma leitura de *Monção*, obra escrita em língua situada, como define Domingues (2008), na “margem da margem”, em um “espaço cultural aberto a discussões e interpretações”, com enfoque no performático, na realização híbrida da imagem do goês e do estrangeiro. Pousar na projeção de uma autora que se encontra para além do cânone, portanto, compõe a motivação do presente texto. Do diálogo da presente leitura da obra com outras leituras, delineiam-se traços de moderno e de oposição a uma figura romântica de ambos os planos de performance aqui analisados.

**Palavras-chave:** Literatura Indiana. Performance. Marginalidade.

## ABSTRACT

In a post-colonial period, Vimala Devi paints a life in Goa's countryside. Taking into account the Anglophonic writing in relation to the Hindi India, the present text seeks a way of reading *Monção*, written in a language situated, as defined by Domingues (2008), in the “margin of the margin”, in a “cultural space open for discussions and interpretations”, while focusing on the performative, on the realization of the hybrid image from both the Goan and the foreigner. Hence, landing in the projection of an author located beyond the canon composes the motivation of the present text. From the dialogue of the present reading of the work of art with other readings, traces of modern (art) and of opposition to a romantic figure from both performance planes analyzed here were highlighted.

**Keywords:** Indian Literature. Performance. Marginality.

### ವರಿಚಯ್ (vorāp) – Introdução

Através de um pseudônimo hindu, Vimala Devi (विमलदेवी - “deusa da pureza”), cujo nome de batismo é Teresa da Piedade de Baptista Almeida, expressa uma realidade hindu-cristã em choque na coletânea de contos *Monção*. De “[...] uma cristã de família e educada dentro dos moldes de comportamento social do goês europeizado, (a autora consegue) recriar personagens tanto de formação católica como da comunidade hindu, movendo-se num mundo real” (COSTA, 2005, p. 127 *apud* MACHADO, 2011, p. 49). O que Orlando da Costa afirma, porém, é expresso diferentemente e de forma mais concatenado ao objeto do presente trabalho por Quadros (1963): “[...] a realidade de Goa não é para a autora um objetivo em si mesmo, antes diremos que é um meio pelo qual nos descobre a face maravilhosa da aventura humana.”

Devi pode ser também vista como uma das exílio-autoras que compõem o cenário moderno da Literatura como explicitado por Said (2001, p. 137-138). Ela parte da infância de Goa, onde sua família brâmane *liderava/governava* a vila de Britonia, região contemporaneamente conhecida como Velha Goa, falantes de Concani, dialeto indo-ariano resultante da mescla indo-portuguesa, para Lisboa e depois para Londres, onde trabalha como tradutora para a BBC, e para Barcelona, onde aprende Esperanto, Catalão e se dedica à ficção científica. (Cf. ORTEGA, 1982).

Do exílio, como explica Said (2001, p. 139, tradução nossa):

We come to nationalism and its essential association with exile. Nationalism is an assertion of belonging in and to a place, a people, a heritage. It affirms the home created by a community of language, culture and customs; and, by so doing, it fends off exile, fights to prevent its ravages.<sup>1</sup>

Através de seu plano mimético, Goa é encarada neste trabalho “[...] as a gradual broadening of identification toryspatial frameworks and as a process of contestation, reconciliation an dinvention of spatialimages.”<sup>2</sup> (HENN, 2000, p. 333).

Propõe-se, daí, não dissecar, mas discorrer as formas de relação dos *pacló* com os concanis, micro-representações se postas em contraste com a macro-representação de Goa de Domingues (2008). Dessa maneira, a presente leitura orbita proximamente ao primeiro ponto que o autor parte para analisar Goa: “O espaço é prenhe de densidade literária, para o

<sup>1</sup> Chega-se ao nacionalismo e sua associação essencial com o exílio. O Nacionalismo é uma afirmação de pertencimento a/para um lugar, um povo, uma herança. Afirma o larcriado por uma comunidade linguística, cultura e costumes; e, ao fazer isso, ele rechaça o exílio, luta para prevenir suas rasuras.

<sup>2</sup> [...] como um alargamento gradual dos *frameworks* de identificação espaciais e como um processo de contestação, reconciliação e inversão das imagens espaciais.

narrador, para as personagens, para o significado da obra como um todo, ou este espaço é acessório [...]?” (DOMINGUES, 2008, p. 37).

### ಕಾಣಿ (Manu Pai)–Estória, Moderno, Espelho, Desejo, Trabalho, ([Des]emprego)...

O título grande – e curiosamente remetente a termos recorrentes e muito associados no escopo da literatura “ocidental” desta seção é proposital, explicitando o caráter multiforme do Concani, a língua da família marato-concani das línguas indo-arianas do sul, plano de fundo da autora. Através deste trabalho, busca-se investigar em *Monção* como as expressões mimético-performáticas dos concanis, goeses, relacionam-se com as do *pacló*, cujo glossário da obra aponta como europeus, especialmente portugueses, apesar do verbete ‘ಗೊಡೊ’ designar qualquer pessoa de pele clara (Cf. PAI; SURENDRA, 2006).

*Mimesis*, aqui, gira em torno do conceito de Derrida (1981): a ação mimética é “ilusão perpétua”, uma operação sob relações do que representa e do que é representado, performance que resulta, ao invés da revelação, na compreensão da verdade; e *performance*, no sentido de Deleuze (*apud* COLEBROOK, 2002), onde toda produção artística é encarada como re(a)presentação, um diferencial sem presença original, simulacro, sem distanciamento entre a percepção e o imagético.

Vale realçar que o que é aqui apresentado converge diretamente com a consideração de Domingues (2008, p. 38) de que “Se é verdade que, em muitos exemplos da literatura colonial, o espaço da colônia surge apenas superficialmente como cor local, é igualmente verdadeiro que há obras em que o exotismo pode vir bem marcado, mas não necessariamente tingido de ideologia.”; mesmo não sendo o foco do presente texto o espaço narrativo, mas a expressão de relações das entidades discursivas presentes nesse espaço.

Em “Nâttak”(नाटक (m) [nāṭaka], no hindi hindustani – a autora flutua entre o concani e o hindi hindustani, o hindi padrão da Índia, o que prontamente revela uma característica de identidade não fixa no “regionalismo” de seu estilo –, uma personagem denominada Durgá somente a partir da terceira página, dirige-se de seu “bairro” (mera separação de grandes áreas geográficas cujo limite são determinados pelos grandes agricultores) para assistir a *umanâttak*, peça de teatro realizada aos redores dos templos hindus –na Índia do séc. XXI o termo é associado a qualquer peça de teatro – a procura de Tukaram, um ator que ela admira. “Durgá ficou também ali, de olhos abertos, atenta, imaginando cenas fabulosas dos tempos passados, quando os deuses desciam à terra e conviviam com os homens, antes que os

drávidas deixassem de ser senhores na sua própria pátria sob o ímpeto do **ariano invasor...**” (DEVI, 2003, p. 14, grifo nosso)<sup>3</sup>.

Há, em “ariano invasor” a primeira ocorrência da imagem estrangeiro, que remete diretamente ao colonizador, aquele que despe o patriarcado dos drávidas, que, no plano do real, fez-se presente tanto no sul quanto no norte, tanto como escravizador e explorador como morador e parasita, tanto do lado do império latino quanto dos impérios germânicos bárbaros. A Índia, como muitas regiões efervescentes do período colonial, cicatrizou-se de várias frentes dos colonizadores, o que resulta, no período pós-colonial, em uma língua indo-anglofônica, quase crioula na mestiçagem e utilização; tudo produto do período expresso na forma de tempo psicológico em *nâttak*.

Durgá também revela que havia certa angústia por não saber da história do pai elemento da história que é apresentado, mas que é concluído somente com o desfecho do conto todo –, e esbarra em Tukaram ao se aventurar pelo palco durante o intervalo da encenação. Apesar dele se incomodar com a presença de uma não atriz, até responde uma pergunta dela do por que ele ser Kris(h) na representado em azul, ao que ele responde por “sou o deus drávida. Não podia deixar de ser moreno.” (p. 15).<sup>4</sup>

Depois do desempenho enquanto os jovens trocam indiretas, Naraina, amigo de Babú, pai falecido de Tukaram, aparece e aconselha o jovem a estudar arte dramática em Bombaim, pois “O artista é como uma planta que carece de rega diária! Aqui brotam sementes que lá fora se podem revelar grandes talentos... O bichinho da bosta nunca fica na bosta. Por vezes estas sementes parecem por falta de meios, de apoio social, por pertencerem a uma casta humilde, mas sempre podem vingar.” (p. 18-20) O que causa estranhamento em Tukaram. O velho tenta reverter o constrangimento, falando do passado com o pai do moço “Queríamos ser alguma na vida. A ideia de ter uma taverna – a única herança de meu pai esmagava-me. Além do mais, de sacrificar o meu futuro, destruiria também o dos meus filhos. Que fazer? Como Babú, eu não sabia **português!**” (p. 21, grifo nosso).

Brâmanes e sudras são duas das castas encontradas em Goa. A palavra ‘casta’ é de origem porutuguesa e dela originam-se palavras em línguas modernas, como ‘caste’ (inglês e francês) e ‘Kaste’ (alemão) Os indianos falam em ‘varna’, que é como uma palavra aparece nos *Vedas* (textos sagrados). [...] A explicação no hinduísmo é que,

<sup>3</sup> A partir desta referência, somente se remeterá à Devi (2003) com o número da página para economia de espaço e por estética.

<sup>4</sup> Krisna, em muitas representações é azulado, completamente azul ou esbranquiçado. Ou seja, há aí uma referência sutil da consideração de identificação de cor dos drávidas: de que um drávida é somente moreno; mas não negro, há clara distinção do preto e do azul, que remete ao moreno, nas representações Hindus. De toda forma, é importante delinear que os drávidas são todos os povos do sul, e apesar dos concanis estarem localizados no sul da Índia, eles são considerados “indianos do norte”, os não drávidas.

do corpo do deus Brahma, os brâmanes são a cabeça; os xátrias os braços; os vaixás, o ventre e as coxas; e os sudras, os pés (DOMINGUES, 2008, p. 44).

Assim, o colonizador é desenhado novamente como opressor, para Tukaram havia “Sempre a mesma dificuldade, a língua!, pensava. Em casa só falavam concanim, na aldeia ninguém sabia português e, em criança, antes da escola primária portuguesa, aprendera o marata! Que poderia fazer em Goa, excepto o mesmo que seu pai e, como ele também, nos intervalos, ser teatrista, amador improvisado de *nâttkan*?” (p. 22, sic<sup>5</sup>).

Naraina, apesar de “inculto”, assim como Tukaram o define e vê e se vê, conseguira educar os filhos em Bombaim, “[...] conseguira salvar os filhos daquela prisão da língua!” (p. 23). E para lembrar o português, Tukaram deveria reiniciar seus estudos. “E depois? Surgiria uma barreira entre ele e a família, entre ele e a gente a que pertencia. Por isso, talvez, o pai preferiu deixá-lo inculto, como ele próprio, como o avô, como os antepassados.” (p. 23). Em seguida, ele se revolta com a imagem de ator, afirma-a como rótulo efêmero, diz a Durgá que somente poderia ser alguém se estudasse. Então, Durgá o convida para sua casa, e ele lá vê um retrato, era Zayú, que continha os traços de Durgá, uma bailadeira cujas atitudes enfeitiçaram Babú e o fizeram se perder em dívidas. “A bailadeira Zayú, por quem o pai se arruinara por causa de quem não seguira os conselhos e o exemplo do seu amigo Naraina; a bailadeira Zayú, por causa de quem ele, Tukaram, não passava de um teatrista inculto, um amador de *nattak*...” (p. 28). Finalmente, Tukaram parte; e Durgá, “Encostada à porta, deixou-se estar à espera que amanhecesse. Já não temia as cobras, mas tinha medo de entrar em casa e sentir-se outra vez só” (p. 29).

Nesse sentido, o que Cabral (2008) afirma nas colônias portuguesas na África, onde se era afirmada uma “sociedade multirracial”, mas havia na verdade um *apartheid* do qual surgiam desculpas de cunho darwinista social no pior sentido possível: colônias eram “unidade” com Portugal; que os portugueses tinham “missão de civilização, é representado de maneira análoga em “Nâttak”.

Essa visão do português como limitante e castrador é mantida, mas também suplementada por um ponto contrário nos contos “Dhruva” e “Retorno”, o segundo sendo publicado somente na segunda edição de *Monção* e sendo extensão<sup>6</sup> da narrativa do primeiro. Dhruva temia seu destino depois do *tali*<sup>7</sup>, tudo estava perfeito demais. “Ainda mal tinha

<sup>5</sup> As próximas referências de citação direta não apresentarão *sic erat scriptum*; apresenta-se dessa forma somente por reiteração de que o livro é grafado em português europeu e de que há marcas estilísticas de oralidade nos textos.

<sup>6</sup> Para delinearlos como não lineares/não conexos seria necessário um trabalho afincado em detalhes não tangidos no presente trabalho.

<sup>7</sup> 1. uma das cerimônias do casamento hindu; 2. fio cor-de-afafrão que vai no pescoço da noiva.

coragem de encarar aquele desconhecido que era agora seu marido, e não achava uma razão que justificasse o seu estado de espírito. [...] Nada havia de estranho, de diferente.” (p. 47) Então, é a família rica do noivo, que a informa de que “É uma grande honra para todos nós. Quando Chandracanta voltar de Portugal será doutor!” (p. 49) A notícia é chocante, “Mas (Dhruva) não podia ficar triste, não podia mostrar-se triste, pois aquela era uma boa nova, sinal de felicidade e satisfação para a família. [...] Porque não ia antes para Bombaim, que era muito mais perto? Porque ia para Portugal, país tão longe e tão diferente? Portugal, para Dhruva, queria dizer, «distância», «separação», e até mesmo, quem sabe! «desencontro», volvidos tantos anos...” (p. 50) E ela se põe a chorar num canto, o marido vê, mas inesperadamente sai da “patriarcalidade da sua posição de marido” buscando confortá-la do choro. Atitude que ela responde com “Chand, que tens? Chand! Sempre partes? ‘Sim, mas voltarei. E tu serás sempre a minha Dhruva para me guiar. Sabes o que significa Dhruva, não sabes, Dhruva? Dhruva é a Estrela Polar, e quer dizer Constante, Firme. Vou e volto, Dhruva, minha Estrela Polar menina...” (p. 52).

Em outras, palavras, mantém-se a imagem do português, pelo menos para Dhruva, como prisão da própria felicidade daquilo que fora sonhado desde moça, prisão de contato com o novo marido. Porém, para a família do noivo, Portugal era um símbolo de riqueza, um ponto no mapa aonde os goeses vão para enriquecer, envolver-se de conhecimento para depois voltarem. O romantismo desse conto é posto abaixo com “Regresso”.

Chandracanta é rerepresentado como ciente de que “Era horrível aquela nova sensação de ver transformadas as suas recordações em conceitos desactualizados, perante os quais se sentia 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! [...] Dhruva já não era mais a chama que o estimulava, mas apenas uma estátua movendo-se à volta dos sogros.” (p. 137) Chandracanta hesita antes de se sentar no chão para comer e estende um lenço. “Para quê este lenço? Em Portugal come-se assim?” perguntou o avô, sempre atento a não consentir que os hábitos da casa se modificassem. ‘Em Portugal come-se à mesa, avô!’” (p. 138) E o avô e a avó comentam seu desagrado com a repetição incessante sobre Portugal. “O teu avô tem razão, Chandra! Desde que vieste só nos tens feito sentir os teus novos hábitos. Deixaste de ser<sup>8</sup> o Chand só porque agora és doutor?”

---

<sup>8</sup>Realizando breve retorno ao “Nâttak”, quando Tukaram termina a peça ele profere: “Então vou tirar este fato e lavar a cara, para **ser** eu outra vez, [...]” (p. 18, grifo nosso). Destaca-se, aqui, a operação do *ser*, a ontologia das personagens de Devi, é possivelmente dada por influência direta do hinduísmo – o conhecimento da língua

(p. 139) e para Dhruva “Agora era mais do que um desconhecido, era um estranho.” (p. 139). Assim, Chandracanta se lembra de Luísa, amiga de Portugal, e arrepende-se de não ter ido a Moçambique com ela. Ao pensar em ter que ser doutor em Pangim, “A ideia de ficar ali durante toda a vida trouxe-lhe uma sensação de fracasso e, como se lhe faltassem às forças, olhou em redor à procura de um sítio para se sentar.” (p. 140). Da escuridão do cair da noite, surge seu velho professor de marata (a língua oficial do oeste indiano e cooficial de Goa), Caxinata Sirvodcar, a quem admite querer ter ficado em Portugal, e o velho se magoa, dizendo que se todos os jovens pensassem como ele, em Goa somente restariam velhos e crianças “Vocês, filhos de Goa... [...] Recusam-se... recusam-se... recusam-se a melhorar isto...” (p.141) e se esvai na escuridão da noite. Em meio de perplexidade, o jovem olha o céu transmutando-se no rosto do avô e “[...] pensou que eles nunca tinham saído da terra e viviam como há milênios, de acordo com as velhas tradições da sua casta. Via agora a sua mãe como a pedra fundamental da casa.” Ao procurar por Dhruva, encontra a Estrela Polar, a vê-la não mais como estátua, mas como “[...] a esposa fiel, constante que durante seis anos aguardou o seu regresso. Desejou correr para ela, mas o caminho era estreito e havia que tomar cuidado com as serpentes, que, assustadas pelos seus passos, podiam saltar dos covis, enraivecidas.” (p. 142). Regressado à casa familiar, retira os sapatos ao lado da sandália do avô “como se fazia havia muitas gerações” e no “silêncio pesado da casa” vê uma pequena luz, a imagem da deusa Laximi. “Ficou um instante parado. Dentro de si, estava profundamente destruído. Porque agora sabia que tinha que partir de novo, tinha que regressar ao século XX, ao hoje.” (p. 142).

O todo dos dois contos joga com o signo, em um sentido de Derrida (1967), do ‘português’; isto é, Portugal é ora o detentor do saber, do poder, da tradição, ora destruidor da tradição, revolucionário; a única constante é que o país não é nem um objeto (colonizador) presente nem plano de fundo para limitação de Goa. Não há hierarquia de poder do hindu em relação ao português, como em “Nâttak”, no sentido superficialmente expressivo das personagens, somente em suas impressões – é necessário, para tal, indução para tal interpretação – e nas relações circundantes de Chandracanta. Jogo de espelhos com a identidade portuguesa, identidade não fixa ao estilo moderno, jus à *manu pai*, estória.

Por fim, o jogo prossegue em “Esperança”, onde Pedrú e a mãe se viam presos em casa por conta da monção que trazia uma onda de calor. A irmã Morgorit se queixa para a

---

nacional da autora a nível dela realizar jogos metafóricos de termos concani e hindi pressupõe que ela tenha tido contato a um nível mínimo de compreensão semântica do hindi, que é estritamente associado ao “sanskritismo” da religião hindu – ou por busca de exteriorização na forma de identidade plural na expressão do *ser*.



mãe pois ambas trabalham para que Pedrú termine o liceu e vire funcionário do governo, mas ele não consegue arranjar emprego durante os estudos. A mãe pede para falar com Mitzi bai, uma *batecan*, proprietária rural que dispõe de manducares para roçar.

“Batcares são os senhores da terra; manducares, os trabalhadores que a cultivam, num regime semi-feudal. Já os cristãos brâmanes (ou chardós ou sudras) são também naturais da terra, porém sem ascendência portuguesa. São indianos convertidos, ou melhor, descendentes convertidos” (DOMINGUES, 2008, p. 46).

Pedrú aponta como a família da *batecan* era mais pobre que a própria, mas a mãe relembra antes de eles terem que vender tudo por conta da morte do pai e do avô da família, quando a família recebia *paclé* e “Havia arroz e coco para todos.” os quais essa família brâmane dispunha à vila. O *batecar* atual, Dias, julga ela, é ruim pois os rouba “o corpo porque a alma pertence a Deus...” Ou seja, é cristão. (p. 59-62) então a família põe-se a rezar e começa a chuva.

Em quebra com a linearidade da apresentação da narrativa, um pequeno espaçamento em branco inicia um novo parágrafo repassando o foco para Mitzi, que conversa com os filhos Teresa e Roberto. Roberto reclama dos atos da irmã perante os *paclé*: “Só não gosto nada que vocês dancem com os *paclé*. Porque não dançam com os nossos rapazes? Os *paclé* não têm moral e dão mau nome às raparigas, sabes bem!” (p. 63) E a irmã: “Nisso tens razão. Nossos rapazes são tão diferentes dos *paclé*. Tu achas-me capaz de casar com um deles? Além disso, eles aqui fazem figura, mas quando estão na Europa são uns pelintras. E estúpidos, não reparaste? Nossos rapazes são muito diferentes e quando casam é para toda a vida. Eles mudam de mulher como quem muda de camisa...” (p. 64). O conto encerra com Teresa julgando a família Orlim, a do começo do conto, como perdedores insuportáveis por botarem toda a fé em Pedrú, que “julga-se um senhor só porque estudou o liceu” (p. 64).

Dessarte, o plano mimético apresenta o estrangeiro, como uma criatura amoral, inferior e falsa, o que serve como contraponto aos rapazes concanis, os certos e de bom grado. Preconceito unidirecional das personagens em relação aos próprios e aos outros, identificando-se como *eu* “nacional”, ou “regional”, ou pelo menos de mesma linhagem, como conjunto. Em outras palavras, o *paclé* não é encarado como opressor aqui, é somente apresentado via analogia dos diferentes conjuntos, onde o conjunto preferido é o que as personagens apresentadas após a troca de foco já estão inseridas; das personagens anteriores, a família de Pedrú, tem-se somente a presença do estrangeiro como um errante, põem-se de maneira indiferente a “aqueles”. Porém, de toda forma:

Somos apresentados a hindus, que não toleram os *paclé* (portugueses), que não suportam os cristãos brâmanes, que não podem com os descendentes, que desprezam os sudras, que não amavam ninguém. Nesta ‘quadrilha às avessas’, seria necessário um alto grau de miopia para enxergar ali congraçamento entre raças, entre crenças, entre as práticas culturais. (DOMINGUES, 2008, p. 42).

### ಸಮಾಪ್ತಿ (samaapti) – Conclusão, Prorrogação

Dolç (1964) afirma que: “Da fusão daquela herança [da poesia hindu] com o espírito português nasceu à riquíssima originalidade e ainda a modernidade que Vimala Devi revela nos seus poemas e nos seus contos.” Seguida essa afirmação da análise deste trabalho, pode-se relacioná-la com a consideração de Berman (2007, p. 203) de que:

[...] o modernismo contém suas próprias contradições e tensões dialéticas interiores; que determinadas formas de pensamento e visão modernistas podem solidificar-se em ortodoxias dogmáticas tornar-se arcaicas; que outras formas de modernismo podem ficar submersas por gerações, sem chegar a ser suplantadas; e que as mais fundas feridas sociais e psíquicas da modernidade podem ser indefinidamente tampadas, sem chegar a cicatrizar de fato.

Dessa maneira, portanto, pode-se ver no fluxo da identidade não fixa tanto das imagens dos concanis, quanto do(s) português(es) e estrangeiros, um multifacetado traço de moderno em Devi (2003).

O apontamento de esse fluir pode ser encarado como reafirmação Domingues (2008) que postula as hibridizações de *Monção* como uma quebra com uma tradição que apontava uma ideologia colonial de multicultural imersa em boa convivência. Adicionalmente, poder-se-ia encarar a imagem do português como muito menos impositiva, por exemplo, em relação a do inglês – isto é, de outras obras de outros autores indianos – ou como foi o caso do Brasil e das colônias africanas, por conta da maneira que estava posicionado o colonizador português em Goa:

Se a região fora, durante séculos de ocupação, obrigada a posicionar-se de costas para a Índia, com a retirada das últimas tropas (em 1961), Goa despoja-se da língua portuguesa como de um casulo já inútil. O fim da presença portuguesa acarreta naturalmente o fim do uso da língua, [...] (DOMINGUES, 2008, p. 25).

Incluir a classe que contém os contos no contexto do moderno, no sentido expresso no presente ensaio, significa também não reduzir a representação do *paclé*, do estrangeiro – e, por consequência a do português – à predeterminação regida pela cultura ou religião da autora ou das vozes narradoras e atuantes dos contos. Há, na expressão, tanto dos estrangeiros comodos goe se suma “relação ‘caleidoscópica’”, produto do que Novaes (1993, p. 108) define como jogo de espelhos: “O *jogo de espelhos* é, assim, uma metáfora que me parece bastante adequada para ilustrar, tanto o processo de formação, como as transformações da

auto-imagem de uma sociedade em contato com grupos sociais diferentes de si próprios.” Ou seja, a relação da multiculturalidade do espaço narrativo pode ser encarada como o que resulta nos diversos reflexos da expressão do *eu*, do *concani*, e do *outro*, do estrangeiro. Sem ponto focal, sem centro, sem origem “tudo se torna discurso”. Logo, “A ausência de significado transcendental amplia indefinidamente o campo e o jogo da significação.” Porém, claro, isso não significa destruir completamente a noção de signo, mas encará-lo como suplemento, sem origem, sem fim, sem centro, mas não deixando de ser signo (DERRIDA, 1967, p. 232).

Para futuros trabalhos, recomenda-se uma maior aproximação da história de Goa e da Índia como ponto de partida para a leitura dos contos; a retirada do foco em uma relação de personagens e foco na própria expressão de um determinado tipo de personagem; ou uma abordagem de análise via estudos culturais, pois como aponta Domingues (2008 p. 39-40):

Ora, Monção parece ser exatamente uma resposta ao eurocentrismo triunfalista da literatura colonial. Este desprezioso volume de treze contos força no leitor um deslocamento de olhar. Seus personagens, muitas vezes indianos, muitas vezes hindus, muitas vezes mulheres, muitas vezes hindus de castas baixas – sudras –, muitas vezes hindus explorados por um sistema agrícola semi feudal – os manducares –, seriam perfeitos antimodelos da aventura colonial.

## REFERÊNCIAS

BERMAN, M. B. o modernismo nas ruas. In: **Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade**. Tradução de Carlos Felipe Moisés; Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CABRAL, A. A verdade sobre as colônias africanas de Portugal. In: **Documentário** (textos políticos e culturais). Lisboa: Cotovia, 2008. p. 44-64.

COLEBROOK, C. **Gilles Deleuze**. London: Taylor & Francis, 2002.

COSTA, O. A literatura indo-portuguesa contemporânea: antecedentes e percurso. **Colóquio Internacional Vasco da Gama e a Índia**, Paris, maio 1998, Fundação Calouste Gulbenkian, 1998.

DERRIDA, J. A estrutura, o signo e o jogo no discurso das Ciências Humanas. In: **A escrita e a diferença**. 2. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1967.

DERRIDA, J. **The Double Session in Dissemination**. London: Athlone Press, 1981.

DOMINGUES, E L. V. S. **F(r)icções goesas: Vários Mundos numa Só Vida**. Tese (Doutorado) - Curso de Pós-graduação em Letras, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2008.

DEVI, V. **Monção**. 2. ed. Lisboa: Escritor, 2003.

DOLÇ, M. **Las Provincias**. Valência, 5 jan. 1964. Resenha de Dolç presente ao final de *Monção*, sem demarcação de página ou título do artigo no jornal.

HENN, A. The Becoming of Goa: Space and Culture in the Emergence of a Multicultural Lifeworld, **Lusotopie**, Talence, 2000, p. 333-339.

MACHADO, E. V. Goa na literatura indo-portuguesa. **Via atlântica**, São Paulo, n. 19, jun. 2011.

MAFFEI, A. F. X. **English-Konkani Dictionary**. Mangalore: Basel Mission Press, 1883. (Dictionary made by the Society of Jesus)

NOVAES, S. C. **Jogo de espelhos**: imagens da representação de si através dos outros. São Paulo: EdUSP, 1993.

ORTEGA, N. G. O Problema Social em Vimala Devi, **Estudos Leopoldenses**, v. 18, n. 62, p. 91-102, 1982.

PAI, R. R; SURENDRA, M. **GSB Konkani (Kannada Script) - English Dictionary**. 2005-2006. Disponível em:  
<[http://www.savemylanguage.org/konkani/wordindexITRANS\\_KannadaScript.php](http://www.savemylanguage.org/konkani/wordindexITRANS_KannadaScript.php)>. Acesso em: 03 jul. 2015.

QUADROS, A. **Diário Popular**. Resenha de Quadros presente ao final de *Monção*, sem demarcação de página ou título do artigo no jornal. Lisboa, 29 ago. 1963.

SAID, E. W. **Reflectionson exile**: another literaryand cultural essays. Londres: Granta Books, 2001.

**Como Referenciar este Artigo, conforme ABNT:**

ROCHA, J. P. Z. VARGAS, J. E. Espelhos Na Índia Meridional: Monção De Devi **Rev. FSA**, Teresina, v. 13, n. 1, art. 9, p. 159-170, jan./fev. 2016.

Contribuição dos Autores	J. P. Z. Rocha	J. E. Vargas
1) concepção e planejamento.	X	X
2) análise e interpretação dos dados.	X	X
3) elaboração do rascunho ou na revisão crítica do conteúdo.	X	X
4) participação na aprovação da versão final do manuscrito.	X	X