



## SEÇÃO: ENSAIOS

# O retrato da bailadeira de Goa: a estranha revelação da constelação familiar em *Nãttak* (1963), da escritora goesa Vimala Devi (1932)

*Goa dancer portrait: the strange revelation of the family constellation in Nãttak (1963), by the Goan writer Vimala Devi (1932)*

**Denise Rocha<sup>1</sup>**

[orcid.org/0000-0003-3906-2957](https://orcid.org/0000-0003-3906-2957)  
[rocha.denise57@gmail.com](mailto:rocha.denise57@gmail.com)

**Kleber Bezerra Rocha<sup>1</sup>**

[orcid.org/0000-0002-1571-1601](https://orcid.org/0000-0002-1571-1601)  
[kleberrocha@hotmail.com.br](mailto:kleberrocha@hotmail.com.br)

**Recebido em:** 27 fev. 2020.

**Aprovado em:** 13 abr. 2021.

**Publicado em:** 18 agos. 2021.

**Resumo:** O objetivo do estudo é analisar no conto "Nãttak" (1963), de Vimala Devi, inserido na paisagem cultural hindu de Goa, antiga colônia portuguesa no Índico, o ilícito relacionamento da bailadeira Zayú com Babú Candolcar e as marcas sociais e psicológicas nos descendentes: Durgá, a admiradora do teatro popular, e Tukaram, o protagonista da rasa de amor *Gitagovinda*, poema-canção de Jayadeva (início do século XIII), que narra as afetividades da divindade Krishna com a pastora Râda. A fotografia da célebre dançarina, mãe da moça, evoca no jovem artista um terrível sentimento de interdito, que será interpretado, segundo as concepções de Aristóteles (peripécia e anagnórise), de Sigmund Freud (incesto) e de Claude Lévi-Strauss (tabu).

**Palavras-chave:** Literatura goesa. Narrativa. Teatro popular. Tevelação. Tabu.

**Abstract:** The aim of this study is to analyze in Vimala Devi's short story *Nãttak* (1963), inserted in the Hindu cultural landscape of Goa, former Portuguese colony in the Indian Ocean, the illicit relationship of the Zayú dancer with Babú Candolcar and the social and psychological marks in the descendants: Durgá, the admirer of popular theater, and Tukaram, the protagonist of the rasa of love, *Gitagovinda*, Jayadeva's song-poem (early 13th century), which chronicles the affections of the Krishna deity with the shepperdess Râda. The photograph of the famous dancer, the girl's mother, evokes in the young artist a terrible feeling of interdiction, which will be interpreted, according to the conceptions of Aristotle (peripécia and anagnorise), Sigmund Freud (incest) and Claude Lévi-Strauss (taboo).

**Keywords:** Goan literature. Narrative. Popular theater. Revelation. Taboo.

## Introdução

**Figura 1** – Teresa da Piedade de Baptista Almeida



**Fonte:** Captura de imagem realizada pelos autores na Wikipedia.<sup>2</sup>



Artigo está licenciado sob forma de uma licença  
[Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

<sup>1</sup> Universidade Federal do Ceará, Fortaleza (UFC), CE, Brasil.

<sup>2</sup> Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Vimala\\_Devi](https://pt.wikipedia.org/wiki/Vimala_Devi). Acesso em: 12 maio 2019.

No ano de 1958, aos 26 anos de idade, emigra-va de Goa para Portugal, onde viviam alguns pa-rentes, a escritora Teresa da Piedade de Baptista Almeida,<sup>3</sup> descendente de brâmanes católicos e de grandes proprietários rurais, que falavam no lar o concani<sup>4</sup> e o português. Teresa, que aprendera o inglês na escola, já tinha mostrado seu talento literário em artigos e poemas, que foram revela-dos nos jornais O Diário da Noite e O Heraldo, de Pangim, capital da Índia Portuguesa.

Em Lisboa, a goesa atuou como tradutora e escolheu um pseudônimo literário, Vimala Devi (Deusa da Pureza, em concani), para publicar duas obras de essência memorialista e neorealista sobre a Goa colonial, que preservava a cultura e a religião hindu: a coletânea de poemas, *Súria* (1962), e a de contos, *Monção* (1963).

*Monção* tem a epígrafe "A sombra da árvore alonga-se ao pôr do sol sem nunca se separar dela", indicando as profundas relações entre Portugal e Goa, evidentes no amplo leque da lusofonia política, social e religiosa ali existentes. O título da coletânea, que evoca o vento prenun-ciador de chuvas torrenciais, foi publicada, em 1963, com 13 narrativas: "Nättak", "Esperança", "Filhos de Job", "Vênus e seus braços", "Fidelidade e Dhruva" (relações entre hindus); "A Droga e Pad-mini" (hindus e católicos) e "O Genro Comensal",

"Ocaso", "O Futuro e o Passado", "Recordação do Tio Salú" e "A Subvenção" (descendentes de portugueses). Os temas são variados: amores interditos, dotes, casamentos arranjados, nasci-mento de herdeiro, decadência de fazendeiros, exploração de trabalhadores rurais e pescadores, enfermidades de pobres, diáspora para Bombaim, Moçambique, Brasil e Golfo Pérsico, identidade híbrida, marginalidade de portugueses (paclós), teatro hindu e cristão, festividades do Ganesha (Deus hindu com cabeça de elefante), estudo em Portugal, castas sociais<sup>5</sup> etc.

Trata-se da escrita de um cenário sociocultural de Goa, em cujo porto adentrou Afonso de Al-buquerque, em 1513, e obteve autorização para fundar uma feitoria, em uma região habitada por hindus e muçulmanos, na qual havia o sistema de castas, e eram falados os idiomas concani, marata, entre outros originárias da região.<sup>6</sup>

Com o acréscimo de três contos - *Incerteza*, *Retorno* (vida de hindus) e *Tyâtr* (hindus e des-cendentes) -, a antologia *Monção* foi republicada em Portugal no ano de 2003. Na introdução da mesma, Manuel de Seabra comentou que na época da publicação da primeira edição (1963), período posterior da ocupação de Goa pelo exér-cito da República da Índia (1961), destacou-se a originalidade da autora:

<sup>3</sup> Teresa da Piedade de Baptista Almeida nasceu em 1932 na aldeia de Britonia (Velha Goa), localizada perto do rio Mandovi. Depois da escrita de duas antologias, a de poemas, *Súria* (1961) e, a de contos, *Monção* (1963), a autora elaborou, em parceria com Manuel de Seabra, a obra *A Literatura Indo-portuguesa* (1971) em dois volumes: o primeiro aborda a história da literatura de Goa em língua portuguesa e, o segundo, apresenta uma antologia de textos (narrativa, poesia e teatro). Posteriormente, Vimala escreveu duas antologias: *Hologramas* (1969) e *Telepoemas* (1970), as quais revelam um trabalho minucioso com a forma e o poder sugestivo da linguagem, refletindo a influência do movimento surrealista. Em 2008, foi publicada *A Cidade e os Dias*, antologia de 17 contos, com temática distante daquela evocada sobre a Goa portuguesa, em *Monção*.

<sup>4</sup> A língua concani (konkani) deriva de Konkani, região litorânea localizada ao oeste da Índia, na qual é falada, além de outros locais ao norte e ao sul de Goa.

<sup>5</sup> O Ríg Veda, um dos livros sagrados do hinduísmo, descreve quatro varnas (classes sociais): Brâmanes (sacerdotes e intelectuais), Xátrias (exército, polícia e administradores), Vaixás (comerciantes e comunidade empresarial) e Sudras (trabalhadores e operários). Segundo John Hawkins, na obra *A história das religiões*: "Originalmente, cada pessoa era designada para um varna de acordo com sua preferência por um tipo específico de trabalho. Mais tarde, o sistema se tornou hereditário e se acrescentaram muitas subdivisões (jati) até chegar ao atual sistema de castas" (HAWKINS, 2018, p. 124). O sistema de castas, que aparece nas narrativas de Devi, é, segundo Murilo Cisalpini, em *Religiões*, uma característica fundamental da sociedade hindu: "[...] sua origem está ligada à separação que os árias (de cor clara) faziam entre eles e os habitantes do Vale do Rio Indo (de cor escura) à época da invasão. Apesar de terem sido abolidas em 1947, as castas - que chegaram a mais de 3 mil - ainda hoje marcam a vida social da Índia. Na sua origem, elas eram quatro: a dos escravos (hoje inexistente), descendentes dos primeiros habitantes, dominados pelos árias, ou prisioneiros de guerra; a dos homens livres; a dos guerreiros nobres (xátrias); donos de terras e envolvidos na política do país, da qual saía o rei; e, por fim, a dos brâmanes ('homens do sagrados'), sacerdotes e mágicos que atuavam tanto nas aldeias quanto junto ao rei" (CISALPINO, 2003, p. 27).

<sup>6</sup> Vasco da Gama chegou em Calicute, em 1498, para consolidar o comércio de especiarias. Afonso de Albuquerque localizou o porto natural de Goa, localizado na costa oeste da península (1509), e recebeu a permissão da corte de Akbar para a instalação de um entreposto comercial de extensão internacional: de Goa passando por Lisboa até outros países europeus. A partir de 1543, o controle luso foi expandido para outras regiões por meio de uma política de colonização, resultando em três feitorias: Damão e Diu e Goa. Esta tornou-se, em 1530, a capital do império português no oriente (Índias Portuguesas), consolidando uma relação cultural mais profunda com a metrópole lisboeta. A colonização lusa de Goa foi permeada por constantes revoltas, que resultaram em decapitação e deportação para a África, e que foram organizadas por membros das castas superiores: brâmanes (sacerdotes hindus e intelectuais), maratas (militares e latifundiários) e ranes (hindus militares e latifundiários da província de Satari), os quais lideraram catorze rebeliões contra os portugueses (MASCARENHAS; LAMBERT apud STOCKER, 2005, nota 7, p. 397). A última delas foi em 1912.

[...] De súbito Vimala Devi aparece com um livro onde praticamente todos os grupos sociais de Goa são retratados sem disfarces: o desfazamento histórico que significava a existência de manducares (uma espécie de servos da gleba quase medievais com obrigações até de serviços e bens gratuitos aos senhores da terra) e de batecares (proprietários rurais com direito a serviços e bens gratuitos dos camponeses que viviam nas suas terras), a existência de castas entrecruzadas com classes (que Vimala, nos seus contos, sabe apresentar de uma maneira muito subtil), dos descendentes de portugueses dos séculos XVI e XVII que se mantinham como grupo social bem identificado, além, naturalmente, das separações religiosas. Naquela época, a população de Goa dividia-se quase metade por metade, entre cristãos e hindus, mas vivendo em sociedades quase estanques, apenas com contactos muito superficiais e residuais (SEABRA apud DEVI, 2003, p. VII).

O conto "Nãttak"<sup>7</sup> aborda a solidão de um jovem casal: Durgá, adolescente marginalizada na aldeia por ter pai desconhecido e mãe bailadeira, que tinha má fama e trabalhava à noite, foi assistir ao *nãttak*, a fim de conhecer o prestigiado artista Tukaram. Ela o acompanhou ao jantar em um restaurante, onde o jovem encontrou um antigo amigo de seu falecido pai, que o aconselhou a emigrar para Bombaim, onde poderia estudar artes cênicas e ter uma vida melhor. Encantado com a graciosa adolescente, que tinha uma longa trança negra e revelava seu interesse em conhecê-lo melhor, Tukaram a levou até a distante casa dela. Na cômoda da residência, ele viu a fotografia da dançarina e a reconheceu como a amante de seu genitor, que o despojou das riquezas, o submergiu no alcoolismo e levou a esposa ao suicídio.

O título *Nãttak* é explicado pelo narrador onisciente, segundo reflexão de Tukaram, o artista principal, ao conduzir de bicicleta rumo a aldeia dela, a jovem Durgá. Ele havia conhecido a filha da bailadeira durante o intervalo do segundo ato da apresentação sobre o amor entre a divindade Krisna e a pastora Rada:

O nãttak – pensava – é o teatro do povo para o povo, esse povo que acorre em massa, galgando léguas, em dias consecutivos, para aplaudir uma peça representada por homens incultos como ele, mas que sentem bem dentro de si os seus dramas e as suas alegrias (DEVI, 2003, p. 22).

Na abertura da narrativa é delineada a detalhada paisagem sociocultural de uma encenação tradicional no estilo goês. A jovem Durgá:

Teve dificuldade em atravessar a massa de gente que se amontoava junto do templo. No meio da multidão, no palco desmontável, ao ar livre, representava-se uma *rãsa* de amor. Mas nem todos conseguiam assistir ao espectáculo. Só os que estavam mais perto, nos bancos laterais, ou à frente, no chão, sobre esteiras, e de pé, em redor. Metade dos espectadores contentava-se apenas em escutar as palavras dos actores. Muitos outros, que não podiam ver nem ouvir, petiscavam picantes e sorriam chá aromático, que vendedores ambulantes apregoavam. Um odor pesado de *chandor-vatt*, de *viddó*, dos picantes, das flores que enfeitavam os cabelos das mulheres evolava-se da multidão (DEVI, 2003, p. 13).

A atmosfera sinestésica, que fascina o/a leitor/a ocidental – o perfume do incenso indiano (*chandor-vatt*) e das flores; o odor da masca de betle com areca (*viddó*), do chá aromatizado e dos alimentos apimentados –, revela a tradicional Goa, que foi culturalmente abalada pela colonização portuguesa, mas que conservou tradições e costumes, principalmente, na gastronomia, perfumaria, joalheria, vestimenta etc.

Durante a apresentação da *rasa* de amor, que narra as afetividades da divindade Krisna com a pastora Rãda, a moça ouvia as canções com extremo deleite:

A melodia prolongava-se numa ritmia adormecedora que extasiava os ouvintes. Durgá ficou também ali, 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).

Demarca-se na narrativa cênica musical, a existência de um tempo harmonioso entre a divindade e a humanidade, que foi abalado no confronto de dois mundos antagônicos: o dos drávidas (povos do sul) e o dos arianos (estrangeiros). O termo "ariano invasor" faz uma indireta alusão aos conquistadores lusitanos.

<sup>7</sup> Observa-se no presente artigo a não padronização de alguns termos em concani. No conto *Nãttak* aparecem palavras com a seguinte ortografia: *nãttak*, *Ganesh*, *Krisna* e *Rãda*. As mesmas têm variações em outros autores(as) mencionados(as).

A fotografia da bailadeira Zayú, mãe de Durgá, vista por Tukaram (peripécia), o levou a relembrar que ela destruíra seu pai, e a constatar que havia uma estranha constelação entre ele e a adolescente (anagnórise). Tal escalada de sentimentos, impulsionada pela passagem emocional do artista a outro estado, aflitivo, por causa da visão daquela imagem em papel, será analisada, segundo Freud e Lévi-Strauss.

### 1 Interdições: incesto (Freud) e tabu (Lévi-Strauss)

Os conceitos de incesto e tabu são considerados interditos nas sociedades tradicionais, nas religiões e nas legislações. Íntimas relações de caráter sexual entre familiares ou parentes consanguíneos são consideradas incestuosas e proibidas.

Sigmund Freud (1856-1939), em *Totem e Tabu* (1913), diferencia a existência de desejos incestuosos na infância<sup>8</sup> e na fase adulta, que são classificados como o Complexo de Édipo, termo em analogia ao mito grego homônimo.<sup>9</sup> Trata-se do comportamento, geralmente, de meninos que desenvolvem um "desejo incestuoso" pela irmã ou pela mãe, ao mesmo tempo, que criam uma rivalidade com o pai. Por outro lado, na fase adulta de cada indivíduo:

[...] não é de pouca importância que possamos mostrar que esses mesmos desejos incestuosos, que estão destinados mais tarde a se tornarem inconscientes, sejam ainda encarados pelos povos selvagens como perigos imediatos, contra os quais as mais severas medidas de defesa devem ser aplicadas (FREUD, 1980, p. 18).

Os "desejos incestuosos", compreendidos como

"perigos imediatos" e as recorrentes "medidas de defesa" são considerados tabus,<sup>10</sup> segundo Freud.<sup>11</sup>

O incesto, considerado um tabu, de acordo com Claude Lévi-Strauss (1908- 2009) na obra *As estruturas elementares do parentesco*, é considerado um interdito:

A origem da proibição do incesto é realmente natural e social, mas no sentido de resultar de uma reflexão social sobre um fenômeno natural. A proibição do incesto seria uma medida de proteção, tendo por finalidade defender a espécie dos resultados nefastos dos casamentos consanguíneos. Esta teoria apresenta um caráter notável, o de ser obrigada a estender, por seu próprio enunciado, a todas as sociedades humanas, até as mais primitivas, que em outros terrenos, de modo algum dão prova de tal clarividência eugênica, o privilégio sensacional da revelação das supostas consequências das uniões endógamas (LÉVI-STRAUSS, 2012, p. 50).

Os impedimentos sociais, morais e religiosos, acima mencionados, poderiam atingir o jovem casal, Durgá e Tukaram, que se conhecera na apresentação teatral:

Ela não cabia em si. Era como um animalzinho tímido, receio de enfrentar o desconhecido, mas ao mesmo tempo com a audácia dos pequenos seres selvagens. Pela primeira vez estava junto de um homem e um grande actor, que chegara a encarnar Krisna. Isso entusiasmava-a a tal ponto que nem se apercebeu de que ele lhe dizia: "Gostaria de a ver só de sari, sem nada por baixo..."

"A aí Imãel prometeu comprar-me um", respondeu com inocência. "Diz que já estou na idade de vestir sari."

Aquela frase fê-lo hesitar. Que idade teria ela? A aparência era de adulta.

"A aí diz que tinha eu cinco anos quando morreu o Babú merceeiro. Mas todos me dão mais idade".

Tukaram não respondeu. Babú tinha falecido há onze anos. Isso sabia ele melhor que ninguém, pois Babú era seu pai. Há precisamente onze

<sup>8</sup> De acordo com a psicanálise, é entre os 3 e 5 anos (durante a chamada "Fase Fálica", que se sucede a "Fase Oral" e a "Fase Anal") do histórico de vida da pessoa que surge o Complexo de Édipo. Contudo, à medida em que as crianças vão crescendo, vão se liberando dessa "atração incestuosa". Um neurótico, contudo, tem uma falha de não ter ainda se livrado dessa condição de apresentar "um certo grau de infantilismo psíquico" (FREUD, 1980, p. 17) em relação à essa questão.

<sup>9</sup> As autoras Rúbia de Jesus Braga e Regina Coeli A. Castelo Prudente, no artigo "Jocasta, a fêmea ilícita: uma leitura psicanalítica do crime de incesto", enfatizam que tal intervenção ou proibição é uma reprodução de uma lei social, de um tabu. Dessa forma, "Édipo era inocente em sua busca da verdade, Jocasta não", pois Édipo acredita que sua mãe seria Mérope (esposa do rei de Corinto). Ao saber do oráculo que devia casar-se com a genitora, o jovem segue em direção contrária ao da cidade de Corinto. Jocasta, entretanto, no momento da evocação dos deuses, suplica para que Édipo desista de conhecer a sua verdade original, sem se fazer ouvir" (BRAGA; PRUDENTE, 2008, p. 288).

<sup>10</sup> Para Freud: "Tabu" é um termo polinésio. É difícil para nós encontrar uma tradução para ele, desde que não possuimos mais o conceito que ele conota. A palavra era ainda corrente entre os antigos romanos, cujo 'sacer' era o mesmo que o 'tabu' polinésio. Também o 'ayos', dos gregos e o 'kadesh' dos hebreus devem ter tido o mesmo significado expressado em 'tabu' pelos polinésios e, em termos análogos, por muitas outras raças da América, África (Madagascar) e da Ásia Setentrional e Central" (FREUD, 1980, p. 18).

<sup>11</sup> Segundo Freud, o tabu tem dois sentidos: de um lado, 'sagrado', 'consagrado' e, de outro, 'misterioso', 'perigoso', 'proibido', 'impuro'. Além disso: "O inverso de 'tabu' em polinésio é 'noa', que significa 'comum' ou 'geralmente acessível'. Assim, 'tabu' traz em si um sentido de algo inabordable, sendo principalmente expresso em proibições e restrições" (FREUD, 1980, p. 18).

anos que morrera. Ela devia ter, então, dezasseis anos. Não passava de uma criança. Ficou arrependido de tê-la tratado mal. Em todo o caso, começava a agradar-lhe. Inspirava-lhe uma grande ternura, nas suas reacções infantis e na ingenuidade com que o abordara no nãttak (DEVI, 2003, p. 18-19)

Os sinais do interdito (possível familiaridade consanguínea) prenunciavam-se naquele primeiro encontro, mas os dois, fascinados um pelo outro, pensavam em uma aproximação sentimental, devido à solidão em que viviam: ele, sem pai e mãe, responsável pelos irmãos mais novos, ela, excluída do círculo social da aldeia, por causa da vida materna, considerada dissoluta. Ser bailadeira era ter uma profissão que não proporcionava um matrimônio tradicional e provocava a marginalização.

## 2 A Índia Portuguesa: colonização e tradição

O teatro popular hindu e a prática da dança e do canto feminino em vários ritos religiosos, que são um dos principais temas do conto "Nãttak", têm raízes antigas no território conhecido como Índia, e na região formada por Goa, Damão e Diu, onde viviam hindus e muçulmanos, antes da chegada dos portugueses cristãos.<sup>12</sup>

O processo de descolonização de Goa intensificou-se no início do século XX: a autonomia à Índia Portuguesa (Conselho de Governo com nove

membros indicados por Lisboa), foi proclamada em 1917, mas revogada em 1918.<sup>13</sup>

Após anos de tensão, o governo português de António Salazar não queria negociar a independência goesa até que ela foi incorporada à força por cerca de 40 mil soldados nos dias 18 e 19 de dezembro de 1961. Tal processo provocou nos falantes de língua portuguesa,<sup>14</sup> nascidos em uma cultura multilinguística e híbrida (catolicismo, hinduísmo e islamismo) o sentimento de serem estranhos na sua nação.

A antologia *Monção*, de Vimala Devi, escrita em língua portuguesa,<sup>15</sup> tem um glossário final com termos e expressões em concani. A respeito dessa língua, Eduardo de Almeida Navarro, no artigo *Goa: uma identidade diferente da indiana justificaria a condição colonial?*, explica que:

Afirmar que a identidade goesa estava na arquitetura lusitana ali existente, na língua portuguesa ali falada, no carnaval ali festejado era dar argumentos ao inimigo, uma vez que essa identidade provinha do colonizador europeu cujas marca muitos queriam ver apagadas ou não viam como predominantes. Para eles, a real identidade goesa não era a identidade cristã, mas, sim, a identidade indiana. Para eles, a larga maioria dos goeses não era culturalmente diferente dos outros indianos. Era preciso, assim, encontrar uma identidade verdadeiramente indiana para Goa. Ela foi encontrada na língua concani, ali é falada. O concani é uma língua indo-ariana, falada não somente em Goa, mas também em algumas partes da costa leste, inclusive no Malabar (ou Kerala), que é a região onde está Cochim (NAVARRO, 2011, p. 35).<sup>16</sup>

<sup>12</sup> O catolicismo e o culto à Virgem Maria foram introduzidos pelos jesuítas, entre os quais se destacou Francisco Xavier, conhecido como Goencho Saib (Senhor de Goa, na língua concani), que foi canonizado pela Igreja católica. Seu corpo, que é reverenciado até mesmo pelos hindus e muçulmanos, encontra-se na Velha Goa, na Basílica de Bom Jesus, um edifício barroco, construído nos anos 1594 a 1605, que foi nomeado patrimônio mundial da Unesco, em 1983. No território de Goa duas regiões e sociedades coexistiam: as Velhas Conquistas (destruição de pagodes e construções de igrejas) e as Novas Conquistas, ao longo do século XVIII com a decadência do império marata (introdução do hinduísmo). Na região de Pondá, localizada entre as duas áreas mencionadas, foram erigidos templos hindus, alguns conservados até hoje. A segregação foi sendo abolida, bem como a distinção entre as religiões em 1910, fato que possibilitou aos goeses de castas superiores o acesso às funções administrativas. Pela lei de 20 de abril de 1911, os hindus goeses recuperaram a sua liberdade de crença e obtiveram o status de igualdade com a minoria cristã (STOCKER, 2005, p. 37-40).

<sup>13</sup> Paralelamente surgiu Gandhi (1869-1948), como líder do Congresso Nacional Indiano, que lançou sua primeira campanha no dia 1 de agosto de 1920, exigindo independência do domínio britânico. Em 1928 foi criada uma seção do Partido do Congresso indiano em Goa por Tristão Bragança e Cunha, brâmane comunista, que estudou engenharia na França. (STOCKER, 2005, p. 45). Em 1947, a Índia inglesa, que se tornou independente e reivindicava Goa, negociou a autonomia de algumas regiões que eram ocupadas pela França (1954).

<sup>14</sup> A lusofonia, como cultura híbrida, ainda se faz presente em Goa no século XXI: a língua portuguesa é falada por pessoas da elite e é ensinada nas escolas como terceira opção, depois do inglês e concanim; a Universidade de Goa tem um departamento de Português e funcionam a Fundação do Oriente e a Sociedade de Amizade Indo-Portuguesa. Na capital Panagim existem ainda cartazes em língua portuguesa, anexados em lojas e edifícios públicos. Os espaços e as entidades culturais mencionados, bem como a preservação do idioma por grupos minoritários, refletem facetas da identidade pós-colonial fragmentada.

<sup>15</sup> Duarte Drummond Braga, no artigo *As línguas e as imagens do deslocamento em contos goeses e macaenses de língua portuguesa (1951-1975)*, destaca que: "Trata-se de uma estratégia narrativa cuja função é desestabilizar a visão regular da ordem colonial, apresentando-a de uma perspectiva que lhe é exterior, isto através de contos que representam goeses em Lisboa e portugueses em Goa. Também aqui exerce um papel significativa a questão do estatuto linguístico, que é performatizado em todos esses contos" (BRAGA, 2015, p. 331).

<sup>16</sup> O concani adquiriu o estatuto de língua oficial, paralelo ao inglês, depois da anexação militar de Goa à União Indiana: "A língua portuguesa, que era falada por aproximadamente 5% da população em 1961, não contabiliza hoje mais de 2% a 3% de falantes" (LOUNDO, 2011, p. 17), segundo Dilip Loundo em *O(s) contexto(s) indiano(s) da latinidade em Goa*.

A escritora Teresa da Piedade de Baptista Almeida vivia, desde 1958, em Portugal e, por isso, não presenciou a invasão militar de Goa, colônia portuguesa, que se tornou uma nova colônia de língua inglesa, que é um idioma instrumental e é falado por poucos. Portanto, os *leitmotive* de suas duas obras iniciais, escritas e publicadas na diáspora, *Súria* (1962) e *Monção* (1963), evocam as várias facetas de Goa: a da sociedade dos hindus e a dos católicos, a dos membros das várias castas tradicionais e a dos descendentes lusos etc.

## 2.1 A bailadeira e o teatro popular hindu

**Figura 2 –** Bailadeira



**Fonte:** Imagem capturada pelos autores em *The News Minute*.<sup>17</sup>

O tema principal de dois contos de *Monção*, *Nâttak* (teatro popular hindu) e *Tyatr* (teatro popular cristão), é a encenação cultural. A primeira narrativa aborda a vida de Zayú, a bela bailadeira,<sup>18</sup> mãe de Durgá.

Na Índia, o teatro e a dança hindu estão ligados:

na Nritta (dança pura), na Nrittya (dança expressiva) e no Natya (teatro). Em algumas danças eram narradas histórias tradicionais, entre outras, por meio da performance corporal e das canções.

A trajetória das dançarinas dos templos, conhecidas também como *devadasis* (servas de deus), é detalhada em *As Castas Hindus de Goa*, de Mariano Feio:

As bailadeiras constituem uma casta, são chamadas calavantinas em marata e colvontas e cocanim, o que significa artistas, isto é, que sabem bailar e cantar. Os varões da casta são músicos, as mulheres bailadeiras nos templos; a grande maioria não casa embora algumas o façam (FEIO, 1979, p. 92).<sup>19</sup>

Essas mulheres artistas, muitas das quais oriundas das castas mais baixas da Índia hindu, que chegaram nos templos muito jovens, não conseguiam levar uma vida tradicional com o casamento e a constituição de uma família legítima.

Em *As Civilizações Indo-Pacíficas*, capítulo da *História Mundial do Teatro*, Margot Berthold menciona a tradição cênica na Índia:

Ao lado do "teatro templo", o teatro teve um outro precursor na altamente desenvolvida forma de entretenimento popular hindu, com suas danças e acrobacias. O bailarino era sempre mímico e ator, simultaneamente. Ainda é chamado de *nata*, que é a palavra "prakrit", vernacular, para ator (que procede da raiz sânscrita *nrt*). Enquanto os *natas* são, por um lado, aparentados com os dançarinos e dançarinas rituais (*nrtu*), mencionados já no *Rig Veda*, a forma vernacular prakrit, *nata*, indica seu caráter popular (BERTHOLD, 2014, p. 32).

A autora Devi, na obra escrita com Seabra, *A Literatura Indo-portuguesa*, delinea a tradição

<sup>17</sup> Disponível em: <https://www.thenewsminute.com/article/how-art-devadasis-was-appropriated-create-world-bharatana-tyam-38808>. Acesso em: 12 maio 2019.

<sup>18</sup> A personagem bailadeira aparece em poemas de Floriano Barreto (1877-1905), Eucaristino Mendonça (?), Mariano Gracias (1871-1931) e Paulino Dias (1874-1919), conforme Everton V. Machado no artigo Goa na literatura indo-portuguesa (MACHADO, 2011, p. 52).

<sup>19</sup> "Na idade em que as outras mulheres se consorciavam, isto é, antigamente antes da puberdade, hoje por volta dos 13 anos, fazem uma figuração do casamento denominado de "xens": o noivo é substituído por uma mulher; como nos outros casamentos o astrólogo fixa o minuto exacto em que a cerimônia se deve realizar, oficia o boto perante o altar, coloca-se cortina a ocultar o "noivo", que só se levanta depois do acto consumado, tudo como no casamento verdadeiro, com a diferença que o colar de flores se coloca numa espadinha que o "noivo" traz. Pelo xens a jovem bailadeira fica serva de deus (devassasi), jamais poderá casar e começa a dançar no templo. Feito o xens e aparecida a menstruação, a jovem bailadeira pode aceitar amante, que deve ser pessoa de categoria social e que pague um bom dote. As negociações fazem-se por intermédio de um varão da casta: chegados a acordo, executa-se a cerimônia correspondente à consumação do casamento (atlauni). [...] As bailadeiras dos templos não são prostitutas, mas podem ter amantes, embora e conforme os seus costumes, apenas um de cada vez" (FEIO, 1979, p. 93).



da dramaturgia hindu,<sup>20</sup> além de explicar o surgimento da variante católica:

Seja como for, tanto o *nāṭak* como o *tyātr* nunca foram além do nível de manifestações populares, mas populares no sentido do povo, dos *thetes*, essa arraia miúda que as classes médias, no seu orgulho de casta, soberbamente desprezam. E com o povo ficou associado o teatro na mentalidade da média burguesia de Goa, do batecar<sup>21</sup> que a sombra dos seus manducares quase polui. Não era possível, nestas circunstâncias – tal o seu desprestígio junto das classes médias – o aparecimento de um teatro culto, nem mesmo como forma exclusivamente literária (DEVI; SEABRA, 1971, p. 230).

### 3 Evocações diaspóricas de Goa: a antologia de contos *Monção* (1963), de Vimala Devi

"Nāttak" e "Tyatr" são dois contos de *Monção* (1963), antologia publicada dois anos depois de *Súria*, coletânea de poemas.<sup>22</sup> São composições literárias, baseadas em recordações de sua pátria, Goa, e escritas na diáspora portuguesa.

A respeito da antologia de narrativas, Cielo Grizelda Festino, no artigo *Monção de Vimala Devi*: contos de Goa à moda europeia, comenta que:

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 (FESTINO, 2016, p. 443).

Nesta antologia, os poemas em concani e em português, dispostos lado a lado, são seguidos por um glossário final. Para Joana Passos, em *Literatura goesa em português nos séculos XIX e XX: perspectivas pós-coloniais e revisão crítica*, o bilinguismo

de Vimala Devi, a estrutura sugere "alternância ou paridade": "é mais um contributo no sentido de sinalizar de uma forma clara, com publicação em Portugal e portanto no seio da língua colonizadora, o estatuto do concani como língua literária":

[...] também pode ser expressão de uma necessidade interna de recordar Goa e deslocá-la, pelo menos através de imagens literárias, para outros espaços, numa ubiqüidade de presença/ausência que denuncia, por parte da voz poética, um saudoso exílio desse mesmo mundo índico (PASSOS, 2012, p. 218).

A obra escrita e publicada na em Lisboa, teve uma resenha, publicada no *Diário do Norte* (Porto), edição de 14 de março de 1963, de autoria de Amândio César:

[...] este livro de contos que nos surge com o título de *Monção* é alguma coisa mais do que uma estréia válida e promissora. É a prova real dos dotes de verdadeira escritora que residem no temperamento de Vimala Devi. Por outro lado, ao escrever sobre a gente da sua e da nossa terra de Goa, Vimala Devi foi mais do que a analista de casos avulsos postos diante dos seus olhos e da sua experiência: soube com esses casos separados dar-nos a paisagem humana e social de Goa, os seus hábitos, costumes, anseios, comportamentos e, ainda, as tonalidades diversas do humano, escalonado nos factores religiosos e ancestrais. Daí que cada conto, cada narrativa seja uma descoberta para o leitor que deseja aproximar-se da Goa viva, da Goa autêntica, da Goa que nos corre no sangue ou na imaginação, ou na memória. Dramáticos ou tocados de subtil humor, descritivos ou feitos de análise interior, documentais ou procurados na memória que sobra de toda a experiência, estes contos de *Monção* são, a meu ver, a consciencialização de um trabalho mental que segue a trajectória aconselhada por Goethe: exorcizando um pesadelo, Vimala Devi escreveu um notável volume de contos, verdadeiros, humanos até ao cerne e sem desfocamentos circunstanciais a servir este ou aquele grupo, este ou aquele partido. Ali está a terra de Goa. Ali está um memorial artisticamente realizado da Goa que Vimala Devi traz dentro de si (CÉSAR apud DEVI; SEABRA, 2003, p. 226).

<sup>20</sup> Devi e Seabra enfatizam que: "O teatro sempre fez parte integrante da vida social da Índia. A grande tradição clássica a que pertencem Kāli-dāsa, Jaya-deva, Bhasa, etc., entrou, ao longo dos séculos, na vida quotidiana dos povos indianos e a todos os níveis. J. C. Ma-thur, que durante anos estudou o teatro rural na Índia, afirma que o teatro, nas aldeias, "seeks to meet all his (do camponês) intellectual, emotional and aesthetic needs", e que "its place in the cultural life and heritage of the country is comparable to that of any serious and mature art". A tradição de nāṭaka popular, utilizando livremente todos os recursos de comunicação dramática, como canções, dança e música – como Brecht fez na Europa no século XX – é tão viva em Goa como em todo o resto do subcontinente indiano. Tão viva que a própria população cristã teve necessidade de criar o seu nāṭak próprio, o seu tyātr, cujo papel na vida social de vastos sectores da população de Goa sempre foi importantíssimo" (DEVI; SEABRA, 1971, p. 229).

<sup>21</sup> Batecar é o fazendeiro e manducar seu trabalhador, oriundo de famílias que vivem na propriedade rural desde gerações.

<sup>22</sup> Algumas poesias de *Súria* (Sol) evocam paisagens e vivências no Índico: a presença de divindades do hinduísmo, a vida no mar, nas margens dos rios Mandovi e Zuari, nas aldeias pobres e nas plantações de arroz e de cocos, sob o sol escaldante, dos subalternos das castas: os pescadores e agricultores (curumbins) e os farazes (artesãos com bambu) e bonguis ou mainatos (limpadores de fossas) etc.

### 3.1 Artistas marginais: a bailadeira e o ator na paisagem sociocultural hindu em "Nâttak"

No conto "Nâttak" são revelados fatos chocantes no passado de um casal, ligado por dinheiro, que ecoa na contemporaneidade de seus familiares: O talentoso artista amador, Babú Candolcar, próspero comerciante de frutas e pai de família, apaixonara-se pela bailadeira Zayú, a quem dispensara totalmente seu amor e arruinara suas finanças. Abalada profundamente, a esposa dele tirou a própria vida, resultando no remorso do cônjuge infiel e na separação do casal proibido. Candolcar viciou-se e sucumbiu ao álcool, deixando os filhos desamparados, sem a mãe, sem capital e com dívidas, como Tukaram, que seguira a carreira paterna no *nâttak*.

A abandonada Zayú esperava uma criança bastarda, que no passar dos anos, sentia-se marginalizada na aldeia. Durgá ressentia-se com a situação e relembra-se de poucos momentos felizes vivenciados com a mãe, como na ocasião em que a levou para assistir um filme no distante cinema de Mapuça, para ver Raj Kapur.

A menina não entendia a causa de serem evitadas, tampouco o desconhecimento da identidade de seu pai, mas a mãe não se importava:

[...] Alguma coisa havia em relação a elas, que Durgá não podia compreender. No bairro ninguém lhes falava. A solidão sitiava-a cruelmente, sem motivo lógico. Um dia, em que a mãe lhe penteava os cabelos compridos, untando-os com óleo de coco, perguntou timidamente:

"Âi, porque não me fala do dâdâ?... A Mogrém perguntou-me ontem quem era o pai..."

"Deixa-a perguntar", respondeu ela, convencidamente. "Sou muito capaz de lhe partir a cara se ela se meter muito na minha vida." E olhou para a filha fixamente durante um instante. "Hum, dâdâ!", exclamou, cuspidando para fora da janela com repulsa.

Aquele gesto da mãe doera-lhe, por tudo o que deixava adivinhar, se quisesse... Mas Durgá não queria pensar, no fundo não queria adivinhar, pois tinha um medo escondido da descoberta que poderia fazer. A âi ficava tanto tempo por fora, deixava-a tão só...

"Âi, fique hoje em casa", pedira.

Ela fitara-a, admirada.

"Não posso, Durgá! Não posso! Precisas de alguma coisa?"

Não, pensou Durgá. Não precisava de nada. Tinha belos vestidos, jóias, boa comida. Mas estava sempre tão só... E não tinha pai. Não tinha dâdâ (DEVI, 2003, p. 16-17).

A profissão marginal de sua mãe, a de bailadeira, sem marido e com possibilidade de ter amante e receber dinheiro, abalava Durgá. Ciente de sua situação de mulher excluída, Zayú não preparou sua única filha para ser dançarina.

Os fatos mencionados acima elucidam uma sucessão de fatos inesperados na vida de seus filhos: o jovem ator Tukaram e a sonhadora Durgá<sup>23</sup> que tiveram um inesperado encontro na apresentação do teatro popular hindu.

A ação de "Nâttak" ocorre em quatro locais: nas imediações e na frente do palco, ocupado por vendedores e por espectadores; no restaurante; na estrada rumo à aldeia de Durgá e na sua moradia. O tempo é noturno: o da chegada do público para assistir ao entretenimento; a apresentação teatral; a ida de Tukaram e Durgá para jantar; o encontro com Naraina, amigo de seu pai; a viagem do casal de bicicleta até a casa da jovem e o regresso do rapaz, cerca de 3 horas.

#### 3.1.1 Uma rasa de amor entre Krisna e Râda

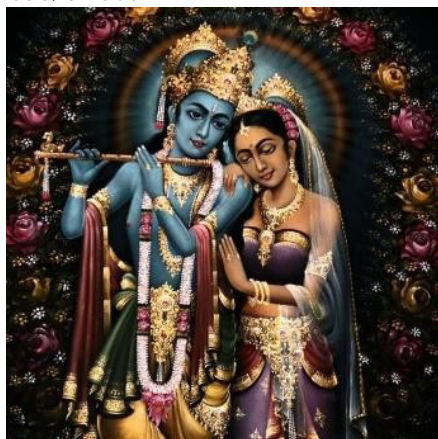
A primeira parte do conto *Nâttak* apresenta a concorrida encenação sobre os amores da divindade Krisna e a pastora Râda, cuja propaganda escrita circulava nas aldeias vizinhas com destaque para o protagonista, que tinha fascinado Durgá:

Estava ali gente de todas as aldeias vizinhas, que acorria, chamada pela fama daquele *nâttak*. Como ela, que vinha de longe, de outro bairro. Mas não queria deixar de assistir ao famoso drama de Jayadeva. Não tanto pelo conteúdo, que conhecia certamente, mas por um dos actores, por Tukaram, cuja fama corria pelas aldeias dos arredores (DEVI, 2003, p. 13).

<sup>23</sup> Durgá é o nome de uma divindade, segundo esclarece Cibele E. V. Aldrovandi no artigo: Sri Santadurgá Devi: análise preliminar das fontes textuais goesas em língua portuguesa: "Nos Purana a deusa Durgá [a "inatingível, inacessível"], é descrita como filha de Himavat, a montanha, esposa do deus Siva e mãe de Skanda (Karttikeya) e de Ganesa. Ela é uma forma furiosa (ugra) de Devi. Conhecida como Uma, Parvati, Bhagavati, entre outros, cada qual enfatizando um de seus aspectos" (ALDROVANDI, 2016, p. 103).



**Figura 3** – Krisna com pele azul (luz que emerge da escuridão) e Râda



**Fonte:** Imagem capturada pelos autores em Artes Sintonia.<sup>24</sup>

A performance teatral popular, que envolvia música vocal e instrumental, dança e literatura, baseava-se em *Gitagovinda*, poema-canção, escrito em sânscrito, de autoria de Jayadeva, que narra as afetividades e danças da divindade Krisna com as pastoras (*gopis*), em especial com Râda, nas matas de Vrindavana.<sup>25</sup> Jayadeva foi um poeta da corte do rei Laksmanasena, da dinastia Sena, de Bengala, na virada do século XII para o século XIII.

Na tradição do teatro indiano, tal tipo de dramaturgia é denominado de *rasa* (sentimento, essência, efeito estético).<sup>26</sup>

No artigo *Jayadeva e Gitagovinda*, Jesse Knutson explica que:

*O Gitagovinda* é reconhecido como a obra essencialmente medieval na tradição literária sânscrita (*kāvya*) por sua negociação de registros clássicos e populares, bem como pelo devocionalismo hindu (*bhakti*). Ele conduz uma síntese de simplicidade estudada e classicismo luxuriante, intercalando passagens de música – evocativas de estilo rústico e vernacular – com medleys de verso em alto medidor de arte

clássica. Essas duas paisagens contrastantes estão repletas de efeitos incomparáveis de aliteração hipnótica; e parte da popularidade duradoura do poema reside no fato de que sua musicalidade sensual pode ser apreciada independentemente de sua linguagem aprendida. É facilmente o trabalho de *lettres* sânscritas com a mais forte história de maior popularidade no sul da Ásia (KNUTSON, [entre 2008 e 2019], p. 1).

A performance sensual do deus com a pastora, estrelada por Tukaram, era objeto de propaganda em Goa, principalmente, nas regiões de Pomburpá a Betim. Durgá tinha muito desejo de conhecer o protagonista e a rasa de amor sobre ciúme, infidelidade, separação e reencontro. Ao chegar, ela teve que atravessar a multidão e tropeçou nas pernas estendidas de espectadores. No palco pode ver e ouvir:

[...] Ai, Râda cantava os seus sofrimentos pela longa ausência do seu amado Krisna. E a *rari-bari*, a confidente, denunciava:

Nesta estação embriagadora

Que torna a separação tão cruel aos amantes,  
A jovem Hari doideja e dança com um bando de jovens mulheres.

A melodia prolongava-se numa ritmia adormecedora que extasiava os ouvintes (DEVI, 2003, p. 13, 14, grifo do autor).

A confidente amorosa, como um membro do coro clássico, relata sobre a traição de Krisna, cantando ao lado de Râda, como um tipo de dueto confessional de suas impressões sobre as repreensíveis atitudes do sedutor.

No momento do intervalo do segundo ato, Durgá, ao cortar caminho pelo proscênio para chegar ao vendedor de soda, conheceu casualmente o artista. Ela, que vira o retrato de Tukaram nos programas de *nâttak* que circulavam nas aldeias, não o reconheceu paramentado e maquiado:

<sup>24</sup> Disponível em: <https://www.artesintonia.com.br/pintura-casal-hindu-krishna-e-radha/p>. Acesso em: 12 maio 2019.

<sup>25</sup> Em relação ao vínculo entre Krisna e as pastoras, Irani da Cruz Cippiciani e Marília V. Soares esclarecem no texto *A materialidade do sagrado nas danças dramáticas indianas*, que: “[...] todos os devotos são almas, no conceito Shakti-Bhava, no qual a devoção ao Sr. Krishna deve ser expressa como o amor das Gopis (pastoras) por ele. O Sr. Krishna está intimamente associado a vaca e ao pastoreio, e metaforicamente às Gopis, suas devotas, que dançam ao seu redor simbolizando todas as almas. Diante de Deus todos somos mulheres, todos somos Gopis, “pastoras” (as amantes de Krishna), porque o pastoreio na Índia, atividade feminina, tem por objetivo o leite e não a carne. Em outras palavras, os seres humanos são como as Gopis, e a expressão de sua devoção deve se manifestar como o amor delas por Krishna” (CIPPICIANI; SOARES, 2015, p. 64).

<sup>26</sup> No artigo *Rasa: estética e semiose na Índia*, José Luiz Martinez esclarece o conceito de *rasa*: “Os elementos combinados na obra artística que devem despertar o *rasa* na mente do espectador são classificados tecnicamente como *bhava* (traduzido acima “grosseiramente” como emoção). *Bhava* deriva da raiz sânscrita *bhu*, realizar, causar a existência, permeiar. Estas ideias são todas significativas no processo técnico de promover o saborear estético. De acordo com os tratados indianos, o *bhava* causa o *rasa* por meio da representação, que deve ser sempre uma experiência de integral envolvimento dos espectadores. Daí a identificação do *bhava* com o objeto, a música e a dança com o signo, e o *rasa* com o interpretante” (MARTINEZ, 2001, p. 128).

Empurrou resolutamente um pano e entrou. Era sem dúvida uma rapariga intrépida. Mas a sua coragem desvaneceu-se poucos passos adiante, ao encarar, de chofre, Krisna, com as suas ricas vestes brilhantes e o rosto pintado de azul, que parou, admirado.

"Uma jovem actriz ou uma deusa que desceu entre os homens?" perguntou o Krisna azul, colocando-se à sua frente.

E sem saber como, Durgá sentiu que a sua timidez desapareceria de súbito. Espantou-se ao ouvir a sua própria voz:

"Porque lhe pintaram desta cor?"

O actor ficou muito sério, desconcertado. Era evidente que não esperava uma atitude daquelas. Noutras circunstâncias teria expulso o intruso do recinto, mas havia qualquer coisa no comportamento da rapariga que o obrigou a responder:

"Vou dizer-lhe com a condição de se retirar, sim? Isto é só para actores... Repare bem: eu sou Krisna, o deus drávida. Não podia deixar de ser moreno. Agora vá para o seu lugar, hã! Vá para o seu lugar! Porque espera?" [...]

"Espere! Fique aqui quieta, atrás desta cortina, até a cena terminar... Depois vamos beber qualquer coisa!" (DEVI, 2003, p. 14-15).

O fato de Durgá não conhecer a caracterização física de Krisna, principalmente, a cor azul de sua pele, parece revelar que não tinha ainda assistido àquela rasa de amor, na qual a personagem Râda entoava um lamento sobre sua paixão e sobre suas saudades do contato físico com o deus infiel:

Embora longe de mim  
e entregue aos loucos devaneios  
com outras belas,  
o meu espírito está repleto de sua imagem  
e das suas carícias... (DEVI, 2003, p. 17).

Nos bastidores, onde assistia à encenação e aguardava o final para se encontrar com o artista, Durgá fazia uma imersão na música e pensava no amor sensual, tal qual Râda que sofria pela infidelidade do amado:

Levantou a cabeça, Krisna regressava dos seus devaneios aos braços da inconsolável Râda, que tomou como esposa divina. A canção final, do amor místico dos homens, saía dos lábios de Tukaram, até que o pano caiu. Do seu esconderijo, Durgá viu o deus azul agradecer os aplausos e atravessar o palco na sua direcção. O coração bateu-lhe com força. Excitada. Tornou a ouvir a canção nostálgica de Râda: "Embora longe de mim [...] o meu espírito está repleto da sua imagem [...] Ao pensar [...] e das suas carícias..." Durgá sentiu-se estranhamente perturbada. Mas o deus azul

já passara. Esquecera-se da sua admiradora (DEVI, 2003, p. 17, grifo do autor).

Nota-se que ocorrem duas cenas teatrais paralelas sobre o amor: uma, no palco, e outra, na mente de Durgá, que começara a se apaixonar pelo artista (Tukaram/Krisna), desde que vira sua fotografia no folheto da rasa.

Tukaram a encontrou e disse: "Então vou tirar este fato e lavar a cara, para ser eu outra vez, está bem?" (DEVI, 2003, p. 18). Ele, muito claro e belo, retornou mascando betle, feliz por ter uma admiradora. Finalmente, Durgá pode ver o rosto conhecido que circulava nos panfletos de propagandas daquela rasa. Depois do jovem ter prometido acompanhá-la de bicicleta até a casa dela.

### 3.1.2 O conselho de Naraina ao jovem ator e a "prisão da língua"

Sairam para jantar e começaram a trocar informações sobre suas vidas pessoais. Nesse momento, ela revelou que sua mãe era bailadeira e seu pai era Babu dono de mercearia, esboçando um possível vínculo familiar entre eles, mas Tukaram sublimou a revelação, preferindo flertar com a atraente e disponível adolescente. A constatação do ator sobre a ingenuidade legítima da moça e a semelhança entre os dois, ele, de ter pai falecido, ela, de ter pai desconhecido, os uniu ainda mais.

No restaurante, onde comia *xacuti* (comida picante de cabrito ou galinha) com Durgá, Tukaram encontrou Naraina, o amigo de seu falecido pai, que tinha emigrado para Bombaim, uma antiga colônia portuguesa, mas que estava nas mãos inglesas. O objetivo era deixar de ser dono de taverna e buscar um melhor futuro de seus filhos e conseguiu: Dinata fazia carreira no teatro e no cinema, em Deli, e o mais novo concluíra o curso de arquitetura. O velho senhor disse para o rapaz:

"[...] você tem talento. Não devia desperdiçá-lo cá em Goa. Aqui não há campo para os artistas..."  
"Você vá para Bombaim, Tukaram. Estude arte dramática, não desperdice seus dotes artísticos... 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 perecem por falta de meios, de apoio social, por pertencerem

a uma casta humilde, mas sempre podem vingar. Cada vez que me lembro do seu pai! Também foi um grande actor. Quantas vezes eu lhe aconselhei: "Saia daqui, Babú, você não nasceu para vender jagra e coco. Mas qual... (DEVI, 2003, p. 20).

Abalado pela narrativa sobre a chance que o pai teria tido, caso tivesse deixado Goa, tal qual seu amigo, Tukaram pensou se ele sabia a amarga verdade sobre a vida de Babú Candolcar que permanecera e gastara as suas economias com uma bailadeira que "depois abandonou com o remorso de ter sido a causa da morte da mulher? Saberia que Babú morreria alcoolizado, deixando dívidas aos filhos? Não saberia? Fitou-o, tentando apreender- lhe os pensamentos íntimos. Mas os olhos do velho não lhe disseram nada" (DEVI, 2003, p. 20-21).

Angustiado, Tukaram despediu-se de Naraina, agradecendo pelos conselhos e dizendo que seu pai fora: "também um grande idealista. Quando novo obrigava-me a ir para a escola... Só lhe faltou coragem para fazer qualquer coisa na vida". (DEVI, 2003, p. 21). O genitor era um derrotado.

A caminho da casa de Durgá, Tukaram refletia ainda sobre a condição de falante de concani ou marata, mas que tinha a possibilidade de aprender português ou inglês:

O próprio Naraina pertencia a essa gente inculta. No entanto, conseguira salvar os filhos daquela prisão da língua! 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. Por isso, talvez o pai preferiu deixá-lo inculto, como ele próprio, como o avô, como os antepassados (DEVI, 2003, p. 23)

A aprendizagem de um dos dois idiomas estrangeiros traria ascensão social para um goês, mas, impedido de seguir seus estudos, por desinteresse paterno, Tukaram falava de "prisão da língua". Era a sua justificativa pela negligência de seu pai, provavelmente, pois não tinha condições devido a seu fatal envolvimento socioeconômico com a dançarina. O ator procurava se consolar, pensando que o fato de se tornar falante de português o afastaria dos seus. Na realidade

continuava "inculto", enquanto os filhos de Naraina tinham feito muitos progressos:

[...] tinham frequentado a escola inglesa da aldeia, foram depois para a universidade de Bombaim... E o pai, porque não o teria matriculado também na escola inglesa? Nas aulas de mr. Fernandes podia-se estudar pagando pouco. Depois seria fácil a entrada na universidade ou na escola de arte dramática... Mas o pai depois que enviudara, começou a embriagar-se e todas as suas economias tinham sido já absorvidas pela amante (DEVI, 2003, p. 23).

Aflita com a conversa do velho senhor que entregara um cartão de visitas para Tukaram, Durgá tentou consolar o rapaz, que retrucou: "Não vê que eu sou um actor sem estudos? Se não fosse Naraina talvez tivesse continuado na minha inconsciência, mas agora não tenho coragem de voltar ao palco!" (DEVI, 2003, p. 24).

### 3.1.3 O retrato de Zayú

Ao chegarem na casa de Durgá, Tukaram ficou perplexo em saber que poderia entrar, pois ela se encontrava sozinha e morava somente com sua mãe, ausente naquela hora da madrugada. Em cima da cômoda, ele pode ver o retrato que:

Reproduzia uma mulher de feições muito semelhantes às de Durgá, os olhos expressivos, a boca bem desenhada, os cabelos puxados para trás...Vendo bem, notava-se uma única diferença entre os dois rostos: o de Durgá, contemplativo, era ligeiramente marcado por uma mágoa precoce.

Mas, ao examinar melhor o retrato, Tukaram estremeceu. E ficou ali, parado... Pegou no retrato. Chegou-o mais perto. Aqueles olhos fundos e brilhantes, aquela boca ativa e desdenhosa, aquela testa alta, aquele nariz... Tukaram estremeceu. Agora compreendia tudo. Compreendia tudo o que Durgá não compreendia (DEVI, 2003, p. 27).

A visão daquele retrato (peripécia aristotélica) provocou em Tukaram a passagem de um estado de alegria por estar com a moça, esperando para tomar chá, a outro de espanto: "Aqueles ausências, a solidão em que vivia ... Tudo aquilo era explicado por aquele retrato. Ele conhecia bem aquele rosto, famoso noutros tempos em todo o concelho, da bailadeira Zayú...". O rapaz passa por um reconhecimento (anagnórise) que mostra o momento da descoberta de um fato oculto, cuja revelação

muda visceralmente o futuro dos envolvidos, bem como revela a da existência de laços familiares entre os personagens (ARISTÓTELES, 1973, p. 452).

Às dançarinas era imputada a culpa por fraquezas masculinas: "Zayú, cuja beleza enlouquecera dezenas de homens. Zayú que enlouquecera Babú Candolcar, o arruinara, o alcoolizara, o amarrara para sempre àquela terra. Era Zayú, a bailadeira!" (DEVI, 2003, p. 27-28). De fato, o pai dele era acomodado, não teve coragem de emigrar e, apesar de ser casado, envolveu-se, de forma escandalosa com a dançarina, e sua cônjuge preferiu a morte à desonra.

Tukaram se considerava um inútil, depois da conversa com Naraina, e atribuía à artista a responsabilidade pela sua vida sem grandes perspectivas:

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 letrista inculto, um amator de nãttak... E aquela rapariga, Durgá, era sua filha (DEVI, 2003, p. 28).

Nesse momento, ele já sabia que a bela Durgá era filha de Babú Candolcar, seu pai, mas relutava a aceitar a grande verdade: ela era sua irmã. Internalizava a questão do incesto e do tabu, não desistindo de envolver-se com a adolescente, colocando toda a culpa pelo fracasso paterno e o seu próprio na bailadeira:

Agora compreendia tudo... Sentiu uma grande tristeza, funda e dolorida. Endireitou-se. Por outro lado, pensava, a compreensão viera. O que a mãe tirara, devolvera-lho a filha. Aquela conversa com o velho Naraina fora decisiva para a sua vida. Agora sabia o caminho. E não o teria talvez encontrado se a pequena Durgá não o tivesse interpelado nos bastidores. O que a mãe tirara...

Tukaram continuava, como sonâmbulo, diante do retrato. E foi recuando lentamente até à porta (DEVI, 2003, p. 28).

Despediu-se da jovem, murmurando: "Adeus, Durgá! Obrigado, Durgá! Nunca mais te esquecerei, Durgá!". Não enfrentou o problema da possível consanguinidade, que a irresponsabilidade paterna tinha gerado e afetado a sua vida solitária, pois, a aproximação de uma fã, acendeu

nele um sentimento de ternura. Covardemente, partiu sem conversar com a jovem, sem revelar o possível suposto tabu familiar.

## Considerações finais

Teresa da Piedade de Baptista Almeida, viúva, reside aos 89 anos de idade, em Barcelona. O pseudônimo Vimala Devi (Deusa da Pureza, em concani) foi uma sugestão de Manuel de Seabra, depois da publicação da antologia de poemas dela, *Súria*, em 1962. Seu esposo disse: "Nós aqui temos muitas Teresas, mas tu tens de ter um nome que possa identificar mais o teu primeiro livro' que era sobre Goa" (DEVI, 2019, p. 336). O casal escolheu junto o nome literário dela.

A consolidação do concani, como língua literária goesa, intensificou-se ainda mais com a publicação de *Súria* (1962), e de *Monção* (1963), escritas em Portugal, quando a jovem rememorava sua infância e adolescência em Goa, no seio de uma abastada família brãmãne e católica. Nessas obras, ela utilizou expressões do idioma. Em "Nattak", a autora menciona, que muitas pessoas de classe socioeconômica baixa, falantes nativos de concanin, como o artista Tukaram, tinham aprendido a língua portuguesa na escola primária. No entanto, ele, como muitos outros, acreditava na "prisão da língua": Caso continuasse a falar o idioma estrangeiro, ele construiria uma barreira entre si próprio e familiares, que não tinham tido acesso à educação formal colonial. A perspectiva literária revela que a língua portuguesa, de fato, era o idioma das classes mais altas, paralelo ao concanin. Tal caso, o de domínio duplo de línguas tão diferentes, faz parte do percurso sociocultural de Vimala Devi.

Em agosto de 2018, Devi relatou sobre sua motivação em escrever a antologia *Monção*, em Portugal. Na entrevista concedida à Daniela Spina, denominada "Uma vida de um certo lirismo", a autora comentou sobre o caráter social e de denúncia sobre as desigualdades sociais de sua pátria (sistema de castas) em sua primeira obra:

DS: Quando escreveu *Monção*, já vivia em Portugal, certo? Que relação tem com esse livro? Se a escrita era uma maneira de manter contacto com a sua terra etc.

VD: Tinha recordações muito vivas dos problemas que tinha vivido em Goa. Sobretudo como era formada a sociedade goesa e de tantas contradições que havia, porque recordo que a minha família materna eram proprietários da terra e tinham gente a trabalhar, como digo no *Monção*. Havia os *batcares*, que eram os proprietários, e os *manducares*, aqueles que trabalhavam as terras. Muita gente de Goa vivia assim. Os trabalhadores viviam nas terras, numas casas modestas, mas não eram pagos pelo seu trabalho. Era como se fossem uns servos. [...] vi que era muito injusto o sistema que havia em Goa, um sistema semifeudal: uma desigualdade entre uns e os outros... Outras capas sociais. E isso foi refletido em Lisboa. Eu, em

Goa, não poderia escrever esse livro, não me deixariam, seria muito atacada pelas pessoas de lá, mas já em Portugal tive a liberdade de poder desvendar e fazer essa denúncia da sociedade goesa (DEVI, 2019, p. 339-340).

A escritora revelou uma faceta sociocultural de Goa, que apesar da colonização lusitana, encontra-se intacta – a do sistema de castas e a do teatro popular –, que são temas presentes nas narrativas “Nâttak” e “Tyatr”.

A paisagem teatral hindu em Goa, inicialmente, foi tema do conto “Nâttak” (1963) e na nova edição foi inserida uma narrativa inédita “Tyâtr”, que aborda o teatro católico e a vida dos atores, subalternos hindus, que, fora do palco, trabalhavam para os fazendeiros descendentes de portugueses e católicos. Vale lembrar que:

[...] o *nâttak* de Goa sempre teve um carácter exclusivamente popular. Representava-se junto dos templos hindus ou em palcos armados ao ar livre, por pequenos grupos de actores ambulantes ou por amadores improvisados. Se é certo que peças clássicas, principalmente dentro do ciclo tradicional das aventuras de *Krishna*, em toscas adaptações – embora por vezes de impressionante bom gosto – são levadas à cena no *nâttak* hindu, a tradição do *tyâtr* cristão em concanin tem sido sempre revisteira, com um carácter muito peculiar de crítica social e de moralização de costumes (DEVI; SEABRA, 1971, p. 230).

A tradição do teatro goês, de matriz hindu, que foi preservado em Goa, durante os quatrocentos séculos de colonização portuguesa, e que foi lembrado por Vimala Devi, demonstra que, apesar da valorização do teatro de cariz europeia no Ocidente, o modelo cênico e temático milenar asiático permanece, ainda, como parte da identidade cultural, nas aldeias locais com sucesso absoluto.

No estudo “O retrato da bailadeira de Goa: A estranha revelação da constelação familiar em *Nâttak* (1963)”, a autora evoca a tradição cultural milenar hindu, a do teatro popular musical, na variante de rasa de amor de Krisna e Râda que dialoga com o nascente amor entre Tukaram e Durgá e revela o seu diálogo literário com o poeta Jayadeva, que tinha elaborado tal tema em *Gitagovinda*, escrito no início do século XIII: “Estava ali gente de todas as aldeias vizinhas, que acorria, chamada pela fama daquele *nâttak*. Como ela [Durgá], que vinha de longe, de outro bairro. Mas não queria deixar de assistir ao famoso drama de Jayadeva” (DEVI, 2003, p. 13).

Além do tipo de teatro de rua, a escritora insere nesta narrativa um tipo de dançarina, cuja vida artística e pessoal era considerada imoral na sociedade goesa da época. Portanto, o conflito está inserido na trajetória de pessoas que atuavam no campo das artes: Babú Candolcar, artista amador, amasiado com Zayú, bailadeira, gera uma filha, Durgá, que se interessa pelo ator, Tukaram, filho de Caldocar.

Dois retratos, que são mencionados nos contos, o de Tukaram e o de Zayú, acabam por conduzir a uma dinâmica, que entrelaçada, revela um tipo de interdito. Durgá tinha guardado a foto do jovem ator, impressa nos programas que circulavam nas aldeias, e acalentou, ardentemente, o desejo de conhecê-lo pessoalmente. Ele viu o retrato da mãe dela e sofreu um processo aristotélico (peripécia e anagnórise), de impedimento que parecia ter resquícios de uma nascente relação incestuosa (Freud) que indicava um tabu (Lévi-Strauss). A perspectiva escolhida por Vimala Devi, de forma sutil, a da proibição religiosa em caso de relações sexuais entre parentes diretos, mas que em caso de desobediência poderia desencadear uma tragédia, revela o carácter didático educacional e moral de sua narrativa.

Incapaz de exteriorizar a possível consanguinidade com a jovem, a quem já tinha beijado os cabelos, mesmo sabendo que era filha de Babú Caldocar e, ainda, para minimizar mais os danos provocados pelo genitor na vida de sua mãe, de seus irmãos e dele próprio, tenta se convencer que precisava se retirar, definitivamente, da vida da adorável Durgá, para prosseguir com seus estudos de arte cênica, em Bombaim, antiga colônia portuguesa.



## Referências

ALDROVANDI, Cibele E. V. Sri Santadurgá Devi: análise preliminar das fontes textuais goesas em língua portuguesa. *Via Atlântica*, São Paulo, n. 30, p. 99-10, dez. 2016.

ARISTÓTELES. Poética. Trad. de Leonel Vallandro e Gerd Bornheim, com. e índices analítico e onomástico de Eudoro de Souza. In: ARISTÓTELES. *Tópicos dos argumentos Sofísticos*. Metafísica. Ética a Nicômaco. Poética. São Paulo: Abril Cultural. 1973. p. 443-471.

BERTHOLD, Margot. As Civilizações Indo-Pacíficas. In: BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. Tradução de Maria Paula V. Zuraski et alii. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014. p. 29-73.

BOXER, Charles R. Fidalgos portugueses e bailadeiras indianas. *Revista de História*. São Paulo, v. 22, n. 45, p. 83-105, 1961. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/120193>. Acesso em: 12 nov. 2019.

BRAGA, Duarte Drummond. As línguas e as imagens do deslocamento em contos goeses e macaenses de língua portuguesa (1951-1975). *Via Atlântica*, São Paulo, n. 27, p. 327-340, jun. 2015.

BRAGA, Rúbia de Jesus; PRUDENTE, Regina Coeli Aguiar Castelo. Jocasta, a fêmea ilícita: uma leitura psicanalítica do crime de incesto. *CES Revista*, Juiz de Fora, v. 22, n. 1, p. 283-291, 2008.

CIPPICIANI Irani da Cruz; SOARES Marília V. A materialidade do sagrado nas danças dramáticas indianas. *Urdimento*, Campinas, v. 2, n. 25, p. 49-71, dez. 2015.

CISALPINO, Murilo. *Religiões*. 3. impr. São Paulo: Scipione, 2003.

DEVI, Vimala. *Monção*. Introdução de Manuel de Seabra. 2. ed. Lisboa: Escritor, 2003.

DEVI, Vimala. Nântak. In: DEVI, Vimala. *Monção*. Introdução de Manuel de Seabra. 2. ed. Lisboa: Escritor, 2003. p. 13-29.

DEVI, Vimala. Uma vida de um certo lirismo: entrevista concedida à Daniela Spina (ago. 2018). *Via Atlântica*, São Paulo, n. 36, p. 335-346, dez. 2019.

DEVI, Vimala. SEABRA, Manuel de. *A Literatura Indo-portuguesa*. Lisboa: Junta de Investigações do Ultramar, 1971. v. 1.

FEIO, Mariano. *As Castas Hindus de Goa*. Lisboa: Junta de Investigações Científicas do Ultramar, Centro de Estudos de Antropologia Cultural, 1979.

FESTINO, Cielo Graziela. "Monção" de Vimala Devi: contos de Goa à Moda Europeia. *Remate de Males*, Campinas, (v. 2, n. 36, p. 435-459, jul./dez. 2016).

FREUD, Sigmund. Totem e Tabu. In: FREUD, Sigmund. *Obras psicológicas completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1980. v. 7.

HAWKINS, John. *A história das religiões*. Tradução de Maria Beatriz Medina. São Paulo: M. Books do Brasil, 2018.

KNUTSON, Jesse. *Jayadeva e o Gitagovinda*. *Oxford Bibliographies*. Oxford, 24 maio 2018. Disponível em: <https://www.oxfordbibliographies.com/view/document/obo-9780195399318/obo-9780195399318-0204.xml>. Acesso em: 1 jun. 2021.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *As estruturas elementares do parentesco*. Tradução de Mariano Ferreira. 7. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

LOUNDO, Dilip. O(s) contexto(s) indiano(s) da latinidade em Goa. *Via Atlântica*, São Paulo, n. 19, p. 15-30, jun. 2011.

LOURENÇO, Eduardo. Uma viagem no coração do caos. In: TAVARES, G. M. *Uma viagem à Índia*. Lisboa: Caminho, 2010. p. 9-20.

MACHADO, Everton V. *Goa na literatura indo-portuguesa*. *Via Atlântica*, São Paulo, n. 19, p. 45-56, jun. 2011.

MARTINEZ, José Luiz. Rasa: estética e semiose na Índia. *Galáxia*, São Paulo, n. 2, p. 121-133, 2001. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/galaxia/article/view/File/1234/741>. Acesso em: 12 nov. 2019.

NAVARRO, Eduardo de Almeida. Goa: uma identidade diferente da indiana justificaria a condição colonial? *Via Atlântica*, São Paulo, n. 19, p. 31-44, jun. 2011.

PASSOS, Joana. *Literatura goesa em português nos séculos XIX e XX: perspectivas pós-coloniais e revisão crítica*. V. N. Famalicão: Centro de estudos Humanísticos da Universidade do Minho, 2012.

STOCKER, Maria Manuel. *Xeque-mate em Goa*. Lisboa: Texto, 2005.

---

### Denise Rocha

Doutora em Literatura e Vida Social pela Universidade Estadual Paulista (UNESP), em Assis, SP, Brasil. Foi Professora do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, nos anos 2015 a 2019.

---

### Kleber Bezerra Rocha

Doutorando em Literatura Comparada pelo Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará (UFC), em Fortaleza, CE, Brasil; coordenador na Secretária Municipal de Educação de Eusébio, em Eusébio, CE, Brasil.

---

### Endereço de correspondência

Kleber Bezerra Rocha/ Denise Rocha  
Universidade Federal do Ceará  
Programa de Pós-graduação em Letras  
Av. da Universidade, 2683 - Área 1, térreo  
Benfica, 60020181  
Fortaleza, CE, Brasil

*Os textos deste artigo foram revisados pela Poá Comunicação e submetidos para validação do(s) autor(es) antes da publicação.*