

Universidade Federal de Minas Gerais
Faculdade de Letras
Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários

A poética da fluidez em *O paciente inglês* de Michael Ondaatje e
O deus das pequenas coisas de Arundhati Roy

Marcelo Augusto Nery Médes

Belo Horizonte

2009

Marcelo Augusto Nery Médes

A poética da fluidez em *O paciente inglês* de Michael Ondaatje e
O deus das pequenas coisas de Arundhati Roy

Tese de doutorado apresentada ao Colegiado de Pós-Graduação em
Letras, Estudos Literários, da Universidade Federal de Minas Gerais.
Orientadora: Sandra Regina Goulart Almeida.
Linha de Pesquisa: Literatura e Expressão da Alteridade.

Belo Horizonte

2009

Banca

Marcelo Augusto Nery Médes

A poética da fluidez em *O paciente inglês* de Michael Ondaatje e *O deus das pequenas coisas* de Arundhati Roy

Pesquisa apresentada ao Colegiado de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais

Sandra Regina Goulart Almeida – orientadora UFMG

Eliana Lourenço de Lima Reis – titular UFMG

Maria Clara Versiani Galery – titular UFOP

Reinaldo Martiniano Marques – titular UFMG

Simone Schmidt – titular UFSC

A Deus.

Às professoras Eliana Lourenço de Lima Reis e Maria Clara Versiany Galery, pelas sugestões no Exame de Qualificação.

Aos meus colegas e amigos do Spa Literário – Alcione Cunha da Silveira, Alexandre Abreu, André Pereira Feitosa, Daniela Cordeiro, Denise Borille de Abreu, Izabel Azzi, Jacques Fux e Rebecca Pedroso Monteiro, pelas discussões prazerosas.

A Aleksandro Barbosa Araújo, pela compreensão.

Às colegas Deise de Souza Dias e Mauricéia Vieira, pelas trocas em um caminho que elas também estão percorrendo.

A minha irmã, Marielle Nery Medes, por doar seu tempo quando eu não tinha nenhum.

Aos meus primos, João Henrique Nery Garcia e Patrícia Nery Garcia, pelo apoio técnico, e a minha tia Maria José Nery Garcia, por sabermos que, felizmente, ainda há muito a ser lido.

Aos meus pais, Joana D'Arc Nery Medes e João Fávoro Medes, pela compreensão e pelo apoio.

A Regina Teixeira da Costa, por analisar que a busca pela fluidez também é uma busca pessoal.

À Secretaria de Educação da Prefeitura de Belo Horizonte, pela licença que permitiu que eu tivesse tempo para este projeto.

Acima de tudo, a Sandra Regina Goulart Almeida, por seu apoio, interesse e orientação.

As palavras escorrem como líquidos
lubrificando passagens ressentidas

Ana Cristina César

Resumo

Esta tese analisa os romances *O paciente inglês*, de Michael Ondaatje, e *O deus das pequenas coisas*, de Arundhati Roy, em seus questionamentos de identidade nacional, no caso do romance de Ondaatje, e de gênero, no caso do romance de Roy, e teoriza uma “poética da fluidez” por meio de um trabalho comparado com relação à linguagem e às imagens associadas a líquidos e fluidos. Em ambas as obras, o tempo e a organização textual são cíclicos; os espaços são múltiplos e desafiam as leis físicas; o questionamento de uma verdade histórica única é relacionado ao contar histórias e às leituras que os personagens fazem delas; o papel da memória é valorizado e histórias e histórias múltiplas são resgatadas. *O paciente inglês* questiona noções de uma identidade nacional estável e imutável e valoriza a geografia do corpo, as vozes dos personagens e as memórias individuais, enfatizando a autodeterminação individual. *O deus das pequenas coisas* contesta caracterizações unitárias e cristalizadas de gênero e permite representações mais complexas e fluidas. A narrativa apresenta os personagens vinculados a imagens de fluidos e questiona características tradicionalmente relacionadas ao feminino ou ao masculino, valorizando a complexidade de suas caracterizações. Até mesmo os antagonistas são caracterizados de forma complexa. O romance reformula as possibilidades de representações de gênero, questiona qualquer noção de uma identidade estável e oferece imagens que são desestabilizadoras. A poética da fluidez discutida nesta tese questiona narrativas totalitárias e homogeneizantes. Em relação às possibilidades linguísticas, essa poética destaca o caráter performativo da linguagem, as relações entre as línguas, a ludicidade com as justaposições e elisões e a apresentação textual dos dois romances em que as duas narrativas são, em alguns momentos, metamorfoseadas em várias outras. As várias focalizações e os diferentes gêneros textuais apresentados são componentes de uma poética que valoriza as contribuições metalinguísticas que a própria literatura tem a oferecer ao fazer literário. O trabalho realizado com a linguagem se relaciona com a desestabilização da solidez de identidade dos personagens e a consideração de uma fluidez identitária que sofre, constantemente, processos de tentativa de solidificação e de desestabilização. Os efeitos de uma poética da fluidez, no caso de *O paciente inglês* e *O deus das pequenas coisas*, são, respectivamente, os questionamentos de nacionalidade e de gênero e, também, a sistematização de uma poética contemporânea que utiliza imagens e metáforas associadas a líquidos e fluidos para discutir esses questionamentos e propor uma teorização para outras possíveis leituras.

Abstract

This dissertation analyzes Michael Ondaatje's *The English Patient*, and Arundhati Roy's *The God of Small Things*, by focusing on its questioning of national identity, in Ondaatje's novel, and its interrogation of gender roles, in Roy's novel. It also theorizes a "poetics of fluidity" by comparing the two novels and discussing the images and metaphors associated to liquids and fluids that are constantly evoked in the narratives. In both novels, time and the textual organization are cyclic; the spaces are multiple and challenge the laws of Physics; historical truth is questioned and storytelling is foregrounded; the role of memory is validated and multiple stories and histories are rescued. *The English Patient* questions notions of an immutable and stable national identity and values the geography of the body, the characters' voices, and individual memories, emphasizing individual self-determination. *The God of Small Things* contests crystallized and unitary characterizations of gender and produces more fluid and complex representations. The narrative presents the characters associated to images of fluids and questions characteristics traditionally related to men and women, valuing the complexity of their portrayals. Even characters who are antagonists are characterized in a complex manner. The novel reformulates possibilities of gender representations, questions any notion of a stable identity and produces destabilizing images. The poetics of fluidity discussed in this dissertation questions homogenizing and totalitarian narratives. In relation to the linguistic possibilities, this poetics highlights the performative character of language, the relations among languages, the ludicity of juxtapositions and elisions, and the textual presentation of both novels in which the two narratives are, sometimes, metamorphosed into many others. The various focalizations and the different textual genres are components of a poetics which values the metalinguistic aspects. The work accomplished with language is related to the destabilization of the solidity of the characters' identities and the valorization of identity fluidity, which is constantly threatened with solidification and destabilization. The effects of a poetics of fluidity are the questioning of nationality and gender and the systematization of a contemporary poetics which uses images and metaphors associated with liquids and fluids to point to the possibility of this theorization for other possible readings.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
1 ROMANCES ÚMIDOS.....	23
1.1 O olho do tempo de Dali.....	23
1.2 Que espaço é este?.....	30
1.3 Colagem memorial na Casa da História de Heródoto.....	42
2 “HOMENS SEM PÁTRIA”: IDENTIDADES NACIONAIS FLUIDAS EM <i>O PACIENTE</i>	
 <i>INGLÊS DE MICHAEL ONDAATJE.....</i>	56
2.1 Nações nadando na cidade.....	60
2.2 “Estranhos planetários”.....	66
2.3 Cartografias do corpo humano.....	74
2.4 Batismo com cem nomes diferentes.....	77
2.5 “Somos deformados por estados-nação”.....	80
2.6 “Bastardos internacionais”.....	84
3 IDENTIDADES DE GÊNERO FLUIDAS EM <i>O DEUS DAS PEQUENAS COISAS DE</i>	
 <i>ARUNDHATI ROY.....</i>	93
3.1 “sua maravilhosa sociedade machista chauvinista”.....	96
3.2 “bolhas silenciosos flutuando em um mar de ruído”.....	108
3.3 “O silêncio encheu o carro como uma esponja encharcada”.....	117

3.4 “Tinham tornado o impensável pensável e feito o impossível acontecer”.....	122
3.5 “Um navio de bondade singrando um mar de pecado”.....	124
3.6 “Consistência ambígua, inclassificável”.....	129
4 A POÉTICA DA FLUIDEZ.....	136
4.1 Literatura que se derrete.....	136
4.2 Fluidez performativa – “Uma sensação corredia, fluida, de peixe nadando”.....	142
4.3 Palavras, sentenças e parágrafos fluidos – “tornar-se o mais íntimo possível das palavras”.....	147
4.4 Línguas estrangeiras – O encantamento com a lógica em uma língua que parecia ilógica....	153
4.5 A forma fluida dos itálicos – “ <i>Agitação Sempre Acaba em Lágrimas</i> ”.....	158
4.6 Focalizações fluidas e a fluidez da utilização dos gêneros textuais – “Ele agora está falando por quem?”.....	162
4.7 Subjetividades fluidas.....	167
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	175
6 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	180
ANEXOS.....	194

Introdução

Michael Ondaatje é um dos autores mais produtivos das últimas décadas. Ele já publicou cinco romances, um livro de memórias, um livro de ensaios sobre cinema e nove livros de poesia. Arundhati Roy escreveu dois roteiros para cinema, publicou um romance e vários livros de textos com conteúdo político, principalmente sobre globalização, a influência dos Estados Unidos sobre políticas globais e ambientalismo e, também, roteiros para televisão. As obras dos dois autores os posicionam entre intelectuais e ativistas que, de acordo com Ania Loomba, questionam e revisam definições dominantes de raça, cultura, linguagem e classe no processo de tornar suas vozes ouvidas (1998, p. 20). Em *Na pele do leão*, por exemplo, Ondaatje ficcionaliza as vidas de imigrantes cujas contribuições para a formação da cidade de Toronto nunca se tornaram parte da história oficial da cidade. Já o sucesso de *O deus das pequenas coisas* permitiu que Roy chamasse a atenção da mídia para questões políticas que ela defende em seu trabalho crítico posterior de não-ficção. Os dois romances aqui considerados foram laureados com um dos prêmios de maior prestígio no mundo literário, o Booker Prize, entregue à melhor obra do ano, escrita em inglês, por um cidadão da Comunidade Britânica das Nações ou da Irlanda.

O paciente inglês é um romance de muitos tempos, espaços, histórias, estórias¹, personagens. O lugar no qual a narrativa se desenvolve, durante a maior parte do romance, é uma vila italiana – São Girolamo – e o tempo, a Segunda Guerra Mundial. A estória ainda se movimenta, em termos geográficos, da vila em direção ao Canadá, Inglaterra, Índia e África. Quatro personagens são mais presentes: Hana – uma jovem canadense servindo como enfermeira –, Caravaggio – antigo amigo de Hana e misteriosamente envolvido em questões de guerra –, Kip – um jovem indiano desarmador de bombas –, e o paciente inglês – um homem queimado sem uma identidade oficial e um passado a ser descoberto por si mesmo e pelos outros personagens. A narrativa ainda flui através das vidas de outros personagens que se movimentam ao redor dos mencionados acima, especialmente, Katharine, uma mulher casada com a qual o paciente inglês se envolve e Madox, um colega de trabalho.

¹ Faz-se necessário uma distinção entre os termos estória e história que utilizo na tese. Estória relaciona-se ao ficcional, história relaciona-se àquilo que pretende ser documento de fatos reais do passado. Nesse sentido, faço um resgate do termo “estória” que Guimarães Rosa, em *Tutaméia*, busca distinguir de “história”: “Estória não quer se tornar história” (1976, p. 57).

O deus das pequenas coisas, por sua vez, conta a estória de uma família indiana na segunda metade do século XX. O romance focaliza, principalmente, duas crianças gêmeas – Estha e Rahel – e seus parentes. Revelada através de seus olhos, a voz narrativa apresenta alguns eventos que causam mudanças significativas que afetam os membros dessa família. A voz narrativa frequentemente se desloca da perspectiva de um personagem para outro e flui como o rio na estória: em alguns momentos, devido às monções, ele se torna rápido e traz consequências dramáticas a seus personagens; em outros, pode ser pacífico e banhá-las em momentos líricos. A utilização criativa e engenhosa de palavras e imagens são as pequenas células que formam a fluida narrativa².

Já no primeiro parágrafo de *O paciente inglês*, as palavras e imagens apresentadas estabelecem algumas alusões a água, fluidez e movimento: o vento está soprando, os ciprestes estão balançando, Hana está caminhando para a casa e gotas de chuva estão caindo sobre seus braços. A narrativa não apenas apresenta um dos personagens principais e o espaço, mas também introduz o tema da mudança, que fluirá por toda a estória. Tal mudança também será desenvolvida pelo uso de imagens e metáforas associadas a líquidos – como a chuva – e auxiliará no desbalanceamento de estruturas fixas, imutáveis, sólidas.

Da mesma forma, *O deus das pequenas coisas* inicia-se com imagens do rio, monções, estradas inundadas, peixes deslocados e presos em poças d’água e umidade, apresentando ideias de movimento e mudança. Algumas vezes, o ar adquire características líquidas, o estado gasoso é transformado em líquido, em um movimento de fluidez que altera os estados dos materiais. O rio próximo à casa da família possui um papel significativo no desenvolvimento da estória e, por vezes, parece ser uma extensão de alguns personagens; em outros momentos, torna-se perigoso quando personificado em uma velha senhora. Na narrativa de Roy, o ar úmido das monções afeta o ambiente e interfere nos espaços; a umidade faz com que as coisas se exponham e se revelem; janelas se abrem, livros parecem pedir para serem lidos. A memória parece constantemente chamar a atenção dos personagens para sua existência, clamando para que o passado seja revisto. Materiais sólidos, como a casa da família, sofrem a influência do rio.

À medida que as duas narrativas fluem, essas imagens e metáforas, associadas a águas, líquidos e fluidos, mantêm-se sempre presentes nos dois romances. O mar, os rios, as chuvas e as monções são constantemente evocados na apresentação dos vários temas que permeiam os

² Apresento, nos Anexos no final, dois organogramas de personagens para as duas obras.

romances. Em *O paciente inglês*, as chuvas do deserto, os oásis, as fontes, os mares secos e as tempestades de areia são recorrentes nas jornadas dos personagens de várias nacionalidades. Em *O deus das pequenas coisas*, o rio, as bolhas, o mar, peixes e as monções são uma presença constante na vida familiar dos personagens, tanto os masculinos quanto os femininos.

De acordo com a Teoria Cinética, os três estados das matérias mais conhecidos são: o sólido, o líquido e o gasoso. No que diz respeito à estrutura, os objetos são formados por partículas que estão em constante movimento. O primeiro estado de agregação da matéria é o sólido. Nesse estado, as partículas se encontram em posições quase fixas e, por isso, é o estado mais estável. Materiais sólidos apresentam formas bem definidas. O segundo estado é o líquido. As partículas, além de vibrarem, possuem movimentos de rotação e translação com alguma intensidade. Materiais no estado líquido não possuem uma forma tão definida como materiais no estado sólido e, portanto, necessitam, em geral, de um recipiente que os contenha. O terceiro estado é o gasoso, no qual as partículas estão em constante agitação e querem ocupar o maior espaço possível. Conseqüentemente, os gases não possuem forma própria e assumem a forma do recipiente que os contém (MONTANARI, 1993, p. 41-42). O estado líquido – uma variedade dos fluidos – seria, portanto, um estado intermediário. Por um lado, esse estado recusa fixidez, solidez e fácil apreensão; por outro, não é tão etéreo a ponto de não permitir percepção visual e algum tipo de contenção. Na verdade, é o estado que mais nitidamente impõe uma marca naqueles que o tocam ou que por ele são tocados. Além disso, a água, a forma líquida mais convencional, é a substância responsável pela criação e pela manutenção da vida. A fluidez é uma qualidade dos líquidos e gases e o que os distingue dos sólidos é que eles não se mantêm parados quando em repouso e mudam seu formato quando afetados por qualquer pressão (BAUMAN, 2001, p. 1).

Nesta tese, analiso e comparo a maneira como os dois romances usam imagens e metáforas associadas a fluidos na construção de suas narrativas, discutindo e questionando temas que os dois romances possuem em comum: o tempo, o espaço geográfico e a relação entre história e memória. Discuto ainda como o uso recorrente dessas imagens e metáforas ajuda a criar a possibilidade de diferentes conceitos de identidade nacional, em termos geográficos e históricos, especialmente em *O paciente inglês*, e diferentes tipos de representação de gênero – tanto masculino quanto feminino –, mais notadamente em *O deus das pequenas coisas*. Essas representações questionam percepções estereotipadas, remetendo à palavra “estereótipo”, que se

origina do termo grego *stereos*, que significa sólido. Nesse sentido, utilizo a noção de solidez para designar aquilo que representa, de forma estereotipada, noções de identidade nacional e de gênero, e que não permitem que representações diferenciadas, a que me refiro como fluidas, possam emergir. Dessa forma, desenvolvo o conceito de uma “poética da fluidez” nas duas obras – uma escrita repleta de imagens estéticas relacionadas a líquidos e fluidos, fundamentando-se em uma linguagem poética em que há um questionamento da aparente solidez de verdades fixas e imutáveis e apresentações de identidades múltiplas e fluidas em termos de identidade nacional e de gênero.

Além da constante repetição de imagens e metáforas associadas a líquidos, os dois romances apresentam, ainda, similaridades em termos de narrativa e temas, sendo, portanto, passíveis de serem comparados. Tania Franco Carvalhal afirma que um dos ensinamentos dos estudos teóricos é a construção do literário em sua complexa gama de relações e que, nesse contexto, “o comparatismo desenvolve um tipo de leitura de análise das redes de relações que organizam os textos e que comprovam, na prática, sua natureza mosaica e plural” (2003, p. 9). As duas obras em tela são textos plurais que possuem interseções com as redes de relações que as organizam e oferecem, portanto, possibilidades de comparação. Essas interseções são percebidas nos temas que os romances possuem em comum, no questionamento de parâmetros convencionais no que diz respeito à subjetividade – de nacionalidade e de gênero – e no tratamento poético da linguagem com o auxílio de imagens e metáforas associadas a líquidos e fluidos.

Durante a leitura das duas obras, minha percepção da utilização dessas imagens na construção das duas narrativas foi o ponto de partida para uma análise da função dessa recorrência. Outros aspectos relevantes emergiram: as duas obras foram escritas por autores provenientes do Sri Lanka – Ondaatje – e da Índia – Roy –, dois países próximos, no sul da Ásia, e foram premiadas com o Booker Prize. Dentro desses aspectos, uma diferença significativa: Ondaatje escreve no Canadá e ambienta seu romance principalmente na África e na Europa, apesar de se referir à Índia e ao próprio Canadá, em alguns momentos. Nesse sentido, Ondaatje é um exemplo de um escritor “glocal” (global e local), expatriado, imigrante ou da diáspora, que divide seu tempo entre a terra natal e outro(s) país(es) (KHAN & KUMAR, 2007, p. 4). Roy, por sua vez, escreve na Índia e ambienta seu romance principalmente no próprio país, além da Inglaterra, em alguns momentos.

Os dois autores exemplificam uma gama de possibilidades discursivas, tanto no que diz respeito ao local de enunciação quanto nos temas abordados e até onde esses temas ressoam e quais suas consequências tanto nos níveis individual e coletivo quanto no local e no global. Nesse sentido, Ondaatje, que escreve fora do Sri Lanka e ambienta sua narrativa em lugares globais variados, ao tratar de personagens subjugados por uma guerra mundial, aponta para as consequências que esse evento universal teria sobre vidas particulares, inclusive em seu país de origem. Roy, por sua vez, que escreve na Índia e enfoca lugares locais como o espaço de sua narrativa, ao tratar das relações entre os personagens, das estratégias que eles encontram para tentar escapar da subjugação da sociedade local, e das relações entre as vidas desses personagens e a influência de questões políticas, econômicas e ambientais globais sobre as vidas individuais, aponta para as consequências das relações entre as pequenas coisas individuais e as grandes coisas públicas. Dessa forma, tanto na narrativa de Ondaatje quanto na narrativa de Roy, os trajetos e cruzamentos, o público e o privado, o individual e o social se inter-relacionam constantemente.

Minha análise também é um cruzamento de fronteiras, já que escrevo de um local diferente daqueles de produção dos autores e diferente daqueles abordados pelas duas obras em tela. Esse cruzamento de fronteiras, que tem por base a literatura comparada, se relaciona, de certa forma, ao clamor de Fredric Jameson para

evitar o isolamento das antigas literaturas nacionais e a incorporação, no trabalho tanto de alunos como de professores, de textos de culturas radicalmente diversas. Enquanto tais culturas existirem em isolamento especializado (...) de forma que apenas sinólogos possam ensinar textos chineses, arabistas textos das literaturas árabes modernas, e anglicistas as literaturas em língua inglesa, não se tornará possível e nem mesmo concebível o campo da literatura global. (1987, p. 23)

O teórico chama a atenção para a situação dos estudos culturais e literários como uma tentativa de solução dos problemas e contradições existentes no sistema cultural local e em seu relacionamento de diferença com o sistema global. A perspectiva de Jameson evidencia que somente na possibilidade do cruzamento de fronteiras, na capacidade de transcender o local e o nacional por meio de uma perspectiva comparada é que um efetivo diálogo pode acontecer. Esse cruzamento de fronteiras se torna uma ferramenta para o exercício de pensadores tanto do centro como das periferias na tentativa de compreender o dia-a-dia histórico de um mundo globalizado.

Minha análise espelha esse cruzamento entre o meu local e os diversos locais de escrita e de recepção de onde os autores escrevem e os diversos espaços presentes em suas obras.

Ao discutir a literatura e a cultura no contexto global, Andreas Huyssen sugere a introdução de tópicos de qualidade estética na análise de toda prática e de todo produto cultural: “a questão de critérios é obviamente a chave: não o radicalmente novo, mas a complexidade de repetição, a reescrita e a bricolagem poderiam ser o foco, como também poderiam ser a intertextualidade sugestiva, a imitação criativa, o poder de questionar hábitos enraizados por meio de estratégias visuais ou narrativas, a habilidade de transformar o uso da mídia” (2002, p. 30). Nesse sentido, sob a perspectiva defendida por Huyssen, o trabalho de comparação das duas obras se justifica, já que alguns desses tópicos estão presentes nos romances de Ondaatje e Roy: a ocorrência de passagens sob focalizações diferentes de vários personagens, a repetição de imagens associadas a líquidos, a reescrita de acontecimentos históricos pelas memórias individuais e o questionamento de convenções comportamentais. A importância do comparatismo desses tópicos se revela na forma como eles possibilitam representações diferenciadas em termos de afiliação nacional e de identidade de gênero.

Ao discutir teorias a literatura comparada, Carvalhal ainda afirma que “uma forma de restabelecer a ligação entre reflexão teórica e literatura é examinar como os textos literários produzem conceitos teóricos” (2003, p. 32-33). Dentro dessa discussão sobre obra literária e produção teórica, Wallace Martin destaca que se uma teoria tem realmente algo a oferecer, nós deveríamos ser capazes de aplicá-la a narrativas que conhecemos e, assim, descobrir coisas que não havíamos previamente percebido (1987, p. 54). Portanto, esta tese também tem o objetivo de propiciar uma percepção que possa influenciar a leitura de outras obras, além das duas aqui estudadas³, que utilizariam uma repetição de imagens e metáforas específicas para o desenvolvimento dos temas propostos pela leitura das narrativas. A definição da poética da fluidez se encaixa na definição de Carvalhal sobre literatura comparada. Segundo a autora, “nos diversos estudos quer-se salientar que a literatura comparada, como modo particular de formular hipóteses de investigação contrastiva e como interrogação dos textos enquanto construção de leituras, abre possibilidades interpretativas novas e permite que se ultrapassem os limiares das

³ As epígrafes que utilizo neste trabalho possuem imagens relacionadas a líquidos e fluidos. Não quero afirmar, contudo, que essas obras literárias, cujas epígrafes foram escolhidas, sejam narrativas que apresentam uma poética da fluidez como aquela proposta por esta tese. O objetivo é chamar a atenção para a utilização dessas imagens e para a possibilidade de releituras dessas obras baseadas na poética da fluidez aqui definida.

diversas categorias, de gêneros e de formas de aproximação ao literário” (2003, p. 10-11). O trabalho realizado nesta tese se pauta por essa produção de conceitos teóricos – da poética da fluidez – a partir dos dois romances em tela e do comparatismo. Dessa forma, minha leitura e análise das obras e consequente formulação de um conceito sobre a poética da fluidez pretende chamar a atenção para outras possibilidades interpretativas.

Além do trabalho realizado sob o foco das teorias de literatura comparada, esta tese também se encontra mergulhada no estudo da expressão da alteridade. Carvalhal discute que a literatura comparada, mais como uma forma específica de análise de um conjunto de questões particulares do que como um campo disciplinar previamente limitado, “explora relações não apenas entre textos e autores ou culturas, mas se ocupa com questões que decorrem do confronto entre o literário e o não-literário, entre o fragmento e a totalidade, entre o similar e o diferente, entre o próprio e o alheio” (2003, p. 11). A experiência com o incerto, com o híbrido, o reconhecimento do apagamento das margens, a alteração dos conceitos de centro e periferia são, para Carvalhal, os fios condutores da reflexão (2003, p. 153-183). Considero neste estudo, portanto, não somente as relações entre as duas obras, mas também a construção do literário, o embate entre aquilo que busca homogeneizar e aquilo que não se encaixa em padrões convencionais, entre os pontos de interseção e os pontos de dissonância e, principalmente, na percepção de um outro que é variado, plural, processual e fluido.

Ainda considerando a relação entre expressão da alteridade e a literatura, é fundamental considerar que ler um texto é um processo ativo de construção de significados e de prazer, uma negociação entre textos e leitores. Christine Gledhill afirma que o ato de leitura influencia os significados e os prazeres de uma obra ao introduzir, na troca cultural, um conjunto de determinações, potencialmente resistentes ou contraditórias, que surgem da constituição cultural e social de leitores – como, por exemplo, com relação a questões de classe, gênero, raça, idade, história pessoal, entre outros (1999, p. 172). Nesse sentido, o significado não é imposto e nem passivamente absorvido, mas surge de uma negociação entre estruturas de referência, de motivação e de experiência que competem entre si. Gledhill também sugere que representações artísticas levem em conta identidades diferentes, representações que trabalhem com um grau de fluidez e contradição, que possibilitem um uso produtivo das contradições de nossas vidas (1999, p. 173). Da mesma forma, Arjun Appadurai afirma que a característica mais valiosa do conceito de cultura é o conceito de diferença e que sua principal virtude é ser capaz de destacar pontos de

semelhança e contraste entre qualquer tipo de categorias: classe, gêneros, papéis, grupos e nações (1996, p. 26). Nesse sentido, esta tese se concentra na consideração e na valorização da alteridade, naquilo que é considerado descentralizado, em termos de classe, raça, gênero, orientação sexual ou etnia. Esses itens assumem relevância à luz do reconhecimento de que na verdade qualquer cultura não é um monólito homogêneo.

O paciente inglês e *O deus das pequenas coisas* têm ainda em comum o fato de poderem ser considerados obras pós-coloniais. Tomo o termo “pós-colonial” no sentido utilizado por Bill Ashcroft, Gareth Griffiths e Helen Tiffin para designar a totalidade das práticas, em toda sua rica diversidade, que caracterizam as sociedades que passaram pela colonização europeia do momento da colonização até o presente, já que o colonialismo não cessa com a independência política e continua ativo em formas neocoloniais em muitas sociedades (1995, p. xv). Os dois romances fazem referências ao passado colonial da Índia, criam debates contemporâneos sobre a influência da cultura inglesa ou da europeia sobre a sociedade indiana ou de outras regiões e apresenta personagens em busca de afiliações e pertencimentos.

Os dois romances também podem ser considerados obras pós-modernas. O pós-modernismo discute como nossa experiência do mundo não é espontânea, mas é o produto de convenções que governam a percepção. Linda Hutcheon afirma que nossa percepção dos sistemas de compreensão são deliberados e são também construções específicas definidas historicamente e não dados eternos e naturais (1991, p. 10). Obras pós-modernas trabalham com as convenções pelas quais a realidade é artisticamente representada e buscam subverter essas convenções e questionar o dominante. De acordo com Neil Besner, *O paciente inglês* possui características de uma literatura que engaja, explora e interroga em vez de nomear, mapear e definir o labirinto de condições repleto de camadas, complexo e fragmentado a que chamamos de pós-moderno⁴ (2001, p. 11). O mesmo pode ser dito em relação ao romance de Roy. As duas narrativas são fragmentadas, circulares, não-cronológicas; os espaços, descritos e personificados em termos líquidos, são múltiplos e parecem desafiar leis físicas; conceitos sólidos e imutáveis do que seriam o “real”, o “verdadeiro”, são questionados; sonho – tratado como um espaço intermediário, entre a vida e a morte, de entre-lugar, fluido – e realidade se misturam. Nos dois romances, as vozes polifônicas, de repente, fluem de primeira para terceira pessoa, e vice-versa,

⁴ “[...] engages, explores, and interrogates (rather than naming, mapping, and defining) that complex, fragmented, densely layered labyrinth of conditions that we now locate as postmodern”. (Tradução nossa).

como águas rompendo barreiras narrativas; os focos narrativos mudam constantemente permitindo pontos-de-vista diferentes; as representações de personagens não são unidimensionais e evidenciam personagens processuais, complexos e em constante interação. São personagens descritos como rios cruzando ou encontrando caminhos alternativos frente a obstáculos geográficos. Mesmo os personagens secundários são descritos por meio de imagens associadas a líquidos que buscam destacar características que lhe conferem complexidade. Livros umedecem e transformam-se em águas a serem viajadas com remos silenciosos. Escrever e ler, como a água que propicia renascimento, são mencionados como fontes de prazer e caminhos férteis de recuperação e cura. A necessidade de contar e ouvir histórias é paralela à necessidade por água para a sobrevivência. Narrar e ler se transformam em formas de expressão, de possibilidade de comunicação entre os personagens, que acrescentam experiências pessoais às histórias que leem ou ouvem. O passado é visto como sendo textualizado em forma de história, uma história que tem a habilidade de se repetir no presente. Nesta tese, o trabalho que Ondaatje e Roy realizam com o embaralhamento da estrutura organizacional do tempo, com a justaposição de espaços, com a problematização da história e com a valorização da memória – característicos de uma literatura pós-moderna – será explorado em relação à utilização das imagens associadas a líquidos e fluidos.

Esses temas passíveis de serem comparados, nos dois romances, são discutidos no Capítulo 1. Jonathan Culler afirma que “interpretar uma obra é contar uma história de leitura” (1999, p. 66). No momento da leitura, diversas convenções ou expectativas são postas em jogo, ligações são postuladas, e expectativas são derrotadas ou confirmadas. No capítulo 1, interpreto o tratamento dado pelos dois romances a temas comuns a ambos – a organização temporal, os espaços descritos, o tratamento dado à história e a valorização da memória – e que estão também vinculados à recorrência de imagens associadas a líquidos e fluidos. Henry James afirma que as pessoas geralmente falam das partes de uma narrativa – personagens, ambientação e ponto de vista – como se tivessem um tipo de distinção mortífera em vez de derreterem-se umas nas outras a cada respiração e serem partes intimamente associadas de um esforço geral de expressão (1995, p. 116). Dentro do mesmo universo de discussão, Shlomith Rimmon-Kenan, ao responder sua própria questão sobre como os elementos de um texto são combinados, afirma que “os princípios essenciais de coesão são: repetição, similaridade, contraste e implicação (no sentido lógico). A

repetição do mesmo comportamento o define como característica de um personagem”⁵ (1983, p. 39). A interconexão e o derretimento mencionados por James e a recorrente repetição mencionada por Rimmon-Kenan são considerados no primeiro capítulo da tese por meio da discussão de como o tratamento dado aos temas do tempo, do espaço, da história e da memória, conjuntamente, criam uma ambientação, nos dois romances, para os questionamentos de identidade nacional e de gênero, para a definição de uma poética da fluidez e para a representação de subjetividades fluidas, que serão discutidos nos capítulos posteriores.

Nos capítulos 2 e 3, discuto como os dois romances utilizam imagens associadas a líquidos e fluidos para representar seus personagens e questionar noções restritivas, especificamente de nacionalidade, em *O paciente inglês*, e de gênero, em *O deus das pequenas coisas*. Em relação à nacionalidade, Appadurai afirma que “o mundo contemporâneo está cheio de exemplos de consciência étnica estreitamente ligados ao nacionalismo e à violência” (1996, p. 185). Grupos numerosos como os tâmiles, sérvios, siques, bascos e outros reivindicam uma categoria nacional e se encontram envolvidos em confrontos violentos com um apego a estruturas estatais e com outros agrupamentos étnicos. O teórico acrescenta que “esta matriz – grandes dimensões, aspiração nacionalista e violência – caracteriza estas novas etnicidades” (1996, p. 185). Appadurai afirma ironicamente que “mais recentemente, tem tido aceitação geral a ideia do nacionalismo como uma doença, em particular quando se trata do nacionalismo alheio” (1996, p. 35). O teórico ainda discute que o Estado-nação, na sua forma territorial clássica, está em crise, mas não está já fora do jogo (1996, p. 225). É a condição nacional que tem sido o valor de maior legitimidade na vida política. Muitos fundamentalismos raciais e religiosos são fomentados por vários Estados-nações, ou seus partidos, num esforço para suprimir dissensões internas, para formar súditos homogêneos do Estado e para maximizar a vigilância e o controle das populações. As identidades e lealdades nacionais têm obtido supremacia, poder e domínio sobre questões de classe, de gênero e de etnia.

Finalmente, Appadurai ainda avalia que as ideias de tribalismo e nacionalismo surgem juntas no discurso público recente do Ocidente e que “os dirigentes gastaram grande parte da sua energia retórica instando os seus súditos a que abandonassem o que consideravam lealdades primordiais – à família, tribo, casta e região – no interesse de frágeis abstracções a que

⁵ “The main principles of cohesion, it seems to me, are repetition, similarity, contrast, and implication (in the logical sense). The repetition of the same behaviour ‘invites’ labelling it as a character-trait”. (Tradução nossa).

chamavam ‘Egipto’, ‘Índia’ e ‘Indonésia’” (1996, p. 216). Nesse sentido, o conceito de nação, portanto, é um projeto coletivo tênue e não um fato natural e consensual. O resultado, denuncia Appadurai, é que “na sua preocupação de controlo, classificação e vigilância dos súbditos, o Estado-nação muitas vezes criou, revitalizou ou fracturou identidades étnicas que antes eram fluidas, negociáveis ou nascentes” (1996, p. 216). Portanto, no Capítulo 2, discuto como as imagens associadas a líquidos e fluidos se relacionam a um questionamento de conceitos limitadores de identidade nacional e à possibilidade de caracterizações diferenciadas em termos de afiliação nacional.

Assim como a questão de nacionalidade, discussões sobre representação de gênero têm sido recorrentes na literatura e nos estudos literários. A teoria feminista pós-estruturalista tem ostensivamente questionado a visão reducionista e essencialista de diferença sexual que permeia a fixidez das identidades de gênero – masculino ou feminino. De acordo com Ien Ang e Joke Hermes, o pós-estruturalismo define que a subjetividade é não-unitária, produzida na, e por meio da, interseção de uma variedade de práticas e discursos sociais que posicionam o sujeito individual em formas heterogêneas (1991, p. 334). Nesse sentido, a subjetividade de uma pessoa pode ser descrita em termos da multiplicidade de posições subjetivas adotadas. Além disso, a subjetividade de um indivíduo nunca está finalizada e resulta, na verdade, de uma transformação e reprodução constantes. Teresa de Lauretis afirma que um sujeito não é constituído somente no gênero, mas também pelas representações culturais e linguísticas; na experiência das relações de raça, classe e sexo; um sujeito, portanto, não unificado, mas múltiplo e contraditório (2000, p. 714). Nessa percepção, gênero é tanto representação quanto autorrepresentação e construção. É o produto de várias tecnologias sociais, tais como o cinema, a literatura, as práticas críticas e as experiências da vida diária.

As mulheres são e têm sido, pelo menos, a metade da humanidade e, na maior parte do tempo, uma maioria numérica; entretanto, personagens femininos são tradicionalmente criados baseados em imagens estereotipadas de mulheres e também contribuem para a reafirmação desses estereótipos na sociedade. Em oposição a isso e discutindo o agenciamento feminino, Roy afirma, em uma entrevista, que uma feminista é uma mulher que negocia para si mesma um posicionamento que lhe permite fazer escolhas. Muitas imagens de homens também são estereotipadas. Eles são vistos como viris, indestrutíveis e são os mantenedores de verdades e soluções para os conflitos. Por outro lado, a representação masculina tradicional tem funcionado,

frequentemente, para diminuir o espectro emocional de um homem, limitando-o a um estereótipo. As experiências sociais que definem o universo simbólico masculino geralmente são caracterizadas por uma rigidez que força homens a viver sob condições de limitação emocional (NOLASCO, 2001, p. 147). Homens são geralmente representados como idealizações ou representantes da ordem simbólica, da lei, incorporando o clichê do macho virulento, viril, poderoso e autoritário.

Narrativas cujos personagens são unidimensionais, estereotipados e sem profundidade, dimensionalidades ou complexidades podem contribuir para a reafirmação de estereótipos na sociedade. O estereótipo ou o clichê, ao assumir o imediatismo de compreensão, atua como um mecanismo para a naturalização e solidificação da diferença sexual. “Mulheres” e “homens”. Nesse sentido, tornam-se coletividades naturais com identidades constantes e seus significados se tornam inerentes na categoria biológica do sexo.

Lauretis afirma que seres sociais são construídos por meio de efeitos de linguagem e de representação (2000, p. 14). Eles são construídos, dia a dia, como o ponto de articulação de formações ideológicas⁶, um encontro sempre provisório de sujeito e de códigos na interseção histórica, portanto processual, de formações sociais com a história pessoal. Nesse sentido, para discutir a questão de gênero situada no romance, é necessário considerar outros vetores que a influenciam e os processos de negociação que os personagens precisam estabelecer dentro das diversas relações estabelecidas. Considero no capítulo 3 a forma como mulheres e homens são situados historicamente no romance, posicionados na ligação de uma variedade de discursos de raça, religião, gênero, sexualidade, casta e classe que se intersectam. Discuto, nesse capítulo, como as imagens associadas a líquidos e fluidos se relacionam a um questionamento de representações do masculino e do feminino e também à possibilidade de caracterizações diferenciadas em relação a gênero.

Finalmente, no capítulo 4, discuto o tratamento dispensado à linguagem pelos dois romances, defino a poética da fluidez e o tipo de subjetividades para as quais ela aponta. Culler observa que a poética começa com os sentidos ou efeitos comprovados e indaga como eles são obtidos, ou seja, como um efeito específico é obtido ou por que um final parece correto (1999, p.

⁶ Considero o termo “ideologia” não somente referente a idéias políticas. Ele inclui toda “estrutura mental”, crenças, conceitos e formas de expressar nossa relação com o mundo (Loomba, 1998, p. 25).

64-65). Nesse sentido, ao discutir a linguagem dos dois romances, demonstro como essa poética cria a possibilidade de subjetividades fluidas. Já que a linguagem é uma ferramenta de dominação e uma forma de construir identidade (LOOMBA, 1998, p. 41), é por meio da linguagem, que carrega cultura e história consigo, que discuto como os questionamentos realizados nos capítulos 2 e 3 se tornam possíveis e que tipo de sujeito essa poética fluida procura apresentar. Esse sujeito se encontra mergulhado em um conceito de identidade, definido por Stuart Hall, como uma produção, nunca completa, sempre em processo, e sempre constituída dentro e não fora da representação (1999, p. 21). Dessa forma, analisando como os dois romances trabalham a linguagem por meio de imagens e metáforas associadas a fluidos na construção de suas narrativas, desenvolvo, no Capítulo 4, o conceito de uma “poética da fluidez” nas duas obras. Essa se referiria a uma escrita repleta de imagens estéticas relacionadas a líquidos e fluidos, fundamentando-se em uma linguagem poética em que há um questionamento da aparente solidez de verdades fixas e imutáveis e apresentações de subjetividades múltiplas e fluidas, principalmente em termos de gênero e identidade nacional.

Capítulo 1

Romances Úmidos

Alguns temas apresentados em *O paciente inglês* e *O deus das pequenas coisas* podem ser comparados no que diz respeito à forma como são trabalhados, em vários momentos, por meio de imagens associadas a líquidos e fluidos. Neste capítulo, comparo os tratamentos que as duas narrativas dão em relação ao tempo e à organização estrutural dos dois romances, aos espaços descritos por essas imagens associadas a líquidos e ao questionamento da existência de uma história única e homogeneizadora em oposição à valorização de memórias individuais.

1.1 O olho do tempo de Dali

Cerrou os olhos no langor do sono. Suas pálpebras tremiam como se sentissem o amplo movimento cíclico da terra e de seus observadores, tremiam como se sentissem a luz estranha de algum mundo novo. Sua alma estava desfalecendo em algum mundo novo, fantástico, obscuro, incerto como se sob o mar, percorrida por formas e seres vagos.
Um retrato do artista quando jovem – James Joyce

No que diz respeito ao tratamento do tempo e da organização temporal, uma característica essencial presente nas duas narrativas é a repetição. Jonathan Culler defende que a linguagem é performativa no sentido de que “não apenas transmite informação, mas realiza atos através de sua repetição de práticas discursivas ou de maneiras de fazer as coisas estabelecidas” (1999, p. 99). A possibilidade de ser repetida em circunstâncias novas é essencial para a natureza da linguagem. Enquanto a leitura, nos dois romances, avança, a repetição de palavras, eventos, imagens e ações que se relacionam com imagens de líquidos e fluidos se torna significativa.

A repetição é uma construção mental obtida pela eliminação de qualidades específicas de cada acontecimento e a preservação de apenas aquelas qualidades que ele divide com outros acontecimentos similares (RIMMON-KENAN, 1983, p. 56-57). Nenhuma passagem ou imagem é simplesmente repetida dentro de uma obra como se fosse a primeira vez em que aparece. Toda passagem ou imagem reiterada nunca é a mesma, pois sua nova localização a coloca em um contexto diferente que necessariamente muda sua leitura dentro da obra.

Bruce F. Kawin acrescenta que o efeito da repetição é ampliar nossa experiência do tempo e, por meio da repetição, ele é suspenso ou, pelo menos, sua virulência é diminuída (1972, p. 94). Da mesma forma, J. Hillis Miller afirma que a narração, de muitas formas, menos do que chamar a atenção para a maneira como um episódio repete outro e mais por ser claramente um avanço temporal sobre ele, despedaça a sequência cronológica e convida o leitor a pensar nela como um conjunto simultâneo de episódios ecoantes espalhados espacialmente como vilas ou picos de montanhas em um mapa (1982, p. 35). Seria, portanto, não uma repetição do mesmo, mas uma repetição que engendra algo novo (ROSA, 2000, p. 32). Dentro do mesmo universo de discussão, Kenneth Burke afirma que

a forma repetitiva é a manutenção coerente de um princípio sob novos disfarces. É a reafirmação da mesma coisa de diferentes maneiras (...) Por via de um variado número de pormenores, o leitor é levado a sentir, mais ou menos conscientemente, o princípio subjacente a eles; [a forma repetitiva] exige, então, que o mesmo princípio seja observado na apresentação de ulteriores pormenores. A forma repetitiva, a reexposição de um tema, com novos pormenores, é fundamental em qualquer obra de arte, ou em qualquer outro tipo de orientação (1969, p. 129).

Burke exemplifica seus comentários com a sucessão de imagens, cada uma delas re-apresentando a mesma disposição lírica ou um personagem a repetir sua identidade. Portanto, na literatura, o que é dito duas ou mais vezes pode não ser verdadeiro, mas o leitor está correto em assumir que é significativo. Uma palavra pode adquirir mais do que sua força comum em virtude de sua repetição e um ato ou uma palavra se torna mais real por meio de sua repetição.

O uso recorrente e a repetição de imagens associadas a líquidos nos dois romances funcionam como metáforas que vão conduzindo a leitura. Culler define que “para algo ser um sinal ou signo, ele deve ser capaz de ser citado e repetido em todos os tipos de circunstâncias” (1999, p. 98). No mesmo sentido, devemos nos lembrar de que, ainda crianças, precisamos da mesma estória contada várias vezes em outros sentidos. Sigmund Freud afirma que há uma relação entre repetição e prazer na qual a repetição, a reexperiência de algo idêntico, é claramente em si uma fonte de prazer (2003, p. 66). Por isso, queremos repetição na forma de muitas estórias que são reconhecidamente variações da mesma fórmula. Leitores procurariam pelo mesmo no diferente: temas e estórias reconhecíveis contadas de diferentes formas. A repetição de passagens ou imagens funciona para mudar, adicionar, dar ênfase ao significado das próprias passagens ou imagens. A mesma passagem ou imagem é apresentada em contextos mais ou menos agradáveis,

inocentes ou importantes. A repetição é tanto idêntica quanto diferente: os fatos são os mesmos, mas seu significado se modifica. O passado recebe uma significância diferente (BAL, 1988, p. 61).

Nos romances aqui analisados, eventos retirados da ordem cronológica servem para gerar tensão e mostrar fatos desagradáveis que ainda estão por vir. As narrativas trabalham com a antecipação de certos acontecimentos que são extremamente significativos no desenrolar dos fatos. Kawin afirma que artistas repetem algo agora para fazer com que você se lembre de alguma coisa que aconteceu antes e prepará-lo para algo que está vindo depois (1972, p. 34). Ondaatje e Roy instauram um tipo de tensão que questiona como os acontecimentos puderam ser concluídos de tal forma. As antecipações, explícitas, criam um sentimento de expectativa para algo que já é dado como fato no desenrolar das narrativas. A presença de vislumbres sobre acontecimentos que virão nas narrativas permite que o leitor atento perceba as antecipações em um jogo que se instaura entre a estória contada e a percepção do leitor. É por meio da repetição de certos eventos, imagens, palavras, expressões e sentenças, que as narrativas fazem com que o leitor preste mais atenção nelas e tenha a possibilidade de refletir sobre o papel dessas repetições, principalmente aquelas vinculadas a líquidos e fluidos, nos dois romances.

Em *O paciente inglês*, por exemplo, uma sentença, que havia sido apresentada em itálico no início da narrativa, retorna no final do livro para que duas passagens distantes sejam aproximadas em sentido. Pouco tempo depois de o paciente inglês ter se acidentado, quando estava sendo cuidado por homens do deserto, os sons que chegavam a seus ouvidos faziam com que sua memória viesse à tona: “*Pois o eco é a alma da voz que se exalta em lugares vazios*” (ONDAATJE, 2001, p. 22). Imagens do passado emergem evocadas pelos sons do presente. A mesma sentença, ainda em itálico, retornará quando o paciente inglês tenta desesperadamente encontrar ajuda para salvar Katharine, que se encontra nas cavernas. A aproximação das duas passagens também chama a atenção para o fato de que o tempo no romance não obedece à ordem cronológica dos acontecimentos. As passagens são apresentadas dentro de um tempo fluido em que as ocorrências não obedecem a uma sucessão rígida. Por meio de tal subterfúgio – o uso de itálicos – é que há a possibilidade de se relacionar duas passagens distantes no espaço do livro, mas próximas em significado e emoção.

Paul Copley afirma que, na literatura, há uma relação intrínseca entre tempo e narrativa, já que a narrativa é considerada a relação humana com o tempo (2003, p. 17). Ao lermos,

organizamos nossa percepção do presente, a memória do passado e as expectativas em relação ao futuro dentro da narrativa – o que Frank Kermode chama de integração temporal (1968, p. 46). Nesse sentido, Kermode acrescenta que o fato de esperarmos o som de “tac” logo após o som de “tic” em “tic-tac” é evidência de que usamos a ficção para permitir que o fim confira organização e forma à estrutura temporal (1968, p. 45). Portanto, nossa civilização tende a pensar o tempo como um fluxo irreversível e unidirecional, como uma via de mão única. Tal concepção recebeu formato metafórico há muito na história ocidental por meio de Heráclito e sua clássica afirmação de que você não pode entrar duas vezes no mesmo rio, já que outras e outras águas passam continuamente.

De forma semelhante, Walter Benjamin critica o “tempo vazio homogêneo” que seria o tempo do discurso nacionalista ocidental, que normaliza sua história de expansão e exploração colonial, já que inscreve a história do outro em uma hierarquia fixa de progresso (1987, p. 225). Nesse sentido, o tempo imposto pelo explorador é o seu tempo, que representa ordem e desenvolvimento lineares. Benedict Anderson discute a “plenitude do tempo” em que a firme e progressiva marcação do tempo-calendário permite uma solidez sociológica ao mundo imaginado da nação (2008, p. 30). O tempo marcado no relógio garante progressão e dá ao grupo que forma a nação a sensação de caminho percorrido rumo a um futuro em conjunto. Tal concordância, de início, meio e fim, seria a essência de nossas ficções explanatórias, especialmente quando os leitores pertencem a tradições culturais que tratam o tempo histórico como primariamente retilíneo e não cíclico (KERMODE, 1968, p. 35-36).

Uma representação temporal que valoriza a repetição e os ciclos questiona noções lineares e progressistas que desconsideram variantes temporais existentes em outras culturas. Ao discutir a escrita feminina e a representação do tempo, Julia Kristeva afirma que, “em relação ao tempo, a subjetividade feminina pareceria permitir uma medida específica que essencialmente retém repetição e eternidade de múltiplas modalidades de tempo conhecidas através da história da civilização”⁷ (1992, p. 216). Portanto, uma perspectiva de tempo que valoriza não a linearidade, mas a repetição, o cíclico, o fluido, traz novas possibilidades de percepção temporal. Tal questionamento da representação do tempo está presente tanto em *O paciente inglês* quanto em *O deus das pequenas coisas*.

⁷ “[...] as for time, female subjectivity would seem to provide a specific measure that essentially retains repetition and eternity from among a multiple modalities of time known through the history of civilizations.” (Tradução nossa).

O tratamento do tempo e da organização temporal nos dois romances difere do “tempo vazio homogêneo” criticado por Benjamin e da “plenitude do tempo” criticada por Anderson. Em *O paciente inglês*, por exemplo, na passagem em que o paciente inglês identifica o personagem de Caravaggio, a narrativa o faz por meio de itálicos: “*Seu nome é David Caravaggio, certo?*” (ONDAATJE, 2001, p. 45). Nesse caso, o tempo na narrativa flui do passado para o presente incessantemente, do momento em que Caravaggio teve seus dedos cortados, geralmente apresentado em itálicos, e a passagem em que Hana, na vila, toma vinho, geralmente apresentada em tipo convencional, não-itálico.

Os dois romances brincam com o ritmo e com a função do tempo. Em *O paciente inglês*, por exemplo, a questão do tempo é vinculada a questões de dominação e de opressão. Caravaggio e Hana brincam de acertar a hora pelo relógio do sol. Ela menciona:

- Nasci com um relógio de sol dentro da cabeça, certo?
- E de noite?
- Existem relógios de lua? Já inventaram isso? Talvez todos os arquitetos que planejaram uma vila tenham escondido um relógio de lua para os ladrões, como um dízimo obrigatório.
- Uma grande preocupação para os ricos.
- Encontre-me no relógio de lua, David. Um lugar onde o fraco pode enfrentar o forte. (ONDAATJE, 2001, p. 59)

A narrativa, pelo jogo dialógico entre os dois personagens, apresenta a possibilidade de um relógio alternativo, noturno, que permite que o fraco possa se equiparar ao forte. O relógio de lua do romance de Ondaatje é um relógio que desconfigura o tempo tradicional, do dia, do sol. Assim como o olho do tempo de Salvador Dali com seus relógios maleáveis que apontam para horários diferentes em uma região desértica próxima ao mar, os tempos nos dois romances também se derretem, são relativos, fluidos.

Os papéis das memórias (passado) e das antecipações (futuro) são extremamente importantes nas leituras dos romances. Chamam a atenção a leitura do fim no início e a leitura do início no fim. Como a grande maioria das construções narrativas, os romances de Ondaatje e Roy trabalham em um jogo de crise e desenvolvimento. Crise se refere a um pequeno período de tempo no qual os eventos foram comprimidos, ao passo que o desenvolvimento é um período maior de tempo que mostra um desenvolvimento (BAL, 1988, p. 38). Os usos de analepsis – narração de uma passagem em um ponto do texto depois que eventos futuros foram expostos e retorno a um ponto do passado na estória – e de prolepsis – narração de uma passagem em um

ponto antes que eventos precedentes tenham sido mencionados – são essenciais como fontes de informações sobre personagens e eventos e acentuam, por meio da repetição de imagens relacionadas a líquidos e fluidos, a importância de uma leitura mais atenta. Os dois romances estabelecem um espaço narrativo que busca repetidamente escapar do tempo cronológico e que, portanto, empurra a narrativa em direção à conclusão e simultaneamente retarda o seu progresso.

O tempo presente, nos dois romances, é frequentemente interrompido pelas analepses, fornecendo informações para o desenvolvimento da representação dos personagens. Esses *flashbacks* variam de fragmentos a biografias mais desenvolvidas e não seguem uma sequência cronológica, como o caso de Kip em *O paciente inglês*. Há, ainda, pequenos cortes dos passados dos personagens. Informações importantes, tais como o aborto de Hana, as discussões de Kip com seu irmão, são postergados. O desenvolvimento linear convencional também não é utilizado na narração da relação amorosa entre Katharine e o paciente inglês. O romance utiliza focalizações e pontos de vista complexos. A ação é narrada por uma voz em terceira pessoa e pelo próprio paciente inglês. O efeito é o de romper a progressão cronológica, contribuindo para um sentido de circularidade de eventos. O deslocamento temporal ainda é enfatizado por um narrador sob o efeito de morfina. Passagens essenciais para a conclusão das narrativas são adiantadas, como por exemplo, o acidente do paciente inglês, na narrativa de Ondaatje, e a morte de Sophie Mol e de Velutha, na narrativa de Roy. Outras passagens, que não possuem tanta importância no desenvolvimento das ações, são adiadas: a morte de Katharine nas cavernas em *O paciente inglês* e o incesto de Estha e Rahel em *O deus das pequenas coisas*. Na obra de Roy, a morte de Sophie Mol e o romance entre Ammu e Velutha, que são essenciais para o desenvolvimento dos acontecimentos na narrativa, são revelados desde o início, apesar de terem posições cronológicas posteriores na linha de tempo narrativa. A passagem em que Ammu e Velutha concretizam a transgressão de casta no rio é postergada até o final do romance. Além de exemplificar o jogo temporal realizado pela organização narrativa, essa passagem permite que o romance termine com um tom mais suave após os desenlaces trágicos para os dois personagens.

Jacques Lacan define que é o tempo, ou o intervalo temporal, a intervenção de uma escansão, que permite a intervenção de alguma coisa que pode adquirir significado para um sujeito (1985, p. 284). Nesse sentido, tais elipsis ganham poder de significação nos dois romances por serem adiadas para a conclusão das narrativas e enfatizam a importância do desenvolvimento dos personagens e suas interações. Essas estratégias questionam a construção realizada pelo leitor

de um modelo estável de personagem e os romances rejeitam o conceito de personagem unificado e valoriza um tipo de personagem que chama a atenção para as discontinuidades no nosso reconhecimento da identidade do outro.

Outro objetivo de tal organização temporal fluida que quebra a linearidade rígida é fazer com que o/a leitor(a) leia mais intensa e atentamente. As diferenças entre a ordenação da estória e a cronologia – chamadas de desvios cronológicos ou anacronias – são os desvios no ordenamento sequencial e podem contribuir para uma leitura mais intensa (BAL, 1988, p. 52). Para não perder o fio da meada é necessário se manter atento à ordem sequencial e tal esforço força a reflexão sobre outros elementos e aspectos da narrativa. Mieke Bal acrescenta que brincar com a ordem sequencial não é somente uma convenção literária, significa também um meio de chamar a atenção para certas coisas, enfatizar, trazer à tona efeitos psicológicos e estéticos, mostrar várias interpretações de um evento, indicar diferenças sutis entre expectativa e concretização (1988, p. 52-53). Nesse sentido, certas liberdades narrativas, no que diz respeito à forma literária e à estruturação temporal do texto, permitem que novos tempos sejam ressignificados e valorizados – o tempo da repetição, do ciclo.

Portanto, as estruturas narrativas dos dois romances rejeitam linearidade, conexões lógicas explícitas e um conceito de tempo descrito por Kristeva “como um desenrolar projetivo, teleológico, linear e prospectivo; tempo como embarque, partida, progressão e desembarque, chegada”⁸ (1992, p. 217). Ao contrário, a circularidade e as repetições das narrativas, em diferentes formas, as transformam em algo fluido, não sólido. Nesse sentido, a repetição busca apresentar novas possibilidades de leitura, algo similar ao que Kristeva chama de tempo circular da procriação, da reprodução, do nascimento e dos cuidados afetivos. Para tanto, o tempo circular permite “uma medida específica que essencialmente retém repetição e eternidade de múltiplas modalidades de tempo conhecidas através da história da civilização”⁹ (1992, p. 216). São narrativas que consideram as ações marcadas pela efemeridade, pela contínua valorização do passado e pela permanente repetição. Os dois romances utilizam essa fluidez temporal como um dos recursos para a criação de literaturas pós-coloniais questionadoras tanto no uso da língua e da

⁸ “[...] time as project, teleology, linear and prospective unfolding; time as departure, progression, and arrival.” (Tradução nossa).

⁹ “[...] a specific measure that essentially retains repetition and eternity from among a multiple modalities of time known through the history of civilizations.” (Tradução nossa).

linguagem quanto nos aspectos de representação de personagens, principalmente no que diz respeito a nacionalidade e a gênero.

1.2 Que espaço é este?

Já não mais se sabia onde terminava a terra, onde começava a água, o que ainda era o palácio ou já o navio, a caravela.

Em busca do tempo perdido – Marcel Proust

Bal afirma que a estória é determinada pela forma como a fábula, a série de eventos, é apresentada. Durante esse processo, os lugares são conectados a certos pontos de percepção. Esses lugares, vistos em relações com suas percepções são chamados de espaço. Esse ponto de percepção pode ser um personagem, que é situado em um espaço que observa e reage a ele (1988, p. 93). Portanto, as relações obtidas entre as descrições de personagens e espaços e os entrelaçamentos oriundos dessas representações é que auxiliam na percepção de sentido que ambos fornecerão à narrativa.

Não apenas o tempo, nos dois romances, é fluido, o espaço também o é. Ashcroft, Griffiths e Tiffin afirmam que uma sensação de deslocamento entre língua e lugar pode ser experimentada tanto por aqueles que usam uma língua como materna quanto por aqueles que a usam como segunda língua. Segundo os autores, a teoria do lugar não propõe simplesmente uma separação binária entre o lugar nomeado e descrito pela língua e algum lugar real inacessível a ela, mas indica que, de certa forma, o lugar é linguagem, algo em constante fluxo, um discurso em processo (1995, p. 391), ou seja, fluido. É dentro desse local, dessa linguagem, que a língua pode ser questionada como se fosse algo sólido.

Em *O deus das pequenas coisas* e em *O paciente inglês*, os espaços representados – interiores e exteriores e os objetos que os compõem – não têm a mera função de pano de fundo para o desenrolar das narrativas, criando o que Roland Barthes chama de “efeito de realidade” (2004, p. 133). Eles se tornam, na verdade, temas, objetos de apresentação que podem e devem ser relacionados com os outros temas apresentados nos romances. Ao analisar a significância do espaço humano, Barthes afirma que a “geografia científica e sobretudo a cartografia moderna podem ser consideradas como uma espécie de obliteração, de censura que a objetividade impôs à significação” (2001, p. 219-220). A transformação dos espaços em mapeamentos diminui as significações e os sentidos que os lugares possam exprimir. Nos romances de Ondaatje e de Roy,

os espaços buscam significados diferenciados daqueles que, pela solidez, encarceram e reprimem os personagens.

Em *O deus das pequenas coisas*, o desmembramento de parágrafos, juntamente com a descrição de lugares e objetos, funciona para descaracterizar os espaços como geografia sólida e unitária. Em uma passagem da narrativa de Roy, a perspectiva apresentada é a da coruja Ousa, que acompanha o caminhar de Estha pelo espaço das instalações úmidas e cheirando a pickles da fábrica Paraíso, pertencente à família Ipe:

Pelas limas amarelas flutuando em salmoura, que precisavam ser mexidas de quando em quando (senão formavam-se ilhas de fungos pretos, como cogumelos embabadados num caldo ralo).
 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 cheios 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. (1998, p. 198-199)

Nessa passagem, o olhar da coruja focaliza a narração realizada, repleta de imagens associadas a líquidos e fluidos – salmoura, vinagre, pectina, cola, água com espuma de sabão – e enfatiza a repetição cíclica, pois a coruja, no final da passagem, volta o olhar e reinicia o processo. O espaço descrito é apresentado em pedaços e segue o movimento do olhar da ave apontando para a possibilidade de focalizações diferenciadas: do alto, por um animal. A fábrica é descrita como um local incompleto, desleixado, anti-higiênico e não-promissor.

Em outros momentos, os espaços focalizados e desestruturados são barcos, como no exemplo abaixo, e as imagens relacionadas a líquidos e fluidos inundam os ambientes:

Lá fora o Ar estava Alerta e Brilhante e Quente.
 (...)
 O som do sol ressecando a roupa lavada. Branqueando os lençóis de cama.
 Endurecendo os sáris engomados. Branco-cru e ouro.
 (...)
 E Estha esperando por ela. Perto do rio.
 (...)
 Em cima de que Estha estava sentado?

Em cima daquilo em que eles sempre se sentavam quando estavam debaixo do pé de mangostão. Algo cinzento e arrepiado. Coberto de musgo e líquens, oculto por samambaias. Algo que a terra tinha reclamado. Não um tronco. Nem uma pedra...

(...)

Dedos cor de dedos lutaram com as samambaias, removeram as pedras, abriram caminho. Houve um esforço suado de achar uma beirada para segurar. E Um Dois e.

As coisas podem mudar em um dia.

Era um barco. Um minúsculo *vallom* de madeira.

O barco que Ammu iria usar para atravessar o rio. Para amar de noite o homem que seus filhos amavam de dia.

Um barco tão velho que tinha criado raízes. Quase.

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.

(...)

Verdecinzeno. Com peixes lá dentro. O céu e as árvores lá dentro. E, de noite, uma lua amarela partida lá dentro. (ROY, 1998, p. 205-207)

Em contraposição ao ambiente seco e inóspito, Estha aguarda Rahel dentro do barco, no rio. Um efeito de repetição, de duplicação é criado pelos reflexos na água no fundo do barco e da marca na grama. O uso de várias palavras e imagens associadas a líquidos e umidade – fungos, líquens, suor, peixes – e de justaposições – barcoflores barcofrutas, verdecinzeno – acompanham a narração de um ambiente familiar ao personagem. O rio é um local que, para os gêmeos, é sinônimo de espaço de encontro e comunhão e, para a mãe, via para a consumação do desejo, já que Ammu utilizava o local para se encontrar com Velutha, seu amante. No entanto, a ruptura do parágrafo em versos, a ruptura do próprio espaço do barco e a mudança de ritmo da escrita – por meio de frases curtas e rápidas – apontam para a interrupção da tranquilidade do personagem, para a compreensão da mobilidade das coisas e do mundo. Nesse sentido, a forma questionadora de apresentação do texto escrito e do espaço descrito antecipa uma transgressão que ocorrerá no desenrolar dos fatos: o incesto dos gêmeos.

A recusa das vozes narrativas em descrever o mundo por meio de verdades limitadas e sólidas é demonstrada por desestabilizações espaciais em que algumas imagens e metáforas misturam o “real” e o “irreal”, o objeto em si e o simulacro, a imitação, aquilo que é fabricado pelo homem. O quarto onde o paciente inglês descansa, na narrativa de Ondaatje, por exemplo, é descrito na primeira página do romance como sendo um quarto-jardim feito de árvores e

caramanchões pintados sobre suas paredes e teto. Tais imagens criam a sensação de falta de limite espacial na narrativa. As áreas que compõem a ambientação na estória não são absolutamente fechadas e desvinculadas; pelo contrário, elas permitem a possibilidade de fluidez entre o que é real e o irreal, entre o que é fabricado e criado pelo homem, entre espaços, como se houvesse conexões e fios fluindo pelo jardim-de-dentro e o jardim-de-fora. Essa sensação de fluidez, de uma ponte entre o “real” e o “irreal” ou entre espaços criados é poeticamente estabelecido na narrativa quando Hana sente que ela podia colher uma das flores da parede e prendê-la em seu vestido (2001, p. 27). Essas passagens questionam divisões e hierarquias convencionais, tais como a separação entre o lado de fora e o lado de dentro, o quarto e a biblioteca, e desorganizam a relação entre função e forma arquiteturais.

Estruturalmente, os itálicos funcionam como marcadores das seções no romance de Ondaatje: “*Westbury, Inglaterra, 1940*” (2001, p. 124) e podem adquirir características de rubricas de textos teatrais fornecendo informações adicionais aos leitores: “(3 centímetros cúbicos de coquetel Brompton. 3 h da tarde)” (2001, p. 115). No entanto, é pela justaposição de várias imagens de líquidos que a sensação de fluidez espacial é criada, como no exemplo abaixo:

o clarão de um relâmpago atravessou o vale, a tempestade caíra a noite inteira (...) o ciclorama de luz por trás deles tão breve que não foi mais que um lampejo a visão do seu turbante e o brilho das armas molhadas (...) o brilho molhado das armas quando o relâmpago se esgueirava para dentro da sala enchendo tudo de cor e sombra como fazia agora e um trovão de meio minuto rebentando pelo vale inteiro e a música de antífona, os acordes no teclado, *When I take my sugar to tea...* (2001, p. 48).

Manifestações da natureza translúcidas, como o relâmpago e a tempestade, interagem, molham e iluminam outros objetos sólidos; cores e sombras se misturam à música. Todos os espaços parecem ser preenchidos por fluidos. Da mesma forma, quando Kip leva um professor para ver as pinturas no alto de uma igreja, o indiano se dá conta da profundidade da igreja, não de sua altura, “o seu sentido líquido. A concavidade e a escuridão de um poço. A lanterna em sua mão lançava jatos de luz como uma vara de condão” (2001, p. 52). Nesse caso, a fluidez espacial, além de molhar os objetos e torná-los brilhosos, faz com que as dimensões se alterem e os sentidos ganhem novas percepções.

No romance de Ondaatje, os espaços também são transitórios, não há permanência que os identifique como eternos ou duradouros. Quando Kip avalia a paisagem ao redor da vila, a voz narrativa afirma que “a paisagem à sua volta é só uma coisa temporária, não há nela permanência

alguma” (2001, p. 63). A efemeridade dos espaços contribui para a percepção de que as coisas não são fixas e imutáveis; elas, na verdade, são percebidas individualmente e estão em constante processo de mudança. No entanto, a relação entre seres e espaços se mantém bastante complexa. Apesar de afirmar que as coisas e os lugares aparecem e desaparecem, o paciente inglês diz que seu “grande desejo era permanecer ali, entre aquelas acácias. Não estava andando num lugar onde ninguém jamais pisara, mas sim num lugar habitado ao longo dos séculos por populações passageiras, momentâneas” (2001, p. 99). Apesar de o paciente inglês compreender a efemeridade dos espaços, ele deseja permanecer no local que lhe proporciona bem-estar, sombra e frescor.

O paciente inglês também usa referências literárias e geográficas que estão intimamente relacionadas a imagens fluidas e aquosas para destacar a questão de movimento, de mudança constante: “até os mares se separam, por que não os amantes? O porto de Éfeso, os rios de Heráclito desaparecem e são substituídos por estuários de aluvião. A esposa de Candaules se torna a esposa de Giges. As bibliotecas incendeiam-se” (ONDAATJE, 2001, p. 162). Nesse sentido, as águas que podem trazer e manter a vida são também suscetíveis a um fim, como o caso amoroso de Katharine e o paciente inglês, através do ponto de vista dele. Os mares se movem, os portos e os rios são substituídos por aluvião – material de areia e terra carregado pela água –, como sedimentos do passado, em camadas. A esposa se move de um marido para outro de acordo com sua própria volição e o caso amoroso de Katharine e o paciente inglês não é esquecido, mas mantém-se na memória dele como os livros queimados na biblioteca emergirão na memória de quem os leu. As ideias de mudança, de movimentação, de transformação e de ciclos enfatizam o questionamento de noções que clamam pela fixidez, pela permanência, pelo progresso linear.

Essas movimentações fluidas e constantes, além de interferirem no desenvolvimento dos personagens, também atingem os espaços das cidades: “*Pois aquelas cidades que foram grandes em eras passadas devem agora ter se tornado pequenas, e aquelas que foram grandes na minha época foram pequenas em épocas anteriores... A boa fortuna do homem jamais persiste no mesmo lugar*” (ONDAATJE, 2001, p. 100). O uso dos itálicos, para citar trecho de obra de Heródoto, e o tema de mudança que percorre todo o romance possibilitam uma escrita fluida, que enfatiza o processo, a constante mudança. Catherine Belsey define que “é a língua que fornece a possibilidade de significado, mas como a língua não é estática, mas está continuamente em

evolução, o que está inerente ao texto é uma série de possibilidades de significado” (1982, p. 28). Tal fluidez é frequentemente obtida pela repetição de imagens associadas a líquidos e fluidos, pelos jogos linguísticos e pela associação entre espaços fluidos e o tema de mudança.

De forma parecida com o trabalho com o tempo, o uso da linguagem em *O paciente inglês*, além de possuir a função de caracterização de alguns personagens, também questiona demarcações fixas dos estados físicos, como no caso do paciente inglês e Katharine nesta passagem:

Ele mesmo bem que gostaria de morrer numa caverna, com aquela privacidade, os nadadores presos nas pedras em volta deles. Bermann lhe dissera que nos jardins da Ásia a pessoa olhava a pedra e imaginava a água, era possível olhar a água parada de um tanque e acreditar que possuía a dureza da pedra. Mas ela era uma mulher que crescera entre jardins, umidade, palavras como *treliça* e *ouriço-cacheiro*. (...) Ela sempre ficava mais feliz na chuva, em banheiros inundados de vapor úmido, na sonolência aquosa, debruçada para fora da janela do quarto dele naquela noite de chuva no Cairo, vestindo as roupas ainda molhadas, para ter mais contato com a água. (ONDAATJE, 2001, p. 117)

A descrição de Katharine, repleta de imagens de líquidos, enfatiza sua personalidade frequentemente descrita como sendo mais complexa e mais fluida e faz oposição ao ambiente sólido e seco das cavernas.

Alguns fenômenos da natureza, como as tempestades de areia e os ventos do deserto, em *O paciente inglês*, incorporam características líquidas e preenchem os espaços. As tempestades, por exemplo, são representadas em um processo de crescimento mutante, nascem e se tornam maiores. Quando os geógrafos se encontram envolvidos por uma tempestade de areia que modifica a superfície do deserto, eles leem uma passagem dedicada a essas tempestades: “*É como se por baixo da superfície houvesse chaminés de vapor, milhares de orifícios através dos quais soprassem minúsculos jatos de vapor. A areia salta em pequeninos esguichos e redemoinhos*” (ONDAATJE, 2001, p. 96). Uma substância natural sólida e seca – a areia – é descrita com características líquidas e fluidas. Tempestades de areia são comparadas às tempestades marinhas: as pessoas saem delas como se se recuperassem de um afogamento (ONDAATJE, 2001, p. 97).

As descrições dos ventos também possuem uma forte relação com líquidos: um tipo de vento é seguido por chuva, outro se afoga no Atlântico, um é uma brisa marinha, outro carrega fragrâncias; há também alguns “ventos particulares” (humanos) também relacionados a líquidos que viajam pelo chão como uma inundação. Outro é chamado de “mar das trevas”; outro produz torrentes de lama que são confundidas com sangue (ONDAATJE, 2001, p. 18-9). Essas

descrições enfatizam relações intrínsecas entre fenômenos da natureza e seres humanos. Relações que são, às vezes, marcadas pela morte, como o caso de afogamentos, e por conflitos, como no caso do sangue. Essas passagens também apontam para o fato de que algumas características descritas desestabilizam as percepções que os seres humanos possuem dos fenômenos naturais, um caso de sinestesia em que as percepções sensoriais se misturam, a areia é comparada ao mar, alguns ventos são perfumados e outros são comparados a água.

Assim como o quarto fluido do paciente inglês, o deserto é representado como um lugar que recusa demarcação e nomeação por estar em constante movimento: “O deserto não podia ser possuído nem reclamado por ninguém – era uma peça de roupa arrastada pelo vento, nunca enroscava entre as pedras, batizada com cem nomes diferentes muito antes de existir a Cantuária, muito antes de guerras e tratados terem retalhado a Europa e o Oriente” (ONDAATJE, 2001, p. 97). A passagem apresenta ideias de movimento, de uma existência anterior à do explorador europeu, da impossibilidade de marcar território, de nomear. O deserto não pode ser possuído e marcado devido a sua fluidez, ao seu movimento que recusa demarcação, fixidez. O deserto, no romance, é uma metáfora para a constante mudança e a transitoriedade da posse territorial. Por estar desvinculado de controle e ser um símbolo de mudança, o deserto pode se tornar um lugar, nas palavras de John D. Peters, no qual alguém pode buscar transcendência e procurar purificação espiritual (1999, p. 26).

As imagens e metáforas de águas e fluidos também estabelecem as características ambivalentes do deserto. No início da narrativa, quando o paciente inglês é salvo pelos árabes, eles se movem através de leitos de rios secos do Mar de Areia e ele é colocado em uma espécie de berço, uma carcaça de bote (ONDAATJE, 2001, p. 14). As características nômades dos homens que o resgatam aumentam a sensação de movimento que será desenvolvida ao longo de todo o romance enquanto a imagem do bote e o nome invertido e paradoxal do deserto – Mar de Areia – chamam a atenção para o uso de contrastes em relação à representação do deserto na narrativa.

A personificação de elementos da natureza e de objetos também ocorre em *O deus das pequenas coisas*. O carro da família, no estacionamento do Hotel Rainha do Mar, focalizado pela percepção infantil, cochicha com outros carros menores: “*Hslip Hslip Ssnooh-snah*. Uma senhora grande numa festa de senhoras pequenas. Rabo-de-peixe a postos” (ROY, 1998, p. 121). O rio é comparado a uma avó, velha e pequena, quieta e limpa, que vai à igreja. Nesse sentido, o rio é

descrito como algo ou alguém que não olha para a direita e nem para a esquerda, simplesmente segue seu curso sem se intrometer na vida de ninguém (ROY, 1998, p. 215). No entanto, em outro momento da narrativa, há um alerta para a relação perigosa que pode existir entre rio e pescadores: “é errado um pescador pensar que conhece bem o rio. *Ninguém* conhece o Meenachal. Ninguém sabe o que ele pode arrebatrar ou devolver de repente. Nem quando. É isso que faz os pescadores rezarem” (ROY, 1998, p. 259). O rio também é personificado e apresentado com características complexas e ambivalentes, como o deserto e as tempestades de areias fluidas de *O paciente inglês*. Aparentemente, a fluidez do rio o caracteriza como um elemento independente; entretanto, ele pode interferir nas vidas daqueles que se atrevem a percorrer seu curso ou, até mesmo, na vida dos habitantes por meio de inundações causadas pelas monções anuais.

No romance de Roy, há passagens em que o estado líquido se mostra de forma contundente e significativa no espaço descrito. Na passagem em que Vellya Paapen, pai de Velutha, conta a Mammachi que Ammu e Velutha estão se encontrando, as descrições se iniciam com uma chuva inesperada que havia começado na tarde anterior. Kochu Maria limpa um peixe e produz uma tempestade de escamas e cheiro; Paapen aguarda, bêbado, na chuva; Mammachi lava suas mãos com sabão para tirar o molhado dos fluidos do olho artificial de Paapen. Quando ele revela o segredo, “começou a chorar. Metade dele chorava. As lágrimas brotavam do olho de verdade e brilhavam na face negra” e ele sente ânsias de vômito. O som forte da chuva se mistura ao grito de Mammachi ante a transgressão. Ela agride o senhor e ele se estatela na lama molhada. Ela cospe sobre ele, que permanece molhado, chorando, na chuva. Baby Kochamma, que havia aparecido, unge seus pensamentos com óleos suntuosos para culpar e punir Ammu e Velutha e ordena um copo de água para Mammachi (1998, p. 257-258). Nesse sentido, águas, líquidos e fluidos ocupam todos os locais e são utilizados para representar todos os espaços, sejam eles externos – dos ambientes, da casa, do pátio – ou internos – das emoções e estados de espírito apresentados pelos personagens. A passagem inter-relaciona espaços líquidos e conflito entre personagens.

O espaço do sonho é outro local apresentado e valorizado nas narrativas e que desestabiliza lugares supostamente concretos, com limites solidamente delimitados e estabelecidos. Em *O deus das pequenas coisas*, é, muitas vezes, no espaço do sonho que os personagens se comunicam. A comunicação entre os gêmeos pode ser lida como uma forma de

linguagem performativa, de acordo com a teorização de J. L. Austin segundo o qual, em muitos casos, é possível criar a performance de um ato do mesmo tipo não pelo discurso de palavras, sejam elas escritas ou faladas, mas de alguma outra forma (1988, p. 8). Em momentos de sonho comunal, Ammu, Estha e Rahel se encontram: “foram entregues à mãe dormindo profundamente, flutuando nessa ficção” (ROY, 1998, p. 319). Os gêmeos são capazes de se comunicar no espaço dos sonhos. A palavra “ficção”, na passagem, simboliza a característica de criação e de prazer que tais momentos possuem nas experiências vividas pelos gêmeos. Em outros momentos, Ammu sonha com golfinhos e um azul profundo e Estha e Rahel, juntos, sonham com seu rio e com o mundo inteiro – peixes, o céu, árvores, a lua amarela quebrada – dentro dele, em um mundo perfeito composto de divinas pequenas coisas. *O deus das pequenas coisas* apresenta um espaço alternativo – o dos sonhos –, como uma possibilidade de comunicação, já que no mundo exterior a comunicação é dificultada ou impossibilitada pelos parentes desses três personagens. O romance de Roy apresenta a comunhão de pensamentos e sonhos dos gêmeos de forma fluida, mesclados dentro da narrativa na qual os limites entre os sonhos dos gêmeos e a realidade se misturam e parecem imperceptíveis. Nos sonhos em dupla, enfatiza-se a fluidez dos espaços, a água do rio e as imediações parecem se fundir e acompanhá-los. O espaço do sonho funciona como um local de encontro, que não poderia acontecer no espaço da narrativa, pois os gêmeos estão dormindo em quartos separados, de castigo.

Zygmunt Bauman afirma que “os líquidos, diferentemente dos sólidos, não mantêm sua forma com facilidade. Os fluidos, por assim dizer, não fixam o espaço nem prendem o tempo” (2001, p. 8). A estruturação temporal dos dois romances é cíclica, não linear e a organização espacial é osmótica, não separatista. Os dois romances criam espaços fluidos por meio de imagens poéticas associadas a líquidos e fluidos. Em *O deus das pequenas coisas*, por exemplo, o ar se torna líquido: “o ar estava pesado de umidade, tão molhado que dava para um peixe nadar nele” (ROY, 1998, p. 197). Em *O paciente inglês*, as águas inundam as percepções no deserto:

Haviam passado por fontes onde a água era amaldiçoada. Em certas áreas abertas havia cidades escondidas, e ele esperava enquanto os homens cavavam na areia até as casas enterradas, ou esperava enquanto cavavam em busca de ninhos de água. E a beleza pura de um inocente garoto dançarino, como o som da voz de um menino no coro, que ele lembrava como o som mais puro de todos, o rio de águas mais claras, as profundezas mais transparentes do mar. Aqui no deserto, que foi um mar antigo onde nada era firme ou permanente, tudo estava fluindo – como a roupa de linho por sobre o garoto como se ele abraçasse e soltasse a si mesmo do oceano da sua própria placenta azul. (ONDAATJE, 2001, p. 23)

Os espaços descritos nos dois romances são criações próprias das duas obras que diferem das noções espaciais convencionais, geralmente marcadas pela descrição realista, por separação territorial. Bauman discute que essa separação territorial é o direito a um espaço defensável, separado: “esforços para manter à distância o ‘outro’, o diferente, o estranho e o estrangeiro, e a decisão de evitar a necessidade de comunicação, negociação e compromisso mútuo, não são a única resposta concebível à incerteza existencial enraizada na nova fragilidade ou fluidez dos laços sociais” (2001, p. 126). A separação espacial, nesse sentido, reflete também uma necessidade de separação e distância corporal entre os indivíduos. As fronteiras territoriais, assim como os limites exteriores do corpo funcionam, para Bauman, “para separar o domínio da confiança e do cuidado amoroso da selva do risco, da suspeição e da perpétua vigilância. O corpo e também a comunidade postulada são aveludados por dentro e ásperos e espinhosos por fora” (2001, p. 210-211).

A ansiedade da família Ipe, em *O deus das pequenas coisas*, de manter limites sociais por meio do sistema de castas encontra resistência no silêncio de Velutha que, como o de Estha, tem um significado relevante. Homi K. Bhabha, ao discutir a identificação ambivalente de amor e ódio que une uma comunidade, afirma que “enquanto um limite firme é mantido entre os territórios e a ferida narcísica está contida, a agressividade será projetada no Outro ou no Exterior” (1998, p. 211). Por isso Mammachi e Baby Kochamma projetam em Velutha toda a necessidade de manter os limites e barreiras sólidos e edificadas. Após o conflito envolvendo chuva e cuspe, Velutha – com suas unhas pintadas de esmalte – encontra tranquilidade no rio. A relação que Baby Kochamma pretende ter com Velutha é a não-relação. O (não-)contato é a estratégia antropológica de Claude Lévi-Strauss em que o outro é “vomitado” e cuspidado, visto como incuravelmente estranho e alienado, sendo que há uma barreira que impede o contato físico, o diálogo e o relacionamento social (1996, p. 366). Atualmente, as consequências variantes do (não-)relacionamento seriam encarceramento, deportação e assassinato. A agressividade é uma consequência da discriminação de Mammachi e é no corpo de Velutha que essa agressividade é marcada.

Butler afirma que todos os sistemas sociais são vulneráveis em suas margens e “todo tipo de permeabilidade não regulada constitui um lugar de poluição e perigo” (2003, p. 189). Nesse sentido, os limites sólidos desejados por Mammachi são ilusórios. Na verdade, é no espaço

intermediário permeável que a transgressão pode ocorrer. O corpo de Velutha, por determinações de casta, deveria ser intocável e, por isso, lhe seria delegado o trabalho com fluidos corporais. De acordo com o sistema de castas, empregos intocáveis, tais como limpeza de banheiro e remoção de lixo, exigem que pessoas dessa casta estejam em contato com fluidos corporais. Eles são, portanto, considerados poluídos e não devem ser tocados. Por essa razão, personagens como Mammachi são obcecados com a intocabilidade.

Os espaços sólidos e separatistas e os corpos intocáveis são questionados nos dois romances, que propõem a ausência de barreiras e um fluxo dos seres, dos corpos. No último parágrafo do romance de Ondaatje, por exemplo, há uma justaposição de imagens de Hana na Europa e de Kip na Índia que simboliza um cruzamento dos espaços para que haja contato pessoal. No romance de Roy, espaço e personagem se misturam: “o mundo, trancado lá fora durante anos, repentinamente o inundava, e agora Estha não conseguia mais se ouvir por causa do barulho” (1998, p. 26). Os corpos parecem adquirir características fluidas ao se incorporarem ao espaço: “Os pés dele tocaram o leito lodoso. Quando ele saiu do rio e subiu os degraus de pedra, ela viu que o mundo em que estavam era dele. Que ele fazia parte daquilo. Que pertencia a ele. A água. A lama. As árvores. Os peixes. As estrelas. Ele se deslocava com tanta facilidade no meio daquilo tudo” (1998, p. 331). A poética fluida, aqui apresentada, liga a fluidez com o corpo, a fluidez no corpo, a fluidez pelo corpo.

Os espaços e os conflitos permeados por líquidos adquirem novas significâncias. Bal afirma que os lugares, na literatura, são subdivididos para ganhar significados dentro das relações entre os elementos. Um contraste entre o lado de dentro e o lado de fora, por exemplo, se torna relevante na medida em que o lado de dentro carrega a sugestão de proteção e o lado de fora, de perigo (1988, p. 44). Essa oposição espacial se torna fluida nos romances, já que os espaços não possuem demarcações bem definidas, em vários momentos, nas duas narrativas. Em *O paciente inglês*, os ambientes de dentro e de fora da casa da vila parecem interligados, em *O deus das pequenas coisas*, a umidade do rio se desloca e preenche os ambientes internos das casas.

O espaço fluido dos sonhos também está presente nas vidas dos personagens do romance de Ondaatje. O paciente inglês não diferencia sonho de realidade quando se encontra em recuperação no deserto: “o deserto noturno os envolve, atravessado pela ordem vaga das tempestades e das caravanas. Há sempre perigos e segredos ao redor dele, como quando com os olhos vendados moveu a mão e cortou-se numa lâmina de dois gumes na areia. Às vezes não sabe

se são sonhos, o corte tão limpo que nem sequer doía” (2001, p. 22-23). Hana também mistura, conscientemente, realidade e sonho, em alguns momentos, quando busca Kip: “tudo isso Hana sabe que se passa na sua cabeça, enquanto ela dorme a seu lado, virtuosa como uma irmã” (2001, p. 89). Além de exemplificar um espaço de pouca nitidez, os sonhos também desenvolvem as mudanças sentidas por outros personagens. É no espaço dos sonhos que Katharine começa a perceber sua relação complexa com o paciente inglês, que vai do ódio e da rejeição ao interesse e ao amor (2001, p. 103). Nesse sentido, os sonhos se confundem com a realidade e, por vezes, acabam influenciando as mudanças e decisões dos personagens.

Da mesma forma que nos sonhos, Estha e Rahel criam, no dia a dia, espaços alternativos, que são apresentados por meio de uma repetição constante de metáforas associadas a líquidos e águas. Eles imaginam uma bolha verde-azul que simboliza um mundo próprio no qual eles se tornam detentores de poder e podem criticar o mundo ao redor por meio de uma performance linguística, usando as palavras e formas de expressão que eles próprios criam. É nesse espaço paralelo e repleto de imagens associadas a líquidos que os personagens fazem da identidade um tipo de performance por meio da linguagem e da própria aparência. Eles passam a habitar um lugar onde estão no mundo, mas parecem não fazer parte dele.

O espaço performativo que os gêmeos criam se torna uma alternativa para lidar com os conflitos familiares gerados, às vezes, pelas consequências do colonialismo inglês na Índia. Seus familiares exigem que os gêmeos se comportem como eles passaram a acreditar que os ingleses se comportam: como pequenos adultos educados e silenciosos. Quando Ammu repreende Rahel por brincar com bolhas de saliva, “Rahel colocou os óculos de sol. O Mundo ficou furiosamente colorido” (ROY, 1998, p. 93). Ao mesmo tempo, a estória transforma esse mundo performativo em uma “realidade” dentro da narrativa como se o que eles sonham, desejam ou criam por meio de performances se tornasse um fato dentro da estória. Quando os gêmeos se encontram no aeroporto para receber Margaret Kochamma e Sophie Mol e devem se comportar de forma exemplar frente aos parentes ingleses, como é exigido pelos familiares, eles criam um mundo performativo alternativo. Eles se tornam os Embaixadores Gêmeos Bivitelinos: Sua Excelência o Embaixador E(lvis) Pélvis e a Embaixadora I(nseto) e veem que “cangurus de boca vermelha com sorrisos de rubi andavam pelo chão do aeroporto” (ROY, 1998, p. 146). Nesse sentido, assim como o espaço do sonho, o espaço do mundo performativo criado pelos gêmeos é fluido,

pois oscila entre a “realidade” dos personagens narrada no romance e o mundo imaginário criado por Estha e Rahel.

Além de tornar os espaços físicos fluidos, as vozes narrativas transformam os objetos ao envolvê-los em líquidos. Livros umedecem e se transformam em águas a serem viajadas com remos silenciosos. Os objetos descritos, além de preencherem os lugares, adquirem status espacial. Eles determinam o efeito do local descrito por meio da forma, das medidas e das cores descritas e, principalmente, pelo desbalanceamento provocado pela aquisição de características aquosas, líquidas, fluidas. Tal mudança também ocorre pelo uso de imagens e metáforas de água – como a chuva – que enfatiza o questionamento de estruturas fixas, imutáveis, sólidas.

Em *O paciente inglês*, por exemplo, um *trompe l’oeil* se torna um objeto recorrente na narrativa. Por ser um efeito que produz uma ilusão de realidade nas pinturas, obtido por meio de luz e perspectiva, o *trompe l’oeil* proporciona fluidez às pinturas. É por meio desse efeito que a pintura do quarto da vila italiana dá a sensação de mudança de estado físico e Hana tem a impressão de que poderia colher a flor da pintura (ONDAATJE, 2001, p. 27). O deslocamento de impressão permite até que o deserto seja comparado a um *trompe l’oeil*: “É um lugar cheio de reentrâncias. O *trompe l’oeil* do tempo e da água” (ONDAAJTE, 201, p. 178). A pintura mimetiza o espaço exterior, “apagando” a diferença entre o lado de dentro e o lado de fora, entre o real e o criado, o imaginado.

1.3 Colagem memorial na casa da história de Heródoto

Uma alegria líquida e suave como o ruído de muitas águas jorrou sobre sua memória e ele sentiu em seu coração a paz suave de espaços silenciosos de um céu tênue e desvanecente acima das águas, do silêncio oceânico, de andorinhas voando através do crepúsculo marítimo acima das águas fluentes. Uma alegria líquida e suave jorrou através das palavras em que as vogais longas e suaves colidiam de mansinho e desapareciam, projetando-se e fluindo de volta e sacudindo sempre os sinos brancos de suas ondas num repique mudo e num langor mudo e num suave grito abaixo e desfalecente.

Um retrato do artista quando jovem – James Joyce

Além do tempo cíclico e dos espaços fluidos, os dois romances também questionam a função da história como registro de verdades absolutas e autoritárias. Os dois romances apresentam ficções autorreflexivas e que são, ao mesmo tempo, fundadas em realidades políticas

e sociais e em acontecimentos históricos. Em *O paciente inglês*, por exemplo, a presença de Heródoto, que é considerado o pai da história, é evocada inúmeras vezes na narrativa e quando a definição do papel da história é determinada, ela ocorrerá, em itálico, exatamente após o suicídio de Madox, colega de trabalho do paciente inglês e seu melhor amigo, devido às consequências dos conflitos entre nações na Segunda Grande Guerra: “*Eu, Heródoto de Halicarnasso, escrevo minha história para que o tempo não desbote as cores daquilo que o homem trouxe ao mundo, nem tampouco apague os feitos grandiosos tanto dos gregos como dos bárbaros... juntamente com os motivos pelos quais combateram uns contra os outros*” (ONDAATJE, 2001, p. 163). A narrativa principal do livro de Heródoto é sobre o estabelecimento do império persa e sobre a resistência das cidades gregas ao jugo imperial (BOLLAND, 2002, p. 51) e funciona também como um paralelo para retratar a resistência indiana ao império britânico, em *O paciente inglês*.

A visão tradicional da história a define como um registro de eventos únicos, ocorrendo em um tempo linear que se move de um acontecimento a outro, que não pode ser repetido e que pode ser organizado em passado, presente e futuro. Nas palavras de Hayden White quando discute a relação tradicional entre arte e história através dos tempos: “a arte em geral era a representação do possível, e a história era a representação do *real*” (1995, p. 394). Da mesma forma, Cobley discute que a ficção lida com eventos imaginados ao passo que a não-ficção usa os fatos sobre o mundo real como sua fonte (2003, p. 179). Portanto, tradicionalmente, a história se liga ao real e relata os acontecimentos que ocorreram na realidade enquanto a arte ou a ficção se liga àquilo que é irreal e cria situações que ocorreram na imaginação.

Tanto as narrativas de Ondaatje e Roy quanto as teorias de Cobley e White jogam luzes um pouco diferentes sobre a história em seus textos. White, por exemplo, discute “o labor histórico como o que ele manifestamente é, a saber: uma estrutura verbal na forma de um discurso narrativo em prosa que pretende ser um modelo, ou ícone, de estruturas e processos passados no interesse de *explicar o que eram representando-os*” (1995, p. 18). Cobley também relaciona o produto que advém da história como um discurso quando afirma que ela lida com eventos reais que realmente aconteceram independentemente do que foi registrado sobre eles e há também uma prática de escrever a história que se fundamenta não em uma verdade conhecível e objetiva, mas em uma representação do que pode ser tirado do registro ou arquivo histórico (2003, p. 30). Portanto, o discurso histórico é um discurso originado em sinais e que oferece uma

interpretação seletiva de um passado real. No caso dos dois romances, seria um passado marcado pela exploração e que influencia as diversas relações existentes entre os personagens.

Os dois romances problematizam a relação entre história e ficção. Linda Hutcheon define a metaficção historiográfica como a forma literária que trata da história e questiona versões oficiais do passado, apresentando uma perda ampla de fé em narrativas de sustentação e uma crise na base da legitimação de qualquer campo de conhecimento. Hutcheon, como White, sustenta que a história não pode mais ser aceita como aquela que determina como as coisas realmente aconteceram, mas deve ser considerada como uma construção, como tendo sido feita pelo historiador por meio de um processo de seleção, ordenamento e narração (1988, p. 14-15). A metaficção historiográfica considera a história e a ficção como criações humanas e repensa a re-elaboração das formas e dos conteúdos do passado (1991, p. 22). No lugar das verdades de autoridade do passado, o conhecimento pós-moderno é caracterizado pelo que Jean-François Lyotard chama de sensibilidade para as diferenças, um reconhecimento da heterogeneidade dos sistemas pelos quais o conhecimento é validado (2000, p. 7).

No romance de Ondaatje, por exemplo, por meio da utilização de um estilo extremamente formal, o paciente inglês define, pelas palavras de Madox, em itálicos, qual a função profissional que eles desempenhavam na região: *“Minha tarefa consiste em descrever em breves palavras as diversas expedições que seguiram o rumo de Gilf Kebir. Dr. Bermann mais tarde nos levará de volta ao deserto tal como era há milhares de anos...”* (2001, p. 102). Entretanto, mesmo quando a narrativa apresenta um discurso formal que pretende representar registros históricos oficiais, ela o faz por meio de citações banhadas por imagens de águas e líquidos. Os discursos dos oradores da Sociedade Geográfica, em que há inúmeras menções sobre águas e vapores, são registrados no romance em itálico:

Outras depressões nessa região, além da muito mencionada Wadi Rayan, podem ser consideradas passíveis de utilização em projetos de irrigação e drenagem no Delta do Nilo? Os suprimentos de água artesianos nos oásis estão gradualmente diminuindo? Onde devemos procurar pelo misterioso “Zerzura”? Haverá ainda outros oásis ‘perdidos’ à espera de serem descobertos? Onde se encontram os pântanos das tartarugas, citados por Ptolomeu? (2001, p. 94)

Antigos projetos com águas – de irrigação, suprimentos – ou reservatórios naturais – oásis e pântanos – são estreitamente vinculados ao futuro da região. Essas passagens apontam para a característica de ciclos apresentada pelo tempo da história. As regiões que, no presente, são

desertos, eram, no passado, mares. O futuro se encontra no presente, no desejo dos seres humanos, não só na descoberta e resgate de oásis e pântanos, mas também na criação de projetos que permitirão a ocorrência de água na região. Passado e futuro se encontram entrelaçados ao presente.

A função do livro de Heródoto, na narrativa, é bastante ambivalente. O paciente inglês menciona que ele havia visto edições de *As histórias* com uma figura esculpida na capa, alguma estátua encontrada em algum museu francês. Essa estátua, sólida, é uma representação convencional da história e de Heródoto e tem a função de registro histórico permanente. Entretanto, o paciente inglês acrescenta: “mas nunca imaginei Heródoto deste jeito. Vejo-o como um desses homens esqueléticos do deserto, que viajam de um oásis para o outro, fazendo comércio com lendas como se fossem mercadores de sementes, consumindo tudo sem a menor desconfiança, montando as peças soltas de uma miragem” (ONDAATJE, 2001, p. 85). Nesse caso, a fluidez está relacionada ao oásis e miragens – o líquido (o oásis sendo fonte de água) e o etéreo (uma miragem sendo algo da imaginação que, obviamente, não pode ser tocado ou apreendido). Além disso, a imagem e a representação de Heródoto feitas pelo paciente inglês são a de um homem ordinário e sua história se torna estória ou lendas contadas e ouvidas. O romance brinca com as hierarquias do fato e da ficção. A modificação da visão sobre Heródoto mostra como o romance questiona a suposta versão reconhecida e oficial que a história pretende determinar sobre o passado. A narrativa de Ondaatje desestabiliza o status de evidência histórica de *As histórias*, rejeitando uma versão única do passado em favor de múltiplas vozes que constituem um recorde oral e comunal.

O personagem principal do romance, apesar de utilizar uma linguagem científica e formal para registrar seu trabalho de geógrafo, possui uma relação mais complexa com o universo das palavras: “sou um homem cuja vida, de muitas maneiras, mesmo como explorador, tem sido governada por palavras. Por rumores e lendas. Coisas mapeadas. Cacos escritos. O tato das palavras” (ONDAATJE, 2001, p. 156). O paciente inglês possui uma relação intrínseca com a linguagem, em que as estórias e os registros escritos têm uma influência significativa em sua vivência. Poeticamente, ele considera os pedaços e o (con)tato com as palavras. O personagem apresenta a necessidade de usar as palavras de uma forma objetiva e descritiva para seus artigos profissionais. No entanto, o romance, à medida que o personagem vai sendo envolvido pela ficção dos rumores e lendas e se torna um produtor de escritos, focaliza também as variações das

escritas e o manejo delas. Nesse sentido, a narrativa cruza as pontes entre escrita histórica formal e ficção, questionando essas divisões e valorizando pequenos relatos individuais.

No romance de Ondaatje, o questionamento de uma verdade histórica está intrinsecamente conectado às metáforas que se referem a água, ao contar ficcional de histórias e às leituras que as pessoas fazem delas, como exemplificado pela passagem a seguir: “Quando não chovia, as acácias murchavam, os rios intermitentes secavam... até que a água subitamente reaparecesse, cinquenta ou cem anos depois. Aparições e desaparecimentos esporádicos, como as lendas e os boatos no decurso da história” (2001, p. 99). Nesse sentido, as histórias do deserto – e a história de *O paciente inglês* é uma delas – possuem uma característica fluida ao serem comparadas a águas temporárias e, de fato, tais histórias, exemplificadas por lendas e rumores, se tornam parte da história. Histórias e história(s) tornam-se fluidas e não podem ser separadas.

Na narrativa de Roy, por sua vez, a história adquire características de uma casa velha e assustadora isolada em uma ilha cheia de fantasmas e de vozes sussurrantes:

A Casa da História (onde ancestrais de hálito de mapa com unhas dos pés duras um dia sussurravam) não podia mais ser alcançada a partir do rio. Tinha voltado as costas a Ayemenem. Os hóspedes do hotel eram levados de barco pela represa, direto de Cochin. Chegavam de lancha, abrindo um V de espuma na água, deixando para trás uma película irisada de gasolina. (1998, p. 132)

A narrativa critica a transformação da história, das tradições culturais e históricas em local e artefato para turistas, que também causam a poluição dos espaços. Na passagem acima, o romance aponta para a relação intrínseca entre história e geografia: a primeira pode negligenciar as pessoas do presente e a segunda oferece mapas para alimentar os ancestrais; a primeira valoriza os grandes atos ocorridos e se esquece dos pequenos, a segunda fornece mapas, que demarcarão espaços e solidificarão o poder de quem possui territórios, e ainda mantém esse poder no mesmo grupo por gerações.

No entanto, a própria narrativa aponta para o fato de que a história não apenas negligencia os habitantes da cidade ao lhes dar as costas; na verdade, ela pode julgar, escolher, decretar e punir: “a História usava a varanda dos fundos para negociar seus termos e cobrar o que lhe era devido. Que a inadimplência levava a funestas consequências. Que no dia que a História escolhesse acertar seus livros, Estha guardaria os recibos por tudo o que Velutha pagou” (ROY, 1998, p. 204). A história é discutida como personificação que negocia às escondidas e não abertamente e os saldos devedores sempre recaem sobre alguém. Assim como a noção de história

do romance de Ondaatje, a história do romance de Roy também não é isenta. Além disso, por meio da antecipação e consequente repetição dos acontecimentos, a narrativa de Roy aponta para a relação entre Paapen e a revelação dos encontros secretos entre Ammu e Velutha: “O pobre velho Vellya Paapen, se ele soubesse então que a história tinha escolhido a ele como seu deputado, que seriam as lágrimas *dele* que colocariam o Terror em movimento” (1998, p. 204). A imagem das lágrimas de Paapen se torna emblemática para a dramática revelação da transgressão sexual entre personagens de castas diferentes – Ammu e Velutha.

A história é apresentada, em *O deus das pequenas coisas*, de forma ambivalente, complexa, fluida. Aparentemente, ela não se importa com as atitudes dos personagens, mas os avalia e impõe os veredictos. Os personagens não podem entrar na Casa da História, já que suas portas encontravam-se sempre fechadas, mas são ocasionalmente puxados para dentro dela, já que suas janelas estão sempre abertas, quando um dos acontecimentos mais terríveis se concretiza – o assassinato de Velutha – e eles têm que enfrentar a “História em performance ao vivo” (ROY, 1998, p. 293). A representação da imagem da Casa da História de Roy reflete a ambivalência do anjo da história de Walter Benjamin que o autor descreve ao interpretar a pintura de Paul Klee:

Há um quadro de Klee chamado *Ângelus Novus*. Representa um anjo que parece a ponto de afastar-se para longe daquilo a que está olhando fixamente. Seus olhos estão arregalados, sua boca aberta, suas asas estendidas. O anjo da história deve ter este aspecto. Seu rosto está voltado para o passado. Onde diante de *nós* aparece um encadeamento de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que vai empilhando incessantemente escombros sobre escombros, lançando-os diante de seus pés. O anjo bem que gostaria de se deter, despertar os mortos e recompor o que foi feito em pedaços. Mas uma tempestade sopra do Paraíso e se prende em suas asas com tal força, que o anjo já não as pode fechar. A tempestade irresistivelmente o impele ao futuro, para o qual ele dá as costas, enquanto o monte de escombros cresce até o céu diante dele. O que chamamos de Progresso é *esta* tempestade. (1987, p. 222)

O anjo de Benjamin vive no entre-lugar entre o passado e o futuro, olhando para trás, assombrado, e sendo empurrado para o futuro. A Casa da História do romance de Roy é o espaço onde as catástrofes individuais acontecem e, ao mesmo tempo, é o local em que as consequências do desenvolvimento não-sustentável ocorrem, gerando mais catástrofes e escombros ecológicos em nome do progresso.

A história, vista tradicional e convencionalmente como mantenedora de verdades absolutas, é igualmente questionada como verdade única. Os dois romances são narrativas em que, de acordo com Michael Featherstone quando discute feminismo e pós-colonialismo, há uma

ênfase em pluralidade, em histórias irreconciliáveis e contestadas, em oposição a uma história unidirecional unificada (1999, p. 59), ou seja, solidificada. A ênfase na pluralidade reflete a valorização, nos dois romances, das várias histórias individuais. Em *O paciente inglês*, busca-se questionar o status do público sobre o privado e reclassificar o último por meio da valorização das relações entre os personagens. Em *O deus das pequenas coisas*, questiona-se a superioridade das grandes coisas, representadas pelos grandes acontecimentos históricos, sobre as pequenas coisas, fatos que ocorrem com os personagens e que podem, também, ser grandiosos.

A história dá espaço, nas duas obras, ao trabalho da memória. Valoriza-se não a história e a relação entre nações, mas sim a memória e as relações entre os personagens. Estórias e memórias, dentro da estória/história, possuem maior destaque e são comparadas a águas temporárias. Nesse contexto, oposições binárias, tais como o público e o privado, o nacional e o pessoal, são desfeitas e aproximadas, interagindo entre si e, afinal, confirmando a afirmação de Frye de que é no líquido que os opostos se misturam com maior facilidade (1973, p.152).

Em *O deus das pequenas coisas*, a memória é personificada na forma de uma mulher no trem: “A memória era aquela mulher no trem. Louca na maneira como remexia coisas escuras num armário e trazia à tona as mais improváveis, um olhar passageiro, um sentimento. O cheiro de fumaça. O limpador de pára-brisa. Os olhos duros de uma mãe. Bem sã na maneira como deixava largos espaços de escuro velados. Não lembrados” (ROY, 1998, p. 81). A memória também é tratada de forma complexa e ambivalente. Ela pode não perceber, conscientemente, quais são as lembranças que emergirão, mas ela, conscientemente, esconde fatos que não devem ser lembrados.

A memória, nos dois romances, é valorizada como experiência coletiva e individual em que o contar estórias, o lembrar, se tornam possibilidades lúdicas e não simples gravações do passado. Eles se tornam ecos não-cronológicos que reverberam sobre e através de paredes sólidas. Nesse sentido, há uma relação indissociável entre repetição e memória. Em busca do entendimento do papel da repetição no texto ficcional, Miller afirma que uma diferente forma de eco ocorre em vários trabalhos da memória. A tapeçaria da memória em cada caso é costurada de acordo com as bases da experiência da recorrência (1982, p. 7-8). Nesse sentido, a rememoração nunca é a mesma em cada momento em que ocorre, ou seja, cada memória, mesmo que seja sobre o mesmo acontecimento, é única.

A memória possui um papel importante nos discursos dos quatro personagens mais relevantes de *O paciente inglês*, como as conversas dentro da tenda entre Hana e Kip: “Na barraca, havia noites de muita conversa e noites de conversa nenhuma. Nunca sabem ao certo o que vai acontecer, de quem será a fração de passado que vai emergir” (ONDAATJE, 2001, p. 183). A memória soa como eco, ela reverbera na mente dos personagens. Na narrativa, ela também é relacionada a imagens líquidas: “Ele sussurra outra vez, arrastando o coração atento da jovem enfermeira a seu lado para onde está o seu pensamento, aquele poço de memória em que ele não cansou de mergulhar durante os meses que precederam sua morte” (ONDAATJE, 2001, p. 10). A memória do paciente inglês adquire qualidade fluida, não pode ser controlada e sua mente flui dentro de suas memórias ao longo de toda a narrativa. Tais vislumbres de memória também vêm aos poucos, como Hana brincando de amarelinha no jardim: algumas vezes alguns quadrados são pulados e o movimento da brincadeira é um movimento eterno do Inferno ao Paraíso e do Paraíso ao Inferno, um movimento de vários tempos. Tal relação entre memória, tempo e repetição é evocada por Miller quando afirma que

cada apresentação de um dado episódio ecoa para trás e para frente indefinidamente, criando um padrão de repetição como uma corrente de água. Se há narradores dentro de narradores há também tempos dentro de tempos – mudanças de tempo, quebras no tempo, antecipações, retrogressões, recontos e lembretes de que uma parte dada da estória já foi frequentemente contada antes. (1982, p. 34)

Não há uma descrição da vida como ela realmente ocorreu, mas uma vida que é lembrada por aquele que a viveu.

As lembranças e memórias dos personagens são, na verdade, construídas da mesma forma que Ondaatje e Roy criam suas narrativas: por meio de idas e vindas incessantes e não por uma linha de tempo linear. O ato de ler, em *O paciente inglês*, por exemplo, é como a memória, que vem em pedaços e não como um bloco inteiro ou unificado, com começo e fim. A narrativa relaciona tais lacunas à água em uma estrada: “assim, para o inglês, ouvisse atentamente ou não, os livros apresentavam saltos na trama como pedaços de uma estrada arrastados pela enchente” (2001, p. 12) e “ela [Hana] não se preocupava com o inglês, no que refere aos saltos na trama. Não fazia qualquer resumo dos capítulos pulados. Apenas pegava o livro e dizia ‘página noventa e seis’ ou ‘página cento e onze’” (2001, p. 9). Nesse sentido, a forma pela qual os personagens leem os livros não só reflete seu amor pela leitura na qual a narrativa linear não é importante, mas também o amor pela leitura em si e seus vislumbres nos quais eles submergem.

Hana lê para ela mesma e para o paciente inglês e a narrativa enfatiza a necessidade de ler, contar e ouvir histórias: “ele a escuta, engolindo suas palavras como água” (ONDAATJE, 2001, p. 11). O contato com a literatura é tão essencial quanto se hidratar. O ato de leitura também é um ato de sobrevivência: “foi o momento de sua vida em que se atirou sobre os livros como a única saída da sua cela. Tornaram-se metade do seu mundo” (ONDAATJE, 2001, p. 11). Hana também encontra na leitura uma salvação para sua situação na guerra. Nesse sentido, *O paciente inglês* redimensiona o alcance e a função que a literatura exerce sobre as vidas humanas: a literatura é uma necessidade e pode ser um instrumento de sobrevivência.

Até mesmo quando estão contando suas histórias, seus passados, os personagens as contam como ficção. Quando Caravaggio está falando sobre suas histórias de furtos, Hana pergunta se aquela é uma história verdadeira e ele responde: “Uma entre muitas!” (ONDAATJE, 2001, p. 142). Há uma percepção irônica de que suas histórias são histórias; elas seriam tão verdadeiras quanto eles pudessem inventá-las e escolher acreditar nelas. Ler e contar histórias se tornam mais importantes do que qualquer verdade que poderia advir dos dois processos.

Em alguns momentos, nos dois romances, a memória que emerge é aquela que, belamente discutida por Salman Rushdie, é formada por vívidos e poderosos fragmentos do passado, coisas triviais e simbólicas sem valor intrínseco, totens, vestígios arqueológicos individuais que alguém tinha descoberto e dos quais esse alguém estava tentando reconstruir de maneira fragmentada, uma memória que exalta certas coisas que podem não ser importantes e que distorcem a história (2000, p. 12). Nas duas obras, alguns personagens desafiam determinações superiores, valorizam a memória pessoal e os objetos que trazem de recordação.

É por isso que o exemplar de *As histórias* que o paciente inglês possui perde sua solidez como um trabalho de arte segregado e unificado e é transformado em uma colagem de memórias: “um exemplar das *Histórias* de Heródoto que ele havia modificado, colando páginas arrancadas de outros livros ou escrevendo observações suas” (ONDAATJE, 2001, p. 18). Ele adiciona os pedaços de papel que considera significativos para sua própria trajetória à obra do pai da história: “em seu livro de citações, sua edição de 1890 das *Histórias* de Heródoto, há mais fragmentos: mapas, anotações de um diário, textos em muitas línguas, parágrafos recortados de outros livros. Só o que falta é o seu próprio nome” (ONDAATJE, 2001, p. 69). O paciente inglês transforma um representante da história, e tudo o que ela mantém como oficial, em um representante de sua vida, de sua história pessoal.

Os fragmentos de outros textos que formam uma colagem de memórias pessoais não precisam ser especificamente relacionados a documentação histórica; eles se tornam também um repositório de mapas, anotações em diário, parágrafos cortados de outros livros (inclusive da Bíblia), fotos, poemas, desenhos, sua própria escrita – algumas vezes escrevendo sobre Katharine, o deserto, amantes e histórias de amor, traições de guerra e paz em *As histórias* – e redigindo em muitas línguas. Nesse sentido, o livro de história se torna fluido, se torna uma colagem pessoal, já que agrega outras formas de representação e escrita, torna-se um livro preenchido com outros fragmentos e deixa de ser uma unidade sólida e mantenedora da verdade, é sempre um livro meio-finalizado e, provavelmente, nunca será terminado.

As diferentes vozes apresentadas na narrativa, às vezes justapostas, questionam uma verdade histórica absoluta e única ao possibilitarem a inserção das vozes de vários discursos pessoais e individuais. Já na epígrafe de *O deus das pequenas coisas*, de John Berger, há um alerta apontando para algo que será mantido pelas múltiplas vozes presentes na narrativa que repetem as mesmas histórias de formas diferenciadas em tempos cíclicos: “Nunca mais uma única história será contada como se fosse a única” (ROY, 1998, p. 7). Curiosamente, essa sentença de Berger foi utilizada também como epígrafe em outro de livro de Ondaatje: *Na pele do leão*. Há nela um questionamento da solidez e fixidez de uma verdade única e de uma história única ou de um relato único e verdadeiro da história. Antoine Compagnon afirma que “sozinha no meio da página, a epígrafe representa o livro – apresenta-se como seu senso ou seu contrasenso –, infere-o, resume-o” (2007, p. 121).

Portanto, a epígrafe de Berger já prepara o leitor para a multiplicidade de vozes e versões que podem ser percebidas no romance, o que também ocorre em *O paciente inglês*. Nesse sentido, a narrativa reconta a mesma história muitas vezes e o leitor pode comparar as diversas visões do mesmo fato. Algumas lacunas serão completadas e recompletadas, outras não o serão; isto é, há muitas histórias sendo contadas de muitas maneiras diferentes em que forma e conteúdo tornam-se fluidos. Por meio da polifonia, uma voz sólida – autoritária, unificada e indiscutível – torna-se fluida – desestabilizadora, múltipla, questionadora, e em constante movimentação. As diferentes focalizações, nas duas narrativas, aumentam o interesse pelo desenrolar dos eventos por meio do estreitamento ou da ampliação de perspectivas. A fluidez narrativa no que diz respeito às múltiplas vozes desestabiliza a autoridade de uma hierarquia de discursos ou de um

único discurso privilegiado que contém e situa todos os outros já que apresenta diferentes perspectivas, diferentes vozes e não uma verdade sólida e unificada.

As diferentes vozes e focalizações apresentadas questionam uma voz una e autoritária do discurso histórico tradicional. Todas essas vozes, com seus sistemas de valor diferentes, são contrapostas uma com a outra dialogicamente. Pelas palavras de Bakhtin, um ponto de vista é colocado em oposição a outro, uma avaliação oposta a outra (1981, p. 314). Em *O paciente inglês*, os personagens são descritos como rios cruzando ou encontrando caminhos alternativos frente a barreiras geográficas e a narrativa movimenta-se de uma marca sólida em terceira pessoa não-onisciente para adquirir outras diferentes, em primeira pessoa, de outros personagens, ou de uma terceira pessoa onisciente. A voz narrativa também se transmuta de terceira para primeira pessoa por meio de comentários metaficcionalis: “Hana ainda lembra os versos dos poemas que o inglês leu para ela no seu livro de anotações. É uma mulher que eu não conheço o bastante para abrigar sob a minha asa, se é que escritores têm asas, para ancorar pelo resto da minha existência” (ONDAATJE, 2001, p. 205). Em outro momento, a voz narrativa, ao falar do romance entre Hana e Kip, afirma: “o quanto ele e ela estão apaixonados não sabemos” (ONDAATJE, 2001, P. 90). A utilização da primeira pessoa do plural parece trazer narrador, personagens e, principalmente, os leitores para dentro da estória. Os leitores são interpelados a questionar o que sabem e o que não sabem e a avaliar a relação de Hana e Kip, a interpretar o romance. Nesse sentido, há um questionamento de um ponto de vista narrativo único e autoritário com estruturas de narração potencialmente unidas e fechadas em si mesmas. Tal questionamento clama pela constante avaliação de interpretação pelos leitores.

A narrativa de Roy também focaliza a voz de Baby Kochamma, uma mulher vinculada às convenções sociais e que frequentemente oprime seus familiares e pessoas de outras castas. Quando os gêmeos e seus parentes recebem Chacko, tio dos gêmeos, Margaret, a esposa inglesa de Chacko, e Sophie Mol, filha do casal, Baby Kochamma dispara: “E o próprio aeroporto! Parece mais uma garagem de ônibus! Coberto de merda de passarinho! Ai, aquelas manchas de cuspe nos cangurus! Ah! A Índia está indo pelo ralo” (1998, p. 147). Nessa passagem, o texto utiliza uma metáfora relacionada a líquidos para simbolizar a opinião de Baby sobre a situação do país. No entanto, Baby está criando opiniões que ela imagina que os estrangeiros chegando ao aeroporto estariam emitindo. Nesse sentido, o suposto foco dos personagens é captado por Kochamma. A fluidez de focalização de vozes, no texto, exige que o

leitor direcione sua percepção para que identifique qual voz está sendo apresentada e sob quais paradigmas.

As diferentes focalizações têm por objetivo questionar a solidez de uma voz autoritária e permitir o reflexo de outras vozes, que se aproximam ou se repelem. A fluidez de diversas focalizações permite o reconhecimento de diversidades. Culler afirma que narrativas “policíam, já que nós nos tornamos quem somos por meio de uma série de identificações, os romances internalizam normas sociais” (1999, p. 92). Nesse sentido, romances, tradicionalmente, solidificariam, cristalizariam verdades e identidades. Entretanto, Culler também afirma que é por meio da focalização que leitores podem perceber outros pontos de vista (1999, p. 91). Nesse caso, as múltiplas vozes presentes nas duas narrativas tornariam possível que os leitores abrissem suas percepções para o que está sendo narrado.

A história remete a si mesma na criação dos registros por meio de um discursivo meta-histórico que busca representar o passado, já o metaficcionista, nas palavras de Waugh, tem a consciência de um dilema básico: “se ele ou ela busca ‘representar’ o mundo, percebe logo que o mundo, em si, não pode ser ‘representado.’ Na ficção literária, na verdade, é somente possível ‘representar’ os *discursos* desse mundo”¹⁰ (1984, p. 3). Nesse sentido, o que parece ser valorizado nas narrativas de Ondaatje e Roy, quando discutem a relação entre história e memória, são as informações incompletas, aquelas que nunca são preenchidas e esclarecidas, que permitem a existência de buracos nas histórias e que nos fazem reconsiderar nosso conhecimento das narrativas e, por isso, prendem nossa atenção. Os dois romances rejeitam narrativas que pretendem ser definitivas sobre quaisquer assuntos e valorizam relatos que pretendem ser um entre vários, um ou vários pontos-de-vista sobre diversas questões.

A apresentação de focalizações variadas e as referências que as duas narrativas fazem ao ato de escrever e ler desestabilizam verdades sólidas e imutáveis. Ao discutir a metaficção e o papel da escrita ficcional autoconsciente e sistematicamente chamar a atenção para seu status de artefato, Waugh afirma que ao criticar seus próprios métodos de construção tais escritas não somente examinam estruturas fundamentais da ficção narrativa, mas também exploram a ficcionalidade possível do mundo fora do texto ficcional literário (1984, p. 2). Nesse sentido, os dois romances brincam com diferentes níveis narrativos e questionam a fronteira entre realidade e

¹⁰ “[...] if he or she sets out to ‘represent’ the world, he or she realizes fairly soon that the world, as such, cannot be ‘represented’. In literary fiction it is, in fact, possible only to ‘represent’ the *discourses* of that world.” (Tradução nossa).

ficção para sugerir que, provavelmente, não haja uma realidade desvinculada da narração que se cria.

Na narrativa de Roy, a dança kathakali, um espetáculo apresentado e assistido por homens e que acontece após a época das monções em celebrações religiosas de agradecimento, exemplifica o uso metalinguístico da estória dentro da estória. A passagem está imersa em imagens de líquidos: estrada molhada, musgo, chuva recente, um ambiente coalhado de luas, poças de lama, um brilho líquido de olho de elefante (1998, p. 231). Por meio da apresentação da estória dentro da estória, há uma crítica à mercantilização dos aspectos culturais e religiosos indianos em que os nativos recorrem ao turismo, malversando suas próprias vidas, para escapar da fome, para que os turistas usufruam “breves momentos de atenção importada” (1998, p. 233). Nesse sentido, os apresentadores da dança criam uma performance dos rituais que, na verdade, pretende ser um simulacro, uma apresentação para agradar aos turistas, para que eles possam consumi-la como algo exótico, sem que haja a necessidade de compreensões ou questionamentos. A apresentação se torna mais um ponto de visitação turística, um passatempo deslocado de sua função de ritual, pois é transformada em espetáculo.

Outra estória dentro da estória surge em uma apresentação musical – “o pescador um dia fez-se ao mar, o Noroeste soprou e engoliu seu barco, sua mulher, na praia, enlouqueceu, Então, a Mãe Oceano subiu e o levou” (ROY, 1998, p. 223-224) – que, além de apresentar imagens de líquidos, funciona como uma antecipação para o desfecho trágico do caso amoroso entre Ammu e Velutha. A inserção da estória é mais um exemplo das idas e vindas da narrativa em que as antecipações questionam a estrutura temporal. A repetição de temas em estórias diferentes também, por meio da metaficção, chama a atenção para o desfecho trágico causado pela intolerância gerada pelo sistema de castas.

Portanto, pode-se afirmar que *O paciente inglês*, de Michael Ondaatje e *O deus das pequenas coisas*, de Arundhati Roy, são dois romances que refletem sobre os atos de escrever, ler e contar estórias, questionando, de forma metalinguística, os propósitos da língua, da linguagem, da história e da literatura. O tempo e a organização textual são o tempo dos ciclos e da repetição e rejeitam leituras lineares baseadas em meras causa e consequência. Os espaços são múltiplos e parecem desafiar leis físicas. Conceitos sólidos e imutáveis do que seria o “real”, o “verdadeiro”, são questionados e o sonho – tratado como um espaço intermediário – e a realidade se misturam.

As duas narrativas também questionam tentativas de encarceramento geográfico, valorizando os espaços em constante processo de mudança, que recusam delimitações. O questionamento de uma verdade histórica única se associa ao contar histórias e às leituras que as pessoas fazem delas, enfatizadas pelas variadas focalizações apresentadas, pela valorização do papel da memória e pelo resgate de histórias e histórias múltiplas. Todas as características mencionadas acima, além de serem frequentemente repetidas ao longo dos dois textos, são constantemente apresentadas por imagens e metáforas associadas a líquidos e fluidos. Nesse sentido, os dois romances também fazem uma crítica contundente a uma literatura que busca solidificar identidades – de nacionalidade ou de gênero – ao apresentar a possibilidade de subjetividades mais fluidas, que serão apresentadas e discutidas nos próximos capítulos.

Capítulo 2

“Homens sem pátria”: Identidades nacionais fluidas em *O paciente inglês*

Todo estrangeiro, em tempo de guerra, é um espião.
O africano – Jean Marie Gustave Le Clézio

O paciente inglês, de Michael Ondaatje, apresenta as relações entre quatro personagens em uma vila italiana durante o desenrolar da Segunda Guerra Mundial. Além de estarem inseridos em um confronto que reúne tropas de diversas partes do mundo, os quatro personagens possuem diferentes nacionalidades. Neste capítulo, discuto a questão da sedimentação de afiliações nacionais. Para isso, retomo os conceitos de espaços geográficos, da história e da memória relacionando-os aos da nação. Discuto ainda como as metáforas associadas a fluidos, águas e líquidos se relacionam a um questionamento de conceitos limitadores de identidade nacional e à possibilidade de caracterizações diferenciadas em termos de afiliações nacionais.

Tradicionalmente, os conceitos de nação e de identidade nacional são definidos em relação a uma comunidade de pessoas que possuem certas características em comum. Na doutrina nacionalista, língua, raça, cultura e, algumas vezes, até a religião, constituem diferentes aspectos de uma mesma identidade primordial – a nação (KEDOURIE, 1994, p. 48). Elie Kedourie afirma que os inventores dessa doutrina tentaram provar que nações são divisões naturais e óbvias da raça humana e buscaram embasamento na história, na antropologia e na linguística (1994, p. 53). Tal aproximação do conceito de nação com o natural se relaciona a um tipo de conhecimento sensorial descrito como a priori, uma convicção que não é racional, mas sim emocional, primordial. Nesse sentido, a sensação de nação não é pensada pela mente, mas sim pelo coração ou pelo sangue, um sentimento de linhagem sanguínea comum (CONNOR, 1994, p. 37-38).

No que se refere à definição de nações e à relação entre nações e nacionalismo, as discussões realizadas por Johann Gottfried Herder, Ernest Renan, e Max Weber cobrem um amplo espectro e são consideradas clássicas. Para Herder, o nacionalismo regido pelos laços de sangue e pela língua materna é modelo de uma nação eletiva nascida da concentração voluntária de seus membros. A concepção de nação de Herder era vinculada à propriedade privada da língua. Para ele, a comunidade é uma cultura nacional, definida por sua história singular e bem

diferente de qualquer outra. Dessa forma, cada povo é um povo e tem a sua formação nacional como a sua língua. Para se tornar um indivíduo, é preciso pertencer a uma comunidade e até as virtudes existiriam em função de uma cultura nacional particular (1959, p. 213). Renan, afastando-se de conceitos estadistas de nação, afirma que uma nação “é uma grande agregação de homens, com um espírito saudável e calor de coração, que cria uma consciência moral” (1997, p. 18). Renan aproxima o conceito de nação de moralidade, uma solidariedade mantida por uma consciência história específica. Finalmente, Weber relaciona o conceito de nação a um sentimento de missão cultural. Ele afirma que as nações são variadas demais para ser definidas por apenas um critério e afilia as nações a comunidades étnicas como populações unificadas por um mito de descendência comum. Para Weber, o que distingue a nação é um compromisso com um projeto político (1994, p. 15). Já que a nação se relaciona a uma missão cultural, faz-se necessário considerar como os dois termos – nação e cultura – podem ser cotejados.

George Yúdice discute a ideia de que a cultura é fundamentada na diferença. As pessoas descobrem-se a si mesmas por meio das afinidades culturais que as solidificam em grupos em virtude de seu encontro com aqueles que são culturalmente diferentes (2004, p. 43). Zygmunt Bauman afirma que o “‘nós’ do credo patriótico/nacionalista significa pessoas *como nós*, ‘eles’ significa pessoas que são *diferentes de nós*. Não que ‘nós’ sejamos idênticos em tudo; há diferenças entre ‘nós’, ao lado das características comuns, mas as semelhanças diminuem, tornam difuso e neutralizam seu impacto” (2001, p. 202). Portanto, é o contato com outras pessoas e outras formações que proporciona aos componentes de um grupo um sentido ou sensação de coesão, coerência, estabilidade, singularidade, homogeneidade. Os encontros com aqueles que estão fora das fronteiras são centrais para a formação de qualquer cultura já que a linha que separa o lado de dentro do lado de fora, o eu do outro não é fixa, mas está sempre se modificando (LOOMBA, 1998, p. 71).

Jonathan Culler afirma que as obras de literatura, particularmente os romances, “ajudaram a criar comunidades nacionais através de sua postulação de, e apelo a, uma comunidade ampla de leitores, limitada, mas em princípio aberta a todos que podiam ler a língua” (1999, p. 43). Portanto, a literatura também possui um papel essencial na construção e sedimentação de uma identidade nacional. A literatura solidifica o uso de uma língua comum, aproxima leitores e veicula imagens e conceitos sobre uma nação e um povo. Benedict Anderson define que é por meio do material impresso que a nação se converte numa comunidade sólida, recorrendo

constantemente a uma história previamente selecionada. Os romances de fundação acabam por se apresentar como elementos na construção coletiva de um passado e de um nós comum e identificado. A partir desses romances se daria a confirmação da solidez de uma comunidade, que naturaliza a história e o tempo. Nesse sentido, a língua cumpre papel fundamental quando permite a unificação da leitura, a manutenção de uma suposta antiguidade essencial, e, sobretudo, a partir do momento em que se torna oficial. Fica assim montado o cenário para a nação moderna, que nascia da convergência do capitalismo e da tecnologia da imprensa sobre a diversidade da linguagem humana (2008, p. 13).

A identidade nacional é construída e solidificada por meio de características que são criadas, valorizadas e consideradas pertencentes a todos os membros da comunidade nacional. John Hutchinson e Anthony D. Smith lembram a ênfase do Romantismo na busca da humanidade pelo infinito, na centralidade da autoexpressão e emoção humanas, na necessidade de encontrar a identidade pessoal por meio do retorno a uma experiência autêntica, na importância de descobrir a natureza verdadeira e as raízes individuais e, no caso de comunidades nacionais, de redescobrir suas origens intocadas e suas épocas douradas (1996, p. 5). Da mesma forma, Paul Cobley afirma que a narrativa literária não revela universalidade; na verdade, ela tem sido um instrumento para a promoção da diferença, ajudando a preservar algumas memórias e não outras, e ajudando a conectar algumas pessoas em uma dada comunidade e não em outras (2003, p. 38).

Para Bauman, o sucesso do Estado-nação aconteceu devido à supressão de comunidades que se autoafirmavam. O Estado-nação lutou contra o paroquialismo, os costumes ou dialetos locais, promovendo uma língua unificada e uma memória histórica às expensas das tradições comunitárias. Quanto mais determinados os debates político-culturais iniciados e supervisionados pelo Estado, maior o sucesso do Estado-nação na produção de uma “comunidade natural”. Além disso, os Estados-nações não se lançaram à tarefa no escuro e nem pensariam em depender apenas da força da doutrinação. Seu esforço tinha o poderoso apoio da imposição legal da língua oficial, de currículos escolares e de um sistema legal unificado (2001, p. 199).

Bauman acrescenta que, juntamente com a formação do Estado-nação, a ideia da etnicidade, e da homogeneidade étnica, como base legítima da unidade e da autoafirmação, ganhou fundamentação histórica: “você é ‘um de nós’ ou não é, e em qualquer caso há pouco, talvez nada, que você possa fazer para mudá-lo. Na narrativa nacionalista, ‘pertencer’ é um destino, não o produto de uma escolha ou de um projeto de vida” (2001, p. 201). Na verdade, as

únicas escolhas disponíveis ao indivíduo são: abraçar o veredicto do destino com as duas mãos e de boa fé, ou rebelar-se contra ele e assim tornar-se um traidor da sua vocação (2001, p. 201). Nesse sentido, além de representarem um grupo, essas características buscam diferenciá-lo de outras comunidades nacionais para que, por meio da comparação com outras nações, possam enfatizar e solidificar padrões e valores que o destacam. Michael Featherstone defende que as interações bilaterais que ocorrem entre estados-nações podem ter o efeito de unificar a autoimagem de uma nação, assim como a imagem ou face nacional que é apresentada ao outro (1999, p. 54).

Além da busca pela formação de uma identidade nacional por meio das diferenciações contrapostas com outras comunidades, há também, nas palavras de Partha Chatterjee, a formação de um nacionalismo “como um movimento político que questiona o estado colonial e como uma construção cultural que permite ao colonizado posicionar sua diferença e autonomia” (2004, p. 5). Por isso, a formação de um estado nacional e de uma identidade nacional possui uma função política de libertação da autoridade colonial e, além disso, de busca por autodeterminação.

As características, padrões e valores vinculados a um povo podem, também por meio da literatura, solidificar os marcadores de uma identidade nacional, que buscam se mostrar como imutáveis e cristalizados. A narrativa literária, em alguns momentos, assistiu à defesa de uma concepção absolutista de diferença cultural, especialmente em sua contribuição para o conceito de tradição (COBLEY, 2003, p. 39). Nesse sentido, certos romances buscavam e buscam, além da formação de uma tradição literária nacional, a organização, disseminação e aceitação de uma tradição nacional fundada em características culturais diferenciadas.

Entretanto, Eric Hobsbawm e Terence Ranger afirmam que, na verdade, muitas tradições não são, de forma nenhuma, tradicionais, mas são “continuamente inventadas e reinventadas tanto por colonizadores quanto por nacionalistas que continuamente se engajam com as criações um dos outros para reforçar ou questionar a autoridade” (2002, p. 6). Portanto, a noção de que tradições são crenças e atos naturais e essenciais de um determinado grupo e que precisam ser mantidas porque fazem parte de um acordo cultural preexistente aos indivíduos que, agora, fazem parte desse grupo pode ser questionada.

A repetição contínua das características escolhidas e consideradas peculiares de um grupo funciona para dar a esse mesmo grupo uma sensação de ser distinto de outros e criar características de uma cultura de nação, como afirma Homi K. Bhabha: “Os fragmentos, retalhos

e restos da vida cotidiana devem ser repetidamente transformados nos signos de uma cultura nacional coerente” (1998, p. 207). A repetição e representação desses signos escolhidos e considerados representantes de um grupo nacional funcionam para unificar a nação e reprimir diferenças. De acordo com Arjun Appadurai, os estados nacionais atuais fazem isto – apaziguam os separatistas ou até mesmo a fragmentação potencial de todas as ideias de diferenças –, exercendo um controle taxonômico sobre as diferenças e seduzindo os grupos minoritários com a fantasia de autoapresentação numa espécie de palco global ou cosmopolita (1999, p. 321).

Featherstone ainda acrescenta que o processo de formação cultural de uma identidade nacional sempre se caracteriza pela parte sendo representada como um todo, isto é, uma representação específica da nação é apresentada como unânime e consensual (1999, p. 54). A metáfora que representa quase todos os indivíduos de uma nação como uma unidade é imperativa, busca-se o complemento, a coesão social, a sedimentação histórica, a formação da tradição. Entretanto, a realização plena da unidade não é possível. A consolidação de uma identidade nacional única, homogênea e que englobe todos os cidadãos de um determinado espaço geográfico em um determinado tempo histórico é impossível de se concretizar. A ideologia nacionalista afirma incluir todas as pessoas, o povo comum, celebrar a diversidade e falar por toda a comunidade imaginada (LOOMBA, 1998, p. 197-198), mas, na verdade, exclui a maioria das mulheres, dos economicamente desfavorecidos, dos grupos étnicos não-hegemônicos, e os mantém em posições periféricas.

2.1 “Nações nadando na cidade”

Now I am old I know my
mistake was my acknowledging
of maps. The eyes raise
tired monuments.
Burn down
the atlases, I shout
to the park benches; and go
past the cenotaph
waving a blank banner
across the street, beyond
the corner
into a land cleaned of geographies,
its beach gleaming with arrows.
“The Reincarnation of Captain Cook” –
Margaret Atwood

O processo de formação de uma identidade nacional também pode se estabelecer mais fortemente quando um país domina e explora outro. Em um caso extremo, uma nação inicia um contato com outro grupo, comunidade ou nação, exerce dominância cultural, econômica, política e social e usa os recursos dessa comunidade para benefícios próprios, o que exemplifica o uso do nacionalismo como uma força extremamente poderosa, senão destrutiva. De tal forma, a construção do nacionalismo e de uma identidade nacional sólida pode ser relacionada à ideia de guerra. Como apontado por Michael Howard, é difícil pensar em qualquer estado-nação que tenha surgido antes da metade do século XX que não tenha sido criado, e teve seus limites definidos, por guerras, violência interna ou uma combinação das duas (1994, p. 255).

O processo de dominação e exploração do outro funciona como uma autoafirmação para a nação mais forte. No campo literário, Silviano Santiago afirma que um dos objetivos de uma literatura questionadora de construções e representações de nacionalidades sólidas, homogêneas, universais, direcionadas ao progresso é a rejeição da prática do colonialismo e do neocolonialismo (2004, p. 173). Um dos enfoques centrais de *O paciente inglês* é analisar e discutir a ideia de nação, apresentando tal discussão justamente como uma forma de resistência ao controle colonial e neocolonial. A crítica à exploração colonial, no romance de Ondaatje, se dirige às vaidades dos exploradores, que pretendem marcar os espaços de maneira narcísica. Inicialmente, “os homens que faziam mapas davam aos lugares por onde passavam os nomes das pessoas que amavam e não os seus próprios nomes” (2001, p. 99). Nesse sentido, havia uma vinculação entre possuir o ser amado e transferir o sentido de posse para a terra conquistada e explorada.

Entretanto, a narrativa avança a crítica feita à ansiedade de nomear ao justapor a efemeridade da vida humana e a necessidade de se eternizar pela nomeação:

Quando somos jovens, não olhamos para espelhos. Só quando ficamos velhos, preocupados com nosso nome, nossa lenda, o significado de nossas vidas para o futuro. Ficamos vaidosos com nossos nomes, nossas pretensões de termos sido os primeiros a ver, o exército mais forte, o comerciante mais sagaz. Só quando fica velho é que Narciso deseja uma imagem esculpida de si mesmo. (ONDAATJE, 2001, p. 99-100)

O romance de Ondaatje critica a busca pela manutenção do nome e da imagem por meio da nomeação de espaços e da lapidação de estátuas. O significado da vida de um explorador só pode ser concretizado por meio da criação de uma lenda pessoal que deve ser divulgada e imortalizada. Os parâmetros que determinam a confecção do busto a ser esculpido são ineditismo – os

primeiros a ver –, conquista e controle – realizados pelo exército – e eficiência econômica – sagacidade do comerciante. Os exploradores buscam a eternidade de seus próprios nomes como uma compensação à mortalidade do corpo. O paciente inglês percebe que mapear é uma forma de conhecimento pelo qual o poder expande seu domínio, estabelecendo estruturas de classe e raça em outras terras. O narcisismo da mentalidade colonial projeta sua própria identidade na paisagem estrangeira. A revisão da cartografia do deserto, realizada pelo paciente inglês, desestabiliza as definições rígidas buscadas pelos explorados europeus para clamar a posse do território.

A narrativa critica ainda as intenções dos europeus na África ao afirmar que

alguns queriam deixar lá sua marca. Naquele leito seco de rio, naquela colina arrasada. Pequenas vaidades naquela fatia de terra a noroeste do Sudão, sul da Cirenaica. Fenelon-Barnes queria dar o seu nome às árvores fósseis que tinha descoberto. Chegou a desejar que uma tribo passasse a usar o seu nome, e perdeu um ano em negociações. Mais tarde, Bauchan passou a sua frente, dando o seu nome a certa espécie de duna de areia. (ONDAATJE, 2001, p. 97)

Nesse sentido, os exploradores buscam solidificar sua presença e memória em objetos antigos. Além disso, a narrativa critica de forma irônica as intenções dessas pessoas ao mencionar a perda de tempo em negociações e como os próprios exploradores disputavam entre si a possibilidade de nomear. Mais uma vez, o romance, ao utilizar a palavra “certa”, na passagem citada, critica tais nomeações. Se, para os povos do deserto, as diferentes formações de duna poderiam representar alguma facilidade ou obstáculo para suas vidas, para os exploradores, elas funcionam como uma forma desesperada de nomear para se autoafirmar e se eternizar.

Por meio de uma metáfora relacionada a líquidos a narrativa critica a presença europeia exploradora na África: “a cidade tinha todas as nações nadando nela” (ONDAATJE, 2001, p. 159). Tal comentário, do paciente inglês, relacionado a um tempo anterior à guerra, se refere ao fato de que pessoas de diferentes nacionalidades se encontrariam em bares, restaurantes e concertos, jantares e festas e, ao mesmo tempo, refere-se à presença exploradora dos estrangeiros no Cairo. Nessa citação, o Cairo é visto como um espaço cosmopolita, no qual várias nações interagem. Essa ideia é transmitida por meio de uma imagem aquática que relaciona a cidade a um mar no qual pessoas de várias nacionalidades tinham a liberdade para nadar e mergulhar, ou seja, para interagir com outras pessoas e com a cidade, pois podiam se movimentar livremente. Elas se movimentavam e flutuavam num espaço sem fronteiras.

Essa referência é de uma certa forma reiterada, de forma crítica, em um comentário feito por Kip quando, enraivecido com o desenrolar da guerra, critica a presença europeia em vários locais do mundo: “Foram só os barcos que deram a vocês todo esse poder? Foi por que vocês tinham as histórias e as prensas tipográficas, como dizia meu irmão?” (ONDAATJE, 2001, p. 192-193). O comentário de Kip é errôneo no sentido de que o paciente inglês não é, na verdade, inglês. Mas, tal passagem agrupa algumas das fontes usadas pelo imperialismo inglês para conquistar, oprimir e explorar: navios, que trazem superioridade militar e econômica através da água; histórias, que justificam a supremacia política; e a imprensa que, como a história, é responsável pelo alastramento da dominação linguística, pelo registro de documentação e pela determinação de leis. Essas fontes são encontradas na definição de Anderson para a criação de nações: “o que tornou possível imaginar as novas comunidades, num sentido positivo, foi uma interação mais ou menos casual entre um modo de produção e de relações de produção (o capitalismo), uma tecnologia de comunicação (a imprensa) e a diversidade linguística humana” (2008, p. 78). Nesse sentido, *O paciente inglês* critica a forma como o imperialismo utilizou suas próprias fontes de formação para dominar e explorar outros povos.

Por outro lado, a narrativa de Ondaatje evita oposições binárias simplistas e também questiona preconceitos e extremismos. Uma fotografia impulsiona a memória de Kip e ele se lembra da posição adotada por seu irmão mais velho como resistência à exploração colonial: “Quando estourou a guerra, meu irmão se colocou do lado de qualquer um que fosse contra os ingleses” (2001, p. 198). Durante toda a narrativa, há uma valorização do personagem Kip, apesar de suas contradições serem apresentadas e discutidas. Seu irmão, além de possuir uma presença muito menor na narrativa, é apresentado como oposição a Kip, já que os dois possuem opiniões divergentes. Além disso, o romance também apresenta posicionamentos tradicionais da família do indiano que determinava que o filho mais velho deveria entrar no exército, o seguinte deveria ser médico, o terceiro, um homem de negócios (2001, p. 124). Kip, o segundo, questiona a imposição familiar e vai estudar para ser sapador – soldado especializado em trabalhos de abertura de fossos, trincheiras e galerias subterrâneas e desarmador de bombas. Há uma tendência de questionamento das posições extremistas do irmão e da família e uma valorização da posição mais moderada e conciliadora de Kip, que reflete sua função na guerra, de sapador, que desarma as bombas, afastando o perigo após o término do conflito.

Nesse sentido, a visão de Kip evita generalizações e binarismos estanques, como no seguinte exemplo no qual ele afirma: “o Japão é uma parte da Ásia, eu digo a ele, e os sikhs foram maltratados pelos japoneses na Malaia. Mas meu irmão ignora isso. Diz que os ingleses agora estão enforcando os sikhs que lutam pela independência” (ONDAATJE, 2001, p. 148). A narrativa questiona visões ingênuas de solidariedade criadas e mantidas por proximidade territorial ao chamar a atenção para o fato de que asiáticos também exploram asiáticos. Na verdade, a subjugação e consequente exploração podem advir não somente de grupos de continentes diferentes, mas também dentro da própria região por motivos diferenciados, por questões de gênero, de classes, de raças e de idade.

Entretanto, o romance de Ondaatje, por meio das percepções e opiniões de Kip, critica certas características da sociedade inglesa: “o que ele via na Inglaterra era um excedente de peças capaz de manter o continente da Índia em funcionamento por dois séculos” (2001, p. 129-130). O olhar de Kip critica o desperdício da sociedade inglesa, principalmente em termos de fabricação de armamentos para manutenção do poderio imperialista. No final da narrativa, Kip está enraivecido e revoltado porque as bombas atômicas foram jogadas sobre o Japão e ele acredita que as mesmas não teriam sido lançadas sobre um país de brancos (2001, p. 194). Ao abandonar a vila com sua motocicleta, o clima e seu corpo são descritos da seguinte forma: “o forro de borracha dos óculos de piloto tinha rachado durante os últimos meses e a chuva agora ia inundando as bolsas de ar diante de seus olhos. Podia pilotar sem os óculos, o *chuch chuch* era um mar permanente nos seus ouvidos, e seu corpo curvado e endurecido, frio” (2001, p. 200). Seu corpo, molhado e envolto pela chuva se torna enrijecido pelo ódio aos brancos. A água entrando pelos óculos faz o papel das lágrimas. Neste momento, Kip questiona todas as belezas artísticas, plásticas e literárias que havia encontrado em terras europeias e a relação de amizade criada com o paciente inglês. A passagem exemplifica a relação complexa, ambivalente e contraditória que Kip mantém com a cultura europeia, um misto de admiração e raiva.

O romance de Ondaatje também faz críticas às injustiças advindas da divisão de classes. Quando Hana e Caravaggio discutem o mundo e o homem considerados civilizados, Caravaggio dispara: “só os ricos é que não podem se dar ao trabalho de serem espertos. Estão comprometidos. Foram trancafiados anos atrás nos seus privilégios. Precisam proteger seus bens” (2001, p. 87). Caravaggio relaciona as origens das guerras à manutenção de privilégios não somente nacionais, mas também sociais. Nesse sentido, o romance aponta para o fato de que o

apego a identifições nacionais seria, na verdade, uma camada exterior do apego às vantagens sociais dentro da cada nação.

Outra crítica presente no livro se relaciona à busca pela posse da terra, demarcação de território e representação do espaço, como a citação a seguir demonstra:

A senhorita Swift contou a Singh que sempre desejara voar sobre a Índia. Longe de seu acampamento, Singh não tinha a menor idéia de onde se encontrava. Havia um mapa em um cilindro preso ao teto. Sozinho, certa manhã, ele puxou o mapa para baixo, desenrolando-o até tocar o chão. *Countisbury e redondezas. Mapeado por R. Fones. Desenhado a pedido do senhor James Halliday. 'Desenhado a pedido...'* Ele estava começando a adorar os ingleses. (ONDAATJE, 2001, p. 131)

A passagem demonstra a necessidade da inglesa (Srta. Swift) de ver as terras pelo alto, transformá-las em espaços menores e distantes. Por outro lado, Kip, um indiano, é capaz de se relacionar com o ambiente em que se encontra apesar de não conseguir se localizar geograficamente. Nesse sentido, a narrativa apresenta a leitura irônica que Kip faz da concepção do mapa em que o espaço físico é transformado em mapeamento para que possa ser possuído pelas mãos do proprietário, que pode visualizá-lo, controlá-lo e vigiá-lo. A crítica à função dos mapeamentos avança quando Kip faz um relatório sobre o esquema de uma bomba e as possíveis linhas de ataque para desarmá-la: “desenhou e escreveu tudo que sabia na grande folha de papel. No rodapé, escreveu: *Desenhado a pedido de Lorde Suffolk, pelo seu aluno, tenente Kirpal Singh, 10 de maio de 1941*” (ONDAATJE, 2001, p. 137). Mapas diminuem a amplitude das coisas. A exatidão e a clareza, neles empregados, têm a função de limitar os espaços a linhas e a desenhos e de marcá-las com um nome e um documento de posse. Kip desloca as intenções dos mapeamentos já que utiliza o aprendizado de exatidão e clareza, quando fez o curso de sapador, para salvar vidas no desarmamento de bombas.

A relação de Kip com os ingleses se mantém ambivalente durante toda a narrativa. Em seus primeiros dias em terras inglesas, o indiano percebe o estranhamento que sua presença causa aos olhos ingleses:

olhou para trás, para os outros, passou os olhos pela sala em volta e deu com o olhar fixo da secretária de meia-idade. Observava-o com ar severo. Um rapaz indiano (...) Virou-se e deu com os olhos da mulher fixos sobre ele outra vez. Sentiu-se culpado como se tivesse colocado o livro no bolso. Provavelmente ela nunca tinha visto um turbante na vida. Os ingleses! Esperam que você lute por eles, mas nem falam com você. Singh. E as ambiguidades. (ONDAATJE, 2001, p. 129)

A passagem ilustra a relação complexa entre Kip e a sociedade inglesa. Mesmo ciente de que a senhora o estranha porque nunca deve ter visto uma pessoa como ele, Kip não consegue evitar a sensação de incômodo que a vigília da funcionária lhe impõe e o desconforto de não ser reconhecido e aceito. A narrativa apresenta a ambiguidade do discurso imperialista que exige obediência e lealdade, mas não permite diálogo e reconhecimento. O romance questiona oposições binárias de total rejeição ou total empatia entre Kip e a sociedade inglesa.

A complexidade da relação entre Kip e a sociedade inglesa se acentua ainda mais quando a narrativa também apresenta a admiração que o indiano possui por Lorde Suffolk, seu professor de desarmamento de bombas. Quando a interpretação de Kip se move do público para o privado, da generalização para o individual, para o ser humano, ou seja, da sociedade inglesa e de seus cidadãos no geral para considerar a admiração que sente por um indivíduo específico – Lorde Suffolk –, há a possibilidade de valorização positiva, de comunhão, de amizade. Na discussão da posição do exilado e do migrante, Bhabha afirma que, situado no limite entre estrangeiro e nativo, a posição do migrante é um local estrategicamente importante que desestabiliza oposições binárias simples das quais o discurso colonial e racista depende (1998, p. 22). O romance de Ondaatje rejeita a simples oposição entre nativo e estrangeiro, o eu e o outro e apresenta perspectivas ambivalentes e críticas dessa relação.

2.2 “Estranhos planetários”

Quando ela pensava – naquelas enchentes e rios quando ela estava alta – era sobre do que as drogas eram capazes, do que o desejo era capaz, tão incontrolável que era ilegível.
Divisadero – Michael Ondaatje

Fortemente relacionada à geografia, à história e à memória, a ideia de nação foi e tem sido uma das mais fortes formas de resistência ao controle imperial e capitalista em sociedades pós-coloniais. Entretanto, como adverte Franz Fanon, a consciência nacional, ou o nacionalismo, não pode tornar-se uma “concha vazia” e repetir as mesmas condições criadas pelo poder imperial (1979, p. 155). Na verdade, conceitos de nação nunca são facilmente construídos devido às várias diferenças de língua, raça, etnia, religião e, portanto, a sólida, mas oca “concha vazia” pode dar lugar a construções fluidas e processuais de identidade nacional.

Bhabha avança a discussão sobre o conceito de nação para além da representação da identidade nacional unânime e consensual em que a unidade nacional é complemento, coesão social, sedimentação histórica e formação da tradição. Seu avanço consiste na discussão de que o povo e os limites da nação enfrentam constantemente uma dupla temporalidade:

um território conceitual disputado, onde o povo tem de ser pensado num tempo-duplo; o povo consiste em “objetos” históricos de uma pedagogia nacionalista, que atribui ao discurso uma autoridade que se baseia no pré-estabelecido ou na origem histórica constituída *no passado*; o povo consiste também em “sujeitos” de um processo de significação que deve obliterar qualquer presença anterior ou originária do povo-nação para demonstrar os princípios prodigiosos, vivos, do povo como contemporaneidade, como aquele signo do *presente* através do qual a vida nacional é redimida e reiterada com um processo reprodutivo. (1998, p. 206-207)

Bhabha, portanto, discute o tempo duplo que cria uma ambivalência entre a manutenção e valorização do objeto histórico, o que ele chama de pedagógico, e os sujeitos presentes historicamente, em um processo reprodutivo. Bhabha ainda acrescenta que

os fragmentos, retalhos e restos da vida cotidiana devem ser repetidamente transformados nos signos de uma cultura nacional coerente, enquanto o próprio ato da performance narrativa interpela um círculo crescente de sujeitos nacionais. Na produção da nação como narração ocorre uma cisão entre a temporalidade continuísta, cumulativa, do pedagógico e a estratégia repetitiva, recorrente, do performativo. É através deste processo de cisão que a ambivalência conceitual da sociedade moderna se torna o lugar de *escrever a nação*. (1998, p. 207)

Nesse sentido, o sujeito do discurso cultural se encontra cindido na ambivalência discursiva que emerge dessa disputa pela autoridade narrativa entre o pedagógico e o performativo. Essa liminaridade fluida assemelha-se à instabilidade oculta, discutida por Fanon e comentada por Bhabha, que analisa o povo em um movimento flutuante em que o tempo pós-colonial questiona as tradições teleológicas do passado e do presente e a sensibilidade historicista e polarizada do arcaico e do moderno (1998, p. 216).

Portanto, Bhabha clama pela necessidade de uma interrupção que permita a submersão de várias vozes, uma interrupção que privilegie a diferença e não a diversidade, que busque o suplemento e não o complemento, que interrompa o fluxo de estereótipos, que questione a ideia de construção de nação, homogênea e baseada na violência. Para ele, essa é uma interrupção que permite que a nação seja vista como uma narrativa, não-palpável e não-solidificada: “as contra-narrativas da nação que continuamente evocam e rasuram suas fronteiras totalizadoras – tanto

reais quanto conceituais – perturbam aquelas manobras ideológicas através das quais ‘comunidades imaginadas’ recebem identidades essencialistas” (1998, p. 211). Nesse sentido, a nação, exposta como narrativa, abre espaço para o aparecimento de contra-narrativas que possam questionar identidades essencialistas e solidificadas. Bhabha ainda acrescenta que é a apresentação da liminaridade interna da cultura da nação que permite o emergente e, discutindo as teorias de Anderson, afirma que esse é o espaço onde a narrativa de coesão nacional não pode mais ser significada como uma solidez sociológica (1998, p. 218).

Anderson afirma que tanto a nacionalidade quanto o nacionalismo são produtos culturais específicos e propõe a seguinte definição de nação: “uma comunidade política imaginada – e imaginada como sendo intrinsecamente limitada e, ao mesmo tempo, soberana” (2008, p. 32). O historiador desenvolve sua definição explicitando que a nação é imaginada porque mesmo os membros da mais minúscula das nações jamais conhecerão, encontrarão, ou sequer ouvirão falar da maioria de seus companheiros, embora todos tenham em mente a imagem viva da comunhão entre eles (2008, p. 32). A nação é limitada porque mesmo a maior delas, que agregue um bilhão de habitantes, possui fronteiras finitas, ainda que elásticas, para além das quais existem outras nações (2008, p. 33). Anderson ainda explica por que a nação é imaginada como uma “comunidade”: independentemente da desigualdade e da exploração efetivas que possam existir dentro dela, a nação sempre é concebida como uma profunda camaradagem horizontal. No fundo, foi essa fraternidade que tornou possível, nestes dois últimos séculos, que tantos milhões de pessoas tenham se disposto não tanto a matar, mas sobretudo a morrer por essas criações imaginárias limitadas (2008, p. 34). Portanto, Anderson recusa uma definição essencialista de nação, como se ela contivesse elementos estáveis e naturais, e mostra de que maneira a nação é uma comunidade política imaginada. Nesse sentido, ela é tão limitada como soberana, na medida em que inventa ao mesmo tempo em que mascara. Não há, portanto, comunidades verdadeiras, pois qualquer uma é sempre imaginada e não se legitima pela oposição falsidade/autenticidade. Finalmente, Anderson afirma que a convergência do capitalismo e da tecnologia de imprensa sobre a diversidade da linguagem humana criou a possibilidade de uma nova forma de comunidade imaginada, a qual, em sua morfologia básica, montou o cenário para a nação moderna (2008, p. 82).

De acordo com o estudo da doutrina nacionalista e dos questionamentos realizados por teorias pós-coloniais, a construção comunal de uma história e a delimitação territorial de uma

geografia são duas das características determinantes para a formação e para a afirmação de comunidades nacionais. A geografia e a imposição de limites, de barreiras e de fronteiras funcionam para delimitar o espaço e proporcionar a formação de uma identidade nacional homogênea. Featherstone, quando discute as teorias de Anderson de comunidades imaginadas em relação ao lugar e à criação de uma nação, define que as comunidades distinguem-se não por serem genuínas ou falsas, mas pelo estilo pelo qual são imaginadas. Uma nação pode ser considerada uma comunidade imaginada porque providencia um sentido de pertencer e de camaradagem que está relacionado àqueles que dividem um lugar simbólico específico. O lugar é simbólico, pois pode ser um espaço geograficamente conectado que está sedimentado com sentimentos simbólicos; a configuração da paisagem, prédios e pessoas foi investida com memórias coletivas que possuem poder emocional para gerar um sentido de comunidade. Indubitavelmente, essa é uma parte essencial do processo de criação de uma nação (1999, p. 53). Salman Rushdie discute que o agrupamento e a costura em uma forma coerente de corpo de fontes culturais populares podem ser usados para dar ao passado um sentido de direção e para construir uma identidade nacional (2000, p. 53). Rushdie ainda acrescenta que o sentido de si mesmo tem sido sempre localizado na ideia de raiz, na ideia de vir de um lugar, na ideia de possuir um tipo de língua que é comum e o tipo de convenção social dentro da qual alguém vive (2000, p. 77).

Em *O paciente inglês*, a relação entre espaços e fluidez é usada para criticar como a geografia, por meio de mapas, pode ter o projeto de comprimir a totalidade do mundo em um pedaço de papel com apenas duas dimensões. A relação entre mapas e fluidez é presente na narrativa, que relaciona as consequências do uso da morfina ao de mapas: “uma efígie. Uma cama. Ele embarca no navio da morfina. A droga dispara por dentro dele, implodindo tempo e geografia do mesmo modo que os mapas comprimem o mundo numa folha bidimensional de papel” (ONDAATJE, 2001, p. 111). Mapas podem funcionar para estabelecer e solidificar fronteiras e limites, para criar nas pessoas a sensação de pertencer a uma nação, um espaço (de)limitado. Entretanto, o mundo pode tornar-se reduzido a papel e as pessoas e lugares são desconsiderados. No mesmo sentido, a morfina injetada nas veias do paciente inglês alivia sua dor, mas, por outro lado, ela o torna inconsciente de si mesmo da mesma forma que o mapa funciona como um delimitador de espaços amplos já que os transporta para a dimensão do papel.

A sensação proporcionada pela delimitação de mapas em que os territórios e os limites estão espacial e numericamente delineados assemelha-se à falsa sensação apresentada por Franz Kafka quando discute a imagem de um povo no deserto e seu autoengano de dormir em uma casa: “uma pequena encenação, um inocente auto-engano de que dormem em casas, em camas firmes, sob o teto sólido” (2002, p. 114). Kafka aponta para a ilusão de que o espaço geográfico, os lugares em que as pessoas habitam e os objetos que utilizam proporcionam segurança e uma sensação de possível solidez.

Acreditando na fluidez dos espaços e dos desejos, o paciente inglês rejeita limites restritivos e rejeita também a posse, a propriedade do espaço ou do outro. Ele recusa a delimitação territorial e a fidelidade cega a nações e valoriza a possibilidade de múltiplas nomeações, como a citação demonstra:

acredito nessa cartografia – ser marcado pela natureza, não apenas pôr o nosso rótulo sobre um mapa, como os nomes de homens e mulheres ricos na portaria dos edifícios. Somos histórias comunitárias, livros comunitários. Não somos propriedade única de alguém nem somos monógamos ao nosso gosto e na nossa experiência. Tudo que eu queria era andar numa terra que não tivesse mapas. (ONDAATJE, 2001, p. 179)

O personagem exprime seu desgosto por barreiras rígidas, etiquetamentos em mapas, nomeações em prédios e valoriza a cartografia marcada pela natureza, as histórias e livros comunitários. Ele afirma recusar a solidez e a fixidez de concreto e de mapas e reverencia a fluidez de gosto e experiência, a possibilidade de mudança, de experimentar. Tal possibilidade de mudança se relaciona com a afirmação de Renan de que “[o]s desejos humanos mudam”. Renan pergunta: “mas o que não muda nessa Terra?” Sua resposta: “as nações não são algo eterno. Elas começaram e terminarão. Elas serão substituídas” (1997, p. 17-18).

Da mesma forma, por meio de uma metáfora geográfica, o paciente inglês intitula a si mesmo e a outros personagens como “estranhos planetários”. A expressão exemplifica a insatisfação do personagem com a forma que os acordos de guerra têm interferido nas vidas privadas. Além disso, por influência de álcool e pela saudade que sente de Katharine e de seu amigo Madox, ele, em uma festa, dança com movimentos espalhafatosos e rudes e é comparado a “um planeta fora de controle” (ONDAATJE, 2001, p. 166). A narrativa chama a atenção para a dificuldade das pessoas de se reconhecerem entre si e de conhecerem a si mesmas, especialmente por influência de questões de guerra. As pessoas, portanto, seriam estranhas apesar de viverem em um único planeta. Os estranhos planetários de Ondaatje são uma resposta e uma afirmação às

imagens de solidariedade comunitária, discutidas por Richard Sennett, que são forjadas para que os homens possam evitar lidar com outros homens. De acordo com Sennett, o mito da solidariedade comunitária deu às pessoas a possibilidade de ser covardes e esconder-se dos outros. A imagem da comunidade é purificada de tudo o que pode implicar um sentimento de diferença ou conflito a respeito de o que “nós” somos. Desse modo, o mito da solidariedade comunitária é um ritual de purificação (2003, p. 34-36). No romance de Ondaatje, busca-se a possibilidade de interação e comunicação, mas as diferenças não são apagadas e falsas semelhanças não são determinadas em prol de um convívio harmonioso e solidário.

Ainda em relação à interação entre os personagens, a narrativa enfatiza a dificuldade de comunicação entre Hana e Kip ao determinar que “separando um do outro havia uma viagem traiçoeira e complicada. Era um mundo muito amplo” (ONDAATJE, 2001, p. 81). A passagem considera a distância que separa o contato entre as pessoas e a vastidão difícil e complexa que precisa ser vencida para que haja comunicação e encontro. A interação entre Kip e Hana acontece principalmente na tenda dele, que perde seu símbolo de lugar de guerra e incorpora o sentido de lugar para comunhão. Além de estar vinculada à ideia de mobilidade, de mudança, ela também pode ser o local de sentidos e relacionamentos, o lugar onde estranhos, em uma terra estranha, podem habitar (PETERS, 1999, p. 24).

O tempo de *O paciente inglês* se refere, na sua maior parte, aos momentos que antecedem a Segunda Grande Guerra e os anos do confronto mundial. Historicamente, a noção de estado-nação tomou sua forma final na Primeira Guerra Mundial e cimentou-se depois da Segunda Guerra Mundial (LOOMBA, 1998, p. 188). O romance, por sua vez, posiciona quatro personagens de nacionalidades diferentes em território italiano, apontando para a possibilidade de desvinculação entre território e identidade nacional. Os personagens – Caravaggio, Hana e o paciente inglês – fogem da guerra e de suas consequências e orbitam pela vila, tentando se esconder e se proteger, como exemplificado pela seguinte passagem que se refere a Hana: “Estava segura no mundo em miniatura que construía; os dois outros homens pareciam planetas distantes, cada um na sua esfera de memória e solidão” (ONDAATJE, 2001, p. 37). Entretanto, o enfoque da narrativa é no encontro entre seres humanos, entre “estranhos planetários” em um espaço dominado pelo confronto. Na verdade, suas nacionalidades ou o nome recebido pela terra em que se encontram, apesar de influenciar os conflitos, são secundários. Os conflitos, inevitavelmente, acontecerão no desenrolar da narrativa, o que impedirá que tais personagens se

mantenham em miniatura, escondidos na vila, distantes do resto do mundo e como planetas distantes, que mantêm órbitas afastadas e não precisam se encontrar ou passar perto um do outro em nenhum momento.

O paciente inglês, na verdade, enfatiza a autodeterminação individual e não a soberania territorial. O romance valoriza as subjetividades dos personagens e não as comunidades nacionais. A valorização da autodeterminação individual presente no romance de Ondaatje, em oposição à soberania territorial, se relaciona com a noção, discutida por Kedourie, de que a vontade do indivíduo deve finalmente indicar se a nação existe ou não. Mesmo que a existência de nações possa ser deduzida do princípio da diversidade, ainda não se pode definir quais nações específicas existem e quais são seus limites precisos. O que se mantém é o retorno à vontade do indivíduo que, na busca por autodeterminação, deseja a si mesmo como membro de uma nação (1994, p. 54). Nesse sentido, a autodeterminação é um método de posicionar a determinação da vontade individual.

O ato de escrever se relaciona também à autodeterminação, já que os personagens escrevem suas histórias e estórias nos livros. Tal ato também simboliza uma forma de apropriação, uma ação questionadora em que o personagem transforma um objeto de leitura em um objeto de escrita, um veículo para a expressão de seus pensamentos e sentimentos. Hana, por exemplo, escreve sobre Kip em um livro qualquer de poesia: “Ela caminha diante das prateleiras de livros na biblioteca, olhos fechados, e puxa um livro ao acaso. Acha uma clareira entre as duas partes de um livro de poesia e põe-se a escrever ali” (ONDAATJE, 2001, p. 142). Os livros, portanto, são transformados em espaços de escrita:

Ela abre *O último dos moicanos* na página em branco no final do livro e escreve ali. *Há um homem chamado Caravaggio, um amigo do meu pai. Sempre tive amor por ele. É mais velho do que eu, tem uns quarenta e cinco anos, eu acho. Está num período de sombras, não tem a menor confiança. Por algum motivo, eu recebo as atenções desse amigo do meu pai.* Fecha o livro, desce até a biblioteca e o esconde numa das prateleiras mais altas. (ONDAATJE, 2001, p. 46-47)

Escrever em algo já publicado é uma forma de mudar o que é fixo e determinado. A passagem exemplifica o uso da escrita em objetos de leitura como uma forma de confissão, como análise dos fatos, ou como questionamentos que não podem ser respondidos, mas que poderão chegar aos olhos de um leitor no futuro.

A intertextualidade e referências a clássicos literários relacionam-se, em vários momentos, a ficções que possuem características históricas: *As histórias*, *O Último dos Moicanos*, *Kim* e *Lorna Doone*. Hana, o paciente inglês e Katharine escrevem suas histórias dentro dessas histórias sobre histórias. Esse ato é uma metáfora para o ato de escrever no qual há um acréscimo à narrativa já escrita. Os personagens acrescentam suas histórias e histórias aos livros que estão lendo por meio de desenhos, comentários sobre o amor, sobre lugares. Em *O paciente inglês*, há um acréscimo de histórias individuais ficcionais em obras literárias que possuem a história da formação de nações como um de seus temas. O romance busca valorizar a importância da história do sujeito individual, seu papel no desenrolar da história e função de leitor que, além de ler, também escreve, literalmente, nas obras literárias. O ato de leitura se torna uma prática criativa, a leitura se torna também escrita e recriação.

A narrativa de Ondaatje brinca com a alegada autenticidade dessas referências intertextuais quando apresenta uma reversão do romance *Kim*. Quando Hana observa as conversas entre Kip e o paciente inglês, ela afirma que o sapador indiano “ainda não tinha fé nos livros. Nos últimos dias, Hana o observara sentado ao lado do paciente inglês, e lhe pareceu o reverso de *Kim*. O jovem estudante era agora um indiano, o velho professor sábio era inglês. Mas era Hana que ficava de noite com o velho, que o guiava pelas montanhas até o rio sagrado” (2001, p. 80). A reversão se expande, já que as posições do jovem estudante e do sábio velho professor fluem entre Kip, o paciente inglês e Hana. Mais adiante, é em *Kim* que Hana escreve sua versão dos acontecimentos que presencia e das histórias que ouve de Kip: “*Havia dois canhões, fundidos com tigelas e cuias de metal tomadas de todas as famílias hindus da cidade*” (2001, p. 84). A narrativa apresenta as transformações fluidas provenientes da fusão dos metais e critica a função adquirida para a destruição – objetos domésticos se tornam objetos de guerra. A exploração colonial utiliza os tributos pagos pelos colonizados para a confecção de armas que serão usadas contra os próprios habitantes da região dominada. A obra de Kipling permite a leitura de uma defesa do colonialismo britânico na Índia no qual o mapeamento é visto como essencial para o controle britânico. A utilização da intertextualidade, no romance de Ondaatje, questiona essa defesa, apresentando o desbalanceamento identitário em relação aos três personagens – Hana, Kip e o paciente inglês – provocado pela constante mudança de quem é o sábio e de quem é o discípulo. Nesse sentido, o romance também questiona o papel

desempenhado pelos britânicos na Índia e a intenção ideológica interpretada no romance de Kipling.

2.3 Cartografias do corpo humano

Imerge na banheira como no mar. Um mundo morno se fecha sobre ela silenciosamente, quietamente. Pequenas bolhas deslizam suaves até se apagarem de encontro ao esmalte. A jovem sente a água pesando sobre seu corpo, pára um instante como se lhe tivessem tocado leve o ombro.

Perto do Coração Selvagem – Clarice Lispector

A discussão dos espaços geográficos, em *O paciente inglês*, move-se da representação e encarceramento da terra, já que mapas são significadores cruciais de controle sobre o espaço e, portanto, do poder sobre a inscrição do ser, para a fluida cartografia do corpo humano. Quando Hana adentra a biblioteca para escrever nos livros, a relação de seu corpo com o espaço é assim descrita: “ela voltou caminhando de costas, pisando em suas próprias pegadas, por medida de segurança, mas também como parte de um jogo privado, pois pela imagem das pegadas parecia que depois de ter entrado na biblioteca o seu corpo físico desaparecera” (ONDAATJE, 2001, p. 15). Para evitar que pisasse sobre bombas, Hana retorna pisando sobre suas próprias pegadas. A sensação criada é a de que alguém teria se desintegrado em pleno ar na frente da estante de livros. Os corpos, no romance, ganham, por vezes, características etéreas e se tornam objetos de jogos individuais dos personagens que permitem que seus corpos recusem delimitação e composição sólida e se tornem livres e fonte do lúdico.

Os corpos, no romance de Ondaatje, sofrem por causa das traições de guerra realizadas por nações, como avaliado pelo paciente inglês: “como os homens traem uns aos outros em nome da pátria” (2001, p. 85). Durante o período de guerra, em que Caravaggio é preso e interrogado, seu corpo é torturado e mutilado para que o personagem revele informações que, na verdade, não possui: “Trouxeram uma das enfermeiras. Meus pulsos algemados aos pés da mesa. Quando cortaram meus dedões, minhas mãos se livraram das algemas sem nenhum esforço. Como um desejo que se realiza em um sonho” (2001, p. 45). Paradoxalmente, a mutilação do personagem, além de marcar seu corpo permanentemente, o liberta da tortura e o coloca no encaixe do

paciente inglês, já que Caravaggio acredita que havia sido preso por causa de informações confidenciais veiculadas por aquele personagem.

O romance de Ondaatje também analisa outras traições pela voz do paciente inglês quando esse escreve em *As histórias* de Heródoto: “há traições na guerra que são pirraças de criança quando comparadas com nossas traições em tempo de paz” (2001, p. 70). O romance enfatiza traições privadas entre seres humanos, piores do que traições políticas realizadas entre nações em tempos de guerra. Na verdade, são as traições particulares, realizadas por um personagem em relação a outro, vinculadas às traições realizadas por nações, que causam as maiores deteriorizações nos corpos dos seres humanos. O paciente inglês, obviamente, é aquele que mais sente no próprio corpo os efeitos dessas traições. Além de ter sido preso porque havia sido considerado um espião, ele sofre um atentado cometido por Clifton, que quer vingança por causa do romance de sua esposa, Katharine, com o paciente inglês.

No entanto, é na própria relação com Katharine que a geografia do corpo parece ser possuída e marcada: “Quando a abraçava, verificava que objetos podiam estar ao alcance das mãos dela. Encontrava-a com outros, em público, com manchas roxas ou a cabeça enfaixada e explicava como o táxi tinha dado uma freada e a cabeça tinha batido de encontro à janela. Ou com iodo no antebraço, cobrindo a marca de uma chicotada” (ONDAATJE, 2001, p. 106). Nesse sentido, o romance de Ondaatje questiona o possuir, marcar e nomear o espaço geográfico e cria a possibilidade do marcar o corpo do outro, por vezes, de forma consentida. Na verdade, o desejo de Katharine de marcar o corpo de seu amante pode ser visto como uma resposta à afirmação do paciente inglês de ser a propriedade a pior coisa do mundo para ele. Já que ele rejeita qualquer tipo de compromisso com Katharine, ela reafirma seu desejo e vontade de marcar o corpo dele, marcando a si mesma sobre ele.

A ansiedade de poder e de nomear, tanto coisas e espaços geográficos quanto partes corporais, também se torna relevante no caso amoroso de Katharine e o paciente inglês. Na narrativa de Ondaatje, o questionamento de espaços geográficos é aliado ao uso questionador da linguagem quando, por exemplo, a parte do corpo de Katharine entre seu pescoço e seu peito recebe muitos nomes durante o desenrolar da narrativa. A concavidade na base de seu pescoço (2001, p. 112) é chamada de o mergulho do Bósforo – um nome usado por Katharine e o paciente inglês relacionado ao movimento de submergir –, e o ninho vascular (2001, p. 164). Entretanto, o nome oficial parece pouco importante devido à possibilidade de nomeá-lo de acordo com seus

gostos. Na verdade, a concavidade pode até mudar de lugar: do pescoço para os dedos dos pés (2001, p. 178). Nomear o corpo, em *O paciente inglês*, torna-se um ato de fluidez, isto é, cada personagem pode chamar a mesma parte do corpo, a concavidade, da forma que quiser. Em vez de marcar posse e exploração geográfica, nomear pode funcionar como uma forma de conectar pessoas e amantes, já que é um dos momentos de comunhão e prazer divididos entre os personagens.

O corpo, no romance de Ondaatje, também funciona como refúgio para o sofrimento pessoal por causa da guerra. Após Hana ajudar Kip a desmontar uma bomba, ela diz: “Eu queria tocar nesse osso no seu pescoço, a clavícula, é como uma asa dura por baixo da pele. Queria encostar meus dedos nela. Sempre gostei de pele da cor de rios e pedras (...) deixe que eu fique encolhidinha como se você fosse um bom avô que eu pudesse abraçar, adoro a palavra ‘encolhidinha’, é comprida, não adianta se apressar com ela...” (2001, p. 74-75). Hana, além de admirar a força e a cor do corpo de Kip, busca conforto para si mesma após situações estressantes de guerra e, ao mesmo tempo, para superar a ausência de sua família. A narrativa ainda brinca com o uso da palavra “encolhidinha” relacionando a grafia ao sentido de lentidão que a palavra expressa para Hana. A narrativa também enfatiza o cuidado do corpo pelo outro. É a decisão de Hana de permanecer na vila e cuidar do paciente inglês que permite que todas as histórias e histórias sejam contadas. Ela dá assistência ao paciente inglês: “vem tratando dele há meses e conhece bem aquele corpo, o pênis adormecido como um cavalo-marinho, os quadris magros, estreitos (...) Ela adora a concavidade abaixo da última costela, o despenhadeiro de pele. Ao tocar os ombros do homem, ela sopra ar frio no seu pescoço” (2001, p. 9).

A busca de cada personagem por autodeterminação e as relações complexas estabelecidas entre eles são também frequentemente descritas por meio de imagens e metáforas fluidas. Essas relações são, na verdade, um dos enfoques principais da narrativa de Ondaatje. Tentando valorizar a experiência humana, o paciente inglês afirma que nós “morremos contendo uma riqueza de amores e tribos, sabores que provamos, corpos em que nos afundamos e onde nadamos como rios de sabedoria, personalidades em que subimos nos agarrando como árvores, tremores onde nos ocultamos como cavernas. Desejo que tudo isso fique marcado no meu corpo quando eu morrer” (2001, p. 179). Essa bela passagem poética exemplifica as relações que a narrativa busca representar entre os personagens, que parecem rios se cruzando e se distanciando, por várias vezes. Além disso, há o desejo de que todos os amores, todos os encontros corporais, todos os

conhecimentos e todos os medos fiquem marcados no corpo. O paciente inglês espera que todas as experiências façam parte daquilo que o ser foi um dia e que possam ser visualizadas na carne.

2.4 “Batismo com cem nomes diferentes”

When we swam once I touched you in water and our
bodies remained free.
Running in the family – Michael Ondaatje

Além da delimitação geográfica, outra forma de um grupo tentar determinar uma identidade nacional sedimentada e sólida é pela busca da construção de uma História com H maiúsculo. Featherstone afirma que é o agrupamento e a costura em uma forma coerente desse corpo de fontes culturais populares que podem ser usadas para dar ao passado um sentido de direção e construir uma identidade nacional (1999, p. 53). Portanto, a história sempre foi uma das disciplinas que, tradicionalmente, auxiliaram na formação de estados-nações e na criação de identidades nacionais.

A autoridade da história tem sido mantida por todos os tempos, já que, até hoje, ela auxilia na manutenção dos estados-nações e na permanência de imagens de identidade nacional. Uma noção sustentável de nação requer um território histórico ou uma terra natal para um povo, uma cultura pública comum, direitos e deveres legais comuns para todos os membros, e uma economia comum (COBLEY, 2003, p. 14). Por outro lado, Cobley acrescenta que essa noção sustentável de nação também requer mitos e memórias históricas comuns.

O papel da história e sua função na formação de identidades nacionais são recorrentemente questionados em *O paciente inglês*. Além de apontar para a construção da história, o romance também se posiciona com relação à afirmação de Appadurai de que tal construção e a “invenção da tradição (e da etnicidade, de parentesco e semelhança e de outros marcadores de identidade) podem tornar-se escorregadios, como a busca por certezas é geralmente frustrada pela fluidez da comunicação transnacional” (1996, p. 44). No romance de Ondaatje, água e estórias formam a história e são temporárias: “água de repente reapareceu cinquenta ou cem anos depois. Aparecimentos e desaparecimentos esporádicos, como lendas e rumores através da história” (2001, p. 141). Os ciclos das águas e do narrar fazem parte da

história e colaboram para sua formação. Nesse sentido, o questionamento de uma verdade histórica está intrinsecamente conectado às metáforas que se referem a água, ao contar ficcional de histórias e às leituras que as pessoas fazem delas. A história é questionada como verdade única e absoluta já que histórias e memórias, dentro da história/história, possuem maior destaque e são comparadas a águas temporárias.

No romance de Ondaatje, há uma intrínseca relação entre a crítica à ansiedade de nomear e a crítica à história da identidade nacional individual e a busca pela desestabilização de aparentes identidades sólidas: “Mas eu queria apagar meu nome e o lugar de onde vim. Quando veio a guerra, depois de dez anos no deserto, foi fácil para mim escapular pelas beiradas, para não pertencer a ninguém, a nenhuma nação” (2001, p. 98). A desvinculação de nomes, de geografias e de histórias permite o não comprometimento em questões de guerra e morte. Dessa forma, existe a possibilidade do não pertencer a outros seres e do não pertencer a nenhuma nação específica.

A sensação de não-pertencimento, a que o paciente inglês almeja, vincula-se ao estar em um espaço em que não se espera que o outro esteja: “O problema com todos nós, é que estamos onde não deveríamos estar. O que viemos fazer na África, na Itália?” (ONDAATJE, 2001, p. 87). Contudo, tal questionamento parte da voz de Caravaggio, um personagem que, na maior parte do romance, não acredita nas relações entre seres humanos e busca vingança para sua mutilação. É um personagem geralmente equivocado, rancoroso. Na verdade, o personagem faz uma crítica aos efeitos das guerras nas vidas das pessoas: “Qualquer fazendeiro no *front* ocidental não pode podar uma árvore sem estragar seu serrote. Por quê? Por causa da quantidade de estilhaços de granada espalhados na *última* guerra” (ONDAATJE, 2001, p. 87). Esta citação chama atenção para o fato de que os estilhaços históricos de outras guerras atingem gerações atuais.

Mais adiante, a narrativa de Ondaatje compara a mudança constante que os europeus enfrentariam enquanto estivessem na África ao nomadismo dos povos do deserto. No entanto, o nomadismo daqueles seria forçado por questões de guerra, eles precisariam se movimentar para escapar dos efeitos dos confrontos, ao passo que o nomadismo destes é uma opção cultural. Os povos do deserto são assim considerados pelo paciente inglês: “Havia rios de tribos do deserto, os seres humanos mais maravilhosos que encontrei na vida. Nós éramos alemães, ingleses, húngaros, africanos – todos insignificantes ao lado deles. Aos poucos fomos nos tornando homens sem pátria” (2001, p. 97). Em oposição à fluidez dos povos do deserto, o paciente inglês

critica a denominação nacional que cada europeu recebe. Além disso, o personagem valoriza o fato de que as caravanas nômades não deixavam nada atrás de si, sequer um resíduo (2001, p. 97). Os membros de estados-nações, por sua vez, deixavam atrás de si todas as consequências da exploração colonial.

Os povos do deserto são também referidos como “povo da água” e “mesmo hoje, as caravanas parecem rios. Mas hoje é a água o elemento estranho aqui. Água é o exilado, levado de volta em latas e frascos, o fantasma entre a mão e a boca” (ONDAATJE, 2001, p. 20). Os povos do deserto possuem essa dualidade em relação aos líquidos, isto é, a forma como se movem no deserto remete a rios cruzando os espaços. A água é, simultaneamente, algo que os assombra, devido a sua falta, pois é algo de que dependem para a sobrevivência.

Uma das figuras que representa o aspecto positivo do nomadismo é o homem dos unguentos que trata do paciente inglês logo após a queda do avião, que é assim descrito: “Ia ao encontro das caravanas, vendia especiarias e líquidos, vagava entre os oásis e os poços de água. Atravessava tempestades de areia com aquele manto de garrafas, os ouvidos tampados por duas rolhas pequenas de modo que parecesse, a si mesmo, ser um navio, esse médico mercador, esse rei dos óleos e dos perfumes e das panacéias, esse batista” (ONDAATJE, 2001, p. 14). A descrição desse personagem, que lembra a figura de São João Batista, que pregava no deserto, o destaca como uma figura independente, errante, desvinculada de quaisquer laços, forte como um navio e com poderes de cura. A valorização do nômade o classifica como uma figura benéfica, sem nome, sem proveniência.

Hana, assim como Kip, um estrangeiro que dorme em barracas, metade dentro e metade fora (ONDAATJE, 2001, p. 56), também apresenta características nômades: “Poucas camas sobraram. Ela mesma preferia ser uma nômade pela casa, com sua maca ou catre, às vezes dormindo no quarto do paciente inglês, às vezes no salão, dependendo da temperatura, do vento ou da luz” (ONDAATJE, 2001, p. 16). Devido à falta de camas e às condições climáticas, ela se adapta ao ambiente e determina seu espaço provisório. Paradoxalmente, Hana é nômade em uma casa que não quer abandonar. Apesar de se locomover dentro do ambiente da vila e da casa, ela se recusa a seguir adiante enquanto suas questões de guerra não forem resolvidas, uma delas: tomar conta do paciente inglês.

Antes da guerra, o paciente inglês acreditava que os geógrafos presentes na África eram um país à parte (ONDAATJE, 2001, p. 95). Contudo, o desejo deles de se desvincular de

identidades nacionais provém dos efeitos da guerra sobre os indivíduos e é justaposto à presença da água nos lugares por onde passavam: “Todos nós, mesmo os que tinham família e filhos na Europa distante, desejávamos tirar a roupa de nossos países (...) Os lugares onde a água vinha tocar... *Ain, Bir, Wadi, Foggara, Khottara, Shaduf*. Não quero que meu nome venha atrapalhar nomes tão maravilhosos. Apagar o nome da família! Apagar as nações! O deserto me ensinou essas coisas” (ONDAATJE, 2001, p. 97). Dessa forma, o que é importante aqui é o deserto, o espaço em que se encontram, e não a nacionalidade de cada explorador europeu. O contato com o deserto é um dos fatores que faz com que o questionamento de uma identidade nacional sólida possa ser realizado, já que remete, no romance, às características de liberdade, nomadismo e ausência de nomes. A narrativa valoriza nomes sonoros e maravilhosos de belos lugares e critica a imposição de nomes de família ou de nações.

O paciente inglês afirma que o deserto “não podia ser possuído nem reclamado por ninguém – era uma peça de roupa arrastada pelo vento, nunca enroscava entre as pedras, batizada com cem nomes diferentes muito antes de existir a Cantuária, muito antes de guerras e tratados terem retalhado a Europa e o Oriente” (ONDAATJE, 2001, p. 97). No deserto, as areias se movem continuamente, nada é estático ou fixo. Nesse sentido, a referência à mobilidade geográfica do deserto, ao ser comparado a uma peça de roupa flutuante, e sua mobilidade histórica, por já ter recebido inúmeros nomes, acentua a ênfase da narrativa na impossibilidade de delimitação e de posse. De acordo com o paciente inglês, a desvinculação de uma identidade nacional cristalizada poderia ser realizada como a remoção de uma peça de roupa, uma camada externa que poderia ser retirada. Ao mesmo tempo, o personagem valoriza a presença da água que pode auxiliar para que denominações de família e de nações pudessem ser apagadas. O contato com outras pessoas, deformadas pelas consequências de guerras entre nações, o contato com outros povos e a função limpadora da água possibilitam que o entrelaçamento e a fidelidade a pátrias sejam questionados e até mesmo abandonados.

2.5 “Somos deformados por estados-nação”

A alma nasce – disse vagamente – primeiramente naqueles momentos de que lhe falei. Tem um nascimento lento e sombrio, mais misterioso do que o nascimento do corpo. Quando a alma de um homem nasce neste país redes lhe são lançadas para impedi-la de voar. Você me fala em nacionalidade, língua, religião. Vou tentar escapar dessas redes.

Outro fator, no romance de Ondaatje, que questiona a aliança cega a uma filiação nacional é a existência de vítimas de guerra em nome de soberanias territoriais nacionais, já que há um questionamento dos crimes cometidos em nome de nações. Renan define que o “sofrimento comum é maior do que a felicidade comum. Na verdade, as tristezas nacionais são mais significantes do que os triunfos nacionais porque elas impõem obrigações e demandam um esforço comum” (1997, p. 17). Em *O paciente inglês*, a perda individual é um dos catalisadores para o repúdio à guerra entre nações, conforme afirma o personagem principal: “Passei a odiar as nações. Somos deformados pelo estado-nação. Madox morreu por causa das nações” (2001, p. 97). A morte do amigo faz com que o paciente inglês perceba que a imposição de nações elimina a existência individual e o conflito entre países é o responsável pela morte dos indivíduos. Da mesma forma, Hana avalia os efeitos que as questões de guerra imprimem sobre as vidas particulares: “a mulher que meu pai amava mora nos lagos, manobra uma canoa melhor do que um carro. Sinto falta do trovão que faz a luz elétrica piscar. Quero que você conheça a Clara das canoas, a última que sobrou na minha família. Agora não há mais ninguém. Meu pai desistiu dela em troca de uma guerra” (2001, p. 92). A família de Hana se desintegrou porque o pai preferiu se sacrificar por uma guerra a permanecer com sua esposa e sua filha. A ideia convencional de nacionalidade é responsável pelo sofrimento dos personagens de várias formas: elas são vítimas da violência da guerra devido a fins nacionalistas. As histórias desses personagens estão conectadas à traição, que exemplifica o conflito entre o compromisso pessoal com outro indivíduo ou com um grupo e a aliança à nacionalidade e ao estado.

O romance também critica a forma como as pessoas se enrijecem emocionalmente. Esse endurecimento é causado pelo embate entre nações em guerra, exemplificado pelas mudanças da própria Hana:

Quando acordou, pegou uma tesoura de dentro de um vaso de porcelana, inclinou-se e começou a cortar o cabelo, sem ligar para o comprimento ou a aparência, só cortando – a irritação da presença do cabelo durante os dias precedentes ainda no pensamento – quando tinha se inclinado para a frente e a ponta do seu cabelo tocara o sangue numa ferida aberta. Nada queria ter que a ligasse, que a aprisionasse à morte. Prendeu o restante dos cabelos para garantir que nenhum fio fugisse e encarou outra vez o aposento repleto de gente ferida. Nunca mais se olhou em espelhos. (ONDAATJE, 2001, p. 39)

Hana transforma a aparência de seu corpo em função da praticidade. Ela acredita que as modificações realizadas em seu próprio corpo impedirão que seu ser seja afetado por uma das piores consequências da guerra, a morte. No entanto, a guerra e a morte podem atingir os seres humanos de outras formas:

À medida que a guerra ia se tornando mais sombria, foi recebendo informações sobre a morte de pessoas que havia conhecido. Tinha medo de um dia, ao remover o sangue do rosto de um paciente, descobrir o seu pai ou alguém que lhe tivesse servido comida num balcão na avenida Danforth. Foi se tornando áspera consigo mesma e com os pacientes. Razão era a única coisa que os podia salvar, e não havia razão em parte alguma. O termômetro de sangue subia em todo o país. A essa altura, onde estava e o que era Toronto em sua mente? Isso era uma ópera de traições. As pessoas iam ficando insensíveis com os outros a sua volta – soldados, médicos, enfermeiras, civis. (ONDAATJE, 2001, p. 39)

A narrativa mostra como o fato de que o fantasma da perda de relações estabelecidas entre entes queridos e o endurecimento pessoal são sentidos por Hana. Dessa forma, ocorre a perda, também, do vínculo ao espaço natal. O que passa a importar é o momento presente do conflito. As memórias e recordações pessoais são sufocadas pela necessidade de insensibilidade para lidar com o conflito político irracional entre nações.

No romance de Ondaatje, os efeitos da guerra devido a embates entre nações são sentidos nos espaços. A vila em que os personagens habitam é assim descrita, a Caravaggio, pelos médicos: “um antigo convento de freiras, tomado pelos alemães, transformado em hospital depois que os aliados o sitiaram. Nas montanhas ao norte de Florença. A maior parte já fora destruída pelas bombas. Inseguro. Fora apenas um hospital de campanha temporário. Mas a enfermeira e o paciente se recusaram a ir embora” (2001, p. 24). Da mesma forma, o hospital no litoral, que trata dos feridos da guerra, foi transformado a partir das cabines de banhistas (2001, p. 69). Os locais mudam de acordo com a funcionalidade exigida.

Entretanto, a voz narrativa analisa não somente as ruínas geográficas, mas também as ruínas pessoais em que as vidas dos personagens se transformam, como, por exemplo, a mutilação e a busca por vingança de Caravaggio e a deteriorização do corpo do paciente inglês. Em relação a Hana, Caravaggio analisa: “talvez seja esse o jeito de sair de uma guerra, ele pensa. Um homem queimado para cuidar, alguns lençóis para lavar numa fonte, um quarto com um jardim pintado na parede. Como se tudo que sobrasse fosse uma cápsula do passado” (ONDAATJE, 2001, p. 28). Por isso, em meio a ruínas e em meio à insegurança individual, resta a praticidade da luta pela sobrevivência: “Se você vai ficar – diz ela – vamos precisar de mais

comida. Plantei uns legumes, temos um saco de feijão, mas precisamos de mais galinhas” (ONDAATJE, 2001, p. 28).

O romance de Ondaatje aponta para o resgate de estórias e histórias de seres humanos, como pode percebido na sua epígrafe:

Estou certo de que a maioria dos senhores se lembram das circunstâncias trágicas da morte de Geoffrey Clifton, em Gilf Kebir, seguida mais tarde pelo desaparecimento de sua esposa, Katharine Clifton, ocorrido em 1939, durante uma expedição pelo deserto em busca de Zerzura. Não posso dar início à reunião desta noite sem me referir, com muita emoção, a esses trágicos acontecimentos. A palestra desta noite... *Dos registros da reunião da Sociedade Geográfica em novembro de 194...*, Londres. (2001, p. 5)

Um palestrante, antes de iniciar a leitura de uma ata de reunião sobre geografia, chama brevemente a atenção para a morte do casal Clifton em uma expedição em um deserto na África. O romance, na verdade, ressignifica a história real. Clifton, no decorrer da narrativa será desmascarado como espião e, na verdade, toda a estória é sobre o romance entre o paciente inglês (na verdade, Almásy) e Katharine Clifton. O desvendamento das traições de espionagem é realizado pelas conversas entre Caravaggio e o paciente inglês. Sob o efeito da morfina, o personagem que dá título ao romance despeja suas memórias. Nesse sentido, o paciente inglês torna-se o livro que Caravaggio e o leitor precisam ler para entender o que ocorreu com os dois personagens. A narrativa desvenda o privado e o torna público. Ao mesmo tempo, ela traz para o foco principal não aspectos geográficos e históricos de países em plena Segunda Guerra Mundial, mas as relações humanas.

A narrativa de Ondaatje também cruza os campos de documentação histórica e ficção. As palestras apresentadas nas reuniões da Sociedade Geográfica consideram todo comportamento financeiro e humano como menos importantes para serem mencionados do que “problemas geográficos interessantes” (2001, p. 94). No entanto, *O paciente inglês* valoriza os registros históricos pessoais e as estórias individuais: “não se encontra adultério nas atas da Sociedade Geográfica. Nosso quarto jamais aparece nos relatos minuciosos que mapeavam cada colina e cada incidente na história” (2001, p. 102). O quarto de Katharine e do paciente inglês no Cairo é descrito como sendo molhado e líquido. Da mesma forma, a estória/história de Caravaggio sobre Almásy (2001, p. 112-115) parece oficial e histórica, em oposição à estória do personagem que dá nome ao romance. Essa trata do relacionamento entre o paciente inglês e Katharine e do

relacionamento dele com outras pessoas. Nesse sentido, o romance valoriza estórias individuais e ficcionais, ao invés da documentação histórica oficial.

A instabilidade das identidades se mantém por toda a narrativa. O paciente inglês, por exemplo, deseja a possibilidade de um dia ser um cavalo, um cão, um porco, um urso, sem cabeça, um dia, um fogo (ONDAATJE, 2001, p. 83). Quando o paciente inglês afirma que o nome de Caravaggio é absurdo, incomum, este se vangloria de pelo menos possuir um nome, ao contrário daquele. Kip, por sua vez, é relacionado, pelo paciente inglês, ao profeta bíblico Isaías. Escriba e relator dos anais históricos, Isaías viveu e narrou a tensão política e militar pela qual Israel passou devido às intensas e contínuas atividades bélicas e expansionistas realizadas pela monarquia egípcia e pelos caldeus. Isaías permaneceu até o final de seus dias denunciando o rei Manasses por seus crimes e comportamento hediondo. Nesse sentido, a comparação de Kip a Isaías enfatiza as características de observador crítico que o indiano possui. Entretanto, o paciente inglês acrescenta: “Há, é claro, cem Isaías diferentes. Um dia você vai querer vê-lo como um velho, no sul da França os conventos o celebram como um velho barbado, mas o poder está ainda no seu olhar” (ONDAATJE, 2001, p. 200). A passagem exemplifica as várias facetas identitárias que o paciente inglês enxerga em Kip e valoriza, mais uma vez, o poder do olhar de Kip, escaneando as periferias, sempre atento àquilo que passa despercebido pelas outras pessoas. O romance acentua as características de um personagem em constante conflito entre o questionamento e a valorização de suas heranças culturais siques e o questionamento e a valorização dos novos parâmetros culturais a que ele é submetido em solo europeu. Os olhos de Kip escaneam a periferia e percebem outros corpos como fluidos, também em constante movimento: “Kip acolhe tudo como parte de uma harmonia cambiante. Vê Hana em horas e lugares diferentes, o que modifica sua voz ou seu jeito, até mesmo sua beleza, assim como o poder do fundo do mar embala ou governa o destino dos barcos salva-vidas” (ONDAATJE, 2001, p. 149). O mar poderoso torna-se a metáfora que guia e altera vidas.

2.6 “Bastardos internacionais”

Brasil
 Mastigado na gostosura quente do amendoim...
 Falado numa língua curumim
 De palavras incertas num remeleixo melado
 melancólico...
 Sem lentas frescas trituradas pelos meus dentes
 bons...

Molham meus beijos que dão beijos alastrados
 E depois remurmuram sem malícia as rezas bem
 nascidas...
 Brasil amado não porque seja minha pátria,
 Pátria é acaso de migrações e do pão-nosso onde
 Deus der...
 “O poeta come amendoim” – Mário de Andrade

No intuito de criar uma identidade nacional única, coerente e, portanto, sólida e sedimentada, busca-se tradicionalmente, além de delimitar fronteiras geográficas e construir uma história coesa, criar uma memória coletiva que seja assimilada pela história e transformada em um marco da tradição do povo e que a ele dê alento. A memória incorporada em narrativas trouxe uma contribuição significativa para a formação e manutenção da autoimagem dos povos, especialmente quando a escrita pode não ter sido disponível para armazenar gravações de eventos passados e detalhes dos ideais mais queridos de um povo. A narrativa está, portanto, vinculada à noção de identidades em larga escala tais como a de nação (COBLEY, 2003, p. 38). Da mesma forma, Ricardo Piglia afirma que há uma tendência generalizada de uniformizar a experiência e construir grandes núcleos de memória comum (1991, p. 66).

Featherstone acrescenta que a nação torna-se representada por meio de um conjunto de imagens e memórias mais ou menos coerentes que lidam com questões cruciais das origens, diferença e distinção de um povo (1999, p. 54). Da mesma forma, Appadurai discute que os Estados procuram monopolizar os recursos morais da comunidade, museificando e representando sistematicamente todos os grupos em seu seio. Assim, as mediapaisagens – a distribuição da capacidade eletrônica para produzir e disseminar informação (jornais, revistas, estações de televisão e estúdio de produção de filmes) (1996, p. 53) – são exploradas pelos Estados-nações para pacificar separatistas ou mesmo a potencial fissiparidade de quaisquer ideias de diferença. Normalmente, os Estados-nações contemporâneos conseguem-no exercendo o controle taxonômico sobre a diferença, criando vários tipos de espetáculo internacional para domesticar a diferença e seduzindo pequenos grupos com a fantasia de se apresentarem em uma espécie de palco global ou cosmopolita (APPADURAI, 1996, p. 59). Portanto, a história e a memória podem ser criadas e utilizadas para apagar as diferenças e definir uma suposta homogeneidade que garanta a coesão do projeto de nação.

Além de lembrar, é necessário esquecer. Renan define que a essência de uma nação consiste em que todos os indivíduos tenham muitas coisas em comum, e também que todos

tenham esquecido muitas coisas (1997, p. 20). Para que uma comunidade seja uma nação, é necessário um esquecimento coletivo daqueles episódios, geralmente violentos, que foram fundamentais para a consolidação da nação, mas que causaram dor e vítimas. Em *O paciente inglês*, a memória buscada é aquela, individual ou coletiva, que procura valorizar a subjetividade, e não um acordo coletivo de esquecimento para a manutenção do grupo ou de lembranças de atos heroicos que mitificam a nação.

Featherstone afirma que o termo nação refere-se não apenas ao estado-nação moderno, mas também tem sua origem no significado de *natio*, uma comunidade local, uma condição familiar e domiciliar de pertencer (1999, p. 52). O ato de pertencer ou não a um lugar é apresentado na narrativa para discutir as relações entre os personagens. Verena Stolcke discute que o nacionalismo opera para definir o pertencimento a um grupo já que “o estado-nação é concebido como fundado em uma comunidade distinta e delimitada, que mobilize um sentido comum de pertencimento e de lealdade predicados por crenças, tradições culturais e língua comuns” (1995, p. 1).

A memória parece ser solidificada para que possa representar o passado do povo e impedir que outras memórias a desestabilizem. Como afirma Santiago, o texto da memória transforma o que parecia diferente e múltiplo no igual, surge um todo nacional íntegro, patriarcal, fraterno, republicano e disciplinado e ocorre uma perda da memória individual do marginalizado em favor da artificialidade da memória coletiva (2004, p. 47-58). Em *O paciente inglês*, um personagem que seria, convencionalmente, o central (o paciente inglês) é posicionado juntamente com os secundários – Hana, o indiano Kip e o ladrão Caravaggio. Todos esses são personagens periféricos no sentido de que se recusam a obedecer a convenções familiares ou determinações de nações em guerra. Hana, por exemplo, se desvincula de seu comboio de guerra e faz a opção por ficar na vila italiana. A memória que cada um pretende construir é individual e não pretende se amalgamar às memórias dos outros para a construção de uma única memória sólida e cristalizada.

Piglia critica a criação e a representação da memória na construção de uma identidade nacional quando afirma que, na verdade, há a destruição do recorde pessoal, a morte da memória como condição da identidade verdadeira. Para ele, não há memória própria e nem recordação verdadeira, todo passado é incerto e impessoal, a identidade se constrói fora dali/daqui, em outro espaço: não familiar, desconhecido, estrangeiro, artificial, extralocal. O herói é o que mata o recorde, o que inventa um passado e uma identidade. A memória pessoal está, segundo Piglia,

frequentemente nas mãos do estado (1991, p. 65). A posse da memória pelo estado é uma crítica também feita pelo romance de Ondaatje. Quando o paciente inglês está a caminho do avião de Madox, para poder usá-lo para resgatar Katharine, ele é preso pelos aliados. Sua palavra e seu relato sobre o estado de Katharine, machucada, aguardando na Caverna dos Nadadores, não são considerados pelo exército captor. De acordo com as forças militares, o paciente inglês não tem uma história para ser provada aos órgãos oficiais e é considerado somente como um agente de guerra. Nesse sentido, a narrativa critica a desvalorização da história individual e denuncia o descaso com vidas humanas.

Definir e conceptualizar a nação é muito mais difícil porque a essência de uma nação é intangível. Essa essência é uma ligação psicológica que une um povo e o diferencia, na convicção subconsciente de seus membros, de todos os outros povos de uma forma vital. A natureza dessa união e de seus filhos se mantém sombreada e elusiva (CONNOR, 1994, p. 36). A definição de nação e a construção de uma identidade nacional são, portanto, impossíveis de serem solidificadas. Dessa forma, uma caracterização definitiva de uma identidade nacional pode ser questionada porque o que define os conceitos de nação e de identidade nacional é muito mais uma sensação de homogeneidade criada e mantida por um grupo específico. Walker Connor define que, na análise de situações sócio-políticas, o que finalmente importa não é o que é, mas o que as pessoas acreditam que seja (1994, p. 37). Por isso, a frase clássica de Renan: “A existência de uma nação (perdoem esta metáfora!) é um plebiscito diário, é, como a existência do indivíduo, uma afirmação perpétua de vida” (1997, p. 17). Além disso, a constatação de que uma nação se autodefine e de que a formação de uma identidade nacional é um processo, não uma ocorrência ou evento, as classifica como em constante mudança e fluidas.

No universo literário, nas palavras de Santiago, a primeira certeza que o discurso ficcional perdeu é a de poder, ainda hoje, “*representar o nacional como identidade*” (2004, p.174). A literatura já buscou solidificar o conceito de uma identidade nacional por meio de personagens heroicos e emblemáticos que representariam a nação. Na narrativa de Ondaatje, identidades nacionais sólidas são questionadas e pela voz do paciente inglês, a sensação de “não-pertencer” que ele e Kip possuem quando se autoentitulam “bastardos internacionais” é valorizada: “Kip e eu somos bastardos internacionais, nascidos num lugar e depois escolhendo um outro para viver. Lutando a vida toda para voltar ou ir para longe da nossa terra natal” (2001, p. 122). A fala do paciente inglês não desconsidera a dificuldade da posição de bastardo internacional já que a

relação com a terra natal sempre se mantém presente, seja na forma de retorno ou de busca por maior afastamento.

Os personagens parecem perceber que a terra natal é parcialmente inventada, existindo somente na imaginação de grupos desterritorializados (APPADURAI, 1996, p. 49). Appadurai discute a desterritorialização aplicando-a não só às multinacionais e aos mercados monetários, mas também a grupos étnicos, movimentos separatistas e formações políticas que cada vez mais operam de uma maneira que transcende limites e identidades territoriais específicas (1996, p. 72). Esses grupos optam pela terra em que se encontram se houver necessidade e desejo disso. Os personagens também recusam o exílio interno mencionado por Rushdie no qual as pessoas louvam o mundo além da comunidade – ou nacionalidade – para o qual elas pertencem, e assim se recusam a se confinar dentro de fronteiras culturais estritamente definidas (1991, p. 19), isto é, elas não vinculam suas subjetividades à nacionalidade sem considerar outras variáveis. Finalmente, os personagens realizam o que John D. Peters define como uma transformação de seus sentidos de degredado nacional e de exílio de passados gloriosos em inspiração para a criação de novas terras natais (1999, p. 29), pois eles transformam a situação atual de expatriados, de exilados, em novas afiliações a novas terras.

Em relação ao não-pertencimento, a uma crítica positiva da posição do exilado e dos sujeitos em trânsito, Bauman afirma que, ao contrário da sensação de não possuir um lar, o truque, na atualidade, é sentir-se em casa em muitos lares, mas estar em cada um dentro e fora ao mesmo tempo, combinar intimidade com um olhar crítico de alguém que se encontra do lado de fora, ter envolvimento com o se descartar. Para Bauman, aprender o truque é a chance do exílio: “*tecnicamente* um exílio – que é *no* lugar, mas não *do* lugar” (2001, p. 236). Na verdade, o posicionamento dos personagens lembra o posicionamento de escritores transculturais, discutido por Pico Iyer, e Ondaatje é um deles, que “olhariam para ambos os lados ao mesmo tempo, nem aqui e nem lá, e acabam tornando-se cidadãos de lugar-nenhum, ou de algum-lugar na mente”¹¹ (1993, p. 48-49). Não somente os personagens e os escritores se reposicionam, mas também os leitores, pois, como apontado por Eliana Lourenço de Lima Reis, “[é] a partir da experiência da disseminação das culturas que esses artistas e intelectuais falam, dirigindo-se a um público que,

¹¹ “They keep looking both ways at once, neither here nor there, they end up citizens of nowhere, or somewhere in the mind.” (Tradução nossa).

cada vez mais, torna-se tão híbrido quanto eles” (1999, p. 13). As inter-relações provenientes dos encontros culturais permitem que novas possibilidades assertivas sejam realizadas.

Entretanto, a valorização da sensação de “não-pertencer” que os “bastardos internacionais” teriam acena para a possibilidade de comunicação e ligação entre seres humanos, provenientes de diferentes nações. Renan define que “a nação é uma alma, um princípio espiritual e apenas duas coisas, na verdade, constituem essa alma, esse princípio espiritual. Uma está no passado, a outra está no presente. Uma é a posse em comum de um rico legado de lembranças, a outra é a aceitação verdadeira, o desejo de viver juntos, a vontade de continuar a valorizar a herança que todos abraçam em comum” (1997, p. 17).

A possibilidade do romance entre Kip e Hana é um exemplo da aceitação, do desejo, da vontade de união, mas não entre nações, e sim entre indivíduos: “onde os seus continentes se encontravam numa aldeia nas montanhas” (ONDAATJE, 2001, p. 154). Nesse sentido, por meio de metáforas geográficas, o romance apresenta a possibilidade de nações se encontrarem por meio de pessoas de uma forma positiva, no ato de amor e não meramente na guerra e acordos de exploração. Weber afirma que sob certas condições, povos outrora heterogêneos podem ser amalgamados por meio de destinos comuns (1994, p. 25). Em *O paciente inglês*, esse amálgama fluido pode ocorrer entre diferentes identidades nacionais individuais, como o amor entre Hana e Kip em que “há um mês especial na vida deles durante o qual Hana e Kip dormem um ao lado do outro. Um celibato formal entre os dois. Descobrimo que no amor pode haver toda uma civilização, todo um país aberto à frente deles” (ONDAATJE, 2001, p. 153). Nesse sentido, a noção de país é vinculada a seres individuais e aponta para a possibilidade de um tempo e um espaço de amor. Da mesma forma, o romance entre o paciente inglês e Katharine também é descrito de forma complexa. O paciente inglês deseja “o reflexo entre eles, minúsculo e secreto, a profundidade do mínimo espaço, íntimos e estranhos um ao outro, como duas páginas de um livro fechado” (ONDAATJE, 2001, p. 107). Há um espaço entre eles, um reflexo que projeta, reflete suas características e ações e a bela metáfora das páginas do livro fechado exemplifica as sensações, paradoxais, de intimidade e estranhamento que o personagem deseja e que o amor o faz sentir.

Na verdade, a narrativa apresenta a possibilidade de um fluxo dos sentimentos dos sujeitos e um entendimento mútuo quando afirma que Kip estaria grávido de Hana. A gravidez é usada como metáfora para apresentar proximidade, Hana estaria dentro de Kip, querendo ajudá-lo

com as minas. Santiago afirma que a sensibilidade e a espontaneidade literárias, por se relacionarem de modo confessional e lírico com a linguagem, tiram sua força artística da experiência libertária de corpos multicoloridos, sexuais e sofridos na pele, que vivem e sobrevivem em diferença (2004, p. 87). Nesse sentido, o amor e junção de corpos desses dois personagens são apresentados em relação a um corpo fluvial quando Hana “gosta de descansar o rosto na parte de cima do seu braço, aquele rio marrom barrento, e de acordar submersa nele” (ONDAATJE, 2001, p. 88). O romance aponta para a possibilidade de conforto no corpo do outro, sem que conflitos de guerra, entre nações ou de raça possam impedir a comunhão. A submersão no corpo do outro relembra o processo de gravidez que, por sua vez, remete a proteção e nutrição fornecidas pelo organismo grávido.

A impossibilidade, ou dificuldade, de estabelecer qualquer identidade ao paciente inglês exemplifica o questionamento do romance com relação à impossibilidade de se definir identidades nítidas e simplificadas em termos de identidade nacional. É possível apenas reconhecer humanidade nesse personagem em termos de gênero – masculino. Sua identidade não é determinada logo no início do romance, embora haja menções na narrativa de que seja Almásy. Quando a identidade desse homem queimado e confinado ao leito é revelada, nós o saberemos por meio da narrativa ficcional e do ponto de vista do próprio personagem, e não por documentos históricos de onde, realmente, seu nome foi retirado. O nome pelo qual ele é chamado – o paciente inglês – revela a necessidade de marcar sua nacionalidade (ironicamente errônea). Ser inglês torna-se uma identidade, uma definição, um conceito, um estereótipo para representar o povo inglês, que se mostra deficiente para descrever o personagem.

Na verdade, o personagem celebra o não-pertencimento a uma pátria e critica a deformação das pessoas por estados-nações, que é a causa da morte de alguns personagens na narrativa. Dessa forma, o fato de o paciente inglês conhecer mapas, até o leito do mar, é bastante irônico: “sempre tive informação como um mar dentro de mim” (ONDAATJE, 2001, p. 19). Ele conhece lugares, mapas, localidades. Entretanto, sua própria história é um mistério, ele não tem memória, sua história não pode ser demarcada, nada de suas características físicas pode ajudar a marcar qualquer reconhecimento ou identificação de si mesmo ou de seu passado, até mesmo a cor de sua pele: “tudo sobre ele era muito inglês, exceto pelo fato de sua pele estar toda preta, esturricada, uma criatura saída do pântano da história ali no meio dos oficiais interrogadores” (ONDAATJE, 2001, p. 69). Além de criticar o efeito que a história causou sobre ele, a narrativa

apresenta um personagem cuja marca europeia foi deturpada – a cor de sua própria pele. Entretanto, sem a vantagem da cor da pele para marcá-lo como europeu, como inglês, o personagem fala inglês e faz uma performance do que seria um cidadão inglês para poder ser aceito pelos aliados. O romance, portanto, ao criticar noções estereotipadas do que seria uma identidade nacional inglesa, aponta para o fato de que uma identidade nacional pode ser, na verdade, uma performance conduzida por um indivíduo.

O paciente inglês encaixa-se no que Santiago classifica de figura anacrônica, sem amarras com o presente e, por isso, destituído de qualquer ideia de futuro (2004, p. 50). Não há qualquer nome, patente, batalhão ou esquadra que possa apontar para uma referência de quem ele era ou é. Até a língua que ele fala ilude o reconhecimento de sua identidade. O romance apresenta um personagem cuja identidade desafia definição. Nesse sentido, a incerteza identitária de Almásy é também relacionada a sua associação a um fantasma. O paciente inglês é chamado de o fantasma de Hana, o fantasma do jardim “irreal” pintado na parede da vila de São Girolamo. Como um fantasma, sua figura é etérea, difícil de determinar em formato, difícil de apreender – como seu passado. A forma como o paciente inglês percorre o espaço do deserto é comparada a um vento, um vento privado que corre “pelo chão como um rio” (ONDAATJE, 2001, p. 19). O espaço que esse personagem percorre é o das miragens, como pode ser percebido pela seguinte passagem: “era como se ele tivesse andado por baixo da neblina de um milímetro que recobre os filamentos pintados de um mapa, aquela zona pura entre terra e mapa entre distância e lenda entre natureza e ficção. Sandford chamava isso geomorfologia” (ONDAATJE, 2001, p. 168). O espaço percorrido é indistinto como a forma da terra tratada na geomorfologia. É o entre-lugar existente entre a neblina e o mapa, entre a terra e o mapa, entre a natureza e a ficção.

Finalmente, a narrativa parece apontar para a possibilidade de relações de amizade mesmo após embates vinculados a questões de guerras entre nações. Após ter abandonado a vila, Kip não se esquece do rosto de Hana, sente que carrega consigo, na moto, o paciente inglês e é em um rio que o personagem parece se purificar e reencontrar sua humanidade: “A motocicleta e o soldado se imobilizaram em pleno ar, depois caíram rodopiando dentro da água, o corpo de metal entre as suas pernas quando se chocaram contra o rio, rasgando a trilha branca na água, e desaparecendo, a chuva também mergulhando no rio” (ONDAATJE, 2001, p. 201). No mesmo sentido, o paciente inglês “vê” Kip no quarto: “ele sente uma presença no quarto (...) Ele murmura alguma coisa que queria dizer, mas só há silêncio e a figura levemente marrom, que podia ser apenas uma

sombra da noite, não se move. E ele pensa que não podia ter tanta sorte assim, que pudesse falar outra vez com o jovem sapador” (ONDAATJE, 2001, p. 203). Os corpos de Kip e do paciente inglês se tornam figuras etéreas, desvinculadas de tempo e espaço, buscando rotas e imagens de reconciliação e comunicação.

Pode-se afirmar, portanto, que *O paciente inglês*, de Michael Ondaatje, questiona incisivamente noções de uma identidade nacional estável e imutável. A utilização de imagens e metáforas relacionadas a líquidos e fluidos é empregada para criticar a exploração colonial e questionar versões unitárias da história, propondo um resgate e uma valorização de histórias e estórias múltiplas, comunitárias ou individuais. Há um questionamento da predominância da construção de uma memória única e a valorização de memórias individuais. O romance também critica as tentativas de encarceramento geográfico, valorizando espaços em constantes processos de mudança e que recusam delimitações. A narrativa busca valorizar a geografia do corpo e as vozes dos personagens, enfatizando a autodeterminação individual, geralmente pelas forças da leitura e da escrita. Embora haja certo conflito cultural entre personagens provenientes de diferentes nações, tal conflito apresenta a complexidade das relações e enfoca a união e não a unidade sólida. O romance possui características de uma literatura que engaja, explora e interroga em vez de nomear, mapear e definir conceitos de identidade nacional que são, na verdade, repletos de variantes de significados, de formação e de interpretação, complexos e fragmentados. Nesse sentido, os questionamentos dos espaços geográficos e do tempo histórico e a valorização de memórias individuais apontam para a movimentação de uma nacionalidade sólida por assertividades mais fluidas. *O paciente inglês* questiona a aparente solidez de verdades fixas e imutáveis e possibilita o surgimento de subjetividades múltiplas em termos de identidades individuais.

Capítulo 3

Identidades de gênero fluidas em *O deus das pequenas coisas* de Arundhati Roy

Em *O paciente inglês*, de Michael Ondaatje, as metáforas associadas a fluidos, águas e líquidos se relacionam a um questionamento de conceitos de nacionalidade e à possibilidade de caracterizações diferenciadas em termos de afiliação nacional. No romance de Arundhati Roy, *O deus das pequenas coisas*, discuto como essas metáforas se relacionam a um questionamento de representações do masculino e do feminino e também à possibilidade de caracterizações diferenciadas em relação a gênero. Para tal, inicialmente, faço uma discussão sobre a teoria de gênero. Em seguida, apresento as críticas em relação a representações estereotipadas de gêneros contidas no romance, demonstrando as possibilidades de caracterizações de gênero mais fluidas tanto dos personagens principais quanto dos personagens secundários.

A tradição feminista pode ser caracterizada por sua concentração na forma como a linguagem e o discurso tradicionalmente excluem a mulher de posições de sujeito e, portanto, perpetuam o poder patriarcal. Isso levou, na teoria feminista francesa, a um interesse na aquisição da linguagem na infância e nas relações entre mãe e filha, como lugares nos quais contra-sistemas linguísticos viáveis, que escapam e precedem a autoridade representacional da linguagem patriarcal, poderiam ser encontrados (TICKELL, 2007, p. 89). Uma das contribuições dessa linha teórica feminista é a possibilidade de considerar estratégias de escrita e de leitura como formas de resistência cultural e de questionar códigos e convenções dominantes e hegemônicas.

Crenças convencionais em relação a uma essência do gênero postulam o que seria aceitável e quais tipos de identidades poderiam existir, como se houvesse um número específico de identidades possíveis dentro das quais o gênero poderia ser classificado, ou solidificado, como masculino ou feminino (LLOYD, 2003, p. 22). Judith Butler discute que essa busca por essencialização se vincula a uma sedimentação das normas do gênero que tenta produzir o fenômeno peculiar de um “sexo natural”, uma “mulher real”, ou qualquer das ficções sociais vigentes e compulsórias. Butler ainda acrescenta que “as pessoas só se tornam inteligíveis ao adquirir seu gênero em conformidade com padrões reconhecíveis de inteligibilidade do gênero” (...) e que “gêneros inteligíveis são aqueles que, em certo sentido, instituem e mantêm relações de

coerência e continuidade entre sexo, gênero, prática sexual e desejo” (2003, p. 37-38). Nesse sentido, a teórica discute como o gênero é solidificado como se fosse algo natural, imutável e homogêneo para os sexos e como a noção de identidade de gênero esteve, durante muito tempo, relacionada a um enrijecimento de categorias binarizadas, desconsiderando opções heterogêneas.

Butler discute a ideia de gênero como um processo sem origem ou fim, como algo que nós fazemos e não algo que somos: “não há identidade de gênero por trás das expressões do gênero; essa identidade é *performativamente* constituída, pelas próprias ‘expressões’ tidas como seus resultados” (2003, p. 48). Culler, comparando as discussões em relação a performance desenvolvidas por J. L. Austin e Butler, afirma que há uma grande diferença entre o que está em jogo para cada um dos teóricos. Austin está interessado em como a repetição de uma fórmula numa única ocasião faz algo acontecer. Já para Butler, esse é um caso especial de repetição maciça e obrigatória que produz realidades históricas e sociais (2003, p. 104-105). Austin e Butler têm em vista tipos diferentes de atos. Para ele, a repetição de um ato enfatiza uma promessa de realização do ato; para ela, a repetição faz com que um sujeito se torne um homem ou uma mulher.

Para Butler, gênero é um termo que descreve a construção social e cultural da feminilidade ou masculinidade e não pode ser separado da cultura que o produz:

No lugar de uma identificação original a servir como causa determinante, a identidade de gênero pode ser reconcebida como uma história pessoal/cultural de significados recebidos, sujeitos a um conjunto de práticas imitativas que se referem lateralmente a outras imitações e que, em conjunto, constroem a ilusão de um eu de gênero primário e interno marcado pelo gênero. (2003, p. 197).

A performance de gênero, portanto, diz respeito à assimilação ou fusão de características tradicionalmente associadas aos sexos masculino e feminino, causando um efeito de dissonância e uma denúncia da artificialidade dos ideais de masculinidade e feminilidade. Nesse sentido, o que seria considerado aparentemente natural e essencial seria, na verdade, socialmente construído, contingente e aberto a possibilidades de re-significação, pois o gênero, na verdade, pode ser descrito como maleável e modificável. Logo, a solidez das categorias binarizadas pode ser liquefeita, abrindo espaço para representações de gênero fluidas.

Culler discute a ambivalência da repetição quando afirma que “é a ‘prática reiterativa e citacional’, a repetição compulsória de normas de gênero que animam e limitam o sujeito marcado pelo gênero, mas que são também os recursos a partir dos quais são forjados a resistência, as subversões e os deslocamentos” (1999, p. 103). Portanto, ser um sujeito é,

inevitavelmente, receber essa tarefa de repetição. Butler acrescenta que, entretanto, essa é uma tarefa que nunca realizamos completamente de acordo com a expectativa, de modo que nunca habitamos completamente as normas ou ideias de gênero das quais somos obrigados a nos aproximar. Segundo a autora, nessa lacuna, nas diferentes maneiras de realizar a tarefa de gênero, residem possibilidades de resistência e mudança (2003, p. 212). Nesse sentido, devido à impossibilidade de correspondência às expectativas de gênero, vários questionamentos e processo de mobilidade se tornam possíveis.

Buscando seu referencial teórico na psicanálise, Butler afirma que a linguagem e o discurso “fazem” o gênero. Não há um “eu” fora da linguagem já que a identidade é uma prática de significados. Sujeitos culturalmente reconhecíveis são os efeitos e não as causas dos discursos que escondem seus funcionamentos (2003, p. 58). O ato de linguagem, ou seja, o discurso, produz identidade como prática significante. Portanto, nas relações entre linguagem e construção de gêneros, a identidade se apresenta como uma prática de significados em que os sujeitos são os efeitos dos discursos. A linguagem e o discurso funcionam como performances que articulam o(s) gênero(s).

Já que a linguagem constrói o mundo, é por meio da linguagem e por meio da narrativa construída através da linguagem que representações normativas de gênero podem ser transformadas ou transgredidas e representações múltiplas, fluidas, não tão rígidas e sólidas, podem ser criadas. Seria uma escrita que, para a teórica feminista e psicanalista Luce Irigaray, está constantemente no processo de costurar a si mesma, ao mesmo tempo incessantemente abraçando palavras e livrando-se delas para evitar que se torne fixa, imóvel (1985, p. 204). Um discurso unitário e sua busca pela verdade, sólida e cristalizada, podem ser questionados por outros discursos, possivelmente fluidos, que fazem da circularidade, da abertura e das múltiplas possibilidades de expressão e interpretação algo possível.

Butler, portanto, propõe que consideremos o gênero como performativo, no sentido de que não se é o que se é, mas se é o que se faz. Como explica a autora, a reconceitualização da identidade como um efeito, isto é, como produzida ou gerada, abre possibilidades de agenciamento que são insidiosamente excluídas pelas posições que consideram as categorias da identidade como funcionais e fixas (2003, p. 185). Falando de gênero como uma performance compulsória, Butler situa o agenciamento nas variações da ação, nas possibilidades de variação

na repetição que carregam sentidos e criam identidades. É nos deslocamentos desses efeitos que induzem à repetição do gênero que reside a sua resignificação para além da matriz binária.

Esse agenciamento pode ser realizado pelo discurso literário. Como exposto por Irigaray, todos os discursos filosóficos são provisórios e, portanto, abertos para a possibilidade de circulação de outros discursos que questionam a singularidade do poder (1985, p. 70). É dentro desse universo da solidificação que a mudança, ou o “derretimento” do sólido em líquido, pode ocorrer. Como apontado por David Glover e Cora Kaplan, o gênero é somente tão sólido como as práticas culturais e sociais que o constituem no tempo (2000, p. 157). Dessa forma, para Butler e para esses críticos, o gênero como um construto social pode ser transgredido quando práticas culturais e sociais o são por meio de uma prática discursiva, como a escrita de Roy, ou sua leitura, podem ser.

3.1 “sua maravilhosa sociedade machista chauvinista”

Jamais bom-dia, boa-noite, bom-ano. Jamais obrigado. Jamais falar. Jamais a necessidade de falar. Tudo continua mudo, distante. É uma família talhada na pedra, petrificada numa solidez sem nenhum acesso.

O amante – Marguerite Duras

No que diz respeito à questão de gênero na literatura indiana, de acordo com Alex Tickell, no período pós-independência, outras imagens de mulheres como filhas e trabalhadoras substituíram um culto mais antigo da mãe (2007, p. 36). Além disso, grupos de mulheres têm chamado a atenção para o tratamento social inadequado dado às mulheres e para seus direitos a um reconhecimento político e autonomia econômica. Tickell acrescenta que, atualmente, na Índia, o “movimento de mulheres” tem se enfatizado como um amplo espectro de lutas políticas diferentes realizadas por mulheres de diversas proveniências e não uma campanha nacional coesiva (2007, p. 36). Portanto, nos dias atuais, a questão da representação da mulher na literatura indiana tem se diversificado mais e embarcado várias possibilidades de representação de gênero.

Uma das características da narrativa de Roy é explicitamente questionar esses papéis de gênero tradicionais e criticar a violência da exploração do corpo feminino, como o seguinte exemplo, que aborda a exploração do corpo feminino pela imprensa, demonstra: “revistas semipornográficas baratas mostrando fictícios demônios sexuais do Sul da Índia, presas com prendedores de roupa em cordões dependurados do teto. Elas oscilavam preguiçosas na brisa

morna, tentando honestos compradores de alimentos com lampejos de mulheres maduras, nuas, deitadas em poças de sangue artificial” (1998, p. 24-25). O romance, nesse exemplo, retrata a relação recorrente entre as revistas e a violência contra as mulheres e critica a artificialidade da criação estereotipada da figura da mulher, geralmente relacionada a sangue e a violência.

A narrativa de Roy expande o foco de crítica e mostra, na verdade, que a representação de criações estereotipadas não é exclusividade do sul da Ásia. Baby Kochamma assiste às novelas importadas “onde loiras quebradiças de batom e penteados duros de laquê seduziam andróides e defendiam seus impérios sexuais. Baby Kochamma adorava suas roupas brilhantes” (1998, p. 38). O romance questiona esse tipo de representação das mulheres como arma para manutenção de privilégios econômicos e de gênero e critica a influência que tais narrativas exercem sobre o cotidiano de Baby, já que a personagem passa a viver em função dos programas de televisão, aos quais ela assiste sem uma visão crítica. Tanto nas revistas quanto nas novelas, o romance chama a atenção para as representações estereotipadas das mulheres e sua relação com o sexo, com a violência e com o poder.

No romance de Roy, a crítica à violência perpetrada contra mulheres se desloca da ficção representada pelas revistas e pelas novelas e caminha para a representação do dia a dia dos personagens. A narrativa expõe e critica as atitudes dos atores que realizam uma performance de uma dança tradicional hindu chamada kathakali. Após a apresentação, “removeram a maquiagem e voltaram para casa para bater em suas mulheres. Até mesmo Kunti, o suave, com seios” (1998, p. 238). A performance é realizada somente por homens, que representam os personagens femininos. Entretanto, o deslocamento de gênero, o fingir-se de mulher para representar um papel, não faz com que esses atores, homens, sejam capazes de se relacionar melhor com suas próprias esposas. Paradoxalmente, até mesmo o personagem mais suave se vincula a atos de violência familiar.

A estrutura da sociedade apresentada e criticada, no romance de Roy, é patriarcal e o homem é o controlador do poder físico, político, econômico e sexual. A injustiça social, criticada na obra, aponta para a falta de liberdade para mulheres em comunidades religiosas ortodoxas, simbolizada pelo sexismo entrincheirado que discrimina Ammu por ela ser divorciada (TICKELL, 2007, p. 48). A opressão social devido a questões de gênero é explorada ao longo de todo o romance. Várias mulheres, na narrativa, sofrem devido às imposições de gênero: Ammu não possui um espaço próprio e nem condições de manter a si mesma e a seus filhos, Mammachi

é vítima de violência doméstica, Rahel é objetificada por seu marido ao ser considerada um presente pequeno e precioso. A tiranização de mulheres é apresentada como algo que rompe barreiras de classe. Parece ser um fenômeno tão comum que é uniformemente visto tanto entre os ricos quanto entre os pobres. A narrativa apresenta e critica as crueldades do patriarcado, da autoridade masculina, e a maioria das personagens femininas são constantemente intimidadas, assediadas e acabam por viver em função dos membros masculinos da família.

O romance de Roy critica como as diferenças de casta e classe e as imposições do patriarcado regularizam e determinam as questões de gênero. Os três determinantes sociais – casta, classe e gênero – operam, na maioria das vezes conjuntamente, para garantir vantagens a alguns personagens e para oprimir outros. É permitido a Chacko, por exemplo, que satisfaça suas “Necessidades de Homens” com mulheres de castas inferiores, mas é proibido a Ammu que tenha um romance com Velutha, devido às diferenças de casta e classe. De acordo com Leela Dube, no sistema de castas, “uma semente superior pode cair sobre um campo inferior, mas uma semente inferior não pode cair sobre um campo superior” (1996, p. 116). Na comparação entre as situações de Ammu e Chacko, a narrativa enfaticamente critica os padrões duplos utilizados no tratamento daquilo que é considerado pelos padrões sociais como desvios. Finalmente, as punições para esses desvios são socialmente maleáveis, de acordo com o gênero do personagem em questão, já que os desvios de Chacko ficam impunes e são considerados consequências de suas supostas necessidades. Os desvios de Ammu, por sua vez, são julgados e punidos como transgressões de casta, classe e gênero.

A voz narrativa critica as formas nas quais o sistema de casta influencia as vidas dos personagens, principalmente das mulheres, e os duplos padrões de moralidade sexual que prevalecem em uma sociedade regida por esse sistema. Dentro de uma casta, uma hierarquia existe entre os gêneros. O sistema funciona na premissa de que há uma diferença fundamental entre sexualidade feminina e masculina. Além disso, como Rajyashree Khushu-Lahiri afirma, os esquemas culturais que subjazem o sistema de casta são predicados sobre uma diferença básica entre corpos femininos e masculinos devido à sua vulnerabilidade a expor-se à impureza por meio de relação sexual (1999, p. 114). Nesse sentido, mulheres de castas superiores são supostamente mais vulneráveis à “poluição permanente” do que mulheres de castas inferiores e a sexualidade feminina precisa ser contida o tempo todo.

Vários personagens masculinos representam o abuso de poder perpetrado pelo patriarcado. Chacko, por exemplo, ao retornar à Índia, interrompe a violência que seu pai infringia em sua mãe. Entretanto, a interrupção acontece somente para que o próprio Chacko possa iniciar sua fase de opressão sobre a mãe. Ele remove de Mammachi o que era só dela – a fábrica de picles. Chacko adota um padrão duplo de comportamento; ele defende ostensivamente os direitos dos trabalhadores, mas explora sexualmente as trabalhadoras da fábrica. É Ammu quem critica as atitudes de Chacko: “Um simples caso de um príncipe mimado brincando de *Camarada! Camarada!* Um avatar de Oxford com a velha mentalidade de *zamindar*, um senhor feudal impondo sua presença a mulheres que dependiam dele para ganhar a vida” (ROY, 1998, p. 74). Ammu desconstrói a imagem de igualdade social que Chacko acredita defender e desvela sua função de explorador, comparando-o a um simulacro de ideias acadêmicas avançadas com mentalidade de um possuidor de terras que, no período colonial, coletava impostos para as autoridades britânicas. A narrativa critica os padrões duplos utilizados por Chacko e localiza em Ammu, uma personagem feminina consciente da opressão de gênero na sociedade em que habita, a crítica sobre as contradições de seu irmão.

Ammu é uma das personagens mais oprimidas pela sociedade patriarcal no romance. Não foi permitido a ela estudar, pois Pappachi considerava a educação de mulheres como um gasto desnecessário e, por isso, a educação de sua filha teve que ser interrompida. Ela não teve alternativa a não ser voltar para Ayemenem e aguardar pela possibilidade de casamento enquanto ajudava sua mãe nos afazeres domésticos. Casada, ela é explorada pelo esposo alcoólatra e sofre assédio sexual do patrão do marido. Após a morte de Sophie e do assassinato de Velutha, na delegacia de polícia, o tratamento que ela recebe nas mãos do comissário de polícia mostra o quão lamentável é a condição das mulheres naquela sociedade, particularmente quando uma mulher é divorciada e ama um intocável. O comissário, possuidor legal da ordem, sabe que pode insultar Ammu sem nenhum medo. Ele representa a atitude da sociedade para com uma mulher que, além de divorciada, ama fora das regras das “Leis do Amor”, “as leis que determinavam quem podia ser amado e como. E quanto. As leis que fazem das avós avós, dos primos primos, da geléia geléia, e da gelatina gelatina” (ROY, 1998, p. 41). Nesse sentido, as leis do amor são aquelas determinadas pelas relações familiares rígidas e que devem ser seguidas ou punidas. Ammu já havia sido ameaçada por Chacko com toda a autoridade de um patriarca em seu domínio: “saia da minha casa antes que eu quebre todos os ossos do seu corpo!” (ROY, 1998, p.

228). Portanto, não tendo nenhum lugar para si, ela tem que partir. Ammu é humilhada e ameaçada por seu pai, mal tratada e traída por seu marido, insultada pela polícia e considerada destituída por seu irmão. Cada um deles manifesta a ideologia patriarcal que determina que ela não deve ter nenhum direito – como filha, esposa, irmã e cidadã.

Na verdade, algumas mulheres participam e até mesmo contribuem para a marginalização que sofrem nessa sociedade patriarcal. As mulheres à volta de Pillai, membro do partido comunista, são exemplos de submissão: a mãe de Pillai que, alienadamente, olha a parede a sua frente sem vê-la, balançando-se na cadeira gentilmente; Kalyani, a esposa de Pillai, que admira seu marido não como igual, mas como um mestre, seu senhor (ROY, 1998, p. 269); Latha, a sobrinha de Pillai, de doze ou treze anos, que desempenha sua parte mecanicamente ao recitar um poema, mas quando interrompida pela aparição de Chacko, espera pela permissão de Pillai para continuar o poema (ROY, 1998, p. 270). A autoridade do patriarca, portanto, é aceita e honrada. Pillai é um personagem que utiliza o pouco de poder que lhe foi outorgado para oprimir aqueles que dependem dele. Ele faz conchavos políticos que prejudicam os proletários do partido e oprime as mulheres de sua família. Tanto no campo político quanto no campo das relações familiares nas quais as relações de gênero aparecem, Pillai abusa de seu poder.

Margaret Kochamma é outra personagem que se recusa a seguir seus desejos. Ela se sente oprimida pelos pais em casa e busca se libertar. Entretanto, na universidade e mesmo sem a mão do poder opressor sobre suas vontades, ela prefere “viver a mesma vidinha estreita de que tinha imaginado escapar” (ROY, 1998, p. 242). Mammachi, por outro lado, sofre com os abusos do marido, mas não questiona o poder de Pappachi. A crítica do romance é que, geralmente, uma mulher é debilitada pela instituição do casamento. Pappachi, por exemplo, bate em sua esposa com um vaso de latão (ROY, 1998, p. 50) ou com seu bastão de marfim para cavalgadas (ROY, 1998, p. 191), esse último evocado como um símbolo de poder e opressão outorgado pelo imperialismo britânico. Mammachi, por sua vez, aceita passivamente o papel do modelo feminino imposto a ela pela sociedade. Ela é uma mulher dócil, submissa, que não protesta. Possivelmente por causa da sensibilidade treinada, da forma como ela havia adentrado no papel do modelo feminino, ela é incapaz de avaliar a agonia de Ammu em relação a seu casamento, que acaba se tornando um espelho do casamento de seus pais.

A falta de solidariedade nas relações de gênero, em função da manutenção de privilégios econômicos e sociais, é uma das questões abordadas e criticadas em *O deus das pequenas coisas*.

Mammachi personifica a personagem que aceita os dogmas de uma sociedade dominada por homens na qual as mulheres são o outro marginalizado. Elas são vítimas eternas de um *rapport de force* desfavorável (CHANDA, 1997, p. 40) e lutam por seus desejos, mas acabam perdendo no final. Mammachi facilita a exploração sexual de mulheres por seu filho, claramente exemplificando como questões de manutenção de poder familiar, de poder do patriarcado, se sobrepõem a questões de solidariedade de gênero. Ela atua como uma agente dessa sociedade para explorar outras mulheres. A própria Mammachi é privada de seus desejos e empreendimentos e não se rebela; ao contrário, ela desconta suas frustrações e insatisfações em outras mulheres. De maneira similar, Baby Kochamma não tem simpatia por uma outra mulher, por Ammu, quando ela passa por aflições.

A representação da personagem de Mammachi ilustra como certas mulheres, de castas altas, internalizam noções patriarcais. O poder do dinheiro é identificável e reconhecível nesse arranjo social. O romance não titubeia em sua exploração da forma como o sentido de culpa por causa do privilégio é explorado no confronto entre classes (TICKELL, 2007, p. 50). As conversas entre Chacko, dono de uma fábrica de pickles que acredita lutar, como um marxista, pelos direitos de seus funcionários, e Pillai, o líder comunista que explora o proletariado, por exemplo, são tensas e irônicas. Os dois, em posições opostas, parecem lutar pela mesma causa, mas, na verdade, lutam pela causa individual. Até mesmo o pedófilo que assedia Estha se utiliza de justificativas de classe para intimidar o garoto: “Pense em todos os pobres que não têm nada para comer nem beber. Você é um menino rico e sortudo, com mesada, que vai herdar a fábrica da avó. Devia agradecer a Deus a boa vida. Agora acabe o fresco” (ROY, 1998, p. 112). Nesse sentido, questões de classe e de gênero se sobrepõem na exploração do outro para manutenção do poder.

Além da utilização das questões de casta e de classe, o romance de Roy também expõe e critica a influência que o imperialismo britânico exerce na opressão ao outro, principalmente em questões de gênero, e na manutenção dos privilégios de poder. A narrativa, ironicamente, apresenta o sentimento de anglofilia que alguns personagens demonstram. Pappachi, por exemplo, não acredita nos motivos do retorno de Ammu – fugindo do assédio do patrão de seu marido, assédio consentido pelo próprio marido – porque, pela visão de Pappachi, nenhum inglês quereria a esposa de outro, pois eles são pessoas íntegras: “não acreditava que um inglês, *qualquer* inglês, pudesse cobiçar a mulher de outro homem” (1998, p. 52). O *italico* é utilizado

para enfatizar a crença cega de Pappachi nos valores e tradições inglesas, valores e crenças que o padrão inglês não possui, mas que, para Pappachi, são inerentes à nacionalidade. Pappachi internaliza tanto os valores, crenças e ideologias do colonizador que ele não pode contemplar uma crítica ou um questionamento de ninguém que ele vê como representante daquele sistema.

Da mesma forma, a insistência de Baby Kochamma em ensinar textos ingleses canônicos e orações aos gêmeos, como aqueles que eles praticam na chegada de Sophie Mol a Ayemenem – com a pronúncia perfeita exigida por Baby (ROY, 1998, p. 152) –, revela um desejo de valorizar tudo aquilo que se relaciona com o universo inglês, com uma certa “inglesidade”. Essa suposta inglesidade também é ironicamente representada quando, no aeroporto, a voz narrativa afirma que Baby Kochamma chama a atenção de Estha “com um estranho sotaque britânico, novo” (ROY, 1998, p. 150). Tanto Pappachi quanto Baby Kochamma são descendentes de uma classe de pessoas que Thomas Babington Macaulay predisse que seria a espinha dorsal do projeto de administrar e manter o império indiano da Grã-Bretanha. Os membros dessa classe seriam, para Macaulay, indianos no sangue e cor, mas ingleses em opiniões, em morais e no intelecto e agiriam assim, como intérpretes entre os britânicos e os milhões que eles governariam (2007, p. 24). Nesse sentido, em um primeiro momento, personagens como Pappachi e Baby funcionam somente como perpetradores do imperialismo britânico em tempos pós-coloniais.

O deus das pequenas coisas critica o objetivo do discurso colonial de construir os colonizados como uma população de tipos degenerados baseados na origem racial para justificar a conquista e estabelecer sistemas de administração e instrução. Pappachi e Baby Kochamma são criticados como sendo representantes de uma elite indiana pós-independência que não compreendeu a diferença entre ser inglês e ser anglicizado. A diferença entre os dois termos, de acordo com Homi K. Bhabha, mantém a distinção entre os sujeitos colonizados e colonizadores dos quais o controle colonial depende (1998, p. 132). Nesse sentido, personagens como Pappachi e Baby Kochamma, que acreditam possuir uma inglesidade que os tornaria ingleses, funcionam como mantenedores da imposição cultural sobre outros indianos. Essa imposição cultural, uma estratégia de dominação, obviamente se apresenta, entre outras formas, em uma imposição de gênero que dita que homens ingleses não cobiçam a mulher do próximo e que crianças sofisticadas e bem-educadas conhecem textos canônicos ingleses e sabem orar adequadamente na frente de outros ingleses.

A opressão que advém das três correntes – casta, classe e gênero – funciona para manter o poder nas mãos de privilegiados por meio da solidificação da ordem, principalmente por meio das relações de gênero. As consequências catastróficas das relações sexuais entre Ammu e Velutha, por exemplo, provam o *dictum* das sanções dentro de limites bem definidos. É tolerável que um homem de casta superior assedie mulheres de castas inferiores, mas é inaceitável que uma mulher de casta superior se relacione com um homem de casta inferior. Nesse sentido, a aceitação social das atitudes de Chacko, representada pela complacência de Mammachi, e a repulsa dessa personagem ao ser informada das relações entre Ammu e Velutha são atos que buscam a manutenção do *status quo*, a solidificação da ordem no que diz respeito, também, às questões de gênero.

O romance critica os valores que alguns personagens representam para que ocorra a manutenção dessa ordem. Alguns membros da família – Pappachi, Mammachi, Baby Kochamma – são descritos como os mecânicos que trabalham para a manutenção das diferentes partes de uma mesma máquina, isto é, o *establishment* (ROY, 1998, p. 72). As ações e reações violentas desses personagens são consequências do medo da perda da ordem estabelecida, como a voz narrativa nos informa: “sentimentos de desprezo nascidos de um medo incipiente, inidentificável: o medo que a civilização tem da natureza, o medo que os homens têm das mulheres, o medo que o poder tem da impotência. O impulso subliminar do homem de destruir aquilo que não pode nem dominar, nem deificar. Necessidades Masculinas” (ROY, 1998, p. 307-308). A voz narrativa, portanto, afirma que a necessidade da manutenção do poder, que nesse caso são necessidades especificamente masculinas, tanto do status social quanto dos benefícios de gênero, é a responsável pelas trágicas consequências que o medo da perda desse poder infere sobre personagens que se encontram em estratificações sociais mais baixas ou sobre mulheres que sofrem algum tipo de opressão ou assédio. Nesse sentido, a violência sofrida por Ammu na delegacia de polícia é humilhante e reflete a discriminação de gênero sofrida dentro de um sistema que reflete convenções de casta, de classe e de gênero, que são criticados no romance. Quando o inspetor Thomas Mathew toca os seios de Ammu ele quer puni-la por ela se permitir ser tocada por um intocável, ele tenta “impor ordem num mundo que tinha se desencaminhado” (ROY, 1998, p. 260). Pappachi, Mammachi, Baby Kochamma e o inspetor representam a busca pela manutenção da ordem cristalizada e suas atitudes são criticadas no romance em oposição à simpatia e à solidariedade que sentimos por Ammu, Velutha, Estha e Rahel.

Se em *O paciente inglês* a necessidade de ordenar e de nomear se relaciona a lugares geográficos e encontra a fluidez da nomeação de partes do corpo, em *O deus das pequenas coisas* a necessidade de manter a ordem por meio da nomeação encontra sua crítica mais contundente na relação que Pappachi estabelece com a etimologia. Seu emprego de coletar, preservar e indexar a fauna da Índia para o arquivo colonial o coloca no coração do empreendimento colonial. Pappachi exerce o papel de intérprete e, como entomologista, pretende traduzir a Índia para o mundo. Designações precisas e títulos denotam sua busca por uma identidade sólida e posição social respeitável. Entretanto, seu papel de traduzir a Índia, representado por sua descoberta de uma nova espécie de mariposa, nunca se concretiza já que seu pedido não é outorgado, assim como não lhe é concedida sua solicitação para obter o título honroso de Entomologista Imperial.

A descrição do trabalho de vida de Pappachi de imobilizar, montar e nomear insetos delicados também se relaciona com a tentativa de imobilizar e abafar a criatividade e os talentos de Mammachi, como, por exemplo, quando ele reprime o desejo de sua esposa de tocar violino. As características atribuídas a Pappachi, em seu desejo classificatório de aprisionar significado para dar sentido às coisas, se contrapõem ao uso mais flexível da linguagem utilizada por Estha e Rahel, seus netos. Dessa forma, figuras de autoridade e controle são justapostas com aquelas que representam o uso lúdico da linguagem. O resultado é a crítica à nomeação e à repressão e a valorização da arte e da utilização da fluidez da linguagem.

O casamento se torna uma das instituições que funciona para a manutenção da mesma ordem social. Nele, as crenças de casta, classe e do patriarcado se aliam aos sacramentos religiosos para conter impulsos e desejos considerados não-convencionais. Tradicionalmente, uma comunidade preserva sua posição social por meio de um costume de endogamia rígido, representado pelo casamento dentro da própria comunidade. Além disso, de acordo com Tickell, há uma observância cuidadosa de muitas das restrições sociais dos hindus de castas superiores. O conselho da igreja sírio-cristã, a mais influente da sociedade de Kerala, opera como uma organização de casta e exerce um forte controle sobre a comunidade por meio de sua autoridade informal, de seu poder de ostracismo e de sua habilidade de excomungar ou expulsar indivíduos de sua igreja (2007, p. 19). É esse poder de sanção espiritual e suas implicações que Mammachi teme quando ela fica sabendo do romance entre Ammu e Velutha. Por isso, as sanções precisam ser rápidas e severas: a prisão e o assassinato de Velutha e o ostracismo de Ammu.

Gayle Rubin discute o elemento moral e histórico que apresenta uma herança cultural de formas de masculinidade e feminilidade. É dentro desse elemento que todo o domínio de sexo, sexualidade e opressão sexual é concebido como pertencente a uma espécie ou gênero (1975, p. 164). Rubin acrescenta que a opressão em relação a mulheres ocorre dentro de um tráfico de mulheres em que elas são entregues ao casamento, capturadas em batalhas, trocadas por favores, enviadas como tributos, comercializadas, compradas e vendidas e que essas práticas parecem se tornar mais pronunciadas e comercializadas em sociedades mais “civilizadas” (1975, p. 175). Nesse sentido, a objetificação da mulher é considerada uma necessidade cultural que se estabelece historicamente, como uma herança que não pode ser questionada e redimensionada. A crítica de Rubin pode ser aplicada a todos os tipos de sociedades em que esse comércio de mulheres ocorre de forma mais sutil e velada.

Em *O deus das pequenas coisas*, essas necessidades culturais são questionadas à medida que o romance se desenrola. A instituição do casamento, como simples mantenedora da ordem social e repressora sexual, é interrogada nos destinos de Baby Kochamma e de Ammu. Em relação a Baby Kochamma, a decisão de Pappachi de enviar a filha para estudar demonstra com clareza as prioridades da sociedade: a uma garota pode ser dada educação somente se ela não puder ser dada em casamento, que, pelos olhos dessa sociedade, é o ponto máximo da vida de uma mulher. Ammu, por sua vez, emerge como uma rebelde no romance que questiona noções falocêntricas da sociedade e se torna um símbolo de tudo o que os homens não querem que ela seja. Ela evita o sobrenome e até considera reverter ao nome de solteira porque “ficar entre o nome do marido e o nome do pai não era nenhuma grande chance de escolha para uma mulher” (ROY, 1998, p. 47). Ammu não quer ser complacente com o papel designado a ela pela sociedade patriarcal e, portanto, não aceita o preconceito que lhe é impingido pelo fato de ser divorciada. Finalmente, na geração de Rahel, ela pouco se importa em dizer ao camarada Pillai que havia se divorciado. Entretanto, a geração de Pillai ainda se mantém arraigada à noção de casamento indissolúvel e a voz narrativa cria uma relação linguística significativa: “‘Estamos divorciados.’ Rahel esperava calar o homem com um choque. ‘Di-ivorciados?’ A voz dele subiu tanto de tom que rachou no ponto de interrogação. Ele chegou a pronunciar a palavra como se fosse uma forma de morte” (ROY, 1998, p. 124). O divórcio, para a sociedade conservadora, significa, metaforicamente, uma forma de morte para a mulher.

Outra sanção tradicional para aqueles que ousam desrespeitar a solidez das normas sociais é o diagnóstico de insanidade e isolamento. Ammu se recusa a interpretar os papéis de filha, irmã, esposa e mãe que lhe são impostos e, quando seu caso amoroso é revelado, ela é trancada em seu quarto como a “louca” da família: “alguma coisa se espatifou contra a porta. Ammu estava fora de si de raiva e perplexidade com o que estava acontecendo com ela, presa como se fosse a louca da família em alguma casa medieval” (ROY, 1998, p. 253). A caracterização do crescente desespero de Ammu, que margeia a loucura, é remanescente de um foco similar no confinamento doméstico e estresse psicológico na escrita contemporânea de mulheres indianas (TICKELL, 2007, p. 89), assim como o foi de tantas outras mulheres de várias nacionalidades. O romance de Roy utiliza uma imagem literária clássica na literatura de autoria feminina – a loucura da mulher e o seu consequente aprisionamento e exclusão do convívio social – e posiciona nas sanções e na repressão social as causas para aquilo que, na verdade, é revolta e necessidade de afirmação frente à opressão. Ammu está fora de controle porque está presa, sem Estha, Rahel e Velutha e suas reações acontecem devido à injustiça e ao confinamento a que é submetida.

A posição de uma mulher que não aceita as convenções sociais é exemplarmente registrada pelo comentário de Baby Kochamma em relação a Ammu:

ela [Baby Kochamma] adotava plenamente a posição geralmente aceita de que uma filha casada não tinha mais lugar na casa dos pais. Quanto a uma filha *divorciada*, segundo Baby Kochamma, essa não tinha lugar em parte alguma. E quanto a uma filha *divorciada* de um casamento por amor, bem, não havia palavras para descrever como Baby Kochamma se sentia ultrajada. Quanto a uma filha *divorciada* de um casamento *inter-religioso* por *amor...* Baby Kochamma preferia manter um trêmulo silêncio sobre o assunto. (ROY, 1998, p. 55)

Não somente o divórcio de Ammu causa desconfortos familiares por causa da percepção social da situação, mas também remete às opções anteriores, vistas como inapropriadas, que ela havia feito. O fato de ter aceitado o pedido de casamento de seu pretendente, de o casamento não ter sido arranjado, e de ele ter uma religião diferente da dela se soma ao divórcio e se transforma em uma enchente de opções, consideradas inadequadas para as mulheres daquela sociedade. O que a família conservadora não quer perceber é que Ammu aceitou a proposta do homem que ela conhecia tão pouco e por tão pouco tempo não porque ela havia se apaixonado por ele, mas simplesmente porque, em um ato de desespero, ela “achou que *qualquer coisa*, qualquer um, seria melhor que voltar a Ayemenem. Escreveu para os pais informando a sua decisão. Eles não

responderam” (ROY, 1998, p. 49). Entretanto, o casamento é tão coercitivo e insatisfatório quanto sua posição na família, por isso Ammu o rejeita.

Uma das expressões mais repetidas por toda a narrativa de Roy exemplifica a relação ambivalente entre as diferentes línguas e as dificuldades de codificação apresentadas pelos personagens. Ao se referir à posição de Ammu dentro da família e da sociedade, Chacko diz a Estha e Rahel que ela não tem “*locus to stand on*” – em inglês a expressão significa um local para habitar e se manter, a necessidade de possuir um local para habitar, o direito do litigante de agir e ser ouvido. No entanto, a narrativa apresenta a percepção dos gêmeos: “*Locusts Stand I*” (1998, p. 67) que significaria Grau de Gafanhoto I, de acordo com a tradução da edição brasileira. A expressão deturpada ressurge várias vezes na narrativa vinculada à posição de Ammu, que precisará se retirar da casa da família, pois, como a própria expressão indica, ela não possui um lugar em que possa habitar ou um espaço em que possa se posicionar, tanto um espaço físico quanto simbólico. A expressão também é frequentemente acompanhada pela afirmação da impossibilidade de fazer planos na vida da personagem. Nesse sentido, em outro momento, ela será relacionada também a Rahel para discutir sua inadequação ao espaço em que habita: “Rahel (sem Planos, sem *Locusts Stand I*)” (1998, p. 234). Na verdade, o *locus stand* de Ammu se encontra onde ela cria as modificações para se libertar dos aprisionamentos e repressões: “todo mundo diz que as crianças precisam de um Baba. Eu digo que não. Não os *meus* filhos. Sabem por quê?” Duas cabeças fizeram que sim. “Por quê. Me digam”, Ammu disse. E não juntos, mas quase, Esthappen e Rahel disseram: “Porque você é nossa Ammu e nosso Baba e nos ama Dobrado” (1998, p. 155). Portanto, o *locus stand* de Ammu se encontra na afirmação de sua individualidade, de sua independência, no amor que ela tem pelos gêmeos. Sem se submeter às exigências familiares, Ammu é capaz de desempenhar os papéis de pai e mãe.

Se em *O paciente inglês*, o destino de alguns personagens é definido pela traição causada por questões de filiação nacional, em *O deus das pequenas coisas*, o tema da traição ocorre dentro do universo familiar e é alimentado pela opressão de gênero. Essas traições ocasionam outras, da de Velutha por seus colegas marxistas e da comunidade em geral e de Ammu pela família e pela comunidade. A primeira resposta de Mammachi quando fica sabendo da transgressão de castas entre Ammu e Velutha, por exemplo, é trancar Ammu em seu quarto, um aprisionamento que funciona como uma metáfora para o aprisionamento mais amplo de Ammu dentro dos valores de gênero e de castas herdados.

Dentro do tema de traição, o paralelo entre o romance de Ondaatje e o romance de Roy nos permite ver que “alegorias nacionais” são altamente instáveis e são raramente apresentadas como uma conexão direta entre a estória pública da nação e da narrativa (TICKELL, 2007, p. 47). *O deus das pequenas coisas*, assim como *O paciente inglês*, reformula o modo épico em favor de um sentido de integridade e vulnerabilidade das pequenas histórias dos personagens: pequenas narrativas ou expressões de desespero pessoal, que são continuamente diminuídas, mas refletem coisas que acontecem em um nível nacional.

3.2 “Bolhas silenciosas flutuando num mar de ruído”

Ou o silêncio é pesado,
 é um líquido denso,
 que jamais colabora
 nem ajuda com ecos;
 mais bem, esmaga o *cante*
 e afoga-o, se indefeso:
a palo seco é um *cante*
 submarino ao silêncio.
 Ou o silêncio é levíssimo,
 é líquido sutil
 que se coa nas frestas
 que no *cante* sentiu
A educação pela pedra – João Cabral de Melo Neto

Além de afirmar que a identidade é uma armadilha, um enrijecimento em categorias binarizadas que recusam possibilidades mais heterogêneas e fluidas, Butler acrescenta que a linguagem e o discurso fazem o gênero e que os sujeitos são os efeitos dos discursos (2003, p. 38). Butler discute que se o que aparentemente é “natural” é, de fato, socialmente construído e, portanto, contingente, ele pode ser modificado (2003, p. 200), assim como representações normativas de gênero podem ser questionadas e representações diferenciadas podem emergir. O contingente se torna o fluido que abre possibilidades de re-significação. O gênero pode ser descrito como maleável e modificável. Nesse sentido, o sólido pode abrir espaço para representações de gênero fluidas. Como apontado por Butler, para entender que a mulher existe na ordem metafísica do ser é entendê-la como algo já realizado, autoidêntico, estático, mas concebê-la na ordem metafísica do tornar-se é inventar possibilidade dentro da experiência (2003, p. 36). O estático “ser” mencionado por Butler seria a assim chamada identidade de gênero unitária e sólida, ao passo que o “tornar-se” seria a fluidez que permite representações possivelmente afirmativas, múltiplas, diferentes.

A utilização recorrente de palavras e imagens relacionadas a águas e fluidos acontece por todo o romance de Roy. No romance, além de a estória ser contada de uma forma não-cronológica, a narrativa reconta e repete muitos eventos dentro de uma estória principal de maneiras diferentes de acordo com o foco narrativo de cada personagem. De acordo com Isabel Hoving, a estrutura da narrativa, o uso da língua e da linguagem e as representações de personagens trabalham juntos para criar significados (2000, p. 356) e pode ser por meio da experimentação linguística e do questionamento de gênero que novas possibilidades de representação podem acontecer (MINH-HA, 1995, p. 265).

Uma possibilidade de ler a representação de gênero pode ser feita por meio de símbolos e imagens apresentadas e repetidas no romance de Roy e como eles interagem com a percepção dos personagens, como apontado por Myra Jehlen: “Da perspectiva de gênero, identidade é um papel, as características de um personagem não são qualidades autônomas, mas sim funções e maneiras de relacionar. Ações definem atores e não o oposto”¹² (1991, p. 265). Em relação às personagens femininas, a representação de Rahel, por exemplo, é recorrentemente relacionada a imagens de água, de líquidos: seu cabelo é repetidamente descrito como um chafariz posicionado no topo de sua cabeça (1998, p. 47). Além disso, à medida que o tempo passa, seu cabelo vai se tornando tão rebelde quanto o cabelo de Ammu (1998, p. 100). O cabelo de Rahel simboliza a atitude que a personagem estaria adquirindo com o passar dos anos, aproximando-a da inquietação e rebeldia da mãe. Outras imagens associadas a fluidos são relacionadas à personagem, como, por exemplo, nos episódios em que Rahel demonstra desconforto soprando bolhas de saliva. Enquanto ela caminha na chuva, no início do romance, uma ação também realizada por seu irmão, ela tem memórias dos dias de sua infância e “outras lembranças que não tem o direito de ter” (1998, p. 14). Ela aprendeu como “a História negocia os seus termos e cobra o que lhe é devido daqueles que desrespeitam suas leis” (1998, p. 64). A chuva pode ser vista como um símbolo da enxurrada contínua de memórias que Rahel experimenta durante sua caminhada por Ayemenem e é sob a chuva que ela reavalía os acontecimentos de sua infância e sua situação atual.

A caracterização de Rahel como rebelde é exemplificada por seu descontentamento com a vida familiar e com o tratamento diferenciado que ela recebia na escola pelo fato de ser mulher. À medida que o romance se desenvolve as relações que ela e o irmão travam com o mundo são

¹² “From the perspective of gender, identity is a role, character traits are not autonomous qualities but functions and ways of relating. Actions define actors rather than vice versa”. (Tradução nossa).

marcadas pelas subversões de gênero. Enquanto Estha imita Julie Andrews, ela se alia ao Capitão von Trapp de *A noiva rebelde*. Devido à recusa de Rahel de se conformar na escola, seus professores a colocam na lista negra por suas ações incendiárias. Eles concluem que é “*como se ela não soubesse ser menina*” (ROY, 1998, p. 28). Na verdade, o caráter não-ortodoxo da estrutura da família Ipe significa que Rahel cresce como sua mãe antes dela, com *no locus to stand on*, sem um local no mundo. Isso cria um vácuo no qual Rahel é isolada e marginalizada, mas, ao mesmo tempo, ela é livre de certa forma para continuar suas investigações sobre a vida e como ela poderia ser vivida. Além de recusar regras convencionais, Rahel, assim como seu irmão Estha, parece buscar invisibilidade por meio de um entre-lugar. Rahel é constantemente identificada com seus óculos de plástico vermelhos que pintam o mundo com um vermelho raivoso.

A narrativa de Roy relaciona o olhar de Rahel a uma metáfora líquida para representar o descontentamento da personagem em seu casamento com Larry McCaslin quando ela mora nos Estados Unidos: “quando faziam amor ele se sentia ofendido pelos olhos dela. Que se comportavam como se pertencessem a outra pessoa. Alguém que observa. Olhando o mar por uma janela. Olhando um barco no rio” (1998, p. 30). Rahel está intimamente ligada ao mar, que parece chamá-la para um deslocamento de milhares de quilômetros, e uma imagem familiar – olhar um barco no rio – se apresenta a ela como uma possibilidade de felicidade. Rahel, porém, como uma mulher moderna e educada, se recusa a aceitar os destinos de sua mãe e de sua avó. Ela sai de um relacionamento no momento em que ele deixa de ser bom para ela. Na verdade, Larry não compreende a falta que cada gêmeo sente pelo outro: “não se podia esperar que ele entendesse aquilo. Que o vazio de um gêmeo fosse apenas a versão do silêncio do outro. Que as duas coisas se encaixassem. Como duas colheres. Como corpos de amantes acostumados um com o outro” (1998, p. 30-31). Em sua estrutura cíclica, *O deus das pequenas coisas* não utiliza uma apresentação dos acontecimentos em ordem cronológica, linear. O romance antecipa os fatos e o prazer da leitura decorre da forma em que a estória é contada. Nesse sentido, a ligação entre Estha e Rahel, que culminará com uma das maiores transgressões do romance – do tabu do incesto – é antecipada logo no início da narrativa. A relação entre os gêmeos é ainda intensificada quando Rahel recebe a notícia de que Estha havia “sido des-Devolvido. Rahel pede demissão do emprego no posto de gasolina e vai embora da América alegremente. Para voltar para

Ayemenem. Para Estha na chuva” (1998, p. 31). Quando a transgressão dos gêmeos é finalmente narrada, é no espaço úmido que o amor deles se concretiza:

Ninguém olhou por uma janela para o mar. Ou para um barco no rio. Ou para um transeunte de chapéu na bruma.
 A não ser talvez que estava um pouco frio. Um pouco úmido. Mas muito quieto. O ar.
 Mas o que há para dizer?
 Só que houve lágrimas só que Quietude e Vazio se encaixaram como duas colheres. (1998, p. 326)

Portanto, pelo chamado do mar e no espaço da chuva é que há a possibilidade de encontro e de satisfação para os dois irmãos.

Estha é representado, em alguns momentos, com características não comumente associadas ao masculino. Ele é frequentemente descrito como o rio: ele cruza a cidade e move-se por muitos lugares e casas. “As pessoas se acostumaram a vê-lo na estrada. Um homem bem vestido com um andar tranqüilo (...) Como um pescador na cidade. Com segredos do mar dentro de si. Agora que tinha sido des-Devolvido, Estha caminhava por toda Ayemenem. Alguns dias, andava pelas margens do rio” (ROY, 1998, p. 24). É por meio de caminhadas incansáveis e movimento que a dor pode ser vencida, como exemplificado, pelas caminhadas de Estha após a morte de seu cachorro. O personagem evita a comunicação com outras pessoas como uma estratégia para sobreviver em um mundo trágico e hostil. Sua invisibilidade mistura-se com a presença do rio poderoso, indefinível e em constante movimentação. Quando Sophie Mol morre e ele precisa ser separado de Rahel e devolvido ao pai, ele ouve de Ammu: “*Não, querido, lá não vai ter um rio para você pescar*” (ROY, 1998, p. 230). O garoto parece encontrar no rio uma salvação. Ele é também relacionado a uma *ammooma*: “velha e pequenininha, quieta e limpa, que vai na igreja” (ROY, 1998, p. 215).

A chuva, assim como ocorre com Rahel, é relacionada a Estha, simbolizando um espaço de aceitação, de conforto para ambos. Nos momentos de intensa solidão, o personagem encontra na chuva um lugar de refúgio: “O cabelo de Estha estava encharcado em nódulos, como as pétalas de uma flor invertida. Tiras de couro cabeludo branco brilhavam entre elas. Fios de água desciam por seu rosto e pescoço” (ROY, 1998, p. 98). A chuva o envolve e a voz narrativa relaciona o cabelo do personagem a um objeto geralmente identificado com o feminino: uma flor. Se o cabelo de Rahel é descrito como um chafariz, apontando para o alto, como um objeto fálico, simbolizando a rebeldia e os questionamentos de gênero da personagem, o cabelo de Estha é uma

flor invertida encharcada apontando para baixo, simbolizando sua passividade e a reversão de gênero que também é peculiar a sua caracterização. Os cabelos dos dois personagens, um para cima e o outro para baixo, invertendo as caracterizações típicas de gênero, se encaixam, sinalizando a relação de unicidade que os gêmeos experimentam.

Estha busca uma suposta invisibilidade e se entrega à tarefa de guardar recibos, bilhetes, canhotos de talões de cheques (ROY, 1998, p. 169) e é denominado o Guardador de Registros. Além de coletor de documentação, Estha é também um Mago Mexedor. Ele utiliza as receitas que guarda para poder fazer as geleias da fábrica da família e é comparado às bruxas de *Macbeth* que, como Estha, se referem às nornas que representam o passado, o presente e o futuro e predizem aos guerreiros o destino que os aguarda (BORGES, 1989, p. 187). Nesse sentido, a narrativa relaciona Estha, como em outras ocasiões, a personagens femininas, responsável pela coleta e manutenção dos registros e pela premonição de um futuro trágico.

Outra característica utilizada pela voz narrativa para caracterizar Estha é sua obsessão em realizar as tarefas domésticas. Estha utiliza a limpeza e a arrumação como uma forma de pagar por sua presença na casa e como uma forma de não incomodar, de se manter invisível: “para grande embaraço de seu pai e de sua madrastra, começou a fazer trabalho doméstico. Como se, à sua maneira, ele estivesse tentando pagar pela própria manutenção. Varria, esfregava e lavava toda a roupa. Aprendeu a cozinhar e a comprar verduras” (ROY, 1998, p. 22). Rubin discute que a divisão de trabalho entre os sexos pode ser vista como um “tabu”: um tabu que exacerba as diferenças biológicas entre os sexos e, portanto, cria o gênero (1975, p. 178). Em *O deus das pequenas coisas*, a realização de tarefas domésticas, outra característica tradicionalmente relacionada a representações femininas, é associada a um personagem masculino simbolizando uma estratégia de sobrevivência em um mundo inóspito e indesejado, dramatizado nas descrições de sua vida na casa do pai onde ele recusa tanto os privilégios tradicionais da masculinidade quanto a vida pública de homens e adota um papel não muito diferente do de Kochu Maria, de empregado da família, para o desconforto de seu pai e de sua madrastra.

Além da busca por invisibilidade, outra característica tradicionalmente associada ao feminino, é conectada a ele: o silêncio. Estha havia sido escolhido por Baby Kochamma para testemunhar contra Velutha porque, na opinião de Baby, ele é o mais prático dos gêmeos, o mais tratável, aquele que tem muito mais visão, o mais responsável e, conseqüentemente, por ser o mais manipulável: “O inspetor fez a pergunta. A boca de Estha disse sim. A infância retirou-se na

ponta dos pés. O silêncio girou como uma tranca. Alguém apagou a luz e Velutha desapareceu” (ROY, 1998, p. 317-318). Estha é o primeiro a intuir o que vai acontecer, pois parece ver o que os adultos, cegos pelos próprios devaneios, não enxergam. Essa cegueira é parte do que Florence D’Souza chama de silêncios, elipses e ausências (2002, p. 111) que povoam o romance de Roy e que contribuem para criar uma atmosfera de medo e mistério. O silêncio adotado por Estha, a partir desse episódio, marca o fim de sua infância e é a estratégia alcançada para lidar com a traição que ele fora obrigado a realizar.

Estha passa a ocupar o espaço que havia determinado para si mesmo, muito pouco espaço no mundo, assim como os peixes pulmonados fazem para atravessar a estação seca (ROY, 1998, p. 22). O silêncio e a invisibilidade de Estha são as estratégias encontradas pelo personagem para sobreviver em um ambiente inóspito, como uma hibernação até que tempos melhores, tempos chuvosos, possam retornar e ele possa viver melhor e nadar no rio que tanto conforto lhe traz. Estha simplesmente quer existir, quer sobreviver, ele não busca interferir diretamente em nada ou na vida de ninguém. Uma imagem líquida, fluida e bela é usada para representar sua invisibilidade e silêncio: uma “bolha silenciosa flutuando num mar de ruído” (ROY, 1997, p. 23). Essa metáfora simboliza o recurso recorrente do romance de utilizar imagens relacionadas a líquidos para destacar as características fluidas dos personagens. Nesse caso, a narrativa transforma o personagem em uma bolha, formada por ar e líquido. Estha, envolto por essa substância fluida, protege a si mesmo do barulho e da agitação do mundo, que contrasta com seu silêncio.

A identidade de gênero imprecisa de Estha é sugerida em numerosas ocasiões. No capítulo intitulado “Mrs. Pillai, Mrs. Eapan, Mrs. Rajagopalan”, as três crianças, Estha, Rahel e Sophie, se vestem como senhoras hindus com saris e bindis e Estha é mencionado como um especialista no manuseio dos tecidos. Em outra brincadeira de criança, Estha, Rahel e Sophie Mol se vestem de mulher para visitar Velutha:

Estavam, os três, vestindo sáris (velhos, cortados ao meio) nesse dia. Estha o perito em amarrar. Ele fez as pregas do sári de Sophie Mol. Organizou o *pallu* de Rahel e arranjou o próprio. Tinham *bindis* vermelhas na testa. Ao tentarem lavar o *khol* de Ammu, que eram proibidos de pegar, tinham espalhado a tinta escura pelas pálpebras e pareciam três guaxinins tentando se fazer passar por damas hindus (...) e se apresentaram como mrs. Pillai, mrs. Eapan e mrs. Rajagopalan. (ROY, 1998, p. 194)

O garoto se veste e se pinta de mulher, prepara a irmã e a prima da mesma forma e adota um nome feminino. A narrativa questiona relações fixas de gênero ao apresentar Estha como o principal arranjador da performance. A reação de Velutha à brincadeira é refletida por Rahel, adulta:

Só agora, todos esses anos depois, é que Rahel, com percepção de adulto, se dava conta da doçura daquele gesto. Um homem adulto recebendo três guaxinins, tratando-os como damas de verdade. Compactuando instintivamente com a conspiração daquela fantasia, cauteloso para não dizimá-la com descuido adulto. Nem com afeto. Afinal, é tão fácil abalar uma história. Quebrar uma linha de pensamento. Arruinar um fragmento de sonho conduzido com cuidado como se fosse uma peça de porcelana. Embarcar, viajar junto, como Velutha fez, é a coisa mais difícil de se fazer. (ROY, 1998, p. 195)

A sensação de casualidade da situação de se fantasiar de mulher é enfatizada pela total aceitação de Velutha em relação à brincadeira. O performativo da brincadeira não está somente no ato de performance em si, mas também na sua construção narrativa como um discurso que desestabiliza os discursos que constituem regimes de verdade em relação ao gênero e à identidade. A voz narrativa discute como a noção de gênero é uma construção e o embarque de Velutha na brincadeira ratifica a performance desempenhada pelas crianças e por ele próprio.

O romance utiliza ainda a performance kathakali para discutir a influência que essas histórias mitológicas podem exercer na vida dos personagens. De acordo com Tickell, narrativas épicas têm sido frequentemente empregadas para justificar desigualdades de casta e de gênero (2007, p. 163). *O deus das pequenas coisas* utiliza a performance kathakali para condenar a intocabilidade e, principalmente, questionar representações de gênero. Nessa história dentro da história, o romance retoma uma discussão que permeia toda a narrativa e que é parte do título do romance: a relação entre o que seriam grandes histórias e pequenas histórias. Em “Kochu Thomban”, as Grandes Histórias (grafadas com letras maiúsculas) são os mitos, e as pequenas histórias, as vidas dos personagens. Em relação aos mitos, o romance exalta as relações existentes entre eles e os sujeitos. Inicialmente, a narrativa afirma que “o segredo das Grandes Histórias é que elas *não* têm segredos” (ROY, 1998, p. 232) e destaca a necessidade que os sujeitos têm de ouvi-las repetidamente: “As Grandes Histórias são aquelas que você ouviu e quer ouvir de novo (...) Você sabe como elas terminam, mas, mesmo assim, você escuta como se não soubesse. Da mesma forma que apesar de saber que um dia vai morrer, você vive como se não fosse” (ROY, 1998, p. 232). A narrativa destaca a relação íntima entre ouvir de novo e recontar histórias em que

um acordo entre as partes é realizado, aquele que ouve novamente se deleita novamente como se a escutasse pela primeira vez.

A necessidade de ouvir e ouvir novamente histórias mitológicas que, de acordo com a narrativa, é o mistério e a magia das Grandes Histórias, relaciona-se com a variedade de temas neles existentes e que criam uma relação de familiaridade com os ouvintes. Como apontado por Karen Armstrong, um mito é verdadeiro não porque nos fornece informações factuais, mas porque causa efeitos (2005, p. 10) em seus leitores e ouvintes. Portanto, inúmeros temas e suas variações são comumente encontrados nos mitos e podem ser interpretados e manipulados pelo ator principal da kathakali, como enfatiza a passagem a seguir:

Ele pode mudar sem nenhum esforço da carnificina da guerra para alegria de uma mulher lavando o cabelo num riacho de montanha. Da habilidosa efervescência de um *rakshasa*, que tem uma idéia nova na cabeça, para uma intrigante malaiala, que tem um escândalo para espalhar. Da sensualidade de uma mulher com um bebê ao seio para a maliciosa sedução do sorriso de Krishna. Ele pode revelar a pepita da tristeza contida na felicidade. O peixe da vergonha oculto num mar de glória. (ROY, 1998, p. 233)

A passagem destaca a fluidez dos temas e da capacidade de adaptação do ator para desenvolver cada tema – da violência da guerra à simplicidade de um banho, das artimanhas de um demônio às fofocas mesquinhas, da beleza da mãe à religiosidade.

Um outro aspecto discutido na narrativa que acentua a forte relação entre as Grandes Histórias e os sujeitos é o fato de que os mitos e a realidade dos personagens se misturam. Como apontado ainda por Armstrong, as histórias mitológicas falam de um outro plano que existe ao lado do nosso próprio mundo e que, de alguma forma, dá apoio a ele (2005, p. 4), o mundo dos deuses. Da mesma forma, a utilização da performance kathakali funciona para desenvolver alguns temas do romance de Roy. O principal ator da dança interpreta Karna, um príncipe criado na pobreza que, injustamente, morrerá nas mãos de seu irmão, desarmado e sozinho. A Grande História de Karna possui algumas características frequentemente encontradas em muitos mitos: ele é o fruto do amor de uma humana com Surya, o Deus do Dia – um herói, um semideus, é colocado em uma cesta de junco e lançado a um rio, pois sua mãe não era casada e não poderia tomar conta dele. A história de Karna se assemelha à história do próprio ator que se prostitui para sobreviver, é humilhado pelos turistas e desprezado pelos próprios filhos. Mas, na verdade, a história do personagem mitológico, apresentada dentro da história do ator da apresentação, que se encontra dentro da história dos gêmeos Estha e Rahel, tem a função de refletir sobre a história

desses últimos, já que a história de Karna é a busca de suas origens – da figura materna e de suas relações com os membros de sua família.

Nesse sentido, a utilização de histórias mitológicas funciona para lançar luzes sobre a história da família e de suas relações com um importante personagem da narrativa de Roy: Velutha. Quando Estha e Rahel assistem à apresentação, eles enxergam suas próprias vidas na encenação do mito: “Ficaram ali sentados, Quietude e Vazio (...) Presos no lodaçal da história que era e não era a deles. Que tinha principiado com toda a semelhança de estrutura e ordem, e depois disparado para a anarquia, como um cavalo apavorado” (ROY, 1998, p. 238). O assassinato do amigo pode ser interpretado como um ritual de sacrifício. Velutha se transforma em uma vítima para que a família dos gêmeos possa expurgar seus próprios pecados. No entanto, para os gêmeos, a apresentação artística se vincula à memória que guardam de Velutha e funciona para aproximá-los mais um do outro e ambos do amigo morto. Estha e Rahel assistem a uma apresentação que espelha suas próprias vidas: estórias de separação infantil, perda de pais, o sacrifício de uma criança para salvar outra, estórias nas quais as leis do amor são invocadas, estórias de vingança. O abandono de Karna espelha o destino das crianças e de Velutha, “um príncipe criado em pobreza. Nascido para morrer injustamente” (ROY, 1998, p. 234). No kathakali, a mãe de Karna é interpretada por um homem, “mas um homem que ficou suave e feminino, um homem com seios, porque fez papéis femininos durante anos. Seus movimentos fluidos” (ROY, 1998, p. 234), e na última vez que as crianças veem Velutha, com esmaltes, tais embaçamentos de gênero também ocorrem.

O romance de Roy também apresenta as consequências advindas do aprisionamento em performances sociais, exemplificadas pela situação de Estha e Rahel quando separados: “Dois atores aprisionados numa peça recôndita, sem nenhum indício de trama ou narrativa. Tropeçando em seus papéis, cuidando da tristeza de outro. Sofrendo o sofrimento de outro. De alguma forma incapazes de mudar seus papéis” (1998, p. 195). Rahel e Estha, adultos, são atores sociais, mas de um outro tipo. As performances infantis, que simbolizavam a expressão dos desejos dos gêmeos, foram substituídas pela dor como respostas às cobranças sociais.

É por meio da performance apresentada por alguns personagens que a narrativa questiona, além da mercantilização da cultura hindu, a aparente solidez das estruturas de gênero. Os personagens, principalmente Estha e Rahel, são descritos como um par de atores que não seguem o texto teatral em que seus papéis, motivações e ações estariam clara e solidamente determinados.

Eles habitam um mundo consoante com aquele descrito por Michel Maffesoli como um “território flutuante” onde “indivíduos frágeis” encontram “realidades porosas” (2001, p. 93). Maffesoli descreve um mundo sem bases sólidas, em que os indivíduos precisam reiniciar seus conhecimentos ou manter um processo de aprendizagem constante para que possam viver nesse lugar instável.

Zygmunt Bauman discute esse mundo descrito por Maffesoli e afirma que “a esse território só se adaptam coisas ou pessoas fluidas, ambíguas, num estado de permanente transformar-se, num estado constante de autotransgressão” (2001, p. 238). Estha e Rahel criam performances dentro de um mundo espacial diferente. Nesse sentido, a narrativa de Roy apresenta esses dois personagens que, por meio da improvisação, por meio da performance, recusam a limitação de papéis de gênero e se mantêm abertos às dimensões de uma realidade porosa. Além de apresentar e criticar a hipocrisia da performance de alguns atos sociais, o romance valoriza um outro tipo de performance: aquela que é uma estratégia de contestação social, e de gênero. Dentro de um cenário repleto de imagens associadas a líquidos, simbolizado pela presença marcante do rio e pelas chuvas constantes, os personagens podem realizar a performance de seus atos de rebeldia e de seus desejos por meio da linguagem e de seus atos.

3.3 “O silêncio encheu o carro como uma esponja encharcada”

She moved like some fluid competent animal.
The collected Works of Billy the Kid – Michael
 Ondaatje

A caracterização de Ammu, assim como as de Estha e de Rahel, também questiona estereótipos relacionados a gênero e apresenta uma representação diferenciada de personagem feminino. Embora ela trabalhe na fábrica tanto quanto Chacko, sempre que ele trata com inspetores de alimentos ou engenheiros sanitários refere-se ao negócio como “*minha* fábrica, *meus* abacaxis, *meus* picles” (ROY, 1998, p. 66). O questionamento de papéis de gênero frequentemente ocorre em um ambiente próximo à água quando Ammu passa horas às margens do rio ouvindo suas músicas, fumando cigarros e nadando à meia-noite, em horários convencionalmente não apropriados. Ammu é caracterizada como uma mulher que, inspirada pela arte, pela música, questiona o lugar imposto a ela na sociedade e segue seus próprios desejos e necessidades. É, muitas vezes, pela presença de metáforas associadas a líquidos e pela busca de

espaços intermediários que Ammu tenta se afirmar. Ela parece flutuar “na zona de penumbra entre dois mundos, fora do alcance deles” (ROY, 1998, p. 54), como uma bolha repetidamente usada para simbolizar a busca por um local fluido intermediário.

Ammu é resistente e desafiadora: por meio de pequenas coisas como, por exemplo, quando ela ouve rádio na beira do rio em horários considerados socialmente inadequados; por meio de grandes coisas quando ela tem um romance com um membro de uma casta inferior, um *paravan*. Ela desconsidera modelos herdados de feminilidade. Tendo se casado fora de sua comunidade, ela parte e subsequentemente se divorcia. O romance de Roy descarta expectativas tradicionais, especialmente aquelas que são relacionadas aos mitos do patriarcado. Nesse sentido, a narrativa desenvolve o tema das grandes coisas – representadas pela política nacional e por questões sociais – e das pequenas coisas – representadas pelo individual, pelas relações próximas entre os personagens.

Outras características tradicionalmente não atribuídas a personagens femininas são desenvolvidas na narrativa de Roy em relação a Ammu. A coragem da personagem também se aproxima de sua força e de seu sentimento de rebeldia: “De repente, Ammu desejou que *fosse* ele mesmo quem Rahel viu na manifestação. Desejou que fosse ele com a bandeira levantada e o braço retesado de raiva. Desejou que debaixo do manto cauteloso de bom humor ele abrigasse uma raiva viva, arejada, contra o mundo ordenado e condescendente de que ela própria tinha tanta raiva” (1998, p. 181). Mesmo quando chora, há força em seu rosto: “Era a primeira vez que viam a mãe chorar. Ela não soluçava. Seu rosto estava duro como pedra, mas as lágrimas brotavam de seus olhos e escorriam pelas faces rígidas. O que deixou os gêmeos doentes de medo. As lágrimas de Ammu tornavam real tudo o que até agora parecera irreal” (1998, p. 20). As lágrimas da personagem simbolizam sua revolta com o tratamento misógino que ela havia recebido na delegacia. Ammu é descrita como uma mulher que luta por impor seus desejos e vontades. É por meio de um sentido de raiva compartilhada com Velutha que ela encontra a possibilidade de desejar aquilo que, por padrões de casta, deveria ser intocável. O interesse de Ammu por Velutha vem do espírito indomável de protesto que ela cultiva. A personagem direciona sua raiva a situações de opressão que exigem subjugação. Finalmente, Ammu é comparada a um tipo animal ao dar uma resposta sarcástica a Margaret, sobre costumes hindus: “Ammu não tinha tido esse tipo de educação [de bons ou de maus modos], nem lido esse tipo de livros, nem encontrado o tipo de pessoas que podia influenciá-la para pensar como pensava. Ela

simplesmente era esse tipo de animal” (1998, p. 184-185). O instinto animal relacionado à personagem difere completamente daqueles instintos maternos, frequentemente associados a mulheres. O animal dentro de Ammu responde por sua sobrevivência.

O silêncio de Ammu também não é o silêncio de subjugação tradicionalmente relacionado a personagens femininas. Na verdade, ele causa tanto desconforto quanto o de Estha. Quando Ammu e Chacko discutem por causa das afirmações irônicas dela, “o silêncio encheu o carro como uma esponja encharcada. *Derrotado* cortou como uma faca numa coisa macia” (ROY, 1998, p. 79). Ammu sabe como usar seus comentários e suas pausas, seu silêncio, para criticar o posicionamento político hipócrita de Chacko. O corte de silêncio desconfortável de Ammu confronta Chacko e inunda o ar ao redor da família no carro. Nesse sentido, seu silêncio é descrito como algo que causa desconforto em vez de representar submissão à família.

Velutha, um intocável do grupo sudra, às margens do sistema de casta (TICKELL, 2007, p. 23), é um outro personagem masculino no romance que também possui uma identidade fluida que incorpora características geralmente associadas a personagens femininas. Velutha – que significa “branco” em malayalam – foi assim nomeado em contraposição a sua pele que é muito negra. Um símbolo marcante de Velutha é uma marca de nascença marrom-clara nas costas, na forma de uma folha seca pontuda: “uma folha da sorte, que fazia as monções chegarem na data certa” (ROY, 1998, p. 82). A mancha fluida de Velutha, como outras características do personagem, o aproxima da natureza, tradicionalmente relacionada ao feminino. O pequeno capítulo 15 de *O deus das pequenas coisas*, intitulado “A travessia”, apresenta várias imagens de líquidos: o rio sobe; as águas rápidas e negras serpenteiam para o mar; chove e o vento, ao sacudir a água das árvores, faz com que chova somente debaixo das árvores; o luar é descrito como fraco e aquoso. Velutha também é vinculado a imagens do mesmo tipo: ele está molhado, dirige-se para a água e nada para a ilha da Casa da História. O capítulo descreve a travessia de Velutha ao encontro de sua morte por meio de imagens de líquidos.

Finalmente, na conclusão do capítulo, Velutha é descrito como “O Deus da Perda. O Deus das Pequenas Coisas. Nu, a não ser pelo esmalte das unhas” (ROY, 1998, p. 289). Cielo G. Festino discute em sua tese que se há um Deus das “Pequenas Coisas” é porque há um “Deus das Grandes Coisas” e que esses Grandes Deuses seriam as religiões entendidas como dogma, como formas petrificadas que confundem costume com espiritualidade. O romance de Roy subverte as narrativas dessas religiões ao se colocar “de baixo para cima” e ao dar a voz aos silenciados,

esses que, com seu agir, desconstroem as versões oficiais e normativas da história da nação (2005, p. 179-180). O personagem é, na visão de Urbashi Barat, um amante e pai substituto por um lado; o ser humano ideal por outro lado. É a aproximação mais clara do Pequeno Deus – da cultura popular hinduísta de devoção – que a ficção indiana já criou (1999, p. 71). Velutha representa a luta pela expressão da subjetividade e da diversidade em meio a várias desventuras.

O esmalte, tradicionalmente vinculado ao feminino, se torna sua única vestimenta, seu símbolo de identificação. De acordo com Sandra Almeida, no romance de Roy, “a emasculação das personagens masculinas transgressoras enfatiza o lado feminino da resistência. Essa funciona também como uma forma de ridicularizar as construções sociais de gênero, enfatizando seu caráter performativo” (2002, p. 97). Nesse sentido, o esmalte é uma marca de feminilidade sobre o corpo de Velutha que simboliza não apenas sua transgressão em relação ao sistema de casta, mas também em relação aos estereótipos de gênero. Da mesma forma, quando Velutha se aproxima dos gêmeos, sua reverência é feminina: “Velutha fez uma reverência como tinham lhe ensinado, o *mundu* aberto como uma saia, igual à criada inglesa de *O desjejum do rei*” (1998, p. 180). A reverência de Velutha é uma performance, uma constatação de que certos atos socialmente ensinados e aplicados ao gênero são, na verdade, contingentes.

Velutha recusa o espaço que é obrigado a ocupar como um *paravan* e rejeita ser interpelado como tal. Essa rejeição de posicionamento e de nomeação faz com que a presença do personagem seja desestabilizadora. Não se esperava que Velutha fosse um carpinteiro por causa de seus precursores. Como um *paravan*, esperava-se que Velutha apagasse suas próprias pegadas no mundo e não que deixasse marcas, tanto em suas obras de carpintaria quanto nas relações que estabelece com outros personagens. A mancha de Velutha é algo fluido que não quer ser imperceptível. Sua relação com a carpintaria também o aproxima da figura do Cristo – o carpinteiro que mostra às pessoas o sentido do amor e é sacrificado para apaziguar o medo da subversão política e social. Assim, a representação de Velutha questiona gênero e casta. As características definidoras do personagem são uma recusa em concordar com o status de sua própria casta, como demonstra o seguinte exemplo: “uma segurança não justificada. Na maneira de andar. Na maneira como sustentava a cabeça. Na calma com que oferecia sugestões sem ter sido solicitado. Ou na calma com que descartava sugestões sem dar a impressão de se rebelar” (ROY, 1998, p. 85). Quando as notícias do romance de Velutha e Ammu se tornam públicas,

tanto Vellya Paapen quanto Mammachi dão ao evento um significado e uma construção de transgressão socialmente inaceitável, por meio de suas respostas de nojo e medo.

O deus das pequenas coisas transforma a questão da “tocabilidade”, já que Velutha é um intocável, em uma questão de poder, em uma questão sensual. O corpo que será tocado é parte de um dos questionamentos das relações de gênero do romance. Almeida discute que “os personagens de Roy, tanto os masculinos como os femininos, em seus vários deslocamentos, questionam a inscrição cultural do corpo, salientando a permeabilidade das entidades corpóreas que são reguladas socialmente” (2002, p. 94). Nesse sentido, os corpos dos personagens e seus atos corporais, de performance, desestabilizam expectativas de gênero socialmente esperadas.

A focalização do corpo do outro também é deslocada do masculino para o feminino. Radha Kumar afirma que um dos mais importantes desenvolvimentos nas demandas das mulheres indianas por igualdade é uma mudança na preocupação dos corpos das mulheres como locais de regeneração nacional e racial, representado como formas de maternidade, em direção a asserções baseadas no direito de que os corpos das mulheres não devem ser tratados como os sujeitos do controle social (1993, p. 2). Historicamente, nas artes, o artista é masculino, o olhar é masculino e o objeto da obra-de-arte é feminino. No romance, ao contrário, há momentos em que os olhares são femininos e os objetos são masculinos. Ammu e Rahel olham, admiram e narram os corpos de Velutha e de Estha como as histórias que o corpo do ator do kathakali é capaz de contar (ROY, 1998, p. 233).

Por meio da valorização do corpo e do toque a voz narrativa questiona a forma como a sociedade considera as experiências sexuais de um homem como atributos de seu desenvolvimento geral, enquanto experiências similares na vida de uma mulher são consideradas uma calamidade, uma perda da honra e de tudo que é bom e nobre no ser humano. Na cultura indiana, é esperado de uma mulher que se mantenha totalmente fiel ao seu homem – vivo ou morto (ADHIKARI, 1999, p. 47). No entanto, o romance levanta a questão das necessidades da mulher representadas pelos momentos nos quais Ammu e Rahel expressam seus desejos. No romance de Roy, o processo de desejar leva a atos de rebeldia que vão de encontro aos paradigmas do sistema de casta e, conseqüentemente, o desafiam. A voz narrativa apresenta e discute o desejo e a sexualidade feminina como atos que acabam por infringir as leis sociais e culturais e a noção de moralidade da sociedade local.

3.4 “Tinham tornado o impensável pensável e feito o impossível acontecer”

Sua nudez se entregava a ele, radiosa, quente, perfumada e de membros exuberantes, o envolvia como uma nuvem cintilante, o envolvia como uma água de vida líquida; e como uma nuvem de vapor ou como águas circunfluentes no espaço as letras líquidas da língua, símbolos do elemento de mistério, fluíam sobre céu cérebro.

Um retrato do artista quando jovem – James Joyce

Tanto Ammu quanto Velutha são personagens que lutam para manter suas subjetividades enfrentando hipocrisias sociais. Os dois transgridem imposições de classe e de casta. Ammu questiona as definições de família que tentam defini-la como filha, esposa e mãe e Velutha questiona a posição social que lhe é impingida e os preceitos políticos do partido comunista ao qual pertence. Ambos tornam o impensável pensável e fazem o impossível acontecer (ROY, 1998, p. 257). Eles quebram determinações de casta que proíbem um caso sexual e amoroso entre um homem e uma mulher de castas diferentes. A narrativa de Roy desestabiliza algumas barreiras sociais antigas de casta e classe e desafia injunções antigas da comunidade. O ato dos dois personagens acaba questionando a ordem do mundo. Eles sabem das consequências de seus atos, mas entram em um relacionamento de amor e de desejo sexual e desafiam o *status quo*.

Além da transgressão de casta e de classe realizada por Ammu e Velutha, o romance de Roy abre a possibilidade para aquela que talvez seja a maior transgressão de todas: a transgressão do incesto. De acordo com Claude Lévi-Strauss, o tabu do incesto é o mais antigo e universal e sua imposição transforma um estado de natureza em um estado de cultura: “O papel inicial da cultura é garantir a existência de um grupo enquanto grupo, e conseqüentemente, tanto nesse domínio quanto em outros, substituir o acaso pela organização. A proibição do incesto é uma forma certa de intervenção sobre qualquer outra coisa; até mais precisamente, é uma intervenção” (1996, p. 179). Em quase todas as comunidades do planeta, o incesto é visto como algo moralmente abominável e que pode trazer consequências biológicas trágicas para os descendentes da comunidade.

O incesto é geralmente uma questão de exploração sexual e o produto da autoafirmação patriarcal (BARAT, 1999, p. 94). Entretanto, no romance de Roy, a união de Estha e Rahel é narrada como algo natural, inevitável:

Eram estranhos que haviam se encontrado por acaso.
Eles se conheciam antes da Vida começar.

Muito pouco pode ser dito para esclarecer o que aconteceu em seguida. Nada que separe (pela lei de Mammachi) Sexo de Amor. Ou Necessidade de Sentimentos.

A não ser talvez que nenhum Observador observou com os olhos de Rahel. Ninguém olhou por uma janela para o mar. Ou para um barco no rio. Ou para um transeunte de chapéu de bruma.

A não ser talvez que estava um pouco frio. Um pouco úmido. Mas muito quieto. O Ar.

Mas o que há para dizer?

Só que houve lágrimas. Só que Quietude e Vazio se encaixaram como duas colheres (...)

Só que mais uma vez eles quebravam as Leis do Amor. Que determinam quem pode ser amado. E como. E quanto. (1998, p. 325-326)

A narrativa de Roy apresenta Estha e Rahel como gêmeos que parecem formar um sujeito único.

As unidades e divisões da vida em um sistema social regulado pela casta e pelos papéis de gênero são exploradas no desenrolar da tragédia dos quatro personagens, como sendo determinadas pelas “leis do amor”. As ações dos quatro personagens violam as leis do amor mais básicas que governam sua existência social e cultural. Os romances, entre Ammu e Velutha e entre Estha e Rahel, são descritos na narrativa como ações buscadas pelos quatro personagens em que o objetivo é afirmação das vontades individuais. Os quatro personagens não buscam, diretamente, desestabilizar as bases dos sistemas de casta ou questionar acordos sociais que inibem o tabu do incesto. Não obstante, seus atos acabam se tornando políticos. Hannah Arendt afirma que “é o discurso que faz do homem um ser político” e que determina a ação política dos homens (2005, p. 11). Apesar dos atos dos personagens não serem intencionalmente políticos, a ação decorrente desses e o discurso criado pela narrativa se tornam políticos. Quebrar as regras é um ato que se torna politizado e que tem repercussões políticas e sociais. Os atos dos quatro personagens cruzam as fronteiras das regras de segregação de castas e desestabilizam as certezas da ordem conhecida. As políticas dos desejos de Ammu, Velutha, Rahel e Estha, portanto, têm a ver com histórias culturais, com as formas nas quais a sexualidade tem sido percebida através de gerações em uma sociedade que codificou leis do amor com uma total desconsideração por aquilo que escapa do convencional. *O deus das pequenas coisas* questiona as histórias que perpetuam tais leis do amor. Para ler o romance de Roy politicamente deve-se aceitar que há certos tipos de políticas que têm mais a ver com relações interpessoais do que com grandes revoluções, que os dilemas mais pessoais podem também se tornar causas públicas, que o privado e o erótico também podem ser políticos.

Se em *O paciente inglês*, há um questionamento das questões públicas, que arrebatam as vidas individuais, e uma valorização das questões privadas e afirmação pessoal, em *O deus das pequenas coisas*, essas relações definidas entre os indivíduos, entre pequenos momentos, entre pequenas coisas, é que determinam os grandes acontecimentos públicos, os grandes fatos históricos. Paradoxalmente, essas pequenas coisas que acontecem com os indivíduos não saem em jornais, assim como os acontecimentos individuais e pessoais do romance de Ondaatje são preteridos pelos acontecimentos nacionais.

Portanto, o deus das pequenas coisas, na narrativa de Roy, precisa ser um indivíduo, humano, eleito pelos gêmeos, Estha e Rahel. Velutha se torna essa figura mítica e heroica para as crianças. As pequenas coisas são valorizadas – momentos comunais, contatos entre os personagens – e o homem que foi capaz de identificá-las e exaltá-las é também valorizado. Nesse sentido, o título do romance desloca o foco principal da narrativa – a estória de Rahel e Estha – e ilumina o personagem de Velutha que, socialmente, seria o intocável, o personagem menos evidente e menos destacado, aquele que não poderia dar nome ao romance.

3.5 “Um navio de bondade singrando um mar de pecado”

A Índia são dois países em um: uma Índia da Luz, e outra da Escuridão. O oceano traz a luz ao meu país. Qualquer ponto do mapa da Índia que fique perto do mar é próspero. Mas o rio traz a escuridão à Índia – o rio negro.

O tigre branco – Aravind Adiga

O mundo ficcional de *O deus das pequenas coisas* é dividido entre os personagens centrais – Ammu, Velutha, Estha e Rahel – e personagens secundários, como Pappachi, Mammachi e Baby Kochamma. As relações estabelecidas entre os diversos personagens são responsáveis pela imagem confeccionada para cada um deles. De acordo com Mieke Bal, essas relações entre os personagens podem ser divididas em similaridades e contrastes (1988, p. 86). Shlomith Rimmon-Kenan acrescenta que quando dois personagens são apresentados em circunstâncias similares, a similaridade ou contraste entre seus comportamentos enfatiza os traços característicos de ambos (1983, p. 70). É comum, na literatura, que personagens que possuam características díspares sejam aproximados para que essas características se sobressaíam e possam ser mais bem percebidas dentro da narrativa.

Em relação à caracterização de personagens não-centrais, Bal afirma que em algumas fábulas há atores que não tem uma parte funcional nas estruturas daquela fábula porque eles não causam ou são submetidos a eventos funcionais, mas isso não quer dizer que eles não sejam significativos como uma indicação de uma certa estratificação social (1988, p. 25). Em *O deus das pequenas coisas*, Ammu, Velutha, Estha e Rahel são parte da ordem social, mas buscam transgredir aspectos dessa ordem; os personagens não-centrais, na maior parte do tempo, reforçam o *status quo*.

Aparentemente, os personagens secundários de *O deus das pequenas coisas* são generalizações. Wallace Martin afirma que para compreender a variedade interminável de comportamento humano, nós confiamos em um segundo tipo de conhecimento aceito: o armazém de estereótipos culturais, expressões proverbiais, máximas éticas e regras de ouro psicológicas (1987, p. 68). Dessa forma, personagens secundários podem servir como representantes de preconceitos – de raça, religião, nacionalidade e sexo.

Pappachi, pai de Ammu e, portanto, avô dos gêmeos, é um personagem que simboliza o patriarca. O personagem, um ex-funcionário governamental de alto escalão, se veste com ternos feitos sob medida:

até o dia de sua morte, mesmo no calor sufocante de Ayemenem, todos os dias Pappachi vestia um terno de três peças muito bem passado e usava o relógio de bolso de ouro. Em sua penteadeira, ao lado da colônia e da escova de cabelo de prata, tinha um retrato de si mesmo jovem, com os cabelos brilhantados, tirado no estúdio de um fotógrafo em Viena, onde havia feito o curso de diplomação de seis meses que o qualificara para o cargo de Entomologista Imperial. (ROY, 1998, p. 59)

Pappachi assimila as características culturais europeias: veste-se de forma inadequada no local que habita e sente nostalgia pelo tempo em que obteve sua certificação no Velho Mundo. A brilhantina em seus cabelos simboliza a necessidade de aparência limpa e controlada. A voz narrativa critica o personagem ao descrevê-lo como um homem deslocado no tempo e no espaço. A entomologia de Pappachi representa as receitas e limitações da História. Como um representante da ordem colonial, ele devota sua vida à narrativa factual, às certezas da ciência e da racionalidade.

O romance de Roy descreve o personagem de forma que incorpore algumas características negativas de um patriarca, ele é irascível, ciumento, egoísta, controlador. Ao se aposentar, Pappachi, em vez de ajudar na fábrica de conservas da família, faz a opção por aumentar a

frequência de surras que desferia em Mammachi. O motivo das surras é o ciúme que o personagem sente da esposa por ela ser dezessete anos mais nova do que ele e receber atenção devido aos negócios da fábrica (1998, p. 57). É sobre sua esposa que Pappachi desfere as consequências de seu desgosto e de sua necessidade de determinar ordens e mantê-las. Entretanto, o alcance de seus atos inunda outras áreas além da casa da família: “quando sabia que viriam visitas, sentava-se na varanda e ficando pregando botões que não tinham caído em suas camisas, para dar a impressão de que Mammachi o negligenciava. Até certo ponto, ele conseguiu piorar um pouquinho a opinião corrente em Ayemenem sobre esposas que trabalhavam” (1998, p. 58). A influência negativa do personagem não ocorre somente sobre sua esposa, mas também sobre a situação feminina emancipatória na sociedade de Kerala. A voz narrativa descreve o personagem com as características que a história lhe concede como herança e com os defeitos que a crítica feminista aponta e questiona.

Por outro lado, a voz narrativa apresenta Mammachi como uma vítima da exploração do patriarcado, simbolizada por Pappachi. Além disso, sua representação funciona também como uma crítica a opressões de classe e de gênero. Mammachi personifica a busca por afirmação social, manutenção de seu status em relação à comunidade e às pessoas de sua família que lhe devem respeito. Sua necessidade de afirmação social faz com que ela rotule as pessoas por seus trabalhos e empregos:

Mammachi não conhecia Margaret Kochamma. Mas a desprezava mesmo assim. *Filha de comerciante*, foi como Mammachi arquivou mentalmente Margaret Kochamma. O mundo de Mammachi era arrumado assim. Se era convidada para um casamento em Kottayam, passava o tempo inteiro cochichando com quem quer que estivesse junto: “O avô materno da noiva foi carpinteiro do meu pai. Kunjukutty Eapen? A irmã da bisavó dele não passava de uma parteira em Trivandrum. A família do meu marido era dona dessa montanha inteira”. (ROY, 1998, p. 173-174)

Assim como Pappachi, que arquiva e nomeia insetos, Mammachi arquiva e nomeia pessoas pela posição social inferior que acredita terem em relação a sua família.

Se Mammachi luta pela manutenção da imagem da família perante a sociedade, é sobre Chacko, seu filho, que todas as atenções e vantagens são direcionadas: “no dia em que Chacko impediu que Pappachi batesse nela (...) Mammachi empacotou toda a sua bagagem ‘esposal’ e a confiou aos cuidados de Chacko. Dali em diante ele se tornou o depositário de todos os seus sentimentos femininos. O Homem dela. O único Amor da vida dela” (ROY, 1998, p. 174). Já que

Chacko é o herdeiro dos bens familiares, Mammachi cuida preferencialmente dele, em detrimento de Ammu, Estha e Rahel. É inevitável perceber que assim que Chacko interfere no casamento de seus pais, sua mãe o toma como marido substituto, em uma velada menção a um desejo de incesto. Talvez seja por isso que Mammachi aceita e colabora para que seu filho satisfaça suas necessidades masculinas com as empregadas da fábrica no lado leste da casa. Para que o sexo ficasse separado do amor, Mammachi fazia com que essas mulheres fossem pagas, como prostitutas: “Nem Mammachi, nem Baby Kochamma viam nenhuma contradição entre a cabeça marxista de Chacko e sua libido feudal” (ROY, 1998, p. 174). Na verdade, as ideias marxistas de Chacko são uma autoilusão e acabam funcionando convenientemente para que ele se aproxime mais dos trabalhadores da fábrica, para evitar confrontos trabalhistas, e para que possa assediar e explorar sexualmente as mulheres.

Chacko é outra personagem na família que, assim como Pappachi, utiliza sua posição masculina para obter vantagens e manter seu poder. A narrativa expõe suas relações ambivalentes com as várias mulheres à volta. Chacko, como seu pai, se veste da forma que esperam que ele se vista ou de como acha que deve se vestir para agradar e se mantém preso a recordações nostálgicas admirando a fotografia em branco-e-preto de seu casamento com uma inglesa, Margaret, na Europa. Além de assediar sexualmente as trabalhadoras da fábrica, Chacko é subserviente em relação a sua ex-esposa e explorador em relação a sua mãe. Quando Chacko retorna à Índia, divorciado de Margaret, sua relação com o maternalismo se apresenta de forma bastante contraditória: “Chacko tinha necessidade de adoração da mãe. Na verdade, ele a *exigia* e, no entanto, a desprezava por isso e inventava castigos secretos para ela” (ROY, 1998, p. 250). Chacko reproduz o tipo de relação existente entre colonizador e colonizado em que o primeiro exige a adoração e o respeito do segundo e o despreza porque esse se colocou em situação subalterna. O castigo que Chacko impõe a Mammachi acontece na esfera social: ele passa a cultivar sua corpulência e decadência física geral, envergonha a mãe na frente de convidados e fica relembando Margaret como se a admirasse por ela ter se divorciado dele e escolhido um homem melhor.

Baby Kochamma é a personagem secundária que funciona como principal antagonista a Ammu, Velutha, Estha e Rahel. A narrativa de Roy enfatiza alguns aspectos da personagem que, até certo ponto, incorpora os estereótipos de vilã. Baby se torna a tia-avó solteirona que hostiliza os gêmeos e a sobrinha e gosta de usar todas as joias que possui ao mesmo tempo, em uma

tentativa de impor sua posição social e sua noção estereotipada de feminilidade. A descrição da personagem destaca duas características negativas relacionadas a substâncias associadas a líquidos: seus pés inchados de edemas e seus olhos espalhados como manteiga (ROY, 1998, p. 31). Os edemas destacam a imobilidade da personagem, a recusa em aceitar outros paradigmas e outros pontos de vista. Os olhos de manteiga simbolizam o deboche e o descrédito que a personagem demonstra em relação aos outros. A gordura de Baby também é comparada a uma roupa molhada: “Baby Kochamma estava apoiada no encosto do banco da frente com os dois braços. Quando o carro andava, a gordura de seu braço balançava como roupa muito molhada ao vento. Agora estava dependurada como uma cortina de carne, separando Estha de Rahel” (ROY, 1998, p. 71). A personagem é um corpo grotesco que atrapalha o contato entre os gêmeos. É uma personagem que será responsável, inclusive, pela separação deles.

A personagem possui nome infantilizado, como se tivesse se recusado a amadurecer em função das perdas que sofreu na infância, principalmente em relação ao amor não-correspondido do padre. Se os gêmeos recebem uma grande variedade de nomes que revelam a fluidez de suas identidades, o bebê em Baby Kochamma, além de ser relacionado a sua estatura diminuta, descreve sua estagnação e fracasso gerais para avançar na vida. Por isso Rahel pensa: “*Ela está vivendo a vida de trás para frente*” (ROY, 1998, p. 32). Se os gêmeos utilizam a língua de trás para frente como uma forma de mascarar a linguagem e permitir uma alternativa de comunicação, Baby procura no passado e no apego à língua inglesa uma justificativa para o sentido de sua existência solitária e decrépita.

Baby é descrita como uma personagem fútil e egoísta que desconsidera questões de opressão social e repete o culto a aparências e catalogação que seu pai tanto prezava: “Baby Kochamma, curvada ao peso de seus peitões, jamais admitiria a si mesma que estava querendo assistir ao filme. Preferia sentir que estava indo só por causa das crianças. Mentalmente, ela mantinha uma lista cuidadosamente organizada de Coisas Que Ela Fez Pelos Outros e Coisas Que Os Outros Não Fizeram Por Ela” (ROY, 1998, p. 105). Assim como Pappachi e Mammachi, Baby cria para si mesma uma performance tão forte do que pensar, sentir e fazer que ela mesma acredita naquilo que não sente. O romance de Roy critica a estratégia maniqueísta da personagem de dividir suas relações com as pessoas em dois tópicos de lista que, claramente, refletem a autoabsorção da personagem.

Baby Kochamma e seu aparelho de TV representam o que Appadurai chama de fetichismo do consumidor, já que ela é alienada e transformada por meio de fluxos de mercadorias (1996, p. 62). A influência das propagandas a transforma simplesmente em alguém que escolhe canais e produtos e não em um agente ou ator social. O resultado é que a interferência da TV na vida diária de Baby Kochamma também funciona para distanciá-la ainda mais das relações familiares. Como dito por Appadurai, “quando as famílias se mudam para novos locais ou os filhos se mudam antes das gerações mais velhas, ou os filhos mais velhos regressam de temporadas passadas noutros lugares do mundo, as relações familiares podem tornar-se voláteis; negociam-se novos padrões de comodidade” (1996, p. 64). Baby Kochamma, na verdade, também faz a opção pelo distanciamento em suas relações com os gêmeos, tanto quando eles estavam fora quanto quando retornam à casa de Ayemenem.

Baby Kochamma está isolada no tempo, imutável, ela une memória e fantasia para devorar ou destruir o que quer que escape de sua influência. A voz narrativa utiliza uma metáfora marítima para simbolizar a vingança de Baby: “um navio de bondade singrando um mar de pecado” (ROY, 1998, p. 257). A metáfora é extremamente irônica porque Baby não preza a bondade e os atos de Ammu e Velutha não são apresentados no romance como se fossem pecaminosos, embora Baby e a sociedade assim os vejam. Na verdade, ela quer se vingar de Velutha por questões de casta e porque havia sido desmoralizada na passeata comunista da qual Velutha havia participado e também quer se vingar de Ammu por despeito. Suas mentiras contadas na delegacia de polícia exemplificam a necessidade de acreditar naquilo que ela inventa. Baby utiliza, de forma precisa e devastadora, a inventividade manipuladora e maligna, mudando suas táticas de um minuto para o outro até que ela consiga o que quer.

3.6 “Consistência ambígua, inclassificável”

A água clara não te acende:
libera a luz que já tinhas.
A educação pela pedra – João Cabral de Melo Neto

Apesar de as representações dos personagens secundários demonstrarem a crítica do romance a convenções sociais rígidas, essas representações podem receber outras leituras. Esses personagens são frequentemente representados por meio de imagens e metáforas de líquidos e fluidos e recebem caracterizações tanto negativas quanto positivas. A família de Rahel e Estha é

caracterizada, desde o início, como estando no limite da ordem dominante da sociedade em Kerala nos anos 60. Os gêmeos são criados em uma família que é de ascendência sírio-cristã, embora eles tenham um pai hindu bengali, o que significa que segundo Baby Kochamma, eles sejam híbridos meio-hindus. A produção da fábrica da família é assim exemplificada:

Costumavam fazer picles, polpas, geléias, curry e abacaxi enlatado. E geléia de banana (ilegalmente) depois que a OPA (Organização de Produtos Alimentares) proibiu porque, segundo suas especificações, não se tratava nem de geléia, nem de gelatina. Rala demais para ser geléia, grossa demais para ser gelatina. Consistência ambígua, inclassificável, disseram. Igual à contabilidade da fábrica. (ROY, 1998, p. 40)

A voz narrativa utiliza uma metáfora de gelatinas e geleias produzidas pela fábrica para simbolizar o tipo de material e de consistência de que a família é formada: ambígua. Nesse sentido, a família Ipe se encontra tanto solidamente posicionada na sociedade de Kerala pelo status que possui quanto deslocada, fora de lugar.

Além de serem relacionados a uma substância inclassificável, os personagens recusam qualquer tipo de contenção, assim como os produtos enlatados que se expandem, fazendo os frascos vazarem (ROY, 1998, p. 173). Nesse sentido, todos os membros da família podem ser interpretados, de certa forma, como transgressores: “Olhando agora o passado, Rahel achava que essa dificuldade que sua família tinha com classificações era muito mais profunda do que a questão geleia-gelatina. Talvez Ammu, Estha e ela fossem os piores transgressores. Mas não eram só eles. Eram os outros também. Todos desrespeitavam as regras. Todos ultrapassavam territórios proibidos” (ROY, 1998, p. 41). Há momentos em que os personagens quebram regras, cruzam barreiras convencionais e caminham por territórios proibidos, recusando-se a realizar a performance de papéis de gêneros sólidos e fixos em relação à família e à sociedade que se espera que pratiquem.

A representação de Pappachi revela que sua mímica é ansiosa e ambivalente porque o estereótipo colonial também o posiciona como infantil, imaturo, fraco, desprovido de autoridade. O personagem havia tirado uma fotografia em Viena onde fez seu curso de entomologista. A voz narrativa descreve a reprodução, pendurada na parede da casa da família, como uma tentativa de Pappachi de esconder características físicas que o desagradam. A descrição do personagem aponta os olhos maléficos, uma covinha que sublinha a ameaça de uma furtiva violência maníaca, uma crueldade contida, frieza e “tinha uma pequena projeção carnosa no centro do lábio superior

que descia sobre o lábio inferior numa espécie de biquinho efeminado, do tipo que as crianças que chupam o dedo acabam desenvolvendo” (ROY, 1998, p. 60). Pappachi é descrito, portanto, como um adulto que havia sido mimado, tanto pelos familiares quanto pelas regras sociais. Não obstante, seus lábios recebem características que o aproximam do feminino, de forma negativa. Por meio da referência ao biquinho efeminado, a descrição retira de Pappachi o poder e a autoridade que o personagem quer representar. A voz narrativa permite, ainda, que Pappachi tenha suas dimensões de patriarca diminuídas e questionadas. Sua fotografia, que deveria simbolizar a permanência de sua presença e de sua autoridade na casa, se transforma, na narrativa, em mostruário das incongruências e fragilidades do personagem.

A vulnerabilidade física de Mammachi, em oposição à supremacia de Pappachi, é descrita por meio de imagens associadas a fluidos: “Mammachi era quase cega e usava sempre óculos escuros quando saía de casa. As lágrimas corriam por trás dos óculos e tremulavam em seu queixo como gotas de chuva na beirada de um telhado” (ROY, 1998, p. 17). Apesar da aparente fragilidade, Mammachi é uma personagem obstinada que continua suas atividades na fábrica de pickles, apresentando uma certa rebeldia contra a subordinação total imposta por Pappachi. A entrada dela no mundo dos negócios, o mundo masculino proibido para mulheres, é uma clara indicação do poder de que ela gosta. Entretanto, a pequena senhora se desfaz da performance de matrona e ajusta seu discurso: “exatamente *onde* uma senhora como ela, que usava sáris engomados passados a ferro e tocava a *Suíte Quebra-Nozes* no violino de noite, tinha aprendido a linguagem baixa que Mammachi usou naquele dia era um mistério para todo mundo que estava ouvindo” (ROY, 1998, p. 283). A utilização de um linguajar de baixo calão, apesar de adicionar mais características negativas à personagem, chama a atenção para o fato de que Mammachi é uma personagem complexa. A narrativa não a descreve simplesmente como o estereótipo da senhora indiana, chefe da família, subjugada e reprodutora dos papéis de gênero rígidos.

A autoridade de Chacko, assim como a de Pappachi, é questionada e desconstruída à medida que o romance avança. A caracterização de Chacko é desestabilizada pela menção às suas pernas moles e femininas. A voz narrativa enfatiza sua inabilidade para realizar seus *hobbies* – pilotar aeromodelos – e para levar a cabo seus projetos, simbolizado pelo remo pendurado na fábrica, uma lembrança do que ele gostaria de ter sido e nunca foi. Não obstante, o maior fracasso de Chacko ocorre na fábrica da família:

até a chegada de Chacko, a fábrica era uma empresa pequena, mas lucrativa. Mammachi a administrava como se fosse uma grande cozinha. Chacko

registrou a fábrica como uma sociedade e informou Mammachi de que ela era o sócio passivo. Ele investiu em equipamento (...) e expandiu a força de trabalho. Quase imediatamente, começou o declínio financeiro. (ROY, 1998, p. 66)

Se a produção de picles é a opção de Mammachi quando Pappachi se aposenta e simboliza sua busca por independência, de acordo com Julie Mullaney, a empresa de Mammachi marca, de alguma forma, a contribuição dela para o ideal de uma Índia independente e autossuficiente promovido nos anos de Nehru e Gandhi (2002, p. 40). Entretanto, a fábrica, comandada por Chacko, não domina a conservação dos potes, como não domina a conservação dos valores familiares e sociais pretendida por ele e por sua mãe, e o colapso dos negócios de picles acaba evocando o fracasso da geração pós-independência em preservar a visão econômica de uma Índia autossuficiente.

A insegurança e a inabilidade de Chacko para lidar com sua vida pessoal e com os negócios da família são descritas, de forma irônica, por meio de sua imitação melodramática do que as crianças chamam de “seu tom de Ler em Voz Alta” e Ammu chama de “Clima de Oxford” (ROY, 1998, p. 63), uma forma de falar e de ler que simboliza a necessidade de Chacko de parecer sofisticado e inteligente para seus familiares, mas que, na verdade, é lido e compreendido por Ammu, Estha e Rahel como uma performance falsa, artificial. Chacko, assim como Pappachi, se encontra preso entre a imagem da recente independente Índia, representada pela fábrica de Mammachi, e o modelo de anglicismo herdado de seu pai e de sua educação de Oxford. Como Pappachi, suas tentativas de manter a posição em qualquer campo, da tradição ou modernidade, o recoloca nas margens de ambas.

Outros personagens ainda mais marginais na narrativa são, em alguns momentos, descritos de forma complexa. Margaret, por exemplo, para padrões ingleses conservadores, comete um ato inaceitável: casa-se com um indiano. Inicialmente, ela se apaixonou pelos temas diferentes que Chacko conversava: “estar ao lado de Chacko fazia Margaret Kochamma sentir que sua alma escapava do estreito confinamento de seu país-ilha para os vastos espaços extravagantes do país dele” (ROY, 1998, p. 247). Se Estha é relacionado às bruxas de *Macbeth*, Margaret aproxima-se da posição de Desdêmona, que se apaixonou por Otello por causa das histórias de suas terras longínquas que ele conta. A narrativa de Roy apresenta uma personagem inglesa desconfortável com sua própria identidade dentro de seu próprio país, um país-ilha,

isolado por água. É no outro que Margaret busca sua subjetividade, é no outro que ela busca aceitar a si mesma.

Até mesmo Sophie, sempre referida como “mol”, “menina” em português, não se encaixa no estereótipo de neta inglesa comportada que a família esperava que fosse. Ela debocha das formalidades de fotografia e das formalidades dos jantares, referidos como “jantar bobo” em que as crianças devem se sentar separadas dos adultos. Ela faz imitações das pessoas e suas respostas são inesperadas e surpreendentes. Pela focalização idealizada de Kochu Maria, empregada da família, a voz narrativa apresenta uma cena em que Rahel e Sophie brincam na lama: “Os Sorrisos Carinhosos continuaram sobre Sophie Mol, como um holofote, pensando, talvez, que as lindas primas estavam brincando de esconde-esconde, como as primas lindas sempre fazem” (ROY, 1998, p. 191). Essa é a expectativa social e da família para as duas meninas. Entretanto, a narração que se segue permite uma leitura irônica e questionadora de estereótipos de gênero já que a narrativa de Roy já havia apresentado as duas primas que, na verdade, estão cruelmente matando formigas. Se Pappachi é simbolizado por um peixe minúsculo em um mundo representado pela vastidão do mar, Sophie é um peixe morto que incomoda. Assim como os peixes mortos denunciam o mau uso dos recursos naturais pela comunidade, o corpo morto de Sophie denuncia o mau uso e os abusos das relações familiares em que alguns tentam explorar outros e impedir que determinações individuais sejam expressadas e realizadas.

A voz narrativa critica os valores desiguais de uma sociedade dominada pelo masculino por meio da ironia. A perda de poder de Ammu e Mammachi é apresentada no romance e a incapacidade de Chacko e Pappachi de manter o poder é insinuada. Almeida discute “como os processos de rejeição das leis naturais são iniciados pelas personagens femininas e como as personagens masculinas são feminizadas em uma clara inversão de papéis culturais de gênero” (2002, p. 97). A narrativa de Roy destaca a feminilização de homens e a masculinização de mulheres, mas não no sentido derogatório, e sim como uma forma de apresentar e discutir a fluidez dos papéis de gêneros.

O romance de Roy apresenta relacionamentos que cruzam as divisões de raça, classe, casta e nacionalidade como aquela entre Chacko e Margaret ou Ammu e Velutha. Tanto homens quanto mulheres são vítimas e tiranos. A narrativa delinea não uma falsa homogeneidade, mas a gama de opções e escolhas à ordem dominante que estrutura cada uma de suas histórias de vida

individuais e suas relações com as histórias culturais e familiares. O romance rende algum poder aos homens e clama algum para suas mulheres.

O deus das pequenas coisas oferece alguns raios de esperança e parece sugerir uma possibilidade de redenção. Baby Kochamma e o padre Mulligan representam a geração nascida na Kerala antes da independência. Mammachi e Pappachi também pertencem à mesma geração. Eles têm, algumas vezes, impulsos e desejos que desafiam as velhas normas do patriarcado, mas eles não são capazes de fazer uma escolha decisiva e impor suas vontades em uma sociedade tradicional. Ammu e Velutha representam a geração intermediária que já tenta desafiar as normas sexuais, sociais e culturais dominantes do tempo. Rahel e Estha representam a geração contemporânea nascida na Índia pós-independência, que sofre as consequências dos atos familiares, e parece questionar ainda mais as imposições do patriarcado e dos sistemas de casta e de classes.

O deus das pequenas coisas de Arundhati Roy trabalha a linguagem, as questões de gênero e as representações de seus personagens de forma a questionar caracterizações unitárias, sólidas e cristalizadas e permitir caracterizações mais complexas, fluidas, associadas a imagens e metáforas de líquidos e águas. O romance critica a forma como os sistemas de casta, de classe e de gênero funcionam para oprimir os personagens, principalmente, os femininos. O romance ainda critica a falta de solidariedade de mulheres entre si, os efeitos do imperialismo britânico na sociedade pós-colonial e a busca pela manutenção da ordem pelo nomear. A narrativa apresenta os personagens mais relevantes – Rahel, Estha, Ammu e Velutha – vinculados a imagens de fluidos e mistura características tradicionalmente relacionadas ao feminino ou ao masculino para os quatro personagens, valorizando a complexidade de suas caracterizações e seus atos transgressivos. A performance é um ato visto nas relações entre os personagens como estratégias para expressão da subjetividade e de questionamentos de gênero. As transgressões que os casais realizam são coerentes com os desejos dos personagens e com a busca por autoafirmação. Além disso, o romance valoriza as pequenas coisas, que influenciam o desenvolvimento das grandes coisas, como as questões privadas que também se sobrepõem às questões públicas no romance de Ondaatje. Até mesmo os personagens que são utilizados como antagonistas para os personagens principais são caracterizados de forma complexa por meio de imagens associadas a líquidos. Nesse sentido, o romance reformula as possibilidades de representações de gênero, questiona

qualquer noção de uma identidade autônoma, estável e coerente e oferece imagens que são desestabilizadoras e provocadoras.

Capítulo 4

A Poética da Fluidez

Neste capítulo, faço considerações teóricas sobre a poética, relacionando-a às noções de solidificação e de fluidez, e destaco os aspectos essenciais da teorização de uma poética da fluidez para a tese. A seguir, articulo a noção de fluidez às subjetividades que podem ser interpretadas, em *O paciente inglês* e em *O deus das pequenas coisas*, a partir do tratamento dispensado à linguagem e das características que podem constituir uma poética da fluidez nos termos aqui definidos.

4.1 Literatura que se derrete

Ele engoliu esses momentos e texturas, como se se preparasse para uma eventual seca.
Divisadero – Michael Ondaatje

Tzvetan Todorov afirma que a obra literária é a expressão de “alguma coisa” e o estudo literário visa a atingir essa “alguma coisa” através do código poético (1974, p. 15). Essa expressão de algo pode ser articulada do ponto de partida de que o texto literário teria algo a oferecer. Ela pode também ser articulada do ponto de partida de que o leitor interpretaria o que o texto literário pode oferecer. A poética, para Todorov, é definida como uma investigação das propriedades do discurso literário (1974, p. 45). Ela não pretende articular uma paráfrase do objeto literário, um resumo lógico e racional da obra, mas sim propor uma teoria da estrutura e do funcionamento do discurso literário, uma teoria que apresente um quadro das possibilidades de interpretações literárias. Da mesma forma, Shlomith Rimmon-Kenan afirma que a poética é o estudo sistemático da literatura como literatura. Ela lida com a questão: “O que é a literatura?” (1983, p. 2) e, a partir daí, trabalha com todas as possíveis questões desenvolvidas desse ponto de partida. Nesse sentido, a poética parte do próprio objeto de estudo e as indagações e respostas às questões feitas em torno do discurso literário são realizadas tendo a própria literatura como fonte.

Jonathan Culler acrescenta que a poética estuda as propriedades subjacentes ao próprio discurso literário: os níveis suplementares de organização linguística, a separação de contextos práticos de elocução, a relação ficcional com o mundo, que são agrupadas sob rubrica geral de função estética da linguagem (1999, p. 39). Nesse caso, a poética é um empenho em descrever as

propriedades da poeticidade, da literariedade, e a própria estrutura do discurso literário. A literariedade é uma das características de qualquer obra que é o objeto de estudo de uma poética. Para definir o que seria a literariedade, Culler afirma que a literatura é a linguagem que “‘coloca em primeiro plano’ a própria linguagem: torna-a estranha, atira-a em você – ‘Veja, sou a linguagem!’ – assim você não pode se esquecer de que está lidando com a linguagem configurada de modos estranhos” (1999, p. 35). A literariedade reside, sobretudo, na organização da linguagem que torna a literatura distinguível da linguagem usada para outros fins.

Ainda dentro da discussão sobre a literariedade, T. V. F. Brogan afirma que a poética é a teoria do discurso literário e destaca a importância dessa conceituação no sentido de que ela considera a teoria do discurso verbal e, especificamente, retém o conceito do que é o literário, isto é, a distinção entre o literário e o não-literário (1993, p. 929-930). Brogan acrescenta que a questão, básica para a poética, é se a linguagem literária tem alguma qualidade especial que a distinguiria das formas cotidianas de linguagem (1993, p. 1318). Portanto, a teorização sobre qualquer poética precisa considerar o trabalho realizado com a linguagem pelas obras em tela e quais características desse trabalho constituem um discurso literário.

O termo “poética”, utilizado nesta tese, não se limita ao sentido restrito de coleção de regras ou de preceitos estéticos. Preocupado com a restrição da poética a regras e preceitos, Culler discute que, como explicação dos recursos e estratégias da literatura, a poética não pode ser reduzida a uma explicação das figuras retóricas, mas deve ser vista como parte de “uma retórica expandida que estuda os recursos para os atos linguísticos de todos os tipos” (1999, p. 73). Por isso, um estudo referente à poética deve se focalizar não na análise da obra pelo que ela é, mas sim pelo que ela exprime.

Portanto, um estudo de poética trata de literatura, de seu próprio discurso e da imagem da literatura que esse discurso propõe. Culler define a poética “como a tentativa de explicar os efeitos literários através da descrição das convenções e operações de leitura que os tornam possíveis” (1999, p. 72). A definição de Culler destaca a função de descrição do estudo literário como uma tentativa de explicar seus efeitos. O desempenho da leitura adquire, portanto, uma importância fundamental na tentativa de compreender os componentes da narrativa e de analisar como narrativas específicas obtêm seus efeitos. Os efeitos, no caso de *O paciente inglês* e *O deus das pequenas coisas*, são os questionamentos de nacionalidade e de gênero e, também, a possibilidade de sistematização de uma poética contemporânea que utiliza imagens e metáforas

associadas a líquidos e fluidos para permitir o estabelecimento desses questionamentos e uma teorização para outras possíveis leituras. A poética da fluidez que se pretende considerar aqui é uma estrutura teórica aberta, em constante mutação, assim como o é a movimentação dos líquidos e dos fluidos. Uma estrutura lida a partir dos dois romances apontaria para possibilidades de representação de subjetividades maleáveis em torno de nacionalidade e de gênero e de leituras por intermédio de um discurso teórico – da poética da fluidez.

Para articular a definição de uma poética da fluidez, faz-se necessário teorizar a partir da literariedade das linguagens apresentadas pelos dois romances aqui analisados. Como textos literários são criados por meio da linguagem, no processo de construção de narrativas, há convenções que são seguidas para que o texto seja estruturado e possa ser lido. Ao discutir a relação entre a linguagem e o mundo exterior, Patricia Waugh afirma que “a linguagem é um sistema autocontido e independente que gera seu próprio significado”. Além disso, ela acrescenta que “a relação da linguagem com o mundo dos fenômenos é altamente complexa, problemática e regulada por meio de convenções”¹³ (1984, p. 3). Portanto, a linguagem literária pode apresentar certas liberdades de criação, já que possui um mundo próprio, mas, ao mesmo tempo, é regida por convenções criadas dentro de seu próprio universo. Nas palavras de Wayne C. Booth, a ficção trabalha com “um grande número de meras convenções, que não têm qualquer significado exceto quando inseridas num contexto” (1980, p. 129).

Historicamente, convenções literárias tiveram a intenção de transformar o discurso literário e o discurso da teoria crítica em blocos sólidos. Zygmunt Bauman afirma que a “modernidade pesada/sólida/condensada/sistêmica da ‘teoria crítica’ era impregnada da tendência ao totalitarismo. A sociedade totalitária da homogeneidade compulsória, imposta e onipresente, estava constante e ameaçadoramente no horizonte – como destino último, como uma bomba nunca inteiramente desarmada ou um fantasma nunca inteiramente exorcizado” (2001, p. 33). O teórico discute, no caso da teoria crítica, uma tendência de unificação de um discurso que se condensava, se solidificava e se tornava pesado, que não permitia movimentação e tendia à estagnação. Bauman acrescenta que essa ação da teoria crítica acontecia em conformidade com o trabalho da arte:

Como nos antigos melodramas de Hollywood, que supunham que o momento em que os amantes se encontravam novamente e pronunciavam os votos do

¹³ “Language is an independent, self-contained system which generates its own ‘meanings’. Its relationship to the phenomenal world is highly complex, problematic and regulated by convention”. (Tradução nossa).

casamento assinalava o fim do drama e o começo do bem-aventurado “viveram felizes para sempre”, a teoria crítica, no início, via a libertação do indivíduo da garra de ferro da rotina ou sua fuga da caixa de aço da sociedade afligida por um insaciável apetite totalitário, homogeneizante e uniformizante como o último ponto da emancipação e o fim do sofrimento humano – o momento da “missão cumprida”. A crítica devia servir a esse propósito; não precisava procurar além disso, nem além do momento de alcançá-lo – nem tinha tempo para tanto. (2001, p. 34)

Algumas obras artísticas pregavam a resolução dos conflitos e a estabilização *ad infinitum*. Da mesma forma, a teoria crítica que se identificava com esse agenciamento defendia uma interpretação que veiculava a uniformidade, a homogeneização e o totalitarismo.

Bauman ainda discute que a busca por realidades que não fossem condensadas, sólidas e pesadas eram, na verdade, tentativas de manutenção do mesmo: “‘derreter os sólidos’ era sentido como derreter minério de ferro para moldar barras de aço. Realidades derretidas e agora fluidas pareciam prontas para serem recanalizadas e derramadas em novos moldes, onde ganhariam uma forma que nunca teriam adquirido se tivessem sido deixadas correndo nos próprios cursos que tinham cavado” (2001, p. 164). Dessa forma, alguns discursos pretensamente subversivos e transgressores funcionavam, na verdade, como novas formas de contenção e de aprisionamento. Aquilo que se acreditava ser fluido poderia ser visto como o rearranjo do sólido para a manutenção de seu discurso de poder.

Esse rearranjo do sólido, de acordo com Bauman, “seria feito para acabar de uma vez por todas com os sólidos e construir um admirável mundo novo livre deles para sempre, mas para limpar a área para *novos e aperfeiçoados sólidos*, para substituir o conjunto herdado de sólidos deficientes e defeituosos por outro conjunto, aperfeiçoado e preferivelmente perfeito, e por isso não mais alterável” (2001, p. 9). Bauman critica a simples substituição de paradigmas ultrapassados por outros paradigmas igualmente delimitadores. Finalmente, o teórico questiona a pretensa liberdade dos indivíduos cuja tarefa seria usar sua nova liberdade para encontrar o nicho apropriado e ali se acomodar e adaptar: seguindo fielmente as regras e modos de conduta identificados como corretos e apropriados para aquele lugar (2001, p. 13). Dessa forma, não há liberdade e busca por autodeterminação, mas adaptação cega e não-questionadora, acomodação a novos paradigmas que não se diferem substancialmente dos paradigmas anteriores.

O rearranjo do sólido, em relação à crítica literária, também é discutido por Catherine Belsey que afirma que há sempre o perigo de a crítica literária radical vir a criar simplesmente

um novo cânone de textos aceitáveis, mais pela mera inversão de velhos juízos de valor do que pondo em causa as suas hipóteses fundamentais (1982, p. 109). A teórica chama a atenção para o constante processo de reavaliação realizado pela crítica que pode resultar em meras substituições do mesmo pelo mesmo ou, simplesmente, pelo seu oposto. Nesse sentido, o processo de derretimento dos sólidos, assim como demonstrado por Bauman, funcionaria somente para que novos sólidos pudessem ser condensados e ocupassem os mesmos espaços disponíveis.

A poética da fluidez, aqui discutida, não compactua com uma literatura que “encoraja a leitura e a reflexão solitária como modo de se ocupar do mundo e, dessa forma, se opõe às atividades sociais e políticas que poderiam produzir mudança. Na melhor das hipóteses, ela encoraja o distanciamento ou a apreciação da complexidade e, na pior, a passividade e a aceitação do que existe” (CULLER, 1999, p. 45). Esse tipo de literatura funciona simplesmente como um veículo de uma ideologia repressora e como um instrumento para anulação. A proposta de uma poética da fluidez se alia a uma literatura, que é considerada por Culler, como historicamente perigosa: “ela promove o questionamento da autoridade e dos arranjos sociais. Platão baniou os poetas de sua república ideal porque eles só poderiam fazer mal, e há muito tempo se credita aos romances deixar as pessoas insatisfeitas com as vidas que herdaram e ansiosas por algo novo” (1999, p. 45). No embate entre o antiquado e o novo, Bauman defende que “poucas derrotas são definitivas, pouquíssimos contratempos, irreversíveis; mas nenhuma vitória é tampouco final. Para que as possibilidades continuem infinitas, nenhuma deve ser capaz de petrificar-se em realidade para sempre” (2001, p. 74). Dessa forma, uma poética da fluidez procura desestabilizar crenças petrificadas e manter o foco atento para novas possibilidades linguísticas, literárias e representacionais.

Nesse sentido, a poética da fluidez aqui articulada considera que representações diferentes e questionadoras de nacionalidade ou de gênero, discutidas nos capítulos 2 e 3, não podem resultar em uma nova representação solidificada e que iniba a possibilidade de outras representações diferentes e questionadoras, caso contrário cairia em um equívoco teórico e político. Os dois romances abordados criam identidades processuais, não fixas e abrem a possibilidade para várias representações fluidas, evitando a cristalização ou solidificação. De acordo com Silviano Santiago, em relação à nacionalidade, um dos objetivos de uma literatura questionadora de construções e representações sólidas, homogêneas, universais, direcionadas ao progresso é a rejeição da prática do colonialismo e do neocolonialismo (2004, p. 173). Uma das

características dos dois romances é analisar e discutir as ideias de nação e de gênero, apresentando tal discussão como uma forma de resistência ao controle homogeneizante. Enquanto obras pós-coloniais, *O paciente inglês* e *O deus das pequenas coisas* criticam as consequências da colonização europeia, desde a colonização até o presente, e apresentam as formas encontradas pelos personagens em busca por autodeterminação frente aos obstáculos provenientes do passado colonial.

Argumento que uma poética da fluidez poderia ser entendida como uma teoria de interpretação e de leitura das duas obras literárias escolhidas que, por meio das imagens e metáforas de águas, fluidos e líquidos, questionam afiliações a nacionalidade e gênero. Essa poética pretende também abrir espaço para a consideração de outras obras que utilizem imagens e metáforas que possibilitam representações da forma literária e de representações identitárias que questionam a solidez imutável das identificações.

A poética da fluidez apresentada se relaciona a alguns aspectos da modernidade líquida, discutida por Bauman, e da ideia de leveza, discutida na escrita literária de Ítalo Calvino. Bauman chama a atenção para a extraordinária mobilidade dos fluidos e afirma que é isso que os associa à ideia de leveza: “há líquidos que, centímetro por centímetro cúbico, são mais pesados que muitos sólidos, mas ainda assim tendemos a vê-los como mais leves, menos ‘pesados’ que qualquer sólido” (2001, p. 8). Os fluidos permitem que o insustentável peso dos seres possa ser diminuído e reavaliado. Da mesma forma, Calvino avalia seu processo de escrita e afirma que talvez, “só então estivesse descobrindo o pesadume, a inércia, a opacidade do mundo – qualidades que se aderem logo à escrita, quando não encontramos um meio de fugir a elas. Às vezes, o mundo inteiro me parecia transformado em pedra: mais ou menos avançada segundo as pessoas e os lugares, essa lenta petrificação não poupava nenhum aspecto da vida” (2006, p. 16). O autor critica a solidificação dos aspectos da vida que, às vezes, interferiam em sua obra e, portanto, era necessário que ele buscasse a leveza no processo de criação e produção. Calvino apresenta sua estratégia: “esforcei-me por retirar peso, ora às figuras humanas, ora aos corpos celestes, ora às cidades; esforcei-me sobretudo por retirar peso à estrutura da narrativa e à linguagem” (2006, p. 15).

O processo de retirar o peso ou de liquefazer o sólido é uma das características da poética da fluidez que discuto em *O paciente inglês* e *O deus das pequenas coisas*, que possui pontos em comum com a poética da leveza de Calvino, que afirma:

Quero dizer que preciso mudar de ponto de observação, que preciso considerar o mundo sob uma outra ótica, outra lógica, outros meios de conhecimento e controle. As imagens de leveza que busco não devem, em contato com a realidade presente e futura, dissolver-se como sonhos... No universo infinito da literatura sempre se abrem outros caminhos a explorar, novíssimos ou bem antigos, estilos e formas que podem mudar nossa imagem do mundo... (2006, p. 19-20)

Da mesma forma, os dois romances aqui analisados buscam apresentar perspectivas diferenciadas com relação à temática, à estrutura narrativa e à linguagem poética. Assim, outras possibilidades de forma e de conteúdo são apresentadas e consideradas por meio de um questionamento das maneiras sedimentadas de ver e de lidar com o mundo.

4.2 Fluidez performativa – “Uma sensação corredia, fluida, de peixe nadando”

Repetir repetir – até ficar diferente.
Repetir é um dom do estilo.
O livro das ignoranças – Manoel de Barros

O paciente inglês e *O deus das pequenas coisas* são, como todos os textos literários, criados dentro dos parâmetros de uso da linguagem e dentro das convenções de escrita da língua. Ao contrário de várias outras formas de arte – arquitetura, artes visuais – um texto linguístico escrito é linear. Uma palavra segue outra, uma sentença segue outra (BAL, 1988, p. 52). Essa linearidade literária é evidente nos dois romances: quase todas as palavras podem ser encontradas em dicionários, quase todas as frases formam sentenças retilíneas com sentidos literais identificáveis e quase todos os parágrafos formam blocos de sentidos coerentes que desenvolvem a narrativa. No entanto, há momentos em que a linguagem, nessas obras, desestabiliza algumas convenções da língua e cria um domínio particular dentro da narrativa. Como apontado por Culler, a literatura “é uma instituição paradoxal porque criar literatura é escrever de acordo com fórmulas existentes – produzir algo que parece um soneto ou que segue as convenções do romance – mas é também zombar dessas convenções, ir além delas” (1999, p. 47). As narrativas criadas por Ondaatje e Roy não somente trabalham com convenções da língua e da linguagem, mas também apresentam modificações em relação a essas convenções, criando, em certos momentos, uma linguagem própria que brinca com a apresentação e formação de palavras, com as relações estabelecidas entre as mesmas e joga também com a construção de frases, frequentemente por meio de imagens e metáforas associadas a líquidos e fluidos.

As imagens e metáforas líquidas, nos dois romances, ajudam a criar uma linguagem repleta de imagens estéticas fundamentando-se em uma linguagem poética. Em *O paciente inglês*, por exemplo, a densidade figurativa da linguagem utilizada pelas diferentes narrações remete ao trabalho poético realizado por Ondaatje em suas obras de poesia. As descrições, por vezes, usam conceitualizações poéticas inesperadas para o gênero do romance e forçam o leitor a visualizar a imagem: “Ele puxava um fio da hora das noites e ia enfiando na boca como se fosse comida” (2001, p. 168).

O romance, a forma literária dominante na contemporaneidade, é frequentemente definida por um realismo mais formal em que a transparência no uso da linguagem é uma de suas características principais. A utilização de uma narração mais poética questiona essa convenção do gênero romance. Além disso, nas duas obras, a ênfase na estruturação estética de passagens em que a forma é desestabilizada e o conteúdo é apresentado com abundância de imagens associadas e líquidos e fluidos apontam para um questionamento da maneira como a narrativa é apresentada, questionando essa representação como uma verdade autoritária. O resultado é uma contestação do que François Lyotard chama de “narrativas-mestras totalizantes”: sistemas que utilizamos para unificar e organizar as contradições (2000, p. 32). Nesse sentido, as narrativas questionam a aparente solidez de verdades fixas e imutáveis e apresentam a possibilidade de uma escrita múltipla, diferenciada e fluida.

O trabalho com a linguagem nos dois romances chama a atenção para a performatividade da linguagem. J. L. Austin propõe uma distinção entre duas espécies de elocuições: as constativas e as performativas. As primeiras fazem uma afirmação, descrevem um estado de coisas e são verdadeiras ou falsas: “a constativa é linguagem que afirma representar as coisas como elas são, nomear as coisas que já estão aqui” (1988, p. 3). A linguagem também pode ser performativa quando apresenta operações retóricas, atos de linguagem que diminuem o clamor constativo impondo categorias linguísticas, organizando o mundo e não simplesmente representando as coisas como são. A linguagem performativa indica que a emissão do discurso vai além do simplesmente dizer algo, mas é também a performance de uma ação. Austin afirma que nós também criamos performance de atos de elocução, tais como informar, pedir, avisar, empreender, e esses atos são manifestações linguísticas que têm uma certa força (de convenção) (1988, p. 109). Portanto, pela manifestação linguística de performance, nós adentramos na força de elocução e abstraímos da dimensão absoluta de correspondência com fatos. Nesse sentido, as

elocuições da linguagem performativa não podem ser avaliadas no universo da verdade ou da falsidade, pois a linguagem performativa, definida por Culler, “são as operações retóricas, os atos de linguagem, que minam essa afirmação impondo categorias linguísticas, criando as coisas, organizando o mundo em lugar de simplesmente representar o que existe” (1999, p. 101).

Esse trabalho performativo com a linguagem é uma das características do que nomeio poética da fluidez. Retomando as palavras de Culler quando afirma que um dos efeitos da linguagem é ser performativa, pois ela não apenas transmite informação mas também cria e apresenta atos por meio da repetição de práticas discursivas estabelecidas ou maneiras de fazer as coisas (1999, p. 98), as práticas ou atos estabelecidos solidificam padrões linguísticos que se tornam cristalizados, impedindo outras possibilidades múltiplas e distintas de representação. Culler ainda afirma que a linguagem é “constativa” quando clama representar coisas como elas são, nomear coisas que já existem. Dessa forma, o constativo é o sólido, é o que determina o que as coisas são, enquanto que na esfera da performance, na esfera do tornar-se, do fluido, é que novas possibilidades de representações podem ser organizadas.

Culler ainda afirma que a distinção entre linguagens performativa e constativa capta uma diferença importante entre os tipos de elocução e tem a virtude de nos alertar para o grau em que a linguagem realiza ações ao invés de simplesmente relatá-las, pois a linguagem performativa se vincula à literatura e “rompe o vínculo entre sentido e intenção do falante, já que o ato que realizo com minhas palavras não está determinado pela minha intenção, mas por convenções sociais e linguísticas” (1999, p. 97). Por meio do uso da linguagem performativa, a literatura reafirma sua característica de não ser “uma pseudodeclaração frívola, mas assume seu lugar entre os atos de linguagem que transformam o mundo, criando as coisas que nomeiam” (1999, p. 97). Portanto, o uso da linguagem performativa traz para o centro do palco um uso da linguagem ativo, criador do mundo e que concebe a literatura como ato ou acontecimento, já que transforma o mundo e cria mundos. Nas palavras de Culler, o “problema da linguagem ‘performativa’ enfoca questões importantes que dizem respeito ao sentido e aos efeitos da linguagem e nos leva a questões sobre identidade e a natureza do sentido” (1999, p. 95). Portanto, a linguagem performativa não simplesmente diz algo, mas realiza ações e cria mundos e espaços linguísticos. Segundo Austin, “dizer algo significa, no sentido normal e completo, fazer algo”¹⁴ (1988, p. 94).

¹⁴ “[T]o say something is in the full normal sense to do something”. (Tradução nossa).

Em *O paciente inglês* e em *O deus das pequenas coisas*, o uso de aliterações, acompanhado de imagens e metáforas associadas a líquidos e fluidos, chama a atenção para o fato de que a linguagem pode ser manipulada por meio de seus sons, como pode ser percebido no original, em inglês, desta passagem de *O deus das pequenas coisas*: “Though you couldn’t see the river from the house any more, like a seashell always has a sea-sense, the Ayemenem house still had a river-sense. A rushing, rolling, fishswimming sense¹⁵” (ROY, 1998, p. 30). Nessa passagem, por exemplo, o uso das imagens do rio, da concha, do mar e do nado do peixe associadas ao emprego do som de “s” – que destaca o barulho de água corrente – e o presente contínuo (-ing) enfatizam a sensação líquida que circunda a casa. Mesmo não estando mais visualmente vinculada ao rio porque Mammachi, avó dos gêmeos, havia mandado fechar a varanda com uma porta de corrediça e dobrável, a casa mantém uma sensação aquática em que se valoriza a sensação de movimento, de nado de peixe, correndo, rolando, em constante movimentação.

Em *O deus das pequenas coisas*, os gêmeos utilizam as línguas como um instrumento de brincadeira. Eles as utilizam de forma lúdica, brincando com a linguagem e suas potencialidades. As palavras se tornam brinquedos e uma forma de performance. A utilização do mundo dos sonhos com a utilização da língua como um jogo infantil aproxima a narrativa do *nonsense*. Esse gênero literário, que é mais comum em verso, possui um tipo de lógica interna própria e lunática e geralmente compreende variações enigmáticas no absurdo (CUDDON, 1991, p. 590). Nos momentos em que o mundo em que os gêmeos vivem se torna confuso, opressor, insuportável, eles são incapazes de interpretar os acontecimentos de forma lúdica, como exemplificado pela passagem abaixo:

na época, houve só incoerência. Como se todo sentido tivesse deslizado para fora das coisas, deixando-as fragmentadas. Desconexas. O brilho na agulha de Ammu. A cor da fita. A trama da colcha de ponto de cruz. A porta se quebrando devagar. Coisas isoladas que não *significavam* nada. Como se a inteligência que decodifica os padrões ocultos da vida, que liga reflexos a imagens, lampejos a luz, tramas a tecidos, agulhas a linhas, paredes a quartos, amor a medo, a raiva, a remorso, tivesse repentinamente se perdido. (ROY, 1998, p. 229)

¹⁵ Na tradução para a língua portuguesa, o efeito sonoro não é tão evidente: “Embora da casa não se pudesse mais ver o rio, assim como uma concha do mar retém uma sensação do mar, a Casa Ayemenem ainda retinha uma sensação do rio. Uma sensação corredia, fluida, de peixe nadando” (1998, p. 40).

Portanto, eles criam e realizam jogos linguísticos que representam manifestações da linguagem como uma forma de comunicação.

Na narrativa de Roy, a recusa da língua malayalam de ser sufocada mesmo quando falada ou soletrada ao revés, como fazem os gêmeos durante as aulas de leitura com a professora Miss Mitten, serve como inspiração para que os dois criem sua própria língua falada de trás para frente: “*As aventuras de Susie Esquilo* (...) Miss Mitten, que pertencia a uma seita de renascimento cristão, disse que ficou um Pouco Decepcionada quando os dois leram o livro em voz alta para ela, de trás para a frente. ‘*sA sarutneva ed eisuS oliuqsE. arE amu aleb āhnam ed arevamirp odnauq eisuS oliuqsE uodroca.*’” (1998, p. 69). Além da utilização da linguagem como um brinquedo, os gêmeos buscam fabricar um mundo protegido e secreto, por meio da linguagem, como um meio de tentar questionar as imposições do comportamento social. A comunicação pela língua falada de trás para frente é um desses recursos que exemplificam o uso fluido que a narrativa emprega às palavras: as palavras podem ser mexidas, reviradas, chacoalhadas, não são objetos sólidos e imutáveis. A linguagem cria outra realidade.

A escrita diferenciada do romance de Roy é criada como uma forma de lidar com a pressão e se relacionar com situações opressoras como, por exemplo, quando os gêmeos são levados à delegacia de polícia para prestar esclarecimento sobre a morte de Sophie Mol:

no espaço de duas semanas, Medo engarrafado para Estha. Gelado. Gaseificado. Às vezes, as coisas iam pior com Coca-Cola. O gás subiu até seu nariz. Ele arrotou. Rahel riu. Ela soprou o canudinho até o líquido borbulhar e cair em seu vestido. No chão todo. Estha leu em voz alta a placa na parede.
 ‘zedilo**P**’, disse. ‘zedilo**P**, aicnêideb**O**.’
 ‘edadlae**L**, aicnêgiletn**I**’, Rahel disse.
 ‘aistro**C**.’
 ‘aicnêicif**E**.’ (1998, p. 312)

Essa passagem, além de apresentar imagens relacionadas a líquidos, é construída de trás para frente e com algumas partes em negrito que, além de representar o texto da placa – POLICE –, simbolizam as rupturas linguísticas que o romance tem a intenção de provocar. Na delegacia de polícia, Estha tem a compreensão da suposta seriedade do local e de sua relação com a lei e com as estruturas de controle quando, por influência de Baby Kochamma, ele responde o que o delegado e sua tia querem ouvir e sua infância imediatamente se encerra (1998, p. 317-318). Essas rupturas linguísticas funcionam como uma forma de questionar o papel de instituições que deveriam zelar pelo bem comum e pela segurança, mas não o fazem. Em um ambiente opressor e

em que se espera uma certa ordem, uma delegacia de polícia, Estha rompe a ordem das letras das palavras e as lê de trás para frente como uma tentativa de questionar o valores dessa instituição que na verdade não age como deveria. O lúdico linguístico no romance de Roy pode ser lido como uma estratégia literária que evade e questiona a tendência monológica da sociedade de controlar o sentido narrativo e estruturar a percepção por meio de formas de ordem linguística, como exemplificado pelo acróstico acima, que busca definir as qualidades de um departamento de polícia.

Além da inadequação social, os gêmeos também sofrem as consequências de uma discriminação por parte dos familiares, que são incapazes de se relacionar com eles: “Até então, tinha sido decidido que um dos gêmeos podia ficar em Ayemenem. Não ambos. Juntos eles criavam problemas. *ãtaS son sohlo seled*. Tinham de ser separados” (ROY, 1998, p. 301). A voz narrativa insere, de trás para frente, o pensamento dos gêmeos nas resoluções determinadas pelos familiares. A postura que, às vezes, eles adquirem para conseguir se relacionar entre si e com o mundo faz com que sejam caracterizados como endemoniados e, portanto, devem ser separados para que possam ser controlados e possam aprender a agir e a comunicar corretamente, de acordo com as normas da sociedade na qual devem estar inseridos. No romance de Roy, a desobediência infantil é retratada como entrada no universo dos adultos e como uma das primeiras reações dos gêmeos à opressão.

4.3 Palavras, sentenças e parágrafos fluidos – “tornar-se o mais íntimo possível das palavras”

Não existe nenhuma noite para nos afogarmos:
lua cheia, um rio correndo
negro sob um suave reflexo de espelho,
névoas azuis da água gotejando
de malha para malha como redes de pesca
embora os pescadores durmam,

torres sólidas do castelo
multiplicando-se num espelho
todo ele silêncio. Mas estas formas flutuam
em minha direção, perturbando o rosto
da quietude
Sylvia Plath

O caráter performativo da linguagem também se relaciona ao tratamento metalinguístico que os dois romances realizam em relação às palavras. Bauman valoriza a função das palavras na vida dos seres humanos quando afirma que “o universo em que cada um de nós vive é lingüístico, e não pode ser senão lingüístico – é feito de palavras” (2001, p. 236). Da mesma forma, Todorov, quando discute as proposições com vistas à formação de uma poética, afirma que o livro é a expansão total da letra e, portanto, a letra e o signo verbal devem ser considerados como a base de toda a literatura. Todorov ainda acrescenta que o conhecimento da literatura e o conhecimento da linguagem são simultâneos e que só podemos falar do discurso literário na medida em que falamos do verbo em geral, e inversamente (1974, p. 22). A letra e a palavra são, portanto, umas das bases para a consideração de uma poética.

Metalinguisticamente, as duas narrativas chamam a atenção para a presença e o uso da linguagem e das palavras nas vidas dos personagens. Em *O paciente inglês*, a voz narrativa descreve que “Hana vai se deparar com a palavra num romance, vai suspendê-la do livro e levá-la até o dicionário. *Dívida. Aquilo que se deve, obrigação*” (ONDAATJE, 2001, p. 90). O paciente inglês, no deserto, amava a palavra “propinquidade”, pois ele sentia que o deserto tornava as pessoas mais próximas: “a propinquidade da água, a propinquidade de dois ou três corpos em um veículo viajando pelo Mar de Areia” (ONDAATJE, 2001, p. 104). Em *O deus das pequenas coisas*, além das palavras participarem da formação educativa dos gêmeos, já que eles são obrigados a ter aulas de língua inglesa com uma professora particular, as palavras são usadas para discutir a relação entre indianos e ingleses na Índia pós-colonização inglesa: “Chacko disse que a palavra correta para gente como Pappachi era *anglófilo*. Ele fez Rahel e Estha procurarem *anglófilo* no *Grande dicionário enciclopédico da Reader’s Digest*. Dizia assim: *peessoa que demonstra boa disposição pelos ingleses*. Então Estha e Rahel tiveram de procurar *disposição*” (ROY, 1998, p. 61). Por outro lado, para um personagem amargo, que evita a comunicação e que teve seus dedos cortados porque se recusou a prestar informações quando torturado, como Caravaggio, do romance de Ondaatje, as palavras têm um poder negativo: “o problema com as palavras é que elas acabam deixando a gente num beco sem saída” (2001, p. 85-86). Pelo discurso desse personagem, o romance de Ondaatje destaca que as palavras são a forma de comunicação daquilo que os seres pensam, sentem e acreditam e, quando expressas, causam uma reação no interlocutor e, finalmente, consequências para o falante.

O personagem principal do romance de Ondaatje, apesar de utilizar uma linguagem formal para registrar seu trabalho de geógrafo, possui uma relação mais complexa com o universo das palavras: “sou um homem cuja vida, de muitas maneiras, mesmo como explorador, tem sido governada por palavras. Por rumores e lendas. Coisas mapeadas. Cacos escritos. O tato das palavras” (2001, p. 156). O paciente inglês possui uma relação intrínseca com a linguagem, em que as estórias e os registros escritos têm uma influência significativa em sua vivência. Poeticamente, ele considera o (con)tato com as palavras: “ele leria o texto e depois poria a mão em cima como se fosse possível, pelo tato, alcançar significados mais profundos, tornar-se o mais íntimo possível das palavras” (2001, p. 166). A narrativa transforma o ato de leitura em osmose, como se os significados das palavras adquirissem corpo, com características fluidas, e pudessem revelar seus sentidos. *O paciente inglês* apresenta a necessidade de usar as palavras de uma forma objetiva e descritiva para os artigos profissionais do personagem principal. No entanto, o romance, à medida que o personagem vai sendo envolvido pela ficção dos rumores e lendas e se torna um produtor de escritos, focaliza também as variações das escritas e o manejo delas. Nesse sentido, a narrativa cruza as pontes entre escrita histórica formal e ficção e valoriza as formas pessoais de relatos individuais.

Em outros momentos, as palavras são retomadas e adquirem diferentes significados e, por vezes, são rompidas ou fundidas para ganhar novas cargas semânticas em um tom altamente poético. O uso da linguagem nesses rompimentos ou fusões aponta para o fato de que, algumas vezes, uma palavra não é suficiente para expressar significados já que coisas isoladas “não *significam* nada” (ROY, 1998, p. 229). Nesse sentido, para demonstrar como Estha não estava se sentindo bem, duas ou mais palavras são amalgamadas ou justapostas, diferentes líquidos e cores criam líquidos e cores novos: “tinha uma sensação verdeondulante, grossolíquida, empelotada, flutuante, como alga, sem fundo-com fundo” (ROY, 1998, p. 115). Em *O paciente inglês*, brinca-se também com a justaposição de palavras para que elas adquiram significados inusitados: “ouve a mulher pensando, os olhos dela dirigidos para ele no escuro. A palavra devia ser *pensemendando*. O pensamento de Caravaggio escapole para examinar isso, algumas sílabas a mais para sugerir alguém juntando as peças soltas de uma idéia” (ONDAATJE, 2001, p. 31). As palavras, assim como as ideias, na passagem acima, parecem ter vida própria, elas têm a habilidade de locomoção no ar e podem fluir com independência.

A repetição de certas construções justapostas acontece relacionada à caracterização de alguns personagens. Para Ammu, por exemplo, quando precisa se despedir de Estha, sua boca é frequentemente descrita como “tentando-não-chorar” (ROY, 1998, p. 299), sob o ponto de vista do garoto. Mais à frente, a mesma passagem é repetida e retoma, mais uma vez, a focalização do filho: “A boca-de-Ammu-tentando-não-chorar” (ROY, 1998, p. 322). A voz narrativa brinca com novas formações de palavras, com focalizações diferentes e com vocábulos vinculados a fluidos, como o choro, para explicitar a maleabilidade da língua e a existência de diferentes visões individuais das diversas situações.

A utilização da expressão “De Pois”, em *O deus das pequenas coisas*, também exemplifica a forma como as narrativas repetem uma expressão em vários momentos das obras. Essa expressão aparece após as consumações dos romances entre Ammu e Velutha e Estha e Rahel: “os dois se olharam. Não estavam mais pensando. O tempo para isso tinha vindo e passado. Havia sorrisos esmagados à espera deles. Mais isso seria depois. De Pois” (ROY, 1998, p. 332). Esse é um exemplo da fluidez na forma, já que a palavra é rompida como se ela tivesse sido dissolvida. A fluidez da forma remete à interpretação da fluidez do conteúdo: o rompimento da palavra remete aos atos de violência que serão imputados aos personagens e que já foram mencionados na narrativa. Esse trabalho com a linguagem reconstitui os significados. Os padrões formais têm efeitos sobre as estruturas semânticas, assimilando os sentidos que as palavras têm em outros contextos e sujeitando-as a nova organização, alterando a ênfase e o foco, deslocando sentidos literais para sentidos figurados, colocado termos em alinhamento.

A fluidez da forma chama a atenção do leitor, convidando-o a considerá-la nos vários momentos em que é utilizada. A repetição de algumas expressões nos dois romances ocorre juntamente com as idas e vindas do tempo e permite que essa estruturação cíclica do tempo das histórias seja analisada. Dessa forma, uma das funções dessa estruturação fluida se torna mais aparente: valorizar a memória pessoal dos personagens que narram a história, em oposição a uma narração linear e progressiva, com começo, meio e fim cronológicos. As duas narrativas podem ser definidas como escritas fragmentadas que, para Sandra Almeida, rejeitam a exigência tradicional de história e unidade e que se concentram em uma narrativa fluida, cíclica, rítmica e poética (1994, p. 6). A frequente utilização de quebras na forma por meio de rupturas, a liberdade com soletramentos, sintaxe e padrões de ordem das palavras nas sentenças também caracterizam a fluidez das narrativas. A quebra na forma das palavras, nas sentenças e nos parágrafos se

relaciona frequentemente com a desestabilização da solidez de identidade dos personagens e a possibilidade de fluidez identitária.

No entanto, em outras situações, em *O deus das pequenas coisas*, uma palavra é poderosa demais para ser solidamente falada ou escrita e algumas de suas partes devem ser separadas para que ela possa “evaporar” um pouco ao ter suas letras separadas e, conseqüentemente, perder um pouco seu sentido: “A Cordada. A Tenta. A Lerta” (ROY, 1998, p. 240). A passagem reflete o estado emocional em que a garota Sophie Mol se encontra. Ela, uma garota criada na Inglaterra em visita a seus parentes indianos, estranha os espaços e as pessoas. A ruptura da escrita chama a atenção para a vigília da personagem e para a forma diferente com que passa a se relacionar com o mundo e com as palavras já que, agora, se encontra em um local diferente.

Não somente as palavras, mas parágrafos também são desintegrados e parecem formar versos que acentuam o tom poético que algumas passagens, que frequentemente contêm referências a água e líquidos, apresentam:

Eles sonharam com seu rio.
 Com coqueiros que se curvavam sobre ele e olhavam, com olhos de coco, os barcos deslizando. Subindo a corrente de manhã. Descendo à tarde. E com o som surdo, tristonho, das varas de bambu dos barqueiros quando batiam na madeira do barco escura, untada.
 Estava quente, a água. Verdecinza. Como seda encrespada.
 Com peixes lá dentro.
 Com o céu e as árvores lá dentro.
 E de noite, uma lua amarela partida lá dentro.

Quando se cansaram de esperar, os cheiros do jantar desceram das cortinas e flutuaram pelas janelas do Rainha do Mar para passar a noite dançando no mar que cheirava a jantar.
 Eram dez para as duas. (ROY, 1998, p. 129-130)

A passagem, de um sonho comunal dos gêmeos, inundada de imagens associadas a líquidos, acentua a sensação poética de intensa umidade. Assim como os coqueiros e a lua, que estão partidos, o texto é desmembrado das sentenças que formavam o parágrafo. Os reflexos do céu, das árvores e da lua se justapõem aos peixes dentro do rio. Essa conjunção de imagens destaca as ideias de fluidez, de movimentação, de mobilidade, de ausência de permanência. A passagem acima é uma entre várias que exemplificam o ritmo diferenciado que as narrativas adquirem devido à apresentação de parágrafos que parecem dissolvidos em sentenças.

Como Brogan afirma, as linhas de um verso, da forma como se manifestam na página, são, acima de tudo, entidades rítmicas antes de serem entidades gráficas (1993, p. 1348). Portanto, por meio de uma estrutura que remete à estrutura de versos, de poesia, e por meio de imagens fluidas, partidas, justapostas, a voz narrativa parece sugerir que a escrita é uma forma de expressão artística que possui mobilidade para representar o universo dos sonhos. Versos fragmentados representam imagens de sonho fragmentadas. A passagem também exemplifica os sonhos iguais que os gêmeos têm. A narrativa de Roy combina a ingenuidade infantil com a atmosfera de sonho. Dessa forma, os eventos se sucedem e a linguagem é usada com a lógica do sonho em vez da lógica da vigília. O estado de sonho não é meramente um pretexto para a fantasia, mas é mostrado seguindo suas próprias leis.

Essa poética fluida dos dois romances reflete a discussão sobre a leitura realizada por Jacques Lacan que afirma que aquilo que escapa à representação convencional da linguagem, aquilo que é resultado da erosão da linguagem, nos é oferecido pela leitura e precisa ser considerado (1985, p. 92). Nesse sentido, a linguagem apresentada não é uma que busca ser e manter-se indissolúvel, pelo contrário, é nas erosões, é nas rupturas, que os significados e afirmações podem emergir e fluir. Da mesma forma, é no contato com os líquidos que há mudança. Bauman afirma que os fluidos, “do encontro com sólidos emergem intactos, enquanto os sólidos que encontraram, se permanecem sólidos, são alterados – ficam molhados ou encharcados” (2001, p. 8). Portanto, os fluidos, os líquidos, possuem a capacidade de deixar marcas e alterar aquilo que tocam. Uma outra passagem de *O deus das pequenas coisas* exemplifica esse aspecto da fluidez poética:

O mar era negro, a espuma verde-vômito.
 Peixes comiam cacos de vidro.
 Os cotovelos da noite estavam pousados na água, e estrelas cadentes emitiam suas lascas rijas.
 Mariposas iluminavam o céu. Não havia lua.
 Ele conseguia nadar, com seu braço único. Ela com os dois.
 A pele dele estava salgada. A dela também.
 Ele não deixava pegadas na areia, nem ondulações no mar, nem imagem nos espelhos.
 Ela podia ter tocado nele com os dedos, mas não tocou. Só ficaram juntos.
 Quietos.
 Pele com pele. (ROY, 1998, p. 220)

Nesse sentido, a fluidez da narrativa ocorre no nível da linguagem devido ao uso recorrente de palavras e expressões que remetem a líquidos e fluidos. A fluidez também ocorre no nível de

estruturção da narrativa já que os parágrafos passam por um processo de fusão, como se estivessem em estado líquido, separam-se formando estruturas poéticas carregadas de imagens aquáticas. Advogo que esse constante jogo de justaposição e separação de palavras, de sentenças e de parágrafos é um dos aspectos de uma poética fluida já que esses constituintes do texto são amalgamados ou derretidos como se fossem fluidos.

4.4 Línguas estrangeiras – O encantamento com a lógica em uma língua que parecia ilógica

No descomeço era o verbo.
 Só depois é que veio o delírio do verbo.
 O delírio do verbo estava no começo, lá onde a
 criança diz: *Eu escuto a cor dos passarinhos.*
 A criança não sabe que o verbo escutar não funciona
 para cor, mas para som.
 Então se a criança muda a função de um verbo, ele
 delira.
 E pois.
O livro das ignoranças – Manoel de Barros

Considero também que a utilização de várias palavras de línguas diferentes nas construções narrativas e a discussão das relações que os personagens têm no contato com essas línguas são aspectos de uma poética fluida. Os vocábulos se encontram mergulhados em um texto que valoriza o estrangeiro e, ao mesmo tempo, apresenta pontos de atrito e de renegociações culturais, entre os personagens, provenientes desse contato interlinguístico. Em *O deus das pequenas coisas*, por exemplo, as caracterizações da linguagem e as relações que os personagens possuem com as palavras são exemplificações das relações que os gêmeos possuem com as várias línguas que fazem parte de seu universo, principalmente a língua inglesa. O romance de Roy trabalha com o estranhamento em relação a uma língua estrangeira tanto no aspecto sonoro quanto no de significado:

*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.*
 Debaixo da terra, Sophie Mol gritava e rasgava o cetim com os dentes. Mas não se podem ouvir gritos através de terra e pedra.
 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 que Mui Brevemente queria dizer Por Muito Pouco Tempo.
 (1998, p. 18-19)

Nessa passagem, do funeral de Sophie Mol, os gêmeos sentem um estranhamento com as palavras do ritual e com a própria experiência do funeral. Os gêmeos acreditam que Sophie ainda está viva e que, na verdade, no estranho ritual do enterro é que sua morte teria ocorrido. A voz narrativa brinca com palavras especialmente para focalizar as visões que Estha e Rahel têm do mundo ao redor de si e seu estranhamento em face de uma realidade multilinguística na qual a língua inglesa supostamente sufoca o malayalam (sua língua materna), o hindi, o tâmil, o urdu e o turco porque tanto o sistema educacional quanto seus familiares exigem que as crianças se expressem, preferencialmente, em língua inglesa.

A imposição da língua inglesa ocorre, principalmente, dentro do universo familiar em que Baby Kochamma, tia-avó dos gêmeos, espiona as conversas particulares das duas crianças para que não falem malayalam, já que a família receberia visita de familiares provenientes da Inglaterra: “Ela obrigava os dois a escreverem frases, ‘imposições’, ela chamava: *Só vou falar inglês, Só vou falar inglês. Cem vezes cada um*” (ROY, 1998, p. 46). Ania Loomba afirma que o signo, ou as palavras, necessitam de uma comunidade com pressupostos em comum para que o significado seja a eles conferido; inversamente, um grupo social necessita de signos para conhecer a si mesmo como uma comunidade. Portanto, podemos pensar na língua mais como ideológica do que objetiva (1998, p. 35). A imposição do uso da língua inglesa por Baby Kochamma é um reflexo da necessidade de alguns membros do grupo familiar de fortalecer e solidificar as relações entre os sujeitos por meio do uso social da língua e reflete o discurso do colonialismo britânico na Índia. Entretanto, Estha e Rahel realizam experimentações linguísticas, pois é “somente dentro da língua que a produção de significado é possível” (BELSEY, 1982, p. 34). A recusa da palavra “malayalam” de ser sufocada mesmo quando falada ou soletrada de trás para frente, por exemplo, serve como inspiração para os gêmeos criarem sua própria língua falada de trás para frente.

As experimentações que os gêmeos realizam na língua inglesa e a criação de uma linguagem própria refletem a possibilidade de criação de novos significados linguísticos que possibilitam novas formas de expressão individual. A possibilidade de construção linguística entre indivíduos é uma das características de fluidez da linguagem no romance já que permite constante articulação de significados entre sujeitos. No romance de Roy, por exemplo, tal estratégia é uma tentativa de criar um mundo protegido e secreto que os gêmeos possuiriam e um

meio de tentar questionar a imposição do inglês e do comportamento socialmente adequado. Os gêmeos identificam ações e atos de comunicação que buscam refletir a cultura inglesa, reclassificam-nos de acordo com suas necessidades e criam uma performance própria dessas ações e atos de comunicação.

Por outro lado, em situações sem imposição linguística e comportamental e em que um sentido é outorgado à língua inglesa ocorre uma aproximação afetiva entre os gêmeos e o idioma inglês: “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*” (ROY, 1998, p. 61). Da mesma forma, eles são capazes de se aproximar da língua inglesa devido ao interesse gerado pela sonoridade do idioma: “Era assustador e humilhante, disse Chacko (*Humbling*, ‘humilhante’, era uma palavra bonita, Rahel pensou)” (ROY, 1998, p. 63). Em *O deus das pequenas coisas*, Estha e Rahel criam uma linguagem, que é uma mistura das línguas que permeiam seu universo, para que possam se comunicar de forma satisfatória quando a comunicação é reprimida por personagens que simbolizam a manutenção do poder e da opressão e para que possam sentir prazer com as variantes linguísticas.

As relações estabelecidas entre as diferentes línguas também são utilizadas, na narrativa de Roy, como efeito cômico: “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, 1998, p. 91-92). A passagem também exemplifica a crítica a personagens que buscam relações sólidas, de um só significado, entre a língua e a expressão individual e se tornam, portanto, incapazes de decodificar, fazer relações com as variáveis linguísticas. J. Hillis Miller discute que o significado advém de um movimento de interpretação de quem lê e que ele não é um nó originário ou central, como o núcleo de uma noz, uma essência pré-existente e sólida. O significado é uma escuridão, uma ausência, uma neblina invisível. Miller acrescenta que não é a luz direta do sol, mas a luz refletida da lua, que revela a neblina, que a torna visível (1982, p. 26). Nesse sentido, certos personagens conservadores se tornam cegos pela necessidade de interpretar de forma literal, sob a luz forte do sol, e não conseguem enxergar pela forma conotativa, sob a luz mais fluida da lua. A compreensão equivocada da expressão latina, por Kochu Maria, é fonte de desconforto para a empregada. As interpretações distorcidas de

certas expressões pelas crianças e as transformações que criam na língua são, por sua vez, fonte de comunicação e de expressão entre os próprios gêmeos, Ammu e Velutha.

Ao contrário do uso da linguagem para o estabelecimento de relações sólidas, a linguagem do romance de Roy se torna fluida na medida em que reutiliza algumas expressões em outros momentos na narrativa: “A igreja recusou-se a enterrar Ammu. Por vários motivos. Então Chacko alugou um furgão para levar o corpo ao crematório elétrico. Fez com que a embrulhassem num lençol sujo e a deitassem numa maca. Rahel achou que ela parecia um Senador Romano, *Et tu, Ammu!*, ela pensou e sorriu, lembrando de Estha” (1998, p. 167-168). A narrativa de Roy reutiliza a ocorrência da expressão *E tu* em outro contexto e a expressão retoma sua acepção clássica de acusação quando César a proferiu a Brutus, que o havia ferido. Portanto, novos sentidos e sentimentos são vinculados já que a expressão se movimenta de uma situação bem humorada – Estha brincando com Kochu Maria – para outra trágica – a morte de Ammu. A voz narrativa utiliza a expressão latina do trágico ao cômico, exemplificando o tom tragicômico presente em todo o livro.

Na narrativa de Roy, os vocábulos provenientes de outras línguas que não a inglesa também surgem dentro de contextos que envolvem imagens e outras palavras relacionadas a águas e fluidos. O corpo de Sophie Mol no caixão, por exemplo, é assim descrito: “Ali, deitada, com a calça boca-de-sino amarela de Crimplene, com uma fita no cabelo e a bolsa *go-go* Made in England que adorava. O rosto pálido e mais enrugado que um dedão de *dhobi*¹⁶ por ter ficado muito tempo dentro da água” (1998, p. 16). Na relação entre os significados e os sentidos e as várias línguas, devido à conexão vital entre a linguagem e os diferentes códigos pelos quais vivemos, algumas ideias podem somente ser expressas em línguas estrangeiras (MARTIN, 1987, p. 148). Em uma mesma sentença, duas expressões destacadas como estrangeiras, na tradução da publicação brasileira – *go-go Made in England* e *dhobi* –, chamam a atenção para o fato de que há momentos em que outra língua pode representar de forma melhor o objeto ou a ideia pretendidos: o estilo da bolsa inglesa e a profissão indiana. Da mesma forma, em *O paciente inglês*, a voz narrativa afirma que “há algumas palavras européias que nunca podem ser traduzidas em outras línguas. *Felhomaly*. A penumbra dos túmulos” (ONDAATJE, 2001, p. 117). A narrativa chama a atenção para a intradutibilidade de certas expressões, que são mais bem captadas na língua original.

¹⁶ Lavadeira, na língua hindi.

Também em *O paciente inglês* a narrativa brinca com a escrita e o som das palavras, como exemplificado pela utilização da expressão *Alonsan fan!*. A expressão francesa “*allons enfants*” (vamos, crianças) é modificada para tentar representar o som de sua pronúncia. Por outro lado, Caravaggio afirma que quando as pessoas cantam a Marselhesa, apesar de elas não saberem a letra da música, a música em si, e o que ela representa, é capaz de emocioná-las e fazer algum sentido (ONDAATJE, 2001, p. 41). Já que a língua é incompreendida, a música fala pela linguagem e torna-se compreendida. A mesma modificação – de registro escrito para representação fonética – ocorre no romance de Roy quando Ammu se despede de Estha e diz *Deusabençoe* (1998, p. 299), exemplificando não só o foco atento que Estha realiza no movimento da boca da mãe formando a expressão, mas também a elisão das palavras causada pelo som. Outros jogos linguísticos ocorrem no campo sintático quando Estha transforma as palavras: “o letreiro luminoso vermelho em cima da porta dizia SAÍDA. Estha SAIDOU” (1998, p. 109) e na união do sintático com o semântico: “a vespa amarela vespando” (1998, p. 206). As duas narrativas brincam com as relações entre escrita e sonoridade existentes nas línguas. Esses jogos exemplificam a característica maleável e fluida do uso da linguagem que é adotado nos dois romances.

A tradução da edição brasileira de *O deus das pequenas coisas* compôs um glossário para as palavras estrangeiras ao inglês – de origem hindi, malayalam, tâmil, urdu e turca. Entretanto, a ocorrência de vários idiomas diferentes na narrativa, sem o glossário – como ocorre no original em inglês - possibilita ao leitor a percepção da caracterização da diversidade linguística da Índia. Essa diversidade é responsável pela riqueza de comunicação e expressão e, ao mesmo tempo, por desencontros. Tal variedade linguística é sentida pelos gêmeos como estranhamento, a mesma sensação que os leitores podem experimentar ao ler o romance: “Ah... uma *ammooma*, velha e pequenininha, quieta e limpa, que vai na igreja... *idi appam* no café da manhã, *kanji* e *meen* no almoço” (ROY, 1998, p. 215). Na mesma passagem, além do estranhamento linguístico, causado pelo pensamento infantil, há a presença do estranhamento religioso quando os gêmeos consideram as habilidades de Jesus Cristo: “Ele andava sobre a água. Talvez. Mas será que Ele podia *nadar* na terra?” (ROY, 1998, p. 215). A passagem, além de ser apresentada de forma irônica e com imagem relacionada a água, enfatiza as relações intrínsecas que a linguagem tece com outros âmbitos, o religioso, por exemplo.

Em relação ao trabalho de tradução – de Rubens Figueiredo, do texto de *O paciente inglês*, e de José Rubens Siqueira, de *O deus das pequenas coisas* – são notáveis. Susan Bassnett chama a atenção para a importância do trabalho de tradução, pois no exame dos processos de transferências interculturais, os estudos de traduções se tornam prioritários na medida em que traduzir ilustra o próprio processo estético (2003, p. 11). As traduções conseguem produzir a linguagem poética dos romances originais, trabalhando a sintática e a semântica e permitindo que o leitor realize o mesmo trabalho interpretativo na língua portuguesa.

Em *O paciente inglês*, certas passagens também têm a função de chamar a atenção para os embates entre diferentes nacionalidades e as diferenças linguísticas, como no caso de Kip, quando vivia na Inglaterra: “Ele não conhecia ninguém. Aproximou-se de uma parede e observou o barômetro, estava a ponto de tocá-lo, mas recuou a mão, limitando-se a chegar o rosto bem perto. *Muito seco até Bom até Tempestuoso*. Murmurou as palavras para si mesmo com a sua nova pronúncia inglesa” (ONDAATJE, 2001, p. 129). A passagem exemplifica o processo de adaptação que o personagem enfrenta por se encontrar em um ambiente linguístico diferente. Provavelmente, antes, ele falava inglês com sotaque indiano, mas, em terras inglesas, as pessoas discriminam seu modo de falar e, portanto, o próprio personagem impõe a si mesmo a modificação do sotaque para que, pelo menos no âmbito linguístico, ele não seja discriminado. Ao mesmo tempo, a narrativa enfatiza a fluidez linguística explorada no romance ao justapor um vocábulo relacionado a água (tempestade) e variações de pronúncia que uma mesma língua pode apresentar (o inglês que Kip habitualmente fala e o inglês que ele imagina ter que pronunciar na Inglaterra).

4.5 A forma fluida dos itálicos – “*Agitação Sempre Acaba em Lágrimas*”

A água não resiste. A água flui. Quando alguém mergulha a mão na água, sente apenas uma carícia. A água não é uma parede sólida, não a deterá. Mas a água sempre vai para onde deseja ir, e no final das contas nada pode impedi-la de seguir seu curso. A água é paciente. Água mole em pedra dura, tanto bate até que fura. Lembre-se disso, minha filha. Lembre-se de que você é metade água. Se não puder enfrentar um obstáculo, contorne-o, como faz a água.

A odisséia de Penélope – Margaret Atwood

Outra característica, nas duas obras, que exemplifica o caráter e o uso performativo da linguagem e que considero como outro aspecto fluido da poética aqui delineada é a utilização de palavras que frequentemente emergem, das páginas, em itálico. Antoine Compagnon afirma que os “os itálicos não pertencem ao primeiro impulso da escrita” (2007, p. 54). Esse tipo de representação gráfica é uma escrita que se destaca por estar mergulhada entre outras várias palavras eretas, escritas de forma normal, que seriam o primeiro impulso da escrita, o impulso convencional, sem ser itálico ou negrito. Compagnon ainda afirma que

o uso parece distinguir as aspas do itálico (o que é contrário à sua origem comum) quanto ao desvio que significam na enunciação. Com as aspas marca-se o que é comum, aquilo a que o autor renuncia porque lhe parece tolo demais. Com o itálico, marca-se o paradoxal, o que está à margem da opinião comum, uma insistência ou supervalorização do autor, uma reivindicação da enunciação. O itálico equivaleria a ‘Eu sublinho’ ou ‘Sou eu mesmo quem o diz’. Ele deve ser traduzido. (2007, p. 53)

Dessa forma, a utilização do itálico, nas duas obras, chama a atenção para aquilo que se destaca no enunciado normal, para aquilo que busca escapar do comum. Os dois romances utilizam os itálicos como uma forma de enfatizar algumas características específicas do discurso fluido de suas narrativas.

A apresentação da escrita em itálico parece menos sólida, mais derretida e, por isso, fluida em sua aparência e pode ser considerada como um estrato visual da escrita, um componente da poética da fluidez¹⁷. Uma das funções do uso dos itálicos é destacar onomatopeias. Em *O deus das pequenas coisas*, por exemplo, a onomatopeia acompanha a forma desrespeitosa que a polícia trata Ammu: “‘Se eu fosse você’, disse, ‘voltava para casa quietinha.’ E tocou os seios dela com o cassetete. Delicadamente. *Tap, tap*. Como se estivesse escolhendo mangas numa cesta” (ROY, 1998, p. 19). Em outro momento, o uso de itálicos e o uso de onomatopeias exemplificam a relação particular que os gêmeos desenvolvem com a natureza, assim como com a descoberta da língua inglesa: “O rugido distante de um trem brotou da estrada manchada de sapo. As folhas de batata-doce de ambos os lados dos trilhos começaram a se sacudir concordando em massa. *Simsimsimsim*” (ROY, 1998, p. 94). Por sua vez, em *O paciente inglês*, algumas onomatopeias são relacionadas a imagens de líquidos e exemplificam o estado de espírito dos personagens: “O forro de borracha dos óculos de piloto tinha rachado durante os últimos meses e

¹⁷ Observação feita por Maria Clara Versiany Galery no Exame de Qualificação em maio de 2008.

a chuva ia inundando as bolsas de ar diante de seus olhos. Podia pilotar sem os óculos, o *chuch chuch* era um mar permanente nos seus ouvidos” (ONDAATJE, 2001, p. 200). A passagem ilustra a chuva que envolve Kip e a constante sensação de inundação que o líquido cria nos sentidos, principalmente na audição. De acordo com Compagnon, “aspas e itálicos são prazeres do texto, guloseimas ou lembranças” (2007, p. 54). Esses usos de itálicos nos dois romances remetem também ao prazer linguístico proporcionado pelos textos.

Não somente palavras ou expressões são utilizadas em itálicos, nos dois romances, para caracterizar os personagens, mas também às vezes sentenças inteiras são apresentadas em itálicos, geralmente relacionadas a líquidos e fluidos. A terra, por exemplo, é personificada e influenciada pelos efeitos dos líquidos alcoólicos: “*A terra vai cambaleiar como um bêbado, e há de ser desfeita como uma cabana de veraneio*” (ONDAATJE, 2001, p. 197). A passagem é destacada em um parágrafo que apresenta o estado de espírito de Kip. A posição da sentença – última do bloco e em itálico – chama a atenção do leitor para a importância da sentença em si e para a função naquele ponto da narrativa: a revolta do personagem com os assuntos europeus e o desejo de retornar para casa.

Outra passagem, que também funciona para a descrição do estado dos personagens, além de ser apresentada em itálico, destaca-se como um parágrafo autônomo. “*Hana se inclina para a frente, pressentindo que ele está perdendo o rumo, observa-o, sem dizer uma palavra. Quem é ela, essa mulher?*” (ONDAATJE, 2001, p. 99). Nessa passagem, o paciente inglês conta a Hana sua história com Katharine. Este pequeno parágrafo interrompe o fluxo narrativo anterior. O destaque dentro do texto – um pequeno parágrafo separado dos outros – e a forma como foi caracterizada – em itálico – chamam a atenção para a importância da sentença na narrativa e, por isso, enfatizam as várias formas de apresentação do romance e relacionam a desestruturação e descaracterização dos parágrafos com a situação sem norte dos personagens em tempos de guerra, justapondo forma e conteúdo. Tal passagem vem logo após outra repleta de imagens relacionadas a líquidos e fluidos: “No deserto, as águas mais amadas, como o nome da pessoa amada, são trazidas nas mãos com todo cuidado, e roladas pela garganta. O homem engole a ausência. Uma mulher no Cairo curva a extensão branca de seu corpo, ergue-se da cama e se debruça para fora da janela a fim de que sua nudez possa acolher a tempestade” (ONDAATJE, 2001, p. 99). A aproximação das passagens relaciona os movimentos de Hana e Katharine, exemplifica a saudade sentida pelo paciente inglês e a curiosidade da enfermeira, além de

caracterizar os três personagens. A narrativa utiliza imagens altamente poéticas em um discurso estruturado em prosa.

A música, na narrativa de Ondaatje, ajuda Kip a se concentrar para desarmar bombas (2001, p. 71) e a focalizar somente em sua função de sapador. A música também é comparada a notas que parecem se corporificar e possuir vontade própria: “as notas da lira *simsimiya* chegam trazidas por lufada de brisa. Ou as notas voam na sua direção através do fogo” (2001, p. 22). Na narrativa de Roy, a música também flutua, como demonstrado pela passagem a seguir, e corresponde aos sentimentos de quem a expressa:

Ela tocava ‘Lentement’, um movimento da Suíte I em Ré/Sol, da *Water Music*, de Haendel. Detrás dos óculos escuros gatinho, seus olhos inúteis estavam fechados, mas ela conseguia enxergar a música saindo do violino e flutuando pela tarde, como fumaça (...) Então pensou em Margaret Kochamma, e as notas lânguidas, líquidas, da música de Haendel ficaram agudas e zangadas. (1998, p. 172-173)

A música e as notas são caracterizadas pelos estados gasoso e líquido quando comparadas a fumaça e a notas lânguidas. Expressões auditivas se liquefazem e se relacionam com os personagens. Elas são utilizadas como forma de expressão e de demonstração de raiva por Mammachi, avó dos gêmeos. Da mesma forma que em *O paciente inglês*, a música adquire características líquidas e pode ser traduzida visualmente.

Na narrativa de Roy, os fluidos corporais podem ser vinculados a repressão e dor: “Rahel tinha aprendido: *Agitação Sempre Acaba em Lágrimas*” (1998, p. 106). O ensinamento é apresentado em itálicos para ser destacado na estrutura do texto, e em letras maiúsculas, para que sua importância de lei seja respeitada e apreendida. Da mesma forma, outros ensinamentos são apresentados com letras maiúsculas para simbolizar a aprendizagem exigida:

“Vou para Akkara” (...) “Para a Casa da História.” Rahel parou e virou-se para ele, e em seu coração uma mariposa parda com tufo de pêlo dorsal excepcionalmente densos desdobrou as asas predadoras. Abrindo devagar. Fechando devagar. “Por quê?”, Rahel perguntou. “Porque Tudo Pode Acontecer Para Qualquer Um”, Estha respondeu. “É melhor Estar Preparado”. (1998, p. 203)

As frases em maiúscula representam a voz da autoridade, lições a serem obedecidas. A casa existente na ilha é o local, no romance de Roy, em que grandes tragédias já aconteceram. A casa assusta os gêmeos, mas, ao mesmo tempo, os atrai porque eles têm a percepção de que é nessa casa que outros fatos significativos acontecerão. Por isso, Estha se dirige para lá ciente de que

grandes coisas podem se materializar e o preparo individual para lidar com elas também tem que ser maiúsculo como a exigência que elas demandam.

4.6. Focalizações fluidas e a fluidez da utilização dos gêneros textuais – “Ele agora está falando por quem?”

A voz era clara, aquática.
Divisadero – Michael Ondaatje

O contraste com uma voz sólida e imutável é representado quando Caravaggio e o paciente inglês estão conversando sobre suas memórias e o passado do paciente flui ininterruptamente. Os pensamentos de Caravaggio surgem destacados do bloco narrativo do parágrafo: “*Ele agora está falando por quem?* pensa Caravaggio” (ONDAATJE, 201, p. 166). A mistura de narrativas de primeira e terceira pessoas se torna mais manifesta: “Ele ainda se surpreende com a lucidez de disciplina do homem, que às vezes fala na primeira pessoa, outras vezes na terceira pessoa, ainda sem admitir que seja Almásy. ‘Quem estava falando dessa vez?’ ‘*Morrer significa que a gente passa para a terceira pessoa*’” (ONDAATJE, 2001, p. 169). Nesse sentido, quando o paciente inglês fala em terceira pessoa, discorrendo sobre si mesmo, sua narrativa parece fluir para um tom mais “oficial”, mais objetivo, ausentando-se e afastando-se de emoções e sentimentos – como a exatidão austera de sua monografia, um estudo descritivo e científico sobre geografia –, afastando-se do eu e aproximando-se da morte, representada pela utilização da narração em terceira pessoa.

Entretanto, para contrapor a história oficial em *O paciente inglês*, há as histórias de Hana, do paciente inglês, de Caravaggio e de Kip. Considero essas variações de focalizações um outro aspecto de uma poética da fluidez. A narrativa de Roy, por exemplo, amplia as possibilidades de focalizações diversas com estilos diferenciados que exemplificam os discursos de personagens mais contestadores. Mikhail Bakhtin já havia associado a multiplicidade de vozes ficcionais – heteroglossia – à natureza híbrida da forma do romance: “o romance permite a incorporação de vários gêneros, artísticos (contos, baladas líricas, poemas, cenas dramáticas, etc.) e não-artísticas (gêneros religioso, escolar, retórico, cotidiano, e outros). Em princípio, qualquer gênero poderia ser incluído na construção de um romance” (1981, p. 320-321). Os dois romances apresentam registros não-tradicionais da língua e da linguagem que chamam a atenção para a percepção de diferentes possibilidades de forma e de diferentes manifestações literárias.

Em *O paciente inglês*, o personagem que dá título ao romance e cujas ações são objeto da narração torna-se, por sua vez, ator que narra a sua própria estória. Dentro de sua estória, há outros personagens que desenvolvem a estória principal. De acordo com Shlomith Rimmon-Kenan, “tais narrativas dentro de narrativas criam uma estratificação de níveis na qual cada narrativa interna é subordinada à narrativa na qual ela está embebida”¹⁸ (1983, p. 91).

Ainda na obra de Ondaatje, há algumas representações textuais que diferem da estrutura narrativa convencional da grande maioria dos romances, como legendas de mapas, rodapés de esquema de bomba escritos por Kip, transcrições de cartas:

Maman é uma palavra francesa, Clara, uma palavra circular, que sugere abraços, uma palavra pessoal que pode até ser gritada em público. Uma coisa tão reconfortante e eterna como uma barça. Se bem que você, em espírito, é ainda uma canoa, eu sei. Pode dar uma guinada brusca para o lado, sair do rio e penetrar num córrego em um segundo. Ainda independente. Ainda privada. Não uma barça responsável por todos à sua volta. (2001, p. 199)

No exemplo acima, a utilização de itálicos e de palavra em outra língua que não a inglesa se junta à representação textual diferenciada, de uma carta. Tradicionalmente, itálicos são usados para se referirem a palavras de origem estrangeira, o que Compagnon chama de “empréstimos de uma língua estrangeira”. O teórico acrescenta: “escrevo em itálico meu léxico íntimo, um dicionário poliglota ou idioletal, minha enciclopédia pessoal. Assim, estou mais presente no itálico que em qualquer outro lugar: o itálico é narcisista; desejaria, sem dúvida, que o leitor recortasse meu texto seguindo seu traçado” (2007, p. 53). Para o teórico, o que é estrangeiro à língua materna e, por isso, representado em itálicos, torna-se a própria língua do escritor. Nesse sentido, as palavras estrangeiras, representadas em itálico nos dois romances, se transformam em um vocabulário intrínseco das duas narrativas e em palavras próprias dos universos criados em *O paciente inglês* e *O deus das pequenas coisas*. Essas palavras estrangeiras, representadas em itálicos, são fluidas na forma, pela apresentação que difere da convencional e também são fluidas devido às várias formas como são utilizadas dentro dos dois textos considerados. Na passagem de *O paciente inglês* considerada acima o itálico é utilizado para definir a palavra estrangeira. Além disso, a própria definição utiliza imagens e objetos relacionados a líquidos e as imagens chamam a atenção para a fluidez das coisas e para a possibilidade de escolhas a serem feitas. Nesse sentido,

¹⁸ “Such narratives within narratives create a stratification of levels whereby each inner narrative is subordinate to the narrative within which it is embedded”. (Tradução nossa).

a definição, em vez de solidificar um conceito – *maman* –, é mostrada como fluida tanto na apresentação quanto na conceituação.

Ainda nessa carta, há o desenho esquemático de um pombal, feito por Hana. Uma carta é um registro mais íntimo, mais informal. No entanto, o romance de Ondaatje explora as ambivalências das coisas. O desenho acrescentado por Hana chama a atenção para o fato de que desenhos são mais informais que registros escritos porque buscam veicular significado por meio do traço e não da explicação descritiva de uma narração. O desenho de Hana é utilizado para representar o local em que seu pai havia morrido: “*a linha horizontal separando a terça parte superior era chamada beiral dos ratos – servia para impedir que os ratos escalassem pelo teto e assim os pombos ficavam seguros. Seguros como num pombal. Um lugar sagrado. Parecido com uma igreja, de muitas maneiras. Um lugar reconfortante. Patrick morreu num lugar reconfortante*” (2001, p. 199). O romance utiliza o desenho como expressão da relação que Hana cria entre a morte do pai e a segurança do pombal. Nesse sentido, a personagem utiliza um desenho para relacionar a morte do pai com o sagrado, com o conforto de uma morte tranquila e protegida. Além disso, o desenho é outro exemplo das várias formas textuais que os dois romances utilizam, uma característica do que chamo de poética da fluidez: formas que questionam a unipresença do registro linguístico gráfico e apresentam outras possibilidades de representações de linguagem dentro do universo das letras e das palavras.

Em *O deus das pequenas coisas*, o encontro entre os itálicos e a escrita de outras representações textuais, tais como cartas, para contar pequenas histórias criadas por Estha e Rahel e para a apresentação de receitas culinárias, também ocorre. Nesse último caso, no preparo de uma geleia de banana, a presença de pectina – uma substância branca amorfa que se extrai de frutos – desperta a imaginação de Estha e o remete à passagem bíblica em que os casais de animais se enfileiram aos pares antes do dilúvio:

Meninamenino.
Meninamenino.
Meninamenino.
Meninamenino.
 Gêmeos não. (ROY, 1998, p. 200)

A voz narrativa justapõe os dois gêneros apontando para a possibilidade de comunhão e encontro sexual, excluindo os dois irmãos. No entanto, a passagem funciona também como uma antecipação para o encontro que ocorrerá no final da narrativa. Na mesma passagem, o

movimento de mexer a geleia transforma-se no ato de remar um barco: “Girar e girar virou para a frente e para trás. Atravessando o rio escarlate pegajoso. Uma canção da corrida de barcos de Onam encheu a fábrica: ‘*Thaiy thaiy thaka thaiy thaiy thome!*’” (ROY, 1998, p. 201). Novamente, a passagem alude à conclusão da narrativa em que Estha e Rahel levarão provisões a Velutha na ilha da Casa da História e necessitam de um barco para que os objetos e mantimentos não se molhem.

Os dois romances, além de colocar a linguagem e os usos que os dois autores fazem dela em primeiro plano, chamam a atenção para o fato de que a linguagem constrói realidades e cria ideologias específicas. Algumas partes dos dois romances são registradas de forma tradicional: capítulos compactos, parágrafos plenos, sentenças inteiras e palavras convencionais. Algumas partes dos romances nitidamente refletem essas convenções como é o caso do capítulo sobre a vida de Margaret e Chacko na Inglaterra em *O deus das pequenas coisas* e dos registros geográficos em *O paciente inglês*. As passagens do romance de Ondaatje o aproximam do romance histórico tradicional no qual um narrador em terceira pessoa, onisciente, fornece uma história oficial e autoritária de exploração desértica, despojos de bombas da Segunda Guerra Mundial e a campanha dos aliados na Itália.

Nesse sentido, o texto de *O paciente inglês*, em alguns momentos, abandona sua linguagem poética e adota um tom próximo a de documentação histórica. O personagem principal do romance de Ondaatje antes acreditava na descrição exaustiva sem valorizações estéticas da geografia dos espaços e, portanto, afirma que “eu achava que as palavras faziam as emoções se curvarem, como gravetos fincados na água corrente” (2001, p. 162). Essa subjugação dos sentimentos pelo uso descritivo de uma linguagem, buscada pelo paciente inglês, faz com que sua monografia seja considerada como um livro não-íntimo. Como apontado por Émile Benveniste: “O historiador não dirá jamais *eu* nem *tu* nem *aqui* nem *agora*, porque não tomará jamais o aparelho formal do discurso que consiste em primeiro lugar na relação de pessoa *eu* : *tu*. Assim, na narrativa histórica estritamente desenvolvida, só se verificarão formas de terceira pessoa” (1988, p. 262). Da mesma forma, Hutcheon afirma que “a terceira pessoa do pretérito perfeito, tradicional e constatadora, correspondente à história e ao realismo” (1991, p. 27). O paciente inglês, em sua tentativa de transformar sua monografia em descrição geográfica, que se tornaria documentação histórica, busca usar uma linguagem sólida: em terceira pessoa, formal e acadêmica. Todo o capítulo “In situ” é narrado sem a frequência de metáforas ou itálicos dos

capítulos precedentes. A forma do capítulo se encontra em consonância com o conteúdo: relata o treinamento de Kip na Inglaterra para ser um sapador. O título remete à presença do indiano na Inglaterra. Ele estaria “in situ” (no lugar) para receber a formação adequada para se tornar um sapador competente; entretanto, o sentimento que Kip experimenta, várias vezes, é o de estar fora de lugar, de ser um estrangeiro.

Da mesma forma, em *O deus das pequenas coisas*, a narrativa adota um estilo mais formal em todo o capítulo 13, intitulado “O pessimista e o otimista”. O capítulo descreve a estória de Chacko e Margaret Kochamma: como se conheceram na Inglaterra, o início do relacionamento e a gravidez de Margaret. As treze páginas do capítulo são compostas por pouquíssimas metáforas e jogos de palavras e a frequência do uso de itálicos é extremamente pequena se comparada ao resto do romance – há quase oito páginas seguidas sem nenhum uso de itálicos. A voz narrativa adota um tom que parece focalizar o estilo mais contido, mais formal, mais direto de Margaret. O capítulo, portanto, exemplifica a utilização de uma narrativa mais convencional, já que parece mimetizar o tom da personagem Margaret Kochamma – uma inglesa que adota atitudes e posicionamentos considerados mais convencionais e menos questionadores.

Nesse sentido, a forma proposta, nessa poética fluida, é “dialógica”: caracterizada pelo jogo constante de vozes diferentes, além de híbrida por sua incorporação de outros gêneros literários. Calvino, ao discutir seu processo de criação, afirma que

é perfeitamente natural que eu, escritor de *fiction*, inclua no mesmo discurso poesia em versos e romance, porque em nossa cultura literária a separação e especialização entre as duas formas de expressão e entre as respectivas reflexões críticas é menos evidente que em outras culturas. Minhas reflexões sempre me levaram a considerar a literatura como universal, sem distinções de língua e caráter nacional, e a considerar o passado em função do futuro. (2006, p. 9)

Portanto, a poética discutida a partir dos dois romances apresenta uma fluidez no que diz respeito à articulação das várias vozes apresentadas nas duas narrativas, que enfatizam a pluralidade de discursos. Essa poética também é fluida no sentido de que junto ao discurso tradicionalmente considerado formal e convencional de narração do romance juntam-se outros estilos narrativos que remetem, entre outros, a poesia, a diários, a manuais. Entre outros aspectos, *O paciente inglês* e *O deus das pequenas coisas* são obras pós-modernas no sentido apontado por Hutcheon quando afirma que, frequentemente, na estética pós-moderna, as “fronteiras entre os gêneros literários

tornaram-se fluidas: quem pode continuar dizendo quais são os limites entre o romance e a coletânea de contos” (1991, p. 26).

A caracterização tanto da forma quanto do conteúdo, dos dois romances, com o auxílio de imagens associadas a líquidos, pode ser vista como um aspecto de uma poética fluida. Culler afirma que uma “obra literária é um objeto estético porque, com outras funções comunicativas inicialmente postas em parênteses ou suspensas, exorta os leitores a considerar a inter-relação entre forma e conteúdo” (1999, p. 39-40). A fluidez de conteúdo, nos dois romances, ocorre na caracterização dos espaços, da história, da memória e dos personagens, principais e secundários. A caracterização fluida dos personagens permite o questionamento de identidade nacional e de gênero. Em relação à forma, há momentos em que as narrativas se aproximam de uma estruturação poética, em versos e estrofes, e há momentos em que elas se aproximam de registros formais que se distanciam da linguagem literária, conforme exemplificado acima. A utilização recorrente de imagens e símbolos associados a líquidos e fluidos fazem parte da estruturação e do desenvolvimento dos dois romances. Essa repetição recorrente de imagens e símbolos amalgama os temas dos romances. As constantes imagens de líquidos e fluidos acentuam a interação dos diferentes elementos das obras, mergulhando-as em uma rede de relações.

4.7 Subjetividades Fluidas

Li uma vez um livro sobre correntes aquecidas e sobre vulcões submarinos. Em determinados lugares, sob as profundezas geladas, às vezes existem cavernas secretas de água cálida (...) ele me toca como um selvagem, e eu consigo acalmar seu furor vulcânico. E mais: peixinhos passam por nós, como se fossemos feitos de água. E em sua passagem, eles despendem levíssimas descargas que me causam um intenso prazer.

Meu Michel – Amóz Os

Após discutir as representações fluidas dos personagens, nos capítulos 2 e 3, e como elas questionam noções sedimentadas de identidade nacional e de gênero, discuto, nesta seção, as subjetividades fluidas que sofrem tentativas de cerceamento por uma sociedade que busca a solidez por meio do controle e da homogeneização. Em muitos casos, a literatura veicula conceitos ideológicos que reproduzem noções de fixidez e de solidificação da subjetividade. Nesse sentido, Belsey afirma que “a função da ideologia é apresentar uma posição do sujeito fixa e imutável, elemento de um dado sistema de diferenças que é a natureza e o mundo da

experiência humana, e mostrar a acção possível como uma repetição sem fim de uma acção ‘normal’, familiar” (1982, p. 96).

Tradicionalmente, a noção de identidade carrega consigo uma imagem de harmonia, de lógica e de consistência. Bauman discute que a “busca da identidade é a busca incessante de deter ou tornar mais lento o fluxo, de solidificar o fluido, de dar forma ao disforme” (2001, p. 97). Dessa forma, os seres humanos lutam para conter aquilo que está em constante conflito, em ebulição, e tentam dar uma aparência de organização e de estabilização, tentam solidificar aquilo que é fluido. Mas, de acordo com Bauman, “as identidades, que não tornam o fluxo mais lento e muito menos o detêm, são mais parecidas com crostas que vez por outra endurecem sobre a lava vulcânica e que se fundem e dissolvem novamente antes de ter tempo de esfriar e fixar-se” (2001, p. 97). Nesse sentido, as identidades se encontram em constantes processos cíclicos de busca por estabilização e de fluxo incessante.

Portanto, tanto a linguagem do texto literário quanto as representações de subjetividades sofrem tentativas de encarceramento, de congelamento. Entretanto, a linguagem, dentro de seu próprio universo linguístico, pode ser performativa e interrogativa, e como tal, pode não permitir a solidificação de significados. De acordo com Northrop Frye, “a literatura não é um meio de acesso a coisas sólidas e a experiências imediatas e constitui antes uma esfera de ‘cultura autônoma’” (1973, p. 127). Ainda pelas palavras de Belsey, “o texto, composto de contradições, já não está restrito a uma leitura única, harmoniosa e autoritária. Em vez disso, torna-se *múltiplo*, aberto à releitura, não já como um objecto de consumo passivo, mas como objecto de trabalho para o leitor produzir significado” (1982, p. 110). Nesse sentido, as contradições existentes dentro do texto permitem inúmeras leituras possíveis realizadas por sujeitos-leitores que produzem significado.

Dessa forma, é a língua, e o uso feito dela, que oferece a possibilidade de subjetividade porque ela permite ao falante anunciar-se a si mesmo como “eu”, como sujeito da frase. É por meio da língua que as pessoas se constituem a si mesmas como sujeitos. Jacques Derrida afirma que “o sujeito (idêntico a si mesmo ou mesmo consciente da sua auto-identidade, auto-consciente) está inscrito na língua, que é uma ‘função’ da língua. Ele se torna um sujeito *falante* ao adaptar a sua fala (...) ao sistema de prescrições linguísticas, considerado como o sistema de diferenças” (2002, p. 120). Nesse sentido, o sujeito está sempre em um processo de construção

posto em crise por alterações da língua e da formação social, que são passíveis de mudança. No fato de o sujeito ser um processo em constante mudança, reside a possibilidade de transformação.

Essa capacidade de mudança, de movimentação e de mobilidade é, também, uma característica dos fluidos. Bauman apresenta as características dos fluidos e afirma que eles possuem uma contínua e irrecuperável mudança de posição de uma parte do material em relação a outra parte quando sob pressão deformante e isso constitui o fluxo, uma propriedade característica do estado fluido. Em contraste, as forças deformantes num sólido torcido ou flexionado se mantêm, pois o sólido não sofre o fluxo (2001, p. 7). Nesse sentido, devido à sua propriedade de fluxo, o estado líquido é o mais adequado para processos de mudança porque ele é mais maleável, ele é capaz de transformar sua forma em função das necessidades do espaço e pode, depois, adquirir outras formas ou até retornar à sua forma anterior. Portanto, é no fluxo dos líquidos que mudanças podem ocorrer.

Bauman afirma que “não há afirmação que não seja auto-afirmação, nem identidade que não seja construída” (2001, p. 205). Os sujeitos discutidos no contexto dessa poética da fluidez estão em constante processo de construção, em constante processo de autodeterminação. Para Bauman, ser moderno significa estar sempre à frente de si mesmo, num estado de constante transgressão e também significa ter uma identidade que só pode existir como projeto não-realizado (2001, p. 37). As representações de personagens estudadas sob uma perspectiva da poética da fluidez mantêm essa constante liquidez representacional dos sujeitos e possui a percepção de que ignorar esse projeto incompleto a que Bauman se refere, representar personagens inerentemente bons ou ruins, unidimensionais, apresentar resolução de conflitos que levam ao final feliz eterno significa solidificar os temas narrativos e impedir o fluxo de interpretações possíveis.

Como demonstro nos capítulos 2 e 3, os personagens apresentados pelos romances são fluidos no sentido de que apresentam características ambivalentes, complexas. Hélène Cixous questiona não somente a estabilidade, mas também a unidade do eu. O “eu”, para ela, é sempre mais do que um, diverso, capaz de ser todos aqueles que ele será em algum tempo, um grupo que atua conjuntamente (1974, p. 387). Nesse sentido, no que diz respeito às noções de formação do sujeito, a poética da fluidez desafia o pressuposto de um eu unificado. O eu é um fluxo constante e a noção de um eu estável, sólido, se desintegra, se liquefaz.

As identidades veiculadas pelos dois romances simbolizam essa movimentação entre solidez e fluidez. No romance de Ondaatje, a afirmação de que somos estranhos planetários e bastardos internacionais remete a um processo de estranhamento em relação a nações. Ao mesmo tempo, o romance valoriza as histórias e os livros comunitários, apontando para a identificação entre os seres, entre os personagens. No romance de Roy, a fluidez do eu, em oposição à solidificação de identidade, encontra a representação mais contundente exemplificada pela concepção dual dos gêmeos: “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” (1998, p. 14). A noção de subjetividade dos gêmeos é fluida já que eles enxergam a si mesmos como um ser contínuo. Eles se veem como um ser único que havia vivido no interior de Ammu e tinham nadado para fora dela no nascimento (1998, p. 100). Entretanto, há um deslocamento do “nós” para o “eles”, ao longo da narrativa: “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” (1998, p. 15).

Finalmente, é necessário considerar que a subjetividade fluida, por ser processual e estar posicionada em uma realidade que exige acomodação identitária, enfrenta situações de desestabilização. Como afirma Bauman quando compara o antes e o recente agora: “não se engane: agora, como antes – tanto no estágio leve e fluido da modernidade quanto no sólido e pesado –, a individualização é uma fatalidade, não uma escolha” (2001, p. 43). O teórico acrescenta que a busca por individualização e pela liberdade individual de escolher são inevitáveis, que a autossuficiência é uma ilusão e que as frustrações e a existência de problemas fazem com que os indivíduos se sintam culpados porque não foram suficientemente decididos e industriais (2001, p. 43). Nesse sentido, ser fluido acarreta ansiedade, tomada constante de decisões, insegurança e questionamentos sobre os resultados alcançados ou não atingidos.

Bauman discute que “estar inacabado, incompleto e subdeterminado é um estado cheio de riscos e ansiedade, mas seu contrário também não traz um prazer pleno, pois fecha antecipadamente o que a liberdade precisa manter aberto” (2001, p. 74). Dessa forma, uma identidade que pretende ser sólida impede a liberdade de escolhas diferenciadas e o processo de

mudança constante. Uma identidade fluida, por sua vez, está sempre sujeita a perdas e a inquietações. Bauman exemplifica essa desestabilização identitária por meio de uma imagem marítima: “As perdas equivalem aos ganhos. A vida está fadada a navegar entre os dois, e nenhum marinheiro pode alardear ter encontrado um itinerário seguro e sem riscos” (2001, p. 75). Nesse sentido, os seres humanos são marinheiros, que parecem navegar sós, cruzando um mar gigantesco sem nenhuma promessa de terra firme e sólida que lhes dê segurança e estabilidade. Por isso, Bauman critica o papel do comunitarismo na atualidade e seu discurso de retorno às comunidades, ao fortalecimento da família e da reconstrução dos valores tradicionais já que “o principal apelo do comunitarismo é a promessa de um porto seguro, o destino dos sonhos dos marinheiros perdidos no mar turbulento da mudança constante, confusa e imprevisível” (2001, p. 196). Dessa forma, vários marinheiros podem buscar um porto para que não precisem navegar em águas turbulentas. Esse porto pode ser a comunidade nacional que Bauman critica: “o difuso amontoado de indivíduos atemorizados e desorientados em alguma coisa vagamente assemelhada a uma ‘comunidade nacional’; e essa é uma das poucas tarefas que os governos de nosso tempo são capazes de fazer e têm feito” (2001, p. 127).

Arjun Appadurai também discute a instabilidade e as incertezas, quando considera a fluidez das dimensões culturais, ao afirmar que

tanto os pontos de partida como os pontos de chegada estão em fluxo cultural e por isso a busca de pontos de referência estáveis quando são feitas as opções de vida pode ser muito difícil. É nesta atmosfera que inventar a tradição (e a etnia, o parentesco e outros marcadores de identidade) pode ser uma tarefa esquivada, pois a busca de certezas vai sendo frustrada pela fluidez da comunicação transnacional. (1996, p. 65)

Nesse sentido, as configurações estáveis de povo, lugar, nacionalidade e gênero perdem a aparência de isomorfismo.

Em *O deus das pequenas coisas*, essa ansiedade é enfrentada pela certeza de que não há estabilidade: “Não pertencemos a lugar nenhum. Navegamos sem âncora por mares turbulentos. Pode ser que nunca nos permitam desembarcar em terra” (ROY, 1998, p. 62). Na narrativa de Ondaatje, o conceito de bastardos internacionais simboliza o enfrentamento da ansiedade, pois remete a indivíduos nascidos num lugar e que escolhem viver em outro e lutam a vida toda para voltar ou ir para longe da terra natal. Pela perspectiva poética aqui proposta, o que Bauman considera como instabilidade do ser humano em uma modernidade líquida, a poética da fluidez que delineio aqui considera como indivíduos que buscaram a liquefação, que soltaram as algemas

sólidas da imposição e da opressão social, mas acabaram se tornando indivíduos isolados, se tornaram indivíduos gaseificados que não interagem, fluidamente, com outros indivíduos. Da mesma forma, os marinheiros perdidos que defendem o comunitarismo são indivíduos que buscam um retorno à solidificação e sua aparente estabilização identitária.

Os dois romances analisados nesta tese questionam representações sólidas e apresentam possibilidades de representações fluidas que sofrem constantes subjugações por parte de convenções e valores sociais sedimentados. Os destinos dos personagens principais, dos dois romances, exemplificam essas subjugações. Em *O paciente inglês*, o personagem principal sofre um atentado cometido pelo marido ciumento de Katharine e tem seu corpo queimado e desfigurado; Caravaggio também tem seu corpo torturado e mutilado por um exército europeu; Hana e Kip têm seu romance diluído devido às consequências das bombas nucleares lançadas no Japão, que fazem com que Kip questione suas relações com os personagens europeus. Em *O deus das pequenas coisas*, Ammu e Velutha perdem suas vidas quando seu romance transgressor é revelado e Estha e Rahel são forçados a se separar e não encontram estabilidade no final da narrativa.

O objetivo da poética da fluidez aqui discutida é questionar a existência de um sentido indiscutível e único e refletir sobre a possibilidade de um reconhecimento do valor das diferenças e das contradições. Portanto, esta poética traz a consciência de que seus questionamentos em relação àquilo que é sólido liquefaz noções e crenças limitadoras em relação a nacionalidade e a gênero e não busca substituí-las por outras que se solidificarão, mas sim, permitir o espaço para outras representações que não sejam únicas e restritivas. A poética da fluidez procura problematizar e questionar o conhecimento histórico, a subjetividade, a narratividade, a textualidade e o discurso, sem oferecer respostas únicas e eternas, evitando a disseminação de uma ideologia totalizante. O objetivo não é transformar o fluido em sólido. Essa poética se propõe a integrar teoria e prática, organizando-se em torno de questões – narrativa, representação, textualidade, subjetividade, ideologia – que a arte e a teoria problematizam e continuamente reformulam em termos paradoxais. Afinal, como defendido por Compagnon, “é típico dos atos de escrita, ou de linguagem, autorizar a confusão dos contrários ou dos contraditórios, dissolver as fronteiras em uma transação metonímica” (2007, p. 33). Essa poética pretende expor a solidez que restringe representações literárias e de identidade diferenciadas e dissolvê-la. A proposta resultante é a percepção constante da consideração de outros parâmetros e paradigmas.

Uma das características de uma poética baseada nos fluidos é a consciência de que a reconsideração e a movimentação são processos constantes que não podem e não devem ser evitados. Portanto, há uma percepção nítida de que valores, da produção e da crítica literárias, e subjetividades serão considerados o tempo todo. Uma poética da fluidez permite a apresentação e a consideração de produções literárias e de subjetividades que não sejam delimitadoras, discriminatórias e preconceituosas. Belsey argumenta que ao reunir discursos existentes que pretendem ser científicos e pondo em primeiro plano as incompatibilidades e colisões entre eles, podemos produzir discursos novos mais coerentes, que, até que as suas próprias contradições sejam expostas, possam reclamar o estatuto de conhecimento. Um conhecimento dessa espécie, embora seja testado na prática, não procura uma garantia numa ordem extradiscursiva da realidade. Simultaneamente, nunca é definitivo, é sempre hipotético, está sempre pronto a reconhecer a possibilidade da sua própria incoerência. Nesta medida, nunca é constante, mas está em desenvolvimento contínuo. A sua única certeza é a insuficiência dos discursos de ideologia (1982, p. 71).

Uma poética que se pretenda fluida percebe a circularidade das contestações e de um momento de quase acomodação que é acompanhado por outro momento contestatório. Discursos coerentes são questionados pela exposição de suas próprias contradições e são substituídos por outros discursos mais coerentes que têm suas contradições expostas em um movimento incessante e ininterrupto. Em relação a constantes contestações, *O paciente inglês* questiona a opressão social e valoriza vidas individuais e *O deus das pequenas coisas* questiona os grandes fatos históricos e valoriza os acontecimentos particulares. Nesse sentido, os dois romances buscam fazer um trajeto do público para o privado, no caso do romance do Ondaatje, e das grandes coisas para as pequenas coisas, no caso do romance de Roy.

Após problematizar a maneira de viver dos indivíduos na modernidade, Bauman aponta para possibilidades futuras ao afirmar que “uma sociedade autônoma, uma sociedade verdadeiramente democrática, é uma sociedade que questiona tudo o que é pré-determinado e assim *libera a criação de novos significados*. Em tal sociedade, todos os indivíduos são livres para escolher criar para suas vidas os significados que quiserem (e puderem)” (2001, p. 242). A poética da fluidez veiculada nos dois romances aponta para a opressão social infringida sobre os personagens e a luta que alguns deles travam para que suas escolhas, interpretações e criação de significados sejam respeitadas e efetivadas. As duas narrativas recusam a obediência e o

conformismo e promovem a autonomia e a liberdade. Assumir a responsabilidade individual é, para Bauman, o que pavimenta o caminho para uma sociedade verdadeiramente autônoma (2001, p. 243).

A poética da fluidez discutida nesta tese, a partir da literariedade e do trabalho com a linguagem realizado pelos romances *O paciente inglês*, de Michael Ondaatje, e *O deus das pequenas coisas*, de Arundhati Roy, questiona narrativas totalitárias e homogeneizantes. Essa poética pretende chamar a atenção para o surgimento de constantes possibilidades linguísticas e de representações variadas de personagens em relação a nacionalidade, no caso do romance de Ondaatje, e a gênero, no caso do romance de Roy. Em relação às possibilidades linguísticas, essa poética destaca a inversão de palavras, apresentação de formas referentes a outros gêneros dentro da narrativa principal, ludicidade com as justaposições e elisões – de palavras, de frases e de parágrafos. Considera também a apresentação textual dos dois romances em que as duas narrativas são, em alguns momentos, metamorfoseadas em itálicos e apresentam aliteraões constantes. As várias focalizações e os diferentes gêneros textuais apresentados são componentes de uma poética que valoriza as contribuições metalinguísticas que a própria literatura tem a oferecer ao fazer literário. O trabalho realizado com a linguagem, discutido por essa poética, se relaciona com a desestabilização da solidez de identidade dos personagens e a consideração de uma fluidez identitária. Todas essas características, aliadas às várias imagens e metáforas associadas a líquidos e fluidos, apontam para uma fluidez linguística que os dois romances apresentam, destacando o caráter escorregadio da linguagem. Os efeitos de uma poética da fluidez, no caso de *O paciente inglês* e *O deus das pequenas coisas*, são os questionamentos de nacionalidade e de gênero e, também, a sistematização de uma poética contemporânea que utiliza imagens e metáforas associadas a líquidos e fluidos que produzem questionamentos e uma possível teorização para outras leituras.

Considerações Finais

Para que as possibilidades continuem infinitas, nenhuma deve ser capaz de petrificar-se em realidade para sempre. Melhor que permaneçam líquidas e fluidas.

Modernidade Líquida – Zygmunt Bauman

A epígrafe utilizada para as considerações finais do presente estudo está relacionada com os objetivos de minha tese e com a possibilidade interpretativa que *O paciente inglês*, de Michael Ondaatje, e *O deus das pequenas coisas*, de Arundhati Roy, permitem e suscitam. Zygmunt Bauman investiga a mudança provocada na condição humana pelo o que ele denomina de “modernidade líquida”. O sociólogo se dedica à seguinte questão:

o fato de que a estrutura sistêmica seja remota e inalcançável, aliado ao estado fluido e não-estruturado do cenário imediato da política-vida, muda aquela condição de um modo radical [de padrões, códigos e regras a que podíamos nos conformar, que podíamos selecionar como pontos estáveis de orientação e pelos quais podíamos nos deixar depois guiar] e requer que repensemos os velhos conceitos que costumavam cercar suas narrativas. Como zumbis, esses conceitos são hoje mortos-vivos. A questão prática consiste em saber se sua ressurreição, ainda que em nova forma ou encarnação, é possível; ou – se não for – como fazer com que eles tenham um enterro decente e eficaz. (2000, p. 15)

Em um mundo em que padrões, códigos e regras sólidos são questionados e deixam de responder às questões propostas pelos indivíduos, Bauman estuda a condição líquida e fluida da modernidade que pode permitir espaço para possibilidades infinitas. O sociólogo também considera que o estado de provisoriedade, de incompletude, de subdeterminação, de fluidez, gerado pela modernidade líquida, cria muita ansiedade. Entretanto, um falso estado de solidez eliminaria possibilidades de liberdade e expressão, que podem ser mantidas abertas. As duas narrativas analisadas nesta tese questionam essa condição sólida de padrões, códigos e regras – o romance de Ondaatje, em relação a conceitos de nacionalidade, e o romance de Roy, em relação a parâmetros de gênero. Esses questionamentos são frequentemente veiculados por meio da utilização de imagens associadas a líquidos e fluidos, que são relacionadas aos personagens, aos temas representados – tempo, espaço, história e memória – e ao trabalho com a linguagem. A esse trabalho com o texto literário denominei de poética da fluidez.

O tempo, apresentado nos dois romances, é aquele da repetição. É uma repetição que cria o novo e vai conduzindo o processo de leitura. A organização estrutural é articulada por meio de

idas e vindas, como o movimento ininterrupto de águas. As narrativas fluem em direção ao passado e, por várias vezes, retomam seu ciclo, desafiando e desestabilizando noções tradicionais de tempo e de estrutura temporal, elas questionam noções de linearidade e apresentam um tempo dos ciclos. O posicionamento de uma passagem no início da narrativa ou no final modifica o processo de leitura assim como o produto final, a leitura feita dos romances. Os focos temporais frequentemente movimentam-se para trás e retornam de acordo com a perspectiva específica do personagem que está sendo apresentado. Em *O paciente inglês* e *O deus das pequenas coisas*, o tempo e a construção temporal das narrativas não são lineares; na verdade, são cíclicos e suas relações com imagens de líquidos os tornam fluidos. A apresentação do tempo e de sua organização nos dois romances leva a um questionamento da necessidade dos leitores de que o mundo faça sentido por sua experiência de um início, meio e fim lineares e bem definidos.

Assim como o tempo, os espaços, tais como os desertos, casas, igrejas, quartos e cavernas, que poderiam geograficamente marcar fronteiras e limites, são descritos e personificados, nos dois romances, em termos líquidos. Eles não limitam ou encarceram, mas expandem. As descrições espaciais, repletas de referências a líquidos e fluidos, se justapõem. Os espaços são múltiplos e parecem desafiar as leis da Física, uma vez que os estados físicos se liquefazem. Até manifestações de objetos e cenários secos e sólidos adquirem características líquidas. Espaços etéreos, como o sonho, são apresentados como locais de possibilidades de performance dos personagens. Conceitos imutáveis e sólidos que definiriam o “real” e o “verdadeiro” são questionados e o sonho e a realidade se inter-relacionam. Os objetos também adquirem funções diferenciadas ao serem vinculados à umidade. Nesse sentido, a recusa de ambas narrativas de estabelecer verdades limitadas e sólidas pode ser exemplificada por algumas imagens e metáforas que misturam o “real” e o “irreal”, o objeto em si e o simulacro.

Os dois romances questionam a história que tenta manter verdades únicas e autoritárias e que rejeita os seres humanos ou os julga, decreta e pune. Os registros individuais e fragmentados dos personagens recebem maior destaque em relação aos registros históricos formais. A história valorizada são as várias histórias individuais possíveis, de acordo com o número de focalizações utilizadas. As memórias individuais remetem à história do tempo dos ciclos, das repetições, em que passado, presente e futuro se comunicam.

Os dois romances, por meio de imagens e metáforas associadas a líquidos, questionam padrões, códigos e regras relacionados a nacionalidade, no caso de *O paciente inglês*, e a gênero,

no caso de *O deus das pequenas coisas*, e possibilitam representações de subjetividades múltiplas, complexas e fluidas. O livro de Ondaatje critica noções de uma identidade nacional que desconsidera subjetividades individuais e que oprime as relações entre os indivíduos. Nesse sentido, Ondaatje lida com a contradição apontada por Arjun Appadurai entre a ideia de que cada Estado-nação pode verdadeiramente representar apenas uma etnia e a realidade que os Estados-nações historicamente implicam, que é uma amálgama de muitas identidades (1996, p. 207). Uma nação é formada por vários cidadãos únicos e não por um bloco homogêneo. O romance denuncia explorações coloniais e imperialistas e critica tentativas de solidificação de uma história unitária baseada em uma memória coletiva unificada. Em contraponto, a narrativa de Ondaatje propõe a valorização de histórias e estórias múltiplas, comunais e individuais, baseadas em memórias individuais. Tentativas de encarceramento geográfico também são criticadas e, em oposição, os espaços são descritos como mutáveis e impossíveis de serem limitados. As leituras e escritas realizadas pelos personagens enfatizam a autodeterminação individual e valorizam a geografia do corpo e as focalizações variadas. Os conflitos culturais provenientes do convívio entre os personagens de diferentes nações não tendem a homogeneização, acomodação e unidade sólida, mas são resultados de relacionamentos complexos estabelecidos entre personagens igualmente intrincados. Essas relações refletem as novas formas de organização na contemporaneidade, discutidas por Appadurai, que são mais diversificadas, mais fluidas, mais provisórias, menos coerentes, menos organizadas e simplesmente menos implicadas nas vantagens relativas do Estado-nação (1996, p. 224). A desestabilização de um tempo histórico homogêneo e de um espaço geográfico limitado e a valorização de memórias individuais possibilitam a movimentação de uma nacionalidade sólida para assertividades mais fluidas.

O livro de Roy, por sua vez, expõe como os sistemas de casta, de classe e de gênero oprimem os personagens masculinos e, principalmente, os femininos. Assim como a narrativa de Ondaatje, a narrativa de Roy critica a necessidade da manutenção da ordem pelo nomear, as consequências do imperialismo britânico e seus efeitos na sociedade indiana pós-colonial. O romance representa os personagens por meio de imagens vinculadas a fluidos e desestabiliza características tradicionalmente associadas ao feminino e ao masculino, principalmente em relação aos quatro personagens centrais. As transgressões, ao sistema de casta e ao tabu do incesto, exemplificam a busca por afirmação individual e a valorização das pequenas coisas, que influenciam o desenvolvimento das grandes coisas, assim como as questões privadas se

sobrepõem às questões públicas no romance de Ondaatje. Os personagens secundários são apresentados como opositores dessa busca por afirmação dos personagens principais. Entretanto, esses personagens secundários também são descritos com características associadas a fluidos, que destacam desejos e vontades individuais. Nesse sentido, tanto os personagens principais quanto os secundários que gravitam em torno deles são representados de forma complexa e não-estereotipada. Portanto, o romance critica a noção de uma identidade coerente e estável e oferece assertividades mais fluidas principalmente em termos de representação de gênero.

O trabalho com a linguagem realizado pelos dois romances endossa ainda mais o que defini como poética da fluidez: uma poética que usa várias imagens associadas a líquidos e fluidos no tratamento da forma e do conteúdo, uma poética que utiliza a linguagem para criar uma reiteração de imagens líquidas e fluidas que definem os temas e os significados. Culler discute que “uma obra literária é um objeto estético porque, com outras funções comunicativas inicialmente postas em parênteses ou suspensas, exorta os leitores a considerar a inter-relação entre forma e conteúdo” (1999, p. 39-40). A poética aqui apresentada, em relação à forma, utiliza registros textuais e estrutura-se, de forma poética, em alguns momentos por meio de versos; cria jogos linguísticos com as palavras, com as frases e com os parágrafos – fundindo-os, rompendo-os, jogando com os parâmetros semânticos e sintáticos, utilizando os itálicos como geradores de significados. Além disso, em relação ao conteúdo, desestabiliza conceitos arraigados e estereotipados e apresenta focalizações diferenciadas de vários personagens e representa-os de forma complexa.

Catherine Belsey afirma que “os pressupostos sobre literatura envolvem pressupostos sobre a língua e sobre o significado, envolvendo estes, por seu lado, pressupostos sobre a sociedade humana. O universo independente da literatura e a autonomia da crítica são ilusórios” (1982, p. 37). Dentro desse mar de relações, a poética da fluidez aponta para o trabalho poético com a linguagem, realizado pelos dois romances, que desestabiliza noções de representações de personagens sólidos e considera a fluidez identitária. O sujeito individual não é representado como uma unidade e a subjetividade é considerada como um processo. Devido ao multifacetamento do indivíduo e ao processo contínuo da subjetividade é que a possibilidade de mudança existe.

A poética da fluidez advinda dos dois romances considera a identidade como uma produção, nunca completa, sempre em processo e sempre constituída dentro da representação

literária. Judith Butler afirma que é a “fluidez de identidades que sugere uma abertura à re-significação e à recontextualização” (2003, p. 197). A reconceitualização da identidade como um efeito, isto é, como produzida ou gerada, abre possibilidades de agenciamento que são excluídas pelas posições que consideram as categorias da identidade como funcionais e fixas. Falando de gênero como uma performance compulsória, Butler situa o agenciamento nas variações da ação, nas possibilidades de variação na repetição que carregam sentido e criam identidades alternativas. Há, ainda, um deslocamento da valorização da especificidade individual não mais por instituições sociais, mas dentro do próprio indivíduo por meio da autodeterminação. Portanto, essa poética desafia noções essencialistas, limitadoras e estanques do sujeito que cerceiam e estagnam as relações, impossibilitando a produção de outras subjetividades e oferecendo a possibilidade de imagens que são provisórias e provocadoras.

J. Hillis Miller afirma que os vários significados de uma obra não são a imposição livre de interpretações subjetivas realizadas pelo leitor, mas eles são controlados pelo texto, isto é, o romance proporciona o material textual para a identificação das possíveis explicações (1982, p. 40). Nesse sentido, qualquer interpretação possível de uma obra é realizada pelas relações entre os signos que a compõem e qualquer significado interpretado emerge da relação entre um leitor e a obra. Belsey discute que a tarefa da crítica é estabelecer o que não se disse no texto, descentralizá-lo com o fim de produzir um conhecimento real da história (1982, p. 139). A poética da fluidez, aqui discutida, trabalha com a produção do conhecimento dos textos analisados. Ela não é somente um processo de reconhecimento, mas é também uma tarefa de produção de sentido, já que permite a construção do seu objeto e a produção do significado da obra. Ainda de acordo com Belsey, “libertado da fixidez do modelo de comunicação, o texto está disponível para produção no processo de leitura” (1982, p. 143). Os efeitos gerados por essa poética da fluidez, que se traduz por meio de uma recorrente utilização de imagens e metáforas de líquidos e fluidos, presentes nos dois romances aqui analisados, são os questionamentos de narrativas totalitárias e homogeneizantes, a apresentação de possibilidades linguísticas e de representações variadas de personagens em relação a nacionalidade e a gênero, e uma teorização que sirva de possibilidade para leituras de outras obras que apresentem essas características aqui apontadas.

Referências Bibliográficas

- ADHIKARI, M. Power Politics in *The God of Small Things*. In: *Arundhati Roy: The Novelist Extraordinary*. Nova Delhi: Prestige, 1999.
- ADIGA, Aravind. *O tigre branco*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.
- ALMEIDA, Sandra Regina Goulart. Corpos fronteiriços em deslocamentos culturais: A política do corpo em *O deus das pequenas coisas*. In: *Gênero e representação em literaturas de língua inglesa*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2002. p. 92-98.
- ALMEIDA, Sandra Regina Goulart. Untouchable Bodies: Arundhati Roy's Corporeal Transgression". In: ALMEIDA, Sandra. (Ed.). *Gender Studies and Feminist Perspectives*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2002. p. 257-74.
- ALMEIDA, Sandra Regina Goulart. *Writing From The Place of the O(o)ther: The Poetic Discourse of Transgression in the Works of Virginia Woolf, Clarice Lispector and Teolinda Gersão*. 1994. (Doutorado em Letras) – Universidade da Carolina do Norte, Chapel Hill, 1994.
- ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- ANDRADE, Mário de. *Poesias completas*. São Paulo: Itatiaia Editora, 2005.
- ANG, Ien, HERMES, Joke. Gender and/in Media Consumption. In: *Mass Media and Society*. Londres: Edward Arnold, 1991.
- APPADURAI, Arjun. Disjunção e diferença na economia cultural global. In: FEATHERSTONE, Michael (Org). *Cultura global: Nacionalismo, globalização e modernidade*. Petrópolis: Vozes, 1999. p. 311-327.
- APPADURAI, Arjun. *Dimensões culturais da globalização*. Lisboa: Teorema, 1996.
- ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.
- ARMSTRONG, John. Nations Before Nationalism. In: *Nationalism*. Nova Iorque e Oxford: Universidade de Oxford, 1996. p. 140-7.
- ARMSTRONG, Karen. *Breve história do mito*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- ASHCROFT, Bill, Gareth Griffiths e Helen Tiffin. *The Post-colonial Studies Reader*. Londres e Nova Iorque: Routledge, 1995.
- ASHCROFT, Bill. Constitutive Graphomony. In: ASHCROFT, Bill, Gareth Griffiths e Helen Tiffin (Eds.). *The Post-colonial Studies Reader*. Londres e Nova Iorque: Routledge, 1995. p. 298-302.

- ASHCROFT, Bill et al. *Post-colonial Studies: The Key Concepts*. Londres e Nova Iorque: Routledge, 2000.
- ATWOOD, Margaret. *A odisséia de Penélope*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- ATWOOD, Margaret. *Selected Poems*. Toronto: Oxford University Press, 1976.
- AUSTIN, J. L. *How to Do Things With Words*. Oxford e Nova Iorque: Oxford University Press, 1988.
- BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos*. São Paulo: Martin Fontes, 1998.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Rio de Janeiro: Eldorado Tijuca, 1990.
- BAKHTIN, Mikhail. *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Austin: University of Texas Press, 1981.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética*. São Paulo: Unesp Hucitec, 1988.
- BAL, Mieke. *Narratology*. Toronto: Universidade de Toronto, 1988.
- BAL, Mieke. *On Story-telling: Essays on Narratology*. Stanford: Universidade de Stanford, 1991.
- BALLIETT, Whitney. The English Patient. In: *The New Yorker*. 68.42 (Dezembro 7 1992), p. 161-3.
- BARAT, Urbashi. History, Community and Forbidden Relationships in *The God of Small Things*. In: *Arundhati Roy: The Novelist Extraordinary*. Nova Delhi: Prestige, 1999. p. 84-99.
- BARROS, Manoel de. *O livro das ignoranças*. Rio de Janeiro e São Paulo: Record, 2000.
- BARTHES, Roland. *A aventura semiológica*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BARTHES, Roland. *S/Z*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.
- BASSNETT, Susan. *Estudos de tradução: Fundamentos de uma disciplina*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003.
- BAUMAN, Zygmunt. *Amor líquido*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.
- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. São Paulo: Jorge Zahar Editor, 2001.
- BELSEY, Catherine. *A prática crítica*. Lisboa: Edições 70, 1982.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas. Vol. 1. magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BENVENISTE, Émile. *Problemas de linguística geral*. Campinas: Pontes, 1988.

- BESNER, Neil. Two Solitudes Revisited: Canada Under Postcolonial Eyes. In: BELLEI, Sérgio (Org.). *Postcolonial Cultures in Contact: Bras(z)il/Canada(á)*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2001.
- BHABHA, Homi K. *Nation and Narration*. Londres e Nova Iorque: Routledge, 1993.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.
- BLACKMORE, Richard D. *O encanto de Lorna Doone*. Lisboa: Romano Torres, 1958.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- BLUNT, Alison e Gillian Rose. *Writing Women and Space*. Nova Iorque: Gulford, 1994.
- BOLLAND, John. *Michael Ondaatje's The English Patient: A Reader's Guide*. Nova Iorque e Londres: Continuum, 2002.
- BOOTH, Wayne C. *A retórica da ficção*. Lisboa: Arcádia, 1980.
- BORGES, Jorge Luis, GUERRERO, Margarita. *O livro dos seres imaginários*. São Paulo: Globo, 1989.
- BRANDÃO, Luis Alberto. Breve história do espaço na teoria da literatura. In: *Cerrados*. Brasília: UnB, 2005. p.115-133.
- BRANDÃO, Luis Alberto. Mapa volátil – o imaginário espacial. In: *Grafias da identidade: literatura contemporânea e imaginário nacional*. Rio de Janeiro, Belo Horizonte: Lamparina, Fale/UFMG, 2005. p..35-65.
- BRANDÃO, Ruth Silviano. Deus e o gozo d'a mulher: O amor cortês. In: *A mulher ao pé da letra: A personagem feminina na literatura*. Belo Horizonte: UFMG, 2006.
- BROGAN, T. V. F. (ed.). *The New Princeton Handbook of Poetic Terms*. Princeton: Princeton University Press, 1994.
- BROWN, E. K. *Rhythm in the Novel*. Toronto: Universidade de Toronto, 1950.
- BURKE, Kenneth. *Teoria da forma literária*. São Paulo: USP, 1969.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero*. São Paulo: Civilização Brasileira, 2003.
- CABRAL, Amílcar. National Liberation and Culture. In: CHRISMAN, L e WILLIAMS, P. (Eds). *Colonial Discourse and Postcolonial Theory: A Reader*. Nova Iorque: Harvester Wheatsheaf, 1994. p. 53-65.
- CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. São Paulo: Cultrix, 2005.

- CANCLINI, Néstor García. *Cidadãos e consumidores: Conflitos multiculturais da globalização*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1995.
- CARLSON, Marvin. What is performance? In: BIAL, Henry (Ed.) *The performance studies reader*. Londres e Nova Iorque: Routledge, 2004.
- CARVALHAL, Tania Franco (Org.). *Literatura comparada no mundo: Questões e métodos*. Porto Alegre: L&PM/VITAE/AILC, 1997.
- CARVALHAL, Tania Franco e Eduardo F. Coutinho (Org.). *Literatura comparada: Textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura comparada*. São Paulo: Ática, 1986.
- CARVALHAL, Tania Franco Carvalhal. *O próprio e o alheio: Ensaio de literatura comparada*. São Leopoldo: Unisinos, 2003.
- CASTELLO BRANCO, Lúcia. Um passo de letra. In: *Maestria*. Sete Lagoas: Revista da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Sete Lagoas, 2002. p. 99-108.
- CÉSAR, Ana Cristina. *Inéditos e dispersos*. São Paulo: Ática, 1998.
- CHANDA, Tirhankar. Sexual/Textual Strategies in *The God of Small Things*. In: *Commonwealth Essays and Studies*. 1997 Autumn; 20(1): 38-44.
- CHATTERJEE, Partha. *Colonialismo, modernidade e política*. Salvador: Edufba, 2004.
- CHILDERS, Joseph e Gary Hentzi (Eds.) *The Columbia Dictionary of Modern Literary and Cultural Criticism*. Nova Iorque: Universidade de Columbia, 1995.
- CIXOUS, Hélène. The Character of "Character". In: *New Literary History*, 1974. p.383-402.
- CLARKE, Tom. On Foreign Ground. In: *The world and I*, (Fevereiro 1993), p. 311-5.
- COBLEY, Paul. *Narrative*. Londres e Nova Iorque: Routledge, 2003.
- COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Belo Horizonte: UFMG, 2007.
- CONNOR, Walker. A Nation is a Nation, is a State, is an Ethnic Group, is a... In: *Nationalism*. Nova Iorque e Oxford: Universidade de Oxford, 1994. p. 36-46.
- CONNOR, Walker. Theories of Ethnicity. In: *Ethnicity*. Nova Iorque e Oxford: Universidade de Oxford, 1996. p. 69-75.
- CONNOR, Walker. When is a Nation? In: *Nationalism*. Nova Iorque e Oxford: Universidade de Oxford, 1996. p. 154-9.

- COOK, Rufus. Imploding Time and Geography: Narrative Compressions in Michael Ondaatje's *The English Patient*. In: *The Journal of Commonwealth Literature*, 33.2 (Outono 1998), p. 109-26.
- COOPER, James Fenimore. *The Last of the Mohicans*. Londres: Penguin, 1994.
- COOTE, Stephen. *The Penguin Short History of English Literature*. Londres: Penguin, 1993.
- COURTOISIE, Rafael. *Estado sólido*. Madrid: Visor, 1996.
- CUDDON, J. A. *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. Londres: Penguin, 1991.
- CULLER, Jonathan D. *Teoria literária*. São Paulo: Beca, 1999.
- D'SOUZA, Florence. Silences and Ellipses in *The God of Small Things*. In: *Reading Arundhati Roy's The God of Small Things*. Dijon: Edições Universitárias de Dijon, 2002. p. 111-24.
- DE BOLLA, Peter. *The Discourse of the Sublime: Readings in History, Aesthetics, and the Subject*. Oxford: Basil Blackwell, 1989.
- DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- DERRIDA, Jacques. Plato's Pharmacy. In: *Dissemination*. Chicago: Universidade de Chicago, 1981.
- DUBE, Leela. Caste and Women. In: *Caste: Its Twentieth-Century Avatar*. Nova Delhi: Viking, Penguin India, 1996. p. 112-9.
- DURAS, Marguerite. *O amante*. Rio de Janeiro e São Paulo: Record, 1984.
- ELIADE, Mircea. *The Myth of the Eternal Return*. Traduzido por Willard Trask. New York: Pantheon, Bollingen, 1954.
- ELLIS, Susan. Trade and Power, Money and War: Rethinking Masculinity in Michael Ondaatje's *The English Patient*. In: *Studies in Canadian Literature*, 21.2 (1996), p. 22-36.
- FANON, Franz. *Os condenados da terra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.
- FEATHERSTONE, Michael. *Cultura global: Nacionalismo, globalização e modernidade*. Petrópolis: Vozes, 1999.
- FEATHERSTONE, Michael. *O desmanche da cultura*. São Paulo: SESC, 1997.
- FESTINO, Cielo G. *Uma praja ainda imaginada*. 2005. (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.
- FINKIELKRAUT, Alain. *A derrota do pensamento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.
- FOX, Robert W. *Introdução à mecânica dos fluidos*. Rio de Janeiro: LTC, 2001.

- FRANÇA, Júnia Lessa. *Manual para normalização de publicações técnico-científicas*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2006.
- FREUD, Sigmund. *Além do princípio de prazer*. Rio de Janeiro: Imago, 2003.
- FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. São Paulo: Cultrix, 1973.
- GANAPATHY-DORE, Geetha. The Novel of the Nowhere Man: Michael Ondaatje's *The English Patient*. In: *Commonwealth Essays and Studies*, 16.2 (1993), p. 96-100.
- GLEDHILL, Christine. Pleasurable Negotiations. In: *Feminist Film Theory: A Reader*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1999.
- GLISSANT, Edouard. *Introdução a uma poética da diversidade*. Rio de Janeiro: UFJF, 2005.
- GLISSANT, Edouard. *Poetics of Relation*. Michigan: Universidade de Michigan, 1997.
- GLOVER, David e Cora Kaplan. *Genders*. Nova Iorque: Routledge, 2000.
- GROSSMAN, Judith. The English Patient. In: *The New York Times Book Review*, (Novembro, 1 1992), p. 7-10.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 1999.
- HALL, Stuart. *Da diáspora*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003.
- HALL, Stuart. *Identidade cultural*. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 1997.
- HALL, Stuart. *Identidade e diferença*. Petrópolis: Vozes, 2003.
- HERDER, Johann Gottfried. *Ideas para una filosofía de la historia de la humanidad*. Buenos Aires: Losada, 1959.
- HJARTARSON, Paul. The English Patient. In: *Canadian Literature*, 142-3 (Outono-Inverno 1994), p. 234-6.
- HOBBSAWM, Eric, RANGER, Terence. *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.
- HOBBSAWM, Eric. The Nation as Invented Tradition. In: *Nationalism*. Nova Iorque e Oxford: Universidade de Oxford, 1994. p. 76-83.
- HOOKS, bell. *Outlaw culture: Resisting Representations*. Nova Iorque: Routledge, 1994.
- HOVING, Isabel. Feminist Uses of Narrative. In: CODE, Lorraine (Ed.). *Encyclopedia of Feminist Theories*. Londres e Nova Iorque: Routledge, 2000. p.356-7.
- HOVING, Isabel. *The Practice of Cultural Analysis*. Stanford: Universidade de Stanford, 1999.
- HOWARD, Michael. War and Nations. In: *Nationalism*. Nova Iorque e Oxford: Universidade de Oxford, 1994. P. 254-7.

- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- HUTCHEON, Linda. *The Canadian Postmodern: A Study of Contemporary English-Canadian Fiction*. Toronto: Universidade de Oxford, 1988.
- HUTCHEON, Linda. The English Patient. In: *The Nation*, 256.1 (Janeiro 4 1993), p. 22-5.
- HUTCHINSON, John, SMITH, Anthony D. (eds). *Ethnicity*. Nova Iorque e Oxford: Universidade de Oxford, 1996.
- HUYSEN, Andreas. In: *Valores: Arte, mercado, política*. MARQUES, Reinaldo Martiniano, VILELA, Lúcia Helena de Azevedo. Belo Horizonte: UFMG Abralic, 2002.
- IRIGARAY, Luce. *An Ethics of Sexual Difference*. Londres: Athlone, 1993.
- IRIGARAY, Luce. *Thinking the Difference*. Londres: Athlone, 1994.
- IRIGARAY, Luce. *This Sex Which is not One*. Ithaca: Universidade de Cornell, 1985.
- ISLAM, Syed Manzurul. Recovered Histories: Memories of an Immigrant. In: *Interventions*. Nova Iorque: Routledge, 2000. p. 442-54.
- IYER, Pico. The Empire Writes Back. In: *Time*, February 8, 1993. P.46-51.
- JAMES, Henry. *A arte da ficção*. São Paulo: Imaginário, 1995.
- JAMESON, Fredric e Masao Miyoshi (Eds.). *The Cultures of Globalization*. Durham e Londres: Universidade de Duke, 1998.
- JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: A lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1996.
- JEHLEN, Myra. Gender. In: LENTRICCHIA, Frank e Thomas McLaughlin (Eds.). *Critical Terms for Literary Study*. Chicago: Universidade de Chicago, 1991. p. 263-73.
- JOHNSON, Barbara. Poetry and Performative Language. In: *The Critical Difference: Essays in the Contemporary Rhetoric of Reading*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1985. p. 52-66.
- JOYCE, James. *Um retrato do artista quando jovem*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2006.
- KAFKA, Franz. *Narrativas do espólio*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- KAPANI, Lakshmi. O sikhismo. In: *As grandes religiões do mundo*. Lisboa: Presença, 1997.
- KAPLAN, Caren. *Questions of Travel: Postmodern Discourses of Displacement*. Durham: Universidade de Duke, 1996.

- KAPLAN, Morton e MARSHALL, Michael. On *The English Patient*. In: *The world and I*, (Fevereiro 1993).
- KAWIN, Bruce. *Telling it Again and Again: Repetition in Literature and Film*. Ithaca: Cornell University Press, 1972.
- KEDOURIE, Elie. Nationalism and Self-determination. In: *Nationalism*. Nova Iorque e Oxford: Universidade de Oxford, 1994. p. 49-55.
- KERMODE, Frank. *The Sense of an Ending*. Londres, Oxford e Nova Iorque: Oxford University Press, 1968.
- KHAN, M. Q., KUMAR, Bijai (Eds.). *Studies in Post-colonial Literature*. Nova Delhi: Atlantic, 2007.
- KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- KRISTEVA, Julia. *História da linguagem*. Lisboa: Edições 70, 1988.
- KRISTEVA, Julia. *Histórias de amor*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- KRISTEVA, Julia. *The Powers of Horror*. Nova Iorque: Universidade de Columbia, 1984.
- KRISTEVA, Julia. Women's time. In: HUMM, Maggie (Ed.). *Modern Feminisms*. Nova Iorque: Universidade de Columbia, 1992. p. 216-8.
- KUMAR, Radha. *The History of Doing*. Nova Iorque: WW Norton, 1993.
- LACAN, Jacques. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- LACAN, Jacques. *Lituraterra*. Porto Alegre: Cooperativa Cultural Jacques Lacan, 1986.
- LACAN, Jacques. *O seminário. Livro 20. Mais, ainda*. 2 ed. Rio de Janeiro: Zahar Editor, 1985.
- LAURETIS, Teresa de. *Alice Doesn't*. Bloomington: Universidade de Indiana, 1984.
- LAURETIS, Teresa de. The Technology of Gender. In: *Literary theory: An Anthology*. Oxford: Blackwell, 2000.
- LE CLEZIO, Jean Marie Gustave. *O africano*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- LECKIE, Barbara. The English Patient. In: *The Canadian Forum*, 71.816 (Janeiro-Fevereiro 1993) p. 39-42.
- LEMINSKI, P. *Distraídos venceremos*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- LERNOUT, Gert. Michael Ondaatje: The Desert of the Soul. In: *Kunapipi*, 14.2 (1992), p. 124-6.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. A estrutura e a forma – Reflexões sobre uma obra de Vladimir Propp. In: *Morfologia do conto maravilhoso*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1984. p. 181-205.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

- LISPECTOR, Clarice. *Perto do coração selvagem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- LLOYD, Moya. *Re-Imagining the Feminist Subject*. Londres: Sage, 2003.
- LODGE, David. *The Modes of Modern Writing*. London: E. Arnold, 1979.
- LOOMBA, Ania. *Colonialism / Postcolonialism*. Londres e Nova Iorque: Routledge, 1998.
- LORDE, Audre. Age, Race, Class, and Sex: Women Redefining Difference. In: MCCLINTOCK, Anne (Ed.). *Dangerous Liaisons: Gender, Nation, and Postcolonial Perspectives*. Minneapolis: Universidade de Minnesota, 1997. p. 374-80.
- LOTMAN, Jurij M. *A estrutura do texto artístico*. Lisboa: Estampa, 1978.
- LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. São Paulo: José Olympio, 2000.
- MACAULAY, Thomas Babington. *Critical and Miscellaneous Essays by Thomas Babington Macaulay*. Asian Press, 2007.
- MACHEREY, Pierre. The Text Says What it Doesn't Say. In: WALDER, Dennis (Ed.). *Literature in the modern world*. Oxford e Nova Iorque: Universidade de Oxford, 1990. p. 215-22.
- MAFFESOLI, Michel. *Sobre o nomadismo: Vagabundagens pós-modernas*. Rio de Janeiro e São Paulo: Record, 2001.
- MANTEL, Hilary. The English Patient. In: *The New York Review of Books*. 40.1-2 (Janeiro 14 1993), p. 22-4.
- MARSHALL, Michael. The Politics of *The English Patient*. In: *The world and I*, (Fevereiro 1993), p. 316-20.
- MARTIN, Wallace. *Recent Theories of Narrative*. Ithaca e Londres: Universidade de Cornell, 1987.
- MCCLINTOCK, Anne. *Imperial Leather: Race, Gender and Sexuality in the Colonial Contest*. Nova Iorque e Londres: Routledge, 1995.
- MCNEILL, *Ethnicity*. Nova Iorque e Oxford: Universidade de Oxford, 1996.
- MELO NETO, João Cabral de. *A educação pela pedra*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2008.
- MILLER, J. Hillis. *Fiction and Repetition: Seven English Novels*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1982.
- MINH-HA, Trinh T.. Writing Postcoloniality and Feminism. In: ASHCROFT, Bill, Gareth Griffiths e Helen Tiffin (Eds.). *The Post-colonial Studies Reader*. Londres e Nova Iorque: Routledge, 1995. p. 264-8.
- MIRANDA, Wander Melo (Org.). *Narrativas da modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

- MIRANDA, Wander Melo e Eneida Maria de Souza. Perspectivas da literatura comparada no Brasil. In: CARVALHAL, Tânia Franco (Org.). *A literatura comparada no mundo: Questões e métodos*. Porto Alegre: L&PM/VITAE/AILC, 1997. P. 39-52.
- MIRANDA, Wander Melo. *Nações literárias*. Revista Brasileira de Literatura Comparada. São Paulo, n. 2, p. 31-38, maio, 1994.
- MIRANDA, Wander Melo. Pós-modernidade e tradição cultural. In: CARVALHAL, Tânia Franco (Org.). *O discurso crítico na América Latina*. Porto Alegre: Unisinos/IEL, 1996. p. 13-22.
- MONTANARI, Valdir. *Viagem ao interior da matéria*. São Paulo: Atual, 1993.
- MORLEY, David. Bounded Realms, Household, Family, Community, and Nation. In: NACIF, Hamid (Ed.). *Home, Exile, Homeland. Film, Media, and the Politics of Place*. Nova Iorque: Routledge, 1999. p. 151-69.
- MULLANEY, Julie. *Arundhati Roy's The God of Small Things*. Nova Iorque e Londres: Continuum, 2002.
- MURRAY, Stuart (Ed.). *Not on my Map – Essays on Postcoloniality and Cultural Nationalism*. Exeter: Universidade de Exeter, 1997.
- NEW, W. H. New Language, New World. In: ASHCROFT, Bill, Gareth Griffiths e Helen Tiffin (Eds.). *The Post-colonial Studies Reader*. Londres e Nova Iorque: Routledge, 1995. p. 303-8.
- NEWMAN, Charles. *The Post-modern Aura: The Act of Fiction in an Age of Inflation*. Evanston: Northwestern University Press, 1985.
- NITRINI, Sandra. *Literatura comparada*. São Paulo: Edusp, 1998.
- NOLASCO, Sócrates. *De Tarzan a Homer Simpson: Banalização e violência masculina em sociedades contemporâneas ocidentais*. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.
- ONDAATJE, Michael. *The Cinnamon Peeler*. Londres: Picador, 1989.
- ONDAATJE, Michael. *The Collected Works of Billy the Kid*. Londres: Picador, 1988.
- ONDAATJE, Michael. *Divisadero*. Londres: Bloomsbury, 2007.
- ONDAATJE, Michael. *The English Patient*. New York: Vintage, 1996.
- ONDAATJE, Michael. *Na pele de um leão*. São Paulo: 34, 1998.
- ONDAATJE, Michael. *O paciente inglês*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: 34, 2001.
- ONDAATJE, Michael. *Running in the Family*. Londres: Picador, 1984.
- ORTNER, Sherry B. Gender and Sexuality in Hierarchical Societies: The Case of Polynesia and Some Comparative Implications. In: ORTNER, Sherry e Harriet Whitehead (Eds.). *Sexual*

- Meanings: The Cultural Construction of Gender and Sexuality*. Nova Iorque: Universidade de Cambridge, 1981. p. 359-409.
- OS, Amóz. *Meu Michel*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- PESCH, Joseph. Post-apocalyptic War Histories: Michael Ondaatje's *The English Patient*. In: *Ariel*, 28.2 (Abril 1997). p. 117-40.
- PETERS, John D. Exile, Nomadism, and Diaspora: The Stakes of Mobility in the Western Canon. In: NACIF, Hamid (Ed.). *Home, Exile, Homeland. Film, Media, and the Politics of Place*. Nova Iorque: Routledge, 1999. p. 17-41.
- PIGLIA, Ricardo. Memória e tradição. In: *Anais do 2º congresso abralic*. Belo Horizonte: UFMG, 1991. v. 1. p. 60-66.
- PLATH, Sylvia. *Pela água*. Lisboa: Assírio & Alvin, 1990.
- PRATT, Mary Louise. Comparative Literature and Global Citizenship. In: BERNHEIMER, Charles (Ed.). *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism*. Baltimore e Londres: Universidade Johns Hopkins, 1995. p. 58-65.
- PROPP, V. *Morfologia do conto maravilhoso*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1984.
- PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido*. São Paulo: Globo, 2006.
- RABASA, José. Allegories of *Atlas*. In: ASHCROFT, Bill, Gareth Griffiths e Helen Tiffin (Eds.). *The Post-colonial Studies Reader*. Londres e Nova Iorque: Routledge, 1995. p. 358-64.
- RADWAY, Janice. *Reading the Romance: Women, Patriarchy and Popular Literature*. Londres: Verso, 1987.
- REIS, Eliana Lourenço de Lima. *Pós-colonialismo, identidade e mestiçagem cultural: A literatura de Wole Soyinka*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.
- RENAN, Ernst. O que é uma nação. In: *Nacionalidade em questão*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.
- RIMMON-KENAN, Shlomith. *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. Londres e Nova Iorque: Methuen, 1983.
- RIVKIN, Julie, e Michael Ryan (Eds.). *Literary Theory: An Anthology*. Oxford: Blackwell, 2000.
- ROBERTS, Andrew M. *The Novel: From its Origins to the Present Day*. Londres: Bloomsbury, 1993.
- ROSA, João Guimarães. *Tutaméia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.
- ROSA, Nicolas. Cánones y antologias: Liturgias y profanaciones. In: CELLA, Susana (Ed.). *Usos de la literatura*. Rosario: Laborde, 2000. p. 27-45.

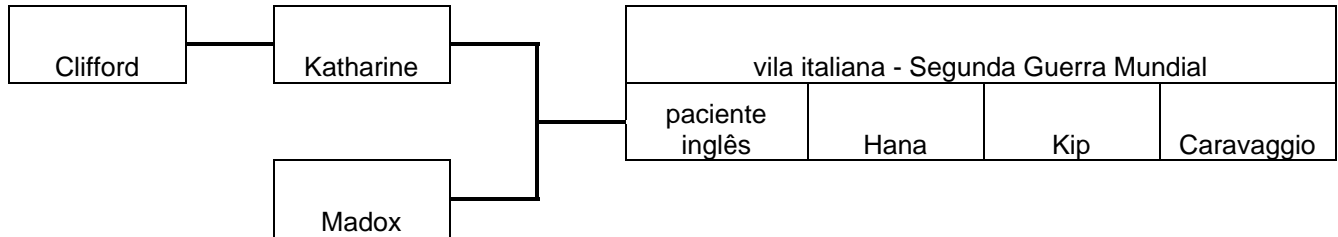
- ROXBURGH, David. The Gospel of Almásy: Christian Mythology in Michael Ondaatje's *The English Patient*. In: *Essays on Canadian Writing*. 1.67 (Primavera 1999), p. 236-54.
- ROY, Arundhati. *O deus das pequenas coisas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- ROY, Arundhati. *The God of Small Things*. Londres: Flaming, 98.
- ROY, Arundhati. *Power Politics*. Massachusetts: Cambridge, 2001.
- RUBIN, Gayle. The Traffic in Women: Notes on the Political Economy of Sex. In: *Toward an Anthropology of Women*. Nova Iorque: Monthly Review Press, 1975.
- RUSHDIE, Salman. *Conversations With Salman Rushdie*. REDER, Michael R. (Ed). Jackson: Universidade de Mississipi, 2000.
- RUSHDIE, Salman. *Imaginary Homelands*. Londres: Granta Books, 1991.
- RYAN, Michael. *Literary Theory: A Practical Introduction*. Oxford: Blackwell, 1999.
- SADASHIGE, Jacqui. Sweeping the Sands of Desire in *The English Patient*. In: *Literature/Film Quarterly*, 26.4 (1998), p. 242-54.
- SAGE, Lorna. The English Patient. In: *The Times Literary Supplement*, 4667 (Setembro 11, 1992), p. 23-4.
- SAID, Edward. *Cultura e imperialismo*. São Paulo: 1995.
- SAID, Edward. *Orientalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- SAID, Edward. *Reflexões sobre o exílio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- SAID, Edward. The Discourse of the Orient. In: WALDER, Dennis (Ed.). *Literature in the Modern World*. Oxford e Nova Iorque: Universidade de Oxford, 1990. p. 234-44.
- SALIH, Sara. *Judith Butler*. Londres e Nova Iorque: Routledge, 2002.
- SANTIAGO, Silviano. *O cosmopolitismo do pobre*. Belo Horizonte: UFMG, 2004.
- SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos: Ensaio sobre dependência cultural*. São Paulo: Perspectiva, Secretaria da Cultura Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1978.
- SANTIAGO, Silviano. *Vale quanto pesa: Ensaio sobre questões político-culturais*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- SANTOS, Milton. *A natureza do espaço. técnica e tempo. razão e emoção*. São Paulo: Hucitec, 1997.
- SANTOS, Milton. *Pensando o espaço do homem*. São Paulo: Hucitec, 1980.
- SARLO, Beatriz. *Escenas de la vida posmoderna*. Buenos Aires: Ariel, 1994.
- SCHMELING, Manfred. *Teoría y praxis de la literatura comparada*. Barcelona: Alfa, 1984.

- SCHORER, Mark. Technique as Discovery. In: *Hudson Review*. I, Primavera, 1948. p. 67-87.
- SCOBIE, Stephen. The Reading Lesson: Michael Ondaatje and the Patients of Desire. In: *Essays on Canadian Writing*. (Michael Ondaatje issue), 53 (Verão 1994), p. 92-107.
- SCOBIE, Stephen. The Heart is an Organ of Fire. In: *The world and I*, (Fevereiro 1993), p. 301-10.
- SELIGMAN, Craig. The English Patient. In: *The New Republic*, 208.11 (Março 15 1993).
- SENNETT, Richard. *A corrosão do caráter*. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- SIMPSON, Mark. D. Minefield Readings: The Postcolonial English Patient. In: *Essays on Canadian Writing*. (Michael Ondaatje issue), 53 (Verão 1994), p. 216-37.
- SLOPEN, Beverly. Michael Ondaatje: Transplanted from Ceylon to Canada, He Writes about 'people born in one place who live in another place.' In: *Publishers Weekly*, 239.44 (Outubro 5 1992), p. 48-50.
- SOUZA, Eneida Maria de. *Literatura comparada: O espaço nômade do saber*. Revista Brasileira de Literatura Comparada. São Paulo, n. 2, p.19-24, maio 1994.
- SPICE, Nicholas. Ways of Being a Man. The English Patient by Michael Ondaatje. In: *London Review of Books*, 14 (Setembro 24, 1992), p. 3.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. Three Women's Texts and a Critique of Imperialism. In: ASHCROFT, Bill, Gareth Griffiths e Helen Tiffin (Eds.). *The Post-colonial Studies Reader*. Londres e Nova Iorque: Routledge, 1995. p. 269-72.
- STOLCKE, Verena. Talking Culture: New Boundaries, New Rhetorics of Exclusion in Europe. In: *Current Anthropology*. 36(1). 1995. p.1-24.
- SULERI, Sara. Woman Skin Deep: Feminism and the Postcolonial Condition. In: ASHCROFT, Bill, Gareth Griffiths e Helen Tiffin (Eds.). *The Post-colonial Studies Reader*. Londres e Nova Iorque: Routledge, 1995. p. 273-80.
- THIONG'O, Ngugi wa. The Language of African Literature. In: ASHCROFT, Bill, Gareth Griffiths e Helen Tiffin (Eds.). *The Post-colonial Studies Reader*. Londres e Nova Iorque: Routledge, 1995. p. 285-90.
- THORPE, Michael. The English Patient. In: *World Literature Today*, 67.3 (Verão 1993), p. 608-12.

- TICKELL, Alex. *Arundhati Roy's The God of Small Things*. Londres e Nova Iorque: Routledge, 2007.
- TIFFIN, C., LAWSON, A.. (Eds.). *Re-scribing Empire: Postcolonialism and Textuality*. Londres: Routledge, 1994.
- TODOROV, Tzvetan. *A poética da prosa*. Lisboa: Edições 70, 1974.
- WAUGH, Patricia. *Metafiction: The Theory and Practice of Self-conscious Fiction*. Londres e Nova Iorque: Methuen, 1984.
- WEBER, Max. The nation. In: *Nationalism*. Nova Iorque e Oxford: Universidade de Oxford, 1994. p. 21-5.
- WHITE, Hayden. *Meta-história*. São Paulo: Edusp, 1995.
- WOOLF, Virginia. Modern Fiction. In: *The Common Reader*. Nova Iorque: Harvest Books, 1953. p. 150-8.
- YOUNIS, Raymond Aaron. Nationhood and Decolonization in *The English Patient*. In: *Literature/Film Quarterly*, 26.1 (Janeiro 1998), p. 2-10.
- YOUNG, Crawford. The Colonial Construction of African Nations. In: *Nationalism*. Nova Iorque e Oxford: Universidade de Oxford, 1994. p. 225-31.
- YÚDICE, George. *A conveniência da cultura: Usos da cultura na era global*. Belo Horizonte: UFMG, 2004.
- ZEPETNEK, Stephen Tostoy de. *The English Patient; Truth is Stranger than Fiction*. In: *Essays on Canadian Writing*, (Michael Ondaatje issue) 53 (Verão 1994), p. 141-53.
- ZIZEK, Slavoj. *The Sublime Object of Ideology*. Londres: Verso, 1989.

Anexos

Organograma de personagens para *O paciente inglês*



Organograma de personagens para *O deus das pequenas coisas*

