

A IMAGEM DA MULHER INDIANA NAS LITERATURAS PÓS-COLONIAIS. UMA ANÁLISE EM MIA COUTO, ARUNDHATI ROY E RUDYARD KIPLING

THE IMAGE OF INDIAN WOMEN IN THE POSTCOLONIAL LITERATURES. AN ANALYSIS IN MIA COUTO, ARUNDHATI ROY AND RUDYARD KIPLING.

Silvio Ruiz Paradiso*

Resumo: Não há como dissociar os estudos pós-coloniais dos estudos acerca da mulher na literatura. Tanto os estudos femininos quanto os estudos pós-coloniais são críticas que surgiram no século XX em decorrência dos Estudos Culturais. Tais movimentos procuram analogamente desconstruir a ideologia imperialista e patriarcal no cânone literário hegemônico para então entendê-lo e modificar suas estruturas. Um exemplo é a imagem da mulher indiana na cultura colonial, que muitas vezes tem sua representação sob a ótica da opressão, do silêncio e até mesmo da subversão – estratégias para denúncia e contra-ataque literário. Neste artigo, serão analisadas as representações da mulher indiana na literatura pós-colonial, em especial com as personagens Dia Kumari, de *O outro pé da sereia* (2006), de Mia Couto; Bisesa, do conto *Beyond the pale* (1888), de Rudyard Kipling; e Ammu, de *The god of small things* (1997), de Arundhati Roy.

Palavras-chave: Literatura pós-colonial. Mulher indiana. Representação. Literatura inglesa. Literatura africana.

Abstract: There is no way to dissociate the post-colonial studies from those about women in literature. Both the women's studies and postcolonial studies are forms of criticism that emerged in the twentieth century as results of Cultural Studies. These movements similarly seek to deconstruct the patriarchal and imperialist ideology in the hegemonic literary canon in order to understand them and modify their structures. An example is the image of Indian women in colonial culture, which

* Doutor em Estudos Literários pela Universidade Estadual de Londrina (UEL). Professor dos cursos de Letras e Pedagogia do Centro Universitário de Maringá (UNICESUMAR). Líder do grupo de pesquisa "Literatura, Pós-Colonialismo e Estudos Culturais". E-mail: silvinhoparadiso@hotmail.com

often has its representation from the perspective of oppression, silence and even subversion—strategies for denouncement and counter-attack literature. In this paper, the representations of Indian women in the postcolonial literature will be examined, especially concerning the characters Dia Kumari, from *O outro pé da sereia* (2006), by Mia Couto; Bisesa, from the short story *Beyond the pale* (1888), by Rudyard Kipling; and Ammu, from *The god of small things* (1997), by Arundhati Roy.

Keywords: Postcolonial literature. Indian women. Representation.

INTRODUÇÃO

Não podemos não associar os estudos pós-coloniais com os estudos femininos, afinal, a estreita relação é observada com as analogias patriarcalismo *versus* feminismo e metrópole *versus* colônia. Além disso, a colonização foi muito bem metaforizada com a imagem do estupro, e, conseqüentemente, com as relações da colônia invadida e da mulher oprimida, violentada e silenciada (PARADISO; BARZOTTO, 2010, p. 109). Du Plessis (1985) deixa claro que “a mulher da colônia é a metáfora da mulher *como* colônia” (p. 46 / grifo meu), isto é, a representação da mulher na literatura pós-colonial não só denuncia a sevícia do imperialismo, a usurpação da terra, a aculturação e demonização dos nativos, mas denuncia também o patriarcalismo, que embarcado nos porões das caravelas revela a inferiorização, anulação e silêncio do discurso feminino na colônia.

Tais elementos objetificantes oriundos do imperialismo falocêntrico passam a ser empregados no discurso feminista, e vice versa. Afinal, a Europa opressora fundamentou sua ideologia superior não somente sobre o discurso cristão mas também, principalmente, no discurso patriarcal. Além disso, tanto a crítica feminista quanto a teoria pós-colonial concordam entre si que

os valores estéticos dos textos literários foram construídos historicamente sob a mesma égide – canonizar a superioridade do ‘Outro’ (europeu, branco, cristão, sintetizado no masculino colonizador), hostilizando, assim, toda manifestação cultural do ‘outro’ (não europeu, multiétnico, não cristão, sintetizado no feminino colonizado).

Muitas são as personagens que trazem a representação da mulher (pós) colonial na literatura. Desde as representantes do Império, como Miranda em *The Tempest* (1611), de William Shakespeare; Elizabeth em *Pride and Prejudice* (1813), de Jane Austen, ou a jovem europeia sem nome em *Is there nowhere else where we can meet?* (1951), da sul-africana Nadine Gordmer, e até mulheres símbolos das colonizadas como Hortense em *Small island* (2004), de Andréa Levy; Iracema em *Iracema* (1865), de José de Alencar; e Nga Muturi em *Nga Muturi* (1882), do escritor angolano Alfredo Troni.

O estudo dessas personagens, a partir dos estudos pós-coloniais, traz à luz questões que outrora estavam obscuras, tanto nesses próprios estudos como nos debates feministas (BONNICI, 2005, p. 232). O pós-colonialismo ajudou os estudos femininos a precaver-se de vários pressupostos ocidentais, inclusive do próprio discurso feminino, que não pode ser observado de forma homogênea e de mão única. Dentre alguns elementos

analisados na junção dos estudos feministas e pós-coloniais, Bonnici (2005, p. 232) elenca: 1. a mulher é duplamente colonizada, tanto pela sociedade autóctone quanto pelo poder colonial; 2. as questões de gênero tendem a ser minimizadas ou relegadas a um segundo plano quando da ausência da perspectiva feminista; 3. a objetificação da mulher torna-se metáfora da colônia degradada; 4. a voz da mulher na ficção rompe os pressupostos masculinos; 5. questões como identidade, poder, agência, controle e autoria tornam-se mais relevantes; 6. o estilo literário caracterizado pela diferença e diversidade consolida-se; e 7. necessidade de vigilância contra as manobras do 'Outro' (brancos/homens).

Assim, as mulheres na ficção, sendo inglesas (Miranda e Elizabeth), brasileiras (Iracema) ou caribenhas (Hortense) são personagens que têm o poder de ajuntar estudos e teorias diferentes, invertendo ou denunciando a imagem já distorcida e petrificada da mulher e do colonizado. Entretanto, há um grupo étnico que aborda uma relação mais complexa e completa entre a feminilidade e o colonialismo. Sem dúvida, com exceção das africanas, as mulheres indianas nas literaturas pós-coloniais são mulheres representativas e bem construídas por seus autores, a fim de revelar tanto a situação de opressão e outremização (muitas vezes, duplamente objetificadas – mulher e colonizada, quando não triplamente – mulher, não branca, colonizada) quanto a resistência e subversão contra o sistema imperial.

A partir da fundação da Companhia Inglesa das Índias Orientais em 1600, o império britânico iniciou, desde 1757, a colonização sistemática de partes da Índia. Quase um século depois, em 1858, após derrotar uma confederação *sique* no Panjabe em 1849,

a coroa britânica assumiria controle político total de virtualmente todo o subcontinente. Desta forma, a literatura em língua inglesa é uma das mais profícuas em expor a imagem da mulher indiana na perspectiva pós-colonial, como com Rudyard Kipling e sua Bisesa do conto *Beyond the pale* (1888). No entanto, não podemos esquecer que Portugal participou da colonização da Índia com a ocupação de Goa em 1510. Logo, as literaturas lusólicas, em especial as africanas, também abordam tais mulheres, como Dia Kumari, a goesa hindu de *O outro pé da sereia* (2006), do moçambicano Mia Couto.

Porém, nada melhor que uma mulher indiana para construir uma personagem indiana. Afinal, o texto de autoria feminina revela uma nova visão acerca do gênero, destronando a visão falo-etno-eurocêntrica. Tais escritoras que

tendo em vista a mudança de mentalidade pelo feminismo em relação à condição social da mulher, lança-se no mundo da ficção, até então genuinamente masculino, engendrando narrativas povoadas de personagens femininas, conscientes do estado de dependência e submissão a que a ideologia patriarcal relegou a mulher. (ZOLIM, 2005, p. 277)

Dentre essas escritoras indianas, destacamos em nossa análise Arundhati Roy, que apresenta a personagem Ammu, em *The god of small things* (1997).

Para nossa análise, é de suma importância entender um pouco a questão da colonização da Índia, sua cultura e a construção da mulher nesta sociedade.

1. A ÍNDIA E SUAS MULHERES

Não existem muitos textos antigos na Índia que abordem o específico papel da mulher na sociedade. Contudo, há algumas exceções como *strIdharmapaddhati* (a esposa perfeita), de Tryambakayajvan (1730), um texto que compila críticas sobre comportamento feminino que remonta a sutra Apastamba (4 séculos a.C.). O verso de abertura diz: “*mukhyo dharmah smṛatiShu vihito bhārṭṛshushruShANam hi*” (a função primordial da mulher é ser chamada a servir seu marido) (LESLIE, 1989).

Entretanto, ante essa visão de servidão, a mulher nos textos védicos fora vista sob uma perspectiva agrária, isto é, a mulher seria a terra fértil e o homem o produtor de sementes. Nesta visão, tão importante quanto o solo, a mulher seria o ser que perpetua a espécie, trazendo vida e abundância. Entretanto, a decadência da sociedade agrária na Índia, a urbanização e novas regras de posse das terras férteis transformariam essa ideia. A mulher passa a ser concebida apenas como um ‘recipiente’ dessas sementes, e, caso ainda fossem metáforas da terra/solo, teriam que ter um dono (LESLIE, 1991, p. 49).

A Índia é um país de cultura milenar, cheio de rituais complexos, crenças e superstições, no qual, paradoxalmente, giram em torno das mulheres e as lançam à margem social. A mulher não pode escolher seu pretendente, só pode pronunciar o nome do marido no dia do casamento e jamais poderá chamar sua sogra pelo nome. Essas são algumas das metáforas do silêncio que a mulher indiana vive.

Esse silêncio é refletido na também anulação de identidade da mulher indiana. As crianças viúvas sofrem o martírio do

afastamento social, e as que têm a “sorte” de continuar casadas vão morar na casa do marido, junto com os sogros e toda a família, servindo seus caprichos. Para lá, devem levar roupas novas, deixando para trás as vestes antigas, uma forma de não ficarem apegadas à vida anterior. Entretanto, o marido não abre mão de coisa alguma.

A noiva na Índia (não necessariamente hindu, mas também mulçumanas e até mesmo judias) deve usar o *mangala* (um colar que representa a união). Esse objeto, como nossa aliança, é alvo de críticas feministas, que o veem como uma coleira simbólica, gaiola ou objeto que mostra posse: “symbolically the mangal sutra has been shown as a burden. This is similar to the parrots’ cages [...]” (RAJ, 1986, p. 141).

A situação da viúva é descrita no **Código de Manu** (*Manu Smriti* – a legislação do mundo indiano), que observa a necessidade de esta honrar a memória do marido, jamais se casar novamente e, se possível, praticar o *Sati* (*Sutee*).

Sati feminino, de *sat*, ou “verdade” na lingual hindi, também chamado *suttee*, é uma prática funeral comum na sociedade indiana pré-colonial e colonial. A prática consiste em que a viúva seja lançada à pira crematória voluntariamente (a maioria das vezes por força e/ou coação) para que esta possa servir ao esposo no além-túmulo.

Em *Log of the ‘Henry’, Nov. 28, 1789* (1789), o capitão Benjamin Crowninshield observou um ritual funerário em Calcutá, no qual culminara o *Sati*. Em seu discurso, percebemos duplamente a inferiorização da mulher – tanto no viés da sociedade indiana quanto no da

1 Simbolicamente a *mangala* (*mangal sutra*) é mostrada como um fardo. Algo similar às gaiolas de papagaios [...] (Tradução minha).

sociedade anglo-saxônica, pela objetificação da mesma, chamada de *poor, object e creature*:

[...] the *poor object* sat on a cot frame alongside of her husband, a corpse, with her two little sons about her [...] the *poor woman*, looking around, saw her husband with his face toward her [...] the *poor creature* sat down on the couch [...] the *poor object* then [starts to burn] got upon her feet [...] the unfortunate woman. (CROWNINSHIELD, 1789, s/p / grifo meu)

O termo é derivado do nome da deusa Sati, também conhecida como Dakshayani, que se autoimolou pelo marido Shiva. A partir de Hardgrave (1998), o termo Dakshayani vem do sânscrito: “mulher virtuosa”. O ritual foi observado durante muito tempo como um grande símbolo da opressão da mulher, de sua anulação e servidão até *post mortem*. O *sati* torna-se um modo de “proteção” do homem devido ao medo de ser assassinado pela esposa, já que a escolha é feita pelos pais, sendo imposta e deveras cruel para a mulher (muitas vezes criança). O homem, então, baseia-se na ideia de que, caso morra, leva a esposa “assassina” consigo, causando medo e sendo um possível controle para que isso não aconteça novamente. Além disso, podemos inferir que o *sati* é o resultado do desinteresse da família do falecido em manter a viúva. Todavia, alguns estudiosos sobre o tema consideram que o ritual é um dos poucos que permitem à mulher um momento de autoexpressão, quando não coagida, obedecendo ao rito fúnebre por vontade própria.

A prática foi proibida, mas ainda é observada em aldeias distantes dos espaços urbanos, enquanto que a superstição e exclusão das viúvas ainda continuam arraigadas em todo o país. Mas não é só na velhice ou na infância que as mulheres padecem sem poder contra-atacar ou se defender. Ainda feto, a mulher indiana é inferiorizada, simbolizada no **fetocídio**. Em uma sociedade que ainda continua prestigiando o nascimento do sexo masculino, muitas crianças (meninas) são abortadas ou, na maioria das vezes, quando a família é pobre, jogadas no Rio Ganges. Tudo assinado pelo consentimento dos homens da família.

Todos esses fatos são apenas reflexos da concepção da mulher na Índia, a partir de suas leis e relatos sagrados do hinduísmo. No entanto, não podemos observar o papel da mulher indiana somente pela perspectiva de textos clássicos e religiosos de seu milenar passado, afinal a mulher nestes textos não tem nenhum “papel”, nenhuma “imagem”, nenhuma “voz”. Diante disso, Leslie (1989) questiona:

[...] India is in the special position of having an ancient, complex and highly intellectual socio-religious traditions of its own. Scholars from all over the world have spent lifetimes studying the contributions of the pandits of this rich classical past. Where then are the great debates on the status and role of women? Is there not a Sanskrit text on the subject from within this orthodox Hindu tradition? (LESLIE, 1989, p. 2-3)

Desta forma, segundo a autora (LESLIE, 1989, p. 3), é necessário que

foquemos em estudos de fora, como as teorias de língua inglesa, por exemplo: “An increasing number of books and articles are being written in English on the role of women both in India and elsewhere”. Diante disso, nada melhor que textos ficcionais para revelar a imagem, a voz e o papel da mulher indiana, a partir dos estudos pós-coloniais.

2. BISESA - *BEYOND THE PALE* (1888), DE RUDYARD KIPLING

Joseph Rudyard Kipling nasceu em Bombaim, na Índia, em 30 de dezembro de 1865. Foi um autor e poeta do império britânico, bem como um de seus soldados, retratando o período colonial inglês na Índia em vários contos, alguns deles reunidos no volume *Plain tales from the hills*, de 1888. Em 1894, lançou *O livro da selva*, que se tornou um clássico para crianças internacionalmente, também conhecido pelo seu personagem principal: o pequeno Mogli. Em 1907, Kipling recebe o Prêmio Nobel de Literatura, mesmo com muitos críticos o considerando o principal representante da literatura imperialista. Mais do que a presunção de imperialista, Kipling era um moralista, que se preocupava com o futuro do império britânico e que, mesmo sabendo da certeza de seu declínio, sustentava a ética como base para qualquer ato inglês, qualquer ato. Faleceu em Londres, em 18 de janeiro de 1936, deixando um legado literário e muitas vezes polêmico, como sua campanha antimiscigenação, muito presente no conto aqui analisado.

Beyond the pale, escrito em 1888, conta a história de uma jovem indiana de quinze

anos – “She was a widow, fifteen years old” (KIPLING, 2004, p. 315) –, Bisesa, que se tornara viúva muito cedo, e imagina-se com um novo amor. Trejago, um soldado inglês conhecedor sobre “as coisas da Índia”, vagueia nas ravinas de terra e se senta próximo a um beco com uma janela barrada. Ali esta presa Bisesa. Ambos começam uma relação secreta, separada por grades de ferro e preconceitos raciais. No entanto, a origem étnica de ambos culmina numa tragédia: tanto Bisesa quanto Trejago perdem-se mutuamente, pagando pesadamente por terem pisado além dos limites de seus próprios povos.

2.1 BISESA: CONFLITO CULTURAL E DE GÊNERO

Esta é uma de muitas histórias nas quais os europeus começam a se envolver nas vidas dos indianos. *Beyond the pale* é um conto bem particular dentro do âmbito pós-colonial, pois Kipling magistralmente nos confunde acerca de quem é o outro/Outro. O protagonista inglês, Christopher Trejago, envolve-se emocionalmente com Bisesa, uma jovem viúva hindu que vive enclausurada na casa de seu tio. Um local sem saída, um beco onde ela é aprisionada tanto física quanto ideologicamente.

O conflito da narrativa se baseia na oposição bipolar racial, frequentemente tratada na Índia (pós) colonial – “Let the White go to the White and the Black to the Black” (KIPLING, 2004, p. 315) –, assim como no tabu sobre o amor entre uma *mulher colonizada* e seu colonizador: “You are an English, I am *only a black girl*” (KIPLING, 2004, p. 320 / grifo meu). Bisesa torna-se uma imagem metonímica de toda mulher india-

na a partir da visão inglesa – *only a*, isto é, somente uma.

Os protagonistas são símbolos de um conflito étnico-cultural muito frequente nos textos de Kipling – a garota indiana Bisesa e o inglês Christopher Trejago. Ambos expõem os conceitos de *outro* e *Outro*, o que se confunde muito na narrativa. Os termos “Outro/outro” baseiam-se na conceituação existencialista de Sartre e na filosofia da formação do sujeito de Freud e Lacan. Na crítica pós-colonial (SPIVAK, 1987), compreendemos que o ‘Outro’ é o colonizador e seu mundo (centro, metrópole, o bem, o belo, cristão, branco e, inevitavelmente, o homem), enquanto que o ‘outro’ é o colonizado (a periferia, o mal, o feio, pagão, outras etnias e a mulher) (BONNICI, 2005, p. 44).

No conto de Kipling há uma inversão interessante destes pressupostos. Ao mesmo tempo que o colonizador (Trejago) assume o papel de Outro quando força Bisesa a ter uma imagem de “mulher inglesa” – “love like the English love” (KIPLING, 2004, p. 320) – e ao pré-conceituar seu intelecto – “She did not understand these things from a Western standpoint” (KIPLING, 2004, p. 320) –, assume, mesmo amando Bisesa, uma postura imperialista e objetificadora quando a inferioriza por não ser inglesa e nem ter a mesma intelectualidade das inglesas.

Bisesa é uma indiana islamizada, que é duplamente inferiorizada por seu grande amor: por ser indiana e por ser mulher.

Entretanto, há uma inversão entre Outro/outro com seu tio, Durga Charan, o hindu. Ele, um colonizado, deveria estar no mesmo grupo, agregando os valores comunitários de pertencer à mesma classe da sobrinha. Durga é ‘outro’ frente a Trejago (colonizado x colonizador), mas é ‘Outro’ frente

à sobrinha (homem x mulher). Inverte os pressupostos desse binarismo colonial quando pune sua sobrinha amputando suas mãos (símbolos da identidade, visto que é nos desenhos feitos de henna que a casta e a posição social é observada). Durga anula totalmente Bisesa como sujeito, levando ao ápice o silêncio da mulher indiana.

Há várias críticas sociais na narrativa, dentre as quais o tipo de punição às mulheres nas sociedades indianas e islâmicas, isto é, a objetificação da mulher em ambas as culturas.

Em *Beyond the pale*, observamos a inserção de Trejago na cultura indiana quando este decifra a “carta-enigmática” enviada por Bisesa. Apenas um nativo poderia resolver o enigma e, para essa situação, Bisesa insere Trejago em sua cultura, anulando por um tempo a língua do jovem inglês: “No English should be able to translate object-letter” (KIPLING, 2004, p. 317). O resultado já é uma assimilação da cultura local: “He knows that men in the East do not make love under window at eleven in the forenoon [...]” (KIPLING, 2004, p. 317). Este é o pecado da jovem. Bisesa é um exemplo de Kipling de que as mulheres indianas devem se comportar e se resignar a sua situação – Bisesa é a metáfora de Eva, que induz Adão ao pecado original, pondo ambos fora do deleite paradisíaco.

Trejago é chamado de um homem que “sabia demais” (*he knew too much*). Sua capacidade intelectual, “engrandecida” pelo autor, sugere que apenas algo muito forte poderia fazê-lo perder o juízo e ultrapassar o “*pale*”, isto é, a barreira imposta às duas culturas. Este ‘algo’ fica simbolizado na mulher indiana, que, assim como todas as orientais, é estereotipada como

sexualmente devassa, ou como sugere o mito do nativo: “o oriental e o africano são retratados como fortemente regidos pelos instintos, enquanto as mulheres (orientais) são consideradas imorais e cortesãs sexualmente insaciáveis” (BONNICI, 2005, p. 39).

Bisesa é coagida várias vezes: pela cultura local (quando seu tio decepa suas mãos), pela religião (pelas regras de conduta e vestimenta ao longo da narrativa [*boorka*]), pela ideologia do colonizador (quando a compara com as mulheres inglesas) e até mesmo pelo narrador: “She was as ignorant as a bird” (KIPLING, 2004, p. 319).

Sutilmente, o conto de Kipling nos revela a concepção marginalizada da mulher dentro do contexto colonial na Índia. Imagem observada já no início da narrativa: “This is a story of a man who wilfully stepped beyond the *safe limits* [...] and paid for it heavily” (KIPLING, 2004, p. 315 / grifo meu). A posição sexista e parcial também é apresentada no conto, quando se subentende que os limites aos quais se refere o narrador é a relação com Bisesa, perigosa (se colocarmos como oposição ao adjetivo *safe* [*seguro*]), além de especificar a punição dela por tentar esse relacionamento mestiço – tema muito recorrente em Kipling.

O reforço da ideia de que, como qualquer viúva (mesmo tendo 15 anos), Bisesa deveria ser excluída da sociedade e jamais se relacionar novamente é observada na abertura da cena:

Deep away in the heart of the City [...]
At the head of the Gully is a big cowbyre,
and the walls on either side of the Gully

are without windows. Neither Suchet Singh nor Gaur Chand approve of their women-folk looking into the world. If Durga Charan had been of *their opinion*, he would have been a happier man to-day, and little Bisesa would have been able to knead her own bread. (KIPLING, 2004, p. 315 / grifo meu)

Durga deveria ter impedido Bisesa de sair, tonando-se um homem feliz, enquanto ela poderia ter as mãos – para sovar o pão. Em *Beyond the pale*, a mulher indiana é descrita nos padrões essencialistas da mulher do terceiro mundo.

3. DIA KUMARI - O OUTRO PÉ DA SEREIA (2006), DE MIA COUTO

Mia Couto nasceu na Cidade da Beira, em Moçambique, em 1955, filho de uma família de emigrantes portugueses. Publicou os primeiros poemas em *Notícias da Beira*, com 14 anos. Em 1972, deixou Beira e partiu para a cidade de Lourenço Marques para estudar Medicina. A partir de 1974, começou a fazer jornalismo, tal como o pai. Com a independência de Moçambique, tornou-se diretor da Agência de Informação de Moçambique (AIM). Dirigiu também a revista semanal *Tempo* e o jornal *Notícias de Maputo*.

Formou-se em Biologia em 1985, mas logo em seguida partiu pra a literatura com um livro de poemas, *Raiz de orvalho* (1989). Depois, dois livros de contos: *Vozes anoitecidas* (1986) e *Cada homem é uma raça* (1990). Em 1992 publicou seu primeiro romance,

Terra sonâmbula e, a partir de então, apesar de conciliar as profissões de biólogo e de professor, nunca mais deixou a escrita, tornando-se um dos nomes moçambicanos mais traduzidos. Em 1999, recebeu o Prêmio Vergílio Ferreira pelo conjunto da obra e, em 2001, recebeu também o Prêmio Literário Mário António (que distingue obras e autores dos países africanos lusófonos e de Timor-Leste), atribuído pela Fundação Calouste Gulbenkian por *O último voo do flamingo* (2000). De 2000 a 2009, publicou sete romances, dentre eles *O outro pé da sereia* (2006).

A imagem de uma santa católica é o centro de uma trama dividida em dois momentos históricos, ligados por questões étnicas, religiosas e de destino familiar. Este é pano de fundo do romance *O outro pé da sereia* (2006). Em 1560, o jesuíta Gonçalo da Silveira parte de Goa, na Índia, com a missão de converter ao cristianismo o imperador de Monomotapa, situado na região fronteira entre os atuais Zimbábue e Moçambique. Segue com ele uma imagem de Nossa Senhora, a que os escravos da nau portuguesa chamam de Kianda, uma divindade das águas, e os africanos tratam por Nzuzu, a rainha das águas doces. Já em 2002, um pastor e sua mulher, Mwadia Malunga, encontram a imagem de Nossa Senhora nas margens de um rio da pequena localidade de Antigamente e a levam para o curandeiro local. Este diz que eles conspiraram o espírito do rio e que correm grande perigo. Mwadia decide então voltar a Vila Longe, onde deixara a família, para abrigar a estátua. A partir disso, as relações de sincretismo religioso e choque cultural entre portugueses, indianos e africanos se arti-

culam, mostrando toda a dimensão multicultural de Moçambique – e do universo literário de Mia Couto.

3.1 DIA KUMARI: RESISTÊNCIA E SUBVERSÃO

Uma das figuras mais interessantes de *O outro pé da sereia* na narrativa de 1560 é a indiana Dia Kumari, aia da fidalga portuguesa Dona Filipa (COUTO, 2006, p. 60). Desde *Terra sonâmbula* (2002), Mia Couto propõe a construção de uma personagem indiana, Surendra Vala, que, assim como Dia Kumari, problematiza a igualdade étnico-racial.

Dia é a personagem diferente dos demais colonizados. Primeiro, porque não é de origem banta e, segundo, porque não tem ligações religiosas com a água como outros – ao contrário; o fogo é seu principal símbolo.

Kumari não é seu sobrenome, mas um título dado a certas mulheres na religião hindu: Kumari, ou *Kumari Devi*, é o título concedido no Nepal às moças consideradas aspectos vivos da deusa Durga, conhecida localmente pelo nome de Taleju. Literalmente, Kumari significa virgem em nepalês. Uma Kumari é uma menina pré-púbere, selecionada no clã Shakya, venerada e idolatrada por alguns hinduístas, sendo observada como uma deusa. O título de Kumari é temporário; quando menstrua pela primeira vez, ou perde sangue em um acidente ou adquire certas doenças, a Kumari precisa renunciar o título (ASHFORD, 2004).

A indiana Dia Kumari, coberta pelo seu sári vermelho, era calada e excitava desejos do escravo Nnimi Nsundi: “Sou feita de chamas”, dizia (COUTO, 2006, p. 107). A escolha

do elemento fogo, bem como dos símbolos que frequentemente são associados a ela (cor vermelha, fogueiras etc.), foi inspirada pela forte imagem de resistência da personagem em acatar a cultura lusitana. A marca identitária mais proeminente de Dia Kumari é sua resistência religiosa, como observamos no trecho a seguir, em que discute com o escravo Nsundi:

- É isso que não posso aceitar em si: você se ajoelha como um cachorro perante os deuses brancos.
- Cuidado, Dia Kumari. Para a gente do porão, você também é branca.
- Ao menos eu não me esqueci dos meus deuses... (COUTO, 2006, p. 111)

Era inaceitável para a indiana que Nsundi se ajoelhasse perante a imagem cáptica de Nossa Senhora. A revolta era fruto de um episódio que culminou com sua viuvez: “o meu marido foi assassinado pelos portugueses. Quem o matou benzeu-se e ajoelhou-se perante a Virgem” (*idem*).

O Cristianismo e o fogo eram as fontes de suas lembranças. Dois anos antes, nas praias de Goa, Dia Kumari perdeu seu marido e, como toda viúva da Índia na época, esperava o momento para o ritual sati. Dia Kumari subvertia os princípios cristãos prevaletentes naquele estado indiano. Enquanto o grupo de D. Gonçalo queimava cristãos novos (COUTO, 2006, p. 161), a indiana lançava-se no fogo, seguindo fielmente sua tradição, subvertendo as fogueiras de Cristo.

[...] voluntariosa, ela acendeu a fogueira por sua própria mão e se ofereceu ao abraço das chamas [...] as labaredas não a consumiram e, incólume, ela atravessou o fogo. Familiares e vizinhos acreditaram que estivesse tomada pelos espíritos e afastaram-na de casa e do convívio da aldeia. A exclusão conduziu-a, depois, à escravatura. (COUTO, 2006, p. 108)

Não seriam “Eles”, nem suas crenças, que a levariam às fogueiras, mas sim sua própria convicção religiosa, sua subjetividade enquanto sujeito e sua autoexpressão como mulher. Leslie (1991, p. 3) também revela que os rituais religiosos hindus, diferentemente do que se pensa, permitem à mulher um poder de fala: “the current challenge means not only seeking out the voices of women but also hearing their own evaluation”. Segundo Spivak, em *Can the subaltern speak?* (1995), o sati é uma das únicas maneiras que a mulher tem de demonstrar sua independência e voz.

Mas à indiana não foi permitida a morte. Não encontrou diferenças em mantê-la viva, pois “no mundo a que pertencia, ser esposa é um outro modo de ser escrava. As viúvas apenas acrescentam solidão à servidão” (LESLIE, 1991, p. 3).

Dia foi escravizada pelos portugueses em Goa. Amou o escravo Nsundi durante a travessia da nau Nossa Senhora da Ajuda, ficando grávida. Anos depois, Dia Kumari foi levada para a Ilha da Madeira e, depois da morte de sua ama, D. Filipa, “a escrava acabou seguindo para o Brasil. O barco em que viajava, porém, naufragou nas Caraíbas.

Dali ela fora negociada, comprada por um fazendeiro que a conduziu para plantações na Virgínia” (COUTO, 2006, p. 269). Dia era, sem dúvida, uma mulher religiosa, subversiva e diaspórica.

4. AMMU - *THE GOD OF SMALL THINGS* (1997), DE ARUNDHATI ROY

The god of small things é um romance passado na Índia, em Kerala, entre as décadas de 60 e 70, onde encontramos uma população que incorporou os hábitos dos colonizadores europeus e, ao mesmo tempo, conserva ainda a maior parte das suas tradições, ritos e, inclusive, alguns dos seus tabus ancestrais, tais como: a marginalização dos intocáveis (os *dalits*). *The god of small things* inicia-se com uma cena na estrada para Cochim em que um carro fica retido no meio de uma manifestação de trabalhadores. Em seu interior, estão os gêmeos Rahel e Estha – e assim começa suas histórias. Os dois crescem entre caldeirões de geleia de banana e pilhas de grãos de pimenta na fábrica da avó cega, Mammachi. Armados somente da invencível inocência das crianças, tentam inventar uma infância à sombra da ruína que é sua família – a mãe, a solitária e adorável Ammu, o tio Chacho, a inimiga Baby Kochamma e o fantasma de uma mariposa que um dia pertenceu a um entomologista imperial. Rahel e Estha ficam sabendo que ‘as coisas podem mudar num só dia’, que elas podem até cessar para sempre. As ‘pequenas coisas’ são descritas até ao mais ínfimo pormenor, como que para prolongar ao máximo a durabilidade daqueles momentos preciosos,

proibidos, obrigando as personagens a se agarrarem a elas, mesmo que ancoradas na angústia, porque tudo pode mudar um dia – tudo.

Esse romance de Arundhati Roy, autobiográfico em muitos aspectos, é, antes de qualquer outra coisa, uma história sobre o amor e as diferentes formas de manifestá-lo numa sociedade em que as barreiras são tantas. Suzanna Arundhati Roy nasceu na Índia em 24 de novembro de 1961. Filha de mãe indiana cristã, Mary Roy, uma ativista dos direitos da mulher, e de pai bengalês plantador de chá. É escritora e ativista política, declaradamente antiglobalização e anti neoimperialismo. Seus textos e ensaios focam temas como justiça social e desigualdades de classe e gênero. Ganhou o Booker Prize em 1997 com *The god of small things*. Por seu trabalho como ativista, recebeu o prêmio Cultural Freedom Prize, da *Lannan Foundation*, em 2002.

4.1 AMMU: TRANSGRESSÃO E PUNIÇÃO

Ammu é a mãe de Estha e Rahel. Casou-se com Babu em uma grandiosa cerimônia. Contudo, essa grandeza de seu casamento, metaforizado na festa, começa a desmoronar quando Ammu se desilude com o marido alcoólatra. Este mesmo marido, agressivo por vezes, propõe à esposa que durma com seu chefe, induzindo Ammu a se “prostituir” para seu benefício. Com o fracasso do casamento, Ammu abandona Babu e regressa a Ayemenem com os gêmeos. Após um tempo, ela tem um relacionamento com o caseiro *dalit* (um intocável) Velutha e, assim, é banida de sua própria casa e, conseqüentemente, de sua própria

cultura. Morre aos 31 anos enquanto está fora da cidade a negócios.

Ammu é uma metáfora da mulher objetificada não só pelos tabus religiosos e sociais da Índia mas também pelo sistema patriarcal opressor. Em toda a narrativa, Ammu tenta construir sua subjetividade, mas é sempre esmagada pela cruel realidade. Desde sua saída de casa, quando não teve dote suficiente para uma proposta de casamento, tornou-se desesperada para escapar do convívio de seu mal-humorado pai e da amarga mãe sofredora. Finalmente, Ammu convence seus pais a deixá-la passar o verão com uma tia distante em Calcutá. Essa fuga de Ammu é uma fuga simbólica, uma tentativa de rebelião para que não tenha uma vida servil como a da mãe. Essas várias prerrogativas, plurais, que dão às personagens outros possíveis caminhos, é uma marca comum nos autores e autoras da Índia, que têm projetado alternativas em seus textos para mostrar várias situações – tanto de opressão quanto de liberdade. Com Ammu, Roy mostra tanto uma Índia cruel quanto uma Índia aberta à fuga:

Assim, para entender as narrativas, e em especial o romance de Roy, é imprescindível que se desconstrua a Índia imaginária – imaginária enquanto correspondente a uma criação (*Imaginary homelands*, Salman Rushdie) e se conheça um subcontinente plural e polifônico. (PAULA, 2006, p. 56)

Com um marido alcoólatra e opressor, Ammu faz de seu casamento com Babu uma tentativa de evitar o retorno à Ayemenem

e uma “mão” a mais no gerenciamento da fazenda de chá. Desta forma, é uma personagem construída de forma a expor que, mesmo hostilizada, sempre tenta construir a subjetividade – deseja ser sujeito.

Seu querer e suas tentativas esbarram na intolerância dos religiosos, dos homens e até mesmo de outras mulheres. A repressão patriarcal é tão forte que contamina até suas iguais, já alienadas sob as leis falocêntricas. Um exemplo é Baby Kochamma, uma personagem bem próxima de Ammu, que a reprova severamente por ser divorciada e tentar se casar com um homem “extra-comunitário”:

She subscribed wholeheartedly to the commonly held view that a married daughter had no position in her parents' home. As for a *divorced* daughter—according to Baby Kochamma, she had no position anywhere at all. And as for a *divorced* daughter from a *love* marriage, well, words could not describe Baby Kochamma's outrage. As for a *divorced* daughter from a *intercommunity love* marriage—Baby Kochamma chose to remain quiveringly silent on the subject. (ROY, 1997, p. 45–46)

Mesmo sempre oprimida, Ammu é uma personagem essencial no romance. Ela é parte integrante da história, ajudando a lançar luz sobre as questões levantadas por Roy. Neste romance, Ammu é apresentada como uma transgressora, e tal transgressão está em seu desafio às regras sociais em vários aspectos: como filha, quando choca os pais ao se casar novamente; como indiana

cristianizada, por casar-se com um homem de religião diferente; como mulher, por não ter aceitado os desígnios do ex-marido, mas ter sido sujeito de si mesma; e por transgredir toda a cultura local, relacionando-se com um *dalit* – “She [Ammu] wrote to her parents informing them of her decision [to get married to a Hindu]. They didn’t reply” (ROY, 1997, p. 39). Ammu se faz voz das mulheres e não só das indianas, como propõe Roy: “Eu, daqui em diante, me declaro uma república móvel e independente. Sou uma cidadã da Terra. Não possuo qualquer território. Não tenho qualquer bandeira. Sou do sexo feminino, mas não tenho nada contra eunucos” (ROY *apud* PAULA, 2006, p. 111).

A duplamente estigmatizada personagem de Arundhati Roy, quer pelo divórcio quer pela entrega a uma paixão que ameaça pôr em causa a imagem da família perante a sociedade, é desenhada como uma mulher que “tenta” romper as amarras das “regras” opressoras, mas que sempre será punida por isso. Tal punição cairá sobre todos que dela se aproximam – inclusive os gêmeos, seus filhos.

Nem mesmo seu irmão, seu maior amigo e companheiro, permite o desate dos nós severos contra a mulher indiana. Chako segue os rigorosos conceitos de moral da Índia quando derruba a porta do quarto de Ammu, tenta agredi-la e expulsá-la de casa: “Get out of my house before I break every bone in your body!” (ROY, 1997, p. 225).

Mesmo morrendo sozinha e fracassada, Ammu consegue algo que nesta sociedade não é fácil para mulher alguma: tentar e escolher.

Ammu continua nas águas dos rios que cortam a Índia, como a deusa Ganga: plena, linda e cheia de vida, descendo dos

céus. Ammu está silenciosamente presente no amor que une seus filhos. Transgressão? Sim. Transgressão da diferença, da separatividade, das próprias leis do amor. Penso, então, que a escrita de Arundhati Roy é transgressora a partir da retomada da raiz indo-europeia do verbo: incisão. *O deus das pequenas coisas* é uma incisão na literatura da Índia na medida em que reescreve a mulher indiana no sentido de causar uma ferida. Da mesma forma que Ammu, Roy fere porque escreve sua vida, traça seus caminhos. Suas escolhas objetivam prazer e liberdade numa sociedade em que, às mulheres, isso é negado há séculos (PAULA, 2006, p. 8).

CONCLUSÃO

As literaturas pós-coloniais partem da análise estética do excluído, isto é, analisam a voz marginalizada dos colonizados e/ou daqueles que são excluídos do centro imperial. Nesse sistema encontra-se uma figura duplamente objetificada: a mulher. Afinal, além de colonizada e inferiorizada frente aos mestres invasores, sua situação agrava-se frente a um outro opressor – o homem, que representa o sistema patriarcal e o discurso falocêntrico. Assim, a mulher colonizada luta duas vezes no mundo colonial: uma contra o sistema colonizador e outra contra o patriarcado. Entretanto, seu papel agrava-se quando suas raízes étnicas não se baseiam no padrão hegemônico do “eurocidente” e, assim, torna-se triplamente objeto – não europeu, não homem, não branco.

Desta forma, a mulher indiana representa tal figura metonímica e forte candidata a ser estereotipada nas literaturas. Porém, a literatura pós-colonial vem à tona

denunciar estereótipos e dar voz à essas mulheres anuladas em classe, gênero e etnia por anos de supremacia do cânone europeu, branco e masculino. Nossa análise privilegiou tal personagem – a mulher indiana – em três diferentes aspectos literários, a saber, Bisesa, de *Beyond the pale*, que revela a aversão do autor anglo-indiano Kipling em relação a miscigenação. Bisesa é uma personagem que sofre e é punida por ir “além dos limites”, estes demarcados pelo sistema colonial inglês, pela religião mulçumana e pelo patriarcalismo. Todavia, em *The god of small things*, Arundhati Roy cria Ammu, uma indiana que resiste às humilhações sociais por tentar desafiar padrões preestabelecidos numa Índia segregada pelo sistema de casta e que, apesar de tudo, busca sua subjetividade durante vários momentos. Essa subjetividade de Ammu torna-se um reflexo de sua criadora, uma mulher não europeia, fugindo assim das regras canônicas da literatura mundial. Já na lusofonia, Mia Couto e sua Dia Kumari, em *O outro pé da sereia*, aborda uma indiana que, mesmo escravizada, resiste à opressão não só colonial e patriarcal mas também religiosa frente aos ditames da catequese cristã dos colonizadores portugueses.

Por fim, observou-se que, mesmo muitas vezes estereotipada e oprimida, a mulher indiana na literatura pós-colonial possui voz no discurso e sua caracterização denuncia a situação de milhares de mulheres que dia a dia sofrem, padecem e resistem em um sistema que, infelizmente, não se confina apenas às páginas de romances e contos.

REFERÊNCIAS

- ASHFORD, L. **Kumari: The Living Goddess**, 2004. Disponível em www.visitnepal.com/nepal_information/kumari.php. Acesso em 01 abr 2014.
- BONNICI, T. **Conceitos chaves da teoria pós-colonial**. EDUEM: Maringá, 2005.
- COUTO, M. **O outro pé da sereia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- CROWNINSHIELD, B. **Log of the “Henry”**, Nov. 28, 1789. Phillips Library, Peabody Essex Museum, Salem, Massachusetts. s/d.
- DUPLESSIS, R. B. **Writing Beyond the Ending: Narrative Strategies of Twentieth Century Women Writers**. Bloomington: Indiana UP. 1985.
- GOMBRICH, S. E. **História da arte**. [Trad. Álvaro Cabral]. Rio de Janeiro: LTC Editora, 1999.
- LESLIE, J. (ed.) **Roles and rituals for Hindu women**, London: Pinter, 1991.
- _____. **The Perfect Wife: The orthodox Hindu Women according to the Stridharmapaddhati of Tryambakayajvan**. Oxford University Press, Bombay. 1989.
- HARDGRAVE, R. L. **The Representation of Sati: Four Eighteenth Century Etchings by Baltazard Solvyns**. Bengal: Past and Present, 117, p.57-80, 1998.
- PARADISO, S. R.; BARZOTTO, L. A. **Transculturação em Our Lady of the masscre (1979), de Angela Carter in: Acta Scientiarum. Language and Culture**. v. 32, n. 1, p. 107-115, Maringá, PR: UEM, 2010.
- PAULA, A. B. da S. **Margens silenciosas: a escritura da mulher na literatura indiana contemporânea**. Rio de Janeiro, UFRJ, Faculdade de Letras. 185 fls. mimeo. Tese de Doutorado em Ciência da Literatura-Semiologia. 2006.

RAJ, K. M. **Women's Studies in India: some perspectives.** South Asia book: Bombaim, 1986.

ROY, A. **The God of Small Things.** New York: HarperCollins, 1997.

KIPLING, R. *Beyond the Pale* in: BONNICI, T. **Short stories: an anthology for undergraduates.** 2.ed. Maringá: UEM, 2004.

SPIVAK, G. **Can the Subaltern Speak?: Speculations on Widow Sacrifice.** *Wedge* 7 (8), 1985.

ZOLIN, L. *Literatura de autoria feminina* In: BONNICI, T.; ZOLIN, L. O. **Teoria Literária – abordagens históricas e tendências contemporâneas.** 2.ed. Maringá, EDUEM, 2005.

Recebido para publicação em 19 nov. 2013.

Aceito para publicação em 10 fev. 2014.