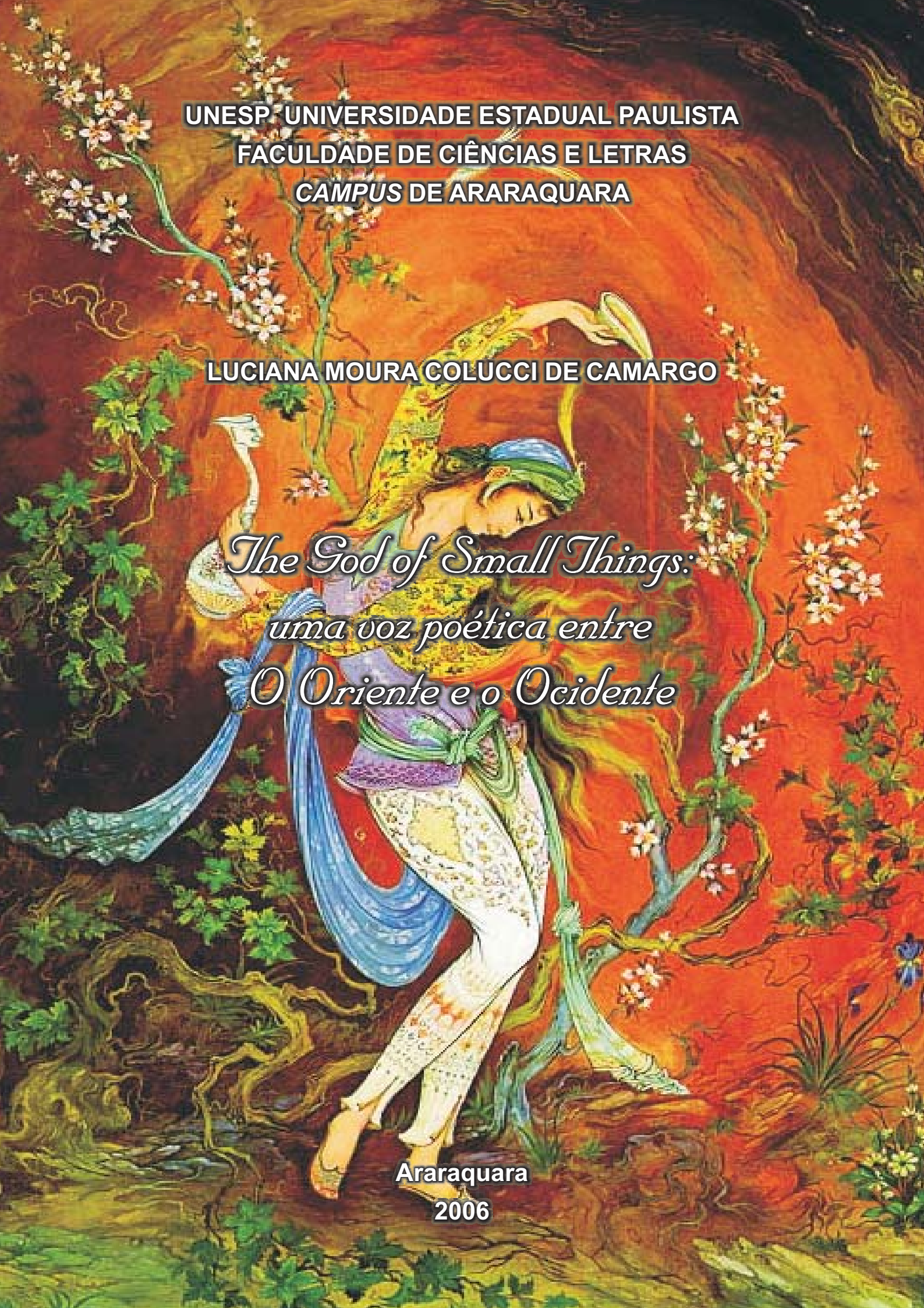
UNESP - UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
FACULDADE DE CIÊNCIAS E LETRAS
CAMPUS DE ARARAQUARA

LUCIANA MOURA COLUCCI DE CAMARGO

The God of Small Things: uma voz poética entre O Oriente e o Ocidente



Araraquara
2006

UNESP – UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
FACULDADE DE CIÊNCIAS E LETRAS
***CAMPUS* DE ARARAQUARA**

LUCIANA MOURA COLUCCI DE CAMARGO

The God of Small Things: uma voz poética entre o Oriente e o Ocidente

Tese apresentada ao Programa de Pós Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", *Campus* de Araraquara, para obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Clara Bonetti Paro

Araraquara
2006

TERMO DE APROVAÇÃO

TESE PARA OBTENÇÃO DO TÍTULO DE DOUTOR

COMISSÃO JULGADORA

Presidente da Banca e Orientadora: Dra. Maria Clara Bonetti Paro

1º Examinador: **Dra. Guacira Marcondes Machado Leite**

2º Examinador: **Dra. Ana Luiza Silva Camarani**

3º Examinador: **Dra. Laura Patrícia Zuntini Izarra**

4º Examinador: **Dra. Cielo Griselda Festino**

Araraquara, 14 de dezembro de 2006

À Profa. Dra. Maria Clara Bonetti Paro, pela sua dedicada orientação do mestrado ao doutorado, pela disposição sempre generosa de seu tempo e de sua residência, por ter sido a crítica mais exigente e severa deste trabalho, mas que soube, na medida exata, combinar erudição, conhecimento, respeito e amizade, mesmo quando nossas opiniões foram divergentes.

AGRADECIMENTOS

O valor das coisas não está no tempo que elas duram, mas na intensidade com que acontecem. Por isso, existem momentos inesquecíveis, coisas inexplicáveis e pessoas incomparáveis. Fernando Pessoa (1888/1935).

Profa. Dra. Ana Luíza Silva Camarani, por sua incansável e animada colaboração, amizade e apoio.

Prof. Dr. Luiz “Zaga” Marchezan, pelo coleguismo sempre presente.

Prof. Dr. Alcides Cardoso dos Santos, por ter sido o primeiro contato na pós-graduação e ter-me encaminhado gentilmente aos cuidados da Profa. Maria Clara.

Profa. Dra. Guacira Marcondes Machado Leite, por sua participação entusiasmada, atenção constante e firme cooperação no exame de qualificação.

Prof. Dr. Carlos Alberto da Fonseca, do Departamento de Sânscrito da USP/São Paulo, pela disponibilidade atenciosa de sua biblioteca.

Profa. Dra. Cielo Festino, pela generosidade em relação a sua biblioteca, atenção fraternal durante a realização de seu curso sobre a literatura indiana na USP/São Paulo e cujo conhecimento sobre a tradição da literatura indo-inglesa colaborou com este trabalho.

Aos professores doutores Alceu Dias Lima, Ana Luíza Silva Camarani, Cielo Griselda Festino, Fernando Brandão dos Santos, Guacira

Marcondes Machado Leite, João Batista de Toledo Prado, Karin Volobuef, Luiz Gonzaga Marchezan, Márcia Valéria Zamboni Gobbi, Maria Celeste Consolin Dezotti, Maria Clara Bonetti Paro, Sidney Barbosa, pela oportunidade das disciplinas.

Aos professores doutores Ana Maria Domingues de Oliveira (UNESP/Assis), Arnaldo Franco Júnior (UNESP/IBILCE), Neiva Ferreira Pinto (UFJF) e Sérgio Vicente Mota (UNESP/IBILCE), pela participação nos Seminários de Pesquisas promovidos pela UNESP/Araraquara.

Aos funcionários da Seção de Pós-Graduação e da Biblioteca, pelos esclarecimentos burocráticos sempre pacientes.

À Amarílis Vessi e Prof. Dr. Ozíris Borges Filho, pela revisão da Língua Portuguesa.

Ao Luiz Carlos Lopes de Camargo, por tudo, por ter compreendido que eu tenho um jeito diferente de ser e de estar no mundo, por ter entendido que eu nasci para ser *gauche* na vida...

A minha inestimável amiga Alicia Andréa Alfonzo Ventura, pela presença e amizade sagrada há vinte e um anos...

Aos meus pais Ilda e Victor. Especialmente a minha mãe e a minha avó Francisca que sempre cuidaram de mim com tanto zelo.

Ao Prof. Dr. Ozíris Borges Filho – *Zirão Sangue Bão* –, e a Ericson Dias Mello, pela amizade sempre presente e excelentes oportunidades de trabalhos em parceria, da qual muitos projetos bem sucedidos deixaram seus frutos.

A Ana Maria Zanoni Silva, Elaine *Bizum*, Érica Milaneze, Gertz Credêndio, Gisele Salvi, Elizabete Catarina Kefalás Troncon, Rosa

Maria Cosenza Britto de Oliveira, Luiz Carlos Lopes de Camargo Filho, Marcela Silvestre e *Moniquinha* Faleiros, pela amizade, cumplicidade e cooperação acadêmica.

A Neiva Cristina Rosa Galoro, pela amizade. Por sua hospedagem e disposição para fazer minhas inscrições, comprar, retirar e devolver livros na USP/São Paulo.

A Andréia e David Sands, pela amizade e generosidade em enviar-me livros e pesquisas dos Estados Unidos, desde a época do Mestrado.

A Adriana de Cássia Martins que, inesperadamente, cruzou meu caminho; talvez anjos realmente existam.

A Ronaldo Moraca, por ter tido tempo e disposição para compartilhar seu saber e amizade.

A Maria Dolores Aybar-Ramires – Lola -, pela disposição de sua biblioteca e de seu tempo amigo; à Celinha pelo café gentil que nos ajudou a manter o foco nos momentos de estudo.

Aos meus ex-alunos queridos, Ana Carolina Sanches Borges, Ana Paula Paes Leme, Maria Elesita Menino, Luís Fernando Bonani, Karen Kroll, Lílian Regina Christiano, Luana Ferreira, Maria Cristina Koreyasu, Maria Luíza Faleiros Lima, Míriam Reis, Natasha Costa, Raquel Moura, Sandra Paes Leme Nunes, Renata Biagi e Vitor Miranda que me ensinaram tanto.

Ao *Consulado Geral da Índia* (São Paulo), à *Associação Indiana* (São Paulo) e ao *Krsna Shakti Ashram* (Campos de Jordão) pelo riquíssimo e profuso material gentilmente cedido. Ressaltamos que as visitas a esses lugares foram de grande valor porque tivemos, além do acesso às bibliotecas, a oportunidade de vivenciar a atmosfera indiana.

A PriceWaterhouseCoopers, por ter sido minha grande escola de vida e de profissão; aos sócios Carlos Estevam Sverzut, Clóvis Pereira, Júlio César dos Santos, Luís Cláudio dos Reis e, particularmente, a Luís Antônio Simões Gouveia, por ter incentivado minha incursão pelo caminho das Letras e por ter me ensinado a importância de valores profissionais como liderança, trabalho em equipe, produtividade, seriedade e excelência.

São as pequenas coisas que valem mais ... é tão bom estarmos juntos... Um dia perfeito... Renato Russo (1960/1996).

*

Alguns homens vêem as coisas como são e dizem: Por quê? Eu sonho com as coisas que não existem e digo: Por quê não?

George Bernard Shaw (1856/1950)

CAMARGO, Luciana Moura Colucci de. *The God of Small Things*: uma voz poética entre o Oriente e o Ocidente*.* 2006. 215 f. Tese (Doutorado em Letras – Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras – Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Araraquara (SP), 2006.

RESUMO

Este estudo apresenta uma análise da obra *The God of Small Things,* da escritora indiana Arundhati Roy (1961), na qual ficção e episódios históricos, relativos às conseqüências da colonização inglesa na Índia, mesclam-se em um espaço e tempo míticos, favorecendo uma análise baseada na Teoria da Narrativa Poética, conforme a formulação de Jean-Yves Tadié (1978). Com esse enfoque, são examinados vários aspectos ligados à narrativa como personagem, narrador, espaço, tempo, mito, estrutura e estilo, buscando compreender as vozes lírica e social da obra, que ecoam em seu universo híbrido, composto de elementos da cultura oriental e da ocidental.

PALAVRAS-CHAVE: *The God of Small Things*; Arundhati Roy; Narrativa Poética; Pós-Colonialismo; Oriente; Ocidente.

CAMARGO, Luciana Moura Colucci de. *The God of Small Things*: uma voz poética entre o Oriente e o Ocidente*.* 2006. 215 f. Tese (Doutorado em Letras – Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras – Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Araraquara (SP), 2006.

ABSTRACT

This dissertation presents an analysis of the book written by the Indian writer Arundhaty Roy (1961), entitled *The God of Small Things,* in which, fiction and historical facts related to the consequences of the British colonization in India are brought together in a mythical setting that favors an analysis based on the theory of the lyrical novel, as presented by Jean-Yves Tadié (1978). With this approach, aspects related to the narrative genre, such as, character, narrator, setting, myth, structure and style are explored in order to reveal the lyrical and social voices that eco in its hybrid universe that mingles eastern and western cultural traits.

KEY-WORDS: *The God of Small Things*; Arundhati Roy; Lyrical Novel; Postcolonialism; Western culture; Eastern culture.

SUMÁRIO

Introdução ***14***

1º Capítulo: O universo do deus das pequenas coisas e sua literatura ***19***

1.1) Índia: O universo do deus das pequenas coisas e sua literatura 20

1.2) Arundhati Roy: uma voz indo-inglesa 44

1.3) *The God of Small Things:* rumo a uma narrativa poética no diálogo pós-colonial 57

2º Capítulo: A voz poética de The God of Small Things ***95***

2.1) A narrativa poética 96

2.2) Personagem e narrador 113

2.3) Espaço e tempo 122

2.4) Mito 144

2.5) Estrutura e estilo 164

Conclusão ***196***

Referências ***200***

Introdução

INTRODUÇÃO

> ***I have to say that my book is not about history but biology and transgression. And, the fact is that you can never understand the nature of brutality until you see what has been loved being smashed. And so the book deals with both things – it deals with our ability to the brutal as well as our ability to be so deeply intimate and so deeply loving.*** **(Arundhati Roy).**

Em 1997 surge, no cenário contemporâneo das letras, a obra *The God of Small Things*, da autora indiana Arundhati Roy (1961), cujo valor literário foi internacionalmente reconhecido ao ser agraciada com um dos prêmios mais importantes da literatura escrita em língua inglesa, o *Booker Prize*. A partir desse acontecimento, Roy desperta a atenção da crítica, tornando seu livro objeto de inúmeros estudos, que o abordam sob diversos ângulos como o político, o poético, o feminista e o da narrativa híbrida e contemporânea.

Apesar de sua aparência frágil, jeito tranqüilo, silhueta esguia e olhar e sorriso meigos, Roy escreve para causar raiva, para desestruturar idéias arcaicas e, principalmente, para questionar e problematizar as fronteiras entre o Ocidente e o Oriente. Seu ímpeto iconoclasta já está formalmente declarado por ela mesma em um cartaz em sua porta, dizendo não ser modelo de comportamento.

Com essa frase, a escritora define sua presença no mundo, deixando bem claro ser uma voz que veio para contestar.

Tal postura é revelada em seus escritos literários e políticos e inúmeras intervenções em atos públicos contra a situação precária dos socialmente desprivilegiados, o lugar dos países em desenvolvimento no contexto internacional, a excessiva modernização da Índia, o imperialismo e a globalização. Essa postura já a colocou em situações complicadas, como prisão e diversos processos judiciais. Em contrapartida, essa madura e polêmica escritora tornou-se uma das personalidades mais admiradas pelos jovens indianos e pela crítica internacional, por seu inegável talento artístico e força incansável na tentativa de construção de um mundo realmente melhor, sem demagogia.

Sua obra ficcional, o livro *The God of Small Things* (1997), representa justamente uma forma de denúncia às questões complicadas que envolvem as castas e a inserção da mulher na complexa sociedade indiana. Esses dois assuntos representam grande entrave nessa sociedade que tem vivido um embate rigoroso na tentativa de entender sua identidade nacional e cultural e na luta pela modernização, principalmente pelo fato de que, para se modernizar, a Índia precisa indubitavelmente dialogar com o Ocidente, cujos alicerces filosóficos estão em permanente tensão com suas tradições milenares.

Esses temas são abordados seriamente por Arundhati Roy nessa obra literária que coloca em questionamento os princípios fundadores tanto do pensamento da sociedade ocidental como da oriental. Com isso, ela conquista um lugar privilegiado no universo literário internacional, fazendo coexistir no cânone europeu a voz do "outro".

O desejo de fazer ecoar essa "voz do outro" em língua portuguesa e no Brasil, levou-nos a escolher *The God of Small Things* como objeto de pesquisa

para o doutorado e a analisá-lo com um diapasão que ainda não havíamos visto ser utilizado pelos estudiosos que me antecederam, isto é, pela teoria da narrativa poética (1978), de Jean-Yves Tadié.

Este trabalho, intitulado *The God of Small Things*: uma voz poética entre o Oriente e o Ocidente, está dividido em dois capítulos:

O primeiro - **O universo do deus das pequenas coisas e sua literatura** -, focaliza os aspectos sociais e históricos que ensejam a elaboração de uma obra literária híbrida, na qual o Ocidente e o Oriente unem-se e confrontam-se em uma escritura poética, assunto do capítulo dois.

No item 1.1 - O universo do deus das pequenas coisas e sua literatura - procuramos desenvolver um rápido panorama sobre a cultura indiana, abrangendo Geografia, História e a História Literária, com o objetivo de esclarecer aspectos fundamentais da formação desse país marcado por profundas diferenças sociais e, principalmente, para examinar uma herança literária e cultural bastante diversa ao pensamento ocidental. Com a compreensão desses pontos, enfatizamos a tradição literária indiana, especialmente nos séculos XIX e XX, procurando elucidar como essa literatura rompe as barreiras espaciais e canônicas e desembarcam no Ocidente, tornando-se objeto de inúmeras pesquisas e estudos.

No item 1.2 – Arundhati Roy: uma voz indo-inglesa -, a autora e sua obra serão apresentadas detalhadamente, em virtude de ainda não serem muito conhecidas no Brasil, embora a difusão dos textos da autora, desde o início desta pesquisa, têm se ampliado bastante, em função de artigos publicados e trabalhos apresentados em congressos. Abordamos também a tradição literária indo-inglesa da autora, sua representação no contexto internacional e introduzimos observações acerca do sistema de castas e do uso da língua inglesa para tratar de assuntos indianos.

Finalmente, no item 1.3 – *The God of Small Things*: rumo a uma narrativa poética no diálogo pós-colonial –, fazemos uma breve e pontual leitura do livro em questão, embasada na crítica pós-colonial, privilegiando a marginalização das minorias, através de uma personagem feminina (Ammu) e um intocável (Velutha). Partindo da tradição indo-inglesa da autora, observamos que da **voz social** que discute diferenças sociais e um profundo descontentamento pelas sucessivas heranças coloniais, emana uma contra-narrativa, uma **voz lírica** para falar das angústias intrínsecas das personagens em sua constante nostalgia em busca do paraíso perdido. Dessas reflexões, abre-se o caminho para o segundo capítulo – **A voz poética de *The God of Small Things*** - que demonstra a pertinência da utilização da teoria da narrativa poética para justificar essa hipótese.

O item 2.1 – A narrativa poética - apresenta breve histórico sobre a narrativa poética, desde sua concepção no Ocidente, fundamentada na evasão do romantismo alemão, até sua formalização, enquanto gênero, por Ralph Freedman, em 1961 e Jean-Yves Tadié, em 1978. Como Freedman apresenta inúmeros pontos comuns com a teoria do crítico francês, optamos por trabalhar somente com a de Tadié para minimizar a ocorrência de teorias do Ocidente para explicar o Oriente. Pesquisamos também a trajetória da narrativa indiana para demonstrar que o hibridismo entre gêneros, a linguagem poética e a presença da mitologia são procedimentos já existentes e recorrentes nessa tradição, desde textos como o épico *Mãhabhãrata* (séculos VIII ou IX a.C.) e o *Setenta contos do papagaio* (século XII d.C.).

Esclarecidos esses pontos, explicamos como Arundhati Roy constrói *The God of Small Things* a partir da incorporação da herança ocidental à sua herança indiana, criando uma voz uníssona que fala aos leitores desses dois pólos fundamentados em princípios indubitavelmente antagônicos.

No item 2.2 - Personagens e narrador –, demonstramos como a teoria de Tadié é pertinente para a análise das personagens em questão e para a exploração da complexidade da voz do narrador, através do discurso indireto livre e da voz de outras personagens representantes, na verdade, da própria voz de Arundhati Roy.

No item 2.3 - Espaço e tempo -, observamos como é mítica a relação das personagens com o tempo e o espaço, justificando, cada vez mais, a abordagem por meio da teoria de Tadié.

Partindo da constatação de que uma narrativa para ser poética precisa estar vinculada a um mito, analisamos no item 2.4 – Mito – os mitos que estão na base de *The God of Small Things*: o do paraíso perdido e o da androginia.

O item 2.5 - Estrutura e estilo – apresenta como a obra estudada adota a mistura de gêneros – **prosa** e **poesia,** criando um movimento narrativo circular ou espiralado que fatalmente impulsiona a obra para o âmbito mitológico, esclarecendo-nos que a teoria da poesia é o meio necessário para se entender a contra-narrativa que emana da escritura pós-colonial e contemporânea de Roy. Elucidamos ainda, embora muito rapidamente, que *The God of Small Things* não é uma prosa poética.

Na conclusão, reafirmamos que *The God of Small Things* apresenta a possibilidade de ser analisado como uma narrativa pós-colonial mas, que, em virtude do olhar lírico de Arundhati Roy, foi possível demonstrarmos uma perspectiva diferenciada, fundamentada na teoria da narrativa poética. Salientamos também que em nossas pesquisas ainda não encontramos essa obra estudada por esse prisma.

*

1) Índia: O Universo do Deus das Pequenas Coisas e sua Literatura

1.1) ÍNDIA: O UNIVERSO DO DEUS DAS PEQUENAS COISAS E SUA LITERATURA

> ***Shall India die? Then from the world all spirituality will be extinct; all moral perfection will be extinct; all ideality will be extinct; and in its place will reign the duality of lust and luxury as the male and female deities, which money as its priest; fraud, force and competition its ceremonies, and the human soul its sacrifice…***
> **(Vivekananda*, Selections from Swami Vivekananda*).**

> ***A Índia é um museu etnográfico e histórico. Mas é um museu vivo e no qual coincidem a modernidade mais moderna e arcaísmos que sobreviveram milênios. Por isso é uma realidade que é mais fácil enumerar e descrever que definir. Diante dessa diversidade, é legítimo perguntar: a Índia é realmente uma nação?***
> **(Octavio Paz*, Vislumbres da Índia*).**

Com uma história de mais de quatro mil anos, a Índia é um país que, com suas cores, temperos, cheiros, hibridismos culturais, trajes exóticos, festivais e cânticos sagrados, arquitetura e incensos, desperta a atenção do Ocidente. Com suas dualidades, de estações geladas do Himalaia até às praias quentes e douradas do sul, de albergues aos hotéis-palácios, do ambiente vibrante de Mumbai às tranqüilas praias de Goa, a Índia fascina todos que, de uma maneira ou de outra, não podem ficar indiferentes a essa experiência à moda das histórias das mil e uma noites.

O território indiano possui cerca de três milhões de quilômetros quadrados, localiza-se ao sul da Ásia e divide-se em vinte e nove estados; ao norte faz fronteira com o Nepal e a China, ao leste com Bangladesh e Mianmar (Birmânia),

ao nordeste com o Butão e ao oeste com o Paquistão. É considerado, depois da China, o segundo país mais populoso do mundo, com mais de um bilhão de habitantes. O regime político é o Parlamentarismo e a religião predominante é o hinduísmo, seguida do islamismo, budismo e outras menores, como o cristianismo e os *sikhs*, religião panteísta baseada nos ensinamentos de dez gurus que viveram no nordeste da Índia durante os séculos XVI e XVII.

A constituição indiana reconhece oitocentos e quarenta e quatro dialetos e quatorze línguas oficiais, sendo que cada uma delas possui sua respectiva literatura regional. Entretanto, todas remontam à cultura clássica baseada na tradição oral sânscrita, a mais antiga conhecida do ramo indo-europeu, que produziu textos sagrados védicos, nos anos 1500 a.C.

Os *Vedas* (a ciência, o saber religioso) são quatro livros religiosos considerados os mais antigos da Índia: *Rigveda*, *Samaveda*, *Iajurveda* e *Atarveda*. De acordo com a preservação desses livros, pode-se considerar que os mesmos apresentam dois núcleos fundamentais: o *Samhitas* (coleções de orações e litanias) e o *Bramanas* e *Upanissades*, textos explicativos em prosa.

O *Rigveda* (Veda das Estrofes), segundo Eduardo Iáñez, é o mais antigo de todos e

> [...] consta de 1028 hinos (suktas) divididos em dez livros (mandalas); composto entre 1500 e 1000 a.C., cada um dos livros é atribuído a uma família de bardos orsis (profetas) e destinava-se à classe sacerdotal que pretendia com eles a invocação aos deuses para que estes assistissem aos sacrifícios. (1989, p. 44).

Essa obra constitui-se de importante fonte de informações sobre a religião e a população ária, que falava sânscrito e transmitia seus hinos oralmente. Somente após muitos séculos, houve o registro escrito desses hinos cantados em casamentos e funerais, cujas composições eram destinadas aos deuses *Indra* (deus

da guerra e do céu), *Agui* (deus do fogo), *Usas* (a aurora), *Varuna* (deus do mar) e *Vanu* (deus do vento), entre outros. O *Rigveda* já se revela como uma forma de narrativa épica e até hoje é considerado um dos textos mais sagrados do hinduísmo.

O *Samaveda* (Veda dos Cânticos e Melodias) destaca-se pelo grande valor para a história da música, visto destinar-se ao aprendizado de canto e de diversas melodias, pelos alunos que desejavam freqüentar a escola do *Samaveda*, com o sacerdote Udgatar. A seção “textos explicativos” apresenta valiosas fábulas sobre animais e assuntos sagrados.

O *Iajurveda* (Veda das Fórmulas Sagradas) traz sua importância atrelada à liturgia do cerimonial bramânico. Atualmente, são constituídos de cinco livros agrupados em dois *Iajurveda*, o branco e o negro. No branco, encontram-se os mantras, orações e fórmulas de sacrifícios; no negro, há exposição desses ritos. Os textos explicativos destacam-se pela presença de comentários acerca da origem das cerimônias sagradas e por servir de influência para o budismo.

O *Atarverda* (Veda das fórmulas mágicas) constitui-se de fórmulas e conjuros de diversas procedências vinculadas à própria figura do *Brâmane* ou sacerdote supremo. Possui 731 hinos, alguns em prosa, e uma vasta coletânea de salmos e orações repletos de encanto poético. Para os textos explicativos, Eduardo Iáñez esclarece:

> As interpretações mais notáveis correspondem às Upanissades, ensino de doutrinas secretas que se constituem, na realidade, nas mais antigas manifestações de filosofia indiana: o canto seria a exposição dos princípios de <mundo>, <deus> e <alma> em torno da concepção panteísta que poderia resumir-se na identificação Brâmane-alma universal/Atman-alma individual e na transmigração desta última até à libertação definitiva para unir-se com Brâmane. 1989, p. 46).

Além dos *Vedas*, há também os *Vedangas*, que reúnem inúmeros escritos destinados ao conhecimento mais profundo de textos religiosos. São eles: As *Sutras*, livros de ritual em prosa, que se dividem em três classes distintas denominadas *Srauta Sutras*, *Grhia Sutras* e *Darma Sutras*; *Anukramanis*, listas de autores dos hinos e dos deuses celebrados; *Nigrantus*, vocabulários que apresentam as palavras obscuras ou de fácil compreensão; *Gathas* que narram as aventuras dos heróis pertencentes tanto à realidade quanto ao mito.

As tradições orais – datadas de 3012 a.C., lendas e contos moralistas, fundiram-se para dar origem a dois grandes livros da tradição hindu: o *Mãhabhãrata* (séculos VIII ou IX a.C.) e o *Ramayana* (século III a.C.) que, a partir de então, têm sido utilizados como fontes de inspiração para inúmeros trabalhos literários e cinematográficos.

O *Mãhabhãrata* (Grande Batalha dos Bharatas) é considerado o poema épico mais extenso da literatura universal e acredita-se que as primeiras formas tenham surgido três ou quatro séculos antes da era Cristã. São dezoito livros, mais de duzentos mil versos, resultado do trabalho de incontáveis poetas, cuja compilação parece ter sido feita por Crixna-Dwaipaiana (*Vyasa*). O crítico Dumézil (apud CARRIÈRE, 2002, p. 3) explica que o *Mãhabhãrata* é trabalho de um só autor porque, em virtude dos detalhes iniciais serem iguais aos últimos, da precisão da trajetória de cada uma das personagens e da escritura poética e, acima de tudo, porque não foi “perdido” o sentido do conjunto, dificilmente essa obra teria atingido esse nível de elaboração formal se houvesse sido escrita, ao longo de vários séculos, por diferentes grupos de autores.

Obra, ao mesmo tempo, erudita e popular, escrita em sânscrito, narra as guerras que o Rei Bharata e todo seu clã travaram com as famílias inimigas *Cauravas* e *Pandavas*. Esse épico, além de entretenimento, encerra valiosas lições

de moral, de religião e da reunião das sabedorias sagradas e profanas, que servem como instrumento de estudo e suporte a várias religiões indianas. Além das batalhas empreendidas pelo Rei Bharata, destacam-se os episódios do ermitão *Rsyarsga*, os de *Nala* e *Damaianti*, a lenda de *Savitri* e *Satiavá* e considerações sobre o zênite e a imortalidade do espírito.

Em relação à estrutura formal, o *Mãhabhãrata* apresenta beleza descritiva, riqueza de linguagem, inúmeras comparações e metáforas, belas imagens resultantes da descrição dos combates, das heroínas e do céu e do inferno. É interessante notar que *Maha* significa “grande” e *Bharata* significa “hindu” e, de forma mais genérica, “homem”. Portanto, *Mãhabhãrata* constitui-se na “Grande História da Humanidade” e, segundo *Vyasa*, o narrador, quer “inscrever o *dharma* no coração dos homens” (CARRIÈRE, 2002, p. 269). O *dharma* é a lei que rege a ordem secreta e pessoal que cada um traz em si e à qual é preciso obedecer para que seja garantida também a perfeita ordem cósmica.

O crítico francês Carrière (2002, p. 269) estudou os manuscritos durante dezesseis anos e descreve esse livro como sendo a própria Índia, e, em seu livro, *Índia, um olhar amoroso*, afirma que, se o *Mãhabhãrata* não existisse, a Índia também não existiria. Não obstante, o poema tem presença marcante em todos os lugares. Há pilhas de revistas em quadrinhos com passagens dessa obra espalhadas pelas calçadas, nas cidades, nas escolas, nos templos, nas universidades, nos adesivos coloridos e, até mesmo, nos painéis de caminhões. Sem falar que o nome das personagens heróicas é dado às crianças.

Carrière também afirma que, com a diversidade cultural e lingüística da Índia na atualidade, o *Mãhabhãrata* parece ser o “verdadeiro cimento” que une a todos e que os indianos tinham razão quando diziam aos outros ser o *Mãhabhãrata* bom para eles porque

> [...] alguma coisa nesse velho texto prendia firmemente o público de hoje e, por alguns momentos, parecia hipnotizá-lo. Não se tratava de um dever cultural, nem de curiosidade literária. A obra falava a todos diretamente, aqui e agora. Antes de chegar até aí, descobrimos a Índia, que, até então, nem um nem outro conhecia. Nós a descobrimos através do Mahabharata, e ainda hoje não consigo separá-la dele. (2002, p. 262).

Para ilustrar o motivo pelo qual esse épico proporciona uma voz uníssona aos indianos, Carrière relata que, em 1980, a TV indiana transmitia, aos domingos pela manhã, uma espécie de novela em que eram narrados os principais acontecimentos do poema. Para assistir às cenas, formava-se uma vasta multidão que se reunia, mesmo que tivessem que caminhar por mais de dez quilômetros, e se identificava com as personagens lendárias exibidas na tela.

Para o crítico, o *Mãhabhãrata* é um imenso poema que descreve, com uma refinada majestade, o curso de um rio de riquezas inesgotáveis, e desafia qualquer tipo de análise estrutural, temática, histórica ou psicológica:

> [...] o *Mãhabhãrata*, que na tradição indiana chama simplesmente de "a epopéia", é a principal obra da muito rica literatura em língua sânscrita. Esse poema está na origem de mil crenças, lendas, reflexões e personagens que, ainda hoje, fazem parte da vida cotidiana da Índia. Uma tradição indiana nos diz: "Tudo o que se encontra em *Mãhabhãrata* está em outra parte. O que não está nele, não está em parte alguma." (CARRIÈRE,1994, p. 7).

Carrière esclarece que o *Mãhabhãrata* somente chegou ao conhecimento do Ocidente no século XVIII (d.C.). Tal fato ocorreu em virtude da ânsia que o mundo ocidental tinha de exportar sua riqueza cultural e de, ao mesmo tempo, rejeitar, veementemente, a recíproca. Uma primeira edição do *Bhagavad-Gita*, parte da epopéia, foi publicada em 1785, em Londres, e, posteriormente, em 1787, em Paris. O *Bhagavad-Gita* – canção de deus - é uma conversa entre Krishna e Arjuna sobre o significado e propósito da vida.

Existe somente uma tradução completa para a língua inglesa, feita por indianos, no começo do século XX, e, em 1973, após relatos fascinantes de Philippe Lavastine, Cassière, Peter Brook e Marie-Hélène Estienne, diversos colaboradores reuniram-se no firme propósito de proceder à tradução das partes mais importantes do livro, as quais, posteriormente, transformaram-se em peças, filmes e programas para a TV, proporcionando, assim, a difusão desse grande épico de valor inestimável para a herança cultural do homem. Nas palavras de Carrière:

> O espetáculo foi apresentado durante mais de três anos, em francês e em inglês, em todo o mundo, diante de platéias lotadas e muito calorosas. Logo percebemos que, além do encanto da história, e da beleza da montagem de Peter Brook e do talento dos intérpretes, havia algo de profundo nessa narrativa vinda de longe, que atingia imediatamente, de forma direta e duradoura, um público ocidental e incauto. (1994, p. 9).

Em contrapartida, o *Ramayana* é um texto consideravelmente menor em relação ao *Mãhabhãrata*. Possui apenas vinte e quatro mil estrofes e sua composição data aproximadamente ao século III a.C. Sua temática é religiosa e concentra-se na destruição dos demônios por *Vixnu*, a mais célebre de todas as divindades, o deus onipresente que preserva o mundo. Destaca-se pelo fato de sua autoria ser atribuída a Valmiki, considerado o primeiro poeta indiano a apresentar consciência de sua função artística, fato demonstrado através de uma delicada retórica e da interação estilística e formal realizada em uma linguagem repleta de imagens, metáforas e alegorias.

Com o encontro de inscrições do Império *Asoka* (269 a.C.), evidenciou-se o fato de que o sânscrito estava perdendo a posição privilegiada de ser o único meio de expressão cultural para a língua *Pali*, introduzida pelos budistas como língua franca. Os trabalhos mais significativos em *Pali* são *The Theravada Cânon* (século V a.C.), *The Tripitaka* (século V a.C.) e os *Jetaka Tales* e *Dhammapada* (século I d.C.).

No século II d.C., vários dialetos conhecidos como *Prakrits* foram usados na literatura, com especial destaque para os dramas. Os *Prakrits* consolidaram-se em posição de destaque em virtude de preparar o caminho para as línguas regionais modernas, o que causou grande irritação aos acadêmicos sânscritos da época, que passaram a referir-se a esse conjunto de dialetos como *apabhramsa*, isto é, decadência.

Na realidade, o sânscrito já estava em “decadência” e, durante a Idade Média, período clássico da literatura indiana, era usado somente pelo clero e nos serviços religiosos. Nesse período, houve a ascensão das línguas *Marathi* e *Old Gujarati*, e o poeta Amir Khusrou (1253-1325) foi a figura literária de maior destaque, por incluir versos *hindi* em seus escritos persas. O escritor Baba Xeque Farid (1173-1265) foi um venerado santo e poeta sufista que apresentou importante contribuição ao folclore indiano e cujos versos, pautados pelas verdades do coração e pelo profundo humanismo, foram transmitidos oralmente de geração a geração. Nos séculos I e II d.C., a poesia lírica encontra-se no cancioneiro *Satassai* (As setecentas estrofes), cuja temática principal concentra-se nos lamentos dos apaixonados.

Nos séculos IV e V d.C., encontram-se os poetas Vikramaditaia e Amaru, que se destacam pela escritura do *Balbarata*, uma espécie de resumo do *Mãhabhãrata*. Na segunda metade do século VI d.C., o Rei da Caxemira, Pravarasena II, provavelmente compôs o poema *Setubanda*. Historicamente, o século VI d.C. apresenta o enfraquecimento do budismo, em contraste com o fortalecimento do hinduísmo e de seus mais de trezentos e trinta mil deuses, todos representando a divindade superior.

No século VII (d.C.), ocorre o resgate do *Bhakti Hindu*, realizado por dois grupos, desenvolvendo-se no sul da Índia grande quantidade de poetas, hagiógrafos e filósofos que escreviam em língua vernácula. Essa tendência espalhou-

se pela Índia, encontrando seu apogeu no século XVI, dando origem a obras de destaque, como *Gitagouinda of Jayadsua* e *Iramavataram*. Nesse século, ocorre também a produção de novelas, em que se destaca Dandin, o mestre da prosa e autor do *Dasakumaracarita* (As aventuras dos dez príncipes).

Com o domínio do *Chola Empire* (do século X ao século XIII), as línguas *Kannada, Malayalam* e *Telugu* também obtiveram destaque na literatura escrita, em *Tamil*, e a antologia de líricas amorosas *Kuruntokai* (750 d.C.) é a que melhor representa essa tradição. O século XII também é marcado pelas grandes invasões árabes e pela presença dos muçulmanos.

Nos últimos anos da Idade Média, o Império Mongol produziu textos escritos em perso-arábico, que se tornaram fonte de inspiração para a literatura produzida no idioma *Urdu*, principalmente de *ghazal* (canções populares), no qual se destacam os Muhammad Qutn Shah (1550-1611), Vali (1668-1744), Saúda (1707-1781) e Mir (1723-1810), cujo protegido, Ghalib (1797-1869), encarregou-se de levar essa tradição até o século XIX, quando, com o estabelecimento das escolas e da imprensa, iniciou-se a fase moderna da literatura indiana.

O século XVI é sinônimo de grandes invasões européias na Índia, por causa das especiarias. Os portugueses se fixam em Kerala, os franceses em Tamil Nadu e os ingleses em Calcutá. A partir de 1500, inicia-se a dinastia Mongol, que conheceu seu apogeu no século XVII, com o Imperador Akbar, cujo neto, Shah Jahan, foi o idealizador do Taj Mahal, grande monumento construído em homenagem à sua esposa, Muntaz Mahal, que faleceu ao dar à luz o seu 14º filho, em 1630.

No âmbito literário do século XVIII, obtiveram grande destaque os escritores Sayyed Waris Shah, escritor do gênero romanesco, e Bulhe Xá (1680-1758), poeta-santo sufista. Sayyed Waris Shah foi autor da imortal e trágica história

de amor, à moda de *Romeu e Julieta*, denominada *Quissa Heer Ranjha* (1776). O escritor B.M. Malhotra (2003) comenta que Waris Shah escreveu na língua *punjabi*, e por ser um notório conhecedor da natureza humana, da doutrina islâmica e do saber indiano, conseguiu imprimir em sua narrativa grande melodia e beleza. Malhotra informa, ainda, que Bulhe Xá ficou conhecido pelos seus *kafis*, composições que versam sobre a trajetória da humanidade e sua constante reflexão sobre os próprios destinos. Esses *kafis* foram publicados somente após sua morte, graças ao trabalho árduo de pesquisadores.

No final do século XVIII, morre Aurangzeb, o último grande imperador mongol, o que contribuiu para a total decadência desse governo e para a abertura da Companhia das Índias Orientais (Raj), que passa a governar a Índia, fazendo com que a mesma se torne colônia da Inglaterra a partir de 1825, fato que gerou uma marcante transformação na sociedade indiana.

A Rainha Vitória, “mãe” da Companhia das Índias Orientais, conduziu a Inglaterra a tomar posse de um território dez vezes maior do que a Grã-Bretanha, a possuir a jóia mais brilhante da Coroa Britânica. A incorporação da Índia ao império britânico foi realizada sem que a rainha nunca houvesse estado naquele país. Com as sucessivas hordas de invasores, desde os árias até os mongóis, dos portugueses, holandeses e franceses até os britânicos, a Índia foi tornando-se um país profundamente marcado pela diversidade e pela fragmentação cultural.

Essa situação pode ser vista como um grande hibridismo secular que bem compreendeu Octávio Paz, crítico e escritor mexicano, ao discutir que o primeiro-ministro da nação indiana, Jawaharlal Nehru (1889–1964), comparou a Índia a um palimpsesto no qual, “um debaixo do outro”, estão inscritos muitos fatos, idéias e sonhos, sem que nenhum deles cubra completamente os que estão embaixo (1997, p. 120). Com essas reflexões, concordamos com Paz e entendemos o conceito de

nação, no que se refere à Índia, como um projeto complexo e fragmentado que aprofunda as contradições entre passado e presente. Por esse motivo, Paz (1997, p. 75), retomando as palavras de Narayan, define a Índia como uma *nation in the making*, apesar de já ter um Estado consolidado.

Concomitantemente, desenvolveram-se na Índia fortes sentimento e movimento antibritânico que originou o "levante de 1857", situação em que os soldados indianos da Companhia das Índias Orientais, chamados de sipaios, recusaram-se a usar munição inglesa, visto que surgiram rumores de que as mesmas eram engraxadas com sebo de vaca, animal sagrado para os hindus, ou de porco, considerado animal impuro para os muçulmanos. Formaram-se, assim, diversos motins, mas a *Revolta dos Sipaios*, ou *Primeira Guerra da Independência*, fracassou em dois anos por falta de lideranças efetivas.

Não obstante, no período entre 1858 e 1905, considerado o auge do poder britânico na Índia, houve uma grande movimentação dos ingleses que se mudaram da Inglaterra para lá para ocupar cargos no governo, no funcionalismo e no exército, objetivando acumular grandes riquezas, fato que não seria muito difícil, pois havia as facilidades do expansionismo ferroviário.

Nesse contexto, os indianos destinavam-se somente aos serviços domésticos, como cozinheiros, jardineiros, babás e faxineiros, visto que os ingleses procuravam manter o mesmo modo de vida confortável que tinham na Inglaterra. Além disso, o casamento entre ingleses e indianos já não era mais "aconselhável"; os ingleses passaram a habitar locais bem separados dos nativos e a manter amizade somente com classes superiores, como a dos príncipes. Com esses episódios, aumentaram ainda mais o rancor, o ódio e as suspeitas entre indianos e britânicos, proporcionando munição para novas atitudes de independência.

O processo para a independência da Índia encontrou bases sólidas

na fundação do Congresso Nacional Indiano (CNI) e da Liga Muçulmana. O CNI, de maioria hindu, tinha por idealizadores e primeiros presidentes Mahadev G. Ranade (1842-1901) e Gopal K. Gokhale (1866-1915), que lutavam pela soberania do país e, assim, por diversas reformas.

Em contrapartida, Aga Khan III fundou, em 1936, a Liga Muçulmana, cujo objetivo era criar um Estado islâmico independente, o Paquistão, para abrigar todos os muçulmanos da Índia, contrariando o objetivo de Gandhi que, era criar uma nação - mesmo que alicerçada na diversidade – única, cuja coexistência entre hindus, muçulmanos, budistas e *sikhs*, entre outros, poderia ser realizada harmonicamente em prol de um bem maior, que era a regeneração espiritual, conforme ensina o *Bhaghavad Gita*, como se nota no capítulo 15, versos 5 e 6:

> […] destituída a vaidade e ilusão, distante das más companhias, dedicada à realização do eu eterno, livre dos desejos luxuriosos, liberada da dualidade das alegrias e tristezas e livre da ignorância, tal alma rendida alcança o destino supremo. As almas rendidas alcançam Minha suprema morada sagrada, de onde nunca mais retornam. Nem o sol, nem a lua, nem o fogo – nada pode iluminar essa morada todo-iluminante e suprema. (2002, p. 272).

O advogado Mohandas K. Gandhi (1869-1948) - uma das figuras mais representativas do CNI -, além de atuar no CNI, devotou seus dias a levar mensagens de independência para todo o povo indiano, o que o levou a visitar milhares de aldeias por anos a fio. Mesmo com o massacre de Amritsar (1919), em que centenas de manifestantes foram assassinados, Gandhi continuou defendendo uma postura de resistência passiva, de não violência, em peregrinações constantes por toda a Índia.

Com a instauração da Segunda Guerra Mundial, a ocupação britânica na Índia tornou-se insustentável. No dia 15 de agosto de 1947, à meia-noite,

o governo britânico nomeou Lorde Mountbatten para liderar o processo de descolonização, e Nehru, finalmente anunciou para o mundo a independência da Índia.

A literatura absorve também todas essas transformações e, aliada aos adventos da imprensa, caminha definitivamente rumo à modernidade, principalmente quando, em 1835, Thomas Babington Macaulay, conselheiro britânico para assuntos comerciais indianos, incorpora, por meio de seu *Minute on Education*, definitivamente a tradição literária ocidental à indiana.

Nesse novo processo literário, destacaram-se Raja Rammohun Roy (1772-1833), Mahavir Prasad Dvivedy (1864-1938) e Arunacala Kavi (1780 - ?) na prosa; Michael Madhusudan Dutt (1824-1873) e Jayashankar Prasad (1889-1937), Laksminath Bezbarua (1868-1938) e Muhammad Iqbal (1876-1938), na poesia, na introdução do verso branco e do soneto na poesia indiana; Dutt também na composição das primeiras peças na tradição do drama ocidental; Sir Rabindranath Tagore (1861-1941) na introdução da técnica dos contos; Chandra Chatterjee (1838-1894) e Hary Narayan Apte (1864-1919), na incorporação do romance.

Com a independência indiana em relação à Inglaterra, em 1947, muitos escritores indianos, mesmo com sentimentos contraditórios entre as culturas inglesa e indiana, optam por continuar a tradição de escrever em inglês, língua destinada a todos os indianos cultos. A literatura produzida por essa tradição centra seu enredo na história da nação indiana e é definida como **indo-inglesa** ou **pós-colonial**.

Entretanto, a literatura inglesa produzida na Índia durante o *Raj*, o regime inglês, é denominada **anglo-indiana**, e os escritores Flora Annie Steel (1847-1929), Rudyard Kipling (1865-1936), Edmund Candler (1874-1926) e Edward Thompson (1886-1946), entre outros, constituem excelente expressão dessa

vertente, ao fazer da Índia seu tema principal, conforme elucida Festino (2005).

Como ilustração dessa literatura do *Raj*, apontamos Kipling cuja obra evidencia o fato de que este autor destaca-se na vertente da literatura fantástica, criando um diálogo exótico oriundo da combinação harmônica derivada do contraste entre o mundo religioso, moral e social da Índia e o mundo Inglês. Ítalo Calvino exemplifica essa situação citando o conto *Os construtores de pontes* (1898), em que antigas divindades da mitologia hindu se revelam em uma aparição visionária, em meio ao trabalho cotidiano. Para o crítico:

> [...] nos contos fantásticos de Rudyard Kipling, o fantástico nasce do contraste entre dois mundos: as culturas da Índia, com toda a riqueza de suas tradições religiosas, filosóficas, de modo de vida, e a moral inglesa que está convencida de construir na Índia uma nova civilização, que sente a responsabilidade dessa tarefa e a angústia da incompreensão, seja da parte dos indianos quanto de muitos dos seus compatriotas. Para o anglo-indiano Kipling, ambos os mundos são objeto de um profundo conhecimento e de uma profunda paixão. (2004, p. 461).

Segundo a crítica norte-americana Julie Mullaney (2002), a tradição da literatura indiana escrita em inglês remonta ao final do século XVIII, com o estabelecimento do império inglês e da língua inglesa como “a língua” do *Indian Civil Service*. Entretanto, o nascimento de romances indianos em inglês está ligado principalmente à geração de escritores a partir da década de 1930, em que se destacam Raja Rao (1909), Mulk Raj Anand (1905-2004), G. V. Desani (1909-2001), R. K. Narayan (1906), V. S. Naipaul (1932), Nayantara Sahga (1927), A. K. Ramunujam (1929), Kamala Das, Anita Desai[1] (1939), Amitav Ghosh (1956), Salman Rushdie (1947), Vikram Chandra (1961), Upamanyu Chatterjee (1959), Rohinton Mistry (1952), Amit Chaudhuri (1952) e Gita Mehta (1943).

[1] Anita Desai é mãe da escritora Kiran Desai (1971) ganhadora do *Booker Prizer* de 2006, com a obra *The Inheritance of Loss*.

Como exemplo dessa geração, citamos Salman Rushdie que representa justamente essa grande mudança na literatura indiana. Com a publicação de seu romance *The Midnight's Children* (1981), o autor internacionaliza a ficção indiana, resgatando essa nação e sua história.

A vida do narrador de *Midnight's Children*, Saleem Sinai, nascido no momento exato da independência indiana, é perpassada fortemente pelos acontecimentos políticos e religiosos da época. Essa coexistência leva-o a pensar que sua vida particular tinha, ironicamente, se tornado pública porque Saleem não só participa de algum desses episódios, mas se encontra também, de alguma modo, envolvido neles como pode se observar nesse incrível excerto em que se entrelaçam e se alternam expressões advindas das duas tradições:

> *I was born in the city of Bombay… once upon a time. No, that won't do, there's no getting away from the date: I was born in Doctor Narlikar's Nursing Home on August 15th, 1947. And the time? The time matters, too. Well, then: at night. No, it's important to be more... On the stroke of midnight, as a matter of fact. Clock-hands joined palms in respectful greeting as I came. Oh, spell it out, spell it out: at the precise instant of India's arrival at independence, I tumbled forth into the world* […] *thanks to the occult tyrannies of those brandly saluting clocks I had been mysteriously handcuffed to history, my destinies indissolubly chained to those of my country. For the next three decades, there was to be no escape. Soothsayers has prophesied me, newspapers celebrated my arrival, politicos ratified my authenticity. I was left entirely without a say in the matter. I, Saleem Sinai* […] *had become heavily embroiled in Fate – at the best of times a dangerous sort of involvement* […]. (RUSHDIE, 1982, p. 3).[2]

[2] "Nasci na cidade de Bombaim... há muito tempo. Não, assim não serve, não há como fugir da data: nasci na Casa de Saúde do Doutor Narlikar a 15 de agosto de 1947. E a hora? A hora também é importante. Nesse caso, vamos lá: de noite. Não, é importante ser mais... Para dizer a verdade, quando o relógio batia meia-noite. Os ponteiros se juntaram, numa saudação respeitosa, no instante em que nasci. Ora, vamos dizer claramente: no momento exato em que a Índia chegou à independência, eu surgi no mundo [...] graças às ocultas tiranias daqueles relógios em lisonjeira saudação, eu havia sido misteriosamente algemado à história, meu destino se prendera indissoluvelmente ao meu país. Durante as três décadas seguintes, não haveria escapatória. Adivinhos me tinham profetizado; jornais, comemorado minha chegada; políticos, ratificado minha autenticidade. Não me coube dizer uma única palavra a respeito. Eu, Salim Sinai, [...] enredara-me profundamente no Destino, um envolvimento que, mesmo na melhor das épocas, é sempre perigoso [...]." (RUSHDIE, 1987, p. 13 e p. 14).

Dessa maneira, Rushdie promove um embate entre a identidade de Saleem e a identidade indiana já que ambos se encontram fragmentados e mutilados: para a Índia, essa fragmentação é representada pela sua diversidade cultural, religiosa, política e lingüística, fazendo com que a instauração de uma nação seja uma tarefa desafiadora e hercúlea; para Saleem a busca é direcionada para si próprio e que, de tão profunda, está metaforizada nas mutilações físicas que a personagem sofre, durante a infância, no *playground*, e, já adulto, sob os cuidados de um médico.

Para Festino, nessa situação é possível, ainda, perceber que a ficção indiana não reconhece exatamente a fronteira entre história e ficção, como no Ocidente, porque:

> […] os conflitos das personagens são o resultado dos conflitos da nação: embora em todos os casos a narrativa esteja baseada numa personagem ficcional, as motivações estão fortemente enraizadas na história. Por outro, porque esses conflitos históricos que afetam a nação como uma unidade são reinterpretados por meio das muitas estórias de cada uma dessas personagens. (2005, p. 70).

Ainda para Festino essa redução da distância entre história e ficção encontra-se sedimentada pela própria tradição literária indiana, que retoma o poema épico *Mãhabhãrata* com sua narração fundamentada na guerra entre os clãs *Bharata*, *Cauravas* e *Pandavas*. Ressaltamos, que para a própria Arundhati Roy, esse limite também não existe, porque ela mesma declarou, em entrevista ao jornal inglês *The Progressive* (2001, p. 3), ser a ficção verdade e que é muito importante para ela falar sobre política como se fosse uma história. Diz ainda, que tem concentrado todos seus esforços para remoção dessa distinção.

Por causa de todas essas premissas, percebemos a importância de Rushdie no cenário literário, ainda mais ressaltada pelo fato, de os escritores de tradição indo-inglesa, que o sucederam, terem sido “batizados” de “Filhos de *Filhos da Meia-Noite*” por justamente trabalharem tropos centrais no romance indiano de

língua inglesa: a história da nação indiana (tema) e o hibridismo (estilo), como novamente elucida Festino (2005, p. 65).

Inseridos nessa tradição, estão Shashi Tharoor (1956), Upamanyu Chatterjee, Amitav Gosh, Allan Sealy (1951) e – a partir da década de noventa até o presente - Amit Chaudhuri, Vikram Chandra, Manju Kapur (1948), Anita Desai, Michael Ondaatje (1943), Romesh Gunesekera (1954), Jumpha Lahiri (1967), Rohinton Mistry, Vikram Seth e Arundhati Roy.

Retomando Mullaney, nota-se que a estudiosa explica que o termo indo-inglês ainda pode referir-se aos escritores residentes não somente na Índia, mas no Paquistão e, também, nos escritores da diáspora indiana, residentes na Inglaterra, nos Estados Unidos da América, no Canadá e no Caribe. Segundo a crítica, a ficção indo-inglesa é um fenômeno diaspórico, um produto bastante complexo oriundo do encontro do Oriente com o Ocidente.

Esse fenômeno é bastante difícil de ser definido, já que os indianos têm convivido com muitas línguas há centenas de anos e, desde o início, a literatura indiana em inglês tem sido colocada em uma relação complicada com as outras línguas e literaturas da Índia, como o *Hindi*, o *Tamil*, o *Marathi*, o *Malayalam* e o *Urdu.* Essa tensão obviamente está calcada nas tensões que emanam da modernidade e da tradição representada pelo binômio: ocidentalização x indianidade.

Ainda de acordo com Mullaney, a problemática da literatura indo-inglesa concentra-se no fato de que a língua inglesa não seria adequada para exprimir como realmente a Índia representa a sua indianidade. Chandra, (apud MULLANEY, 2002, p. 20) reflete:

> *The attempt to locate "Indianness" in regional writing is inevitably problematic, since – in a nation battling numerous secessionist movements – regional specificity is inevitably in conflict with generalized national traits. But "regional writing" is always connected to the soil, to "Real India". And when is opposed to "Indo-Anglian*

> *writing", the term "regional writing" implies that writing in English is not regional, that it's pan-Indian, or, worse, cosmopolitan, belonging to nowhere and everywhere* (MULLANEY, 2002, p. 20). [3]

Segundo ela, Rushdie sugere, para aumentar essa polêmica, na obra *The Vintage Book of Indian Writing 1947-1997*, que a literatura indo-inglesa, produzida na Índia desde a independência, é muito mais contundente do que aquelas produzidas nas dezesseis línguas oficiais daquele país justamente porque traz a Índia para o cenário internacional. Mullaney explica que Rushdie não entende a língua inglesa na Índia como uma anomalia pós-colonial, como a criança bastarda do Império, e, sim, como mais um episódio histórico de um país profundamente marcado por várias revoluções, o que tem interferido na consolidação da Índia enquanto nação.

Paz (1997, p. 73) complementa esse pensamento ao dizer que a grande obra histórica dos ingleses foi dar um só governo e uma só lei para todas as nações indianas, pois a língua inglesa foi convertida em língua oficial, servindo como instrumento de comunicação entre as populações de falas diversas que, pela primeira vez na história, foram unidas. O crítico, para finalizar, resgata novamente as palavras de Nehru, que pensava ser a língua inglesa uma porta aberta para o Ocidente e, conseqüentemente, uma porta necessária à modernização da Índia para trazer progresso a todos, mesmo que esse ato implicasse uma postura contra a tradição indiana arraigada há séculos e fortemente resistente a mudanças, uma vez que seu conceito de civilização perpassa uma espécie de obrigação moral (*dharma*), sendo,

[3] A tentativa de encontrar "indianidade" na escritura regional é inevitavelmente problemática, desde que - em uma nação que tem lutado com inúmeros movimentos separatistas – a especificidade regional está em conflito com características regionais gerais. Mas "a escritura regional" está sempre conectada ao solo, "à Índia real" e quando se encontra em oposição "à escritura indo-inglesa", o termo "escritura regional" implica que escrever em inglês não é regional, isto é "além da Índia, ou, pior, cosmopolita, pertencendo a lugar nenhum e a todos os lugares. (MULLANEY, 2002, p. 20, tradução nossa).

portanto, o oposto do conceito ocidental já impregnado pela vertente materialista.

Seguindo a mesma linha de pensamento, a *New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* (1993) ainda observa que esse constante conflito entre *Westernization* e *Indianness* é muito produtivo porque a junção entre *western influences* e *native sensibilities* resultou em uma literatura híbrida, que tem questionado os padrões da produção indiana dos últimos três mil anos.

Com essa reflexão, torna-se possível entender o hibridismo cultural que a Índia apresenta, como enfatiza Rao (1938 apud MULLANEY, 2002) ao comentar que esse país é uma criação híbrida, uma porção de um mundo maior trazida pelos "de fora" para ser incorporada ao que já existia. Portanto, a utilização da língua inglesa em sua literatura pode ser entendida como mais uma maneira, no sentido positivo, de abordar a nação indiana, sem perder a cor local, em todos os seus aspectos como grandiosamente o fazem Rushdie e os filhos de "*Filhos da Meia-Noite*".

Como mais duas vozes positivas nessa contenda, Fonseca & Almeida (1995, p. 59) colocam que, para o escritor Raja Rao, o inglês, mesmo sendo uma língua estrangeira, não o é para os indianos, porque todos são naturalmente bilíngües. Ainda de acordo com o artigo, essa situação tem impulsionado os indianos a pensarem o mundo sob uma perspectiva sempre dupla, fazendo com que, da língua inglesa *original*, nasça uma nova, que pode perfeitamente cumprir um "papel de mediador" ao falar ao Ocidente sobre a Índia sem que sua cor local seja desprezada. Os críticos (1995, p. 62) exemplificam, aliás, muito bem, essa circunstância, ao citarem novamente as palavras de Raja Rao quando este diz que "a Índia não é um país como a França ou a Inglaterra; a Índia é uma idéia, uma metafísica. A minha Índia, eu a carreguei comigo por todos os lugares por onde andei".

Pensando nessa premissa, Mullaney discute o fato de Arundhati Roy

ter escrito *The God of Small Things* em inglês, mesmo que dominasse os idiomas *Hindi* e *Malaylam*. Para a crítica, Roy conseguiu estabelecer uma conexão perfeita entre sua realidade indiana e sua "outra" realidade, oriunda da convergência entre Oriente e Ocidente. Rajagopalan (2005, p. 411) acertadamente enriquece esta questão ao explicar que os escritores pós-coloniais da geração de Roy não estão exatamente preocupados em *to bridge the gap between the worlds* - colonizado e colonizador - e, sim, em fazer da língua inglesa uma ferramenta valiosa na construção de sua crítica. Dessa conjunção, portanto, foi possível emanar a escritura pós-colonial (fundamentada principalmente no castismo, no papel da mulher, e na discussão das identidades nacional e cultural), híbrida e contemporânea da autora, materializada em virtude da incorporação da língua e da literatura inglesa no seu universo.

Retomando Rajagopalan (2005), percebemos que Roy utiliza a literatura e a língua como um instrumento de luta política, fazendo sua voz falar aberta e amplamente para um público muito maior; segundo o crítico, essa forte conscientização artística/política coloca a escritora em uma esfera literária diferenciada em relação aos seus predecessores, a primeira geração de escritores pós-coloniais, porque estes, apesar de apresentarem os transtornos históricos indianos, ainda o fazem com a voz abafada, em virtude da forte presença da herança cultural européia.

Em *The God of Small Things*, a incorporação positiva da língua inglesa pode ser sentida no episódio em que existe a discussão sobre o destino das abotoaduras de Pappachi[4], pai de Ammu e de Chacko, que falecera:

> *When the twins asked what cuff-links were for – "To link cuffs together," Ammu told them –they were thrilled by this morsel of logic in what had so far seemed an illogical language.* ***Cuff + link*** *=* ***cuff-link****. This to them, rivaled the precision and logic of mathematics.*

[4] Pappachi significa avô, na língua *Malayalam*.

> ***Cuff-links*** *gave them an inordinate (if exaggerated) satisfaction, and a real affection for the English language*. (ROY, 1997, p. 50, grifo da autora).[5]

Há um outro momento relacionado à discussão sobre a língua inglesa que merece citação:

> *"I **saw** you yesterday," she said.*
> *"Where?" Velutha made his voice high and surprised.*
> *'Liar", Rahel Said."Liar and pretender". I did see you. You were a Communist and had a shirt and a flag. **And** you ignore me."*
> *"**Aiyyo kashtam**," Velutha said. "Would I do that? **You** tell me, would Velutha **ever** do that? It must've been my Long-lost Twin brother.:*
> *"Which Long-lost Twin brother?"*
> *"Urumban, silly… the one who lives in Kochi."*
> *"Who Urumbam?" Then she saw the twinkle. "Liar! You haven't got a Twin brother! It wasn't Urumban. It was **you**!"*
> *Velutha laughed. He had a lovely laugh that he really meant.*
> *"Wasn't me, he said. "I was sick in bed."*
> *See, you're smiling!"Rahel said. "That means it was you. Smiling means "It was you."*
> *That's only in English!" Velutha said. "In Malayalam my teacher always said that "Smiling means it wasn't me."*
> *It took Rahel a moment to sort that one out. She lunged at him once again. **Ickille, ickilee, ickilee**!* (ROY, 1997, p. 169, grifo da autora).[6]

---

[5] "Quando os gêmeos perguntaram para que serviam abotoaduras [*cuff-links*], Ammu respondeu "Para abotoar os punhos". Eles ficaram encantados com esse bocado de lógica numa língua que até então tinha parecido ilógica. *Cuff* [punho] + *Link* [argola, ligadura] = *cuff-link*. Isso, para eles, rivalizava, em precisão e lógica como a matemática. Cuff-links deu aos dois uma desordenada (exagerada) satisfação, e uma real afeição pela língua inglesa." (ROY, 1999, p. 61).

[6] "Eu **vi** você ontem", ela disse.
"Onde?", Velutha perguntou com voz aguda e surpresa.
"Mentiroso", Rahel disse. Mentiroso e fingido. Eu vi você, sim. Você estava de comunista, com uma camisa e uma bandeira. **E** fingiu que não me viu."
"**Aiyyo kashtam**", Velutha disse. "**Eu** ia fazer uma coisa dessas? Diga para mim, acha que Velutha algum dia faria uma coisa dessas? Deve ter sido o meu Irmão gêmeo há muito Desaparecido."
"Eu **vi** você ontem", ela disse.
"Onde?", Velutha perguntou com voz aguda e surpresa.
"Mentiroso", Rahel disse. Mentiroso e fingido. Eu vi você, sim. Você estava de comunista, com uma camisa e uma bandeira. **E** fingiu que não me viu."
"**Aiyyo kashtam**", Velutha disse. "**Eu** ia fazer uma coisa dessas? Diga para mim, acha que Velutha algum dia faria uma coisa dessas? Deve ter sido o meu Irmão gêmeo há muito Desaparecido."
"Que Irmão Gêmeos Há Muito Desaparecido?"
"Urumban, boba... Aquele que mora em Kochi."
"Qual Urumban?" Então, ela viu a piscada. "Mentiroso! Você não tem nenhum irmão gêmeo! Não era Urumban! Era **você**!"
Velutha riu. Ele tinha uma bela risada, sincera.

Na citação acima fica evidente a forte cumplicidade entre a menina Rahel e o intocável Velutha porque ela o vira participando de uma manifestação comunista e, embora estivesse mascarado, a menina o reconhecera e comentara com a família que era ele em meio àquela confusa multidão. Tal situação mostrou-se bastante complexa, Velutha estava lutando por direitos que podiam ameaçar donos de fábricas, uma vez que fazia parte de uma facção do Partido Comunista denominada *Naxalitas*. Como se não fosse suficiente, durante esse episódio os manifestantes cercaram o carro dos Kochammas e um dos membros fez com que Baby Kochamma, tia de Rahel e de Estha, segurasse e agitasse a bandeira vermelha do partido, despertando nela, ainda mais, uma ira enorme e contida, que iria atingir Velutha, contribuindo posteriormente, incisivamente, para sua morte.

À parte essas questões políticas, observamos que na citação acima a língua inglesa funciona como uma espécie de mediadora e cúmplice da relação carinhosa cada vez mais estreita entre Velutha e Rahel; por outro lado, serve como instrumento de separação entre eles e Baby Kochamma, que aplicava multas, deduzidas da mesada deles, toda vez que os flagrasse falando em *Malayalam*. Nessa situação, além da punição, as crianças eram obrigadas a escrever “só vou falar inglês, só vou falar inglês” (ROY, 1999, p. 46), cem vezes cada uma e, para certificar-se do cumprimento do castigo, Baby corrigia tudo com caneta vermelha para que os gêmeos não aproveitassem as velhas frases para driblá-la em castigos futuros.

Observa-se que os gêmeos desenvolveram uma relação com a

“Não era”, disse. “Eu estava doente, de cama.”
“Está vendo, vpcê está dando risada!”, Rahel disse. “Isso que dizer que era você, sim. Dar risada quer dizer que era você.”
“Isso só em inglês!”, Velutha disse. “Meu professor disse que em malayalam dar risada quer dizer que não era eu.”
Rahel levou um momento para entender aquilo. E pulou em cima dele outra vez. **Tique, tique, tique**.”
(ROY, 1999, p. 183, grifo da autora).

língua inglesa baseada em uma afeição sincera; a impressão de falta de lógica foi totalmente superada, proporcionando abertura para o entendimento de outra cultura bem oposta à deles, que foram criados, valorizando todos os aspectos locais. Mesmo tendo somente sete anos, o menino Estha e Rahel, irmãos gêmeos bivetelinos, não se opuseram a essa aceitação; mostraram-se abertos para novas possibilidades de se tornarem pessoas diferentes. Tal situação é bem marcada pelas palavras do tio Chacko ao dizer que, embora ele não quisesse admitir, toda a família Kochamma era formada por anglófilos, mas que estavam "presos do lado de fora da própria História e incapazes de retornar sobre os próprios passos porque as pegadas tinham sido apagadas" (ROY, 1999, p. 61). Lembramos, também, a adoração que as crianças tinham, especificamente, pelo filme norte-americano *A noviça rebelde*.

Mullaney, retomando as palavras de Aijaz Ahmad, finaliza dizendo que Roy, por causa dessa habilidade de convergência de "mundos", é a primeira escritora indo-inglesa que apresenta recursos estilísticos utilizados de maneira bem "fluida" que se tornam disponíveis para todos, Oriente e Ocidente, sem produzir nenhum efeito estranho ou que nos leve a ler o livro como uma tradução inglesa. Tal habilidade pode ainda ser mais bem compreendida, utilizando-se as palavras de Festino (2005), ao refletir que os sucessores de Rushdie trabalham o "apagamento" dos limites entre a tradição literária indiana e a inglesa.

Para reforçar essa idéia, recorremos novamente a Fonseca & Almeida quando afirmam que o

> [...] texto literário é de ruptura, revolucionário e deliberamente transgressor, não importa a língua em que foi escrito. [...] para um escritor indiano que escreve em inglês, a transgressão é dupla: a do poder da língua enquanto tal e enquanto expressão do colonizador. (1995, p. 61).

Concluímos essa sucinta periodização da literatura indiana,

observando que esta, no início do século XX, movimenta-se para o experimentalismo baseado no surrealismo, no simbolismo e nas influências da poesia do período elizabetano, do trabalho de John Milton (1608-1674), Ezra Pound (1885-1972) e Thomas Stern Eliot (1888-1965). Em sua fase contemporânea, já com a herança literária híbrida amalgamada, apresenta-se mais direcionada a uma vertente existencialista, à introspecção e ao interesse pela psicologia.

Finalmente, a partir da década de 1940, as vozes da literatura indiana, sufocadas por séculos de História, rompem as fronteiras, dialogam com o Ocidente e conquistam lugar no cenário literário universal, fazendo com que essa voz seja incorporada ao cânone antes fundamentado no contexto eurocêntrico.

*

1.2) ARUNDHATY ROY: UMA VOZ INDO-INGLESA

Suzanna Arundhati Roy, nascida em 24 de novembro de 1961, na cidade de Ayemenem (estado de Kerala, Índia), desde muito cedo se revelou uma mulher extremamente decidida, com pensamentos e atitudes inerentes aos líderes natos. Aos dezesseis anos, decidiu negociar sozinha com o mundo; saiu de casa para morar clandestinamente em um terreno, e seus primeiros ganhos foram oriundos do trabalho de separação de garrafas de cervejas e de confecção de bolos para vendê-los aos turistas, na praia. Esse despreendimento material revela-se genuíno, pois Roy tem convertido parte de seus ganhos para projetos em favor da paz mundial e em prol das vozes daqueles que, de uma forma ou de outra, são colocados à margem pela hipocrisia social e pelos países onde o forte imperialismo visa incentivar uma nova espécie de situação colonial.

Roy iniciou seus estudos na escola *Corpus Christi*, da qual sua mãe, Mary Roy, era diretora e, posteriormente, ingressou na *Delhi School of Architecture*, onde se graduou com distinção. Foi assistente de pesquisa no *National Institute of Urban Affairs* e, após pequena participação no filme de Pradeep Krishen intitulado *Massey Saab*, foi contemplada com uma bolsa de estudos na Itália, onde, durante oito meses, dedicou-se aos estudos sobre restauração de monumentos.

As primeiras incursões profissionais de Roy no âmbito artístico iniciaram-se com uma crítica sobre o filme *How the Rhinosceros Returned*, de Ashish Chandola, e na associação com Pradeep Krishen, agora seu marido, de um épico para a TV denominado *Banyan Tree,* planejado para se desenvolver em 26 episódios, mas, devido a problemas financeiros da emissora independente, foram realizados somente quatro. Roy refere-se a esse acontecimento como uma verdadeira decepção.

Finalmente, Bhaskar Ghose patrocinou o roteiro de Roy, o qual resultou no filme *In Which Annie Gives It Those Ones*. Em 1992, continuou seu percurso cinematográfico lançando *Electric Moon* que, em suas palavras, não obteve muito sucesso porque o filme imaginado por ela não era o mesmo que foi lançado, uma vez que não conseguira a "qualidade anárquica" (SIMMONS, 2002, p. 2) pretendida, em virtude de não dominar suficientemente as técnicas cinematográficas para transpor o que originalmente tinha em mente para as telas.

Seu próximo escrito referiu-se ao filme *Bandit Queen* (1994), de Shekar Kapur, baseado na vida de Phoolan Devi, uma *dacoit* (bandida) que costumava "visitar" vilas para saquear os nobres e redistribuir o lucro entre as classes desfavorecidas. Além disso, sobre Devi recai uma acusação de assassinato de um grupo da classe superior, que era suspeito de casos de estupros. Phoolan Devi se tornou uma lenda e chamou a atenção nacional em virtude de sua luta social e política e pela transgressão de castas que, como se sabe, é considerado crime de extrema gravidade para a sociedade indiana. Roy critica severamente o filme de Shekar Kapur ao dizer que estupro é o "prato principal" e a casta é "o molho". Para ela, o filme é a representação de uma visão egoísta, injusta e falsa a respeito da biografia e do verdadeiro significado das ações de Devi.

Mullaney esclarece que

> *Roy's writings on Devi can be understood as an act of intervention in a wider debate about the cultural place of Phoolan Devi that surfaced (in India and internationally) centered around the politics of authenticity, agency, authority, and responsability in the representation of the "real" life experiences and struggles of an individual*. (2002, p. 9).[7]

[7] Os escritos de Roy sobre Devi podem ser compreendidos como um ato de intervenção em um debate mais amplo sobre o lugar cultural de Phoolan Devi, que emergiu (na Índia e internacionalmente) centrado em torno da política de autencidade da agência, da autoridade, e da responsabilidade na representação "real" das experiências da vida e dos esforços de um indivíduo. (2002, p. 9, tradução nossa).

As críticas de Roy a esse filme tornaram-se tão polêmicas que o caso acabou no tribunal. Por causa desse episódio, Roy retirou-se momentaneamente do cenário para concentrar-se em seu livro *The God of Small Things*.

Após essa obra, seguiram os ensaios críticos *The End of Imagination* (1998), sobre a entrada da Índia na era nuclear, *The Greater Common God* (1999), sobre as operações do Banco Mundial, *The Cost of Living and Power Politics* (1999), que é o título do último capítulo de *The God of Small Things, The Art of Spinning or Power Politics* (2003), sobre operações para o fornecimento de energia elétrica para a Índia, em que a empresa *Enron* obteve lucros na ordem de sessenta por cento e a garantia de ser a única a auferir ganhos equivalentes aos fundos para o desenvolvimento de infra-estruturas para cerca de 500 milhões de pessoas, sem contar que tudo foi conduzido legalmente e com o suporte de elites locais corruptas aliadas aos imperialistas.

Embora já com alguma representatividade na mídia, Roy tornou-se célebre ao publicar, em 1997, a obra *The God of Small Things.* Sua reputação artística foi definitivamente assegurada pela conquista do *Booker Prize*, prêmio britânico anual de grande prestígio, concedido aos escritores de ficção em língua inglesa do Reino Unido, da República da Irlanda, da África do Sul e dos países da Commonwealth, Eire e Paquistão. Lembramos que o valor em dinheiro, recebido nessa premiação, também foi doado às causas sociais.

Sua capacidade de escrever *The God of Small Things*, um livro tão comovente sobre a natureza humana, e sua dedicação às causas sociais não são surpreendentes, visto que ela é descrita como uma mulher criativa, independente, com grandes doses de energia e objetivos definidos, sem, contudo, perder o encanto, o olhar delicado, o amor pelos cães e por todos aqueles que, de alguma maneira,

encontram-se em posição de qualquer tipo de desfavorecimento.

Criado em 1969, o *Booker Prize* conta com a análise criteriosa dos principais editores, acadêmicos, críticos e escritores, para manter a excelência de suas escolhas. V. S. Nailpul, Salman Rushdie, Iris Murdoch (1919-1999), Nadine Gordimer (1923) e Mark Kharitonov (1937) foram alguns dos escritores merecedores dessa premiação e, em 2006, última premiação até a conclusão deste trabalho, o mesmo foi conferido, em 10 de outubro, a escritora indiana Kiran Desai (1971), pela narrativa *The Inheritance of Loss.*

É importante ressaltar que Roy foi a primeira mulher indiana a receber a referida premiação, coincidindo com o aniversário de 50 anos de independência da Índia do governo britânico. O reconhecimento foi tanto que até o próprio presidente, K.R. Narayanam, enviou-lhe uma carta, parabenizando-a pela conquista:

> *I was delighted to learn that you have been awarded the Booker Prize this year. Please accept my hearty congratulations. All of us in India are proud of your achievement*" […] I *feel particularly proud as you hail from my own district of Kottayam*. (SIMMONS, 2002, p. 1). [8]

No início, porém, não foi tão simples. Roy sentiu-se insegura para apresentar o manuscrito a editores estrangeiros, porque não se considerava "bem educada" no sentido de escolaridade formal, por nunca ter vivido em outros países e por não ter nada em comum com os escritores Salman Rushdie ou Vikram Seth. Mas o encontro com o editor da *Harper Collins* na Índia, Pankaj Mishra, modificou tudo. Ele ficou tão impressionado com o livro, que enviou cópias dos manuscritos a três outros editores, alegando ser o melhor livro desde o lançamento de *Midnight's*

[8] Eu fiquei feliz em saber que você recebeu o Booker Prize este ano. Por favor, aceite meus cumprimentos sinceros. Todos nós na Índia estamos orgulhosos de sua conquista" […] Eu me sinto particularmente orgulhoso por você ser de meu próprio distrito de Kottayam (SIMMONS, 2002, p. 1, tradução nossa).

Children, de Salman Rushdie. Dessa forma, percebemos que Roy tinha uma certa premonição ao escrever, em *The God of Small Things*, que as coisas podiam mudar em um só dia.

Enquanto seguiam discussões e propostas, David Godwin, o terceiro a receber o manuscrito, não perdeu tempo e viajou imediatamente para a Índia, com o firme propósito de concluir as negociações para a publicação de *The God of Small Things*. Mesmo com propostas financeiras melhores, Roy decidiu-se pela proposta de Godwin porque, segundo ela, o livro o havia tocado suficientemente para pegar um avião e ir para um país estranho (SIMMONS, 2002, p.1). Mesmo parecendo bastante subjetiva tal colocação, a autora comenta que a decisão também foi tomada levando em consideração o fato de se sentir bem trabalhando com a *Random House*, cuja reputação e atuação no mercado editorial é extremamente respeitada.

Com o fortalecimento de sua imagem na imprensa internacional, Roy, como a mãe, Mary, passa a dedicar-se a atividades políticas, participando de inúmeros eventos que discutem a possibilidade de construção de novas bases na união entre os homens e no combate ao forte imperialismo exercido pelos países poderosos, principalmente sobre os países em fase de desenvolvimento. Sua participação em passeatas, debates e entrevistas para a TV tem sido constante e suas ações contundentes, como a participação no protesto *Narmada Valley*, em defesa da preservação das casas de dez milhões de pessoas daquele local, já a levaram à prisão e a inúmeras ações nos tribunais; suas ações e escritos também têm sido constantemente criticados na Índia, principalmente pelo historiador Ramachandra Guha.

Mesmo assim, a tenacidade dessa escritora em preservar a Índia e o mundo contra a globalização e o novo imperialismo não apresenta sinais de

desistência, porque ela discute incansavelmente sobre esse tema, refletindo se a globalização está realmente relacionada com a erradicação da pobreza mundial ou é somente uma variedade mutante de colonialismo remoto-controlado e operado digitalmente (MULLANEY, 2002, p. 14).

No ano de 2003, a escritora esteve no Brasil participando do Fórum Social Mundial, que se realizou em Porto Alegre, e, em 2004, participou da abertura, ao lado de Noam Chomsky, do mesmo Fórum na cidade de Mumbai (Índia), com um discurso novamente bastante polêmico, no qual questionou, também, além das ações do "novo império econômico", as ações do próprio Fórum:

> *At the World Social Forum some of the best minds in the world come together to exchange ideas about what is happening around us. These conversations refine our vision of the kind of world we're fighting for. It is a vital process that must not be undermined. However, if all our energies are diverted into this process at the cost of real political action, then the WSF, which has played such a crucial role in the movement for global justice, runs the risk of becoming an asset to our enemies. What we need to discuss urgently is strategies of resistance. We need to aim at real targets, wage real battles and inflict real damage. Gandhi's salt march was not just political theater. When, in a simple act of defiance, thousands of Indians marched to the sea and made their own salt, they broke the salt tax laws. It was a direct strike at the economic underpinning of the British Empire. It was real. While our movement has won some important victories, we must not allow nonviolent resistance to atrophy into ineffectual, feel-good, political theater. It is a very precious weapon that must be constantly honed and re-imagined. It cannot be allowed to become a mere spectacle, a photo opportunity for the media*. (ROY, 2004).[9]

[9] No Fórum Social Mundial, reúnem-se algumas das melhores mentes do mundo para intercambiar idéias sobre o que se passa à nossa volta. Estas conversações afinam a nossa visão do tipo de mundo pelo qual vimos lutando. É um processo vital que não deve ser abandonado. No entanto, se todas as nossas energias são desviadas para este processo à custa de uma ação política real, então o FSM, que desempenhou um papel tão crucial no Movimento por uma Justiça Global, corre o risco de se converter num bônus para os nossos inimigos. Necessitamos urgentemente discutir as estratégias de resistência. Necessitamos concentrar-nos em alvos reais, travar batalhas reais e infligir danos reais. A Marcha do Sal de Gandhi não foi apenas teatro político. Quando, em um simples ato de desafio, milhares de indianos marcharam até ao mar para fazer o seu próprio sal, romperam as leis dos impostos sobre o sal. Deram um golpe direto na sustentação econômica do Império Britânico. Foi real. Ainda que o nosso movimento tenha obtido algumas vitórias importantes, não devemos permitir que a resistência não violenta se atrofie e se converta num teatro político ineficaz, de boas intenções. O nosso movimento é uma arma preciosa que constantemente necessita ser afiada e re-imaginada. Não podemos permitir que se transforme em mero espetáculo, numa foto-oportunidade para a mídia (ROY, 2004, tradução nossa).

Seu discurso não poupou nem mesmo o presidente brasileiro Luís Inácio Lula da Silva, acusando-o de desviar a atenção dos projetos sociais:

> *No individual nation can stand up to the project of corporate globalization on its own. Time and again we have seen that when it comes to the neoliberal project, the heroes of our times are suddenly diminished. Extraordinary, charismatic men, giants in the opposition, when they seize power and become heads of state, are rendered powerless on the global stage. I'm thinking here of President Lula of Brazil. Lula was the hero of the World Social Forum last year. This year he's busy implementing IMF guidelines, reducing pension benefits and purging radicals from the Workers' Party* (ROY, 2004).[10]

A escritura de Roy possivelmente nos permite entendê-la em duas tradições: na primeira, é possível guiar a leitura da obra pela tradição de escritores indo-ingleses devido às suas amplas e severas críticas políticas que perpassam o pós-colonial, o sistema de castas, a mulher e a utilização da língua inglesa, revelando um profundo e sólido conhecimento de sua realidade enquanto indiana. Na segunda, evidencia-se fortemente a incorporação de procedimentos narrativos ocidentais, orientando sua escritura de denúncia pelos caminhos das narrativas poética e contemporânea.

Focando a vertente de denúncia em relação aos desprivilegiados, Arundhati Roy posiciona-se claramente contra o sistema de castas ao fazer de Velutha uma personagem cuja voz é ouvida em toda a narrativa. Essa postura da escritora encontra fundamento nas palavras de Fonseca & Almeida (1995, p. 63), quando explicam que os escritores da "segunda geração" trazem à cena todos aqueles pertencentes às classes baixas da sociedade indiana, como os miseráveis,

---

[10] Nenhuma nação individualmente pode enfrentar, sozinha, o projeto de Globalização Empresarial. Uma e outra vez temos visto que quando se trata do projeto neoliberal, os heróis do nosso tempo depressa se tornam pequenos. Quando os extraordinários e carismáticos homens, gigantes da oposição, tomam o poder e se convertem em chefes do Estado, tornam-se impotentes no cenário global. Estou a pensar no presidente Lula, do Brasil. Lula foi o herói do Fórum Social Mundial no ano passado. Este ano está atarefado a pôr em prática os mandamentos do FMI, reduzindo os benefícios da aposentadoria e purgando os radicais do Partido dos Trabalhadores (ROY, 2004, tradução nossa).

os refugados e a “perversa ideologia do puro/impuro”, para justamente denunciar a condição ofensiva em que vivem.

De fato, em 1999, Roy participou de um evento, em Kerala, realizado em solidariedade à luta dos intocáveis por justiça e igualdade. Naquela ocasião, houve um acordo para que Sahitya Akademi publicasse uma tradução de *The God of Small Things* para a língua *Malayalam*, como uma forma concreta de colaboração para essa causa. Ela declarou, ainda, que os *royalties* seriam doados ao projeto, não como um simples presente, mas sim, como uma espécie de convite-contrato para adesão à voz dos escritores *dalit* – termo atual para descrever a casta dos intocáveis -, para que esses pudessem contar sua história ao mundo. Roy finaliza, dizendo que o livro é doado em memória de Velutha.

Velutha, apesar de sua “sina”, apresenta-se como um homem extremamente consciente de que mudanças se fazem necessárias para que todos na Índia possam ter uma vida mais justa e igualitária. Essa postura reflete-se na condição da personagem integrar manifestações comunistas para mostrar que um “intocável”, apesar do “condicionamento que eles têm desde que nasceram” (ROY, 1999, p. 278), pode ser engajado porque é um cidadão como qualquer outro.

O sistema de castas indiano, formado na era védica, não permite que haja qualquer tipo de contato entre castas, uma condição atávica ao indivíduo, sendo que “há mais de três mil castas, cada uma com características próprias, rituais e divindades, regras de parentesco e tabus sexuais e alimentares”, como explica Octavio Paz (1996, p. 57 e p. 58). De acordo com Ganeri (2002, p. 9), desde o período da cultura védica, há cerca de dois mil anos, já existe o texto *RigVeda*, que relata a criação espiritual do sistema de castas: da boca de *Purusha*, um ser cósmico, saíram os *brâmanes*, de seus braços os *xátrias*, de suas coxas os *vaixiás* e de seus pés os *sudras*. No sentido social, a divisão contempla três classes mais importantes e

altas denominadas *brâmanes* (sacerdotes), *xátrias* (guerreiros e nobres) e *vaixiás* (mercadores). Por último, havia uma quarta classe, a dos *sudras*, destinada aos lavradores.

Há uma reportagem na *National Geographic* (junho, 2003), intitulada “Os intocáveis: a mais baixa das castas desafia o preconceito”, que merece citação por deixar bem claro o significado do sistema de castas na Índia:

> Um intocável, membro da mais baixa classe social hindu, deve seguir inúmeras regras que o proíbem de tudo, desde o contato físico com gente de castas superiores até beber água no poço principal dos vilarejos [...] A constituição de 1950, na Índia recém-independente, acabou oficialmente com o sistema de castas. Problema resolvido? Não. Linchamentos de intocáveis continuam a ocorrer até hoje, sob o olhar complacente dos policiais. (O’NEILL, 2003, p. 37).

Nesse artigo, o repórter O’Neill apresenta uma breve e dramática síntese dessas castas, especificamente das *Dhobi*, *Chamar*, *Musahars*, *Doms* e *Bhangui.* Esclarece que *Dhobi* é a casta das lavadeiras e sua ocupção é lavar roupas e manusear peças “poluídas” por sangue ou dejetos humanos; *Chamar* é a casta dos curtidores, encarregada de abater animais e curtir sua pele, já que as castas superiores recusam-se a comer carne e fazer o abate. Já a *Musahars* - casta dos comedores de ratos - recebe este nome em virtude de se alimentarem desses roedores para sobreviver - geralmente trabalham na lavoura e com o parco salário costumam comprar restos de galinhas dos restaurantes, como acontece com os *musahars* de Bihar, um dos estados mais pobres da Índia; como tocar um cadáver é considerado “algo poluidor”, o trabalho de manuseá-los e cremá-los fica a cargo dos “intocáveis*” doms*, a casta dos cremadores de corpos.

Após o ritual de cremação, um osso do falecido é devolvido à família, para ser colocado no Ganges, o rio sagrado. Muitas crianças *doms* esperam a família do falecido se afastar para remexer no féretro em busca de dentes e jóias

que possam render-lhes algumas rúpias. As mulheres não são permitidas no funeral crematório porque, ao chorar, derramam lágrimas que também são consideradas impuras, assim como todos os outros fluídos do corpo.

Finalmente, temos a *Bhangui* - casta dos lixeiros -, considerada a mais baixa entre as centenas de castas "intocáveis". Os membros desta casta destinam-se ao emprego de limpadores manuais, sem qualquer tipo de roupa ou equipamento de segurança, de fossas, de esgotos e de removedores de animais mortos das ruas. São tão execrados que, na grande maioria das vezes, a população recusa-se a lhes dar água para se lavarem após saírem dos bueiros e latrinas, públicas e privadas, cobertos por excrementos. O'Neill descreve a bizarra experiência de ver um membro desta casta executando sua função:

> Integram uma força de trabalho de mais de 10 mil lixeiros na cidade. A equipe, trajando roupas comuns limpas e alinhadas, pára diante de um postigo do lado de fora de uma mesquita. Dinesh Parmar, um esguio moço de 25 anos, com uma corrente de ouro reluzindo no pescoço, abre a tampa. Da escuridão lá embaixo, brotam baratas e um fedor que inunda a rua. Parmar hesita apenas um instante e, então, desce pelo buraco – sem luvas nem máscara contra gás. Com o corpo oculto lá dentro, metodicamente ele ergue, balde após balde de excremento, acima da cabeça, virando tudo na rua. Moscas formam uma densa cortina. Ele pára, atordoado com o monóxido de carbono que emana do esgoto. O supervisor faz um sinal com a cabeça autorizando Parmar a subir [...] Parmar deixa pegadas marrons ao se dirigir para uma viela. Desce por vários outros postigos para remover a imundice coagulada. (2003, p. 53 e p. 54).

Outros exemplos semelhantes são fornecidos pelo repórter, inclusive com fotos reveladoras, como é o caso das parteiras, "intocáveis" que manipulam o "sangue impuro" e recebem dinheiro para assassinar crianças recém-nascidas do sexo feminino. Há, também, o relato de um massacre cruel de quinhentos intocáveis, assassinados por membros de um "exército particular", liderado por senhores de terras, em uma aldeia de Bihar; sem mencionar as declarações bombásticas: uma relatando que, para cada "pessoa normal"

assassinada pelos intocáveis, dez deles pagarão com a própria vida, mesmo sendo mulher ou criança; outra, ainda, referente a dois “intocáveis” que, ao pescar em um lago utilizado por aldeões de casta superior, foram agredidos fisicamente e banhados com ácido, o que deixou ambos deformados e com um rancor profundo, não somente pela agressão, mas pelo posicionamento de que não há nada que possa ser feito contra os grilhões das castas.

Tem havido uma série de movimentos para que o sistema de castas seja abandonado por completo na Índia. Entretanto, essa “pensão vitalícia” (O’NEILL, 2003, p. 67) está tatuada em mais de 160 milhões de indianos como forma de pagar pelas dívidas de vidas passadas segundo os membros de castas superiores.

No escopo pós-colonial apresentado por Roy, a questão do castismo é amplamente anunciada e discutida, pois a autora dá voz ao intocável Velutha como uma forma crítica de reavaliar os conceitos sobre essa tradição milenar indiana, que insiste em determinar quem pode ser considerado puro ou impuro. Por isso, concordamos plenamente com Festino (2005) quando observa que Roy se destaca porque, pela primeira vez na literatura indiana, um intocável assume um papel de relevante importância, desconstruindo a narrativa ao movimentar-se de “baixo para cima”, para justamente dar voz a uma personagem marginalizada:

> Essa posição subversiva da narrativa de Roy se articula a partir de um intocável que, contrariamente a caracterizações anteriores (mesmo aquelas que “simpatizam” com sua causa), é apresentado não só como um ser inteligente que pode introduzir mudanças, mas como o Deus das coisas pequenas, aqueles que, segundo Ghandi, são as que realmente importam e, como vimos, com as quais a História não se importa. (2005, p. 228).

No intuito de reforçar essas considerações, recorremos às próprias palavras de Roy, em seu livro *The End of Imagination*, que enfatizam o fato de a Índia

ser uma criação governamental justamente de cima para baixo e não de baixo para cima:

> [...] *Índia is an artificial state – a state that was created by a government, not a people. A state created from the top down, not the bottom up. The majority of India's citizens will not (to this day) be able to identify her boundaries on a map, or say which language is spoken where or which god is worshipped in what region. Most are too poor and too uneducated to have even an elementary idea of the extent and complexity of their own country. The impoverished, illiterate agrarian majority have no stake in the state. And, indeed, why should they, how can they, when they don't even know what the state is? To them, India is, at best, a noise slogan that comes around during elections. Or a montage of people on government TV programs wearing regional costumes and saying "Mera Bharat Mahaan*. (1999, p. 115 e p. 116). [11]

A citação esclarece bem a gravidade do problema ao relatar que a grande maioria dos indianos é pobre e não escolarizada o suficiente para compreender o seu papel em uma sociedade tão problemática. Notamos, mais uma vez, a importância do papel de Velutha, destacado pela própria escritora, que, em uma entrevista a David Barsamian, declara:

> *People don't know how to deal with it* [...] *They want to embrace me and say that this is "our girl", and yet they don't want to address what the book is about, which is caste. They have to find ways of filtering it out. They have to say it's a book about children* (ROY, 2001, p. 1). [12]

[11] [...] A Índia é um estado artificial - um estado que foi criado por um governo, não por uma pessoa. Um estado criado do alto para baixo, não do baixo para o alto. A maioria dos cidadãos indianos não (até a atualidade) é capaz de identificar seus limites em um mapa, ou dizer que língua é falada onde ou qual deus é adorado em cada região. A maioria é demasiadamente pobre e iletrada para ter mesmo uma idéia básica da extensão e da complexidade de seu próprio país. A maioria dos plantadores é pobre, analfabeta e não tem nenhuma representação no estado. E, certamente, por que devem, como podem, quando não nem mesmo sabem o que o estado é? Para eles, a Índia é, no melhor dos casos, um slogan barulhento que aparece durante as eleições. Ou um amontoado de pessoas, em programas televisivos do governo, vestindo trajes regionais e dizendo "Mera Bharat Mahaan." (1999, p. 115 e p. 116, tradução nossa).

[12] As pessoas não sabem como lidar com isso [...] Eles querem me abraçar e dizer "esta é a nossa menina", no entanto, eles não querem mencionar o conteúdo do livro, que é sobre castas. Eles têm que encontrar maneiras de filtrá-lo. Eles precisam dizer que é um livro sobre crianças. (ROY, 2001, tradução nossa).

Por isso, acreditamos ser pertinente concluir que, da aliança entre os aspectos literários ocidentais e orientais (indianos), Roy promoveu a criação de um universo híbrido – quanto à forma e ao conteúdo - profundamente sensível na pequena comunidade de Ayemenem, no estado de Kerala, onde “as noites são claras, impregnadas de preguiça e de calma expectativa” (ROY, 1999, p. 13), cujo eco reverbera em todos nós, sem exceção, elucidando a intenção da epígrafe de abertura do livro, na qual John Berger poeticamente nos fala que “nunca mais uma única estória será contada como se fosse a única”. (ROY, 1999).

*

1.3) *THE GOD OF SMALL THINGS*: RUMO A UMA NARRATIVA POÉTICA NO DIÁLOGO PÓS-COLONIAL

The God of Small Things ocupou posições de destaque nas colunas literárias dos jornais *Sunday Times* (Londres) e *New York Times* (Nova Iorque) e na Feira do Livro de Frankfurt, na época de sua publicação, em 1997. Foi traduzido para quarenta idiomas e por semanas manteve-se nas listas dos livros mais vendidos na Inglaterra, Austrália, Índia e Noruega. Em português, recebeu o título de *O deus das pequenas coisas*, em tradução realizada no ano de 1999, por José Rubens Siqueira, e tem obtido excelente recepção junto ao público brasileiro, sendo, inclusive, objeto de muitos estudos críticos.

E entre os trabalhos mais significativos, no Brasil, ressaltamos as pesquisas de Dra. Cielo Festino, Dr. Kanavillil Rajagopalan e Uma Viswanathan, Dra. Sandra Regina Goulart Almeida. No exterior, temos os trabalhos de Bijay Kumar Das, Catherine Lanone, Catherine Pesso-Miquel, Chantal Delourme, Cynthia Carey, Elsa Sacksick, Jean-Pierre Durix, Jon Simmons, Florence Cabaret, Florence D'Souza, Guillaume Cingal, Julie Mullaney e Marta Dvorak e entre outros. Contamos ainda com inúmeros endereços eletrônicos, entrevistas e reportagens.

Essa obra, em virtude da excelente recepção em inúmeras partes do mundo, é, como já mencionado, objeto de muitas análises críticas que exaltam a beleza de seu trabalho e o aproximam da escritura de James Joyce (1882-1941), de William Faulkner (1897-1962), de Gabriel Garcia-Márquez (1928) e de Salman Rushdie (1947).

Com pesquisas de natureza bibliográfica, evidenciou-se o fato de

que esses estudos pautam-se geralmente em teorias literárias fundamentadas nos estudos pós-coloniais que têm início, na década de 60 do século XX, com a valorização das “novas literaturas” (SANTOS, 2005, p. 341), provenientes do expansionismo do Império Britânico, e com a publicação, em 1978, da obra *Orientalism*, de Edward Said. A partir de 1989, essa teoria é consolidada com o livro *The Empire Writes Back* dos autores Bill Ashcroft, Gareth Griffiths e Helen Tiffin e, desde então, o pós-colonialismo tem sido amplamente discutido e difundido.

Atualmente, os escritos de Homi Bhaba, Frantz Fanon, Salman Rushdie, Wole Soyinka, Mikhail Bakhtin, Gayatri Spivak, entre outros têm sido valorizados e disseminados por todos aqueles que se dedicam a essa teoria crítica. Entretanto, observa-se que, apesar de tantos críticos dedicados a esses estudos, eles encontram-se em constantes divergências, dificultando uma definição específica sobre o termo pós-colonial. Inclusive o próprio prefixo pós é objeto de inúmeras controvérsias porque esses estudos abrangem não somente a produção pós-colonial, mas, também, a pré-colonial e a neocolonial como elucida Santos (2005, p. 341).

Nosso objetivo, porém, é conduzir reflexões acerca de *The God of Small Things* por um prisma diferenciado; sem abandonar as questões pós-colonialistas, acreditamos que uma leitura desse livro, a partir da teoria da narrativa poética, pode proporcionar uma visão complementar e diferenciada sobre a mesma, demonstrando, assim, o valor da escritura contemporânea, híbrida e poética de Arundhati Roy.

The God of Small Things, primeira narrativa da autora, apresenta a possibilidade de ser lida como contemporânea (aspectos híbridos e trabalho com a linguagem) e pós-colonial, uma vez que o enredo se apresenta perpassado por temas que, de acordo com nosso entendimento, constituem-se como alicerce dessa crítica. Assim, observamos duas grandes questões: a da identidade do sujeito colonial e a da

marginalização das minorias e do diferente. Adicionalmente, ainda que de forma suscinta, enfatizamos pontos relevantes como a relação entre centro e margem, a imposição da língua inglesa, o lugar da mulher, a nação, a globalização e o hibridismo.

Neste trabalho, o hibridismo é entendido como um “angustiante processo de tradução cultural”, conforme explica Bhabha (apud COSER, 2005, p. 172). Adicionalmente, utilizamos esse termo para definir uma das condições da literatura contemporânea no sentido de mistura de gêneros. Esses temas são contundentes em nossa análise porque, somados, cooperam no estabelecimento da busca que a Índia empreende para articular-se enquanto nação e da busca nostálgica e ontológica de todas as personagens pela atmosfera mítica desse paraíso perdido.

Em relação aos aspectos pós-coloniais, há incursões, na fala de algumas personagens, que denotam explicitamente essa realidade, como é o caso de Estha quando retoma o famoso episódio da luta que a Inglaterra empreendeu na cobrança de impostos sobre a utilização do sal indiano pelos próprios indianos. Apesar de Estha, em função de ainda ser criança, não compreender bem o preâmbulo político envolvido nesta afirmação, diz claramente “[...] A Índia era um País Livre. Você podia colher sal. Remar a geléia, se quisesse” (ROY, 1999, p. 202). Ou seja, desde criança, a linguagem constrói-se como espaço de contestação fazendo com que o discurso político e o social façam parte de seu cotidiano, mesmo que, por enquanto, refira-se somente à liberdade que ele tem de “remar” a geléia do jeito dele.

Ainda de acordo com esse trânsito histórico, as personagens da obra percorrem cenários repletos de violência, fraude, hipocrisia, corrupção e abuso sexual, que no mundo adulto parecem completamente normais porque, aparentemente, elas convivem com este universo e aceitam, sem grandes questionamentos, o rumo que suas vidas estão tomando. Com o caminhar da sofrida

família Kochamma, Roy deixa transparecer seu posicionamento a respeito dos efeitos catastróficos de todas essas circunstâncias em cada uma das personagens, principalmente para Estha, Rahel, Ammu e Velutha, que são considerados os grandes transgressores.

As personagens que ousam confrontar ou transgredir o sistema corrompido sofrem sanções rigorosas, vivendo como se estivessem em uma espécie de transe e como se não mais tivessem lugar no mundo. Ironicamente, os questionamentos mais profundos ficam sob a responsabilidade das crianças, principalmente dos irmãos gêmeos Estha e Rahel, cuja presença no livro é cada vez mais marcante.

Na confluência dos universos adulto e infantil com a história indiana, deparamo-nos com a constituição fronteiriça da identidade do povo indiano emudecido pela voz do outro – o colonizador inglês. Com os atos do Mr. Macaulay, conselheiro britânico para assuntos comerciais indianos, a imposição da língua inglesa foi um fator decisivo para a consolidação da estrutura colonial e para a queda da identidade indiana, pois, segundo alguns críticos, essa língua não consegue representar a herança cultural daquele povo cujo pensamento e atitudes, marcados por forte espiritualidade, não se coadunam com a estrutura materialista e imperialista ocidental.

Essa postura é muita clara quando Roy utiliza personagens inglesas para marcar todo o movimento de mudança que a família Kochamma tem que passar para receber o outro, a prima inglesa dos gêmeos, Sophiel Mol[13], com sua roupa de fada. A chegada da prima com seu chapéu, “calça boca de sino e Amada Desde o princípio” (ROY, 1999, p. 191) força uma conduta extremamente artificial em todos os membros daquela família.

[13] Mol significa menina, na língua Malayalam.

Os gêmeos são obrigados a deixar a língua materna – *Malayalam* - para falar um inglês perfeito e, assim, impressionar as visitas, sem falar no quesito comportamental, que também precisa ser impecável como a própria tradição do império vitoriano, em que se

> acreditava muito no papel da educação recebida no lar através dos exemplos materno e paterno, que procuravam, sempre com grande rigidez e disciplina, conduzir suas crianças pelo difícil caminho que leva à aquisição do que consideravam *as grandes virtudes* [...] educar era fazer com que a criança parecesse um adulto (MORAIS, 2004, p. 67).

Estha e Rahel, porém, dotados da autenticidade típica da infância, refletem sempre uma postura agressiva e contestadora em relação à falsa personagem que precisam interpretar para, justamente, corresponder às expectativas das visitas. Normalmente, deveria acontecer o contrário, ou seja, as visitas se adaptarem ao lugar visitado e a todas as peculiaridades inerentes a esse novo lugar. No entanto, de alguma maneira, percebem a artificialidade daquela situação; era como se soubesse que faziam parte de alguma peça em que a participação deles era muito pequena.

O narrador, em terceira pessoa, reforça a peculiaridade dessa situação ao dizer, em momentos diferentes, que Rahel tinha um papel pequeno na peça e que seu irmão Estha ocupava muito pouco espaço no mundo. A família Kochamma era um grande drama sedimentado na História onde cada membro já tinha exatamente seu lugar definido. Para os gêmeos, Ammu e Velutha, especificamente, a posição destinada era mais ínfima ainda porque essas personagens são consideradas as grandes transgressoras. Ao apontar essa situação, Roy levanta um dos temas da crítica pós-colonial: a marginalização da minoria ou do diferente.

Porém, a mãe dos gêmeos, também deixa transparecer que sente

a pressão exercida pelas visitantes inglesas, principalmente quando demonstram total ignorância em relação aos costumes culturais da terra visitada, como acontece com Margareth, mãe de Sophie, que se mostra maravilhada com o modo como a cozinheira, Kochu Maria, cumprimenta sua filha. Kochu Maria pegava as mãos "londrinas macias" (ROY, 1999, p. 184) da criança com suas mãos "calosas de Ayemenem" (ROY, 1999, p. 184) e as cheirava. Tal situação levou Margareth a exclamar que era como farejar e a indagar se isso também ocorria entre homens e mulheres.

Ammu, indignada, responde à pergunta sarcasticamente, dizendo que assim eram feitos os bebês e, ao ser repreendida, questiona: "Será que nós vamos ter de nos comportar como uma merda de uma tribo selvagem que acabou de ser descoberta?" (ROY, 1999, p. 185). Dirige-se ao seu quarto, deixando todos perplexos e "pensando onde ela havia aprendido a insultar" (ROY, 1999, p. 185). No original em inglês, sua revolta é marcada pela utilização do verbo defectivo *must,* utilizado na língua inglesa para expressar uma relação severa de obrigatoriedade, marcando enfaticamente a revolta de Ammu, por sentir-se tratada como habitante de uma tribo recém-descoberta.

Em outro momento também é perceptível o desagrado de Ammu em relação ao gostar da Inglaterra: ocorre quando estão checando os baús de Pappachi, deixados após sua morte, e ela diz que o pai era um britânico incurável, uma espécie de "*chhi-chhi poach*" (ROY, 1999, p. 61) "lambe-cu", em *hindi*. O uso da onomatopéia talvez marque uma postura infantil ao discutir a complexa relação entre Índia e Inglaterra que, imediatamente, é "consertada" por Chacko, com seu tom de ex-aluno de Oxford, ao dizer que a palavra correta para descrever a postura do pai deles era anglófilo. Estha e Rahel participam da discussão e o tio os ajuda a compreender o significado de anglófilo e aproveita para refletir sobre seu

posicionamento na História.

É possível compreender essa revolta de Ammu por meio de Fanon (1979, p. 39), ao explicar que o colonizado a todo instante se presume culpado e, embora esse sentimento não seja assumido, ele o carrega como se fosse uma maldição. Lembramos que Pappachi não havia recebido o prêmio do governo britânico por ter feito a descoberta inédita de uma espécie de mariposa e, mesmo assim, entre revolta e admiração, continuou com sua estima pela Inglaterra.

Os insultos e agressões de Ammu sedimentam-se na narrativa até desembocarem em um episódio fatídico, que definirá boa parte do tom triste que dilacera a vida de todas as personagens. Ammu envolve-se sentimental e sexualmente com Velutha, o empregado faz tudo da família Kochamma, conhecido como um "intocável" por pertencer à mais baixa das castas.

Para Rahel e Estha, não importava o comunismo de Velutha e, muito menos, a casta à qual pertencia, pois, afinal, ele era o grande amigo deles e a referência masculina, já que não viam o pai há muitos anos devido ao divórcio. Não obstante, desde a época da separação, Ammu ainda não havia conseguido definir o sobrenome daquelas crianças, o que foi colocado pelo narrador como dificuldade da família Kochamma em nomear as coisas; essa dificuldade estendia-se desde nomear a fábrica de conservas à dificuldade de decidir a respeito do sobrenome dos gêmeos:

> *Estha's full name was Esthappen Yako. Rahel's was Rahel. For the Time Being they had no surname because Ammu was considering reverting to her maiden name, though she said that choosing between her husband's name and her father's name didn't give a woman much of a choice* (ROY, 1997, p. 37).[14]

[14] "O nome completo de Estha era Esthappen Yako. O de Rahel era Rahel. Por enquanto eles não tinham sobrenome, porque Ammu estava pensando em retomar seu nome de solteira, apesar de que, dizia, ficar entre o nome do marido e o nome do pai não era nenhuma grande chance de escolha para uma mulher." (ROY, 1999, p. 47).

A dificuldade de Ammu para resolver esse impasse “classificatório” aponta para a dificuldade que ela tinha para achar a própria identidade, já que uma mulher divorciada, na Índia, não tinha exatamente mais um lugar definido na sociedade, não podendo, inclusive, voltar para a casa dos pais. Essa situação reforça a tensão irônica no processo de auto-reconhecimento dela e das crianças.

Para as crianças, Velutha era aquele que fazia “o melhor peixe ao curry do mundo” (ROY, 1999, p. 87) e, também, a “vara de pescar mais sortuda que Rahel já tinha tido” (ROY, 1999, p. 87). Apesar de ser um amigo de valor inestimável para elas, Rahel deixa claro, em uma prolepse que se configura como uma descrição repleta de recursos poéticos, que o destino de Velutha será outro e nada condizente com sua alma nobre:

> *It **was** Velutha.*
> *That much Rahel was sure of. She’d seen him . He’d seen her. She’d have known him anywhere, any time. And if he hadn’t been wearing a shirt, she would have recognized him from behind. She knew his back. She’d been carried on it. More times than she could count. It had a light-brown birthmark, shaped like a pointed dry leaf. He said it was a Lucky Leaf, that made the Monsoons come on time. A brown leaf on a black back. An autumn leaf at night.*
> *A lucky leaf that wasn’t lucky enough*. (ROY, 1997, p. 70, grifo da autora).[15]

Essa antecipação acerca do futuro de Velutha é profundamente irônica: um homem com uma folha da sorte que, ao transgredir a casta em que nascera, acaba morrendo na cadeia, vítima de um deplorável espancamento e sob a acusação de ter seqüestrado e assassinado Sophiel Mol. A folha da sorte assinala

[15] “*Era* Velutha.
Disso Rahel tinha certeza. Ela o tinha visto. Ele a tinha visto. Ela o reconheceria em qualquer lugar, a qualquer momento. E, se ele não estivesse de camisa, ela o teria reconhecido de costas. Conhecia as costas dele. Tinho sido carregada nelas. Mais vezes do que podia contar. Ele trazia nas costas uma marca de nascença marrom-clara, na forma de uma folha seca pontuda. E dizia que era uma folha da sorte, que fazia as monções chegar na data certa. Uma folha marrom nas costas de um homem negro. Uma folha de outono na noite. Uma folha da sorte que não teria muita sorte.” (ROY, 1999, p. 82, grifo da autora).

sua má sorte. Todos sabiam da inocência irrefutável de Velutha, mas se calaram e acreditaram que ele merecia aquela punição por ter incorrido neste erro fatal para a sociedade indiana: a transgressão de castas.

Velutha tinha, pois, uma marca, uma marca metafórica e irônica que evidenciava bem o estigma da sociedade em que vivia e o marcava como impuro. A marca é realmente simbólica, já que O'Neill (2003) explica que os intocáveis têm exatamente a mesma aparência de todos os outros cidadãos, não havendo nada em seu físico que os condene. Os intocáveis não andam esfarrapados, não são sujos, não possuem feridas; entretanto, possuem a marca de nascença interior que os condena à margem. Além do mais, a própria profissão já indica a casta à qual pertencem, visto que são responsáveis pela execução de todos os trabalhos "sujos" e "impuros" da sociedade. Mesmo que tenham habilidades profissionais e desejos diferentes, não podem abandonar sua casta/profissão para trilhar outros caminhos. Os que não se rendem a essa imposição acabam por juntar-se a outros intocáveis na mesma situação, criando espécies de subcastas, ou seja, é um impasse que verdadeiramente parece estar bem longe de ser resolvido.

Essa questão da diferença é bem esclarecida por O'Neill com o relato do jovem Bairwa, que demonstrava a mais profunda indignação pela condição marginal à qual foi relegado: "não fumo, não bebo, nem como carne. Trabalho muito. Faço tudo direito. Por que então sou um intocável?" (2003, p. 67). Por intermédio dessas palavras, é possível observar que a problemática das castas tem sua origem relacionada a âmbito religioso, mas atingiu uma profunda dimensão social, cujo alvo é perseguir e punir o indivíduo que ousa transgredir essa condição que lhe é imputada ataviscamente desde o nascimento.

Paz esclarece bem qual é o destino e a relação de cada indivíduo com sua casta:

> O nome hindu das castas é jati, que significa espécie, como as espécies animais e vegetais. Ou seja, como consta no dicionário, "grupos de seres vivos com características comuns" [...] Vários traços as definem. Em primeira instância, a origem, o sangue: nasce-se nesta ou naquela casta; em seguida, o território ou zona em que vivem; o ofício ou profissão; o regime de parentesco (o membro X da casta M pode casar-se com a Mulher Y da casta Q, mas não com uma da casta A ou Z); a dieta, que vai do vegetarianismo mais estrito para certas castas de brâmanes à possibilidade de comer carne de vaca para os intocáveis [...] Não é (a casta) um conglomerado de indivíduos, mas sim um círculo de famílias. Um círculo que encerra o indivíduo: se nasce, vive e morre numa casta. Só há um caminho para sair da casta, além da morte: a renúncia ao mundo, a consagração à vida religiosa do ermitão e do contemplativo, que percorrem os caminhos seminus e sem nenhuma outra propriedade além de uma vasilha de latão, para recolher as esmolas e os alimentos, [...] renunciar à casta é como sair do ventre materno. (1997, p. 60 e p. 62).

A transgressão de casta de Velutha ocorre quando ele e Ammu tornam-se amantes. Esse relacionamento sofreu a implacável punição do sistema hierárquico indiano ao ser revelado a Mammachi[16] por Vellya Paapen, pai de Velutha; com isso, provocou a ira cega de Mammacchi, ao contar-lhe sobre o que havia visto e "[a] história do barquinho que atravessava o rio noite após noite, e quem ia nele. A história de um homem e uma mulher, juntos ao luar. Pele com pele" (ROY, 1999, p. 256).

A postura de Vellya Paapen, ao denunciar o filho, é que nos chama ainda mais a atenção, porque o próprio pai se culpa pela atitude transgressora do filho, afirmando categoricamente que, se Mammachi desejasse, ele o mataria com as suas próprias mãos, porque realmente havia criado um monstro:

> *When the Terror took hold of him, Vellya Paapen went to Mammachi. He stared straight ahead with his mortgaged eye. He wept with his own one. One cheek glistened with tears. The other stayed dry.*
> […] *Vellya Paapen told Mammachi what he had seen. He asked God's forgiveness for having spawned a monster. He offered to kill his son with his own bare hands. To destroy what he had created*. (ROY, 1997, p. 74 e p. 75).[17]

[16] Mammachi significa avó, na língua *Malayalam*.
[17] "Quando o terror tomou conta dele, Vellya Paapen foi falar com Mammachi. Com o olho hipotecado, olhava fixo para a frente. Com o olho que era seu, chorou. Uma face brilhava de lágrimas. A outra ficou seca. […] Vellya Paapen contou a Mammachi o que tinha visto. Pediu perdão de Deus por ter gerado um monstro. Ofereceu-se para matar o filho com as próprias mãos. Para destruir o que tinha criado." (ROY, 1999, p. 86).

O incômodo de Paapen é tão forte que quer devolver o olho de vidro que Mammachi lhe dera. Ou seja, ironicamente, é como se negasse ver alguma coisa diferente além do que lhe fora imposto historicamente; simbolicamente, ele devolve a visão a ela, que já suportara algumas "pequenas ascensões" de Velutha, uma vez que, ao invés de destinar-se aos trabalhos com a terra, de acordo com sua casta, ele pode fazer outros tipos de trabalho, como manutenção das máquinas da fábrica e serviços de carpintaria. Tal habilidade de Velutha o fazia parecer-se com um "pequeno mágico" (ROY, 1999, p. 71), cujas mãos sabiam fazer brinquedos, moinhos, chocalhos e caixas de jóias. Sua capacidade e sensibilidade eram tão grandes que, segundo Mammachi, se Velutha não fosse um *paravan* (intocável), poderia ser engenheiro.

Outra situação que denota a "cortesia" cedida a ele é o fato de poder brincar com Estha e Rahel, podendo tocá-los, pois, normalmente, os *paravans* não têm esse privilégio, devendo, mesmo, ao conversar com pessoas de castas superiores, tapar a boca para que o hálito deles não contamine os outros. Também são obrigados a andar sobre as próprias pegadas, para que não reste nenhum tipo de vestígio deles sobre a terra; permitir essa pequena união entre as crianças e Velutha significa, de certa maneira, uma forma de rever o conceito sobre a intocabilidade.

Gandhi ensina que confraternizar com os intocáveis é um ato de amor, uma forma de reparar as injustiças que eles têm sofrido em função de séculos de escravidão e humilhação (s/d. p. 52). Para Estha e Rahel, a associação com Velutha estava sedimentada nesse espírito de amor, porque não estavam preocupados com os aspectos religiosos, políticos ou sociais que definiam a "impureza" do amigo.

Mas relacionar-se sexualmente com sua filha era uma transgressão tão brutal que Mammachi não podia suportar, porque ela, por mais ajuda que tivesse dado a Velutha e seu pai, não o fez verdadeiramente, como define Ghandi:

> […] não era suficiente travar amizade com os intocáveis, é preciso amar, como a si mesmo, tudo o que vive. Eliminar a intocabilidade é amar o mundo inteiro e servi-lo, o que se funde com o *ahimsâ* (ação sem violência). Eliminar a intocabilidade é destruir as barreiras que separam o homem do homem, destruir as barreiras que separam um do outro, as diferentes espécies de ser. Vemos tais barreiras serem erguidas por todo o mundo, mas aqui, na Índia, estamos sobremaneira ocupados com a intocabilidade que esta foi aceita como religião e reduziu milhares e milhões de seres humanos a um estado vizinho à escravidão (s/d. p. 53 e p. 54).

Baby Kochamma, com sua amargura preservada ano após ano, também contribuiu para que esse episódio fosse ainda mais execrado: fez questão de salientar, repudiando primeiramente a circunstância e, mais secretamente, exercitando uma certa felicidade pela desgraça de alguém como compensação de sua própria desgraça:

> *She said (among other things), "How could she stand the smell? Haven't you noticed they have a particular smell, these Paravans? And she shuddered theatrically, like a child being force-fed spinach. She preferred an Irish-Jesuit smell to a particular Paravan smell. By far, By far.* (ROY, 1997, p. 75).[18]

Baby Kochamma fazia questão de enfatizar o cheiro particularmente ruim que os *paravans* exalavam como uma maneira de reforçar ainda mais as diferenças entre as castas. Mas o narrador comenta que o aroma de um determinado jesuíta irlandês não a incomodava porque se referia ao Padre Mullighan, que ela havia amado a vida toda. Ou seja, a questão da diferença depende de

[18] "Ela disse (entre outras coisas): *Como ela agüentou o cheiro? Você não notou que eles têm um cheiro característico, esses* paravans?
E estremeceu teatralmente, como uma criança que é forçada a comer espinafre. Ela preferia o cheiro irlandês-jesuíta ao cheiro característico de *paravan*.
De longe. De longe." (ROY, 1999, p. 86 e p. 87).

interesses de cada um; para Ammu, a pele de Velutha tinha um perfume peculiar, que a despertava para o desejo.

Essa ira de Baby Kochamma, associada ao episódio da morte da pequena Sophie Mol, contribuiu para a morte de Velutha, a morte do transgressor que, de tanto apanhar na delegacia, não sobreviveu: “meia hora depois da meia-noite, veio a Morte para ele. E para a pequena família encolhida e adormecida na colcha azul de ponto de cruz. O que veio para eles? Não a morte. Só o fim do viver” (ROY, 1999, p. 319).

No artigo *Untouchable bodies: Arundhati Roy’s Corporeal Trangressions*, Almeida – ao referir-se aos episódios da morte de Velutha e, posteriormente, de Ammu - reflete a questão em que o corpo passa do prazer ao sofrimento, como foi pré-anunciado na questão do barco que serve para unir e separar, para representar a vida e a morte, pois é o mesmo elemento-objeto de alegrias de Estha e Rahel, como o meio de morte de Sophie Mol. Salienta que todas as sensações oriundas daquele relacionamento clandestino perpassam física e psicologicamente o corpo, embora cada um, em virtude do sistema de castas, absorva o impacto da transgressão à sua maneira:

> [...] *the Untouchable body that has subversively been touched experiences pleasure and, as a consequence, unbearable pain. The body in pain for Velutha, however, partakes of a different economy from that undergone by Ammu’s body. If Ammu’s experience of the hysterization of the body is informed by gender patterns, Velutha’s is conditioned by racial and class issues.* (2002, p. 265).[19]

Já Ammu suporta o fardo de ser uma mulher divorciada e o fato de ter voltado “de favor” para a casa dos pais, com os seus dois filhos pequenos;

[19] [...] O corpo intocável, que foi subversivamente tocado, experimenta o prazer e, conseqüentemente, a dor extrema. O sofrimento corporal para Velutha, entretanto, difere economicamente daquele sofrimento ao qual o corpo de Ammu foi submetido. Se a experiência de histerismo do corpo de Ammu é informada por padrões de gênero, o de Velutha está condicionado por questões raciais e da classe (p. 265, tradução nossa).

normalmente, na sociedade indiana, uma mulher em tal condição deve ficar com a família do marido. Quando Ammu era ainda jovem e terminara a escola, Pappachi, o pai, demitiu-se do emprego em Nova Délhi e resolveu voltar para a cidade de Ayemenem. Argumentando que "a universidade seria uma despesa desnecessária para uma moça" (ROY, 1999, p. 48), levou também Ammu, que amargou seus dias de dezoito anos apenas ajudando a mãe nos afazeres domésticos e à espera de um "bom marido" que, a cada dia, se tornava bem difícil, porque a família não tinha um dote sedutor com que esse "bom marido" pudesse ser atraído.

Porém, em uma festa na casa da tia, em Calcutá, Ammu conhece o futuro marido com quem se casou logo depois, e, embora tivesse tido uma cerimônia de casamento completa, o narrador revela os sentimentos negativos da jovem:

> [...] *Ammu didn't pretend to be in love with him. She just weighed the odds and accepted. She thought that anything, anyone at all, would be better than returning to Ayemenem. She wrote to her parents informing them of her decision. They didn't reply.* (ROY, 1997, p. 39, grifo da autora).[20]

Fica evidente que a personagem apenas fizera uma troca, pois o tempo todo sonhava em escapar de Ayemenem e das garras de seu pai mal-humorado e da mãe amarga e sofrida, para que não passasse sua vida em branco, como o aniversário de dezoito anos, que chegou e foi embora sem que ninguém o tivesse notado ou tivesse vontade de fazê-lo. Porém, ela não percebeu que o marido, nomeado apenas como "qualquer coisa", era um alcoólatra inveterado. Na realidade, Ammu apenas trocou de angústia. Sua separação, previsível desde o começo, ocorreu de fato quando os filhos gêmeos completaram dois anos e o pai, ao perder o

[20] "Ammu não fingiu estar apaixonada por ele. Simplesmente avaliou as possibilidades e aceitou. Achou que *qualquer coisa*, qualquer um, seria melhor que voltar a Aymenem. Escreveu para os pais informando a sua decisão. Eles não responderam." (ROY, 1999, p. 49, grifo da autora).

emprego, recebeu a proposta de seu gerente para viajar a uma clínica de tratamento e deixar Ammu para que ele "tomasse conta".

Após várias discussões e agressões físicas que começaram a se estender às crianças, "Ammu abandonou o marido e voltou, sendo mal recebida, para tudo aquilo de que tinha fugido poucos anos antes. Só que agora tinha dois filhos pequenos. E nenhum sonho mais" (ROY, 1999, p. 52). Ela, enfim, após a união desastrosa e após ter sido uma noiva vestida com sári salpicado de ouro e anéis em todos os dedos, passou a defender "casamentos pequenos em roupas comuns" (ROY, 1999, p. 53). Nesse episódio é possível "ouvir" a voz de Roy, na narrativa, falando sobre a condição feminina na sociedade de Kerala, principalmente em virtude de suas palavras em uma entrevista:

> *Women from Kerala work throughout India and the world earning money to send back home. And yet they'll pay a dowry to get married, and they'll have the most bizarrely subservient relationships with their husbands. I grew up in a little village in Kerala. It was a nightmare for me. All I wanted to do was to escape, to get out, to never have to marry somebody there. Of course, they were not dying to marry me* […]*. I was the worst thing a girl could be: thin, black, and clever* […] *I was the only girl in India whose mother said, "Whatever you do, don't get married* […]*. For me, when I see a bride, it gives me a rash. I find them ghoulish, almost. I find it so frightening to see this totally decorated, bejeweled, creature who, as I wrote in The God of Small Things, is "polishing firewood".* (ROY, 2001).[21]

Com a trajetória sofrida de Ammu, é notória a percepção do complexo papel da mulher na sociedade indiana. Em seus estudos sobre a Índia,

[21] As mulheres de Kerala trabalham por toda a India e pelo mundo para ganhar dinheiro e enviá-lo para casa. No entanto, pagarão um dote para se casar, e terão os relacionamentos mais bizarros e subservientes com seus maridos. Eu cresci em uma pequena vila em Kerala. Foi um pesadelo para mim. Tudo que eu queria fazer era escapar, sair, para nunca ter que me casar com alguém de lá. Naturalmente, eles não estavam morrendo para se casar comigo […]. Eu era a pior coisa que uma garota poderia ser: magra, negra e inteligente […] Eu era a única menina na Índia cuja mãe dizia, "O que quer que você faça, não se case. […] Quando eu via uma noiva, dava-me arrepios. Eu a achava quase mórbida. Eu achava tão aterrorizante vê-la completamente decorada com jóias, criatura que, como eu escrevi em *O Deus das Pequenas Coisas*, é lenha polida. (ROY, 2001, tradução nossa).

Carrière (2002) relata que, ao entrevistar, em 1985, a atriz e dançarina Mallika Sarabhaï, discutiu-se que a idéia de a mulher ter nascido de uma costela de Adão é totalmente absurda e que as tarefas de cuidar da casa e da educação dos filhos são destinadas às mulheres justamente por serem infinitamente mais importantes do que as do homem, centradas no trabalho e na provisão de recursos financeiros.

Sarabhaï defende que a idéia de feminismo na sociedade indiana é impensável e comprova seu ponto de vista, utilizando-se da própria mitologia indiana, ao explicar que nenhum deus pode ser concebido sem seu equivalente feminino, como é o caso de *Shiva* e de sua esposa *Shakti*; a atriz complementa seu ponto de vista explicando que *Shiva* sem a representação feminina é nomeado *Shava,* que significa cadáver.

Carrière fornece outros exemplos de casais envolvendo os deuses *Saravasti* para *Brahma* e *Lakshmi* para *Vishnu,* e esclarece que essas deusas são imbuídas e representantes de forças positivas, de generosidade, de sabedoria, de compaixão e de independência, como é o caso de *Parvati* que, sem a participação masculina de *Shiva*, deu à luz a *Ganesha*, o importante deus indiano híbrido de homem e de elefante. O estudioso ressalta, ainda, que um dos espetáculos mais emocionantes da Índia é observar as mulheres com seus sáris coloridos e seu andar flexível, criando uma conexão profunda com a terra, e o menear das cabeças em atitudes que não denotam a mínima submissão.

Ampliando esse pensamento, Carrière discute, ainda, o outro lado da questão, no qual as mulheres também são vítimas de uma hierarquia masculina, revelando, assim, mais uma das múltiplas contradições de que a Índia é formada. Discorre sobre o problema do dote, enfatizando que, quando a família do marido recebe um dote menor do que o esperado, essa própria família agride e espanca a mulher até ceifar sua vida. Após o “incidente”, o viúvo parte para outro casamento,

visando à busca de um novo dote. Na realidade, os casamentos são vistos apenas como uma negociação e uma forma de ascensão social que aumentou entre a classe média, principalmente após o contato com o ocidente e sua filosofia pautada no forte materialismo e projeção social.

Os inúmeros filmes em língua *hindi*, nas décadas de 70 e 80, ajudaram na sedimentação dessa idéia, pois defendiam que figura feminina perfeita e virtuosa era aquela pautada na submissão, enquanto os maridos tinham uma vida suntuosa. Esses filmes ainda postulavam que, em uma situação de violência sexual, a mulher era a causadora e merecia, pois, o castigo.

Os “castigos” eram impostos também às viúvas, porque a tradição indiana acredita que elas são malditas, devendo ser mantidas isoladas, sem direito algum e, na melhor das hipóteses, são forçadas ao casamento com o cunhado solteiro. Talvez a idéia de que viúvas são forças malignas venha da mudança da própria sociedade indiana, que antigamente destinava essas mulheres ao ritual *Sati*, uma cerimônia tradicional de autocremação, na qual elas eram obrigadas a se atirar às piras funerárias, logo após a morte do marido. Sarabhaï, ao comentar esse fato, acredita que essa atitude das mulheres poderia estar baseada na crença de que assim reencarnariam com seus maridos.

Acreditamos que, apesar das mudanças provocadas pelo contato com o Ocidente, a Índia ainda reserva para a mulher um lugar não privilegiado na sociedade. Festino (2005) confirma bem essa problemática ao citar as *Laws of Manu* – designação inglesa do texto sagrado em sânscrito *Manava Dharma-sastra* (1500 a.C.) -, cujas palavras, contidas em 2684 versos e doze capítulos, designam as regras, as leis e os rituais que todos deveriam saber de cor. Especificamente sobre as mulheres, reza que não podem ser livres de seus maridos porque não foram “talhadas” para nenhum tipo de liberdade:

> [...] *A man is only as much as his wife, himself and his progeny, the priest says, and also this: The wife is tradionally said to be what the husband is.* […] *A wife is not freed from her husband by sale or rejection; we recognize this as the law formulated by the Lord of Creatures long ago.* […]
> *I will tell you the eternal duties of a man and wife who stray on the path of duty both in union and separation.* […] *Men must make their women dependent day and night, and keep under their own control those who are attached to sensory objects.* […] *Her father guards her in childhood, her husband guards her in youth, and her sons guard her in old age. A woman is not fit for independence* […] *Women should be guarded against addictions, even trifling ones, for unguarded (women) would bring sorrow upon both families.* […] *Regarding this as the supreme duty os all the classes, husbands, even weak ones, try to guard their wives* […] *For by zealously guarding his wife he guards his descendants, practices, family and himself as well as his duty*. (BULHER, 2006)[22]

Observando essa dicotômica posição feminina, evidencia-se o fato de que o destino de Ammu era mesmo a total execração e transgressão. Afinal, o que poderia restar a uma mulher divorciada, sem dote, com duas crianças, ignorada pelos pais, desprezada pelo irmão, Chacko, que fazia questão de deixar bem claro que ela estava ali "de favor", que não possuía direito a parte alguma da herança e não tinha, muito menos, um lugar no mundo:

> *Though Ammu did as much work in the factory as Chacko, whenever he was dealing with food inspectors or sanitary engineers, he always referred to it as* ***my*** *factory,* ***my*** *pineapples,* ***my*** *pickles. Legally this was the case, because Ammu, as a daughter, had no claim to the property.*
> *Chacko told Rahel and Estha that Ammu had no Locusts Stand I.*
> *"Thanks to our wonderful male chauvinist society." Ammu said.*

[22] [...] Um homem é somente tanto quanto sua esposa, ele mesmo e sua prole, o padre diz, e também isto: tradicionalmente a esposa é o que o marido é […] Uma esposa não é livre de seu marido pela venda ou pela rejeição; nós reconhecemos isto como lei formulada pelo Senhor das Criaturas há muito tempo. […] Dir-lhe-ei os deveres eternos de um homem e de uma esposa que se desviam do caminho do dever em sua união e em sua separação. […] Os homens devem fazer suas mulheres dependentes dia e noite, e manter sob o próprio controle aquelas que são apegadas aos objetos de forma sensorial. […] Seu pai guarda-a na infância, seu marido guarda-a na juventude, e seus filhos guardam-na na velhice. Uma mulher não é lapidada para a independência […] As mulheres devem ser preservadas dos vícios, mesmo aqueles inofensivos, para mulheres desprotegidas trariam tristeza para ambas as famílias. […] Observando isto como dever supremo para todas as classes, maridos, mesmo os fracos, tentem vigiar suas esposas […] Porque guardando zelosamente sua esposa, eles guardam seus descendentes, hábitos, família e ele mesmo como seu dever. (BULHER, 2006, tradução nossa).

> *Chacko said, "What's yours is mine and what's mine is also mine."* (ROY, 1997, p. 56, grifo da autora).[23]

O tradutor da obra para a língua portuguesa, José Rubens Siqueira, elucida que a expressão *Locusts Stand On* significa, literalmente, *Grau de Gafanhoto I*, porém o som remete a *Locus To Stand On,* significando "um lugar para pôr os pés" ou "ter um lugar neste mundo". Justamente por Ammu não ter seu *Locusts Stand On*, seu lugar no mundo, talvez restasse aquele grito sufocado de esperança que habitava dentro de seu peito e que se agitava quando ela ligava o rádio-tangerina que tocava músicas americanas:

> *Occasionally when Ammu listened to songs that she loved on the radio, something stirred inside her. A liquid ache spread under her skin, and she walked out of the world like a witch, to a better, happier place. On days like this there was something restless and untamed about her. As though she had temporarily set aside the morality of motherhood and divorcée-hood. Even her walk changed from a safe mother-walk to another, wilder sort of walk. She wore flowers in her hair and carried magic secrets in her eyes. She spoke to no one. She spent hours on the riverbank with the little plastic transistor shaped like a tangerine. She smoked cigarettes and had midnights swims.*
> *What was it that gave Ammu this Unsafe Edge? This air of unpredictability? It was what she hadbattling inside her. An unmixable mix. The infinite tenderness of motherhood and the reckless rage of a suicide bomber. It was this that grew inside her, and eventually led her to love by night the man her children loved by day. To use by night the boat that her children used by day. The boat that Estha sat on, and Rahel found.*
> *On the days that radio played Ammu's songs, everyone was a little wary of her. They sensed somehow that she lived in the penumbral shadows between two worlds, just beyond the grasp of their power. That a woman that they had already damned, now had litle left to lose, and could therefore be dangerous. So on the days that the radio played Ammu's song, people avoided her, made litle loops around her, because everybody agreed that it was best to just Let Her be.* (ROY, 1997, p. 43 e p. 44). [24]

---

[23] "[...] Embora Ammu trabalhasse na fábrica tanto quanto Chacko, sempre que ele estava tratando com inspetores de alimentos ou engenheiros sanitários, referia-se ao negócio como **minha** fábrica, **meus** abacaxis, **meus** picles. Legalmente, era esse mesmo o caso, porque Ammu, como filha, não tinha nenhum direito à propriedade.
Chacko disse a Rahel e Estha que Ammu não tinha *Locusts Stand I*.
"Graças à sua maravilhosa sociedade machista chauvinista", Ammu respondeu.
Chacko disse: "O que é seu é nosso e o que é meu é só meu" (ROY, 1998, p. 66 e p. 67), grifo da autora).

[24] "Às vezes, quando Ammu ouvia no rádio músicas de que gostava, algo se agitava dentro dela. Uma dor líquida se espalhava debaixo de sua pele, e ela saía do mundo, como uma

Esses momentos à beira do rio com seu rádio-tangerina e atitudes temerárias, faziam parte do pequeno ritual de libertação de Ammu cuja vida estava resumida a um destino de mulher sem homem e com dois filhos para criar. A música, o andar, as flores no cabelo e o segredo mágico nos olhos eram os elementos desse ritual que culminava na realização do amor entre ela e Velutha. O rio Menechal era a única testemunha; o mesmo rio que dividia o espaço dos “bons” e dos “ruins”, da vida e da morte, dos protegidos pela História e dos denunciados por ela, abrigava a dor fluida de ambos em direção a breves momentos noturnos de êxtase, onde não havia questionamentos mesquinhos e hipócritas sobre a função de cada um na sociedade. Sob a égide da meia-noite, o tempo era de independência para esses filhos, que ousavam embarcar nas águas perigosas do desejo e do destino, mas que, naquele instante sagrado, dissolvia todos os problemas, proporcionando a ambos um conforto transcendental, embora ancorado no terror e no sofrimento.

Adicionalmente, é importante notar quando o narrador faz alusão ao fato de Estha sentar-se no barco que Rahel encontrara; talvez seja uma possível referência à retirada silenciosa de Estha da vida, enquanto sua irmã, Rahel, encara os fatos e obtém seu destino exatamente como sua mãe fez: casa-se com um

---

bruxa, para um lugar melhor, mais feliz. Em dias assim, havia algo inquieto e indomado nela. Como se tivesse temporariamente deixado de lado a moralidade de mãe e de mulher divorciada. Até seu andar se transformava do andar comportado de mãe em um outro tipo mais rebelde de andar. Usava flores no cabelo e segredos mágicos nos olhos. Não falava com ninguém. Passava horas na margem do rio com seu pequeno rádio transistor plástico em forma de tangerina. Fumava cigarros e ia nadar à meia-noite.

De onde vinha o Lado Temerário de Ammu? Esse ar de imprevisibilidade? Das coisas que estavam em conflito dentro dela. Uma mistura incombinável. A infinita ternura da maternidade e a raiva rebelde de um terrorista suicida. Era isso que crescia dentro dela e acabou por levá-la a amar de noite o homem que seus filhos amavam de dia. A usar de noite o barco que seus filhos usavam de dia. O barco em que Estha se sentava e que Rahel tinha encontrado.

No dia em que o rádio tocava as músicas de Ammu, todo mundo ficava um pouco incomodado. Sentiam que de alguma forma ela vivia na zona de penumbra entre dois mundos, fora do alcance deles. Que uma mulher que já haviam condenado tinha agora pouco a perder e podia, portanto, ser perigosa. Assim, nos dias em que rádio tocava as músicas de Ammu, as pessoas a evitavam, dando voltas em torno dela, porque todo mundo concordava que era melhor deixá-la em paz.” (ROY, 1999, p. 53 e p. 54).

homem “estranho” a sua cultura, divorcia-se e volta para a casa da avó, na Índia. Mesmo que a alegria seja breve, ainda é preferível a uma existência toda preservando suas memórias no líquido da amargura, como fizeram Pappachi, Mammachi, Baby Kochamma, Chacko, Kochu Maria e outras personagens.

Essas contradições e ânsias da alma de Ammu a levam a envolver-se com Velutha. Em um momento em que a narrativa discute profundamente as questões das leis do amor sob o ponto de vista histórico do castismo indiano, ocorre a descoberta da tensão sentimental entre ambos descrita no excerto abaixo que, apesar de longo, merece ser citado na íntegra:

> *The man standing in the shade of the rubber trees with coins of sunshine dancing on his body , holding her daughter in his arms, glanced up and caught Ammu's gaze. Centuries telescoped into one evanescent moment. History was wrong-footed, caught off guard. Sloughed off like and old snakeskin. It's marks, its scars, its wounds from old wars and the walking-backwards days all fell away. In its absence it left an aura, a palpable shimmering that was as plain to see as the water in a river on the sun in the sky. As plain to feel as the heat on a hot day or the tug of a fish on a taut line. So obvious that no one noticed.*
> *In that brief moment, Velutha looked up and saw things that he hadn't seen before. Things that had been out of bounds so far, obscured by history's blinkers.*
> *Simple things.*
> *For instance, he saw that Rahel's mother was a woman.*
> *That she had deep dimples when she smiled and that they stayed on long after her smile left her eyes. He saw that her brown arms were round and firm and perfect. That her shoulder shone, but her eyes were somewhere else. He saw that when he gave her gifts they no longer needed to be offered flat on the palm of his hands so that she wouldn't have to touch him. His boats and boxes. His little windmills. He saw too that he was not necessarily the only giver of gifts. That she had gifts to give him, too.*
> *This knowing slid into him. Cleanly, like the sharp edge of a knife. Cold and hot at once. It only took a moment.*
> *Ammu saw that he saw. She looked away. He did too. History's fiends returned to claim them. To re-wrap them in its old, scarred pelt and drag them back to where they really lived. Where the Love Laws lay down who should be loved. And how. And how much.*
> *Ammu walked up to the verandah, back into the Play. Shaking.*
> […] *He put her* (Rahel) *down. Shaking too* (ROY, 1997, p.167 e p. 168, grifo nosso). [25]

[25] “O homem parado na sombra das seringueiras, com moedas de sol dançando no corpo, carregando a filha dela nos braços, levantou os olhos e viu o olhar de Ammu. Séculos se

Com a suspensão de um instante na imensidade histórica do mundo, Ammu e Velutha sofrem o profundo impacto de uma epifania que se realiza pelo encontro de olhares em que ambos, aproveitando-se do segundo de descuido do guardião da História, podem "enxergar-se" como um homem e uma mulher. Nota-se que a escolha do vocabulário empreendida pela autora corrobora para a criação da esfera mágica desse momento: *sunshine*, *evanescent*, *aura*, *shimmering*, *sun, windmills*. Todas essas palavras resgatam imagens relativas a brilho (*sunshine*), luz (*sun*), espiritualidade (*aura)* e elementos românticos dos contos de fada (*windmills*), mas também efêmeras e fugidias (*evanescent*), como o romance de ambos.

Dessa seleção, concretiza-se a experiência epifânica sedimentada na conjunção olhar/luz, levando-nos a refletir sobre a experiência da luz enquanto uma forma de se atingir uma condição cósmica, como explica Eliade (1991). Na retenção daquele confronto, evidenciou-se que o destino de todas as personagens seria remetido para o caos, porque o guardião da História recobrou sua atenção,

---

concentraram em um único momento evanescente. A História foi pega no contrapé, desguardada. Descascada como a cobra descasca a pele velha. Suas marcas, suas cicatrizes, suas feridas de velhas guerras e os dias de andar para trás sumiram. E nesse vazio, a História deixou uma aura, palpável, cintilante, tão visível quanto a água do rio ou o sol no céu. Tão sensível quanto o calor de um dia quente, ou o puxão de um peixe na linha retesada. Tão óbvia que ninguém notou.

Naquele breve instante, Velutha levantou os olhos e viu coisas que nunca tinha visto antes. Coisas que até agora eram proibidas, toldadas pelas viseiras da História.

Coisas simples,

Por exemplo, ele viu que a mãe de Rahel era uma mulher.

Que tinha covinhas fundas quando sorria e que elas permaneciam por longo tempo depois que seus olhos haviam parado de sorrir. Viu que os braços dela eram marrons, redondos e firmes e perfeitos. Que os ombros brilhavam, mas seus olhos estavam em algum outro lugar. Viu que quando lhe oferecesse seus presentes, não mais precisava ser na mão aberta para que ela não precisasse tocá-lo. Seus barcos e caixas. Seus pequenos moinhos. Viu também que ele não era necessariamente o único a dar presentes. Que *ela* também tinha presentes para lhe dar.

Esse entendimento penetrou nele, limpo, como o fio afiado de uma faca. Frio e quente ao mesmo tempo. Tudo em um instante.

Ammu viu que ele viu. Ela desviou os olhos. Ele também. Demônios da História surgiram para reclamá-los. Para tornar a envolvê-los com suas peles cheias de cicatrizes e arrastá-los de volta para o lugar a que pertenciam de fato. Onde as Leis do Amor determinavam quem devia ser amado. E como. E quanto.

Ammu subiu para a varanda, de volta para o Espetáculo. Tremendo.

Colocou-a (Rahel) no chão. Tremendo também." (ROY, 1999, p. 181 e p.182, grifo nosso).

enviando os demônios para arrastá-los de volta ao lugar de cada um; um lugar em que as leis do amor eram vigiadas e controladas pelo deus das grandes coisas.

Com o desenrolar dos fatos, Ammu encontra-se novamente desprezada, encurralada e escorraçada de casa por sua situação matrimonial e, adicionalmente, ainda, por ter se envolvido com um homem considerado pária naquela sociedade. Ela se vê obrigada a enviar Estha para os cuidados do pai e a ir para a cidade em busca de algum emprego em qualquer lugar, cumprindo, assim, o "destino desgraçado de mulher sem homem" (ROY, 1999, p. 55).

Ammu, ao ver suas esperanças se dissiparem, todos os mais íntimos desejos abortados, a separação dos filhos e a morte violenta do amante, sua vida esfacela-se por completo. Ela não possuía forças para continuar a viver e, mesmo que estivesse agarrada à vida para defender seus filhos, algo se rompera indelevelmente em seu peito e ela "morreu sozinha. Com um ventilador de teto barulhento por companhia [...] Tinha trinta e um anos. Nem velha, nem moça, uma idade morrível viável" (ROY, 1999, p. 167). Essas frases truncadas do narrador e o fato de ter falecido em um quarto de um hotel qualquer demonstram o estreito mundo de Ammu e os horizontes sem perspectivas no momento trágico e solitário de sua morte; definitivamente, não havia lugar para ela.

Ammu, ao contrário da inglesa Sophie Mol, não teve uma morte, uma cerimônia fúnebre ou um sepultamento diferenciado, com preces cristãs e flores. O corpo de Ammu foi encontrado no quarto da hospedaria, pelo varredor, justamente no momento em que ele observava um batalhão de formigas carregando uma barata morta. A justaposição dessas imagens deixa bem claro o significado da morte de Ammu.

A igreja recusou-se a enterrar Ammu, devido à condição de trangressora. Seu corpo foi levado ao crematório elétrico em que eram cremados os

indigentes, os vagabundos e os bandidos ou classificados como bandidos. Com a porta do incinerador fechando-se sobre Ammu, foram incinerados todos os sonhos, fantasias, beijos de boa-noite na ingenuidade do mundo infantil dos filhos e, também, qualquer perspectiva de que o mundo adulto pudesse ser diferente:

> *The steel door of the incinerator went up and the mutted hum of the eternal fire became a red roaring. The heat lunged out at them like a famished beast. Then Rahel's Ammu was fed to it. Her hair, her skin, her smile. Her voice. The way she used Kipling to love her children before putting them to bed: We be one of blood, thou and I. Her goodnight kiss. The way she held her their faces steady with one hand (squashed-cheeked, fish-mouthed) while she parted and combed their hair with the other. The way she held knickers out for Rahel to climb into. Left leg, right leg. All this was fed to the beast, and it was satisfied.*
> *She was their Ammu and their Baba and she had loved them Double. The door of the furnace clanged shut. There were no tears.*
> *The crematorium "In-charge" had gone down the road for a cupof tea and didn't come back for tweenty minutes. That's how long Chacko and Rahel had to wait for the pink receipt that would entitle them to collect Ammu's remains. Her ashes. The grit from her bones. The teeth from her smile. The whole of her crammed into a little clay pot. Receipt No. Q 498673.* (ROY, 1997, p. 155).[26]

Ironicamente a vida "cinza" de Ammu foi definitivamente reduzida a cinzas colocadas em um pote de barro. Finalmente ela havia conseguido seu *Locusts Stand On*; o cor-de-rosa notava-se apenas em um simplório recibo que dava direito à retirada daquele pote que encerrava toda a trajetória triste daquela que havia amado os filhos em dobro e ensinado carinhosamente Rahel a colocar a calcinha: perna

[26] A porta de aço do incinerador subiu e o zumbido baixo do fogo eterno transformou-se num rugido vermelho. O calor projetou-se até eles como uma fera faminta. E a Ammu de Rahel foi dada de comer à fera. Seu cabelo, sua pele, seu sorriso. Sua voz. O jeito de usar Kipling para amar os filhos ao colocá-los na cama. *Somos do mesmo sangue, você e eu*. Seu beijo de boa-noite. O jeito de segurar os rostos deles com mão firme (faces apertadas, bocas de peixe) enquanto lhes repartia e penteava os cabelos com a outra mão. O jeito de segurar a calcinha de Rahel para ela vestir. Perna esquerda, perna direita. Tudo isso foi dado de comer à fera, e ela ficou satisfeita.
Aquela era a Ammu *e* o Baba deles e tinha amado os dois Dobrado.
A porta da fornalha se fechou com ruído. Não houve lágrimas.
O Encarregado do crematório já havia ido até a esquina para tomar um chá e levar vinte minutos para voltar. Foi o tempo que Chacko e Rahel tiveram de esperar para pegar o recibo cor-de-rosa que lhe dava o direito de retirar os restos de Ammu. Suas cinzas. O pó de seus ossos. Os dentes de seu sorriso. Ela inteira reduzida a um pequeno pote de barro. Recibo número Q498673 (ROY, 1999, p.168 e p. 169).

esquerda, perna direita (ROY, 1999, p. 168) e deixado Estha acompanhar uma estria curva e prateada em seu ventre (ROY, 1999, p. 225); nessa situação, o tom rosa assume postura dicotômica – vida / morte – alegria / tristeza –.

Na verdade, Estha e Rahel, com todos esses episódios fatídicos, aprenderam desde muito cedo que tudo na vida pode mudar em um só dia, e que os adultos necessitam, a cada instante, dar de comer às feras como uma forma de apaziguar as próprias dores. Como não conseguem bálsamos para as próprias feridas, comprazem-se nos sofrimentos e mazelas alheios, como é o caso da personagem Baby Kochamma, que se ressentia com os pequenos momentos de alegria de Estha e Rahel, dando banho nos porcos ou pegando libélulas. Na verdade, ela se ressentia “do conforto que os gêmeos proporcionavam um ao outro. Ela esperava deles alguma prova de infelicidade. No mínimo” (ROY, 1999, p. 55), porque ela não havia superado a amargura de não ter realizado o sonho de se casar com o grande amor de sua juventude.

Não somente a morte de Ammu e de Velutha, mas também a de Sophie Mol e de todo o contexto amargo da família Kochamma, deixaram marcas profundas e irreversíveis em todos os membros, que seguiram um caminho penoso e de extrema solidão.

Com esses acontecimentos, Rahel, adulta, já havia aprendido a conviver com tais lembranças e tentava aceitar que “(n)ão era inteiramente culpa sua viver numa sociedade em que a morte de um homem podia ser muito mais proveitosa do que sua vida jamais fora...” (ROY, 1999, p. 281) e que, acima de tudo, essa sociedade queria dar a ela e ao irmão uma lição para futuros transgressores.

Em contrapartida à perspectiva feminina e à de um intocável, temos a apresentação do mundo masculino, mais detalhadamente explicado pela presença de Chacko, irmão de Ammu, que apesar de sucessivos fracassos e de uma

energia emocional altamente ciclotímica, representa a voz masculina da família. Chacko é o herdeiro legítimo da herança que sobrou dos Kochamma e suas necessidades corpóreas masculinas podiam ser atendidas por moças que recebiam pagamento discretamente, por parte de Mammachi, sem causar espanto aos membros da família, que fingiam nada saber.

Chacko nega seu sangue colonizado e vê no colonizador a possibilidade de realizar todos os seus sonhos de grandeza material, intelectual e de ocidentalização. Mammachi fazia questão de ressaltar a nobreza de Chacko, dizendo que o filho “era, de longe, um dos homens mais inteligentes da Índia [...] e adorava contar a história (contada por Chacko) de um dos professores de Oxford, que tinha dito que, na opinião dele, Chacko era brilhante e feito da mesma matéria que os primeiros-ministros.” (ROY, 1999, p. 65).

Esta colocação reflete mais um posicionamento irônico, já que Chacko, apesar de ter a “mesma matéria brilhante dos primeiros-ministros”, fora o responsável pela falência da fábrica de picles e de conservas e da total decadência da família que, anteriormente, sempre fora mantida artesanalmente por mãos femininas, fato, aliás, salientado por sua irmã Ammu ao comentar que todos os protótipos de aviões de brinquedos construídos por Chacko nunca decolavam, dando um exemplo imparcial de suas habilidades.

Quando toda a situação caótica da família se instalou, Chacko desesperadamente abandonou todos para morar no Canadá, fugindo novamente da realidade, da própria pequenez, da dificuldade de lidar com o mundo real e dos pequenos problemas do cotidiano, como já havia feito anteriormente. Na verdade, Chacko representa um homem extremamente perdido e que não encontrou sustentabilidade em nenhum tipo de projeto: no casamento, nos estudos ou nos negócios. Sua coleção sucessiva de falhas e de fracassos o impeliu sempre a fugir

dos problemas; em sua última fuga, mudou-se para o Canadá, onde abriu uma loja de antigüidades que também não o ajudou a decolar. Como seus brinquedos, seus vôos nunca tocaram o céu.

O itinerário - da Índia à Inglaterra, da Inglaterra à Índia, da Índia ao Canadá - mostra que mesmo Chacko sendo o grande herdeiro dos Kochamma, ele, como Ammu, também não tinha um lugar, um espaço privilegiado para si mesmo; toda sua trajetória era marcada por uma permanente angústia e as mudanças de um lugar para o outro eram sempre tentativas de voar para longe dos problemas, buscando novos pousos, como seus protótipos de aviões.

Entretanto, a construção dessa personagem e de seu percurso faz com que o leitor sinta um certo carinho por ela, já que Chacko possui uma essência bastante amorosa: havia amado a mãe, os sobrinhos, Margareth e Sophie Mol, mas, infelizmente, não aprendera a libertar-se de amarras internas que lhe permitissem viver plenamente e lidar com as agruras da vida; vivia sempre perdido dentro de si mesmo e também sem um lugar no mundo. O episódio da morte de sua filha Sophie, aliada a tantos outros desastres pessoais, suscitam novamente a imagem dos aviões:

> *Once a month (except during the monsoons), a parcel would arrive for Chacko by VPP. It always contained a balsa aeromodeling kit. It usually took Chacko between eight and ten days to assemble the aircraft, with its tiny fuel tank and motorized propeller. When it was ready, he would take Estha e Rahel to the rice fields in Natakom to help him fly it. It never flew for more than a minute. Month after month, Chacko's carefullt constructed planes in the slushgreen paddy fields into which Estha e Rahel would spurt, like trained retrivers, to salvage the remains.*
> *A tail, a tank, a wing.*
> *A wounded machine.*
> *Chacko's room was cluttered with broken wooden planes. And every month, another kit would arrive. Chacko never blamed the crashes on the kit* (ROY, 1997, p. 55).[27]

[27] "Uma vez por mês (menos durante as monções), chegava um pacote para Chacko por VPP. Que continha sempre um aeromodelo de madeira balsa para montar. Chacko levava geralmente entre oito e dez dias para montar a aeronave com seu minúsculo tanque de combustível e propulsor motorizado. Quando estava pronta, ele levava Estha e Rahel para os campos de arroz de Nattakom, para ajudá-lo. O modelo nunca voava mais do que um

Embora Chacko seja uma personagem com personalidade “fraca”, uma máquina ferida, seu papel masculino representa uma espécie de alforria para ele, pois nunca é formalmente culpado ou punido por nada: relaciona-se sexualmente com as empregadas da fábrica e agride verbalmente Ammu, sempre ressaltando que ela não tinha mais lugar no mundo. Almeida (2002, p. 271) interpreta esse comportamento como sendo uma ironia de Roy, que visa desestabilizar o poder masculino criticando profundamente uma sociedade amalgamada no parâmetro patriarcal, conforme demonstrado no texto *Laws of Manu* (1500 a.C.), citado anteriormente.

Todas as incursões de Chacko durante a narrativa são negativas e não são passíveis de reprimenda porque “ele era feito da mesma matéria-prima que os grandes ministros” e, mais profundamente, porque foi quem livrou a mãe das surras constantes do pai. Ammu, de outro lado, ao tentar qualquer tipo de liberdade, recebe punição e, ao se afastar dos filhos, desiste finalmente de entender o grito contido em sua garganta e a morte chega para ela aos trinta e um anos. De certa maneira, a morte ou alguma forma de separação é o destino de todos os principais transgressores da narrativa que se rebelam contra o poder da História, que flui e controla todos, sem exceção.

A vida de cada uma das personagens está atrelada a um episódio histórico que se encontra ancorado em um contexto maior, que é a própria história da Índia, principalmente em sua condição de país historicamente marcado por inúmeros processos de colonização. Novamente estamos à frente da irrupção da História no

---

minuto. Mês após mês, os aviões cuidadosamente construídos por Chacko caíam na lama esverdeada dos campos de arroz onde Estha e Rahel chapinhavam, como perdigueiros treinados, para resgatar os destroços:
Uma cauda, um tanque, uma asa.
Uma máquina ferida.
O quarto de Chacko estava cheio de aviões de madeira quebrados. E todo mês chegava um novo modelo. Chacko nunca culpava o modelo pelos desastres.” (ROY, 1999, p.65 e p. 66).

ambiente literário indiano e na vida de cada uma das personagens, deixando seqüelas, como acontence com Mulidharan:

> *Murlidharan was naked except for the tall plastic bag that somebody had fitted onto his head like a transparent chef's cap,* […] *he had no arms. They had been blown off in Singapore in '42, within the first week of his running away from home to join the fighting ranks of the Indian National Army. After Independence he had himself registered as a Grade I Freedom Fighter and had been alloted a free first-class railway pass for life.This too he had lost (along with his mind), so he could no longer live on trains or in refreshments rooms in railway stations.* (ROY, 1997, p. 61).[28]

Nessa descrição dramática da personagem de Mulidharan, vemos que ele havia se transformado em uma figura profundamente atingida, física e psicologicamente, pela guerra com a Cingapura, em 1942. Havia perdido os braços, o juízo e a única honra ao mérito que havia recebido era andar de graça de trem pelo resto da vida, mas de primeira classe, além de uma espécie de gorro de plástico à moda de algum chefe de cozinha. Essa personagem, entre outras, traduz a convergência entre história e ficção, que Roy privilegia em sua narrativa para falar sobre os problemas de seu país, que corroboram para a difícil tarefa de restabelecer a identidade indiana que também se perdeu, como o juízo de Murlidharan.

A própria autora comenta sobre a relação de *The God of Small Things* com a história:

> *I don't see a great difference between The God of Small Things and my works of nonfiction. As I keep saying, fiction is truth. I think fiction is the truest thing there ever was. My whole effort now is to remove that distinction. The writer is in the midwife of understanding. It's very important for me to tell politics like a story, to make it real, to draw a*

[28] "Murlidharan estava nu, a não ser por um saco plástico que alguém tinha enfiado na sua cabeça como um chapéu de cozinheiro transparente [...] os braços tinham sido arrancados numa explosão em Cingapura, em 42, logo na primeira semana depois que ele fugiu de casa para se juntar aos batalhões combatentes do Exército Nacional Indiano. Depois da Independência, ele se registrou como Lutador Pela Liberdade Classe 1 e recebeu um passe de trem de primeira classe grátis para toda a vida. Isso ele também tinha perdido (junto com a saúde mental), de forma que não podia mais viver nos trens ou nos salões-restaurantes das estações de trens." (ROY, 1999, p. 72).

> *link between a man with his child and what fruit he had in the village he lived before he was kicked out, and how that relates do Mr. Wolfensohn at the World Bank. That's what I want to do. The God of Small Things is a book where you connect the very smallest things to the very biggest: whether it's the dent that a baby spider makes on the surface of water or the quality of the moonlight on a river or how history and politics intrude into your life, your house, your bedroom.* (THE PROGRESSIVE, 2001, p. 3).[29]

Roy percebe a História como uma verdadeira intrusa que vai se apoderando de nossa vida vagarosa e silenciosamente. Em seu livro, a importância da História é tão decisiva a ponto de merecer um capítulo intitulado *A Casa da História*, onde Velutha foi capturado e espancado cruelmente, ficando com três fraturas no crânio, as duas rótulas, o nariz e ambos os molares quebrados. A atrocidade ocorreu na frente dos gêmeos, que naquele momento ainda não haviam compreendido o que exatamente estava acontecendo, porque "eram jovens demais para saber que aqueles eram apenas lacaios da História. Mandados para acertar as contas e cobrar as taxas daqueles que desrespeita(va)m as leis" (ROY, 1999, p. 307).

Nessa mesma casa, ocorreram outros episódios: a história de Kari Saipu - um inglês que se tornou "indiano" e mantinha um caso homossexual com outro indiano -, o encontro de Ammu e Velutha; todos os transgressores atravessaram o rio, romperam os limites e, tentando abrigo naquela casa, foram pegos no contrapé da História e expulsos dela. Ironicamente, essa casa é demolida para dar lugar a um hotel que diverte os turistas com espetáculos, cujo tema principal

---

[29] Eu não vejo grande diferença entre *O deus das pequenas coisas* e meus trabalhos de não-ficção. Porque como eu sempre digo, ficção é verdade. Eu penso ser a ficção a coisa a mais verdadeira que sempre existiu. Agora, todo meu esforço é remover essa distinção. O escritor é o parteiro da compreensão. É muito importante para mim, falar sobre política como uma história, fazê-la real, para criar uma ligação entre um homem com sua criança e que fruta ele teve na vila em que viveu antes que tivesse sido chutado para fora, e como isso se relaciona com o Sr. Wolfensohn no Banco Mundial. Isto é o que eu quero fazer. *O deus das pequenas coisas* é um livro que você conecta as menores coisas às maiores: mesmo que seja o lugar que um bebê-aranha faça na superfície da água, ou a qualidade da luz da lua em um rio ou como a História e a política se intrometem em sua vida, em sua casa, em seu quarto (THE PROGRESSIVE, 2001, p. 3, tradução nossa).

é a própria história indiana encenada por indianos marginalizados e pobres, justamente por aqueles que ficaram do lado de fora da casa da História. Para Fonseca & Almeida (2005, p. 64), essa situação pode ser entendida como uma alusão às frágeis fronteiras entre os melodramas da vida e do palco.

Assim, Estha e Rahel, quando adultos, entenderam a força dos acontecimentos e das palavras do Tio Chacko, que definia a *Casa da História* como sendo “uma casa velha de noite. Com todas as lâmpadas acesas. E os ancestrais sussurando lá dentro” (ROY, 1999, p. 61); uma maneira de demonstrar que todos esses acontecimentos estariam tatuados permanentemente na sua trajetória e na sua alma. Por mais que o mundo caminhe, as marcas são eternas e, de uma forma ou de outra, sempre aparecem para cobrar seus impostos, formando uma espécie de círculo compulsório e inquebrável, já que estavam “presos do lado de fora da própria História e incapazes de retornar sobre os próprios passos porque as pegadas tinham sido apagadas.” (ROY, 1999, p. 61).

Estha, Rahel, Ammu, Pappachi, Mammachi, Baby Kochama, Chacko, Margareth Kochama, Sophie Mol e Velutha tentam construir a Índia de seus sonhos: Estha e Rahel buscam resgatar a infância feliz de outrora, que fora perdida; Baby Kochamma amarga a não realização amorosa, que está refletida nas estranhas espécies que planta em seu jardim; Chacko, apesar de se dizer comunista, tenta resgatar a atmosfera intelectual de Oxford; Ammu busca o homem de seus sonhos; Margareth Kochamma e Sophie Mol buscam alento para a morte de Joe; Velutha deseja uma Índia mais solidária e luta pela abolição do sistema de castas.

Todas essas incursões a respeito da História podem demonstrar a busca no passado histórico de situações que, de alguma maneira, expliquem como a identidade indiana pode ser representada no presente. Essa atitude se justifica, na medida em que algumas personagens, profundamente descontentes com a situação

atual da Índia, enveredam em uma tentativa de resgatar a identidade nacional baseada na conscientização cultural do povo indiano, bem como na dignidade do ser humano.

Em outro momento, na busca da identidade nacional há um movimento paralelo para resgatar a própria identidade de cada personagem que tenta sempre restaurar as memórias do passado para redefinir o presente e, talvez, salvar o futuro; fato evidenciado pelo retorno de Rahel a Ayemenem, após vinte e três anos, para resgatar justamente as identidades do irmão, de si própria e, principalmente, da época da infância.

Neste processo de resgate, Rahel não visa meramente readquirir a infância enquanto demarcação espaço-temporal; seu objetivo é reaver a atmosfera terna, carinhosa e de profunda cumplicidade que sempre houve entre eles – Velutha, Ammu, Estha e ela - naquela comunidade, até o episódio da morte de Sophie Mol.

Na citação abaixo, verificamos que Ammu também partilhava essa sensação:

> *On that last visit, Ammu spent the morning with Rahel in her room. With the last of her merger salary she had bought her daughter small presents wrapped in brown paper with colored paper hearts pasted on. A packet of cigarette sweets, a tin Phantom pencil box and* ***Paul Bunyan*** *– a Junior Classic Illustrated comic. They were presents for a seven-year-old; Rahel was nearly eleven. It was as though Ammu believed that if she refused to acknowledge the passage of time, if she willed it to stand still in the lives of her twins, it would. As though sheer willpower was enough to suspend her children's childhoods until she could afford to have them living with her. Then they could take up from where they left off. Start again from seven. Ammu told Rahel that she had bought Estha a comic too, but that she'd kept it away for him until she got another job and could earn enough to rent a room for the three of them to stay together in. Then she'd go to Calcutta and fetch Estha, and he could have his comic. That day was not so far off, Ammu said. It could happen* ***any*** *day.* (ROY, 1997, p. 152, grifo nosso).[30]

[30] "Naquela última visita, Ammu passou a manhã com Rahel em seu quarto. Com o resto de seu salário magro tinha comprado para a filha pequenos presentes embrulhados em papel pardo com coraçõezinhos de papel colorido pregados em cima. Um maço de cigarros de chocolate, uma lata de lápis Phantom e *Paul Bunyan*, uma revista em quadrinhos de Clássicos Ilustrados Júnior. Eram presentes para uma menina de sete anos; Rahel tinha quase onze. Era como se Ammu acreditasse que, se se recusasse a admitir a passagem do tempo, se desejasse que o tempo parasse na vida de seus gêmeos, o tempo fosse parar de

Percebemos que Ammu deseja retornar no tempo para preservar justamente a época em que tinha os filhos queridos e a felicidade secreta de amar Velutha; todos juntos dela, vivendo momentos de pequenas alegrias, em total cumplicidade. A observação de certas peculiaridades da escritura dessa citação nos fornece indícios de fatos importantes: o adjetivo ***last*** já é indicador de que a tentativa de Ammu driblar todo o sistema social e sobreviver a ele já está chegando ao final sem, contudo, prometer algum tipo de ganho de causa; a repetição dos pronomes pessoais ***she*** e ***they*** e do pronome objeto ***them*** reforça o forte sentimento entre eles e a luta que ela, Ammu, estava empreendendo para mantê-los unidos; o emprego dos verbos modais, ***could*** e ***would*****,** denota a sensação de um futuro provável, abrindo sua vida para o campo das possibilidades, embora estas não fossem promissoras; o uso da conjunção **e** e do advérbio ***then*** podem remeter à circularidade que Ammu tenta não romper, indica uma espécie de tentativa de manter a época primordial e das pequenas boas coisas, bem ressaltada pelo uso do adjetivo ***small***.

A conjunção de todos esses elementos, enfatizando principalmente a repetição e a retomada mítica do tempo primordial, induz a passagem da trajetória social dessas personagens para a trajetória poética, no sentido de resgatar partes que, em conjunto, possam solucionar seu drama, enquanto seres inseridos na historicidade do mundo, mas, principalmente, no imenso plano cósmico. A intensa repetição de alguns termos ainda pode remeter à estrutura sintática da linguagem infantil que, justamente na repetição, encontra seu próprio meio de coesão.

Partindo desse pensamento, a obra pode ser vista como grande

---

fato. Como se a mera força de vontade fosse suficiente para colocar em suspenso a infância de seus filhos, até ela ter condições de levá-los para viver com ela. Então poderiam retomar de onde tinham parado. Começar de novo dos sete anos. Ammu disse a Rahel que havia comprado uma revista para Estha também, mas que ia guardar até conseguir outro emprego e ganhar o suficiente para poder alugar um quarto para os três ficarem juntos. Então, iria para Calcutá, pegaria Estha e ele ganharia a revista dele. Não faltava muito para chegar esse dia, Ammu disse.Podia acontecer a *qualquer* momento." (ROY, 1999, p. 165, grifo nosso).

metáfora da busca das identidades nacional e cultural que, juntamente com a forma e a linguagem poética, oferece a possibilidade de se ler esse texto como uma narrativa poética, de acordo com a teoria de Jean-Yves Tadié (1978). Percebe-se a forte presença do hibridismo relativo à forma e ao conteúdo, uma vez que a narrativa em discussão apresenta uma intersecção entre prosa e poesia, demonstrando que a tendência de misturar os gêneros é um procedimento da literatura contemporânea incorporado por Roy, mas que já pode ser identificado na literatura indiana antes de qualquer contato com o Ocidente, como discutimos no subcapítulo 2.1 desta tese.

Na ânsia de construir um mundo fechado e particular, a narrativa poética pode recorrer à História, mas no sentido de se apoderar dela para reforçar a entrada no tempo poético, pois essa historicidade, embora bem marcada pelas diversas vozes do texto, conduz as personagens da reflexão objetiva e coletiva à reflexão subjetiva, individual; “abandona” a prosa para atender à voz lírica que ecoa justamente em um tempo fora do mundo cronológico e histórico. Fanon (1979, p. 188), citando o poeta francês René Char, ajuda-nos a compreender essa situação ao colocar que o poema emerge de uma imposição subjetiva e de uma escolha objetiva.

Portanto, ao eleger instantes privilegiados, eternos e míticos, a narrativa poética propõe-se a discutir a condição humana e não mais somente sua condição política e social. Ainda mais em se tratando de um povo que apresenta forte tendência para compreender a terra, a natureza e todos os aspectos do universo sob uma perspectiva mítica, em que o “irracional” parece ser profundamente lógico em comparação à racionalidade ocidental.

A importância da passagem do objetivo para o subjetivo – do pós-colonial à narrativa poética – encontra mais reforços nas considerações de Eliade (1991, p. 100) ao esclarecer que a filosofia indiana recusa-se a atribuir valor exagerado a tudo aquilo que resume uma situação extremamente particular, “situação

do homem na História", porque a História da Índia está ancorada no patamar da transcendência e toda a historicidade do mundo nada mais representa do que um instante no imenso "drama cósmico" que é o universo.

Nesse sentido, Eliade enfatiza que, por esse motivo, o espírito indiano sempre apresentou forte recusa em atribuir valores sólidos à História, deixando, conseqüentemente, lacunas em sua consciência histórica. Mesmo que essa voz histórica envolva um protesto social ela acaba por atracar na densidade solitária da individualização, fazendo com que o espírito lírico seja uma forma de reação à "coisificação do mundo, à dominação das mercadorias sobre os homens, que desde a Revolução Industrial se instaurou como poder dominante de vida", como explica Adorno (1975, p. 203).

Fonseca & Almeida (1995, p. 62) também demonstram que esse tipo de pensamento atingiu a sociedade indiana e citam a escritora Ruth Prawer Jhabvala (1927) cujos romances e contos retratam a alta burguesia, buscando os valores materiais e o acúmulo de riquezas como forma de afirmação social. Com essa empreita existe, novamente, um profundo embate entre o questionamento dos pensamentos ocidental e oriental e, conseqüentemente, a indagação das identidades individual e nacional.

Enfatizando as reflexões de Eliade, fica mais perceptível o real significado da citação abaixo, quando Chacko tenta explicar aos sobrinhos a problemática histórica relacionada à colonização e ao caminhar do mundo:

> *The Earth Woman was eleven years old, Chacko said, when the first single-celled organisms appeared. The first animals, creatures like worms and jellyfish, appeared only when she was forty. She was over forty-five – just eight months ago – when dinosaurs roamed the earth.*
> *"The whole of human civilization as we know it," Chacko told the twins, "began **only two** hours ago in the Earth Woman's life. As long as it takes us to drive from Ayemenem to Cochin."*

> *It was awe-inspiring and humbling thought, Chacko said* […] *that the whole of contemporary history, the World Wars, the War of Dreams, the Man on the Moon, science, literature, philosophy, the pursuit of knowledge – was no more than a blink of the Eath Woman's eye.*
> *"And we, my dears, everything we are and ever will be are just a twinkle in her eye," Chacko said grandly, lying on his bed, staring at the ceiling.* (ROY, 1997, p. 53, grifo da autora).[31]

The God of Small Things, portanto, apresenta esses instantes inocentes que, reunidos, ultrapassam qualquer demarcação histórica, porque estão vinculados a um tempo mítico, centrado fora do mundo, onde todas as pequenas coisas, mesmo as mais banais, como banhar porquinhos, encontram-se intactas e alheias à complexidade do mundo externo. Essas situações remontam à figura circular de um colar: pequenas contas que, uma a uma, formam uma grande história, um segredo inacessível pelo tempo, sustentado por uma melancolia, uma nostalgia profunda pelo paraíso perdido. Assim, partindo do social, a narrativa poética *"écoute le silence* [...] *ces minutes heureses que la poésie a toujours su évoquer"* (TADIÉ, 1978, p. 111).

Como um fenômeno de transição entre o romance e o poema, a narrativa poética utiliza os elementos estruturais da narrativa clássica de maneira totalmente modificada. As personagens, o espaço, o tempo, o narrador e o enredo sofrem verdadeira transformação, cujo movimento impulsiona a narrativa em favor de

---

[31] "A Mulher Terra tinha onze anos de idade, disse Chacko, quando apareceram os primeiros organismos unicelulares. Os primeiros animais, criaturas iguais a vermes e águas-marinhas, só apareceram quando tinha quarenta. Tinha quarenta e cinco havia apenas oito meses, quando os dinossauros ainda dominavam a terra.
"Toda a civilização humana conforme nós conhecemos, Chacko disse aos gêmeos, "começou faz *só duas horas* na vida da Mulher Terra. O tempo que leva para ir de carro de Ayemenem até Cochin".
Era assustador e humilhante, disse Chako […] saber que a totalidade da História contemporânea, as Guerras Mundiais, a Guerra de Sonhos, o Homem na Lua, a ciência, a literatura, a filosofia, a busca de conhecimento não eram mais do que uma piscada de olhos na Mulher Terra.
"E nós, meus queridos, tudo o que nós somos e jamais seremos é só uma piscada do olho dela", Chako disse em tom grandioso, deitado em sua cama, olhando o teto." (ROY, 1999, p. 63, grifo da autora).

uma busca eterna que se apresenta como mítica e, por conseqüência, poética:

> Nessa perspectiva, vislumbra-se o autor transformando a narrativa em instrumento de poesia: partindo para o abismo de uma busca interior, perseguindo a reflexão exaustiva da criação humana. Torna-se, portanto, um catalisador constante do ser e assume conseqüentemente uma necessidade reiterada de preencher todos os espaços perdidos do homem e de si mesmo. A busca surge como uma complexa relação que permeia o ser e o mundo. O narrador conta histórias, manipula os sentimentos e os acontecimentos para dar vida ao seu próprio desejo, ao seu próprio sonho. (TABAK, 2005, p. 06).

Dessa maneira, esse movimento de busca é altamente marcado por fortes características do universo poético, como o ritmo, a presença do mito e as figuras de linguagem, que conduzem todos os elementos da obra para uma forma diferente de narrar, orientada pelos âmbitos metafórico e circular que, novamente, remetem à estrutura poética.

Assim, desse tipo de narrativa emanam dois caminhos: no primeiro – concentrado na função referencial - realiza-se na narrativa, apresentando um enredo marcado pela historicidade do mundo, e no segundo – a contra-narrativa - concentrado na função poética - realiza-se justamente no movimento contrário, porque retira o herói do mundo e o interioriza, para que ele recrie "o mundo através de seu olhar, de acordo com seus devaneios e alucinações" (CAMARANI, 1997, p. 268); desta ambivalência, emana a narrativa poética.

É exatamente desse jogo com a linguagem, do confronto entre a prosa e a poesia que Arundhati Roy construiu *The God of the Small Things*, uma narrativa poética que favorece a essência cósmica em detrimento da cronologia do tempo. Portanto, a leitura pós-colonial de *The God of Small Things* se apresenta como ponto de partida para nossas reflexões acerca da narrativa poética como instrumento diferenciado na busca do entendimento da voz poética do deus das pequenas coisas dentro do diálogo pós-colonial. Essas possibilidades de leituras de

The God of Small Things só fazem enriquecer a fortuna crítica da obra, porque proporcionam a sobreposição de horizontes que, segundo Victor Hugo (1802-1885), embora tratanto de outro assunto, considera ser a finalidade da arte: “abrir para caminhos múltiplos” (1988, p. 62).

*

2) A Voz Poética de The God of Small Things

2.1) A NARRATIVA POÉTICA

> ***La preocupación del ser humano ha estado siempre sometida a um ritmo: del Universo al Yo, del Yo al Universo. Es curioso que siempre haya empezado por interrogar el vasto universo: mucho antes que Sócrates se preguntara sobre el bien y el mal, sobre el destino de nuetra vida y sobre la realidade de la muerte, los filósofos niños de Jonia habían buscado el secreto del Cosmos, la misión del água y del fuego, el enigma de los astros. Hoy, como cada vez que el ciclo platônico retorna al punto catastrófico, el hombre dirige su atención a su próprio mundo interior. Y el gran tema de la literatura no es la aventura del hombre lanzado a la conquista del mundo externo sino la aventura del hombre que explora los abismos y cuevas de su própria alma.***
>
> **(Ernesto Sabato, *El escritor y sus fantasmas*)**

> ***O Gita recomenda que, passo a passo, tentemos nos elevar no plano da alma, eliminando os planos inferiores... precisamos tentar descobrir esse ponto de luz que é a alma. Se, de algum modo, pela introspecção, você puder perceber a alma, então qualquer valor que você tenha designado a toda esta manifestação material virará cinzas. Você verá que a verdadeira identificação encontra-se aqui dentro! [...] A região interna é tão elevada...***
>
> **(Srilab B. R. Sridhar Dev-Goswami Maharaj, *O céu consciente*)**

A narrativa poética é uma teoria crítica que se originou na Europa e nos Estados Unidos com os estudos de Ralph Freedman (*The Lyrical Novel*) e de Jean-Yves Tadié (*Le Récit Poètique*), nas décadas de 60 e de 70, respectivamente. Ambos defendem a narrativa poética como um gênero híbrido, em que os vários aspectos ligados à – personagem, narrador, espaço, tempo, mito e estrutura – sofrem uma profunda transformação em relação ao romance tradicional, uma vez que todos eles, em conjunto, orientam a narrativa em direção ao mito, permitindo que os acontecimentos narrados sejam invadidos por verdadeiros instantes de interioridade e de introspecção de um eu absoluto, como discute Tabak (2005, p. 4).

Esses momentos de interioridade que a narrativa poética suscita fazem com que exista um vínculo estreito entre ela e o romantismo, cujo alicerce se concentrava na evasão, no imaginário e no restabelecimento do diálogo do homem com sua própria natureza; ligação que havia sido perdida em virtude da solidificação do pensamento ocidental, racional e científico no século XIX. Essas discussões sociais e históricas que fatalmente impulsionavam o homem para um real imediato não ofereciam oportunidade de reflexão profunda sobre si mesmo e sobre seu posicionamento em um mundo profundamente caótico.

Com a narrativa poética há, portanto, uma espécie de rompimento do indivíduo com a razão, o tempo histórico e o momento social, para adentrar no tempo interior de uma busca contínua e mítica por excelência, que somente pode ser decifrada através da observação dos procedimentos poéticos. Por isso, Tadié (1978, p. 7) observa que a narrativa poética é um fenômeno de transição entre o romance e a poesia, uma narrativa que toma emprestado do poema seus meios de ação e seus efeitos, de modo que sua análise deve considerar ao mesmo tempo técnicas de descrição do romance e do poema.

Este ponto também é compartilhado por Freedman (1971, p. 1 e p. 17) quando este diz que a narrativa poética é um gênero híbrido que utiliza o romance para atingir a função de poema. Observamos que o crítico reforça essa postura ao refletir que os autores de narrativa poética, ao seguirem mais padrões imagéticos, posicionam-se muito mais como poetas do que como romancistas. Dessa maneira, entendemos as palavras de Arundhati Roy ela quando comenta que a inspiração para *The God of Small Things* veio não de uma idéia, mas de uma imagem, “a imagem deste Plymouth azul-celeste preso na ferrovia, cruzando com os gêmeos dentro e esta marcha Marxista estendendo-se ao redor deles”. (SIMMONS,

2002, p. 1, tradução nossa).[32]

Assim, a narrativa poética desafiando o próprio limite entre os gêneros, cria um universo híbrido privilegiando o contato profundo do homem com sua existência e, na tentativa de estabelecer um elo entre a vida e um mundo interior, procura atingir a essência a partir da tentativa do conhecimento de si próprio, visando ao restabelecimento da própria identidade. É justamente nesse limite entre gêneros que Arundhati Roy constrói *The God of Small Things*.

Nessa obra, observamos que a presença de focos narrativos múltiplos, da disposição tipográfica bastante diferenciada das frases, da mudança de parágrafos e de capítulos, do uso de narrativas encaixadas, a presença da História, de repetições e de recursos poéticos orienta a narrativa para os caminhos da literatura contemporânea como é descrita no Ocidente. Entretanto, chamamos atenção para o fato de que alguns desses mecanismos da literatura contemporânea, segundo Paniker, já eram presentes na literatura indiana antiga, como os textos da tradição *Pañcatranta* (século I d.C.), que são exemplares pelo uso da alegoria. Portanto, acreditamos que o hibridismo - formal e cultural - é o fio necessário para a compreensão da tradição literária de Arundhati Roy e, conseqüentemente, da narrativa poética praticada por ela.

A narrativa poética é um procedimento literário também oriental que Roy incorpora habilmente à sua tradição indo-inglesa. Precisamos observar que, enquanto no Ocidente os primórdios deste gênero datam da época do Romantismo e do Simbolismo, fixando-se enquanto teoria estrutural nas décadas de 60 e 70 do século XX, a mesma já era provavelmente um procedimento indiano antigo, cuja origem pode remeter à época de composição dos *Vedas* (1500 a.C.) e do *Mãhabhãrata* (Século VIII ou IX a.C). Embora já discutimos sobre esses no primeiro capítulo desta tese, é pertinente retomá-los neste momento para justificar a presença

[32] [...] *the image of this sky blue Plymouth stuck at the railroad crossing with the twins inside and this Marxist procession raging around it.* (SIMMONS, 2002, p.1).

da narrativa poética na Índia.

Os *Vedas* – a ciência, o saber religioso - (*Rigveda*, *Samaveda*, *Iajurveda* e *Atarveda*) são textos da tradição oral sânscrita que formam o sistema de escrituras sagradas do hinduísmo; são considerados os mais antigos estratos da narrativa indiana. O núcleo dos *Vedas* é composto pelos *Mantras* (orações) – hinos, orações, encantamentos, mágicas e fórmulas ritualísticas -, que contemplam diversos deuses, como *Rudra* (deus da tempestade e da caça), *Varuna* (deus da criação), *Indra* (deus da guerra e do tempo) e *Agni* (deus do fogo), entre outros. Segundo Paniker (2003, p. 18), há muitos desses hinos que comportam certos tipos de narrativas as quais, posteriormente, foram desenvolvidas em estórias ou episódios.

Já o *Mãhabhãrata* é um épico perpassado por um conjunto de lendas, mitos, concepções e apresenta, em relação à forma ou aos temas, a mescla de estilos de narração, conforme explica Paniker (2003, p. 43). Esse épico descreve, no primeiro plano, a luta pelo poder entre dois clãs de primos descendentes do rei Bhãrata; porém, em um "segundo" plano, pode-se perceber a contra-narrativa que, ultrapassando o mero relato de uma contenda militar, descreve filosoficamente a "luta, no interior de cada um de nós, pela descoberta da sua identidade mais recôndita" (CORREIA, 2006, p. 2). Esta luta filosófica pelo significado de própria existência é uma das bases e objetivos de vida do pensamento indiano e que fundamentam as mais diversas religiões praticadas nesse país, pois:

> *Religion in the context of philosophy is particularly significant because tradionally in India is believed that the role of philosophizing, in the sense of attempting to understand the nature of whatever it is one is focusing on, is directly associated with one's destiny. So philosophy is seen not in terms of a professional intellectual pursuit that can be set aside at the end of the working day, but as an attempt to understand the true nature of reality in terms of an inner or spiritual quest* (HAMILTON, 2001, p. 1).[33]

[33] A religião no contexto da filosofia é particularmente significativa porque tradicionalmente, na Índia, acredita-se que o papel da filosofia, no sentido de tentar compreender a natureza sobre

Além do *Mãhabhãrata*, é possível retomar também a idéia da Antigüidade da narrativa híbrida na Índia ao refletir sobre a obra intitulada *Rãmãyana* (Século III a.C.) que, dividida em sete livros, relata a trajetória do herói *Rama* desde seu nascimento até sua morte. Esse épico, considerado parte da crença hinduísta, é reverenciado pelos indianos que acreditam ser, a leitura ou a audição de certos trechos, especialmente aqueles escritos em forma de hino, uma forma de libertação dos pecados. Os indianos acreditam também que o processo de reencarnação de *Rama* é considerado um demonstrativo do caminho correto a se seguir para garantir o *dharma* na terra: a harmonia verdadeira, a ordem social, a integridade e a virtude. O *dharma* é a relação de interdependência existente entre a ordem universal, a social e a individual.

Adicionalmente à mistura de gêneros, notamos que o procedimento literário ocidental denonimado *frame story* – narrativa encaixada – apresenta-se como ferramenta bastante utilizada na literatura indiana; além do *Mahãbhãrata* e do *Rãmãyana,* notamos também o texto intitulado *Shuka Saptati* (Setenta contos do papagaio). Este livro da literatura clássica sânscrita, escrito provavelmente no século XII d.C., possui contos que são narrados por um papagaio de estimação, cuja missão é fazer com que a jovem *Prabhavati* não procure pelo amante durante a ausência de seu marido. Durante setenta noites, o papagaio, mesclando prosa e poesia, narra inúmeras estórias sobre atos ilícitos, fugas mirabolantes e paixões; além da forma, essas narrações ainda abarcam denúncia social, homilias e preceitos morais característicos da Índia antiga.

Entretanto, refletindo ainda sobre a estrutura formal desse livro, notamos que o mesmo apresenta um prólogo geral e depois todos os contos terminam

---

qualquer coisa que alguém esteja focando, é associado diretamente com o destino. Assim, a filosofia é vista não nos termos de uma perseguição intelectual ou profissional que possa ser colocada de lado no fim de um dia de trabalho, mas como uma tentativa de compreender a verdadeira natureza da realidade nos termos de uma busca interna ou espiritual. (HAMILTON, 2001, p. 1, tradução nossa).

com a frase: *Here ends the first tale of Shuka Saptati* (SAPTATI, 2000). Tal construção já era utilizada na Índia, mas apareceu nas letras inglesas com o livro *The Canterbury Tales* (1380-1390), de Geoffrey Chaucer (1340?-1400?), embora sua inspiração seja atribuída ao *Decameron* (1350-1353), de Giovanni Boccaccio (1313-1375).

Paniker (2003) confirma a ampla utilização desse recurso narrativo também nas coleções de contos denominadas *Kathãsaritsãgara* (oceano de estórias), *Brhatkathã* (grande estória), *Pañcatantra* (200 a.C.), *Dasakumãracarita*, *Hitopadesakathã* e *Vikramadiyakatha*, derivadas principalmente do *Rigvedas* e do *Upanisads* (autoconhecimento) – partes dos *Vedas* -, que se desenvolvem em forma de narrativa encaixada, havendo coerência entre todas as estórias.

Continuando a explorar os pontos de convergência entre a literatura do Ocidente e do Oriente para mostrar mais pontos comuns, mencionamos os contos populares - resgatados da tradição oral (3.012 a.C.) -, que muito se assemelham – embora com a essência profundamente diferente - à herança dos Irmãos Grimm, de Charles Perrault e de Hans Christian Andersen, entre outros. Para exemplificar, citamos os contos denominados *Punchkin* e A magnífica *Lailai*.

Em *Punchkin*, um rajá fica viúvo com suas sete lindas princesas que, ao casar-se novamente, deixa suas filhas na responsabilidade de uma perversa madrasta cuja ambição é se livrar das meninas para que toda a riqueza do rajá fique somente para ela e sua filha. Depois de muitos acontecimentos, uma das princesas – a do bem – fica presa em uma torre por doze anos quando, finalmente, um príncipe – um jovem hábil e inteligência brilhante – chega para resgatá-la. Esses acontecimentos são comuns aos contos de fada *Cinderela* e *Rapunzel*.

Em *A magnífica Lailai*, o príncipe Majnun é descrito como um jovem muito belo “com dentes cor de neve, lábios vermelhos, olhos azuis, faces rosas e pele alva” (JACOBS, 2003, p. 63). Em oposição, Lailai é apresentada como uma

horrenda mulher: velha, com nariz enorme e dentes em forma de presa [...] Vivia na floresta, não comia, nem bebia, apenas repetia: “Majnun, Majnun, eu quero Majnun” (JACOBS, 2003, p. 52). Ao encontrar novamente o príncipe, Lailai fala sobre sua intenção de casamento que é refutada imediamente porque ele só se casa com ela quando ela tornar-se uma linda jovem. Nesse conto, a caracterização do príncipe é uma versão masculina de nossa Branca de Neve e a transformação de Lailai em uma bela mulher também retratada por Geoffrey Chaucer em *The Wife of Bath’s Tale*, um dos contos que compõem a coletânea do *Canterbury Tales*.

Atentamos que mais algumas reflexões de Paniker (2003, p. 39) sobre a narrativa de tradição *Purãnic,* que significa antigo, são valiosas, no sentido de auxiliar nossa compreensão sobre as múltiplas faces da literatura indiana. Para exemplificar, este estudioso cita a narrativa *Bhãgavata* (*Purãnic*) como sendo profundamente complexa, possuindo ramificação em várias direções e combinando muitos elementos que podem ser encontrados nos romances ocidentais: algumas são filosóficas, como em Dostoievsky e Tolstoy; algumas psicológicas, como em D. H. Lawrence; outras sócio-políticas, como as de Balzac ou Hugo; algumas alegóricas, como as de Kafka ou Orwell.

A partir dessas reflexões, acreditamos que a herança secular da literatura indiana reúne condições para a realização da narrativa híbrida. Seus textos geralmente contemplam a fusão entre prosa e poesia naturalmente, porque os indianos, na busca pela compreensão do sentido da vida, pronunciam excertos de textos, escritos em forma poética, sagrados e filosóficos, de várias tradições, para discutir a iluminação espiritual. Essa situação híbrida justifica-se ao lembrarmos que a Índia é um país que mantém um elo permanente com suas origens e tradições, sendo também a tradução de uma cultura mosaica impulsionada por uma infinidade de variações literárias e de sucessivos processos de colonização.

Portanto, pode-se afirmar que, para os indianos, a prática da narrativa híbrida é uma atitude constante, em função dessa herança religiosa e filosófica, porque sua crença está fundamentada no desejo de transcender a matéria, o mundo físico, em busca da luz primordial, cujo objetivo é reconduzir o homem a um tempo passado e remoto, localizado no tempo anterior ao tempo, como enfatiza Beibeder (2000, p. 712). A própria narrativa da tradição *Puranic* se constitui como um bom exemplo porque, devido à sua profunda raiz nativa, transforma os mitos em experiências diárias. Tanto que sua distribuição nos livros obedece mais à lógica da interiorização do que à ordem alfabética ou temática das enciclopédias ocidentais.

Essa necessidade de deslocamento do homem para o tempo primordial pode ser interpretada como uma forma de suspender o tempo comum e presente – representação do caos –, redirecionando-o ao tempo mitológico – representação da ordem paradisíaca. Para Beibeder (2002, p. 712), a Índia conserva profundamente, até no cotidiano, sua mitologia, fazendo com que inúmeros textos literários retomem incansavelmente as histórias dos deuses, independente da língua ou do dialeto. Com isso, os indianos vivem uma relação familiar com os deuses porque, indubitavelmente, estes se apresentam quase tão vivos como o foram no passado, e as festas, as cerimônias e as recitações dos textos sagrados encarregam-se de reatualizar esse imaginário de forma perene e permanente.

Para ilustrar a importância dessa relação entre a vida e o mito, Paniker (2003, p. 8) ressalta que o pensamento indiano tem sempre questionado a natureza da realidade e apresentado satisfação em transformar a realidade aparente em lendas e mitos, pois:

> [...] os grandes “mitos” ocupam posição de destaque, mas não são percebidos como mitos no sentido atual da palavra – são vividos. Incansavelmente retomados, traduzidos, adaptados, remodelados para servirem ao gosto do presente, são o fértil terreno fundamental em que viceja a inspiração literária – função que, de resto, exercem

> em relação às outras artes. Não se coagularam em formas rígidas, suas versões variam de uma região para outra, têm um papel decisivo na formação do imaginário; em suma, elas são *vivas.* (BEIBEDER, 2000, p. 719, grifo do autor).

Ao concluirmos essa rápida reflexão sobre o hibridismo cultural e literário na Índia, ressaltamos que a literatura indiana é um caminho natural para a realização da narrativa poética, pois seu componente poético advém naturalmente de sua vasta herança mitológica, do entrelaçamento entre *logos* e *mythos*, da relação entre história e ficção, da função do autor fundamentada na tarefa de comunicar o transcendente e o mítico, da estreita relação entre o tempo e o espaço, do uso da narrativa encaixada, da fusão entre prosa e poesia e, finalmente, por causa da incorporação da prosa indiana ao gênero romance ocidental, a partir do domínio inglês, no século XIX, com o ato denominado *Minute on Education.*

Em 1835, o conselheiro britânico Thomas Babington Macaulay, através de seu *Minute on Education*, defendeu a implementação da língua inglesa como o único instrumento capaz de abolir, o que se considerava ser a ignorância dos indianos. Para ele,

> *All parties seem to be agreed on one point, that the dialects commonly spoken among the natives of this part of India, contain neither literary nor scientific information, and are, moreover, so poor and rude that, until they are enriched from some other quarter, it will not be easy to translate any valuable work into them.*
> […] *I have conversed both here and at home with men distinguished by their proficiency in the Eastern tongues* […] *I have never found one among them who could deny that a single shelf of a good European library was worth the whole native literature of India and Arabia. The intrinsic superiority of the Western literature is, indeed, fully admitted by those members of the Committee who support the Oriental plan of education.*
> […]*Whether we look at the intrinsic value of our literature, or at the particular situation of this country, we shall see the strongest reason to think that, of all foreign tongues, the English tongue is that which would be the most useful to our native subjects.* (MACAULAY, 1835, grifo nosso).[34]

[34][...] todos os partidos parecem concordar com um ponto que os dialetos falados geralmente entre os nativos desta parte de India, não contêm informação literária nem científica, e são,

A partir desse ato de preconceito, a vasta e mutável tradição da literatura indiana, baseada em uma História de mais de quatro mil anos, em seus oitocentos e quarenta e quatro dialetos e quatorze línguas oficiais, vê-se ampliada pela inserção de romances nas línguas *Bengali* e *Marathi*. Por isso concordamos com Joshi (2002, p. 5) quando este esclarece que Macaulay e a política colonial trouxeram o romance para a Índia, mas, ainda assim, fica bastante difícil dizer em que bases o romance realmente chegou àquele país devido à sua riquíssima tradição oral e às suas múltiplas invasões.

Mukherjee (1999) explica que, com o estudo da literatura inglesa, os cidadãos indianos escolarizados desfrutaram de um novo mundo de conhecimentos e os romances vitorianos produzidos por Charles Dickens (1812-1870), Walter Scott (1771-1832), William Makepeace Thackeray (1811-1863), Wilkie Collins (1824-1889), Marie Corelli (1855-1924), Benjamin Disraeli (1804-1881), Bulwer Lytton (1803-1873) e G. W. M. Reynolds (1836-1894), entre outros, influenciaram as letras indianas, podendo ser encontrados praticamente em qualquer biblioteca familiar no século XIX.

Entretanto, o crítico enfatiza que a absorção do romance pelos indianos apresentou-se bastante problemática por causa das profundas diferenças no modo de se relacionar com o mundo por parte dessas culturas. Esse gênero, no

---

além disso, tão pobres e primitivos, que até serem enriquecidos por uma outra parte, não será fácil traduzir nenhum trabalho valioso para eles.

[...] eu conversei, tanto aqui como em meu país, com homens famosos por sua proficiência em línguas orientais [...] Eu nunca encontrei um entre eles que poderia negar em que uma única prateleira de uma boa biblioteca européia valeria toda literatura da India e de Arábia. A superioridade intrínseca da literatura ocidental, é, de fato, inteiramente admitida por aqueles membros do Comitê que apóiam o plano de educação Oriental.

[...] Se nós olhamos o valor intrínseco de nossa literatura, ou na situação particular deste país, nós veremos uma forte razão para pensar que, de todas as línguas estrangeiras, a língua inglesa é aquela que seria mais útil aos nossos propósitos nativos. (MACAULAY, 1835, grifo nosso).

ocidente, emergiu de um contexto marcado pelo surgimento do capitalismo moderno e da ascenção da burguesia, que, conseqüentemente, propiciaram o desenvolvimento do individualismo. Na Índia, em contrapartida, o ambiente literário ainda se apoiava em uma estrutura em que o homem não existia enquanto um ser individual, e em uma forma de real enraizada no mitológico, principalmente se observarmos que, até meados do século XVIII, esse ambiente estava alicerçado na versificação até em textos da Medicina, da Filosofia, da Astrologia e da Matemática. O estudioso ainda comenta que a prosa só encontrou seu forte desenvolvimento, pelo menos em Calcutá, Bombaim e Madras, com a chegada dos missionários cristãos, que imprimiam e divulgavam materiais nas línguas regionais.

Portanto, em um país pautado no *Bhagavad Gita*, cuja filosofia prega que a renúncia ao materialismo é a única forma de se atingir a alma, a conexão entre esses pólos suscitou um impasse, pois,

> *The Indian novelist had to operate in a tradition-bound society where neither a man's profession nor his marriage was his personal affair. His life was mapped out by his family or his community or his caste. In the rigidly hierarchial familial and social structure of nineteenth-century India, individualism was not an easy quality to render in literature. One of the problems of the early novelists was to reconcile two sets of value – one obtained by reading an alien literature and other available in life.* (MUKHERJEE, 1990, p. 7).[35]

Para Mukherjee (1990, p. 1), esse impasse pode ter sido resolvido com o acesso dos romancistas indianos à literatura de cunho intimista e filosófico praticada pelos russos e à literatura excessivamente moralista adotada pelos norte-americanos, porque forneceram uma espécie de alternativa para o forte racionalismo

[35] o romancista indiano teve que se movimentar nos limites de uma tradição social onde nem a profissão de um homem nem seu casamento eram seus assuntos pessoais. Sua vida foi traçada por sua família ou sua comunidade ou sua casta. Na rígida estrutura familiar e social na Índia do século XIX, o individualismo não era uma qualidade fácil de se conferir na literatura. Um dos problemas dos primeiros romancistas era conciliar dois conjuntos de valores: um obtido pela leitura de uma literatura estrangeira e outro disponível na vida. (MUKHERJEE, 1990, p. 7, tradução nossa).

inglês. Essa situação fica mais bem entendida se refletirmos sobre as palavras de Walsh (1990, p. 1) ao dizer que a literatura indiana escrita em inglês tem uma alma que é tão indiana quanto a tradição dessa literatura antes do contato com o Ocidente. Ou seja, tanto a literatura indiana escrita em inglês quanto a literatura da Índia produzida em suas incontáveis línguas e dialetos provém da mesma fonte.

Mesmo com a divergência de pensamento entre a Índia e a Inglaterra, o romance indiano teve seu início marcado pela confluência da herança inglesa e de outras tradições literárias mescladas às suas próprias. Nessa fusão, esse romance encontrou sua identidade porque, apesar da imposição educacional inglesa, a Índia não absorveu totalmente essa mudança tão drástica. Verifica-se então que da convergência do romance inglês ocidental com o pensamento indiano oriental, foi surgindo o romance indiano que “lhes permitia apresentar o seu cotidiano não como um exemplo de exotismo, mas como o dia-a-dia de uma comunidade”, conforme afirma Festino (2005, p. 52).

Tal surgimento ficou nas mãos de escritores como Raja Rammohun Roy, Mahavir Prasad Dvivedy, Arunacala Kavi, Michael Madhusudan Dutt, Jayashankar Prasad, Sir Rabindranath Tagore, Chandra Chatterjee, Hary Narayan Apte (Chatterjee e Apte são considerados pioneiros do romance), Laksminath Bezbarua, Muhammad Iqbal, Flora Annie Steel, Rudyard Kipling, Edmund Candler e Edward Thompson.

Walsh (1990, p. 32) enfatiza que o escritor e jornalista Raja Rammohun Roy abriu caminho para que a língua inglesa fosse utilizada pelos outros escritores com bastante intimidade, ao ponto desse idioma funcionar como uma segunda e natural voz para a sensibilidade indiana. Entres os temas preferidos de Roy, destacam-se as lutas pelos direitos femininos, pela tolerância religiosa, pela liberdade de imprensa, pela transformação das condições precárias dos camponeses

e agricultores e pela educação, ciência e democracia.

Mas o nascimento de romances indianos em inglês está ligado principalmente à geração de escritores a partir da década de 1930, em que se destacaram Raja Rao, Mulk Raj Anand, G. V. Desani, R. K. Narayan, V. S. Naipaul, Nayantara Sahga, A. K. Ramunujam, Kamala Das, Anita Desai, Amitav Ghosh, Salman Rushdie, Vikram Chandra, Upamanyu Chatterjee, Rohinton Mistry, Amit Chaudhuri e Gita Mehta.

Para Walsh (1990), Raja Rao, Mulk Raj Anand e R. K. Narayan são considerados os legítimos fundadores - *the founding fathers* - dessa década por terem estabelecido o tom da literatura indiana escrita em inglês através de suas obras focadas em temas como a pobreza, as castas, as classes abastadas e intelectualizadas e a classe média. Seguindo a linha de sucessão dos *founding fathers*, Walsh destaca os trabalhos de Khushwant Singh (1915), Kamala Markandaya e, principalmente, de Salman Rushdie.

Com seu livro *Midnight's Children* (1981), Rushdie projeta a Índia para o contexto internacional. Na crítica de Walsh, essa obra é a combinação do ímpeto e da fluência de Mulk Raj Anand, da metafísica especulativa de Raja Rao, da perspicácia psicológica de R. K. Narayam e da impetuosidade lingüística e fantasia de G. V. Desani. Além dessas características, o escritor adota um realismo severo, é cuidadoso com os detalhes e apresenta uma potente estrutura simbólica para falar ao mundo sobre seu país.

Walsh ressalta, ainda, que esses escritores foram sucedidos por uma nova geração de romancistas – inclusive mulheres – que modernizaram a herança literária recebida de seus predecessores. Inseridos nesse contexto e também denominados Filhos de *Filhos da Meia-noite*, estão, principalmente, Shashi Tharoor, Upamanyu Chatterjee, Amitav Gosh, Allan Sealy, Attia Hosaim, Santha

Rama Rau, Nayantara Sahgal e Ruth Prawer Jhabvala e, a partir da década de noventa até o presente, Amit Chaudhuri, Vikram Chandra, Manju Kapur, Anita Desai, Michael Ondaatje, Romesh Gunesekera, Jumpha Lahiri, Rohinton Mistry, Vikram Seth e Arundhati Roy.

Portanto, o contato entre essas duas grandes tradições literárias – o Oriente e o Ocidente -, propicia o desenvolvimento da narrativa poética na Índia. Novamente, da conjunção entre Oriente e Ocidente, entre poesia e prosa, *logos* e *mythos*, e matéria e espírito, existe a definição da narrativa poética praticada por Arundhati Roy, refletindo, além da trajetória mítica, um processo de hibridismo cultural e literário contemporâneos que só faz engrandecer o fenômeno literário e aproximar povos de natureza diametralmente opostas. Dessa maneira, não é difícil entender porque *The God of Small Things* é um exemplo perfeito de narrativa poética por apresentar, entre outras características, a integração de dois planos narrativos.

Em **primeiro plano**, é possível identificar um enredo mais simples, fundamentado na trajetória, dos anos sessenta aos anos noventa do século XX, de uma família tradicional indiana, em confronto com sérias questões acerca da colonização inglesa na Índia, das incursões marxistas, híbridas e globalizadas que desencadearam uma profunda crise das identidades cultural e nacional. A conjunção desses elementos seculares e históricos levou esse país, conforme já explorado no primeiro capítulo, a ter dificuldades no estabelecimento dessas identidades reforçando o verdadeiro caos de miséria, pobreza e pluralidade de castas, de línguas e de religiões desse país, como podemos observar nas palavras de Octávio Paz a seguir. Portanto, é nesse primeiro plano que *The God of Small Things* é receptivo à crítica pós-colonial, demonstrando, por meio de sua voz social, todas as contradições de que a Índia é formada:

> A primeira coisa que me surpreendeu na Índia, como a todos, foi sua diversidade feita de violentos contrastes: modernidade e arcaísmo, luxo e pobreza, sensualidade e ascetismo, incúria e eficácia, mansidão e violência, pluralidade de castas e línguas, deuses e ritos, costumes e idéias, rios e desertos, planuras e montanhas, cidades e pequenos povoados, a vida rural e a industrial, a distância de séculos no tempo e juntos no espaço. Porém a peculiaridade mais notável e a que marca a Índia não é de índole econômica ou política, mas sim religiosa: a coexistência do islamismo e do hinduísmo (1995, p. 41).

Entretanto, é no **segundo plano** que a leitura se revela poética, pois o enredo, o espaço, o tempo, a estrutura e o estilo, o narrador e as personagens deixam o discurso organizado de maneira lógica e seqüencial, para adentrar-se em um universo estrutural moldado no caos, nas digressões, no ritmo da memória, nos sentidos, na fantasia, “formando uma espécie de contra-narrativa e apresentando-se como uma experiência da realização da linguagem” (CAMARANI, 1997, p. 263). Roy verdadeiramente adere ao trabalho diferenciado com a linguagem: ela empreende um exercício de burilamento e estranhamento das palavras, elevando-as a condição poética ou melhor, de narrativa poética.

Conforme dito anteriormente, a conjunção de todas essas condições revela um percurso, comandado por um narrador, que se lança sempre em uma busca ontológica de sua própria identidade. Esse narrador, muitas vezes alter-ego da própria escritora e adotando perspectivas múltiplas, desestabiliza a ordem do mundo para reorganizá-lo na sua interioridade, em detrimento do mundo histórico. Paniker explica que a incorporação do autor como narrador é um procedimento comum na narrativa indiana, como é o caso exemplar de Vyãsa, que é o autor do *Mãhabhãrata*. Acreditamos que essa tendência suscita novamente a reflexão sobre os limites da ficção e da história adotados pela literatura indiana, pois o crítico argumenta que, por detrás do narrador, o próprio autor se movimenta quieta e vagarosamente (PANIKER, 2003, p. 34 e p. 35).

Dessa maneira, é possível compreender a importância do narrador para a narrativa poética porque, muitas vezes, a desestabilidade gerada por ele é tão marcante que se torna impossível identificar quem verdadeiramente está narrando determinados trechos, como acontence em *The God of Small Things*. Tabak esclarece bem essa tensão:

> O fato de termos uma personagem sendo apresentada de forma mental, na sua profundidade psíquica, faz com que o ponto de vista fique líquido. Ambas as vozes estão integradas à narração, que comumente está integrada à própria voz do autor. Há, portanto, uma onisciência seletiva que engole experiências narrativas autobiográficas. Transmitir o ponto de vista de uma narrativa, através da vivência interior de uma personagem, visa justamente atingir uma proximidade exacerbada da "intensa ilusão de realidade". Por outro lado, receber o próprio conteúdo mental (por si só) é sem dúvida uma revolução na arte de narrar. Especialmente porque o assunto dessas narrativas é justamente o conteúdo caótico e desordenado da mente humana. É na presença daquela linguagem paradoxalmente esquecida e viva de que Mallarmé falava e, é nessa perspectiva que notamos a importância do narrador dentro de uma narrativa poética (2005, p. 47).

Essa idéia da contra-narrativa torna-se mais concreta ao refletirmos que *The God of Small Things* é um livro sobre a Índia e sobre a natureza humana. Esse pensamento, aliado às intensas imagens míticas e poéticas e à própria trama, fornecem elementos que apóiam a escolha dessa teoria crítica em complementação à abordagem pós-colonial porque, como coloca Freedman (1971, p. 2), o contexto do mundo externo é percebido pelos escritores de narrativa poética, só que os mesmos os observam sob uma outra perspectiva, a da poesia. Com base nessa afirmação de Freedman, podemos afirmar que a realidade histórica da Índia foi mesclada à realidade interior das personagens de *The God of Small Things*, como acontece, principalmente, com Estha e Rahel porque esses irmãos, mesmo em sua inocência infantil, já sabiam que "[a] confusão ficava num lugar mais profundo, mais secreto." (ROY, 1999, p. 14) que somente foi explorado em virtude da escritora poética da autora.

Portanto, Roy, ao focalizar sua nação – com um olhar lírico -, empreende um trabalho literário contemporâneo que abarca o microcosmo indiano e o macrocosmo do mundo ampliando as fronteiras do cânone literário eurocêntrico. Finalmente, observamos que Roy, arquiteta de formação, constrói criticamente com cores, sabores, sons, cheiros, tradições, contradições, povos, crenças e rituais uma Índia híbrida que, ao fundir Oriente e Ocidente, apresenta a busca mítica do homem contemporâneo por momentos de realização e de felicidade.

*

2.2 – PERSONAGEM E NARRADOR

Para Tadié (1978, p. 15), o renascimento da narrativa poética no século XX trabalha os temas e as formas do romance para transformá-los, principalmente no que diz respeito às personagens. No romance tradicional, esse elemento da estrutura narrativa geralmente possui as identidades psicológicas e sociais definidas. Contrariamente, a narrativa poética não apresenta essa preocupação, pois privilegia a caracterização interna das mesmas. Por isso, Tadié aproxima a personagem da figura de Narciso, já que esse mito representa o indivíduo à procura de sua imagem.

Esse indivíduo, por estar inserido em um mundo que não reflete nenhum conforto para os desconfortos da alma, está incessantemente em busca de si mesmo e de momentos oníricos que possam ser paliativos às frustrações, à prosa do cotidiano. Apesar de estar vinculado à sociedade e a uma determinada cultura, ele faz do mundo um lugar de interrogações, inserindo-se preferencialmente no movimento interior e solitário, buscando respostas em um espaço e tempo “fora do mundo”, aqueles preservados na esfera mítica.

Ao elucidar as mudanças sofridas pelas personagens de uma narrativa poética, Tadié explica que as crianças são perfeitas para esse tipo de texto porque, como não têm exatamente um passado vivido, encontram-se em processo contínuo e intenso de transformação física e psíquica. Apesar de vivenciarem as angústias, elas ainda não as absorveram racionalmente, porque ainda não se tornaram vítimas dos infortúnios do mundo adulto.

Observamos que o livro *The God of Small Things* segue essa premissa: centraliza o enredo em duas crianças de sete anos, os irmãos gêmeos Estha e Rahel, relatando a transformação intensa que eles sofrem em virtude da interferência do mundo dos adultos no seu pequeno universo, protegido pela própria inocência inerente à sua idade.

Essa transformação traduz exatamente a trajetória de Rahel: uma criança alegre que tem seu irmão Estha, o *Elvis-Pelvis*, como companheiro de brincadeiras e de momentos mágicos que perduram em sua infância até o instante da morte da priminha inglesa, Sophiel Mol. A partir desse episódio, aquele mundo mágico, ressaltado ainda mais pela Índia mítica, perde totalmente o sentido. Tudo vira de pernas para o ar e a vida de Rahel passa, então, a ser uma sucessão de tragédias: o irmão é separado dela, a mãe morre, o amado amigo Velutha também morre, e, com isso, sua identidade fica sem sentido, pois suas maiores referências ficam enterradas naquele paraíso que se perdeu.

Por causa dessas circunstâncias, Rahel percebe que o deus das pequenas coisas é, também, o deus das grandes perdas e que, na vida, tudo pode mudar em um instante, como observamos na citação abaixo que, por meio do enfoque lírico, discute as oposições entre as coisas boas e as ruins:

> *Then Small God (cozy and conteined, private and limited) came away cauterized, laughing numbly at his own temerity. Inured by the confirmation of his own inconsequence, he became resilient and truly indifferent. Nothing mattered much. Nothing much mattered. And the less it matterred, the less it mattered. It was never important enough. Because Worse Things had happened. In the country that she came from, poised forever between the terror of war and the horror of peace, Worse Things kept happening.* (ROY, 1997, p. 20)[36]

[36] "Então o Pequeno Deus (íntimo e contido, particular e limitado) se afastava, cauterizado, rindo entorpecido de sua própria temeridade. Habituado à confirmação de sua própria insignificância, ele se tornava flexível e realmente diferente. Nada importava muito. Quase nada importava. E quanto menos importava, menos importava. Nada era suficientemente importante. Porque Coisas Piores tinham acontecido. No país de onde ela vinha, e que estava eternamente entre o terror da guerra e o horror da paz, Coisas Piores estavam sempre acontecendo." (ROY, 1999, p. 30).

Retornando às reflexões sobre as personagens, notamos que, apesar de esta obra girar em torno da estória dos gêmeos protagonistas, notamos a presença de múltiplos entes, opondo-se, portanto, a colocação de Tadié que ressalta o número reduzido de personagens em uma narrativa poética. Entretanto, a existência dessas outras personagens está em sintonia com as carcterísticas da narrativa poétiva por meio da estrutura de *frame story*, pois elas passam a constituir sombras das principais, surgindo e desaparecendo de acordo com o ritmo da memória de quem está narrando. Independentemente da posição principal ou secundária que ocupam na narrativa, esses entes movimentam-se em direção à busca, à vontade de conquistar a atmosfera do paraíso perdido por meio do reencontro e reunião de todos os seus "eus", fragmentados e desestrurados pela ordem social e histórica do mundo.

Assim, Estha e Rahel buscam resgatar a infância feliz de outrora, que fora perdida; Baby Kochamma, a tia-avó, amarga um amor perdido e proibido pelo Padre Mullighan, que está refletido nas estranhas espécies que cultiva em seu jardim; Chacko, o tio, apesar de se dizer comunista, tenta ficar rico com a fábrica de picles e vive a nostalgia da atmosfera intelectual e elitizada de Oxford; Ammu, a mãe, tenta sobreviver ao estigma de ser divorciada, isto é, "ao destino desgraçado da mulher sem homem" (ROY, 1999, p. 55), e tenta expulsar em seu peito uma solidão que parece rasgar suas entranhas; Margareth Kochamma, ex-esposa de Chacko, viaja para Ayemenem, para superar a dor da perda do marido, Joe, e acaba por enterrar a filha, Sophie Mol; Velutha, o intocável, e amante de Ammu, deseja uma Índia mais solidária e igualitária e termina acusado de estupro e assassinato, sendo espancado até à morte em uma delegacia malcheirosa. Todos, em busca de seu deus das pequenas coisas, acabam confrontando o deus das grandes coisas que, moldado pelas amarras sociais e hierárquicas, encarrega-se de separar todas aquelas personagens dos seus respectivos sonhos, relegando-as a uma condição de

ser e estar no mundo sedimentadas na marginalidade.

Refletindo, ainda, sobre a construção das personagens em *The God of Small Things*, acreditamos que todas elas, antes do desenrolar trágico dos vários episódios acima mencionados, eram criaturas sublimes ingênuas e com sonhos de que a vida lhes reservaria um destino de magia. Pensamos nessa hipótese, ao observar que todas as personagens possuíam tendências artísticas: Chacko e o amor pelos livros, Velutha e sua relação mágica com a carpintaria, Pappachi e a dedicação aos estudos dos insetos, Mammachi com seus tachos de geléias e picles borbulhando ilusões e seu violino curando as lesões, Kocchu Maria com seus dotes culinários e bolos de chocolate, Baby Kochamma e seu jardim exótico, Ammu e a dedicada leitura dos clássicos da literatura para seus filhos, Estha com topete à moda de Elvis Presley e Rahel com seus óculos de plástico amarelo com lentes vermelhas, presilha nos cabelos e um relógio que só marcava dez para as duas cujos braços estavam abertos à eternidade dos momentos mágicos. Todos desfrutavam dessa atmosfera sinestésica que os ajudava a absorver e suportar o real que durou até quando “a conservação (e o moer, fatiar, ferver e mexer, salgar, secar, pesar e rotular) parou” (ROY, 1999, p. 177). Cada um em seu mundo, até que esses mundos entraram em colisão, fragmentando o destino de todos.

Em seu artigo intitulado *Tinted lenses and perceptions in Arundhati Roy’s The God of Small Things,* Viswanathan discute essa sensibilidade sob a vertente metafórica das cores dos óculos que as personagens utilizam como forma de expressar a visão ou a intuição que todas têm em relação aos acontecimentos referentes ao presente e, principalmente, ao futuro. Os óculos de sol de Rahel, feitos de plástico amarelo e lentes vermelhas, que faziam o mundo parecer justamente vermelho, refletem sua insegurança e medo de rejeição, já que, muitas vezes, não se sente muito importante naquela família. Principalmente quando Sophie chega em

Ayemenem, essa sensação de medo e ciúme dela e do irmão aumenta consideravelmente porque todas as atenções são dispensadas à prima inglesa, que tem direito inclusive a um bolo de chocolate com glacê e uma melodia no violino**:** Bem-vinda ao lar, Sophiel Mol.

Por outro lado, as lentes negras de Mammachi espelham todos os preconceitos que ela e os outros adultos têm em relação às minorias. Sob o pretexto de quase estar cega, a avó dos gêmeos ignora o contexto que se apresenta diferente daquilo que ela considera correto. Com uma postura rígida e preconceituosa, preocupação excessiva com a opinião alheia sobre sua família, espancamentos por parte do marido e mania de classificar todos pela sua condição social, Mammachi vai endurecendo e restringindo cada vez mais sua visão de mundo.

Viswanathan conclui seu artigo dizendo que o romance, *The God of Small Things*, mostra que o olhar para o mundo dessas personagens é construído a partir da convergência de dois fatores: de um lado, é o reflexo do que a sociedade impõe como valor e, do outro, são as emoções e preconceitos que partem do nosso próprio interior. Essas circunstâncias criam um círculo vicioso que, com o passar do tempo, solidifica-se, ao invés de se romper. Essa situação é demonstrada por Roy, ao criar um retrato surpreendente de uma sociedade que pode ser vista através das lentes coloridas e embaçadas que as personagens usam para a apreensão da realidade.

Entretanto, nessa realidade nem tudo é tristeza, pois Roy reserva momentos de suprema felicidade e episódios que suscitam o riso:

> *According to Estha, if they'd been born on the bus, they'd have got free bus rides for the rest of their lives. It wasn't clear where he'd got this information from, or how he knew these things, but for years the twins harbored a faint resentiment against their parents for having diddled them out of a lifetime of free bus rides*
> *They also believed that if they were killed on a zebra crossing, the Government would pay for their funerals. They had the definite impression that that what zebra crossing were meant for. Free funerals. Of course, there were no zebra crossings to get killed on in*

> *Ayemenem, or, for that matter, even in Kottayam, which was the nearest town, but they'd seen some from the car window when they went to Cochin, which was a two-hour drive away.*(ROY, 1997, p. 6) [37].

Neste excerto, em que predomina a imaginação fantasiosa dos dos irmãos reveladora da deliciosa lógica infanti, é importante notar que está configurada a linha-mestre que baliza toda a obra: a oposição entre os atos de nascer e morrer, indicando processos de mudança que refletem não só um dos temas presentes em *The God of Small Things*, mas também da própria cultura indiana.

Existe, ainda, a cena em que Estha se lembra da história sobre o imperador romano Júlio César e Brutus, contada por sua mãe:

> *Ammu had told them the story of Julius Caesar and how he was stabbed by Brutus, his best friend, in the Senate. And how he fell to the floor with knives in his back and said, "Et, tu Brute? – then fall, Caesar".*
> *"It just goes to show," Ammu said, "that you can't trust anybody.* […]
> *At night, Estha would stand on his bed with his sheet wrapped around him and say "Et tu, Brute? – Then Fall, Caesar!" and crash into bed without bending his knees, like a stabbed corpse. Kochu Maria, who slept on the floor on a mat, said the she would complain to Mammachi.*
> *"Tell your mother to take you to your father's house," she said.*
> *"Then you can break as many beds as you like. These aren't your beds. This isn't your house."*
> *Estha would rise from the dead, stand on his bed and say, "Et tu, Kochu Maria? – Then fall, Estha!" and die again.*
> *Kochu Maria was sure that Et tu was an obscenity in English and was waiting for a suitable opportunity to complaim about Estha to Mammachi.* (ROY, 1997, p. 79 e p. 80).[38]

---

[37] "Segundo Estha, se eles tivessem nascido no ônibus, teriam direito a viajar de ônibus de graça pelo resto da vida. Não dava para saber de onde ele tinha tirado essa informação ou como descobria essas coisas, mas durante anos os gêmeos guardaram um vago ressentimento contra os pais, por terem sido privados de uma vida de viagens de ônibus gratuitas.
Eles acreditavam, também, que se fossem mortos em cima das listas brancas de um cruzamento o governo teria de pagar por seus funerais. Tinham a nítida impressão de que os cruzamentos listados serviam para isso. Funerais grátis. Claro que não havia cruzamentos com listas em Ayemenem, e nem mesmo em Kottayam, que era a cidade mais próxima, mas tinham visto alguns pela janela do carro quando foram para Cochin, que ficava a duas horas de carro." (ROY, 1999, p. 152, grifo nosso).

[38] "Ammu tinha contado a eles a história de Júlio César, apunhalado por Brutus, seu melhor amigo, no Senado. E como ele caiu no chão com facas enfiadas nas costas e disse: "*Et tu, Brute*? Então, que caia César".
"Isso mostra", Ammu disse, "que não se pode confiar em ninguém. [...]

Com se vê, Estha resolve imitar Júlio César, jogando-se dramaticamente na cama. Kochu Maria, a cozinheira que dividia o quarto com eles, irritada com aquela circunstância, ameaça Estha, fazendo questão de enfatizar que nada do que ali havia era dele, subentendendo, que, por serem filhos de uma mulher divorciada, não tinham direito a nada na própria casa da família. O problema de ela não compreender o que aquelas palavras significavam a deixavam mais enfurecida ainda. Para ela, podia ser algo como “Kochu Maria, sua anã preta e feia” (ROY, 1999, p. 177). Obviamente, ela aguardava uma boa oportunidade para se vingar de Estha, fazendo jus ao seu apelido de cozinheira coração de vinagre.

Mesmo assim, todos esses benefícios transformaram-se em maléficios. As personagens tornaram-se pessoas amargas, desiludidas e até mesmo cruéis, durante todo o itinerário delas. Aconteceram pequenas situações que, acumuladas gradativamente, fizeram com que ocorressem rupturas profundas na relação “eu” - mundo. Rahel e Estha, à sua maneira, encontraram, após vinte e três anos, uma forma de redefinir o seu paraíso, mas as outras personagens, abandonadas em meio à solidão ou vítimas da sociedade, não conseguiram desvencilhar-se das agruras de seu percurso de vida.

Os detalhes desse itinerário duplicado benéfico → maléfico, conforme definição de Tadié (1978, p. 61), percorrido pelos membros da família Kochamma, é fornecido por um narrador onisciente que se pronuncia em terceira

---

De noite, Estha ficava de pé em cima da cama, com o lençol enrolado no corpo e dizia: “Et tu, Brute? Então, que caia César!”, e despencava na cama sem dobrar os joelhos, como um corpo apunhalado. Kochu Maria, que dormia num colchão no chão, disse que ia reclamar com Mammachi.
“Diga para a sua mãe levar você para a casa do seu pai”, disse ela. “Lá você pode quebrar quantas camas quiser. Estas camas não são suas. Esta *casa* não é sua.”
Estha levantava-se dentre os mortos, ficava em pé na cama e dizia: Et tu, Kochu Maria? Então, que caia Estha!” e morria de novo.
Kochu Maria tinha certeza de que *Et tu* era alguma obscenidade em inglês e ficou esperando uma oportunidade para reclamar com Mammachi.” (ROY, 1999, p. 91 e p. 92, grifo da autora).

pessoa e, na maioria das vezes, por meio do discurso indireto livre, em uma tentativa de englobar os pensamentos das personagens.

Essa mistura de vozes estabelece dificuldades na identificação do foco narrativo, porque a voz do narrador adere à perspectiva das outras personagens, principalmente a de Rahel, e até mesmo pode comportar-se como alter-ego da própria autora, fazendo com que o leitor efetivamente não consiga captar quem de fato está narrando os acontecimentos:

> *Chacko said to Ammu in Malyalam, "Please. Later. Not now." And Ammu's angry eyes on Estha said All right. Later.*
> *And Later became a horrible, menacing, goose-bumpy word.*
> *Lay. Ter.*
> ***Like a deep-sounding bell in a mossy well. Shivery, and furred.***
> ***Like moth's feet.***
> *The Play had gone bad. Like pickle in the monsoon.*
> (ROY, 1997, p. 139, grifo nosso).[39]

A citação acima demonstra justamente essa dificuldade na identificação da voz narrativa, principalmente no trecho que se encontra grifado. A narração vai se desenvolvendo em terceira pessoa e a menção sobre as pernas da mariposa nos indica ser a voz da própria Rahel, demonstrando sua angústia em relação à recepção à prima Sophie. A voz daquela, ao mesmo tempo, parece ter captado o próprio pensamento do irmão, já que, por serem gêmeos e como já dito em várias ocasiões, o que um sentia era sentido pelo outro. Para ilustração, citamos o episódio em que Estha sofreu abuso sexual por parte do vendedor de refrescos do *Cine Abhilash* (ROY, 1999, p. 102) e, sem nunca ter contado nada, mesmo naquele

---

[39] "Chacko disse para Ammu em Malayalam: "Por favor. Depois. Agora não". E os olhos furiosos de Ammu em cima de Estha disseram: Tudo Bem. Depois. E Depois passou a ser uma palavra horrível, ameaçadora, de arrepiar.
De-pois.
Como um sino tocando grave dentro de um poço cheio de musgo. Tremulante e veludoso. Com pernas de mariposa.
O espetáculo estava estragado. Como picles nas monções." (ROY, 1999, p. 152, grifo nosso).

dia, Rahel pressentiu que algo errado havia acontecido. Lembramos ainda que, em uma noite, Estha estava tendo um sonho engraçado e foi Rahel quem acordou às gargalhadas (ROY, 1999, p. 14).

Referindo-nos ainda à citação acima, observamos que o emprego do advérbio de tempo **depois** (later) indica uma prolepse em relação às terríveis coisas que irão acontecer na narrativa, a partir da chegada de Sophie, e, conseqüentemente, de sua morte. A utilização da oração “O espetáculo estava estragado” reforça essa idéia, porque Rahel sentiu que, desde a recepção de Sophie e de sua mãe, no aeroporto, alguma coisa muito ruim já estava se aproximando, como as pernas peludas da lúgrube mariposa já indicavam.

Ao narrar o que cada personagem pensa, o narrador não demonstra neutralidade: ele julga, acusa, critica, fazendo com que vejamos as verdadeiras faces do mundo. Mesmo mantendo certo distanciamento, esse narrador acaba por se mesclar ao universo íntimo das outras personagens, a ponto de se apresentar diluído em todas elas. Na verdade, essa diluição acaba por transforma-se em uma grande unidade, personificando a voz da própria Arundhati Roy. Ao se apoderar de tudo, esse narrador reflete sua própria busca, porque ele é o “senhor” da narrativa poética ou, como diz Tabak (2005, p. 40), “é ele quem comanda a cena e atrai os holofotes sobre si mesmo”. Portanto, observamos que esse narrador, na influencia a própria estrutura física da narrativa porque, na busca mítica pela situação primordial, permite que ela se desdobre, transformando-se em poética e invadida por personagens femininas extremamente fortes.

*

2.3 - ESPAÇO E TEMPO

Como já abordado, reiteramos que nossa leitura de *The God of Small Things* se desenvolve na observação de que a referida narrativa está construída em dois planos: o primeiro, marcado pela historicidade e pela cronologia, é alicerçado em fatos relacionados à Índia e a sua complexa trajetória, e o segundo, compondo uma espécie de refúgio contra a mesquinharia da realidade externa, explora como esses acontecimentos são absorvidos pelo espaço interior das personagens.

Observamos que o conflito suscitado por esses dois espaços – exterior e interior - justifica o porquê de, na narrativa poética, segundo Tadié (1978, p. 10), essa categoria atingir a condição de personagem privilegiada, pois, na verdade, torna-se uma espécie de prolongamento das próprias personagens, auxiliando-as no entendimento dessas angústias oriundas do embate entre o mundo interior e o exterior. Ao assumir dimensões marcantes, simbólicas e metafóricas, essa espacialidade é a representação mito-poética de um local seguro que, protegendo as personagens da ação do tempo presente, perpetua momentos eletivos repletos de significados e valores interiorizados. Esse espaço, em conjunto com outros elementos do texto, transforma a narrativa em uma narrativa poética.

É exatamente isso que ocorre em *The God of Small Things*. O espaço exerce uma força contundente no enredo, pois há um forte vínculo entre as personagens e os locais que elas percorrem. Dessa forma, personagens e espacialidade, atreladas intimamente umas às outras e, também ao tempo, desenvolvem forte cumplicidade na condição de procurarem pelos locais eleitos. Com essa estrutura, chamamos a atenção para o fato de a escritura de Roy estar operando novamente entre as duas tradições de que sua voz é composta: a do

Ocidente e a do Oriente. De um lado, o espaço em *The God of Small Things* representa a tradição da narrativa poética ocidental e, de outro, nos faz perceber que essa categoria também ocupa lugar privilegiado nas narrativas indianas.

Para o entendimento dessa importância, Paniker (2003, p. 15 e p. 16 e p. 160 e p. 163) enfatiza que as narrativas indianas apresentam forte tendência em valorizar o tempo e o espaço. O tempo é medido por um ritmo cósmico e é subordinado ao espaço, que é descrito detalhadamente. Para ilustrar, o crítico cita que os épicos *Rãmãyana*, *Mahãbhãrata*, as narrativas *Purãnas e* as *Jãtakas* e as coletâneas de contos do *Kathãsaritsãgara* e do *Vetãlapañcavimsati* optam pelo trabalho espacial – interior e exterior - recusando toda a idéia de tempo medido pelo relógio e pela História. Principalmente na tradição *Purãnas,* o tempo e o espaço são mitológicos e lidam com uma experiência subjetiva. Aqui, as considerações de Eliade (1991, p. 96 e p. 100) nos ajudam a compreender bem essa circunstância, pois explicam que o espírito indiano recusa atribuir valores sólidos à História porque o Cosmo e os indivíduos são existências complexas, que não podem ser interpretadas apenas em sua superfície.

Agora, especificamente, sobre *The God of Small Things*, esclarecemos que a teoria de Tadié será aplicada na análise dos espaços que julgamos mais representativos para justificar nossa análise. Enfatizamos que o estudo dessa categoria, na obra em discussão, é uma tarefa complexa uma vez que a pluralidade de espaços sofre desdobramentos contínuos, flutuando paradoxalmente entre o benéfico e o maléfico, de acordo com a personagem que transita por eles. Ou seja, somente para exemplificar rapidamente, elucidamos que o espaço da casa para Ammu não representa a mesma coisa que para o seu irmão, Chacko. Mesmo que de maneiras opostas, os espaços estão imbricados nas personagens, criando um processo de simbiose em que um se torna interdependente do outro. Observamos

ainda que, além do espaço, o próprio tempo também está entrelaçado naquelas categorias dificultando, por um lado, a análise separada desses elementos e, por outro lado, justificando, mais uma vez, o porquê de *The God of Small Things* ser uma narrativa poética que atende tanto à tradição ocidental quanto à oriental.

A aliança dessas duas tradições, trabalhando o espaço como elemento privilegiado no texto, direciona nosso enfoque especificamente à casa, ao escritório ligado à Rahel, à fábrica *Paradise, Pickles & Preserves*, ao rio em relação à personagem Ammu e ao jardim de Baby Kochamma. Entretanto, enfatizamos que, em alguns momentos, concomitantemente à observação do espaço, trataremos sobre o tempo e as personagens porque, como já elucidamos acima, é limitadora a leitura de um elemento sem o outro.

Inicialmente, salientamos que tanto a casa como a fábrica, localizam-se na cidade de Ayemenem, perto de Kottayam, no estado comunista de Kerala, ao sul da Índia. É nessa casa com sua paisagem, vegetação e águas, ora calmas, ora turbulentas, do pequeno Rio Meenachal, que os destinos de todos os membros da família Kochamma se cruzam e se fundem, deixando transbordar sentimentos que abarcam tanto a ternura quanto o ódio mais extremos.

A casa de Ayemenem, antes o centro primordial da vida da família Kochamma, e que combinava devaneios, alegrias, brincadeiras com as agruras diárias, transformou-se totalmente de benéfica em maléfica. Após os vinte e três anos de ausência dos gêmeos, essa habitação adquiriu aspecto de abandono, e tristeza “com suas portas e janelas trancadas”, com “a varanda da frente nua” e “sem móveis.” (ROY, 1999, p. 14). Restaram somente as lembranças tristes e fantasmagóricas daquele lugar que, um dia, representou o paraíso e não havia mais nada que pudesse tecer a vida: lá restaram somente Baby Kochamma, com oitenta e três anos, Kochu Maria, as jóias e móveis empoeirados de Mammachi e a antena

parabólica que anunciava um restinho de contato com o mundo lá fora, mesmo que ilusório, enquanto as duas, disputavam o controle remoto.

Especialmente para Baby Kochamma, a casa tinha assumido uma forma e uma atmosfera aterrorizante porque ela, sempre do lado de dentro, olhava para o passado e escrevia em sua agenda de couro marrom “toda noite, noite após noite, ano após ano, em agenda após agenda após agenda [...]: “eu te amo eu te amo”, (ROY, 1999, p. 297), obsessivamente. Na realidade, observamos que o espaço da casa transformou-se em sepulcro para os que restaram naquele lugar assim como ocorreu nas narrativas ocidentais *The Fall of the House of Usher* (1839) e *A Rose for Emily* (1930), de Edgar Allan Poe (1809-1849) e de William Faulkner (1897-1967), respectivamente.

O segundo espaço que escolhemos é o escritório. Localizado dentro da casa, o escritório – espaço privilegiado de Pappachi, o entomologista imperial - antes de sua morte, estava repleto de coisas velhas: sua coleção de livros, de borboletas e de mariposas desintegradas, o cheiro azedo de fungos, os vidros sujos e opacos e as traças de livros que “faziam túneis pelas páginas [...] transformando informações organizadas em renda amarelada” (ROY, 1999, p. 161). Assim como o restante da casa, esse escritório estava imerso em uma atmosfera de decadência e de abandono. Todos aqueles livros e insetos, mesmo trancados em vidros sujos, sussurravam as reminências de um tempo e de um espaço irrecuperáveis e foi para os ouvidos de Rahel, após vinte e três anos, que essas lembranças foram sopradas. Rahel, portanto, aos trinta e um anos de idade, retorna a casa de Ayemenem e, silenciosamente, no escritório, procura construir uma ponte naquele presente que a conduzisse à atmofera sagrada do passado, como notamos na seguinte citação:

> *Rahel (on a stool, on top of a table) rummaged in a book cupboard with dull, dirty glass panes. Her bare footprints were clear in the dust on the floor. They led from the door to the table (dragged to the bookshelf) to the stoll (dragged to the table and lifted onto it). She was looking for something. Her life had a size and a shape now. She had half moons under her eyes and a team of trolls on her horizon* […] *Rahel groped behind the row of books and brought out hidden things.* (ROY, 1997, p. 148 e p. 149).[40]

Nessa incursão de Rahel no escritório do avô, é necessário analisarmos brevemente a relação da menina com seu Pappachi e chamar a atenção para um inseto em particular, a mariposa. A presença da mariposa revela-se como uma metáfora das dores, angústias, frustações profissionais e anos de tristeza acumulada de Pappachi. Mesmo com a morte dele, essas agruras não se dissipam e deixam seus fantasmas, rondando a casa e atormentando a todos por gerações, como se nota na seguinte citação:

> *In the years to come, even though he had been ill-humored long before he discovered the moth, Pappachi's Moth was held responsible for his black moods and sudden bouds of temper. Its pernicious ghost – gray, furry and with usually dense dorsal tufts – haunted every house that he ever lived in. It tormented him and his children and his children's children.* (ROY, 1997, p. 48).[41]

Mas o interessante é perceber que Roy utiliza o mesmo símbolo para representar também as angústias do itinerário da neta de Pappachi, como se fosse uma herança. Sempre que a menina sentia medo de alguma coisa, ela dizia

---

[40] "Rahel (em cima de um banquinho em cima de uma mesa) revirava os livros do armário de portas de vidro sujo e opaco. Suas pegadas descalças nítidas na poeira do chão. Elas vinham da porta à mesa (arrastada) até a estante, até o banquinho (arrastado até a mesa e levantado). Estava procurando alguma coisa. Sua vida agora tinha um tamanho e uma forma. Tinha meias-luas debaixo dos olhos e um bando de gnomos no horizonte [...] Rahel procurava atrás das fileiras de livros e trazia para fora coisas escondidas.' (ROY, 1999, p. 164).

[41] "Nos anos seguintes, apesar de ele **(Papacchi)** já ser mal-humorado muito antes da descoberta da mariposa, a Mariposa de Pappachi passou a ser responsabilizada por seus humores negros e súbitas explosões de temperamento. Seu fantasma pernicioso, cinzento, peludo e com tufos de pêlos dorsais excepcionalmente densos, assombrou todas as casas em que viveu. E atormentou a ele e a seus filhos e aos filhos de seus filhos." (ROY, 1999, p. 59, grifo nosso).

que a mariposa de Pappachi estava abrindo asas em seu estômago. Enfatizamos que, na língua inglesa, normalmente em situações de medo, diz-se que há borboletas no estômago, ao invés de mariposas. Mais uma vez, o talento de Roy permite brincadeiras com a língua e, da junção de forma e conteúdo, ocorre a criação de um momento único construído na cabeça de uma criança que usa a "lógica familiar" de maneira peculiar. Ou seja, para ela a borboleta, com seu aspecto leve e colorido, nunca poderia expressar verdadeiramente os terrores que havia em sua alma e, tampouco, assombrar a casa e seus habitantes. Ao contrário, a mariposa, com seu aspecto pesado e hábitos noturnos, desempenhava muito bem esse papel familiar.

Rahel, herdeira legítima da mariposa, com sua vida marcada por várias meias-luas, decorrentes de muitos espaços vazios que foram moldados por suas diversas perdas (a separação do irmão, a da mãe e a de Velutha), faz com que seu itinerário também caminhe do benéfico para o maléfico, mesmo para ela que ainda vislumbrava gnomos no horizonte. O fato de ela estar em pé no banquinho e as suas pegadas estarem impressas na poeira, reforçam a sensação de que esse vazio é a clara ruptura de uma ligação profunda com todos aqueles que participavam de seu pequeno paraíso íntimo que, no presente, estava reduzido a pó.

Mesmo com as memórias tristes do passado, Rahel "procurava atrás das fileiras de livros e trazia para fora coisas escondidas" (ROY, 1999, p. 161), continuando a manusear os livros velhos comidos pelas traças na tentativa de sentir os diversos cheiros de sua história. Nessa busca pelas prateleiras, ela encontrou um volume lacrado com plástico transparente e fita adesiva: eram os cadernos dela e do irmão, os "Cadernos de Exercício de Sabedoria de Esthappen" (ROY, 1999, p. 162), em que ela pôde recordar novamente os tempos da infância, das lições de casa de Estha, corrigidas severa e carinhosamente pela mãe. Ao folhear o caderno intitulado *Histórias*, Rahel sentiu que "alguma coisa fechou sua garganta, agarrou sua voz,

sacudiu e devolveu sem o riso" (ROY, p. 163 e p. 164) porque houve a constatação de que, entre o passado de uma menina de sete anos e o presente de uma mulher de trinta e um, havia realmente uma lacuna à espera de preenchimento.

Nessa situação, observamos a validade da teoria de Tadié (1978, p. 105), quando elucida que, entre dois instantes, a narrativa poética favorece a irrupção dessas lacunas. Essa sensação de espaço vazio agitou as emoções de Rahel, principalmente, porque a próxima história, escrita por Estha, chamava-se *A pequena Ammu* (ROY, 1999, p. 164), forma carinhosa que tinham de referir-se à sua mãe. Nesse momento, a leitura do nome dela funcionou como uma epifania para Rahel que percebeu estar adiante de mais uma lacuna em sua trajetória de vida: seu relacionamento com Ammu que também viveu sua vida entre lacunas.

Enfocando agora nosso olhar para a relação de Ammu com os espaços da casa e do rio, observamos que seremos breves uma vez que, no item 1.3, da página 74 à página 81, já apresentamos nossa análise sobre a trajetória dessa personagem. Reforçamos que foi bem difícil eleger, principalmente dentro da casa, um local privilegiado porque, segundo Baby Kochamma e Chako, uma mulher divorciada não tinha mais lugar na casa dos pais. Na realidade, por causa de sua situação matrimonial e de sua condição feminina na sociedade indiana, Ammu só tinha o espaço aberto da natureza.

O percurso de Ammu na narrativa sempre foi orientado pelo caos, e aos vinte e sete anos ela já "levava na boca do estômago a fria consciência de que, para ela, a vida já estava vivida" (ROY, 1999, p. 48). As coisas só se tornavam um pouco amenas para ela quando ligava seu rádio e se preparava para seu ritual da meia-noite em que ela colocava de lado qualquer espécie de estigma e moralidade. Por isso, naqueles instantes, mais do que eleitos e sagrados, Ammu não era uma

mulher divorciada que enfrentava os tabus da sociedade indiana. Ela era somente uma mulher em busca de sua própria identidade.

Ao percorrer seu trajeto da casa ao rio, Ammu procurava seu lugar no mundo, em busca da sensação de eternidade, em que a presença da natureza se mesclava intimamente ao seu paraíso íntimo e secreto. Esse espaço natural transportava a personagem para um momento de êxtase e metamorfose na contemplação de um espaço interior de prazer. Entendemos esse espaço de Ammu como a representação “de um mundo visto como parte integrante de sua dilatação interior, uma extensão da realidade vivida e sentida pela personagem”, conforme cita Tabak (2005, p. 50).

Por meio desses raros momentos eleitos de Ammu, percebemos que o rio também se expande como personagem preponderante no enredo, porque foi justamente nesse local que todos os considerados transgressores (Ammu, Velutha, Estha e Rahel), sem espaços privilegiados, encontravam refúgio para abandonar as velhas hierarquias históricas e sociais. No intuito de refletir a própria identidade, eles passavam horas à margem e dentro do rio, em contato profundo com a natureza e com a água que, na cultura indiana, converge valores relacionados à vida e à morte. Ressaltamos que o rio também assume aspecto negativo ao se transformar no responsável pela morte de Sophiel *Mol,* embora para o indiano a morte seja entendida mais como um processo de continuidade do que de interrupção. Novamente, como já explorado diversas vezes nesta tese, vemos o binômio benéfico/maléfico sob o qual o espaço de uma narrativa poética é alicerçado.

Nesse contexto, a dualidade da simbologia da água é justificada por Eliade (1991, p. 90) quando ele explica que o contato com esse elemento supõe sempre uma espécie de regeneração – novo nascimento e multiplicação do potencial da vida – pois conserva invariavelmente sua função de purificar e regenerar. Assim,

entendemos a relação dessas personagens com a água como forma de livrar-se de todas as rigorosas hierarquias indianas e a ação de entrar e sair desse elemento pode ser entendida como um ritual sagrado em que a condição profana é abolida para favorecer a entrada no tempo e espaço míticos, tão valorizados nas narrativas poéticas, como enfatiza Tadié (1978, p. 61).

Por fim, a trajetória dolorosa de Ammu, foi encerrada, após tantas perdas, em seus trinta e um anos de idade, quando ela foi reduzida às cinzas em um pequeno pote de barro, e a um insignificante recibo cor-de-rosa, de número Q498673, no necrotério. Agora ela estava guardada em um mísero e apertado espaço que, ironicamente, simbolizava a pequenez de seu lugar no mundo.

Outro espaço selecionado para nossa análise é a *Paradise Pickles & Preserves*. Situada entre a casa e o rio, essa fábrica de geléias, picles, polpas e conservas da família Kochamma foi definitivamente um elemento a mais do paraíso local, circunstância enfatizada pela inserção da própria palavra paraíso na razão social. Salientamos que anteriormente, de acordo com a idéia do tio Chacko, a fábrica devia ter sido nomeada *Zeus, Pickles & Preserves,* mas essa sugestão foi recusada pelos demais familiares. Eles não concordaram porque acreditavam que a inserção da palavra ***Zeus*** era *"*muito obscur(a) e não tinha nenhum sentido local, enquanto ***Paraíso*** tinha" (ROY, 1999, p. 67). Dessas ilações, implicitamente recusando a mitologia grega e a cultura ocidental, surgiu o nome *Paradise*, tradução do microcosmo primordial em que todas as personagens viviam antes do caos.

Portanto, juntamente com o verde da mata, o dourado dos campos de arroz, o azul do céu, os peixes tranqüilos, as asas das libélulas ao sol, essa fábrica era a representação de um espaço sagrado, principalmente, ao lembrarmos que Estha e Rahel divertiam-se em meio aos caldeirões de geléia, borbulhando sonhos com gosto e aroma de banana e de abacaxi. Aliás, Estha sentia-se como uma

das feiticeiras de *Macbeth,* ou, como diz o narrador, um mago mexedor: “queima fogo, borbulha banana” (ROY, 1999, p. 200), ao “remar” a geléia. Essa situação era o tempo da harmonia primordial, quando os irmãos podiam controlar as pequenas coisas, não sabiam que as grandes coisas escapavam ao controle e não haviam aprendido, ainda, que o mundo adulto determinava o quanto e como alguém podia ser amado.

A fábrica, enquanto administrada por Mammachi, tinha sua produção contínua e representava o meio de subsistência para todos daquela família. Entretanto, ao passar para as mãos de Chacko, com suas idéias capitalistas e ocidentais de produção em série, a *Paradise, Pickles & Preserves* afundou-se em dívidas e lentamente parou de enlatar as alegrias de um tempo que se perdeu em meio à hipocrisia histórica. O itinerário dessa fábrica orientou-se do benéfico para o maléfico reforçando, mais uma vez, a oposição binária da qual são constituídos os espaços de uma narrativa poética, de acordo com Tadié (1978, p. 61).

Finalmente, para concluir nosso entendimento sobre a espacialidade na obra em estudo, passemos à observação do jardim de Baby Kochamma, seu lugar eleito. Porém, antes de abordá-lo, acreditamos ser necessário explicar rapidamente como é o percurso de Baby na obra porque contribui no entendimento de sua relação com o jardim. Em sua juventude, por amor, platônico e proibido, ao Padre Mullighan, Baby foi capaz de grandes loucuras: converter-se ao Catolicismo e até ingressar em um convento, sempre na esperança de ficar mais próxima do padre. Sem resultados positivos e dilacerada pela paixão profunda e sem possibilidade de realização, ela retornou para casa e foi enviada, por seu pai, para a Universidade de Rochester, nos Estados Unidos da América, para estudar paisagismo ornamental. Após a conclusão do curso, Baby Kochamma estava bem diferente: de uma jovem esbelta e atraente, com olhos e sorriso vivos, tinha se

transformado em uma mulher obesa e entristecida. Entretanto, o único toque de vida que havia restado nela era ainda a afeição, agora mais profunda do que nunca, pelo Padre Mullighan.

Para ajudá-la a passar o tempo, seu pai encarregou-a de zelar pelo jardim da Casa de Ayemenem. Nesse espaço, ela plantou um jardim híbrido, definido pelo narrador como “feroz e amargo” (ROY, 1999, p. 36), com as mais diferentes e exóticas plantas: um emaranhado de arbustos anões, antúrios *Rubrum* e *Lua de Mel*, suculentas, bambus, trepadeiras, cactos, *edelweiss*, goiaba chinesa e um único lótus azul. Ressaltamos que essas plantas não foram escolhidas ao acaso, pois combinavam com a vida de Baby. Para fundamentar essa idéia, escolhemos o lótus e a *edelweiss*.

Carriére (2001, p. 244), assinala que o lótus simboliza a própria vida; no budismo, é vista como sagrada e como a representação do ser iluminado. Para os indianos do *Brahmanda*, essa flor, quando fechada, é a imagem, do ovo cósmico. Já para o hinduísmo, o lótus, mesmo ao crescer em águas turvas, mantém sua condição imaculada porque mantém-se puro mesmo em contato com o mundo profano. Talvez Baby se sentisse como um lótus: mesmo enterrada em sua profunda amargura, ela ainda era um corpo virgem que cultivava um amor sagrado que, diálogo nenhum com o mundo, do Oriente ao Ocidente, podia destruir. Interessante notar que a capa de *The God of Small Things* apresenta uma flor de lótus solitária em meios às folhagens.

Já a *edelweiss*, que significa nobre e alva em alemão, é uma flor rara, delicada, acetinada e com aspecto brilhante. Essa estrela da botânica teve seu sentido ampliado, concentrando também a imagem de exclusividade, de pureza e de amor eterno. Ou seja, mais uma vez, temos o amor eterno de Baby pelo Padre representado metaforicamente por essa flor.

Essa flor tornou-se extremamente popular por causa do lançamento do filme *A noviça rebelde*, em 1965, em que a canção *Edelweiss*, de Rodgers e Hammerstein, fez estrondoso sucesso ao ser cantada pelo Coronel Von Trapp, personagem interpretada pelo ator Christopher Plummer. A canção ressaltava os aspectos pequenos, alvo e brilhante da *edelweiss*, convidando-a a crescer, desabrochar e saudar o "eu lírico" para sempre. Paralelamente, a exaltação da *edelweiss* ligava-se também a uma forma de mostrar, dentro do que era possível face às circunstâncias políticas, a resistência austríaca a sua anexação pela Alemanha nazista. Fizemos essa consideração porque, em *The God of Small Things*, há um episódio em que Baby, Ammu, Estha e Rahel foram ao cinema para assistir ao filme. Certamente para Baby, ouvir aquela canção a levava para o passado e para os seus sentimentos amorosos que nunca desabrocharam.

Em complemento ao reino vegetal, havia elementos do reino mineral, como pedras e estátuas representando anões, gnomos e gárgulas e no meio de tudo isso estava Baby Kochamma, vestindo sári e botas de borracha, a manusear a tesoura de poda em atitude que misturava resignação e revolta. Notamos que nesse jardim a presença da gárgula, dos anões e dos gnomos, juntamente com as plantas, tentava criar um espaço mítico, plantado em um tempo fora do mundo cronológico que havia transformado Baby em uma mulher amarga e má.

Enfim, o itinérario também duplo de Baby Kochamma reduziu-se a um percurso extremamente solitário e paradoxal. De um amor por um homem à paixão por uma antena parabólica, da juventude doce à velhice amarga, dos sentimentos nobres à mais pura mesquinharia e desconfiança porque seu coração, como as portas e janelas da casa de Aymenem, estava fechado. Por esse motivo, entendemos quando Rahel achava que a tia-avó vivia a vida de trás para frente, como uma jovem noiva que não conseguia acreditar em sua própria sorte. Juntas,

essas circunstâncias levaram Baby a abandonar o jardim, que foi devorado pelo mato e nunca mais recobrou sua beleza primordial. Portanto, entendemos o porquê de o jardim ser descrito como feroz e amargo: a paisagem da natureza, caminhando da função referencial para a poética, atrelou-se à paisagem interior de Baby, transformando em uma coisa só tanto ela quanto o jardim, ou seja, no presente da narrativa, em um verdadeiro inferno.

Após considerarmos a uniformidade da transformação do paraíso em inferno nos espaços da casa (símbolo da vida interior), do escritório (onde estão preservadas as memórias), da fábrica (das doces brincadeiras de Estha e de Rahel), do rio (local dos rituais de libertação) e do jardim (feroz e amargo) vimos que a espacialidade, em *The God of Small Things*, não é apenas uma demarcação geográfica, localizada em determinado ponto no mapa do mundo ou, um espaço literário comum, onde dezenas de ações se desenvolvem. Trata-se, acima de tudo, de lugares eleitos pelas personagens em que, invariavelmente, fica constatada a oposição entre interior e exterior, sagrado e profano, real e mítico e benéfico e maléfico. Para concluir, repetimos que essa construção estética do espaço mítico-poético, fundamentada em um "sistema bipolar" (LEITE, 2000, p. 108) é um procedimento recorrente nas narrativas poéticas em geral. Outro procedimento para o qual chamamos a atenção é o elo entre o espaço e o tempo que, na narrativa poética, encontram-se atados, conforme explica Tadié (1978, p. 84).

Da mesma forma que o espaço, o tempo histórico e cronológico, em uma narrativa poética, sofre a ação da interioridade das personagens que também o impulsionam para a esfera mítico-poética, criando uma espécie de descontinuidade temporal que, segundo Leite (2000, p. 112) ocorre devido à presença constante de descrições, reflexões, lembranças que são empregadas na tentativa de controlar o tempo e sua reversibilidade. Leite (2002, p. 112) enfatiza

ainda que justamente dessa descontinuidade entre o tempo da crônica e o tempo da projeção interior, nasce o tempo das narrativas poéticas.

A partir dessas explicações, constatamos novamente a pertinência da teoria de Tadié para o estudo de *The God of Small Things*, uma vez que o tempo dessa narrativa está dicotomicamente construído na interioridade das personagens em oposição à historicidade externa do mundo. Para esse estudo do tempo, acompanhamos a voz do narrador, em terceira pessoa, e de Rahel que, ao fazer uso da memória no relato dos fatos, direciona a narrativa para o movimento de descontinuidade temporal, pois suas lembranças estão subordinadas ao ritmo do fluxo de consciência.

Essas lembranças começam quando Rahel retorna, após vinte e três anos, a Ayemenem no começo de junho, justamente quando “irrompe a monção sudoeste, e vêm três meses de vento e água com curtos intervalos de sol duro e brilhante em que as crianças excitadas aproveitam para brincar” (ROY, 1999, p. 13). De certa maneira, a volta dela, nesse momento da condição climática, pode ser entendida como uma esperança no movimento cíclico da vida que sempre traz a renovação já que Tharoor (2003, p. 20) elucida que as monções são afirmações de vida e de esperança. Para Rahel, essa renovação é a representação da possibilidade de estabelecimento do vínculo afetivo com o espaço e o tempo de sua infância em que todas as coisas ainda não haviam sido atingidas pelas intempéries negativas do destino. Tabak (2005, p. 58), tem pensamento semelhante ao dizer que (a) retomada das estações representa um tempo vago, onde só há lembrança, memória e um contínuo renascer.

O regresso dela à terra natal, no momento das águas pesadas, simboliza o resgate de uma história sagrada que foi congelada antes da morte de Sophie atormentar a todos; quando ainda sua infância, preservada no tempo e

espaço míticos, representava a harmonia primordial. Essa mesma vontade de reter o tempo, também é sentida por Ammu, como percebido na citação a seguir, cujo desejo era congelar esse elemento na infância dos filhos, até que todas as coisas ruins derretessem e ela pudesse retomar do ponto em que parou, antes de qualquer desastre:

> *It was as though Ammu believed that if she refused to acknowledge the passage of the time, if she willed it to stand still in the lives of her twins, it would. As though sheer willpower was enough to suspend her children's childhood until she could afford to have them living with her. Then they could take up from where they left off. Start again from seven* [...] *She (Ammu) seemed terrified of what adult thing her daughter might say and thaw* ***Frozen Time****.* (ROY, 1997, p.152 e p. 153, grifo nosso).[42]

É pertinente notar que o verbo *Frozen*, no particípio passado inglês, é exatamente a mesma palavra adotada por Tadié para enfatizar que, na narrativa poética, o tempo é "congelado", como se fosse a hora de um sonho. Em suas palavras:

> *Si la frontière entre la description et narration y est abolie, c'est aussi parce que l description, narration du visible, fait l'histoire d'un temps* ***figé****; parce qu'elle vient, pour les mers, les routes, les maisons, sonner l'heure du réveil.* (1971, p. 84, grifo nosso).

Rahel tinha a mesma idéia da mãe e acreditava na possibilidade de se parar o tempo para preservar os momentos mágicos, ignorando alguma infelicidade que, porventura, estivesse no meio do caminho. Porém, na visão infantil de seus sete anos, esse desejo estava metaforizado na vontade que ela tinha de ter "um relógio em que pudesse mudar a hora sempre que quisesse (no seu entender,

[42] "Era como se Ammu acreditasse que, se se recusasse a admitir a passagem do tempo, se desejasse que o tempo parasse na vida de seus gêmeos, o tempo fosse parar de fato. Como se a mera força de vontade fosse suficiente para colocar em suspenso a infância de seus filhos, até ela ter condições de levá-los para viver com ela. Então poderiam retomar de onde tinham parado. Começar de novo dos sete anos [...] Parecia ter pavor de que a filha dissesse alguma coisa adulta e descongelasse **o Tempo Congelado**." (ROY, 1999, p. 165 e p. 166, grifo nosso).

era só para isso que o Tempo servia)" (ROY, 1999, p. 47). Essas atitudes de Rahel e de Ammu coadunam-se exatamente com o posicionamento de Tadié (1978, p. 85) ao explicar que, na visão de uma criança, o espaço conserva o tempo e quer detê-lo porque teme a novidade. Por isso, Tadié (1978, p. 85) reforça que as categorias de espaço e de tempo são uma só e detêm a hora de um sonho, de um instante privilegiado que não comporta datas precisas. De fato, em parte das narrativas poéticas, a ação está contida na época da infância, cujas personagens principais são as crianças porque conseguem permanecer em um tempo e espaço mítico, alheios à historicidade do mundo real.

Portanto, a presença das estações do ano no percurso das lembranças da menina Rahel marca o que Tadié (1978, p. 87) denomina ***rythme cosmique***, ou seja, a criança marca a passagem do tempo, das horas, de acordo com os fenômenos naturais, produzindo a sensação permanente de eterno retorno, que, por si só, impulsiona a narrativa para o tempo mítico em que a noção de presente, passado e futuro encontra-se abolida. Essa definição também está em sintonia com o posicionamento de Paniker (2003, p. 10) que define esse tipo de narrativa como ***cyclical narration***. O crítico esclarece que os contadores de estórias da Índia vêem os processos de vida e de morte como ordens da própria vida. Para ele, a observação desse movimento cíclico - dia/noite, estações do ano, corpos celestiais representa a circularidade da narrativa porque esses fenômenos naturais não estão subordinados à vontade do homem e à História do mundo. Novamente, Ocidente e Oriente estão unidos na escritura de Roy mostrando como *The God of Small Things* pode ser lido como uma narrativa poética que abarca essas duas tradições.

De fato, o último capítulo de *The God of Small Things*, intitulado "O custo de vida", encerra-se com a palavra "amanhã", ou seja *naaley*, marcando

novamente a união entre Ocidente e Oriente e, emblematicamente, implicando uma narrativa cíclica. O amanhã, inserido nesse contexto, denota o aspecto cíclico das estações e das monções, ou seja, funciona como uma espécie de renovação de vida e de esperança e como manutenção daqueles pequenos instantes paradisíacos em que as personagens, submetidas à margem, podiam desfrutar.

Assim, voltar a Ayemenen quando irrompem as monções representa o itinerário de Rahel: do presente ao passado, do passado ao presente, da vida adulta à infantil, da fragmentação para a fusão, do duplo para o andrógino (assunto do item 2.4), das grandes para as pequenas coisas:

Infância → Passado Feliz → Paraíso Conquistado

Maturidade → Presente Infeliz → Paraíso Perdido

Esse movimento narrativo de Rahel: do **presente ao passado** e do **passado ao presente**, representa a descontinuidade temporal de seu relato. Retomemos o primeiro capítulo da obra quando ocorre o retorno dela para rever Estha, que havia sido "des-Devolvido" (ROY, 1999, p. 31). Do presente, a narração retorna ao passado para mostrar momentos do nascimento e da infância deles e para dizer com muita angústia que "naqueles primeiros anos amorfos, em que a memória tinha apenas começado, em que a vida era cheia de Começos e sem fins, e Tudo era para sempre" (ROY, 1999, p. 14). Essa citação nos remete novamente ao pensamento de Tadié (1978, p. 24) quando diz que as crianças são personagens exemplares na narrativa poética porque, para elas, tudo é começo e não há fim. Ou seja, estão em perfeita sintonia com o espaço e o tempo míticos.

Ocorre outra interrupção do presente para a inserção de um analepse sobre Sophie Mol, a prima inglesa que faleceu no rio de Ayemenem, aos nove anos de idade. A morte, o funeral e as conseqüências desse fatídico episódio na vida da Família Kochamma são relatados poeticamente e com grandes espaços entre os parágrafos (ROY, 1999, p. 18 e p. 19). Há novamente um intervalo entre os parágrafos e a narração discorre brevemente sobre a partida de Estha para ir morar com o pai, misturando-se com reflexões do presente de Rahel, na casa da tia-avó:

> *Two weeks later, Estha was Returned. Ammu was made to send him back to their father […] And now, twenty three years later, their father had re-Returned Estha. He had sent him back to Ayemenem with a suitcase and a letter […] Baby Kochamma showed Rahel the letter*. (ROY, 1997, p. 10 e p. 11). [43]

Nessas reflexões, o narrador comenta como Rahel havia se esquecido do tempo e do ar da monção em Ayemenem e, mais uma vez, conduz o pensamento para o passado e retoma características da infância e da personalidade de Estha que, na atualidade triste, "ocupava muito pouco espaço no mundo" (ROY, 1999, p. 22). Com um novo intervalo entre os parágrafos, a narração, dá prosseguimento às considerações sobre a trajetória de Estha, nos últimos anos, até culminar novamente no presente, no retorno da irmã:

> *It had been quiet in Estha's head until Rahel came. But with her she had brought the sound of passing trains, and the light and shade and light that falls on you if you have a window seat. The world, locked out for years, suddenly flooded in, and now Estha couldn't hear himself for the noise. Trains. Traffic. Music. The stock market. A dam had burst and savage waters swept everything up in a swirling. Comets, violins, parades, loneliness, clouds, beards, bigots, lists,*

[43] "Duas semanas depos, Estha foi Devolvido. Ammu foi forçada a mandá-lo de volta para o pai deles [...] E agora, vinte e três anos depois, o pai deles tinha des-Devolvido Estha. Ele o tinha enviado de volta a Ayemenem com uma mala e uma carta [...] Baby Kochamma mostrou a carta a Rahel." (ROY, 1999, p. 20 e p. 21).

> *flags, earthquakes, despair were all swept up in a scrambled swirling.* (ROY, 1997, p. 16).[44]

Nessa sensação de redemoinho presente e desordenado, há uma nova partida para revisitar o passado, só que dessa vez o narrador direciona seu relato à história de Rahel. Descreve-nos a trajetória da pequena menina de sete anos que perde a mãe, o irmão e o "rumo" (ROY, 1999, p. 26) e que, levando uma vida empurrada, e empurrada pela vida, conclui - depois de ter sido expulsa, punida com vara e privada de alimentação - a escola e a faculdade de arquitetura, até deslizar para o casamento com o norte-americano Larry MacCaslin e mudar-se com ele para Boston, nos Estados Unidos da América. Quando a relação com o marido se deteriora, novamente Rahel se vê sem rumo, e passa de emprego em emprego e de garçonete em um restaurante indiano em Nova Iorque à caixa de um posto de gasolina, à noite, ou seja, ela sai do espaço do restaurante indiano, onde lidava com o alimento ou a cultura oriental de exportação, para o caixa do posto de gasolina, onde negociava com o petróleo, símbolo máximo da cultura ocidental de importação.

A trajetória sufocante de Rahel nos Estados Unidos chega ao fim quando Baby Kochamma lhe envia uma carta, dizendo que Estha havia retornado e Rahel pede demissão do emprego para ir embora da América, alegremente: "[p]ara voltar para Ayemenem. Para Estha na chuva" (ROY, 1999, p. 31). Com essa atitude, nota-se que a alma oriental de Rahel prevalece em detrimento da ocidental. Embora ela carregue a Índia por onde ela anda, como também o faz Raja Rao, citado na página 38 desta tese, sua origem impera, pois marca a necessidade de Rahel de retornar ao espaço e ao tempo original para recuperar o sagrado que ficou congelado nos seus sete anos.

---

[44] "Estava tudo sereno na cabeça de Estha até Rahel chegar. Mas ela trouxe consigo o ruído de trens passando, a luz e a sombra que caem em cima da gente quando se senta perto da janela. O mundo trancado lá fora durante anos, repentinamente o inundava, e agora Estha não conseguia mais se ouvir por causa do barulho. Trens. Tráfego, Música. A Bolsa de Valores. Um dique rompeu-se e águas furiosas arrastaram tudo num redemoinho. Cometas, violinos, desfiles, solidão, nuvens, barbas, fanáticos, listas, bandeiras, terremotos, desespero, tudo arrebatado num redemoinho desordenado." (ROY, 1999, p. 26).

Concluído essa pequena analepse, e após mais um espaçamento duplo entre os parágrafos (ROY, 1999, p. 31), o narrador se encontra novamente no presente, no momento em que Baby Kochamma preparava uma refeição e conversava com Rahel sobre o estado mental de Estha que, segundo ela (Baby), havia perdido o juízo. Com um grande silêncio estabelecido entre elas, Rahel olhava para Baby e refletia sobre como ela tinha mudado física e psicologicamente. Nessa situação, Rahel sofreu uma epifania e percebeu a impossibilidade de resgatar o que havia ido buscar naquela casa, após vinte e três anos.

Desse ponto em diante, o narrador se desloca, mais uma vez, do presente para o passado, para relatar a trajetória de Baby Kochamma. Ao término, e após novo espaçamento gráfico (ROY, 1999, p. 40), coloca-nos em contato com Rahel a olhar pela janela, em contato com itinerário desastroso da Família Kochamma: da Paradise, Pickles & Preserves, da trangressão dela, do irmão, da mãe e de Velutha, da morte e funeral de Sophie Mol, da perseguição e morte de Velutha, da amargura de Mammachi, Baby Kochamma, Chacko e Margareth e, finalmente, da desintegração absoluta de todos em virtude dos percalços que aquele itinerário reservou a cada um, levando-os a se tornarem, de repente, “os descarnados de uma história” (ROY, 1999, p. 43).

As considerações profundas de Rahel continuam, bem como a dificuldade de se reconhecer a voz da narrativa porque, nos últimos parágrafos que encerram o primeiro capítulo, a complexidade do narrador se torna evidente, como discutido no item 2.2. Nessa finalização, realizada poeticamente com a reflexão de que “tudo começou quando as Leis do Amor foram promulgadas. As leis que determinam quem deve ser amado, e como. E quanto” (ROY, 1999, p. 43), ocorre um novo espaçamento entre os parágrafos, só que dessa vez equivalente a uma página e meia (ROY, 1999, p. 43), onde está escrito: “PORÉM, por razões práticas, num mundo desalentadoramente prático...” (ROY, 1999, p. 44).

Esse aforismo, remetendo à voz de Roy, pode ser entendido como uma justificativa de que a vida, ao ser invadida pela praticidade das coisas, está sujeita a mudanças, no caso da obra, bruscas e negativas, sem aviso prévio. Adicionalmente, acrescentamos que a ampla utilização dos espaços em brancos, são exemplos patentes de recursos poéticos que imperam durante toda a narrativa e os quais serão explorados no item final deste trabalho. Notamos ainda que esses espaços podem ser lidos como híbridos porque estão refletidos no exterior e no interior das personagens, ou seja na forma e no conteúdo. Portanto, corroboram no entendimento de o porquê desse espaço na narrativa poética ser tratado como prolongamento das personagens: um não vive sem o outro: eles se completam.

Imediatamente, na página (ROY, 1999, p. 45) posterior, há o início do segundo capítulo, já com a narrativa no ano de 1969 e centrada no Plymouth azul-celeste indo para Cochin, onde os gêmeos assistiriam, pela terceira vez, à *Noviça Rebelde*, com todas aquelas músicas que eles já sabiam de cor. Naquele momento, as presenças, tanto do carro como do filme, já apontam a transição de uma Índia do sonho para uma Índia real, ancorada no hibridismo e absorvida pela cultura externa. Entretanto, no original em inglês, essa marcação não acontece com letras maiúsculas e, sim, pela utilização da conjunção *however*, escrita com uma fonte diferente e em letras minúsculas.

A totalidade dessas reflexões sobre a relação espaço-temporal é de vital importância para a narrativa poética porque perpetua a transição entre dois mundos de natureza diametralmente oposta: a presença da historicidade e da cronologia do mundo, predominante no Ocidente, em confronto com o ritmo de uma busca poética sustentado por um itinerário mítico, predominante no Oriente, e reforça nossa conclusão de que *The God of Small Things* é uma narrativa poética que opera nos âmbitos do tempo e do espaço, vislumbrando a completa interiorização dessas

categorias pelas personagens, auxiliando-as na busca de si mesmas. Essa busca - dolorosa por excelência – traduz o próprio destino de todos esses entes que, ao caminharem da harmonia para o caos percorreram um itinerário repleto de lacunas.

*

2.4 - MITO

O mundo contemporâneo trabalha com a revalorização do pensamento mítico, que vem sendo realizada desde as últimas décadas do século XIX, como uma espécie de complemento à herança racionalista e materialista do *homem economicus*. Essa revolução permitiu que o indivíduo onipotente e, vítima, como afirma Gomes (1994, p. 5), desse "fenômeno de decadência", caminhasse para a profunda crise social, existencial e cultural que se instaurou no fim daquele século. Após a crença na supremacia humana, aliada ao cientificismo, o homem percebe que não detém o segredo do universo e reconhece o limite da própria razão.

A passagem do sujeito individualista e *ennuyé*, do século XIX, para o sujeito fragmentado e angustiado de hoje revitaliza o pensamento mítico como meio de compreensão das mazelas, da essência da vida e "do próprio tragismo da existência humana pessoal e social", como ressalta Mielietinski (1987, p. 348).

Os séculos podem passar, mas os mitos sempre estarão presentes em nosso imaginário, apresentando apenas "roupagens diferentes" na luta para resgatar o passado. É, portanto, uma tentativa de voltar ao paraíso, ao mundo primordial que nenhum pensamento baseado somente no *logos* pode explicar, e a literatura é um espaço privilegiado para que isto ocorra, porque funciona como um verdadeiro conservatório dos mitos, como afirma Brunel (2000, p. ii).

É nessa idéia de retorno ao paraíso que Arundhati Roy fundamenta sua narrativa *The God of Small Things*. Através de vários aspectos ligados à narrativa, como personagens, tempo, espaço, mito e estrutura, percebemos que tudo está perfeitamente concatenado, na busca mítica desse paraíso perdido a ser

recuperado. Principalmente, as personagens, o espaço e o tempo, aliados poeticamente a uma infinidade de imagens e símbolos, tornam-se essenciais para o entendimento dessa busca e fazem a narrativa se aproximar definitivamente dos mitos, já que recusa a historicidade do mundo para abrigar uma revelação.

Essa revelação, porém, trabalha no campo dual do sistema indiano de crenças espirituais, em confronto com o mundo Ocidental, que privilegia a razão como forma de explicação e organização do real, enquanto a Índia enfoca mais as questões sagradas e espiritualistas. Essa situação, faz com que a narrativa poética se torne, por fim, uma narrativa mítica, como elucida Tadié (1978, p. 145 a p. 148), já que sua estrutura se fundamenta em um movimento cíclico e descontínuo em busca da irrupção do sagrado no mundo, escapando do racionalismo histórico ocidental, assunto discutido no primeiro capítulo desta tese.

Em *The God of Small Things*, observamos que a relação dos irmãos gêmeos bivitelinos, Estha e Rahel, pode remeter ao mito do andrógino, encontrado nas entrelinhas ou no “subterrâneo” (Tadié, 1978, p. 147) que será tratado nesse item de acordo, principalmente, com as considerações de Eliade (1991, p. 99), retomado também por Tadié, que entende esse mito, na Índia, como uma forma de abolição dos opostos em busca da totalidade do ser. Para efeito de interpretação desse mito no Ocidente, recorremos adicionalmente a Miguet (2000, p. 26) e Bravo (2000, p. 262) que, em conjunto com as explicações de Eliade, ajudam-nos a entender como a androginia é construída em *The God of Small Things* de forma a abarcar as tradições oriental e ocidental.

Miguet (2000, p. 26) discute que há inúmeros mitos, nas mais diferentes culturas, que, contendo os princípios do masculino e do feminino, apresentam facetas andróginas, com vastas possibilidades de interpretação. Observando o do andrógino de Platão, o de Hermafrodito e o de Sálmacis, como

aparece nas *Metamorfoses*, de Ovídio, o crítico explica que essas três concepções percebem o andrógino como um mito de fundação ligado à cosmogonia e à etiologia, ou seja, à origem do mundo e ao estudo sobre a natureza de um determinado fenômeno.

Eliade (1991, p. 102) explica que Balzac, no século XIX, com a obra *Seráfita*, confere brilho extra ao tratar o mito do andrógino como imagem exemplar do homem perfeito. O estudioso considera esse livro como a última grande criação literária européia cujo assunto central está relacionado com a androginia e elucida que essa idéia de homem perfeito, defendida também pelos românticos alemães, acaba por se esfacelar na segunda metade do século XIX, quando os decadentismos, francês e inglês, ao fazer referência ao mito, o fazem direcionando-o mais ao âmbito erótico e não para a idéia de completude e perfeição.

Independentemente da corrente filosófica ou religiosa, acredita-se, de modo geral, que a "perfeição humana" se concentra no ideal de um ser único, sem fissuras, que simbolizaria o retorno ao paraíso. Portanto, entendendo o mito da androginia como a *coincidentia oppositorum*, como uma tentativa de resgatar o ser perfeito em busca do paraíso perdido, é que empreendemos a interpretação desse mito em *The God of Small Things*, especificamente através das personagens Estha e Rahel.

Os gêmeos Estha e Rahel se comportam dessa maneira: tentam de forma desesperada resolver os fortes conflitos que se abateram sobre eles, buscando, ao mesmo tempo, força para que retornem às aspirações relacionadas ao tempo primordial da infância feliz e para que sua separação física dos irmãos, em virtude da morte da prima inglesa e da transgressão amorosa da mãe, possa ser abolida. Considere-se essa passagem em que o narador apresenta o pensamento de Rahel, considerando ela e o irmão como uma unidade:

> *Anyway, now she thinks of Estha and Rahel as Them, because separately, the two of them are no longer what They were or ever thought They'd be.*
> *Ever.*
> *Their lives have a size and shape now. Estha has his and Rahel hers.*
> *Edges, Borders, Boundaries, Brinks and Limits have apperead like a team of trolls on their separate horizons. Short creatures with long shadows, patrolling the Blurry End. Gentle half-moons have gathered under their eyes and they are as old as Ammu was when she died.*
> *Thirty-one.*
> *Not old.*
> *Not young.*
> *But a viable die-able age.* (ROY, 1997, p. 5). [45]

Os termos utilizados, "Bordas, Fronteiras, Divisas, Margens e Limites", apontam para tudo aquilo que impede a transformação de *dois* em *um:* o aparecimento de um sujeito psicológico constituído de dores e angústias. O emprego desses vocábulos reforça a separação daquilo que antes era um *Eu* para a criação de *Eus*, causando, portanto, essa fragmentação psicológica. Além da questão relativa ao íntimo do *Eu*, a fronteira também foi criada no aspecto físico quando, após a morte de Sophie Mol, um especialista em gêmeos alegou não haver problema algum em separar gêmeos não idênticos bivetelinos, porque não eram "nada diferentes de irmãos comuns e que, embora fossem o mesmo que outros filhos de lares desfeitos sofriam, a coisa não ia além disso. Nada fora do comum." (ROY, 1999, p. 42). O especialista não percebeu, porém, que apesar de "quatro orelhas, duas bocas, dois narizes, vinte dedos das mãos e vinte dedos dos pés perfeitos" (ROY, 1999, p. 51), Estha e Rahel tinham uma única alma siamesa, que havia sido partida pelos limites

[45] "Seja como for, ela agora pensa em Estha e Rahel como *Eles*, porque, separadamente, ambos não são mais o que *Eles* eram ou jamais pensaram que *Eles* seriam.
Jamais.
Suas vidas agora têm uma forma e uma dimensão. Estha tem a dele, e Rahel a dela.
Bordas, Fronteiras, Divisas, Margens e Limites apareceram como um bando de gnomos em seus horizontes individuais. Criaturas baixas com sombras longas, patrulhando o Final Fora de Foco. Suaves meias-luas formaram-se debaixo dos olhos deles e têm a idade de Ammu quando morreu. Trinta e um.
Nem velhos,
Nem moços,
Mas uma idade morrível viável." (ROY, 1999, p. 1 5).

do mundo histórico, provocando uma sofrida metamorfose física e psíquica ao transformá-los em “uma irmã um irmão. Um homem uma mulher. Um gêmeo uma gêmea” (ROY, 1999, p. 100).

Bravo (2000, p. 262), em seu artigo intitulado “Duplo”, comenta, ao retomar Platão e o episódio de Gênesis, que o homem e a mulher desdobrados e o andrógino representam realmente um estado de perfeição absoluta, sendo que o fato de ter sido bipartido representa um castigo. A cisão significa o enfraquecimento da pessoa humana, condenando-a a um destino de busca pela (re)união desse duplo com todos os aspectos maléficos e benéficos.

A ligação entre os irmãos era tão complexa que, através da citação a seguir, observa-se claramente o impacto emocional causado pela separação dos irmãos, tão fortemente atados, a ponto de Estha sonhar com algo engraçado e Rahel acordar rindo justamente do sonho do irmão:

> *In those early amorphous years when memory had only just begun, when life was full of Beginnings and no Ends, and Everything was Forever, Esthappen and Rahel thought themselves together as Me, and separately, individually, as We or Us. As though they were a rare breed of Siamese twins, physically separate, but with joint identities. Now these years late, Rahel has a memory of waking up one night gigling at Estha’s funny dream* (ROY, 1997, p. 5).[46]

Por mais dor e sofrimento que se possa observar na obra, pode-se perceber que o conjunto de tragédias, de caos, na vida de cada uma das personagens, reforça o pensamento de construção do sujeito que, apesar de dolorosa, é necessária.

---

[46] “Naqueles primeiros anos amorfos, em que a memória tinha apenas começado, em que a vida era cheia de Começos e sem Fins, e Tudo era Para Sempre, Esthappen e Rahel pensavam em si mesmos juntos como Eu, e separadamente, individualmente, como Nós. Como se fossem uma rara espécie de gêmeos siameses, fisicamente separados, mas com identidades conjuntas. Hoje, tantos anos depois, Rahel tem a lembrança de acordar uma noite rindo do sonho engraçado de Estha.” (ROY, 1999, p. 14).

Essa trajetória infeliz dos gêmeos é apresentada sob a óptica de Rahel que, através do fluxo **– presente → passado** - vai nos mostrando como era a vida da família Kochamma, antes e depois dos incidentes. Ela e Estha, quando crianças, adoravam brincar na *Paradise, Pickles & Preserves*, na mata que circundava a referida propriedade. Divertiam-se brincando com as libélulas e os ovos de galinha, dando banho nos porcos, nadando no rio com o querido amigo Velutha e indo à cidade de Cochin, para assistir, pela terceira vez, à *Noviça Rebelde*. Como eram também precoces com as leituras, liam todas as placas, copiavam os cadernos de receitas e ouviam a mãe, Ammu, contar-lhes a estória do *Jungle Book*, de Kipling. Todas essas circunstâncias proporcionaram aos gêmeos um tempo de infância feliz, pautada no carinho materno e no contato com o lugar paradisíaco que para eles eram a cidade de Ayemenem e a propriedade da família, antes dos grandes problemas diluírem completamente as pequenas coisas.

A morte de Sophie foi acidental, mas o fato de estar passeando de barco no rio, com Estha e Rahel, torna-se motivo suficiente para, de alguma forma, lançar a culpa sobre eles e sobre a mãe, Ammu, cuja reputação já estava abalada em virtude do relacionamento clandestino com Velutha, um *paravan.*

Assim, em pouco tempo, sua vida se transforma em um verdadeiro desastre: Sophie morre, a mãe é chamada de prostituta e repudiada por todos – pelo relacionamento amoroso com um homem de outra casta -, Estha é enviado para morar com o pai, Velutha é assassinado, acusado de estar envolvido com questões comunistas e de ser responsável pela morte de Sophie, a mãe, Ammu, morre logo depois e Rahel fica vagando pela vida em busca dos instantes privilegiados do passado:

> *After Ammu died (after the last time she came back to Ayemenem, swollen with cortisone and a rattle in her chest that sounded like a faraway man shouting), Rahel drifted. From school to school. She*

> *spent her holidays in Ayemenem, largely ignored by Chacko and Mammachi (grown soft with sorrow, slumped in their bereavement like a pair of drunks in a toddy bar)* [...]. (ROY, 1997, p. 16 e p. 7).[47]

Esse "vagar" transforma Rahel em uma garota solitária, rejeitada pela família, cujas lembranças do passado provocam grandes transformações em seu modo de encarar a vida. Devido ao intenso sofrimento daqueles tempos, decide mudar-se para os Estados Unidos da América e casa-se com Larry. Mesmo assim, sente um vazio intenso em sua alma, que nada parece preencher nem amenizar. Os olhos de Rahel sempre estavam voltados para Ayemenem, em uma atitude profunda e silenciosa de resgatar e reconstruir o que havia deixado naqueles tempos e espaços paradisíacos, como explica Joseph Jacobs (2003), organizador do livro *Contos de fadas indianos*, ao esclarecer que, nesses contos, o indivíduo enfrenta as dificuldades naturalmente porque se encontra em busca da superação da dor como forma de afastamento de sua condição material e, concomitantemente, de aproximação da condição divina que está nele mesmo. Por isso, o indivíduo acredita que, se a própria natureza determina seus obstáculos, ela também lhe dá oportunidade para reencontro do paraíso, cuja "localização" está na conjunção do "eu" e do espaço.

Assim, o paraíso, para Rahel, pode ser entendido como seu universo particular, situado em um espaço também particular, não estando, portanto, vinculado à idéia do éden ocidental, relacionado especificamente com a queda de Adão e Eva. Eliade (2002, p. 168) esclarece que o sentimento de nostalgia do paraíso

---

[47] "Depois que Ammu morreu (depois da última vez que voltou a Ayemenem, inchada de cortisona, com um ronco no peito que parecia um homem gritando ao longe), Rahel perdeu o rumo. De escola em escola. Passava as férias em Aymenem, quase inteiramente ignorada por Chacko e Mammachi (amolecidos de tristeza, arriados em sua desolação, como uma dupla de bêbados num bar) [...]." (ROY, 1999, p. 26).

é universal, de incontestável antiguidade, e suas manisfestações são infinitas, estando muito além do limite cristão ocidental.

Após seu divórcio, Rahel ainda trabalhou por vários anos em Nova Iorque, até receber finalmente uma carta de Baby Kochamma, avisando que Estha havia retornado para *casa*, em virtude da aposentadoria e da mudança do pai para a Austrália. Rahel deixa a América para também voltar para *casa*. Retorna, ainda, para enfrentar a mariposa de Pappachi que, constantemente, nos momentos ruins, abria suas asas no estômago de Rahel, simbolizando metaforicamente os temores que ela sentia e o medo intuitivo de que transformações sempre vêm acompanhadas de sofrimentos como visto nas páginas 127 e 128, e, retomado aqui, para ressaltar a difícil trajetória que a personagem tinha que enfrentar em busca de sua própria identidade.

Sua chegada à terra natal não ameniza seu sofrimento, porque todos continuam extremamente rancorosos, abatidos e perseguidos pelas imagens do passado, inclusive ela mesma:

> *It is curious how sometimes the memory of death lives on for so much longer than the memory of the life that it purloined. Over the years, as the memory of Sophiel Mol* [...] *slowly faded, the Loss of Sophie Mol robust and alive. It was always there. Like a fruit in season. Every season. As permanent as a government job. It ushered Rahel through childhood (from school to school to school) into womanhood*. [...] *Little events, ordinary things, smashed and reconstituted. Imbued with new meaning. Suddenly they become the bleached bones of a story.* (ROY, 1997, p. 17 e p. 32).[48]

[48] "É curioso como, às vezes, a memória da morte vive por muito mais tempo que a memória da vida que ela roubou. Ao longo dos anos, à medida que ia desaparecendo a lembrança de Sophie Mol [...] a Perda de Sophie Mol ia ficando viva e robusta. Esteve sempre presente. Como uma fruta da estação. De todas as estações. Tão permanente como um emprego público. Escoltando Rahel ao longo da infância (de escola em escola) até à idade adulta [...] Pequenos acontecimentos, coisas triviais, esmigalhados, reconstituídos. Revestidos de novos significados – de repente eles se tornam os descarnados de uma história." (ROY, 1999, p. 27, p. 42 e p. 43).

A presença constante da morte no itinerário de Rahel pode levar à certeza a respeito da finitude das coisas; é preciso viver com essa idéia de efemeridade e daí retirar a matéria-prima para a construção da identidade e do estar no mundo, mesmo que este seja um processo dolorido.

Baby Kochamma recebeu-a friamente, dizendo que Estha havia perdido o juízo, pois não reconhecia ninguém, não falava mais e andava sempre se desviando intencionalmente de todos com quem cruzava pelo caminho, até mesmo da própria irmã. Essa atitude causa uma alegria íntima e mordaz em Baby Kochamma, que estava vivendo a vida de trás para frente, como pensava Rahel. Todas as personagens, cada uma à sua maneira, apresentam um comportamento de recusa, gerando, em conseqüência, um estranhamento na recusa de si próprio e de sua presença no mundo.

Somente Rahel é capaz de perceber que toda a sua angústia estava ancorada na separação do irmão e na condição silenciosa na qual ele se encontrava há anos, confirmando o pensamento da recusa de estar no mundo:

> *Over time he had acquired the ability to blend into the background of wherever he was* [...] *It usually took strangers awhile to notice him even when they were in the same room with him. It took them even longer to notice that he never spoke. Some never noticed at all. Estha occupied very little space in the world.* [...] *Slowly, over the years, Estha withdrew from the world.* [...] *Gradually the reason for his silence was hidden away, entombed somewhere deep in the soothing folds of the fact of it*. [...] *After Khubchand died, Estha started his walking. He walked for hours on end. Initially he patrolled only the neighborhood, but gradually went farther and farther afield. People got used to seeing him on the road. A well-dresses man with a quiet walk. His face grew dark and outdoorsy. Rugged. Wrinkled by the sun. He began to look wiser than he really was. Like a fisherman in a city. With sea-secrets in him.* (ROY, 1997, p. 12 e p. 14).[49]

[49] "Ao longo do tempo, ele tinha adqurido a capacidade de dissolver-se na paisagem onde quer que estivesse [...] Estranhos geralmente levavam algum tempo para percerber sua presença, mesmo quando estavam na mesma sala que ele. E levavam ainda mais tempo para notar que ele nunca falava. Alguns nunca notavam. Estha ocupava muito pouco espaço no mundo [...] Lentamente, ao longo dos anos, Estha foi se retirando do mundo [...] Gradualmente a razão de seu silêncio foi se escondendo, sepultada no fundo das dobras serenas do fato em si [...] Quando Khubchand morreu, Estha começou a caminhar.

Sem dúvida, a dor da separação era uma sensação recíproca e havia causado um tumulto interior nos gêmeos, cuja intensidade e danos não poderiam apagar-se. O deus das grandes perdas havia criado um abismo “num lugar mais profundo, mais secreto” (ROY, 1999, p. 14), como os fortes ventos e as águas trazidas pelas monções de junho em Ayemenem. Os irmãos gêmeos bivitelinos de almas siamesas já não eram mais um só; a vida deles agora seguia por rumos diferentes e opostos. Entretanto, apesar das adversidades do destino, Rahel procura superar o trauma das rupturas e constituir sua vida, enquanto Estha, na constante recusa de si mesmo, retira-se silenciosamente do mundo.

Essa fragmentação dos gêmeos pode ser interpretada como a separação mítica da androginia, do aviso do fim da tradição e início da modernidade, e como uma maneira de lidar com questões transgressoras e desafiadoras, não somente das leis divinas, mas, também, das imposições culturais indianas, que determinam aos transgressores um fado permanente de sofrimento. Entretanto, Estha e Rahel, após vinte e três anos de separação e intensa amargura, reencontram-se e unem-se novamente para continuar a jornada, mesmo que repleta de sofrimentos e aspirações.

O reencontro, física e psicologicamente, realiza-se através da conjunção carnal, simbolizando a união andrógina entre o masculino e o feminino, pela plenitude, e, conseqüentemente, o retorno ao paraíso perdido da infância e da integridade primordial. A metamorfose é a coesão circular entre Estha e Rahel, como

---

Caminhava horas a fio. Primeiro patrulhava apenas a vizinhança, mas pouco a pouco foi indo mais e mais longe.
As pessoas se acostumaram a vê-lo na estrada. Um homem bem vestido com andar tranqüilo. Seu rosto ficou escuro e curtido. Áspero. Enrugado pelo sol. Ele começou a parecer mais sábio do que era de fato. Como um pescador na cidade. Com segredos do mar dentro de si.” (ROY, 1999, p. 22 e p. 24).

havia sido realizada no útero de Ammu, representando uma espécie de renúncia à segregação imposta por situações de que o deus das grandes coisas não podia se ocupar. Mesmo com a "reunião" deles, observamos que esse ato é marcado por um terrível sofrimento acumulado por anos a fio, como vemos na citação abaixo, em que o emprego da anáfora (only that) e da metáfora (Quietness and Emptiness; fitted together) apresentam e reforçam poeticamente esse sofrimento de Estha e de Rahel:

> ***Only that*** *there were tears.* ***Only that Quietness and Emptness fitted together*** *like stacked spoons.* ***Only that*** *there was a snuffling in the hollows at the base of a lovely throat.* ***Only that*** *a hard a hard honey-colored shoulder had a semicircle of teethmarks on it.* ***Only that*** *they held each other close, long after it was over.* ***Only that*** *what they shared that night was not happiness, but hideous grief.*
> ***Only that*** *once again they broke the Love Laws. That lay down who should be loved. And how. And how much*. (ROY, 1999, p. 311, grifo nosso).[50]

Esse reecontro significa, também, como afirma Miguet (2000, p. 33), a totalidade procurada na fusão dos contrários, como acontece entre os irmãos Ísis e Osíris e entre Yama e Yami, que, na mitologia indiana, são considerados os primeiros gêmeos primordiais que povoaram a terra através do incesto. Denota-se que os gêmeos estão sob um estado de caos psíquico que, segundo Eliade (2001, p. 159), é a sinalização de que o homem profano está extremamente próximo à "dissolução", para propiciar o nascimento de uma nova personalidade que resgata um movimento de ritual, porque compreende a passagem do sofrimento para a morte e da morte para o renascimento.

Nesse sentido, a morte adquire um aspecto de extrema beatitude,

[50] "Só que houve lágrimas. Só que Quietude e Vazio se encaixaram como duas colheres. Só que houve um fungar nos fundos da base de um pescoço adorável. Só que um ombro duro cor de mel estava marcado com um semicírculo de dentes. Só que os dois ficaram abraçados, até muito depois de se acabarem. Só que aquilo que os dois partilharam aquela noite não era felicidade, mas um horrendo sofrimento.
Só que mais uma vez eles quebravam as Leis do Amor. Que determinam quem pode ser amado. E como. E quanto." (ROY, 1999, p. 326, grifo nosso).

já que proporciona o começo de uma nova existência espiritual que, com os gêmeos Estha e Rahel, é representada pelo corpo nu e pela relação sexual entre ambos pela busca e resgate do princípio de onde tudo deriva, da unidade indissolúvel. Na verdade, essa reunião constitui o regresso ao útero materno, como forma de abandonar a vida terrena e a condição profana para o (re)nascimento de um homem novo, despertado para uma consciência suprema e sagrada, em que os estados de pecado são completamente abolidos em favor de uma verdade encontrada dentro de si mesmo - ainda que o caminho trilhado para encontrar tal verdade seja constitíudo por dores cujas marcas são indeléveis - e não no seio de uma sociedade calcada em valores hipócritas e superficiais.

É pertinente notar que, mesmo na Índia, a questão sexual entre as personagens obteve sanções negativas, a ponto de Arundhati Roy ser processada pelo advogado Sabu Thomas, que solicitou a remoção do último capítulo, em virtude de seu teor obsceno poder corromper e depravar a mente dos leitores. Neste momento, é impossível não comparar Arundhati Roy, mesmo a contragosto dela, com Salman Rushdie, pois ambos sofreram o mesmo patrulhamento ideológio. Existem, ainda, as palavras da renomada estudiosa Carmem Callil, cuja crítica sobre o livro o adjetiva de execrável e que jamais poderia ter sido nomeado para o *Booker Prize*. Simmons (2002, p. 2) comenta que as palavras de Sabu Thomas são, no mínimo, paradoxas; principalmente ao lembrar que a Índia escreveu o *Kama Sutra*.

Concordando com Simmons (2002, p.2), complementamos sua idéia, observando a questão necessária sobre a classe que o referido advogado representa e seus conseqüentes valores; talvez ele seja mais uma representação da tradição recusando os novos valores. Lembramos, também, as esculturas eróticas de *Khajuraho*, do século X, que ornamentam alguns templos e são consideradas, por alguns estudiosos, como mais ousadas que aquelas pertencentes ao *Kama Sutra*,

sem mencionar, ainda, que o *Mahãbãrata* apresenta trechos com forte conotação erótica, como o episódio referente à Satyavati:

> Um rei estava caçando numa floresta e adormeceu. Sonhou com sua esposa e seu esperma jorrou [...] Quando despertou e viu seu esperma sobre uma folha, o rei chamou um falcão e lhe disse:
> "- leva rápido o meu esperma para a rainha".
> Porém o falcão foi atacado por outro falcão, o esperma caiu num rio e foi engolido por um peixe. Alguns meses mais tarde, um pescador apanhou esse peixe, abriu-o e encontrou em seu ventre uma menina muito pequena a quem chamou Satyavati. [...] A jovem, de cheiro repugnante, permanecia inabordável e triste. Um dia, encontrou um eremita errante que lhe disse:
> "- Tu me agradas. Façamos amor aqui, agora mesmo, e de teu horrível cheiro eu farei o mais encantador perfume, eu te prometo".
> [...] Foram até uma ilha, Satyavati abriu-se ao eremita e, de repente, o seu odor tornou-se irresistível. (CARRIÈRE, 1994, p. 21).

Estha e Rahel ousaram sair desse tempo real e reingressaram no mítico pela questão da androginia, projetando sua vida em outro ritmo, em direção a uma nova história que se encontra profundamente metaforizada nas palavras finais do livro, quando Ammu, para combinar o próximo encontro, diz a Velutha: "*Naaley*". Amanhã. (ROY, 1999, p. 337), arremessando a existência das personagens para o campo das possibilidades. Embora a própria estrutura formal da narrativa antecipe, logo no início, que esse amanhã será uma sombra maléfica na trajetória de todas as personagens, ela, a narrativa, encerra seu próprio itinerário, reforçando sua condição mítica porque, nessas palavras, estão imbricados o espaço, o tempo e as personagens na busca de um instante eterno (Tadié, 1978, p. 154).

Segundo Eliade (2001, p. 114), toda nudez implica um modelo atemporal, uma imagem paradisíaca. Assim, nessa união – no contexto em que ela se desenvolve - não há nada de incestuoso, escandaloso ou libertino, mesmo porque, na Índia, o ancestral mítico do andrógino foi substituído por um casal de gêmeos: Yama e sua irmã Yami, reforçando o pensamento que a natureza dos opostos significa a riqueza espiritual, a existência e a totalidade do ser divino. Ela representa

a expurgação dos pecados e culpas que lhes foram imputadas pelo mundo hipócrita, hostil e estilhaçado dos adultos que, na narrativa, não conseguem de forma alguma superar essas dificuldades, pois sofrem suas próprias experiências amargas, vivendo somente nas sombras do passado. Eles se utilizam, então, de Estha, Rahel, Ammu, Velutha e Sophie Mol como receptáculos das desgraças alheias, expulsando-os do *paraíso* e condenando-os a uma vivência solitária, errante, e carregando o peso simbólico de terem feito algo grotesco; são utilizados como bodes expiatórios ou, ainda, como o próprio texto diz, tornam-se os “descarnados da história.” (ROY, 1999, p. 43).

Essa idéia reforça o fato de que o relacionamento sexual entre Velutha e Ammu e entre Estha e Rahel, sob a perspectiva do mito, não é passível de críticas, porque não contém, em seu significado profundo, como previa o mito do andrógino na segunda metade do século XIX, centelha alguma de coisa pecaminosa e extremamente sexual, e sim, como uma androginia divina, que procura ver o homem como uma unidade perfeita e sem fissuras e é a metáfora do resgate da unidade primordial. Para Eliade (1991, p. 112), o

> ser, consiste, em suma, numa unidade-totalidade. Tudo o que por excelência deve ser total, comportando a *coincidentia oppositorum* em todos os níveis e em todos os contextos [...] que explicam o Mundo a partir de um Ovo cosmogônico ou de uma totalidade primordial em forma de esfera.

Portanto, essa união, apesar de estar na esfera do profano, de acordo com a cultura indiana das castas e da situação incestuosa, é a perfeita tradução do retorno à inocência primitiva e sagrada da experiência e busca mítica oriental e da intenção de criar um novo ser, híbrido por excelência, para retornar ao ovo, símbolo de proteção e (re)criação, e ao tempo em que estavam protegidos de toda a corrupção terrena.

Sua união pode até ser vista como uma espécie de ritual iniciático em que, justamente, abandonam a condição e o sacrifício profano e a situação de seres não iluminados, para se reitegrar no tempo e nas condições sagradas em *illo tempore*, já que, segundo Eliade (1991, p. 99), “integrar, unificar, totalizar, em suma, abolir os contrários e reunir os fragmentos, é, na Índia, a via mais gloriosa do Espírito [...] a irreprimível aspiração do espírito hindu a transcender os contrários e a elevar-se a uma realidade total”.

O crítico explica que, no início, o instinto sexual era uma experiência essencialmente iluminada, podendo ser satisfeito através da visão, mas os homens, ao descobrirem a união sexual, perderam essa luz e fizeram com que essa luz e a sexualidade fossem transformadas em princípios antagônicos. Eliade (1991, p. 37), retomando o rito tântrico, complementa este pensamento explicando que, se o sexo for praticado única e exclusivamente pela questão instintiva, a luz não se manifestará. Entretanto, se for exercido como uma espécie de ritual cósmico, pode ser interpretado como um “esforço desesperado para recuperar a situação primordial, quando os homens eram seres luminosos que se perpetuavam pela luz.” Essas personagens, de alguma forma, assumiram o risco porque, devido à sua própria condição naquela sociedade, naquele momento, não representavam exatamente um ser constituído no tempo e no espaço histórico, como é possível observar na seguinte citação abaixo, referente a Ammu e Velutha e que, embora longa, achamos pertinente mantê-la:

> *Even later, on the thirteen nights that followed this one, instinctively they struck to the Small Things. The Big Things ever lurked inside. They knew that there was nowhere for them to go. They had nothing. No future. So they stuck to the small things.*
> *They laughed at ant-bites on each other’s bottom. At clumsy caterpillars sliding off the ends of leaves, at overturned beetles that couldn’t right themselves. At the pair of small fish that always sought Velutha out in the river and bit him. At a particularly devout praying mantis. At the minute spider who lived in a crack in the wall of the*

> *back verandah of the History House and camouflaged himself by covering his body with bits of rubbish – a sliver of wasp wing. Part of a cobweb. Dust. Leaf rot. The empty thorax of a dead bee. Chappu Thamburan. Velutha called him. Lord Rubbish. One night they contributed to his wardrobe – a flake of garlic skin – and were deeply offended when he rejected it along with the rest o his armor from which he emerged – disgruntled, naked, snot-colored. As though he deplored their taste of disdainful undress. The rejected shell of garbage stayed standing, like an outmoded world-view. An antiquated philosophy. Then it crumbled. Gradually Chappu Thamburan acquired a new ensemble.*
> *Without admitting it to each other or themselves, they linked their faltes, their futures (their Love, their Madness, their Hope, their Infinnate Joy), to his. They checked on him every night (with growing panic as time went by) to see if he had survived the day. They fretted over his frailty. His smallness. The adequacy of his camouflage. His seemingly self-destructive pride. They grew to love his ecletic taste. His shambling dignity.*
> *They chose him because they knew that they had to put their faith in fragility. Stick to Smallness. Each time they parted, they extracted only one small promise from each other:*
> *"Tomorrow?"*
> *"Tomorrow."*
> *They knew that things could change in a day. They were right about that.* (ROY, 1997, p. 320 e p. 321).[51]

[51] "Depois, nas treze noites que se seguiram, eles instintivamente se prenderam às Pequenas coisas. As Grandes Coisas jaziam para sempre do lado de dentro. Sabiam que não tinham para onde ir. Não tinham nada. Nenhum futuro. Então se prenderam às pequenas coisas.
Riam das picadas das formigas nos traseiros do outro. De lagartas desajeitadas escorregando das beiradas das folhas, de besouros virados de barriga para cima que não conseguiam se endireitar. De dois peixinhos que sempre perseguiam Velutha no rio e o mordiam. De um louva-a-deus particularmente devoto. De uma aranha minúscula que vivia numa rachadura da parede na varanda dos fundos da Casa da História e que se camuflava cobrindo o corpo com pedacinhos de lixos: um resto de asa de vespa. Parte de uma teia. Poeira. A parte apodrecida de uma folha. O tórax vazio de uma abelha morta. *Chappu Thamburan*, Velutha a chamou. Lorde Lixo. Uma noite, deram uma contribuição ao guarda-roupa da aranha: floco de casca de alho. E ficaram profundamente ofendidos quando ela recusou a oferta junto com o resto da amardura de onde emergiu, mal-humorada, nua, cor de ranho. Como se deplorasse o gosto deles para roupas. Durante dias a aranha ficou nesse estado suicida de nudez desdenhosa. A concha de lixo descartada continuava de pé, com uma visão de mundo fora da moda. Uma filosofia antiquada. Depois, ruiu. *Chappu Thamburan* adquiriu um conjunto novo.
Sem admitir para si mesmos, nem um para o outro, os dois ligaram seus destinos, seus futuros (seu Amor, sua Loucura, sua Esperança, sua Infinita Ventura) ao da aranha. Eles iam vê-la toda noite (com pânico crescente à medida que o tempo passava) para ver se havia sobrevivido ao dia. Preocupavam-se com sua fragilidade. Com sua pequenez. Com a adequação de sua camuflagem. Com seu orgulho aparentemente autodestrutivo. Passavam a amar seu gosto eclético. Sua desajeitada dignidade.
Eles a escolheram porque sabiam que tinham de depositar sua fé na fragilidade. Limitar-se à Pequenez. Cada vez que se despediam, só pediam uma pequena promessa do outro.
"Amanhã?"
"Amanhã."
Sabiam que as coisas iam mudar em um dia. E tinham razão." (ROY, 1999, p. 336 e p. 337).

Por meio dessa premissa, pode-se refletir que o ato sexual entre Ammu e Velutha – repudiado pela diferença entre castas – e Estha e Rahel – repudiado pela condição incestuosa, se fosse descoberto – não se apresenta como transgressor, permitindo, até mesmo, ser interpretado como uma espécie de ressurreição mística, um momento de epifania. Eliade ainda elucida que o ideal do espírito hinduísta é o liberto em vida – o *jivan mukta* –, cuja existência no mundo não o faz exatamente mover-se de acordo com a estrutura deste mesmo mundo e, sim, em conformidade com sua própria vontade. Já no Ocidente essa procura pela liberdade e pela totalidade está mais alicerçada na racionalidade e sob a égide de uma culpa fundacional. Eliade ainda discute que o Ocidente precisa se esforçar para compreender os pensamentos estranhos à sua visão, principalmente em relação ao comportamento mítico do outro, por mais estranho ou repugnante que esse possa parecer; essa diferença deve ser entendida como fato humano e situação existencial (ELIADE, 1991, p.5).

Assim, na Índia, o Cosmo e o homem inserido nesse Cosmo se constituem em situações particulares, e as possibilidades do ser são inesgotáveis, levando à reflexão sobre a possibilidade de a *coincidentia oppositorum*, apesar de o sistema cultural em que cada pessoa está inserida estar diretamente ligado à natureza do próprio indivíduo e à sua responsabilidade pelas construções de seu próprio paraíso e inferno, seu Karma (*Karman*).

Para Eliade (1991, p. 98), a doutrina hindu observa que

> o bem e o mal só têm sentido e razão de ser no mundo das aparências, na existência profana e não iluminada. Numa perspectiva transcendental, o bem e o mal são, porém, ilusórios e relativos quanto todos os outros pares de contrários: calor-frio, agradável-desagradável, longo-curto, visível-invisível, etc.

Para atingir essa realidade total ocorre, também, a fusão da cosmogonia com a androginia, o engendramento de um mito no outro, pois ambos revelam uma situação, de início, que transcende qualquer tipo de dualidade e de realidade histórica. Nessa circunstância, todos os conflitos são abolidos, podendo significar "o retorno paradoxal do Mundo ao estado paradisíaco, [...] onde as multiplicidades compõem os aspectos de uma misteriosa Unidade" (ELIADE, 1999, p. 127 e p. 128), fazendo-se pertinente ao pensamento indiano da totalidade.

Por esse motivo, entende-se as palavras de Rahel, ao comentar a dificuldade de escrever qualquer coisa para Estha, nos vinte e três anos em que ficaram separados, até mesmo para contar-lhe sobre a morte da mãe, porque para ela, mesmo sendo criança, não fazia sentido algum redigir uma carta para uma parte de si mesma:

> *But Estha wasn't with them. Everybody decided it was better this way. They wrote to him instead. Mammachi said Rahel should write too. Write what?* ***My dear Estha, How are you? I am well. Ammu died yesterday.***
> *Rahel never wrote to him. There things that you can't do – like writing letters to a part of yourself. To your feet or hair. Or heart*. (ROY, 1997, p. 156, grifo da autora).[52]

A figura do ovo, associada ao ventre materno, resgata a imagem mítica do círculo sagrado, simbolizando a perfeição da unidade. Delumeau (2003, p. 282), ao discutir sobre o círculo e a cúpula entre a Idade Média e o Renascimento, de acordo com o pensamento de Nicolau de Cusa, retomando os ensinamentos pitagóricos (Séc. VI a.C.), afirma que o círculo é a figura perfeita da unidade, da simplicidade e do infinito, e que a perfeição do desígnio do Deus criador e redentor

[52] "Mas Estha não estava com eles. Todo mundo decidira que era melhor assim. Em vez de chamar, escreveram para ele. Mammachi disse que Rahel deveria escrever também. Escrever o quê? ***Meu querido Estha, como vai? Eu estou bem. Ammu morreu ontem.*** Rahel nunca escreveu para ele. Certas coisas não se podem fazer, como escrever cartas para uma parte de si mesmo. Para seus pés, ou cabelos. Ou coração." (ROY, 1999, p. 169, grifo da autora).

está extremamente bem simbolizada pelo círculo. Delumeau discute, ainda, que o círculo serve também para explicar a correspondência entre o homem, o mundo, o microcosmo e o macrocosmo; em conjunto, esses elementos acabam por relacionar-se ao centro, em busca da harmonia suprema. Low (1993, p. 85), retomando Eliade, enriquece essa discussão ao refletir que, na ausência desse centro, não há mundo e tudo se direciona para o caos, impelindo-nos a sentir nostalgia pelo paraíso.

Assim, Ammu, Estha e Rahel, unidos pela esfera sagrada do relacionamento mãe-filhos, encontram-se solitários, à procura dessa harmonia suprema no paraíso de sua relação. Com a quebra do círculo, com a morte da mãe e com a separação dos gêmeos, o movimento, agora entre Estha e Rahel, é direcionado novamente para a junção, ambicionando o reatar do círculo e a situação paradisíaca que ambos, na circunstância de criaturas eleitas, viviam antes da fragmentação.

A busca pela união do elo, da alma fragmentada pela completude, torna-se a imagem exemplar da relação:

transcendência → androginia → paraíso reconquistado

em oposição

ao terreno → duplo → paraíso perdido

Ainda de acordo com Eliade (2001, p. 163), “o acesso à vida espiritual implica sempre em morte para a condição profana seguida de um novo nascimento”, marcando, dessa forma, o começo de uma nova vida, de uma nova possibilidade de reorganizar o caos que, como as monções, chegou à vida de Estha e

Rahel, para demonstrar realmente que o deus das pequenas coisas é o deus das grandes perdas e que tudo definitivamente podia mudar em um só dia.

Mesmo com a presença latente do sofrimento das personagens, a narrativa de Roy trabalha com a esperança que elas têm de reaver a infância na *Índia mágica* que habita o imaginário, em sua geografia interior, uma infância transcendente, que não se limita às cartografias. Mesmo que no fundo saibam que há coisas que jamais serão reatadas, elas se movimentam em um espaço e tempo circulares, com várias histórias dentro da história principal, sempre objetivando a saída daquele labirinto e a retomada do fio do destino pelas próprias mãos.

Mesmo assim, essa fragmentação não apresenta concretamente possibilidades de restauração porque se encontra ancorada na busca inútil que os gêmeos empreendem em favor dessa atmosfera paradisíaca e da busca da própria identidade que estão representadas pelo passado deles enquanto “ser” e enquanto indivíduos inseridos em uma Índia que, ao viver atrelada à tradição e à modernidade, procura se firmar como uma nação.

*

2.5) ESTRUTURA E ESTILO

Como discutido ao longo desta pesquisa, a escritura de Roy, revela um estilo híbrido tanto na forma (prosa e poesia) quanto no conteúdo (Oriente e Ocidente) que enseja a possibilidade dessa leitura diferenciada e complementar em relação à crítica pós-colonial, geralmente adotada para análise dessa obra. Justamente pelo encontro dessas duas vozes, a **lírica** e a **social**, tornou-se possível aplicar a teoria da narrativa poética no presente estudo.

Com sua maneira poética de tratar a personagem, o narrador, o espaço, o tempo, a estrutura e o estilo, a autora de *The God of Small Things* recorta o tempo histórico para inseri-lo no tempo mítico, em que a reflexão objetiva volta-se para o âmbito subjetivo, atendendo ao chamado de uma voz lírica responsável por reflexões ontológicas. Novamente estamos frente à questão da narrativa e da contra-narrativa.

Em um primeiro momento, temos a estrutura de um romance: um enredo apresentado através de um fio narrativo que nos conta a trajetória de uma família indiana face ao binômio tradição e modernidade. Através de tempos e espaços concretos, vemos como a vida de cada personagem daquela família sofre as ações sancionadas pela imposição da historicidade do mundo. Porém, em um segundo momento, a estruturação formal desse romance abandona sua condição de horizontalidade, representada pela cronologia histórica, para permitir o relato circular de angústias e de buscas concretizado pela presença do mito e da estrutura poética, que favorece a metamorfose de romance em narrativa poética e não em prosa poética como os críticos Richard J. Lane (2006, p. 97) e Bijay Kumar Das (2001, p. 74) apontaram. Somente para exemplificar, rapidamente elucidamos que uma narrativa para ser poética precisa que todos os seus elementos estejam articulados

poeticamente permitindo a irrupção de um mito. A prosa poética, ao contrário, é, forma genérica, somente um texto, que contém poesia sem, entretanto, trabalhar com a estrutura desse texto como um todo.

Para Roy, essa mudança de realidade não é vista como problemática, em virtude de sua nacionalidade indiana, como se discutiu anteriormente, pautar-se na luta para atingir uma iluminação espiritual e não o conforto material, expressão máxima do desejo ocidental. Dessa maneira, a narrativa poética torna-se um meio adequado para compreender o movimento de recuperação da identidade primordial que as personagens de *The God of Small Things* empreendem por todo o enredo.

Esse movimento de busca é definido através da utilização de características da poesia engendradas na prosa, pois, retomando Tadié (1978, p. 7), a narrativa poética é um fenômeno de transição entre o romance e a poesia. O ritmo, o trabalho com a linguagem, os elementos poéticos, a fusão poética do tempo e do espaço, a interiorização das personagens e sua profunda conexão com o itinerário, o fluxo da consciência, as epifanias, a metamorfose constante do foco narrativo e a presença do mito impulsionam a narrativa para uma busca mítica, que se organiza estruturalmente através de um movimento metafórico e circular, chamando a atenção para a própria forma do texto.

Conforme Paniker (2003, p. 10 e p. 11), a arte indiana, para ignorar as leis feitas pelos homens na exaltação do progresso histórico, procura ver o mundo de cabeça para baixo, de trás para frente e da esquerda para a direita. Por isso, os narradores indianos visam construir narrativas a partir do movimento mental, por permitirem justamente essas oscilações que propiciam um ritmo cíclico. Para ilustrar, o estudioso cita a *Jãtaka* (histórias das reencarnações de Buda) como obra exemplar dessa condição cíclica, que possui ligações com os contos de tradição populares.

Refletindo sobre esses aspectos e ainda pensando na incorporação da tradição literária indiana de Roy à tradição contemporânea ocidental, entendemos o porquê de *The God of Small Things* ser uma obra receptiva à teoria da narrativa poética, já que apresenta um trabalho estrutural voltado para a própria narrativa, em que a linguagem se torna elemento preponderante para a compreensão do universo artístico dessa narrativa que coloca os deuses das pequenas coisas em confronto com o deus das grandes coisas.

Uma vez que a linguagem e a forma são mecanismos essenciais na realização da narrativa poética, evidenciou-se a importância de se ler e analisar *The God of Small Things* exclusivamente no original em inglês, principalmente neste subcapítulo, estrutura e estilo, porque, apesar dos méritos da tradução para a língua portuguesa, feita por José Rubens Siqueira, observamos que, devido a linguagem altamente cifrada e simbólica do cosmo poético, o trabalho do tradutor literário é dificultado. O tradutor, muitas vezes, é levado à transcrição criando, portanto, outro texto o que exige do crítico, outra análise. Além disso, esse trabalho implica também a tradução de uma cultura e, não apenas, de uma língua para outra.

Isto, entretanto, não nos parece ser um problema para Roy, em virtude da habilidade que ela apresenta em manipular a língua inglesa para abordar temas da sociedade indiana como o sistema de castas, as identidades nacional e cultural e os papéis femininos e masculinos. Como dissemos anteriormente, no capítulo 1, a autora consegue uma perfeita convergência entre a língua e a cultura de seu mundo indiano e a língua e a cultura dominante do Ocidente, fazendo com que a leitura de seu livro seja algo absolutamente natural, não produzindo, portanto, a sensação de se ler algo traduzido. A partir dessas reflexões, reiteramos a pertinência da narrativa poética de Tadié para esse estudo, pois é um tipo de estrutura que

absorve os questionamentos existenciais do indivíduo, procurando atender aos apelos da alma, independente da cultura em que foi produzido.

Por isso, concordamos com T. S. Eliot (s/d. p. 113) quando este coloca que a comunicação espiritual entre um povo e outro não pode ser realizada sem que os indivíduos assumam o desafio de aprender pelo menos uma língua estrangeira tão bem quanto a sua língua materna, para que também possam sentir essa língua como a sua. Roy é a justa tradução dessa reflexão, porque nos atrai para culturas diametralmente opostas, “sem que nosso passaporte e passagem sejam expedidos”, como novamente afirma Eliot.

Na realidade, para falar desses temas controversos, Roy acaba por subverter também a própria linguagem porque cria um novo inglês, cujo maior mérito é ter conseguido fazer com que o mundo ocidental veja a Índia como uma verdadeira nação e não apenas como um lugar exótico. Novamente podemos perceber que a transgressão da autora é dupla porque, de um lado, coloca um intocável na pele de um deus das pequenas coisas e, de outro, trabalha na fusão da língua inglesa com a sua língua materna, tornando-a não só um instrumento de denúncia, mas também um instrumento para falar poeticamente sobre a humanidade. Ao mesmo tempo em que a autora transgride, ela também revaloriza essas duas tradições - Ocidente e Oriente -, porque cria uma riqueza vocabular impressionante e carregada de substrato imagético, suscintando um trabalho mito-poético

Com habilidade ímpar, a autora apresenta uso recorrente de procedimentos inerentes à poesia e à prosa como neologismos, letras maiúsculas, frases e parágrafos fragmentados, elipses de verbos, colunas, inversões de palavras, acrósticos e figuras de linguagem. Ao manipular a linguagem dessa maneira, notamos uma profunda intimidade com a língua inglesa que, apesar de ser a língua

do colonizador, certamente é canabalizada pela autora, contribuindo para o efeito estético pretendido: o estranhamento.

Acreditamos, porém, que esse estranhamento é muito mais sentido pelos leitores que não estão habituados com a leitura de poesia e familiarizados com os recursos necessários à observação da estrutura poética. Justamente por esses leitores não observarem a faceta poética, podem incorrer em críticas, a nosso ver injustas, como a de A. S. Byatt, citadas pela estudiosa Elsa Sacksick (2002, p. 45), ao comentar que Roy utiliza palavras demais, e do jornal inglês *Sunday Times* referindo-se à atenção dispensada a essa obra como *too much ado about small things*, em claro e irônico trocadilho relativo à peça *Too much ado about nothing* (1598/1599), de William Shakespeare. Em contrapartida, aqueles leitores, habituados com o ambiente poético, conseguem sentir-se mais confortáveis frente ao tratamento estrutural e estilístico que *The God of Small Things* apresenta. Assim, ao criar intimidade com a escritura de Roy, o leitor é iniciado nesta narrativa poética alicerçada na mais bela tradição do Oriente e do Ocidente.

Aqui, novamente, recorremos às palavras de Tadié e de Paniker que se posicionam a respeito do estilo poético. Tadié (1978, p. 114) explica que o uso abundante de repetições e de metáforas não se constitui em falha, mas, ao contrário, é a definição de uma narrativa paralela à primeira, é a descoberta de um novo mundo literário. Aliás, a própria Arundhati Roy (THE PROGRESSIVE, 2002, p . 4) confessa que adora repetições de palavras e frases porque proporcionam uma sensação de *rocking feeling*, como uma canção de ninar. Paniker (1993, p. 34) coloca que as narrativas indianas recorrem às repetições e às recapitulações para manter a continuidade do texto e a atenção do leitor. Por causa de seu alicerce na tradição oral, essas narrativas, principalmente as *Puranas*, podem ser descritas como lembranças passadas, em que o fluxo de consciência impera. Essa situação faz com

que o leitor tenha dificuldades para estabelecer a ordem das coisas e isso é justamente o que ocorre na obra em análise, principalmente para o leitor despreparado, ou seja, *The God of Small Things* é realmente *too much ado,* mas *about big, big things*.

Esse estranhamento já é sentido logo no primeiro capítulo, quando é possivel constatar o trabalho cuidadoso com a linguagem, como demonstrado na citação abaixo:

> *She has other memories too that she has no right to have.*
> *She remembers, for instance (though she hadn't been there), what the Orangedrink Lemondrink Man did to Estha in Abhilash Talkies. She remembers the taste of the tomato sandwiches – Estha's sandwiches, that Estha ate – on the Madras Mail to Madras.*
> *And these are only the small things.*
>
> *Anyway, now she thinks of Estha and Rahel as Them, because separately, the two of them are no longer what They were or ever thought They'd be.*
> *Ever.*
> *Their lives have a size and shape now. Estha has his and Rahel hers.*
> *Edges, Borders, Boundaries, Brinks and Limits have apperead like a team of trolls on their separate horizons. Short creatures with long shadows, patrolling the Blurry End. Gentle half-moons have gathered under their eyes and they are as old as Ammu was when she died.*
> *Thirty-one.*
> *Not old.*
> *Not young.*
> *But a viable die-able age*
>
> *They were nearly born on a bus, Estha e Rahel.* (ROY, 1997, p. 5, grifo da autora).[53]

[53] "Lembra-se, por exemplo (apesar de não ter estado lá) do que o Homem do Refrescodelaranja Refrescodelimão fez com Estha no Cine Abhilash. Lembra-se do gosto dos sanduíches de tomate, os sanduíches de *Estha*, que *Estha* comeu, no Correio Madras a caminho de Madras.
E isso são só as pequenas coisas.

Seja como for, ela agora pensa em Estha e Rahel como *Eles*, porque, separadamente, ambos não mais o que *Eles* eram ou jamais pensaram que *Eles* seriam.
Jamais.
Suas vidas agora têm uma forma e uma dimensão. Estha tem a dele, e Rahel a dela.

O trecho acima referido, apesar de já citado, é retomado para vermos os procedimentos poéticos. Os neologismos (*Orangedrink Lemondrink)*, o uso de maiúsculas no início das palavras (*Orangedrink Lemondrink Man, Edges, Borders, Boundaries, Brinks and Limits*), as sentenças curtas, sem verbos e ligadas pelo emprego do *enjambement* e do paralelismo anáforico (*Thirty-one. Not Old. Not Young. But a viable die-able age*) conferem justamente não só o cuidado com o aspecto formal mas, principalmente, forçam o leitor a observar que deste trabalho existe a revelação de sentidos novos, provocados por sua linguagem e estrutura poéticas. Adicionalmente, as antíteses *old* e *young* definem as oposições binárias que imperam por todo o texto de Roy.

As letras maiúsculas podem indicar o pensamento das crianças, que se mistura à própria complexa figura do narrador. A utilização dessas fontes pode ser entendida como uma espécie de "auxílio visual" para que o leitor justamente perceba essas oscilações do foco narrativo. É válido ressaltar, ainda, que essa oscilação geralmente surge nos momentos em que as coisas grandes e, muitas vezes ruins, apoderam-se do mundo pequeno e controlável dos irmãos.

A presença dos espaçamentos duplos entre os parágrafos também coopera na mudança de um assunto para outro por meio da interrupção do fluxo sintático e da desordenação temporal: partem do episódio no cinema, mudam para reflexões sobre sua separação, falam da morte da mãe e sobre o momento do nascimento deles. Essa desordenação formal traduz exatamente o funcionamento do

---

Bordas, Fronteiras, Divisas, Margens e Limites apareceram como um bando de gnomos em seus horizontes individuais. Criaturas baixas com sombras longas, patrulhando o Final Fora de Foco. Suaves meias-luas formaram-se debaixo dos olhos deles e têm a idade de Ammu quando morreu. Trinta e um.
Nem velhos,
Nem moços,
Mas uma idade morrível viável

Os dois quase nasceram num ônibus, Estha e Rahel." (ROY, 1999, p. 15, grifo da autora).

pensamento infantil, que “vai e vem” usando o fluxo de consciência e respeitando a lógica inerente a esse universo. Acreditamos que este recurso permite que do texto escrito ocorra a irrupção da tradição literária oral, ou seja, está tudo sendo contado “oralmente”, fazendo com que essas “idas e vindas”, regidas pelo ritmo da memória, tornem-se um procedimento narrativo cíclico e coerente no texto, por mais desordenado e caótico que ele possa parecer.

Focando a pertinência do ritmo da memória no texto, deparamo-nos com diversas lembranças da infância dos gêmeos, que usualmente são destacadas formalmente pela peculiaridade de suas construções, como é o caso da correção da lição de Estha na qual se observam espaços em branco e colunas, que assumem a condição de estrofes poéticas:

> *Ferus Learned Neither Carriages Bridge Bearer Fastened*
> *Ferus Learned Niether Carriages Bridge Bearer Fastened*
> *Ferus Learned niether*
> *Ferus Learned Nieter.*
> (ROY, 1997, p. 150).[54]

Nota-se que, no início, ele escreve as palavras de forma correta, em colunas, mas, logo depois, apresenta erros de ortografia e interrupção da linha. Talvez esse “hábito de interromper o pensamento” já fosse prenúncio de que a própria infância paradisíaca do menino seria arrancada com brutalidade, lançando-o a uma sorte de silêncio e reclusão absoluta: “a infância retirou-se na ponta dos pés, [o] silêncio girou como uma tranca” (ROY, 1999, p. 318) Além disso, é possível também considerar as dificuldades do menino para aprender a ortografia da língua inglesa.

---

[54] “Ferus Culto Nenhum Carruagens Ponte Portador Amarrado
Ferus Culto Nenhum Carruagens Ponte Portador Amarrado
Ferus Culto Nenum
Ferus Culto neum.” (ROY, 1999, p. 163).

Ressaltando novamente a composição estrutural de algumas partes do texto, deparamo-nos com a presença de um acróstico:

> **P**oliteness.
> ***O****bedience.*
> ***L****oyalty.*
> ***I****nteligence.*
> ***C****ourtesy.*
> ***E****fficiency.*
> (ROY, 1997, p. 10 e p. 303).[55]

Esse acróstico está exibido na parede da delegacia, com o objetivo de ressaltar a educação, eficiência, obediência, lealdade, inteligência e cortesia da corporação policial e do funcionalismo público. Esse ponto se destaca, já que é citado duas vezes, em momentos diferentes. Entretanto, no final do livro, quando a mesma polícia acusa, prende e espanca Velutha até a morte, por causa do afogamento de Sophie Mol, o acróstico é desfeito e Estha e Rahel, em jogral, pronunciam-o de trás para frente:

> *"ssenetilo**P**", he Said. "ssenetilo**P**, ecneideb**O**."*
> *"ytlayo**L**, ecnegilletn**I**,"Rahel said.*
> *"ysetruo**C**."*
> *"ycneicidiff**E**."*
> (ROY, 1997, p. 297, grifo da autora).[56]

Estha e Rahel deixam, então, em conjunto, transparecer não somente a hipocrisia do conteúdo do acróstico, como também que a concepção deles

---

[55] "**P**olidez
Obediência
Lealdade
Inteligência
Cortesia
Eficiência." (ROY, 1999, p. 20 e p. 287).

[56] "zedilo**P**", disse. " zedilo**P**, "aicnêideb**O**".
"edadlae**L**", "aicnêgiletn**I**", Rahel disse.
"aisetro**C.**"
"aicnêicif**E."** (ROY, 1999, p. 312)

mudara, porque estavam lá na delegacia, induzidos pela avó rancorosa, a incriminar o querido amigo Velutha e a eles próprios pela morte da prima Sophie Mol. Naquele momento, não sabiam exatamente o que estava acontecendo. Ainda não haviam percebido que tinham entrado para uma outra realidade, a do mundo adulto, em que as pequenas coisas não possuíam valor, e que inevitavelmente também era a representação de sua expulsão do paraíso mítico da infância para o inferno cínico da vida adulta inserido no fluxo histórico. Os irmãos apenas seguiam o que Mammachi e Baby Kochamma ordenavam, mas já tinham o pressentimento de que, de alguma maneira, aquela situação, naquela delegacia malcheirosa, estava profundamente errada e mudaria seus destinos para sempre ou, como metaforicamente lemos no texto: "[à]s vezes, as coisas iam pior com Coca-Cola" (ROY, 1999, p. 312), em referência irônica e explícita ao *slogan* da *Coca-Cola Company* e ao refrigerante que é servido para eles na delegacia que, naquele momento, não estava associado a coisas boas.

Com esse episódio, observamos que todos os eventos cotidianos são suscetíveis aos jogos verbais das crianças porque o mundo grande dos adultos vincula-se a regras que só podem ser compreendidas se lidas às avessas porque, na superfície, nunca revelam as verdadeiras intenções. Por meio de tristes epifanias, Estha e Rahel aprenderam a lição muito bem corrigida pela própria História. Por outro lado, para Baby Kochamma, o fato de as crianças usarem as palavras invertidas significa que tinham uma índole demoníaca, conforme a professora deles, Miss Mitten, já havia comunicado. Baby Kochamma, em represália, ordenara que eles escrevessem cem vezes "Não vamos mais ler de trás para a frente" (ROY, 1999, p. 69). O fato significativo, porém, é que Miss Mitten é morta por um furgão de entrega de leite, justamente no momento em que dava marcha-a-ré.

Por isso, os irmãos utilizavam esses procedimentos para refletir “graficamente” a estrutura do seu pensamento, o pensamento do universo infantil, que não seguia normas ou regras estabelecidas, podendo aparecer, então, em colunas, tabelas, imagens, etc. Na realidade, os gêmeos trabalham a linguagem como uma trama com imbricados nós, da mesma forma que um poeta. Como ainda estão protegidos do universo do *homo economicus*, podem exercitar seu lado de *homo ludens* sem represálias, até crescerem um pouquinho e perceberem que tudo na vida pode mudar em um só dia, mais precisamente na expulsão do ritmo cósmico para a entrada do ritmo da historicidade do mundo: a morte de Sophie Mol.

Nessa situação, Estha e Rahel não conseguem reter as situações mágicas, oníricas e paradisíacas da infância, privilegiadas pelo passado. São abandonados no itinerário do destino histórico, que é a representação metafórica do início da percepção do mundo real como um lugar em que, de repente, as coisas podem ficar às avessas. Arundhati Roy soube valer-se artisticamente da psicologia infantil com seu mundo de fabulações e impressionismos para mostrar a irrupção brusca e impiedosa do mundo adulto, que foi apreendido na totalidade por Estha e Rahel às custas de seus pequenos sonhos.

Esse universo infantil é ainda mais ressaltado pelo cuidadoso trabalho dos recursos fônicos e da presença recorrente de figuras e intertextualidades que contribuem para marcar a relevância da musicalidade no texto: aliterações, assonâncias, onomatopéias, repetições de palavras, imagens, orações e músicas populares e clássicas. A recorrência desses elementos imprime ritmo e cadência à narrativa, criando o jogo fônico e aproximando-a ainda mais da poesia e da tradição oral, como se nota, logo no início do livro, quando, na cerimônia fúnebre em homenagem à morte de Sophie, os padres rezam:

> *We entrust into thy hands, most merciful Father,*
> *The soul of this our child departed.*
> *And we commit her body to the ground,*
> *Earth to earth, ashes to ashes, dust to dust.* (ROY, 1997, p. 9).[57]

Essa citação aparece destacada do texto, pois se apresenta como uma estrofe com quatro versos brancos. Esses versos são, na verdade, uma prece cristã, o que enfatiza, na Índia, sua pluralidade cultural alicerçada no aspecto híbrido. Lembramos que a família Kochamma era Sírio-Cristã o que justifica a presença de um padre na celebração do velório de Sophie e o fato de Baby Kochamma, convertida ao catolicismo, ter beijado o crucifixo e rezado a ave-maria quando foi à delegacia denunciar Velutha.

Ainda com referência ao funeral da menina, a continuidade do trabalho lingüístico sugere que a sua morte ecoará infinitamente na vida de todos:

> *Sophie Mol died because she couldn't breathe.*
> *Her funeral killed her.* ***Dus to dus to dus to dus to dus****. On her tombstone it said A SUNBEAM LENT TO US TOO BRIEFLY.*
> *Ammu explained later that Too Briefly meant For Too Short a While.* (ROY, 1997, p. 9).[58]

A utilização do eco nesse trecho pode significar, em um primeiro plano, apenas a repetição das palavras proferidas pelo padre no sepultamento de Sophie Mol e que chamaram a atenção de Rahel justamente pela sonoridade. A menina faz um jogo oral ritmado alto e baixo, com o substantivo ***dust***, a preposição ***to***, o verbo ***breathe*** e o advérbio ***briefly***.

---

[57] "A ti confiamos, Pai misericordioso,
A alma desta nossa filha que se foi,
E devolvemos seu corpo à terra.
Das cinzas às cinzas, do pó ao pó." (ROY, 1999, p. 18).

[58] "Sophie Mol morreu porque não podia respirar. O funeral a matou. Do pó ao pó ao pó ao pó ao pó. Em seu túmulo se lia: Um Raio de Sol Que Brilhou Entre Nós Mui Brevemente. Ammu explicou depois que Mui Brevemente queria dizer Por Muito Pouco Tempo." (ROY, 1999, p. 19).

No primeiro caso, retoma as palavras cristãs referentes às cinzas em que todas as pessoas se tornarão um dia e ao pó a que retornarão. No segundo, pode ser uma referência ao eco perpétuo da morte da prima, que deixa em toda a família Kommacha uma sombra eterna que nunca se dissipou. Essa situação é até mesmo irônica, ao se considerarssem as palavras escritas no epitáfio de Sophie, referindo-se a ela como um raio de sol que brilhou brevemente (***briefly***).

Além dessas repetições, as canções infantis também são muito presentes na vida de Estha e de Rahel. Citamos, abaixo, a canção do desenho animado americano *Marinheiro Popeye*:

> *I'm Popeye the sailor man dum dum*
> *I live in a cara-van dum dum*
> *I op-en the door*
>
> *And fall-on the floor*
>
> *I'm Popeye the sailor dum dum*
> (ROY, 1997, p. 94).[59]

Essa canção reforça a imagem do universo infantil, liberto e feliz de Estha, antes de ele sofrer profunda metamorfose, transformando-se de um marinheiro feliz que até rola pelo chão ao som da onomatopéia ritmada "dum dum" em homem com segredos do mar dentro de si, que solitariamente se retira do mundo, vivendo por anos a fio no mais completo e absoluto silêncio, contemplativo e nunca mais participativo. Diante do impacto desestruturador de Estha, não havia mais, em seu

---

[59] "[Eu sou o marinheiro Popeye dum dum
Eu moro num trailer que vai dum dum
Eu abro o portão

E caio no chão

Eu sou o marinheiro Popeye dum dum]."
(ROY, 1999, p. 106).

pequeno mundo, lugar para as palavras com as quais ele adorava brincar porque seu silêncio resignado bastava.

Rahel, por sua vez, deliciava-se ao imitar Julie Andrews cantando no alto da montanha "[a]s montanhas vibram com o som da música" (ROY, 1999, p. 107), porque toda a grandeza da natureza presente nessa cena do filme pode remeter ao paraíso da casa e aos arredores de Ayemenem e às suas brincadeiras sublimes com o irmão, proporcionadas pelo espaço e pela lembrança do tempo de uma infância feliz. Para Rahel, "um cheiro mágico de a *Noviça Rebelde* [...] cheiros como música, ficam na memória" (ROY, 1999, p. 107) e demonstram, pela sinestesia, justamente, sua vontade de menina de congelar, como justificado no item 2.3, o tempo na magia dos sons e na eterna memória de instantes privilegiados que caminharam do benéfico para o maléfico, deixando lacunas que jamais voltariam a ser preenchidas pela magia desse filme. Para a alegre menina com cabelos presos por um elástico e duas contas, com óculos de plástico amarelo e que usava um relógio, marcando só dez para as duas, a única canção que restava daquela situação primordial era aquela composta por notas de desencantos e regidas pelo meio tom fugidio de sua existência.

Um desses momentos felizes recordados por ela refere-se ao som do "xixi coletivo" e ao pedido de silêncio feito pela mãe, no cinema *Abhilash*:

> *"Come on", Ammu said. "**Sssss**..."*
> ***Sssss** for the sound of **Soo-soo**. **Mmmmmm for the sound of Myooozik** . Rahel **giggled**. Ammu **giggled**. Baby Kochamma **giggled**. When the trickle started they adjusted their aerial position. Rahel was unembarrassed. She finished and Ammu had the toilet paper*.
> (ROY, 1997, p. 91).[60]

[60] "Vai", Ammu disse. "Shshshshshshsh..." Shshshsh para o som de Xixi. Mmmmmm para o Som da Música. Rahel riu. Ammu riu. Baby Kochamma riu. Quando começou a escorrer, as duas ajustaram seu posicionamento aéreo. Rahel não sentiu nenhuma vergonha. Terminou e Ammu pegou o papel higiênico." (ROY, 1999, p. 103).

Mais uma vez, Rahel explorava o jogo com a linguagem ao pronunciar o som nasal “Mmmmmm”, em alusão ao filme e a Julie Andrews quando cantava *with the sound of music*, alongando o substantivo *music*. Antes de o filme *A Noviça Rebelde* começar, a menina estava no banheiro do cinema, imitando o som do “xixi” e achando maravilhoso aquele momento de “confraternização”, porque todos faziam o “xixi” juntos e, pelo menos naquele instante, parecia não haver nenhum tipo de diferença social. Não havia fronteiras e limites. A alegria, imaculada, cúmplice e compartilhada, imperava, juntamente com as onomatopéias, retomando gargalhadas juvenis e tolas evidenciadas pela utilização do verbo *to gigle*, que em inglês encerra o sentido de “dar risadinha”. Observa-se que esse instante, além de revelar um dos raros momentos em que o riso é suscitado, perpassa as três personagens que sempre estiveram em posição de confronto na obra que são Ammu, Baby Kochamma e Rahel.

No âmbito musical, há ainda a citação de outras músicas, como a canção *Somewhere over the rainbow,* que o artista cantava “com sinceridade, como se acreditasse de fato na letra da canção” (ROY, 1999. p. 96), e da *Water Music*, de Haendel, tocada pela avó materna dos gêmeos. Naquele momento, Mammachi pegava o violino, fechava os olhos e deixava a música correr pelo ar como fumaça, talvez na tentativa de se esquecer das marcas em forma de meia-lua, “[...] cicatrizes das velhas surras do velho casamento. Suas cicatrizes do vaso-de-latão” e se recordar dos “[...] anos de sua primeira produção profissional de picles” (ROY, 1999, p. 171). Acreditamos que a inserção dessas músicas apresenta-se como fuga do momento doloroso do presente para as boas lembranças do passado.

Além dessas intertextualidades, temos inúmeras referências literárias e culturais do Ocidente e do Oriente. Do Ocidente, são citados *The Great Gatsby*, de John Scott Fitzgerald (1896-1940); *The Tempest* e *Macbeth*, de William

Shakespeare (1564-1616); *A tale of two cities*, de Charles Dickens (1812-1870), o *Heart of Darkness*, de Joseph Conrad (1857-1924), o *Lochinvar*, poema de Walter Scott (1771-1832), a banda de rock Rolling Stones, o cantor Elvis Presley, os refrigerantes Coca-Cola e Fanta e a língua inglesa. Da oriental, temos *The jungle book*, de Rudyard Kipling (1865-1936), o *Mahãbharata*, o pacificador Gandhi, o primeiro-ministro Nehru, as danças, as comidas e deuses típicos e palavras dos dialetos *hindi*, *malaylam*, *tâmil* e *urdu*.

Essas intertextualidades criam um diálogo polifônico e híbrido, um embate entre várias vozes que se cruzam em *The God of Small Things* para corroborar ainda mais no estabelecimento da voz poética, na busca pelo sentido da vida e para demonstrar que Roy buscou inspiração em muitas direções... do Ocidente ao Oriente. Consideramos ainda que essas referências intertextuais salientam os sentidos da audição e do intelecto, como já apontado na página 116 desta pesquisa, mas há também os outros sentidos que transitam incessantemente ao longo da trajetória das personagens, como a visão, o tato, o olfato e o paladar, fazendo com que a sinestesia seja figura de destaque ao longo do texto de Roy.

Para demonstrar a importância dessa figura em nossa análise, mencionamos que encontramos receitas de geléia, como a de banana na página 186 da obra, e uma profusa utilização de cores. Pode-se notar uma grande variedade dessas cores; entretanto, há o predomínio do branco, do vermelho, do cinza e das nuances escuras, numa possível indicação de que o mundo, antes colorido e pacífico, passa a existir no âmbito da ira e da mais absoluta falta de perspectiva, remetendo a um futuro negro e a uma vida de separações, como a lua amarela partida já antecipa na citação abaixo.

O barco, antes *boatplant*, *boatflowers* e *boatfruit*, passou à condição de *scurrying*, *hurrying*, e com o mundo, *dark* e *dry*, embaixo dele:

> 1 *A **gray** old boatplant with boatflowers and boatfruit. And* [61]
> 2 *underneath, a boat-shaped patched of withered grass.*
> 3 *A scurrying, hurrying boatworld.*
> 4 ***Dark** and dry and cool. Unroofed now. And blind.*
> 5 ***White** termites on their way to work.*
> 6 ***White** ladybirds on their way home.*
> 7 ***White** beetles burrowing away from the light.*
> 8 ***White** grasshoppers with **white**woods violins.*
> 9 *Sad **white** music.*
> 10 *A **white wasp**. Dead.*
>
> 11 *A brittle**white** snakeskin, preserved in **darkness**, crumbled in*
> 12 *the sun.*
>
> 13 *But would it do, that little vallom?*
> 14 *Was it perhaps too old? Too dead?*
> 15 *Was Akkara too far away for it?*
>
> 16 *Two-egg twins looked out across their river.*
> 17 *The Meenachal*
> 18 ***Graygreen**. With fish in it. The sky and trees in it. And at night,*
> 19 *the broken **yellow** moon in it.*
> (ROY, 1997, p. 193, grifo nosso).[62]

Ainda com referência à cor branca, notamos que o substantivo *wasp* está precedido pelo adjetivo *white*. A palavra *Wasp*, que em português significa vespa, designa um inseto **amarelo e preto**, que pode ferroar. Pelo fato de estar acrescido do epíteto **white**, pode levar-nos a ver a palavra **WASP** como um acrônico de *White Anglo-Saxon Protestant*, uma maneira rude de se referir às pessoas de pele

[61] Para clareza de referências, enumeramos as linhas como se fossem versos.

[62] Um velho pé de barco cinzento com barcoflores e barcofrutas. E por baixo, um pedaço de grama seca em forma de barco.
Um barcomundo rápido, passageiro.
Escuro e seco e fresco. Sem teto agora. E cego.
Brancos cupins a caminho do trabalho.
Brancas joaninhas a caminho de casa.
Brancos besouros fugindo da luz.
Brancos gafanhotos com violinos de madeira branca.
Branca música triste.
Uma branca vespa. Morta.
Uma branca pele de cobra ressecada, preservada no escuro, desfez-se no sol.
Mas serviria, aquele pequeno vallom? Seria velho demais? Morto demais?
Akkara seria longe demais para ele?
Dois gêmeos bivetelinos olharam do outro lado do rio.
O meenachal.
Verdecinzento. Com peixes lá dentro. O céu e as árvores lá dentro. E, de noite, uma lua amarela partida lá dentro."
(ROY, 1999, p. 207).

branca, com poder aquisitivo diferenciado e, portanto, com chances que as minorias não têm. No contexto da obra, é uma possível crítica à hegemonia do branco na Índia.

Na citação acima, novamente vemos ampla utilização de figuras e procedimentos poéticos, como anáfora (white – linhas 5 a 11 - e was – linhas 14 e 15), gradação (dark, gray, white, nas linhas de 1 a 5), sinestesia (dark and dry and cool, na linha 4 / white music, na linha 9 / A brittle**white** snakeskin, preserved in **darkness**, crumbled in the sun, na linha 11), personificação (grasshoppers with whitewoods violins, na linha 8), metáfora para simbolizar o fatídico destino da família Kochamma (Dark and dry and cool. Unroofed now. And Blind, na linha 4), polissíndeto (repetição da conjução aditiva and, nas linhas 1, 4 e 18), neologismos (boatplant with boatflowers and boatfruit, na linha 1 / whitewoods, na linha 8 / brittlewhite, na linha 11 / graygreen, na linha 18) e rima (scurrying, hurrying).

Entre as figuras de linguagem apontadas acima – gradação, sinestesia, personificação e metafóra – a sinestesia desempenha importante papel porque, acreditamos que o itinerário de doce a azedo, das personagens encontra-se vinculado ao percurso da fábrica, da vida à morte como bem colocado a seguir quando a citação menciona que a conservação, o moer, o fatiar, o ferver, o mexer, o salgar, o secar, o pesar e o rotular pararam:

> *Distant skyblue carsounds (past the bus stop, past the school, past the yellow church and up the bumpy red road through the rubber trees) sent a murmur through the dim, sooty premises of Paradise Pickles.*
> *The pickling (and the squashing, the slicing, boiling and stirring, the grating, salting, drying, the weighing and bootle sealing) stopped* (ROY, 1997, p. 163).[63]

[63] "Sons azuiscelestes de carro distante (passando pelo ponto de ônibus, passando pela escola, passando pela igreja amarela e subindo a estrada vermelha esburacada pelo meio das seringueiras) lançaram um murmúrio pelas instituições penumbrosas e poeirentas da Paraíso Picles.

Notamos que essa citação, ao passar pelos sentidos como se passasse pelas fases da vida de cada membro daquela família, funciona como uma prolepse do destino amargo que estava à espera de todos. Quando a *Paradise Pickles & Preserves* pára, e observamos as descrições dilacerantes que o narrador utiliza para demonstrar a morte da mesma, resta uma dor tão sofrida que transcende a prosa, realizando-se plenamente no efeito poético impactante dessas passagens. Por isso, as palavras de Dufrenne (1969, p. 104), ao discutir a obra poética de Valéry, ajuda-nos a compreender a importância de emprego dos sentidos em *The God of Small Things*, porque elucida que o poema não empenha somente o ouvido ou a boca; ele solicita o ser por inteiro. A nosso ver, acreditamos ser a totalidade dessas sensações, a própria presença da cultura indiana, com as cores, os sabores, os cheiros, os cantos e os rituais de que é formada, como elucidamos no primeiro capítulo deste estudo, que invade as páginas dessa obra.

Ao refletirmos sobre essa solicitação do ser por inteiro, consideramos pertinente acrescentar que as personagens, além das sensações sinestésicas, também se apresentam sensíveis à intelectualidade e às artes. Acreditamos que a conexão delas com a literatura, a dança, o teatro e a música se justifica porque esses domínios permitem a possibilidade de escape do ritmo cronológico. Assim, observamos que não somente o tempo cosmológico (dia, noite, estações do ano, monções) mas, também as artes, fundem-se ao tempo interior das personagens para ampliar essa capacidade de sair da historicidade e entrar nos sonhos e na fantasia. Ou como esclarece Paniker (2003, p. 8), a fantasia é uma forma de ajustar e acomodar a realidade desagradável do mundo exterior ao conteúdo do coração.

A conservação (e o moer, fatiar, ferver e mexer, salgar, secar, pesar e rotular) parou." (ROY, 1999, p. 177).

Essas fantasias assumem parte fundamental no texto ao serem enfatizadas pelas deliciosas brincadeiras de Estha e de Rahel que perpassam a fala. Observamos inúmeras formas de "brincar" com os vocábulos novos: *Sweetsinging* (ROY, 1997, p. 95), *Orangedrink Lemondrink* (ROY, 1997, p. 97), *Whatisit? Whathappened?* (ROY, 1997, p. 8), re-Returned (ROY, 1997, p. 11). Essas palavras que compõem as falas de Estha e Rahel demonstram que a escolha lexical da criança expressa exatamente um jeito próprio e diferente do mundo grande que a cerca. É uma linguagem peculiar que transita pelo universo infantil fazendo sentido só nesse universo e os neologismos traduzem muito melhor o que as crianças querem dizer. Através dessa manipulação lingüística, os dois criam imagens e situações que lhes permitem sair do real e divagar pelo mundo fantástico da sua imaginação fértil, como vemos na canção a seguir:

> *Enda da korangacha, chandi ithra thenjadu?*
> *(Hey, Mr. Monkey man, why's your bum so red?)*
> *Pandyill thooran poyappol nerakkamuthiri nerangi njan.*
> *(I went for a shit to Madras, and scraped it till it bled).*
> (ROY, 1997, p. 187).[64]

Notamos, que os substantivos macaco e "bunda" combinados com o verbo "cagar" propicia o riso principalmente na cabeça das crianças, em que algumas palavras são consideradas "feias" e ensinadas como inadequadas pelos adultos. Certamente, o fato de poder cantar essas palavras representa uma forma de transgressão, neste caso, divertida para os pequenos. Novamente estamos frente ao estilo peculiar de Roy que, na prosa, insere canções como se fossem poemas revelando, mais uma vez, a condição híbrida da literatura indiana já discutida no

[64] "*Enda da korangacha, chandi ithra thenjadu?*
[Ô seu Macaco, porque sua bunda é tão vermelha, sô?]
Pandyill thooran poyappol nerakkamuthiri nerangi njan.
[Eu fui cagar em Madras e esfreguei tanto que sangrou.]." (ROY, 1999, p. 201).

primeiro capítulo desta pesquisa. Paniker (2003, p. 7) comprova nossa afirmação ao explicar que a narrativa indiana permite liberdades estruturais ao inserir músicas e danças para preencher qualquer lacuna do texto. Ele também explica que essa combinação de música e dança, derivada originalmente do modelo de narrativa denominado *Dravidian*, constitui-se como parte essencial do texto escrito como acontece em *The God of Small Things*. Portanto, essa mescla do modelo *Dravidian* oriental à literatura ocidental, define a narrativa poética de Roy.

Em continuidade à exploração da estrutura poética de *The God of Small Things*, observamos a presença de outras figuras de linguagens como a personificação, a anáfora, a gradação, a metáfora, a paranomásia, a sinestesia, e a antítese e, também, de outros procedimentos como a enumeração que imprimem ritmo à narrativa, reforçando sua proximidade em relação à poesia. Para a demonstração da gradação e da paranomásia, citamos um dos diálogos entre Ammu e Chacko:

> *To this, Ammu always Said "Há!Ha!Ha!" like people in the comics. She said:*
>
> *(a) Going to Oxford didn't necessarily make a person clever.*
> *(b) Cleverness didn't necessarily make a good prime minister.*
> *(c) If a person couldn't even run a pickle factory profitably, how was that person going to run a whole country?*
>
> *And, most important of all:*
>
> *(d) All Indian mothers are obsessed with their sons and are therefore poor judges of their abilities.*
>
> *Chacko said:*
>
> *(a) You don't <u>go</u> to Oxford. You <u>read</u> at Oxford.*
>
> *And*
>
> *(b) After <u>reading</u> at Oxford you <u>come down</u>.*
>
> *"Down to earth, d' you mean?" Ammu would ask. "<u>That</u> you definetely do. Like your famous airplanes."*

> *Ammu **said** that the **sad** but entirely predictable fate of Chacko's airplanes was an impartial measure of his abilities."* (ROY, 1997, p. 55, grifo nosso).[65]

Percebemos que, neste excerto, a gradação por enumeração (a, b, c, d) é empregada para contrapor as impressões de Chacko e de Ammu sobre a vida acadêmica do irmão e de seu relacionamento com a mãe. Nesse diálogo "enumerado", fica evidente as angústias de cada um deles por não conseguirem, após tantas buscas frustradas, achar seu espaço naquela sociedade, no mundo e em si próprio. Essa sensação de angústia é reforçada pelo emprego da paranomásia, por meio do verbo e do adjetivo ***said / sad***, que cria um outro jogo fônico, visando a enfatizar a idéia de tristeza. Essas intermináveis brigas entre Ammu e Chacko são uma amostra da dificuldade da família Kochamma de lidar com o relacionamento familiar. Com essa atitude, a busca de cada um entrou em uma rotina angustiante e interminável, marcada pelas antíteses e contradições de conceitos definidos pelo mundo adulto e histórico.

Justamente por causa dessas contradições, o emprego da antítese torna-se recorrente e reforça a grande oposição que existe em *The God of Small Things*: o embate entre a voz do deus das pequenas coisas com a voz do deus das

---

[65] "Ammu sempre respondia a isso com um "Há! Há! Há!", como os personagens em quadrinhos.
Ela dizia que:
(a) Freqüentar Oxford não deixava necessariamente uma pessoa inteligente.
(b) Inteligência não faz necessariamente um bom ministro.
(c) Se uma pessoa inteligente não conseguia administrar com lucro nem uma fábrica de picles, como essa pessoa iria administrar todo um país?
(d) Todas as mães indianas são obcecadas por seus filhos e são, portanto, maus juízes de suas capacidades.
Chacko dizia:
(a) Não se *freqüenta* Oxford. *Estuda-se* em Oxford.
E
(b) E quando se termina de *estudar* em Oxford, *dá-se baixa*.
"Baixar à terra, você quer dizer?", Ammu perguntava. "*Isso*, definitivamente, você faz muito bem. Como os seus famosos aviões".
Ammu dizia que o destino triste mas inteiramente previsível de Chacko dava uma medida imparcial de suas capacidades." (ROY, 1999, p. 65, grifo nosso).

grandes coisas. Nesse confronto, observamos que os conceitos encontram-se invertidos, porque os inocentes são, ironicamente, considerados os culpados ou, como o texto diz, os transgressores. Ressaltamos que a compreensão desse raciocínio no livro, ajuda-nos a entender perfeitamente o porquê de Rahel, no funeral de Sophiel Mol, em uma prolepse, dizer "que as velas grandes do altar estavam tortas. As pequenas não estavam. (ROY, 1999, p.16). Ou seja, quando as "velas" tornam-se grandes e são lançadas à historicidade do mundo, ficam suscetíveis à hipocricia e às conveniências desse mundo. Adicionalmente, ainda mencionamos que o narrador refere-se à Baby Kochamma como uma fada madrinha (ROY, 1999, p. 316) e à Ammu como uma bruxa (ROY, 1999, p. 53). Mais uma vez, podemos observar como a narrativa trabalha com as oposições conceituais.

As regras das "velas tortas e grandes" também atingiram o itinerário de Estha que, ao sofrer os impactos do mundo cruel dos adultos, passa a caminhar de lugar em lugar e cultiva, em seu pequeno mundo interior congelado, o apego ao passado, como é possível perceber no excerto abaixo:

> ***Past*** *floating yellow limes in brine that needed prodding from time to time (or else islands of black fungus formed like frilled mushrooms in a clear soup)*
> ***Past*** *green mangoes, cut and stuffed with turmeric and chili powder and tied together with twine. (They needed no attention for a while).*
> ***Past*** *glass of vinegar with corks.*
> ***Past*** *shelves of pectin and preservatives.*
> ***Past*** *trays of bitter gourd, with knives and colored finger guards.*
> ***Past*** *gunny bags bulging with garlic and small onions.*
> ***Past*** *mounds of fresh green peppercorns*
> ***Past*** *a heap of banana peels on the floor (preserved for the pigs'dinner).*
> ***Past*** *the label cupboard full of labels.*
> ***Past*** *the glue.*
> ***Past*** *an iron tub of empty.bottles floating in a soapbubbled water.*
> ***Past*** *the lemon squash.*
> *The grape crush.*
> *And back.*

> *It was dark inside, lit only by the light that filtered through the clotted gauze doors, and a beam of dusty sunlight (that Ousa didn't use)* (ROY, 1997, p. 184 e p. 185).[66]

O uso da anáfora, através da repetição da preposição *past* no início, indica movimento e progressão. Refere-se ao hábito de Estha passar pela área de estoque da *Paradise, Pickles & Preserves* em direção ao seu lugar de pensar, que ficava naquele mesmo local, só que em um cantinho, mais escuro, próximo ao caldeirão preto de ferro repleto de geléia de banana. Esses momentos de introspecção do menino geralmente eram acompanhados por Ousa, a coruja, que, coincidentemente, também amava aquele espaço de contemplação e reflexão silenciosa, tornando-o simbólico e metafórico da reclusão a que ele se sucumbiria. Este conteúdo imagético só é vislumbrado em virtude do domínio da palavra poética que Roy apresenta ao construir a citação acima como se fosse uma ladainha da vida cotidiana de Estha.

A atitude de Estha e o fato de a coruja estar sempre próxima dele marcam a transfiguração do real e apontam a comunhão entre eles – humano x

---

[66] "Pelas limas amarelas flutuando em salmoura, que precisavam ser mexidas de quando em quando (senão formavam-se ilhas de fungos pretos, como cogumelos embabados num caldo ralo).
Pelas mangas verdes, cortadas e recheadas com curcuma e pimenta em pó e amarradas com barbante. (Exigia manutenção durante algum tempo).
Pelos frascos de vinagre com rolhas.
Pelas prateleiras de pectina e conservantes.
Pelas bandejas de abobrinha, com facas e protetores de dedo coloridos.
Pelos sacos de estopa cheios de alho e cebolas pequenas.
Pelos montes de pimentões verdes frescos.
Por uma pilha de cascas de banana no chão (guardadas para dar de comer aos porcos).
Pelo armário de rótulos cheio de rótulos.
Pela cola.
Pelo pincel de cola.
Pelo tanque de ferro de garrafas vazias boiando na água com espuma de sabão.
Pelo espremedor de limão.
De uva.
E de volta.
Estava escuro lá dentro, iluminado apenas pela luz que se filtrava pela porta de tela entupida e por um raio de sol empoeirado (que Ousa não utilizava) vindo da clarabóia."
(ROY, 1999, p. 198 e p. 199).

animal - , suscitando uma contundente imagem de transcedência da natureza e do humano em busca de sua essência sagrada. Essa situação também pode ser considerada uma prolepse de seu total silêncio no futuro. Ao mesmo tempo, o procedimento da anáfora revela uma forte ligação com o passado, como se Estha já estivesse observando toda essa situação totalmente do lado de fora dela, exatamente como a coruja faz. Na verdade, é um retorno às imagens da infância, em que todos os momentos na fábrica de geléias e picles e na vida simples justificavam o nome de paraíso até a irrupção do caos, especialmente no pequeno mundo dele. O doce passado já estava acabado e enlatado ou, como dissemos na página 129, lacrado com plástico transparente e fita adesiva.

Salientamos que um dos fatores responsáveis pelo comportamento estranho de Estha foi o fatídico episódio do cinema *Abhilash*:

> *"Wait a minute!" the Orangedrink Lemondrink Man said sharply. "Just a minute!" he said again, more gently, "I though I asked you a question."*
> *His yellow teeth were magnets. They saw, they smiled, they sang, they smelled, they moved. They mesmerized* [...]
> *The piano keys were watching*. (ROY, 1997, p. 98 e p. 99).[67]

Estha, ainda no cinema, foi até ao saguão para comprar um refresco e o vendedor, aproveitando-se de sua ingenuidade, pediu que o menino lhe segurasse o pênis. Enquanto perguntava sobre a família de Estha, o homem se masturbava com a ajuda da criança, que se sentiu devorada pelos dentes amarelos e hipnotizadores daquela criatura. Somente o homem, representado pela metáfora *the Orangedrink Lemondrink Man*, e os teclados do piano, personificados, puderam assistir à angústia gradativa e sinestésica (saw, smiled, sang, smelled, moved) de

[67] ""Espere aí!" O Homem do Refrescodelaranja Refrescodelimão disse, duro. "Espere aí!", repetiu mais brando. "Acho que fiz uma pergunta".
Os dentes amarelos eram ímãs. Eles enxergavam, sorriam, cantavam, cheiravam, mexiam. Eles hipnotizavam.
As teclas de piano vigiavam." (ROY, 1999, p. 110 e p. 111).

Estha. Naquele momento, enquanto o vendedor de bebidas pedófilo entrava em êxtase, o menino-comprador retirava-se do mundo. Desse contraste de sensações, nasce a infelicidade, marcada pela epifania, de Estha, que se volta para seu "eu" mais profundo em atitude de exílio porque constata que o mundo real não é um lugar bom.

As presenças da sinestesia (orange drink, smell, piano), dos neologismos, da gradação, da metáfora e da personificação auxiliam na croncretização dessa imagem que perseguiu o menino por toda a sua vida, rompendo com a visão idealizada que os irmãos têm daquele espaço paradisíaco, pelo qual circulam até que se arme um prolongamento delas mesmas; quando o deixam ou voltam para o real, a linguagem também se transforma e, tornando-se densamente poética, revela a ruptura entre os dois tempos – harmonia e caos - como está metaforizado na divisão formal dos capítulos, assunto que exploramos a seguir.

Como analisado no item 2.3 – Espaço e Tempo - para narrar o enredo de *The God of Small Things*, Roy opta por um estilo descontínuo e fragmentado, marcada por intensos fluxos de consciência que emanam das personagens de acordo com suas lembranças. Por meio da técnica de narrativa encaixada - *frame story* - acreditamos que a narrativa desdobra-se em pequenas narrativas individuais mas, que, entretanto, se encontram imbricadas umas às outras, criando uma grande trama de interdependência contínua dentro da narrativa principal que é a própria obra *The God of Small Things*.

Ao iniciar a leitura dessa obra, o leitor sofre estranhamentos. Primeiro, como explicamos no início deste subcapítulo, por causa do burilamento poético da linguagem em que Roy "repetidamente cria termos e brinca com as palavras" (FESTINO, 2005, p. 190) e, segundo, porque se depara com o capítulo inicial estruturado como uma espécie de sinopse dos fatos principais que ocorrerão

ao longo de todo o livro, lembrando exatamente a construção do épico *Rãmãyana* cujo terceiro capítulo também é um resumo de todo o enredo (Paniker, 2003, p. 50). A opção de Roy por essa estrutura, reforça a condição de circularidade de todo o texto e dificulta a compreensão do leitor porque se desenvolve em um constante "vai e vem" de informações. Ainda, deixam a impressão de que a leitura pode ser iniciada a partir de qualquer um dos vinte e dois capítulos, citados abaixo para efeito de auxiliar nossa análise:

Estrutura dos Capítulos	
Capítulo	**Título**
1	Paradise Pickles & Preserves (Paraíso, Picles & Polpas)
2	Pappachi's Moth (A Mariposa de Pappachi)
3	Big Man the Laltain, Small Man the Mombatti (Homem Grande, Laltain; Homem Pequeno, Mombatti)
4	Abhilash Talkies (Cine Abhilash)
5	God's Own Country (A Terra de Deus)
6	Cochin Kangaroos (Cangurus de Cochin)
7	Wisdom Exercise Notebooks (Cadernos de Exercício de Sabedoria)
8	Welcome Home, Our Sophie Mol (Bem-vinda ao Lar, Sophie Mol)
9	Mrs. Pillai, Mrs. Eapen, Mrs. Rajagopalan (Mrs. Pillai, Mrs. Eapen, Mrs. Rajagopalan)
10	The River in the Boat (O Rio dentro do Barco)
11	***The God of Small Things***
12	Kochu Thomban (Kochu Thomban)
13	The Pessimist and the Optmist (O Pessimista e o Otimista)
14	Work is Struggle (Trabalho é Luta)
15	The Crossing (A Travessia)
16	A Few Hours Later (Poucas Horas Depois)
17	Cochin Harbor Terminus (A Estação de Trens de Cochin)
18	The History House (A Casa da História)
19	Saving Ammu (Salvar Ammu)
20	The Madras Mail (O Correio Madras)
21	The Cost of Living (O Custo de Vida)

Como destacado no quadro acima, percebemos que o décimo primeiro capítulo foi construído pela arquiteta Roy para que houvesse coerência absoluta entre forma e conteúdo porque, na forma, mostra a divisão física da obra em duas partes e, no conteúdo, é a representação metafórica da perda de todos os deuses das pequenas coisas, responsável pela fissura que se abriu no itinerário de todas as personagens, principalmente para Ammu, Velutha, Estha e Rahel. Em, conjunto, a aliança entre forma e conteúdo, é responsável pela avalanche do estado imagético e poético que a linguagem dessa obra tanto procura suscitar e realmente suscita. Acrescentamos ainda que a totalidade desses recursos, opera como uma grande metáfora da irrupção do caos no paraíso e das perdas das personagens quando o deus das pequenas coisas desaparece.

Salientamos, também, que é nesse capítulo angustiante que acontece a reflexão sobre o título da obra no sentido de compreendê-lo:

> *Who was he, the one-armed man? Who could have been? The God of Loss? The God of Small Things? The God of Goosebumps and Sudden Smiles?* [...] *She knew who he was – The God of Loss, The God of Small Things. Of course she did.* (ROY, 1997, p. 207 e p. 210).[68]

Acreditamos que o deus das pequenas coisas[69] seja Velutha, o homem responsável por todas as pequenas felicidades de Ammu e de seus filhos, em conjunto com o pequeno mundo deles repleto de pequenas e protegidas felicidades,

---

[68] "Quem era ele, o homem de um braço só? Quem *poderia* ser? O Deus da Perda? O Deus das Pequenas Coisas? O Deus do Arrepio e dos Sorrisos Súbitos? Dos Cheiros Acres de Metal, como o cheiro dos canos de ônibus e o cheiro das mãos do cobrador por segurar neles? [...] Ela sabia quem era ele: o Deus da Perda, O Deus das Pequenas Coisas. *Claro* que sabia." (ROY, 1999, p. 221 e p. 224).

[69] Bel Moherdaui (2004, p. 66) explica, em uma reportagem escrita para a revista *Veja*, que o deus das pequenas coisas refere-se à divindade indiana denominada *Ganesh*, cuja característica é possuir cabeça de elefante, corpo humano com duas pernas e quatro braços, e proeminente ventre à mostra. Essa divindade aparece sempre na companhia de um pequeno rato e representa os pequenos atos do cotidiano, que em qualquer religião são considerados simples demais para que se apele à divindade superior.

como já discutido ao longo desta análise. Esclarecemos que, quando a História intervém no mundo secreto desse quarteto, o paraíso transforma-se em ruínas; com a queda do deus do cotidiano, encerra-se para sempre o mundo mágico, feliz e protegido de todos eles. Principalmente para Estha e Rahel, fica uma dor avassaladora e reflexiva, porque aprendem, por processos epifânicos dolorosos, que a vontade do deus das grandes coisas é imperativa e impiedosa, como é explicitado na citação abaixo que discute a separação de Ammu de seu filho Estha em um dos momentos mais dramáticos da obra e no qual a poeticidade se realiza com plena força:

> *Ammu would pack Estha's little trunk and Khaki holdall: 12 sleeveless cotton vests, 12 half-sleeveless cotton vests.* ***Estha, here's your name on them in ink****. His socks. His drainpipe trousers. His pointy-collared shirts. His beige and pointy shoes (from where the Angry Feelings came). His Elvis records. His calcium tablets and Vydalin syrup. His Free Giraffe (that came with the Vydalin). His Books of Knowledge Vols. 1-4.* ***No, sweetheart, there won't be a river there to fish in****. His white leather zip-up Bible with an Imperial Entomologist's amethyst cuff-link on the zip. His mug. His soap. His Advanced Birthday Present that he* ***mustn't*** *open. Forty green inland letter forms.* ***Look, Estha, I've written our address on it. All you have to do is fold it. See if you can fold it yourself****. And Estha would fold the green inland letter neatly along the dotted lines that said Fold here and look up at Ammu with a smile that broke her heart.* ***Promise me you'll write?*** *Even when you don't have any news?*
> ***Promise****, Estha would say. Not wholly cognizant of his situation. The sharp edge of his apprehensions blunted by this sudden wealth of wordly possessions. They were His. And had his name on them in ink. They were to be packed into the trunk (with his name on it) that lay open on the bedroom floor* (ROY, 1997, p. 215 e p. 216, grifo da autora).[70]

[70] "Ammu iria arrumar o bauzinho de Estha e sua sacola cáqui: doze camisetas sem manga, doze camisetas de meia manga. *Estha, olhe, o seu nome está aqui, escrito a tinta*. As meias dele. A calça apertada. As camisas de colarinho pontudo. O sapato bege de bico fino (de onde brotavam os Sentimentos de Raiva). Os discos de Elvis. Os comprimidos de cálcio e o xarope Vydalin. A Girafa Grátis (que vinha com o Vydalin). Os livros de Conhecimento, vols. 1 a 4. *Não, querido, lá não vai ter um rio para você pescar*. A Bíblia encapada de couro branco com zíper, com uma abotoadura de ametista do Entomologista Imperial no zíper. A caneca. O sabonete. O Presente de Aniversário Adiantado, que ele *não podia* abrir. Quarenta aerogramas verdes nacionais. *Escute, Estha, eu vou escrever nosso endereço em todos. Você só tem de dobrar. Veja se consegue dobrar sozinho*. E Estha dobrou diretinho os aerogramas verdes nacionais nas linhas pontilhadas que diziam *Dobre aqui* e olhou para Ammu com um sorriso que cortou o coração dela.

Após a morte de Sophie *Mol*, Estha foi mandado, por sugestão de Baby Kochamma, a fada madrinha, de volta para a casa do pai, como se essa fosse a solução de todos os problemas. A imagem de Ammu ajeitando cuidadosamente as coisas do filho no bauzinho - as roupas, o brinquedo, os discos, os remédios, o presente de aniversário, os livros e as abotoaduras - evoca a sensação de ela estar realmente guardando um tesouro o qual nunca mais veria. Essa sensação logo se transformou em constatação porque Ammu faleceu pouco tempo depois. Ninguém havia se preocupado com o efeito devastador que essa separação iria causar na vida dela, de Estha e de Rahel, pois tudo estava convenientemente arranjado no mundo adulto para minimizar os problemas que esses “transgressores” haviam causado.

Os “guardiões da História” até mesmo se preocuparam em consultar um especialista em gêmeos para saber se não haveria problemas em separar os irmãos; ele disse não haver problemas porque gêmeos bivitelinos não eram em nada diferentes de irmãos comuns. Após esse parecer, tudo foi arranjado e Estha partiu para Calcutá, com sua “pequena” história de sete anos resumida em um baú de zinco, deixando para trás sua mãe, sua irmã, seus tachos de geléia, sua coruja Ousa... enfim, havia sido expulso de seu paraíso e obrigado a entrar em um mundo real no qual a trajetória de qualquer pessoa que ousasse olhar para fora da História podia mudar em apenas algumas horas, fazendo com que o paraíso seguro, pequeno e controlável cedesse lugar a uma realidade cruel e desalentadora.

Outro capítulo que se destaca é o último, intitulado *The Cost of Living*, porque, ao conduzir a narrativa para os momentos sublimes de amor e sexo que Ammu vive, noturna e secretamente, ao lado de Velutha, às margens do Rio

---

Me prometa que vai escrever? Mesmo que não tenha notícias?
Prometo, Estha disse. Não inteiramente consciente da própria situação. O fio afiado de suas apreensões cego pela súbita riqueza de posses materiais. Eram coisas Dele. Que tinham o seu nome escrito a tinta em cima delas. Que iam ser embaladas no baú (com o nome dele em cima) aberto no chão do quarto.” (ROY, 1999, p. 230, grifo da autora).

Meenachal, antes de serem descobertos, confirma a condição cíclica de *The God of Small Things*:

> *He stood before her with the river dripping from him. She stayed sitting on the steps, watching him. Her pale face in the moonlight. A sudden chill crept over him. His heart hammered. It was all a terrible mistake* [...] *She went to him and laid the lenght of her body against his* […] *Despite his fear his body was prepared to take the bait. It wanted her. Urgently. His wetness wet her. She put her arms around him [...] She smelled the river on him* [...] *She could feel how soft she felt to him. She could feel herself through him. Her skin. The way her body existed only where he touched her. The rest of her was smoke* [...] *His hands were on her haunches* [...] *pulling her hips against his, to let her know how much he wanted her.* (ROY, 1997, p. 316 e p. 317).[71]

Dessa cena transbordam imagens e sensações que configuram um estado poético e erótico, marcado por sinestesias e personificações, preocupado em exprimir todo o real sagrado daquele momento em que acontece a fusão dos corpos de Ammu e de Velutha. Ao buscar essa sacralidade, unem-se também à natureza, criando instantes de divinização e transcendência, para que se possa conquistar, naquele espaço e tempo, a harmonia primordial. Nessa situação mítica, essa tripla fusão - Ammu, Velutha, Natureza - apresenta-se como um bálsamo para as angústias daquelas personagens, até o intervalo em que necessitam deixar o paraíso, contido e secreto, para reentrar no real profano. Após treze noites consecutivas em que Ammu e Velutha se prenderam às pequenas coisas, a harmonia cede lugar ao caos. Com a morte de Sophie e a revelação do caso amoroso deles, essa reentrada é dilacerante porque o real histórico confirma que realmente aquilo tudo tinha sido um erro terrível.

---

[71] "Ele ficou na frente dela com rio pingando do corpo. Ela ficou sentada nos degraus, olhando para ele. Seu rosto pálido ao luar. Um súbito arrepio o percorreu. O coração disparado. Aquilo tudo era um erro terrível [...] Ela foi até ele e encostou todo o corpo contra o dele [...] Apesar do medo, seu corpo estava preparado para engolir a isca. Ele a queria. Com urgência. Molhado, ele a molhou. Ela pôs os braços em torno dele [...] Ela sentiu o cheiro do rio nele [...] Ela podia sentir como era suave para ele. Podia sentir-se através dele. A própria pele. A maneira como seu corpo só existia onde ele a tocava. O resto era fumaça [...] As mãos dele em suas nádegas [...] empurrando seu quadril contra o dele, para que ela soubesse o quanto a desejava." (ROY, 1999, p. 332 e p. 333).

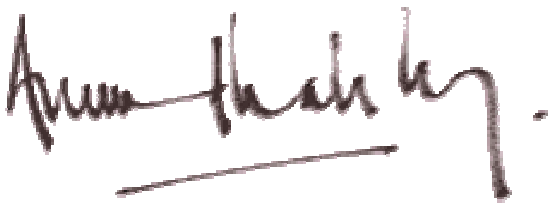
Entretanto, a magia dos momentos sagrados em oposição aos profanos impera quando, na última linha da narrativa, lemos a palavra “amanhã” - *naaley*, que, apesar de colocada solitariamente no espaço de uma linha vazia, poeticamente anuncia o futuro. Ou, como diz Festino (2005, p. 119), ao citar o romancista indiano R. K. Narayan, a última linha de uma narrativa já anuncia outras, porque a última linha é somente o começo de uma nova fase na narrativa. Tanto nada é definitivo que o título desse último capítulo, *The Cost of Living*, é o título de outro livro de Roy cuja temática aborda assuntos como testes nucleares e construção de barragens na Índia. Porém, o mais importante, em nosso entendimento, é que a utilização da palavra “amanhã” faz com que a narrativa volte para o primeiro capítulo e comece a ser recontada, pois, de fato, esse é o segredo das grandes estórias, do Oriente ao Ocidente: querer ouvi-las novamente.

*

Conclusão

CONCLUSÃO

It didn't matter that the story had begun, because Kathakali discovered long ago that the secret of the Great Stories is that they have no secrets. The Great Stories are the ones you have heard and want to hear again. The ones you can enter anywhere and inhabit comfortably. They don't deceive you with thrills and trick endings. They don't surprise you with the unforseen. They are familiar as the house you live in. Or the smell of your lover's skin. You know how they end, yet you listen as though you don't. In the way that although you know that one day you will die, you live as though you won't. In the Great Stories you know who lives, who dies, who finds love, who doesn't. And yet you want to know again. That is their mistery and their magic.* (Arundhati Roy, *The God of Small Things).



Desde o início desta pesquisa em 2003, observamos que o olhar dos estudiosos em relação a *The God of Small Things* privilegia a perspectiva crítica pós-colonial, explorando, principalmente, a dificuldade para se definir a identidade indiana, nacional e cultural, em virtude de sucessivos processos de colonização, especialmente o inglês, que implementou sua cultura e sua língua naquele país, causando um profundo impacto no modo de ser e de estar no mundo dos indianos. Paralelamente à questão da identidade, esses estudiosos ainda levantam questões de extrema relevância, como a posição da mulher e dos desprivilegiados, em uma sociedade amalgamada pela cultura patriarcal e pela rigorosa e injusta divisão social

baseada nas castas, encarregada de delimitar quem são os puros e os impuros. Entretanto, nosso olhar, partindo de todas essas premissas, buscou uma leitura complementar e, orientando-se pela teoria da narrativa poética, empreendeu uma análise que procurou demonstrar porque *The God of Small Things* pode ser considerada uma narrativa poética.

Acreditamos no êxito dessa empreitada porque, com a análise de vários aspectos ligados à narrativa – o tempo, o espaço, a personagem, o narrador, o mito, a estrutura e o estilo - examinamos como eles se articulam na linguagem densa de um trabalho artístico e contemporâneo, que rompe as barreiras culturais que separam o Oriente do Ocidente, para fazê-los ecoarem juntos em um coro mítico composto de vozes sociais e líricas.

Dessa forma, a questão da Índia multifacetada, com seus problemas de castas, de múltiplas línguas e religiões e de diversas e diversificadas influências estrangeiras, acaba por se afirmar no texto como uma grande busca social que se torna poética e metaforizada no desejo de cada uma das personagens de encontrar o seu paraíso perdido. Esse desejo, que é alimentado por um movimento interior calcado em uma tradição cosmogônica oriental, milenar e particular, se apresenta em oposição à cosmologia ocidental, efêmera e globalizada.

Para a concretização dessas buscas individuais das personagens (buscas estas que se coletivizam através do mito), Roy, demonstrando intimidade e domínio da linguagem e das culturas oriental e ocidental, segue a tendência da literatura contemporânea de misturar os gêneros – prosa e poesia -, levando-nos, então, a ler *The God of Small Things* não como um romance ou uma prosa poética, mas como uma narrativa poética, em que todos os elementos estão unidos, poética e miticamente, a serviço do diálogo com a condição humana e seu eterno movimento de reflexão ontológica.

Acreditamos ter atingido o objetivo dessa tese que era oferecer um enfoque diferenciado de *The God of Small Things* e nos sentimos recompensados porque, até o momento e até onde nos foi possível consultar, não encontramos uma análise que vinculasse esse livro à narrativa poética. Encontramos estudos fundamentais desse livro que o discutem como uma narrativa pós-colonial, como uma prosa poética, como um romance, como uma obra contemporânea em que o hibridismo e a linguagem poética são amplamente privilegiados. Porém, reiteramos que ainda não encontramos a narrativa poética como um dos meios críticos para se entender o conflito entre os grandes e os pequenos deuses.

Concluímos, portanto, nossa pesquisa – ***The God of Small Things*: uma voz poética entre o Oriente e o Ocidente** - observando que Arundhati Roy, em conjunto com todos os outros filhos de “Filhos da Meia-Noite”, traz sua voz social e lírica ao Ocidente para que se realize um diálogo profícuo entre essas duas grandes tradições, que podem se completar na diversidade, e para que a literatura cumpra um dos seus desígnios, que é atar o homem à eternidade.

*

Referências

REFERÊNCIAS:

ADORNO, Theodor W. **Conferência sobre lírica e sociedade**. São Paulo: Abril Cultural, 1975, p.201-214 (Os pensadores, v. XLVIII).

BEIBEDER, Yves. Os mitos hindus nas literaturas: **Dicionário de Mitos Literários**. Rio de Janeiro: Editora UNB e Editora José Olympio, 2000. (711-719).

ALMEIDA, Sandra Regina Goulart. Untouchable Bodies: Arundhati Roy's Corporeal Trangressions: **Ilha do Desterro**, Florianópolis, n.42, p. 257-274, jan-jun 2002.

BIERLEIN, J. F. **Mitos paralelos**. Tradução de Pedro Ribeiro. Rio de Janeiro: Ediouro Publicações, 2003.

BRAVO, Nicole Fernandes. Duplo: **Dicionário de Mitos Literários**. Rio de Janeiro: Editora UNB e Editora José Olympio, 2000. (391-398).

BRUNEL, Pierre (Org.). **Dicionário de Mitos Literários**. Rio de Janeiro: Editora UNB e Editora José Olympo, 2000.

BULHER, George (Org). **The Laws of Manu**. Tradução de George Bulher. Disponível em http://www.fordham.edu/halsall/india/manu-full.html. Acesso em 2 abr.2006.

CALVINO, Ítalo (Org.) **Contos fantásticos do século XIX – o fantástico visionário e o fantástico cotidiano**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. (9-18 e p. 461-492).

CAMARANI, Ana Luiza Silva. **Tradução e poética: Charles Nodier**. 1997. 276 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Departamento de Letras, Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 1997.

CARRIÈRE, Jean-Claude. **Índia: um olhar amoroso**. São Paulo: Ediouro, 2002.

CARRIÈRE, Jean-Claude. **O Mahabharata**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

CHEVALIER, J.; GHEERBANT, A. (Orgs.) **Dicionário de Símbolos**. Tradução de Vera da Costa e Silva et al. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2000.

COUFFIGNAL, Robert. Éden. **Dicionário de Mitos Literários**. Rio de Janeiro: Editora UNB e Editora José Olympio, 2000. (294-306).

CORREIA, Carlos João. **Mitologia do mal no Mahãbhãrata**. Disponível em. Acesso em 28 fev.2005.

COSER, Stelamaris. Híbrido, Hibridismo e Hibridização. In: **Conceitos de Literatura e Cultura**. Juiz de Fora: Editora UFJF / EdUFF, 2005. (163-188).

DAS, Bijay Kumar. The Language of *The God of Small Things*: **Post-Colonial Literature**. New Delhi: Atlantic Publishers and Distributor, 2001. (72-77).

DELUMEAU, Jean. **O que sobrou do paraíso?** Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

DUFRENNE, M. **O estado poético**. Porto Alegre: Editora Globo, 1969.

DURIX, Carole; DURIX, Jean-Pierre (Orgs.). **Reading Arundhati Roy's The God of Small Things**. Dijon: Editions Universitaires de Dijon/Collection U21, 2002.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano.** São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ELIADE, Mircea. **Mefistófeles e o andrógino: comportamentos religiosos e valores espirituais não-europeus.** São Paulo: Martins Fontes, 1991. (1-129).

ELIADE, Mircea. **Imagens e símbolos: ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso**. Tradução de Sônia Cristina Tamer e prefácio de Georges Dumézil. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

ELIADE, Mircea. **Mito do eterno retorno: cosmo e história**. Tradução de José Antônio Ceschin. São Paulo: Mercuryo, 1992.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. Tradução de Pola Civelli . São Paulo: Editora Perspectiva, 1998.

EDELWEISSGROWERS. **Edelweiss**. Disponível em: <http://www.edelweissgrowers.com/page2.html>. Acesso em 6 jul.2005.

ELIOT, Thomas Stern. **De poesia e poetas**. São Paulo: Brasiliense. s/d. p. 110-116.

FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Tradução de José Laurênio de Melo. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1979.

FESTINO, G. Cielo. **Uma praja ainda imaginada.** São Paulo, 2005. 243 f. Tese (Doutorado em Letras – Estudos Lingüísticos e Literários em Inglês) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

FONSECA, Carlos Alberto da; ALMEIDA, Maria Lúcia Fabrini de Almeida. Aspectos da literatura indo-inglesa contemporânea: Jhabvala, Rushdie, Tharoor, Nailpaul: **Culturas e Signos em Deslocamento**. Belo Horizonte: Departamento de Letras Anglo-Germânicas da Faculdade de Letras da UFMG, 1995. (58-75).

FREEDMAN, Ralph. **The lyrical novel**. New Jersey: Princeton University Press, 1971.

FERGUNSON, Diana. **History of Miths Retold**. London: Chancellor Press, 2000.

GANERI, Anita. **Explorando a Índia**. Tradução de Mário Vilela. São Paulo: Editora Ática, 2002.

GANDHI, Mohandas K. **Gandhi: autobiografia. Minha vida e minhas experiências com a verdade**. Tradução de Humberto Mariotti, João Roberto Moris, Luciano Franco Piva, Marcos Fávero Florence de Barros, Regina Maria Gomes de Proença. São Paulo: Palas Athena, 1999.

GANDHI, Mohandas K. **Cartas ao Ashram**. Tradução de Rachel de Andrade Campos e Prefácio de Jean Herbert. Hemus. s/d.

GRAIEB, Carlos. Índia: o despertar do gigante: **Veja**, São Paulo, edição nº 1959, p. 116-138, jun. 2006.

GOMES, Álvaro Cardoso. **A Estética Simbolista**. São Paulo: Atlas, 2ª ed. 1994.

HAMILTON, Sue. **Indian Philosophy: A very short introduction**. Oxford (UK): Oxford University Press, 2001.

HUGO, Victor. **Do Grotesco ao Sublime**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1988.

IÁÑEZ, Eduado. **História da Literatura – As literaturas antigas e clássicas (vol.1**). Portugal: Planeta Editora, 1989. (2-58).

JACOBS, Joseph (Org). **Contos de fadas indianos**. Tradução de Vilma Maria da Silva. São Paulo: Landy Livraria e Editora, 2003.

KAYSER, Wolfgang. **O grotesco**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1957.

LANE, Richard J. The Optical Unconscious: Arundhati Roy's *The God of Small Things*: **The Postcolonial novel**. India, 2006. (97-108).

LEITE, Guacira Marcondes de. **Sobre poesia, narrativa e tradução.** 2000, 282 f. Tese (Livre-Docência Letras - Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquista Filho" (UNESP), Araraquara (SP), 2000.

LIMEIRA, Gianni. **Deusas**. Pindamonhangaba (SP): Krishna Books. 2001.

LOW, Albert. **The Butterfly's Dream: in search of the roots of zen**. Boston (Massachusetts): Charles E. Tuttle Company, 1993.

MACAULAY,Thomas Babington. **On Empire and Education**. Disponível em: <http://www.fordham.edu/halsall/mod/1833macaulay-india.html>. Acesso em 14 ago.2006.

MAHARAJ, Srila B.R. Sridhar Dev-Goswami. **O céu consciente**. Tradução de Sripad Bhuvana Mohan Prabhu. Cotia (SP): Clube do livro Vaisnava. 1999.

MENEZES DE SOUZA, Lynn Mario. T. Hibridismo e Tradução Cultural em Bhabha: **Margens da Cultura**. Mestiçagem, Hibridismo & Outras Misturas. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004.

MIELIETINSKI. E. M. **A poética do mito**. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.

MIGUET, Marie. Andróginos: **Dicionário de Mitos Literários**. Rio de Janeiro: Editora UNB e Editora José Olympio, 2000. (26-39).

MOHERDAUI, Bel. O deus das pequenas coisas. **Veja**, São Paulo, p. 66, set. 2004.

MORAIS, Flávia Costa. **Literatura Vitoriana e Educação Moralizante**. Campinas: Alínea Editora, 2004.

MUGGIATI, Roberto. Tradução e Prefácio de, In: FITZGERALD, F. S. **O grande Gatsby**. Rio de Janeiro: Record, 2003.

MUKHERJEE, Meenakshi. **Realism and Reality: the novel and society in India**. New Delhi: Oxford University Press. 1999.

MULLANEY, Julie. **Arundhati Roys, The God of Small Things.** New York: The Continuum International Publishing Group, 2002.

O'NEILL, Os intocáveis: a mais baixa das castas desafia o preconceito. **National Geographic Brasil**, São Paulo, junho 2003. p. 38-67.

PANIKER, K. Ayyappa. **Indian Narratology**. New Delhi: Sterling Publishers Pvt. Ltd., 2003.

PAZ, Octavio. **Vislumbres da Índia**. São Paulo: Mandarim, 1995.

PERROT, Jean. Gêmeos: quadraturas e sizígias: **Dicionário de Mitos Literários**. Rio de Janeiro: Editora UNB e Editora José Olympio, 2000. (26-39).

PREMINGER, Alex; BROGAN, T. V. F. (Orgs.). Indian Poetry: **The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics.** Princeton (New Jersey): Princeton University Press, 1993. (585-600).

PREMINGER, Alex; BROGAN, T. V. F. (Orgs.). Indian Prosody: **The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics.** Princeton (New Jersey): Princeton University Press, 1993. (600-603).

RAJAGOPALAN, Kanavillil. Arundhati Roy: portrait of the artist as a political activist: **Literaturas de Língua Inglesa: visões e revisões**. Florianópolis: Editora Insular, 2005. (409-418).

ROY, Arundhati. **The God of Small Things**. New York: Harper Perennial, 1997.

ROY, Arundhaty. **O Deus das Pequenas Coisas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

ROY**, ARUNDHATI.** Discurso de abertura - FÓRUM SOCIAL MUNDIAL**,** IV, 2004, Índia (Mumbai), 2004. Disponível em: <http://www.forumsocialmundial.org.br/index.php?cd_language=2&id_menu=14_4>. Acesso em 12 mai.2006.

ROY, ARUNDHATI. **Arundhati Roy**. David Barsamian. The Progressive. Disponível em: http://www.progressive.org/intv0401.html. Acesso em 9 jul.2002.

ROY, ARUNDHATI. **Winds, Rivers & Rain.** Reena Jana. The Salon. Disponível em: <http://www.salon.com/sept97/00roy.html>. Acesso em 9 oct.2006.

RUSHDIE, Salman. **Os filhos da meia-noite**. Tradução de Donaldson M. Garschagen. Rio de Janeiro: Editora Guanabara,1987.

RUSHDIE, Salman. **Midnight's Children**. New York: Avon Publishers, 1982.

SACKSICK, Elsa. Translating the foreign into the familiar: Arundhati Roy's Postmodern Sleight of Hand: **Reading Arundhati Roy's The God of Small Things**. Dijon: Editions Universitaires de Dijon/Collection U21, 2002. (41-61).

SIMMONS, Jon. **Arundhati Roy**. Inglaterra: Jon Simmons. Apresenta textos sobre Arundhati Roy e sua produção literária e política. Disponível em: <http://www.lineone.net/~jon.simmons>. Acesso em 10 jul.2002.

SRIDHARA, Srimad Bhakti Raksaka; MAHÃRÃJA, Deva Goswãmi. **Bhagavad Gita: o tesouro oculto do doce absoluto**. Tradução de Sripad Bhuvana Mohan Prabhu e Srimati Bhimala Devi Dasi. São Paulo: Clube do Livro Vaisnava/Prema Editora, 2002.

TABAK, Fani Miranda. **Virginia Woolf e Clarice Lispector: a narrativa poética como construção da identidade**. 2005. 249 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Departamento de Letras, Universidade Estadual "Júlio de Mesquita Filho" (UNESP). Araraquara, 2005.

TADIÉ, J.-Y. **Le récit poétique**. Paris: PUF, 1978.

THAROOR, Shashi. **Kerala God's own Country**. New Delhi: The Indian Today Group/Thomson Press Ltd, 2003.

VISWANATHAN, Uma. Tinted Lenses and perceptions in Arundhati Roy's *The God of Small Things*: **Literaturas de Língua Inglesa: visões e revisões**. Florianópolis: Editora Insular, 2005. (419-432).

WALSH, William. **Indian Literature in English**. England: Longman. 1990.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

BARROS, Diana Luz Pessoa; FIORIN, José Luiz (Orgs.). **Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade**. São Paulo: Edusp, 1999.

BAUM, L. F. **O mágico de Oz**. Tradução de William Lagos. Rio Grande do Sul: L&PM Pocket, 2001.

BHABHA, Homi. K. (Org.). **Nation and Narration**. London: Routledge, 1990.

BHABHA, Homi. K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

BLOOM, Harold. **O cânone ocidental**. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 1995. p. 11-47.

CARROLL, Lewis. **Aventuras de Alice no país das maravilhas & Através do Espelho** (edição comentada). Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

CHAUCER, Geoffrey. **The Canterbury Tales**. Introdução e bibliografia de Catherine Wells-Cole. England: Wordsworth Editions, 1995.

CLEARY, Thomas; AZIS, Sartaz. **Twilight Goddess: Spiritual Feminism and Feminine Sipirituality**. Boston (Massachussets): Shambhala Publications, 2000. (186 -225).

EVANS, Ivor H. **The Wordsworth dictionary of phrase & fable**. London: Wordsworth Editions, 1993.

FIGUEIREDO, Eurídice e NORONHA, Jovita Maria Gerheim. Identidade Nacional e Identidade Cultural. In: **Conceitos de Literatura e Cultura**. Juiz de Fora: Editora UFJF / EdUFF, 2005. (189-205).

FILHO, Ozíris Borges. Em busca do espaço perdido ou espaço e literatura: introdução a uma topoanálise: **Língua, Literatura e Ensino**. Franca: Editora Ribeirão Preto, 2005. (85-130).

FITZGERALD, F. S. **O grande Gatsby**. Tradução e prefácio de Roberto Muggiati. Rio de Janeiro: Record, 2003.

FONSECA, Carlos Alberto da (Org). **Contas da Índia – poesia lírica clássica indiana**: Giz-en-scène/textos clássicos (volume 3). Seleção, tradução e introdução de Carlos Alberto da Fonseca. Araraquara: Faculdade de Ciências e Letras – Unesp, 1998.

HAUSER, Arnold. **História Social da Arte e da Literatura**. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1998. (123-170).

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Visão do Paraíso: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2002.

IONS, Veronica. **History of Mithology**. London: Chancellor Press, 2000.

KÃLIDÃSA. **Malaviká e o Rei Agnimitra**: Giz-en-scène/textos clássicos (volume 10). Tradução de Carlos Alberto da Fonseca. Araraquara: Faculdade de Ciências e Letras – Unesp, 1998.

KÃLIDÃSA. **O Rei Pururavas e a Ninfa Urvachí**: Giz-en-scène/textos clássicos (volume 11). Tradução de Carlos Alberto da Fonseca. Araraquara: Faculdade de Ciências e Letras – Unesp, 2000.

KINGSLEY, Rebecca (Org.). **Dioses Y Mitos de La Índia**. Tradução de Javier Alfonso Lopes. Espanha: Edimat Libros S.A. s/d.

LEITE, Guacira Marcondes Machado. **Le récite poétique dans l'oeuvre de Blaise Cendrars.** 1991. 212 f. Tese (Doutorado em Letras - Estudos Literários) – Departamento de Letras, Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 1991.

MAHATMYA, Shrimad Bhagavatam. **Histórias da Índia: contos milenares**. Compilado por Satya Narayana Dasa. Pindamonhangaba (SP): Krishna Books, 2001.

MAHENDRAVARMAN & BODHÃYANA. **A Índia também tem graça**: Giz-en-scène/textos clássicos (volume 7). Tradução de Carlos Alberto da Fonseca. Araraquara: Faculdade de Ciências e Letras – Unesp, 1999.

MALHOTRA, B.M. O xeque Farid: um venerado santo e poeta sufista: **A Índia Perspectivas**, São Paulo, nº 04, p.19-21, abr. 2003.

MALHOTRA, B.M. Bulhe Xá – Lendário Poeta-Santo Sufista do Punjab: **A Índia Perspectivas**, São Paulo, nº 06, p. 23-25, mai. 2003.

MALHOTRA, B.M. Poeta Punjabi de Romanesco: **A Índia Perspectivas**, São Paulo, nº 06, p. 28-29, jun. 2003.

MALLARMÉ, Stéphane. **Contos Indianos**. Tradução de Yolanda Steidl de Toledo. São Paulo: Editora Experimento, 1994.

MORGADO, Manoel; D'ANGELO, Bruno. Imagens da Índia: **Viagem e Turismo**, São Paulo, nº 85, p. 3-98, nov. 2002.

NARANJO, Cláudio. **A criança divina e o herói: o significado interno da literatura infantil**. Tradução de Eneida Ludgero da Silva. São Paulo: Editora Esfera, 2002.

REUTER, Yves. **Introdução à análise do romance**. Tradução de Ângela Bergamini, Milton Arruda, Neide Sette e Clemence Jouët-Pastré. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

O'REILLY, Christopher. India: **Post-Colonial Literature**. United Kingdom: Cambridge University Press, 2005. (6-28).

ORTIZ, Renato. **Mundialização e cultura**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

ROY, Arundhati. **The cost of living (The Greater Common God** and **The End of Imagination).** London: Flamingo/Harper Collins Publishers, 1999.

SAID, Edward. **Orientalismo**. Tradução de Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

SANTOS, Eloína Prati dos. Pós-Colonialismo e Pós-Colonialidade: **Conceitos de Literatura e Cultura**. Juiz de Fora: Editora UFJF / EdUFF, 2005. (341-365).

SAPTATI. Shuka. **Seventy Tales of the Parrot**. Translated from the Sanskrit by A. N.D. Haksai. India: Harper Collins Publishers, 2000.

SHAKESPEARE, William. **The Tempest**. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

SHAKESPEARE, William. **A Tempestade**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1954.

SUBIRATS, Eduardo. **A penúltima visão do paraíso**. São Paulo: Livros Studio Nobel, 2001.

TODOROV, Tzvetan. **Os gêneros do discurso**. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

WATT, Ian. **Mitos do individualismo moderno**. Tradução de Mário Pontes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

WEBSTER'S-MERRIAM (org). **Encyclopedia of Literature**. United States of América: Merriam-Webster Incorporated, 1995.

ZANITA, Ruth; KIDWAI, Saleem (Orgs.). **Same-Sex Love in India: Readings from Literature and History**. New York: St. Martin's Press, 2000.

ZIMMER, Heinrich. **Mitos e símbolos na arte e civilização da Índia**. Tradução de Carmem Fisher. São Paulo: Palas Atenas, 2002.

OUTROS (IMAGENS)

FARSHCHIAN, Mahmoud. **What price for freedom** (pintura). 1980. 1 original de arte, óleo sobre tela, color. 30 x 45 cm. Disponível em: <http://www.farshchianart.com/fa/index.htm>. Acesso em 13 mai.2006.

FARSHCHIAN, Mahmoud. **Bestow** (pintura). 1968. 1 original de arte, óleo sobre tela, color. 62 x 42 cm. Iran Online Museum of Art. Disponível em: <http://www.iranonline.com/art/farshchian/>. Acesso em 13 mai.2006.

FARSHCHIAN, Mahmoud. **Growth** (pintura). 1992. 1 original de arte, óleo sobre tela, color. 50 x 78 cm. Iran Online Museum of Art. Disponível em: <http://www.iranonline.com/art/farshchian/>. Acesso em 13 mai.2006.

FARSHCHIAN, Mahmoud. **Distant Dreamer** (pintura), 1988. 1 original de arte, óleo sobre tela, color. 68.5 x 50 cm. 1988. Iran Online Museum of Art. Disponível em: <http://www.iranonline.com/art/farshchian/>. Acesso em 14 mai.2006.

*

Se as coisas são inatingíveis ora...
Não é motivo para não querê-las...
Que tristes os caminhos se não fora
A mágica presença das estrelas.
Mário Quintana (1906/1994)

Autorizo a reprodução deste trabalho

Araraquara, 14 de dezembro de 2006

LUCIANA MOURA COLUCCI DE CAMARGO