
terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

FIGURAÇÕES DO FEMININO NA LITERATURA INDIANA CONTEMPORÂNEA

Dra. Shirley de Souza Gomes Carreira
(UNIGRANRIO)

RESUMO: Análise de obras de dois autores indianos contemporâneos, Salman Rushdie e Arundhati Roy, focalizando o modo pelo qual os autores representam o sujeito feminino em uma sociedade marcada pelo discurso patriarcal e por um sistema de castas excludente.

PALAVRAS-CHAVE: mulher, história, Islã

O romance indiano contemporâneo escrito em língua inglesa tem buscado expressar as inquietações e indagações da sociedade, fazendo-se valer de imagens arquetípicas representativas, dentre elas a imagem da mulher. Ao recorrer ao discurso da memória, pautado em uma trajetória espaço-temporal, situa o sujeito feminino, representando-o socialmente. Este trabalho visa à percepção de como o feminino se constitui em uma sociedade marcada pelo discurso patriarcal e por um sistema de castas excludente.

Para tanto, examinaremos a questão da representação da mulher em dois romances indianos contemporâneos — *O deus das pequenas coisas*, de Arundhati Roy, e *Shame*, de Salman Rushdie — buscando provar que a função alegórica atribuída às personagens de Rushdie permite uma leitura que vai além da representação do social, uma vez que promove uma re-interpretação da história, enquanto que, no romance de Roy, a trajetória das personagens femininas está pautada na representação das desigualdades sociais.

1. A REPRESENTAÇÃO DA MULHER EM *SHAME*, DE SALMAN RUSHDIE

Shame é um romance que trata do efeito pernicioso da tradição sobre os indivíduos, ao perpetuar uma “mentalidade de gueto”, ou seja, uma visão sectária e excludente, freqüentemente sedimentada em relações assimétricas de poder. No romance, Rushdie reconta a história do Paquistão desde sua independência da Índia, em 1947. A história cobre três gerações e focaliza as vidas e as famílias de dois homens: Raza Hyder, um famoso gen-

eral, e Iskander Harappa, um ex-milionário playboy que se torna político. Essas personagens são baseadas em duas personalidades históricas do Paquistão: o ex-presidente Zia-ul-Haq e o ex-primeiro ministro Zulfikar Ali Bhutto. Na vida real, Bhutto foi deposto por Zia em um golpe militar e executado, dois anos depois, após um julgamento de teor duvidoso. Em suma, o romance encena uma relação de poder análoga ao binarismo colonizador/colonizado, na qual os “colonizadores” são políticos corruptos e os “colonizados” são as massas. Ao fazê-lo, Rushdie traz à baila o discurso populista da manutenção da tradição, do fundamentalismo, revelando que em suas bases opera o mesmo sistema assimétrico de poder que norteou as sociedades coloniais.

A representação da mulher no romance faz parte de um projeto do autor de desconstruir ficcionalmente o discurso fundamentalista do Islã, reescrevendo a história sob um ponto de vista diferente das versões oficiais, que desfaz a relação binária Ocidente-Oriente que as sustentava. O narrador afirma que sua história começa quase excessivamente masculina, muito embora as mulheres pareçam ter assumido o comando, vindo das periferias da história para exigir sua inclusão, obrigando-o a encobrir a sua narrativa com todo tipo de complexidades sinuosas; a ver sua trama masculina refratada através dos prismas do seu aspecto inverso e feminino (Rushdie 2000: 180-181). Em uma sociedade autoritária, a repressão social e sexual reflete a repressão nacional, tanto passada como presente (Hutcheon 1991: 181). Ao apropriar-se do olhar das personagens femininas, Rushdie promove a primeira “desconstrução” do romance: ele concede à mulher a oportunidade de invadir o universo masculino, recontando suas histórias e julgando-o a partir de uma ótica periférica.

A gênese do romance, segundo Rushdie, se reporta a dois fatos distintos: o seu interesse pelos acontecimentos que culminaram com a prisão e assassinato de Bhutto e as implicações derivadas do conceito de *shame*, ou vergonha, no âmbito social e político. A ação se passa em três núcleos familiares distintos, que serão abordados por meio da representação da mulher. O primeiro é a família Shakil, formada por Omar Khayyam Shakil e suas três mães. O segundo é a família de Raza Hyder, versão ficcional do General Zia, e composta por Raza, sua mulher Bîlquis e suas duas filhas, Sufiya e Naveed, cujo apelido é *Good News*. O último núcleo é a família de Iskander Harappa, o contraponto ficcional de Ali Bhutto, da qual fazem parte, além do próprio Iskander, sua mulher Rani, que vem a ser prima de Raza Hyder, e sua filha Arjumand.

A história começa com o relato da morte do avô de Omar, o velho Shakil, que parte deste mundo deixando suas três filhas na miséria. Para a surpresa da sociedade local, elas resolvem dar uma festa e, com exceção de uns poucos nativos, cuja riqueza lhes serve de aval, a grande maioria de convidados é composta pelos ingleses que o velho Shakil tanto odiara. A incursão das irmãs na sociedade resume-se a essa única noite e logo começa a surgir o boato que uma delas estaria grávida. Em seguida à festa, elas se encerram em casa e a sua única possibilidade de comunicação com o exterior se resume a um elevador externo, controlado pelo lado de dentro da casa.

A determinação das três irmãs em ocultar qual delas é a mãe biológica de Omar faz com que ajam como um só indivíduo, sofrendo conjuntamente o desconforto da gravidez e compartilhando todas as etapas da vida de seu filho. Omar Khayyam Shakil nasce e é criado

em reclusão idêntica à que as irmãs sofreram na juventude e quando, mais tarde, no seu décimo segundo aniversário, ele pede para ver o mundo exterior, elas permitem que ele vá, mas o proibem de sentir “vergonha”, seja qual for a circunstância que ele tenha de enfrentar.

Muito embora Rushdie tenha afirmado, em inúmeras entrevistas, que a imagem das três irmãs foi gerada no intuito de reproduzir os códigos de repressão social e política do Paquistão, dos quais as mulheres foram sempre as maiores vítimas, muitos críticos têm interpretado esse triunvirato materno como sendo símbolo do deslocamento, do displacement, uma vez que o próprio Rushdie é “filho de três mães” (Índia, Paquistão e Inglaterra, as suas três pátrias). Ante essa leitura, o autor admite que as irmãs possam corresponder a uma alegoria inconsciente da experiência da migração.

A atitude aparentemente paradoxal das irmãs Shakil, que desafiam a rigidez de um código de conduta social, permitindo-se ter o filho tão longamente desejado, para, em seguida, confinarem-se em um auto-exílio, pode ser compreendida como uma submissão a esse mesmo código. No entanto, o romance aponta para o fato de que, na sociedade que ele retrata, o valor social da mulher está relacionado à sua capacidade de gerar filhos, constituindo a única forma de poder possível.

Shame é um romance sem nenhuma figura central dominante, porque é formado a partir da tessitura de histórias pessoais que giram em torno de dois conceitos cruciais nas sociedades muçulmanas: *izzat* e *sharam*¹; honra e vergonha; emblemas do papel passivo, subalterno, imposto à mulher muçulmana, que, no romance, paralelamente, se presta à leitura crítica da história oficial, mostrando que o conceito de honra, bem como o de vergonha, assume uma nuance diferente no universo masculino e no âmbito político.

A história da família de Raza Hyder é contada a partir de duas personagens femininas: Sufiya Zenobia, a filha, e Bilquês Hyder, a esposa do general. Bilquês Hyder é apresentada ao leitor como uma jovem sonhadora, que, após a morte do pai, vítima de uma explosão, se vê pobre da noite para o dia. O incidente leva Bilquês a um estado de nudez física que é o símbolo da destruição da sua história. Coberta apenas pela *dupatta* da modéstia, ela é arrastada pela multidão e levada ao local onde, dias antes da divisão do território indiano, os muçulmanos de Delhi foram recolhidos, e lá, ao acordar, descobre ter sido piedosamente coberta pelo casaco de um oficial, Raza Hyder, que por ela se encanta a ponto de propor-lhe casamento. Ao ser incorporada à família de Raza, e ao recém-criado país, que é a versão ficcional do Paquistão, Bilquês deixa para trás a Índia, o seu “lugar antropológico”, e, conseqüentemente, a sua própria história.

Após a morte do primeiro filho do casal, o romance que sugeria um conto de fadas começa a deteriorar-se. A esperança de ter outro filho homem é frustrada com o nascimento de Sufiya e as complicações do parto. Por outro lado, a ambição de Raza e a sua obsessão pelo poder, que o levam, mais tarde, a prender e assassinar Iskander Harappa, fazem com que a distância entre eles aumente cada vez mais. A segunda filha do casal, apelidada de Good News, é ignorada pelo pai, que julga ser ela o fruto de um relacionamento adúltero da esposa, mas passa a ser o centro das atenções da mãe, que não consegue esconder a sua decepção

¹ SHARPE, Jenny. The limits of what is possible: reimagining sharam in Salman Rushdie's Shame.

Disponível em <http://social.chass.ncsu.edu/jouvert/vlil/sharpe.htm>

em relação à primeira filha. Sufiya Zinobia é a personificação da vergonha. Filha indesejada, ela viera desfazer o sonho de Raza e Bilquis, de que o segundo filho seria um outro menino e viria a preencher o lugar daquele que morrera. Vista como o “milagre errado”, ela é a “vergonha” de sua mãe, a prova de sua incapacidade de dar ao marido o tão sonhado sucessor. Ao nascer, ante a decepção da mãe e a raiva do pai, ela cora, e a vermelhidão do seu rosto, bem como o calor que lhe queima por dentro, são os traços ainda imperceptíveis do monstro que o sentimento feminino de inadequação, de impropriedade, construirá dentro dela, alimentando-o, até que, um dia, ele escape sob a forma de um anjo vingador, matando e destruindo os símbolos de sua humilhação. Goonetilleke (1998: 57) afirma que a rejeição a Sufiya é símbolo da subserviência de Bilquis ante o patriarcado.

Os traços do realismo fantástico, presentes na obra, e mais especificamente na transformação de Sufiya Zinobia, introduzem a possibilidade imaginativa do sentimento de vergonha gerar raiva e amor-próprio ao invés de embaraço e honra familiar. Segundo o narrador de *Shame*, Sufiya nasceu do impacto causado por três fatos distintos: pela notícia do assassinato de uma jovem, morta pelo próprio pai, paquistanês, por ter-se relacionado sexualmente com um jovem branco; pelo espancamento de uma jovem asiática por adolescentes brancos no metrô e pela notícia da morte de um jovem, que morrera carbonizado em um episódio de combustão espontânea. Os dois primeiros impressionaram o autor. O primeiro, porque, sendo de origem muçulmana, ele compreende o impacto de tal fato em sua sociedade de origem e o efeito da tradição até mesmo sobre o amor paternal. O segundo, porque mostra o comportamento xenófobo do ocidente. Ao escrever o romance, Rushdie enfatiza a relação entre o sentimento de vergonha e a violência, bem como a eclosão desta como uma força sobre-humana, que se personifica em Sufiya. Ao colocar em xeque os princípios de *izzat* e *sharam* no universo masculino, Rushdie mostra que eles são tendenciosos e parciais.

As demais personagens femininas de relevância, *Good News Hyder*, Rani Harappa e Arjumand Harappa, são retratadas como vítimas do sistema patriarcal. A primeira, após desistir de um casamento arranjado a fim de casar-se com o homem a quem realmente amava, descobre-se uma máquina de reprodução, dando à luz gêmeos em progressão aritmética, um total de vinte e sete filhos em cinco anos. Tendo sabido que o marido, dotado do dom da clarividência, a tinha escolhido pela sua capacidade de gerar filhos, sucumbe ao desespero e se mata, contrariando as suas próprias palavras: “Casamento é poder. É liberdade. Você deixa de ser filha de alguém para ser mãe de alguém” (p. 161).

Rani Harappa, embora casada com um milionário que se torna Primeiro Ministro, logo percebe que o marido é um homem truculento, imoral e dissimulado. Após o nascimento de Arjumand, sua única filha, Harappa toma por amante a esposa do Marechal Aurangzeb, enviando a esposa para uma propriedade da família onde ela possa ficar distante dos acontecimentos. Rani, segundo Goonetilleke (1998: 63) não pode ser vista como vítima, pois personifica a resistência passiva, agindo até certo ponto como juiz de seu marido, ação essa simbolicamente exemplificada pelos dezoito xales que ela borda, denominando-os “A falta de vergonha de Iskander O Grande”. Ao assinar os bordados com seu nome de solteira, ela não busca retornar ao passado, mas reafirma o fato de que não apóia os atos do marido. Embora os xales não exerçam nenhuma função no curso dos acontecimentos, ela procura, através deles, alertar a filha com respeito à adoração que esta desenvolve pelo pai. Arjumand, per-

sonagem que tem em Benazir Bhutto a sua fonte de inspiração, não só idolatra o pai, como também renega a sua feminilidade em prol de suas ambições políticas. Para ela, o “corpo de mulher (...) não traz nada além de bebês, apertões e vergonha” (p. 107).

Ao criar personagens que, de um modo ou de outro, se vêem vítimas de uma sociedade patriarcal, Rushdie estabelece dois planos de leitura para o seu romance. No primeiro, ele questiona uma sociedade cuja conduta moral se baseia nos conceitos de “honra” e “vergonha”, que, no entanto, são aplicáveis apenas à mulher, como se o universo masculino pudesse prescindir deles. Essa idéia é exposta com clareza no romance quando Iskander Harappa diz à filha: “Este é um mundo de homens, Arjumand. Coloque-se acima de seu próprio gênero quando crescer. Nele não há espaço para ser mulher” (p. 129)².

Em um segundo plano, decorrente dos questionamentos do primeiro, Rushdie relê a história oficial, desvelando a violência que imperou nos governos de Bhutto e Zia, bem como a “cegueira” de Benazir Bhutto, que à época da elaboração do romance disputava a eleição para a presidência (da qual saiu vencedora), em relação aos crimes do pai.

2. A REPRESENTAÇÃO DA MULHER EM *O DEUS DAS PEQUENAS COISAS*

O romance de Arundhati Roy gira em torno de uma fatalidade que modifica radicalmente a vida de toda uma família de indianos cristãos. A história é narrada em uma seqüência desordenada, intercalando o passado e o presente das personagens, e, desde o início, as situações apresentadas na obra são reveladas ao leitor.

Os gêmeos fraternos Estha e Rahel têm uma ligação emocional tão forte que suas identidades parecem ter sido fundidas, assim como os gêmeos siameses o são fisicamente. Eles vivem com sua mãe, Ammu, uma cristã-síria, que, após divorciar-se do marido hindu, fora obrigada a retornar à casa de sua família, que tinha uma fábrica de picles. A vida com seus familiares, sua avó, Mammachi, seu tio, Chacko, e sua tia-avó, Baby Kochamma, não é fácil. São vigiados por Baby, que não gosta das crianças e não faz o menor esforço para disfarçar o seu desagrado. Ela os vê como híbridos e faz questão de que percebam que vivem de favor em Ayemenem. A sua rotina é bruscamente alterada pela chegada de uma prima de nove anos, Sophie Mol, que morre afogada durante um passeio de barco. Paralelamente, sua mãe, Ammu, se envolve com Velutha, um membro da casta dos intocáveis, que acaba por ser assassinado pela polícia local, após uma acusação infundada de que estaria envolvido na morte de Sophie.

O romance de Roy é povoado por mulheres marcadas pelo fardo do seu sexo em uma sociedade patriarcal. Algumas o aceitam como mal necessário, assim como o fazem Mammachi e Baby Kochamma, e a que luta contra seu destino, Ammu, sucumbe.

Mammachi, a matriarca da família, é uma musicista viúva, quase cega, que durante muito tempo sofrera abusos físicos por parte do marido, entomologista famoso, anglófilo dos pés à cabeça e considerado um cavalheiro por toda a sociedade local, exceto a mulher e os filhos, aos quais maltratava sistematicamente. Quando o marido se aposentara, ela passara a fazer picles comercialmente, sendo bem sucedida. A aposentadoria e os dezessete anos de diferença de idade tornaram-se um incômodo para o marido de Mammachi, gerando surras

²It's a man's world, Arjumand. Rise above your gender as you grow. There is no place to be a woman in it.
Minha tradução.

diárias com um vaso de latão, que só cessaram quando, em uma das visitas à casa paterna vindo de Oxford, Chacko, o seu filho, surpreendeu a agressão e proibiu o pai de fazer aquilo novamente. O marido não a espancou mais, mas também nunca mais lhe dirigiu a palavra até o dia de sua morte.

Baby Kochamma, a tia solteirona de Ammu, é retratada como uma mulher amarga que, aos dezoito anos, apaixonara-se por um monge irlandês a serviço na Índia, Padre Mulligan, chegando, até mesmo, a converter-se ao catolicismo no intuito de despertar-lhe a atenção. Muito embora tenha sido igualmente afetado pelo amor da jovem, o padre acabara por retornar a Madras. Após uma breve passagem por um convento e um curso de paisagismo na América, Baby retorna à casa paterna, onde permanece amargando a sua solidão e tem ressentimentos contra Ammu por vê-la “lutando contra um destino que ela, Baby Kochamma, sentia ter aceitado com graça. O destino desgraçado da mulher sem homem” (p. 55).

Ammu, que, após terminar a escola, fora obrigada a desistir de ir para a universidade, quase enlouquecera nas mãos de um pai mal-humorado e de uma mãe amarga e sofrida. Para escapar ao controle da família, casara-se precipitadamente com o pai de Estha e Rahel, um jovem de vinte e cinco anos, que trabalhava como gerente assistente em uma fazenda de chá. A descoberta de que o marido era um alcoólatra preguiçoso, aliada a uma proposta indecorosa do gerente inglês da fazenda em que seu marido trabalhava, foi o bastante para que ela o deixasse e retornasse à casa do pai, que obviamente, não acreditou nela, pois julgava ser impossível que um inglês, qualquer inglês, pudesse cobiçar a mulher de outro homem.” O retorno para tudo aquilo de que tinha fugido, e com duas crianças à tiracolo, encarregou-se de desfazer todos os sonhos que pudesse ter tido um dia. Ela é uma mulher frustrada, incapaz de aceitar o seu “espaço social” e o estigma de mulher divorciada. O modo pelo qual é tratada na casa de seus próprios pais é uma sentença à solidão, a um mundo periférico, do qual esperam que ela seja uma habitante silenciosa. Quando, porém, opta por um amor igualmente periférico, traz para si e Velutha, o seu amante, um destino trágico.

Velutha era, há anos, o marceneiro da família e também trabalhava na fábrica de pickles. O conceito de igualdade de Mammachi era pautado em pequenas concessões: ela “pagava a Velutha menos do que pagaria a um carpinteiro tocável, porém mais do que pagaria a um *paravan*” (p. 86). Mammachi havia dito a Estha e Rahel que quando era criança o que se esperava dos *paravans* (intocáveis, responsáveis pela coleta de seiva de palmeira) era que eles engatinhassem para trás com uma vassoura, apagando as próprias pegadas, para que outros não ficassem impuros ao pisar nelas.

Denunciados pelo próprio pai, que ainda era tomado pelo espírito de gratidão que sempre o ligara à família, Velutha e Ammu tornam-se alvo da ira de Mammachi e da sede de vingança de Baby Kochamma. A tolerância que Mammachi demonstrava ter com as “necessidades masculinas” do filho transforma-se em combustível para a sua incontrolável fúria contra a filha. Com a ajuda de Baby, ela tranca Ammu no quarto e demite Velutha. Os acontecimentos se precipitam com a morte de Sophie Mol durante um passeio de barco.

Obcecada pela idéia de preservar o bom nome da família, e castigar Ammu e Velutha pela concretização de algo que a vida lhe havia negado, Baby vai à delegacia e acusa Velutha de ter tentado violentar sua sobrinha, insinuando o seu envolvimento na morte de Sophie.

Velutha é preso e espancado até a morte. Mais tarde, Ammu ainda tenta contar a verdade, mas é contida pelo próprio delegado. Expulsa de casa pela família, ela é obrigada a devolver o filho ao pai, deixando Rahel com a avó, para procurar emprego em outra cidade. Após uma sucessão de desventuras, ela morre de asma, aos 31 anos, em um quarto de uma hospedaria miserável.

No capítulo inicial Rahel, agora mulher, formada e divorciada, retorna a casa da avó, vinte e três anos após os acontecimentos que são relatados no romance, para rever o irmão. Vem no intuito de preencher o vazio que ele deixara, quando o peso da culpa pela morte de Velutha, a falta de carinho e a morte de Ammu foram retirando-no da realidade. Rahel descobre que já não pensa em si e no irmão como “nós”. O pronome foi substituído por “eles”. A simbiose foi desfeita em algum ponto do passado. A linguagem que marca a ótica infantil predomina na narrativa, com neologismos compatíveis com a infância, o que torna compreensíveis certas falhas que o romance parece ter; como, por exemplo, o amor súbito de Ammu por Velutha.

Arundhati Roy escapa de uma visão maniqueísta, ao retratar personagens cujas ações injustas e violentas, embora não justificadas, são explicadas pela história pessoal de cada uma. A autora aborda com lucidez a opressão feminina, a injustiça da divisão social em castas, a banalização da cultura indiana em função do turismo e certo complexo de inferioridade em relação à Inglaterra. Esse sentimento de subalternidade “pós-descolonização” é explicável na voz de Chacko, ao dizer aos sobrinhos que: “eram uma família de anglófilos. Voltados para a direção errada; presos do lado de fora da própria História e incapazes de retornar sobre os próprios passos porque as pegadas tinham sido apagadas” (p. 61).

CONCLUSÃO

Salman Rushdie e Arundhati Roy tratam basicamente dos mesmos temas: a releitura da história, a opressão feminina e as marcas deixadas pelo colonialismo. No entanto, eles o fazem de modo diverso. A ótica de Rushdie está condicionada à focalização do imigrante, do exilado, cujo distanciamento físico permite a elaboração de um contexto que é fruto da memória. Muito embora os costumes e a tradição estejam presentes, a recorrência ao realismo mágico contribui para a compreensão do texto como uma alegoria que traz em seu bojo a crítica à história política. A representação da mulher está subordinada aos conceitos que regem o comportamento de uma sociedade patriarcal e as suas histórias pessoais reproduzem metaforicamente a história política que se desenrola dentro e fora do universo ficcional.

Roy, por sua vez, aborda as questões políticas e sociais que ainda afligem o povo indiano na perspectiva de quem as vivencia. Para tanto, ordena o universo ficcional segundo o olhar de uma criança, que é ativado pela memória. O contexto que ela retrata, ao contrário do que ocorre no texto de Rushdie, é verossímil, humanizado e contundente no relato do sofrimento e frustrações de suas personagens femininas, fazendo com que o leitor realmente creia que tudo pode acontecer em um mundo regido pelo deus das pequenas coisas.

REPRESENTATION OF WOMEN IN CONTEMPORARY
INDIAN LITERATURE

ABSTRACT: Analysis of novels by two contemporary Indian authors, Salman Rushdie and Arundhati Roy, focusing the way they represent the female subject in a society profoundly marked by both a patriarchal discourse and an excluding system of castes.

KEYWORDS: woman, history, Islam

OBRAS CITADAS:

GOONETILLEKE, D. C. R. A . 1988. *Salman Rushdie*. London, New York: Macmillan.

HUTCHEON, Linda. 1991. *Poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago.

ROY, Arundhati. 2002 [1997]. *O deus das pequenas coisas*. Tradução de José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras.

RUSHDIE, Salman. 2000 [1983]. *Shame: a novel*. New York: Picador USA.

_____. 1991. Imaginary Homelands. *Essays and criticism 1981-1991*. Londres: Granta Books.