



CORPO, GÊNERO E SEXUALIDADE NA FICÇÃO DE ARUNDHATI ROY*

BODY, GENDER AND SEXUALITY IN ARUNDHATI ROY'S FICTION

Anna Beatriz Paula¹

Resumo: Este artigo busca discutir como a escritora indiana Suzanna Arundhati Roy representa corpo, gênero e sexualidade em seus dois romances: *The God of Small Things* (1997), vencedor do Booker Prize, e *The Ministry of Utmost Happiness* (2017). Quanto à primeira narrativa, Baudrillard (1990) guia a discussão sobre o corpo transgressor da personagem Ammu, que usa da sedução como uma estratégia em busca da liberdade, do amor e do prazer. Em relação à segunda obra, Judith Butler (2010) orienta a investigação da construção de gênero do corpo de Anjum, personagem que nasce intersexual e que opta por se tornar uma *hijra* – um dos nomes dados a transgêneros na Índia. O estudo propõe um diálogo com ensaios não-ficcionais de Roy, escritos no intervalo entre os romances para demonstrar que a ficção de Arundhati Roy é tão política quanto sua não-ficção.

Palavras-chave: Literatura indiana. Gênero. Corpo. Sexualidade.

Abstract: This article aims to discuss how the Indian local writer Suzanna Arundhati Roy represents body, gender, and sexuality in both her novels **The God of Small Things** (1997), winner of the Man Booker Prize, and **The Ministry of Utmost Happiness** (2017). On the first novel, Baudrillard (1990) guides the discussion on the character Ammu's transgressive body that uses seduction as a strategy in search for freedom, love, and pleasure. On the second work, Judith Butler (2010) orients the investigation on the gender construction of the character Anjum's body, born intersexual and who decides to become a hijra – one of the nouns for a female transgender person in India. The study also proposes a dialogue to Roy's nonfictional essays, written between the novels, in order to show that Arundhati Roy's fiction is as political as her nonfictional works.

Keywords: Indian Literature. Gender. Body. Sexuality.

¹ Pós-doutoranda FFLCH-USP. Doutorado em Ciências da Literatura UFPR. Professora Associada UFPR. ID. Anna Beatriz Paula. E-mail: apbeatriz@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2115-8053>.

* Artigo recebido em 28 de novembro. Aceito para publicação em 28 de dezembro de 2023.

Suzanna Arundhati Roy notabilizou-se ao receber o prêmio Booker Prize, em 1997, pelo seu primeiro romance *The God of Small Things* (1997). Um dos trechos do livro – uma cena de sexo entre a protagonista, Ammu, e seu amado, Velutha – um intocável² – impactou tão grandemente a opinião pública da Índia que ela sofreu represálias pela Justiça de seu país por obscenidade. Indignada, numa dessas situações em que chegou a ser presa, teve que ser convencida a sair da cadeia porque pretendia transformar o incidente em um evento político. E isso nos diz muito sobre essa escritora que transita muito além da ficção. Roteirista, ensaísta e ativista política, Roy vem se posicionando, nessas quase três décadas, contra a política interna de seu país, mas também veio se destacando como uma ferrenha crítica das desigualdades geradas pelo fenômeno da globalização. Feminista, que questiona as feministas indianas; romancista, que se destaca por sua escrita de não-ficção contundente, Roy expressa essas contradições, refletindo essa tensa relação mantida com a Índia. Numa entrevista para o jornal *El País*, ela assim responde quando indagada se suas críticas decorreriam de um sentimento patriótico:

Não, para começar porque não penso na Índia como um país. Trata-se mais do amor que sinto pela paisagem daqui ou pela música, pela complexidade e loucura que existe. E ainda assim desprezo o oposto, que também ocorre: a rigidez, a hierarquia, as castas, a pregação do nacionalismo hindu. Não acredito que você possa se enfurecer com algo se também não amá-lo profundamente. Se eu não me importasse com este lugar eu iria morar em qualquer lugar, mas quero estar aqui, lutar aqui, amar aqui, quero fazer tudo aqui (ROY, 2020).

A relação contraditória com seu país está presente no conjunto da obra de não-ficção de Roy. Essa ensaística – não traduzida para o português – está reunida num volume intitulado *My Seditious Heart* (2019), cujos textos acompanham, criticamente, vinte anos de intensas transformações pelas quais passou a Índia contemporânea. Alguns de seus ensaios se tornaram referência nos estudos pós-coloniais, como é o caso de *The End of Imagination* (1998) e *The Greater Common Good* (1999). Mas é em *The Ladies Have Feelings, so ... Shall We Leave It to the Experts?* (2001) que Roy apresenta o argumento que norteará o presente estudo, qual seja:

Agora, eu tenho pensado sobre por que a pessoa que escreveu *O deus das pequenas coisas* é chamada de escritora, e a pessoa que escreveu ensaios políticos é chamada de ativista. Verdade que *O deus das pequenas coisas* é um

² No sistema de castas, intocáveis são aqueles que ficam à margem, excluídos. Não poderiam ser tocados porque seriam impuros por exercerem atividades que levariam ao contato com o que é considerado abjeto pela sociedade indiana, tais como lixo e excrementos humanos.

trabalho de ficção, mas não é menos político que qualquer dos meus ensaios. Verdade que os ensaios são trabalhos de não-ficção, mas desde quando escritores abriram mão do direito de escrever não-ficção (ROY, 2019, p. 109-10)?³

Tomo, portanto, essa percepção de Roy acerca de suas produções para desenvolver o presente artigo, propondo um diálogo entre a ficção e a não-ficção da escritora. Objetivo demonstrar como em seus dois romances, *The God of Small Things* (1997) e *The Ministry of Utmost Happiness* (2017), a escritora materializa poeticamente um discurso contra-hegemônico, explorado de forma mais ou menos contundente conforme o cenário sócio-histórico abordado, revelando posicionamentos políticos por vezes agressivos e irônicos. Esses marcadores de linguagem – traços de agressividade – entendo como *acentos apreciativos* (Bakhtin) indicadores da urgência em fazer sentido e em atribuir sentido, não só à Índia, mas também ao mundo e às subjetividades que nele se inserem. É como a própria escritora afirma: “Eu penso que ficção, para mim, tem sido sempre uma forma de dar sentido ao mundo como o conhecimento” (ROY, 2017c).

E a principal forma de fazer sentido adotada por Roy é a prática política. Uma prática questionadora, que busca criticar e romper com discursos totalitários e coloniais, seja no âmbito da economia global, seja em relação às culturas da Índia. Embora isso esteja claro nas suas obras de não-ficção, a simples observação da escolha dos temas de seus dois romances é suficiente para reconhecer o viés político adotado do início ao fim das obras.

Há, ainda, um outro aspecto do investimento político da escritora que interessa à presente discussão: o corpo. Não apenas o corpo das mulheres, mas as discursividades que perpassam os corpos. O corpo enquanto instância em que o gênero é performado (Butler, 2010) e a sexualidade experienciada.

Os fragmentos das obras ficcionais presentes neste estudo são das versões em português lançadas no Brasil, intituladas *O deus das pequenas coisas* (1998) e *O ministério da felicidade absoluta* (2017b). Esses trechos originais em inglês seguem disponibilizados nas notas de rodapé como uma forma de oportunizar aos leitores um contato mais próximo com a escrita de Arundhati Roy. O mesmo acontece com citações dos ensaios não-ficcionais e das entrevistas concedidas a veículos midiáticos internacionais, cuja tradução é nossa.

³ Now, I've been wondering why it should be that the person who wrote *The God of Small Things* is called a writer, and the person who wrote the political essay is called an activist, True, *The God of Small Things*, is a work of fiction, but it's no less political than any of my essays. True, the essays are works of nonfiction, but since when writers forgot the right to write nonfiction (ROY, 2019, p. 109-10)?

O corpo transgressor

Em *The God of Small Things* (1997), a narrativa está centrada na personagem Ammu e seus filhos gêmeos, Esthappen e Rahel. Ammu crescera numa típica família católica, em meados do século XX, em Kerala. Isso significava uma série de restrições morais das quais uma moça só poderia se libertar através do casamento. O irmão de Ammu, Chacko, recebe os investimentos – emocionais e econômicos – da família enquanto a ela caberia o papel de esposa e mãe, naturalmente, deixando a casa dos pais e integrando o núcleo familiar do esposo. Ammu até tenta ocupar esse espaço já que o matrimônio lhe trouxe mais liberdade. Ela não contava com o alcoolismo do marido e a consequente transformação do matrimônio numa relação abusiva.

Dessa condição aparentemente vulnerável de mulher divorciada, mãe de dois filhos, dependente economicamente, um poder, este sim, transgressor se torna gradualmente consistente: a sedução. Baudrillard, em *As estratégias fatais* (1990), descreve o poder que esse mecanismo exerce sobre os indivíduos, com “algo de mais forte do que a paixão: a ilusão. Mais forte do que o sexo ou que a felicidade: a paixão da ilusão. [...] Fazer abortar o poder erótico através do poder imperioso do jogo e do estratagema [...], é assim a sedução, é assim a forma da ilusão, é assim o gênio maléfico da paixão” (BAUDRILLARD, 1990, p. 148).

A estratégia da sedução é, de fato, a primeira adotada pela personagem Ammu, tanto no fato de seduzir o outro, quanto no de ser seduzida pelo outro, a exemplo de como ela aceitara o jogo de sedução para se casar e se libertar jugo de sua família. Com a crise do casamento, Ammu retoma uma postura sedutora, exibindo decotes nas costas e fumando. O desdobramento dessa postura é a atitude transgressora de abandonar o marido, já tendo, anteriormente, revidado às suas agressões físicas – atitude pouco comum à tradição cultural indiana, que valoriza a subordinação e passividade das mulheres. Tal perfil transgressor – e sedutor – são evidenciados em momentos como o trecho a seguir:

Às vezes, quando Ammu ouvia no rádio músicas de que gostava, algo se agitava dentro dela. Uma dor líquida se espalhava debaixo de sua pele, e ela saía do mundo, como uma bruxa, para um lugar melhor, mais feliz. Em dias assim, havia algo inquieto e indomado nela. Como se tivesse deixado temporariamente de lado a moralidade de mãe e de mulher divorciada. (...) Usava flores no cabelo e segredos mágicos nos olhos. (...) Fumava cigarros e ia nadar à meia-noite. (...) Nos dias em que o rádio tocava as músicas de Ammu, todo mundo ficava um pouco incomodado. Sentiam que de alguma forma ela vivia na zona de penumbra entre dois mundos, fora do alcance deles. Que uma mulher que já haviam condenado tinha agora pouco a perder e podia, portanto, ser perigosa. Assim, nos dias em que o rádio tocava as músicas de

Ammu, as pessoas a evitavam, davam voltas em torno dela, porque todo mundo concordava que era melhor deixá-la em paz (Roy, 1998, p. 53-4).⁴

O desafio em Ammu em adotar a estratégia da sedução como um agenciamento corporal reside, justamente, na instauração de uma polarização: há sempre um “outro” no qual a estratégia se baseia. Segundo Baudrillard, diferente do amor em que o indivíduo se encontra sozinho, podendo amar sem ser correspondido, a sedução “é dual: não posso seduzir se não tiver já sido seduzido. Ninguém pode jogar sem o outro: é a regra fundamental [...] Além disso, seduzir alguém não é investir nele, nem absorvê-lo psicologicamente; a sedução não conhece o ciúme territorial que é o do amor” (BAUDRILLARD, 1990, p. 88). Fica claro, portanto, que é inicialmente, da ordem da sedução o tipo de relação entre Ammu e Velutha: sem cobranças, sem expectativas.

Seguindo com Baudrillard, das três estratégias que pressupõem a polarização com um ser outro (diferenciação) – sedução, amor(paixão) e sexo –, é a sexualidade que mais se aproxima da indiferenciação. E essa foi, sem dúvida, a maior transgressão de Ammu: adotar o sexo como estratégia de unidade. Ao ter relações sexuais com um intocável, o que é posto em jogo não é a diferenciação dos sexos, mas algo que tem um peso muito maior para aquela sua família e comunidade: a diferenciação de castas. A reação da tradição diante dessa transgressão foi bem representada pela personagem Mamachi, mãe de Ammu, como se vê neste fragmento:

Pensou nela nua, copulando com um homem que não era nada além de um *coolie* imundo. Imaginou tudo em vívidos detalhes: a mão negra e áspera do paravan no seio da filha. A boca dela na dela. Os quadris negros dele se movimentando entre as pernas dela abertas. O som da respiração dos dois. O cheiro de paravan dele. Como animais, Mamachi pensou e quase vomitou. Como um cachorro com uma cadela no cio. Sua tolerância com as “Necessidades Masculinas” do filho transformaram-se em combustível para sua incontrollável fúria contra a filha. Ela havia poluído gerações (...). Por todas as futuras gerações, para sempre agora, as pessoas iam apontá-los com o dedo em casamentos e funerais. (...) Agora estava tudo acabado (ROY, 1998, p. 257-8).⁵

⁴ Occasionally, when Ammu listened to songs that she loved on the radio, something stirred inside her. A liquid ache spread under her skin, and she walked out of the world like a witch, to a better happier, place. On days like this there was something restless and untamed about her. As though she had temporarily set aside the morality of motherhood and divorcée-hood. (...) She wore flowers in her hair and carried magic secrets in her eyes. (...) She smoked cigarettes and had midnight swims. (...) On the days that the radio played Ammu’s songs, everyone was a little wary of her. They sensed somehow that she lived in penumbral shadows between two worlds, just beyond the grasp of their power. That a woman that they had already damned, now had little left to lose, and could therefore be dangerous. So on the days that the radio played Ammu’s songs, people avoided her, made little loops around her, because everybody agreed that it was best to just Let Her Be (Roy, 1997, p. 43-4).

⁵ She thought of her Naked, coupling in the mud with a man who was nothing but a filthy *coolie*, she imagined it in vivid detail: a Oaravan’s coarse black hand on her daughter’s breast. His mouth on hers. His black hips jerking between her parted legs. The sound of their breathing. His particular Paravan smell. Like Animals, Mamachi thought and vomited. Like a dog with a bitch on heat. Her tolerance of “men’s needs” as far as her son was concerned, became the fuel for her unmanageable fury at her daughter. She had defiled generations (...) For generations to come, for ever now, people would point at them at Wedding and funerals. (...) It was all finished now (ROY, 1997, p. 244).

O que se percebe nesse discurso é a visão de que a transgressão de Ammu e Velutha começa na sedução e se desdobra no encontro dos corpos no sexo que anula as diferenças socioculturais entre eles. A descrição da cena aponta para a consciência que tinham do perigo de sua escolha:

A natureza coreografou a dança. O terror marcou seu tempo. Ditou o ritmo com que os dois corpos respondiam um ao outro. Como se já soubessem que para cada estremeamento de prazer pagariam com igual medida de dor. Como se soubessem que o ponto a que chegassem seria o ponto a que seriam levados. Então se contiveram. Atormentaram um ao outro. Se entregando devagar. Mas isso só piorava as coisas. Só aumentava o que estava em risco. Só lhes custaria mais caro. Porque aplainava as rugas, o nervosismo e a pressa do amor desconhecido e os tornava febris. (...)
Duas vidas. Duas infâncias.
E uma lição de História para futuros transgressores.
Olhos nublados e uma mulher luminosa abriu-se para um homem luminoso.
(Roy, 1998, p. 333-4)⁶

O encontro entre Ammu e Velutha é uma das formas de indiferenciação caracterizada no romance. A segunda forma de indiferenciação diz respeito aos gêmeos, que protagonizam a narrativa após o falecimento de Ammu, funcionando como uma espécie de desdobramento do primeiro casal, Ammu-Velutha, e que vai sendo indiciado pelo narrador em diferentes momentos da história, a exemplo destes fragmentos: “Esthappen e Rahel pensam em si mesmos como Eu. [...] Como se fossem uma rara espécie de gêmeos siameses, fisicamente separados, mas com ideias conjuntas” (ROY, 1998, p. 14); “Que o vazio de um gêmeo fosse a versão do silêncio do outro”(ROY, 1998, p. 30)⁷.

O discurso do narrador aponta, também, para a extrema proximidade entre eles e Ammu, inclusive corporalmente. Há cenas de intimidade como o momento de poética sedução em esconder os filhos “dentro dos cabelos” – cena repetida por ela com Velutha – e o momento em que Esthappen deita nas costas da mãe para conversarem. A relação entre eles era tão permeada de sedução e amor (paixão) que usavam uma frase de Kipling “Somos do mesmo sangue, você e eu.” como um pacto de amor. Os gêmeos não são apenas uma extensão biológica de Ammu – a

⁶ Biology designed the dance. Terror timed it. Dictated the rhythm with which their bodies answered each Other. As though they knew already that for each tremor of pleasure they would pay with an equal measure of pain. As though they knew how far they would be taken. So they held back. Tormented each Other. Gave of each Other slowly. But that only made it worse. It only raised the stakes. It only cost them more. Because it smoothed the wrinkles, the fumble and rush of unfamiliar love and roused them to fever pitch. (...) Two lives. Two children's childhoods. And a history lesson for future offenders. (Roy, 1997, p. 317-8).

⁷ Esthappen and Rahel thought of themselves together as Me (...). As though they were a rare breed of Siamese twins, physically separate, but with joint identities (ROY, 1997, p. 4-5); That the emptiness in one twin was only a version of the quietness in the other (ROY, 1997, p. 20-1).

cisão de seu corpo em dois – são também seus herdeiros na transgressão ao consumarem o incesto. E assim como Ammu e Velutha, Rahel e Estha vivem por um instante a unidade.

Em *O deus das pequenas coisas* (1998), Arundhati Roy constrói uma narrativa em que as personagens buscam o amor que leva à experiência da unidade pela indiferenciação dos corpos. Por mais que a tenham vivido, ela é breve e traz como consequência a punição pela dor física – espancamento e morte de Velutha – e emocional – separação dos corpos e trauma de Ammu e das crianças – pela transgressão operada. Se no âmbito da subjetividade, corpos transgressores são punidos, o mesmo acontece nos contextos sociocultural e político. Kurshid Phil (2005) argumenta que a violência de gênero sofrida pelas mulheres no romance seria um tipo de intocabilidade semelhante àquela de Velutha e sua família. Phil define essa intocabilidade que se aplicaria às mulheres como metáfora da despersonalização operada pela sociedade patriarcal, a exemplo das distinções entre Ammu e seu irmão Chako, tanto em relação ao patrimônio da família quanto em relação ao prazer, ambos negados a ela e permitidos a ele. Roy também traz para narrativa outras formas de violência contra mulheres, denunciando práticas tratadas como usuais naquela sociedade patriarcal, dentre várias o incidente em que policiais raspam os cabelos das prostitutas, e as cenas em que maridos batem nas esposas.

No que tange à trajetória de Velutha, ela servirá como uma oportunidade para Roy propor, através do narrador, uma abordagem interseccional da questão das castas como fica evidente no seguinte trecho

Pappachi não permitia que *paravans* entrassem em casa. Ninguém permitia. Não tinham permissão para tocar nada que os tocáveis tocavam. Casta Hindus e Casta Cristãos. Mammachi disse a Estha e a Rahel que ela se lembrava de uma época, quando era moça, em que o que se esperava dos *paravans* era que engatinhassem para trás com uma vassoura, apagando as próprias pegadas, para que os brâmanes ou cristãos sírios não ficassem impuros ao pisar acidentalmente em cima da pegada de um *paravan* (ROY, 1998, p. 82)⁸.

Ao associar a religião cristã ao sistema de castas, Roy traz o argumento de que a conversão de intocáveis ao cristianismo, não teria sido uma estratégia tão bem sucedida na medida em que não teria libertado, de fato, os intocáveis de sua intocabilidade. O narrador explica tal fracasso,

Quando os britânicos chegaram a Malabar, um grupo de *paravans*, *pelayas* e *pulayas* (entre eles o avô de Velutha, Kelan) converteu-se ao cristianismo

⁸ Pappachi would not allow Paravans into the house. Nobody would. They were not allowed to touch anything that Touchables touched. Cast Hindus and Caste Christians. Mammachi told Estha and Rahel that she could remember a time, in her girlhood, when Paravans were expected to crawl backwards with a broom, sweeping away their footprints so that the Brahmins or Syrian Christian would not defile themselves by accidentally stepping into a Paravan's footprint (ROY, 1997, p. 71).

e filiou-se à Igreja Anglicana para escapar da pecha de intocável. (...) Não levou muito tempo para descobrirem que tinham pulado da frigideira para o fogo. (...) Depois da Independência, eles descobriram que não tinham direito a nenhum benefício do governo, como reserva de trabalho ou empréstimos bancários a juros baixos, porque, oficialmente, no papel, eram cristãos e, portanto, sem casta. Era um pouco como varrer as próprias pegadas com uma vassoura. Ou pior, não ter nem o *direito* de deixar pegadas (ROY, 1998, p. 83 – grifo da autora)⁹.

Roy se vale da expressão “tocável” em vários momentos da narrativa em que ocorrem cenas onde há evidente assimetria de poder entre as personagens, como aquela em que Velutha é brutalmente surrado pelos policiais ditos “tocáveis” que se valeram de uma estratégia “tocável” porque se sentiam responsáveis pelo futuro “tocável” da comunidade. Com este recurso, Roy posiciona os transgressores como intocáveis cujos corpos estariam à mercê das elites tocáveis, autorizadas a puni-los, como fez o bando de Policiais Tocáveis e como fez Chako ao expulsar Ammu de casa e separar os gêmeos.

O corpo cindido

Há uma recorrência na representação de algum elemento em duplicidade na literatura pós-colonial produzida na Índia e, por vezes, na literatura produzida por escritores e escritoras híbridas. Dentre estas, Anita Desai, cujos romances têm sua semiose estruturada em duplicidade: oriente/ocidente, masculino/feminino, local/global, ricos/pobres. Essa estrutura costuma ser operada em oposição, gerando que Homi Bhabha (1998) vai denominar de híbrido, um entre-lugar na cultura, um não pertencimento a ambas as referências culturais.

Em minha tese intitulada *Margens silenciosas: a escritura da mulher na literatura indiana contemporânea* (2006), investiguei essa questão relacionando-a ao corpo bio-político da Índia, defendendo o entendimento de que essa duplicidade, recorrente na literatura pós-colonial, evoca a experiência coletiva da Partição, evento que foi de certa forma um legado da saída dos britânicos após a Independência, em 1947, e que se definiu como um trauma coletivo na sociedade indiana. Como decorrência, seria natural pensar a Índia dividida entre hindus e muçulmanos, mas a realidade é bem mais rica e complexa, tornando reducionista qualquer tentativa de definição de uma ou duas culturas indianas. É por esse motivo que a ideia da Índia

⁹ When the British came to Malabar, a number of Paravans, Pelayas and Pulayas (among them Velutha’s grandfather, Kelan) converted to Christianity and joined the Anglican Church to escape the scourge of Untouchability. (...) It didn’t take them long to realize that they had jumped from the frying pan to the fire. (...) After Independence they found they were not entitled to any government benefits like job reservations or bank loans at low interest rates, because officially, on paper, they were Christians, and therefore casteless. It was a little like having to sweep away your footprints without a broom. Or worse, not being *allowed* to leave footprints at all (ROY, 1997, p. 71 – author’s emphasis).

Hindu é considerada uma retórica nacionalista, criticada por diferentes pensadores pós-coloniais e pela própria Roy, cuja postura política é a de acolhimento das diferenças culturais de seu país, haja vista o posicionamento explicitado num de seus ensaios em que ela afirma que [...] “não há uma única religião, ou língua, ou casta, ou região, ou pessoas, ou história, ou livro que possa reivindicar-se representante (da Índia). Só existem – e só poderiam existir – visões da Índia, vários modos de vê-la – honesta, desonesta, maravilhosa, absurda, moderna, tradicional, masculina, feminina”(ROY, 2019, p. 21)¹⁰. Pensamento semelhante foi afirmado na entrevista à repórter Reena Jana, da qual cito o seguinte trecho:

O que queremos dizer quando perguntamos “O que é indiano? O que é a Índia? Quem é indiano?” Nós perguntamos “O que significa ser americano? O que significa ser britânico?” com a mesma frequência? Eu não acho que isso seja uma questão que precise necessariamente, ser perguntada. (...) Eu penso que, talvez, a pergunta que devêssemos fazer é: “O que significa ser humano?” Eu nem ao menos me sinto confortável com essa necessidade de definir nosso país. Porque é algo maior que isso! Como alguém pode definir a Índia? Não há uma língua única, não há uma cultura única. Não há uma religião única, não há um modo de viver único. Não há, absolutamente, qualquer forma de alguém poder desenhar uma linha ao seu redor e dizer “Isto é a Índia” ou “Isto é o que significa ser indiano”. O mundo inteiro anseia por simplificação. Mas isso não é tão fácil. Eu não acredito que um filme inteligente ou um livro inteligente possa começar a traçar o que significa ser indiano. É claro que todo autor de ficção tenta fazer com que seu mundo tenha sentido. É o que eu faço. No entanto, há algumas coisas que não faço. Como tentar clamar pelo que teria influenciado meu livro. Nem eu tampouco “defenderei” meu livro. Quando eu escrevo, eu abaixo as armas e entrego o livro ao leitor (ROY, 1997b)¹¹.

E Arundhati Roy entregou Aftab/Anjum para o leitor em *The Ministry of Utmost Happiness* (2017) acompanhada de uma diversidade de personagens que reflete essa pluralidade cultural da Índia. A narrativa se passa em Shajahanabad, uma região que faz parte da Velha Delhi, junto à cidade de Nova Delhi e a família

¹⁰ There is no one religion or language or caste or region or person or story or book that can claim to be its sole representative. There are, and can only be, visions of India, various ways of seeing it – honest, dishonest, wonderful, absurd, modern, traditional, male, female (ROY, 2019, p. 21 – tradução nossa).

¹¹ What do we mean when we ask, “What is Indian? What is India? Who is Indian?” Do we ask, “What does it mean to be American? What does it mean to be British?” as often? I don’t think that it’s a question that needs to be asked, necessarily. (...) I think perhaps that the question we should ask is, “What does it mean to be human?” I don’t even feel comfortable with this need to define our country. Because it’s bigger than that! How can one define India? There is no one language, there is no one culture. There is no one religion, there is no one way of life. There is absolutely no way one could draw a line around it and say, “This is India” or, “This is what it means to be Indian.” The whole world is seeking simplification. It’s not that easy. I don’t believe that one clever movie or one clever book can begin to convey what it means to be Indian. Of course, every writer of fiction tries to make sense of their world. Which is what I do. There are some things that I don’t do, though. Like try to make claims of what influenced my book. And I will never “defend” my book either. When I write, I lay down my weapons and give the book to the reader (ROY, 1997b). [tradução nossa].

da protagonista é muçulmana. A trama envolve o conflito entre hindus e muçulmanos, que sustenta, inclusive, ações terroristas em diferentes partes do país.

Um dos cenários mais importantes da narrativa é o cemitério onde vive a protagonista e, também, outras personagens que, gradativamente, achegam-se àquele espaço gerando, inclusive, a necessidade de ampliação de acomodações para que outros excluídos possam ser acolhidos. O cemitério passa a ser um espaço em que todas as diferenças são acolhidas e anuladas diante da necessidade de apoio mútuo.

Embora seja possível explorar essa relação alegórica entre o corpo de Anjum e o corpo bio-político da Índia no que tange a tensões existentes até hoje, opto por desenvolver o estudo focando na atitude transgressora de Roy ao escolher uma personagem intersexual para protagonizar o romance, descrevendo, em detalhes, seu processo até se tornar uma *hijra*¹². O termo intersexual nomeia casos em que há uma indefinição física do sexo de um indivíduo, que no caso da personagem se manifesta na existência das duas genitálias. Anjum nasce Aftab, inicialmente identificado como menino pela parteira, o tão esperado menino de uma família tradicional muçulmana, antecedido por três meninas. A cena da mãe de Aftab quando ela reconhece as duas genitálias no corpo da criança merece ser aqui transcrita diante da estratégia narrativa usada por Roy, marcada por igual duplicidade em que o trágico e o irônico caminham juntos:

É possível uma mãe ficar aterrorizada com o próprio bebê? Jahanara Begum ficou. Sua primeira reação foi sentir o coração apertar e os ossos virarem cinzas. A segunda reação foi dar mais uma olhada para ter certeza de que não se enganara. A terceira reação foi rechaçar aquilo que havia criado enquanto suas entranhas entravam em convulsão e um fino fio de merda escorria por suas pernas. A quarta reação foi considerar a possibilidade de matar a si mesma e à criança. A quinta reação foi pegar o bebê e apertá-lo contra si enquanto caía numa fenda entre o mundo que conhecia e mundos cuja existência ignorava. Ali, no abismo, girando na escuridão, tudo o que tinha por certo até então, cada coisa, da menor à maior, cessou de fazer sentido para ela. Em urdu, a única língua que conhecia, todas as coisas, não apenas as coisas vivas, mas todas as coisas – tapetes, roupas, livros, canetas, instrumentos musicais – tinham gênero. Tudo era ou masculino ou feminino, homem ou mulher. Tudo, menos seu bebê. Sim, claro, ela sabia que havia uma palavra para os iguais a ele – Hijra. Duas palavras, na verdade, Hijra e Kinnar. Mas duas palavras não fazem uma língua.

¹² O termo *hijra*, este se refere não apenas a uma orientação ou opção sexual, mas a uma cultura dentre a muitas outras que compõem o cenário cultural daquele país. Agências oficiais como o Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento na Índia – em inglês PNDU India – trata as *hijras* como equivalentes a mulheres transgênero. Ainda que se possa propor tal equivalência para facilitar o entendimento pelos não indianos, *hijra* se refere a um modo de vida adotado por uma comunidade de mulheres transgênero. De um modo geral são entendidas pela sociedade como um terceiro sexo já que costumam apresentar alguma alteração na formação dos órgãos sexuais. Vivem em comunidade como é descrito por Roy no romance. Costumam andar em grupos e pedem dinheiro em troca de bênçãos em casamentos e batizados, assim como de apresentações de canto e dança. São reconhecidas por uma linguagem de palmas que utilizam para se comunicar entre si.

Era possível viver fora da língua? Naturalmente essa pergunta não se formou dentro dela em palavras, ou como uma única frase, lúcida. Formou-se para ela como um uivo sem som, embrionário.

A sexta reação foi se lavar e decidir não contar a ninguém por enquanto. Nem ao marido. A sétima reação foi se deitar ao lado de Aftab e descansar. Como o Deus dos cristãos fez depois de criar o Céu e a Terra (ROY, 2017b, p. 7-8)¹³.

O trecho acima traz a reação da tradição (doxa) diante da sexualidade desviante e, por isso, transgressora da personagem. Então, é possível pensar essa construção de gênero e sexualidade no romance a partir da teoria queer, definida por Guacira Louro como “um jeito de pensar e de ser que não aspira o centro nem o quer como referência; um jeito de pensar e de ser que desafia as normas regulatórias da sociedade, que assume o desconforto da ambiguidade, do ‘entre-lugares’, do indecível” (LOURO, 2016, p. 7-8). Louro ainda argumenta que *queer* – tomado no âmbito da subjetividade – também é uma atitude diante da vida que questiona a heteronormatividade. Esse questionamento está evidenciado no fragmento da narrativa já citado em que a mãe da protagonista aponta para essa impossibilidade de definir um local para o bebê, seja naquela sociedade tradicionalista e heteronormativa, seja na língua.

Roy poderia ter decidido tratar a questão da transgenerificação de forma mais alusiva, porém, ela optou por conduzir o processo focando nas transformações corporais por que Aftab passa articuladas à sua inserção na vida comunitária das *hijras*. Da infância da personagem o narrador destaca a voz aguda que a leva às aulas de canto em grupo, abandonadas quando os colegas passam a fazer *bullying*, questionando sua identidade de gênero. Esse abandono é o que leva a mãe de Aftab a contar, finalmente, ao pai do menino a sua condição intersexual. Chocado, ele leva o filho a um médico, entendendo que tudo poderia ser resolvido com a ciência médica: cirurgia e pílulas. O médico, no entanto, adverte que algumas tendências *hijras* poderiam se conservar. Descrente disso, o pai investe na expectativa de curar o filho, o que nunca se concretiza. Na verdade, o processo se torna cada vez mais dramático conforme o corpo físico de Aftab entra na puberdade, sendo impactado pelos fatores biológicos dos hormônios masculinos, como se vê no seguinte fragmento:

¹³ Is it possible for a mother to be terrified of her own baby? Jahanara Begum was. Her first reaction was to feel her heart constrict and her bones turn to ash. Her second reaction was to take another look to make sure she was not mistaken. Her third reaction was to recoil from what she had created while her bowels convulsed and a thin stream of shit ran down her legs. Her fourth reaction was to contemplate killing herself and her child. Her fifth reaction was to pick her baby up and hold him close while fell through a crack between the world she knew and worlds she did not know existed. There, in the abyss, spinning through the darkness, everything she had been sure of until then. Every single thing, from the smallest to the biggest, ceased to make sense to her. In Urdu, the only language she knew, all things, not just living things but *all* things – carpets, clothes, books, pens, musical instruments – had a gender. Everything was either masculine or feminine, man or woman. Everything except her baby. Yes of course she knew there was a word for those like him – *Hijra*. Two words actually, *Hijra* and *Kinnar*. But two words do not make a language. Was it possible to live outside a language? Naturally this question did not adress itself to her in words mor as a single lucid sentence. It addressed itself to her as a soundless, embryonic howl. Her sixth reaction was to clean herself up and resolv to tell nobody for the moment. Not even her husband. Her seventh reaction was to lie down next to Aftab and rest. Like the God of the Christians did, after he had made Heaven and Earth (ROY, 2017, p. 7-8).

Seu corpo tinha começado a entrar em guerra com ele. Ficou alto e musculoso. E peludo. Em pânico, tentou remover os pelos do rosto e do corpo com Burnol – unguento para queimaduras que deixou marcas escuras na pele. (...) Desenvolveu um pomo de adão que subia e descia. Queria arrancar aquilo do pescoço. Em seguida, veio a traição mais dura de todas – uma coisa contra a qual nada podia fazer. Sua voz mudou. Uma voz masculina e grave, poderosa, apareceu no lugar do tom agudo e doce. Parou de cantar (ROY, 2017b, p. 22)¹⁴.

Essa estratégia de Roy, de conduzir o percurso pelo corpo da personagem, evoca a discussão de Judith Butler acerca dos conceitos de sexo e gênero:

Se o caráter imutável do sexo é contestável, talvez o próprio construto chamado ‘sexo’ seja tão culturalmente construído quanto o gênero; a rigor, talvez o sexo sempre tenha sido o gênero, de tal forma que a distinção entre sexo e gênero revela-se absolutamente nenhuma. Se o sexo é, ele próprio, uma categoria tomada em seu gênero, não faz sentido definir o gênero como a interpretação cultural do sexo (BUTLER, 2010, p. 25).

E especialmente em relação à Anjum, esse sexo sempre esteve lá, nas duas genitálias fisicamente presente em seu corpo, algo que compunha a dramaticidade das escolhas de Anjum: sair de casa ainda adolescente, ir morar numa comunidade de *hijras*, nunca mais falar com o pai e nem poder frequentar a casa da família. Eventos que marcaram a trajetória da personagem e que se articulavam à construção de sua performance como *hijra*, observado no seguinte trecho:

Quando se tornou residente permanente da Khwabgah, Anjum pôde finalmente usar as roupas que desejava (...). Mandou furar o nariz e usava um complexo brinco nasal com pedraria, contornava os olhos com kohl e sombra azul e brindava a si mesma com uma boca sexy, em forma de arco madhubala com batom vermelho brilhante. Seu cabelo não crescia muito, mas era comprido o suficiente para prender atrás e aplicar uma trança de cabelo artificial. Seu rosto era forte, marcante, e o nariz notável, adunco como o de seu pai. Não era linda como Bombay Silk, porém era mais sexy, mais intrigante, bonita de um jeito que algumas mulheres conseguem ser. Esses aspectos, combinados a seu firme compromisso com um estilo exagerado, descarado de feminilidade, faziam as mulheres biológicas, reais, do bairro – mesmo as que não usavam burcas completas – parecerem nebulosas e dispersas (ROY, 2017b, p. 25-6)¹⁵.

¹⁴ His body had suddenly begun to wage war on him. He grew tall and muscular. And Hairy. In a panic he tried to remove the hair on his face and body with Burnol – burn ointment that made dark patches on his skin. (...) He developed an Adam’s apple that bobbed up and down. He longed to tear it out of his throat. Next came the unkindest betrayal of all – the Thing he could do nothing about. His voice broke. A deep, powerful man’s voice appeared in place of his Sweet, high voice. He was repelled by it and scared himself each time he spoke. (...) He stopped singing (ROY, 2017, p. 23-4).

¹⁵ Once she became a permanent resident of Kwabgah, Anjum was finally able to dress in the clothes she longed to wear (...). She had her nose pierced and wore an elaborate, stonestudded nose-pin, outlined her eyes with Kohl and blue eye shadow and gave her a luscious, bow-shaped Madhubala mouth of glossy-red lipstick. Her hair would not grow very long, but it was long enough to pull back and weave into a plate of false hair. She had a strong, chiselled face and an impressive, hooked nose like her father’s. She wasn’t beautiful in the way Bombay Silk was, but she was sexier, more intriguing, handsome in the way some women can be. Those looks combined with her steadfast commitment to an exaggerated, outrageous kind of femininity made the real, biological women in the neighbourhood – even those who did not wear full burqas – look cloudy and dispersed (ROY, 2017, p. 26-7).

Roy descreve como Anjum vai-se apropriando da cultura das *hijras*, aprendendo vocábulos e expressões, mas também a linguagem das palmas que identifica essa comunidade na Índia. Enfim, ela vai construindo sua performance de gênero. Como define Butler, “gênero é a estilização repetida do corpo, um conjunto de atos repetidos no interior de uma estrutura reguladora altamente rígida, a qual se cristaliza no tempo para produzir a aparência de uma substância, de uma classe natural de ser” (BUTLER, 2010, p. 59) Tomando a experiência da personagem, essa construção se dá numa condição marginal, seja porque já excluída da família, seja porque fora da heteronormatividade; na percepção de Teresa de Lauretis, tais termos podem também contribuir para a construção do gênero e seus efeitos ocorrem ao nível ‘local’ de resistências, na subjetividade e na autorrepresentação (LAURETIS, 1994, p. 228).

Pensando, então, num local de resistência é que entendo a maternidade para Anjum. A maternidade ampliada para o sentido do acolher e do cuidar. Ela acolhe duas crianças abandonadas sendo que a segunda criança, Jabeen, é negra. Para ficar com ela, Anjum teve que resistir a uma série de pressões desde quando a encontrou e enfrentou a multidão para que a bebê não fosse levada à polícia que a teria deixado em um orfanato. Há outras formas de resistência exploradas no romance, a resistência política, por exemplo, já que Anjum se envolve com terroristas por conta de Jabeen. Resistiu porque entendia que a maternidade compunha sua existência. É com essa criança que Anjum termina o romance, caminhando à noite tranquilamente pela cidade. Jabeem urina no chão e vê na poça o reflexo das estrelas e da cidade milenar. Ela chama Anjum de “mamãe” que a toma nos braços e ambas voltam para casa, sugerindo que a felicidade está em resistir para sermos nós mesmos e vivermos com quem amamos verdadeiramente.

Considerações finais

Neste artigo procurei apresentar como Arundhati Roy explora politicamente o corpo de suas protagonistas na medida em que estas encenam o pensamento que a escritora expressa em entrevistas e ensaios não ficcionais. Ammu e Anjum e seus corpos oportunizam refletir em torno do papel político dos corpos que desafiam o patriarcado quando buscam amar seus filhos e seus amantes inteira e verdadeiramente, independente de rótulos e estigmas sociais.

Arundhati Roy está buscando um novo amanhã, um novo espaço-tempo em que as pessoas possam se relacionar como seres humanos, desprovidos de rótulos de castas, cor, gênero e sexo. É preciso transgredir as leis que discriminam as diferenças, nem que tenhamos que viver, como Anjum, no cemitério da Modernidade. Pensar um futuro para a Índia envolve recriar subjetividades, mais co-

erentes à paisagem cultural do nosso tempo. E se Arundhati Roy não se pretende uma criadora dessa nova representação das subjetividades de seu país é porque ela mesma se desfaz de suas identidades como confortável-representação-de-si-numa-sociedade-estável-e-próspera. Sua opção é pelo tensionamento e conflito que estão no ato de transgredir. Finalizo com as fortes palavras de Roy porque acredito que é a sua voz que precisa ecoar pelo mundo:

Eu, daqui em diante, me declaro uma república móvel e independente. Sou uma cidadã da Terra. Não possuo qualquer território. Não tenho qualquer bandeira. Sou do sexo feminino, mas não tenho nada contra eunucos. Minhas políticas são simples. Eu quero assinar qualquer tratado de não proliferação nuclear, ou aliança de boicote a testes nucleares que esteja por aí. Imigrantes são bem vindos. Você pode me ajudar a desenhar nossa bandeira. Meu mundo morreu. E eu escrevo para chorar seu passamento (ROY, 2019, p. 12)¹⁶.

Referências

- BAUDRILLARD, Jean. **As estratégias fatais**. Tradução: Manuela Parreira. Lisboa: Editora Estampa, 1990.
- BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.
- BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**. Feminismo e subversão de identidade. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- LAURETIS, Teresa de. A tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (org). **Tendências e impasses**. O feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- LOURO, Guacira Lopes. **Um corpo estranho**. Ensaios sobre sexualidade e teoria queer. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.
- PAULA, Anna Beatriz da S. **“Margens silênciosas”**: a escritura da mulher na literature Indiana contemporânea. 2006. Tese (Doutorado em Ciências da Literatura)– Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, 2006.
- PHIL, Kurshid Alam M. “Untouchables” in *The God of Small Things*. **The Postcolonial Web**, BBC, UK, 2005. Disponível em: <https://www.postcolonialweb.org/india/roy/alum1.html>. Acesso em: 10/11/2023.

16 I hereby declare myself an independent, mobile republic. I am a Citizen of the Earth. I own no territory. I have no flag. I'm female, but have nothing against eunuchs. My policies are simple. I'm willing to sign any nuclear non-proliferation treaty or nuclear test ban treaty that's going. Immigrants are welcome. You can help me design our flag. My world has died. And I write to mourn its passing (ROY, 2017, p. 12). [tradução nossa]

ROY, Arundhati. **The God of small Things**. New York: Harper Collins, 1997.

ROY, Arundhati. **O deus das pequenas coisas**. Tradução de José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

ROY, Arundhati. **The Ministry of Utmost Happiness**. UK: Hamish Hamilton – Penguin Random House, 2017.

ROY, Arundhati. **O ministério da felicidade absoluta**. Tradução de José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2017b.

ROY, Arundhati. **My Seditious Heart: Collected Nonfiction**. Chicago, Illinois: Haymarket Books, 2019.

ROY, Arundhati. Cresci com todas as meias verdades sobre Gandhi. **El País**. Entrevista concedida à Andrea Aguilar, Argentina/Brasil, 2020. Disponível em: https://brasil.elpais.com/cultura/2020-08-26/arundhati-roy-cresci-com-todas-as-meias-verdades-e-mentiras-sobre-gandhi.html#?prm=copy_link . Acesso em: 10/11/2023.

ROY, Arundhati. Fiction takes its time. **The Guardian**. Entrevista concedida à Decca Aitkenhead, UK, 2017c. Disponível em: <https://www.theguardian.com/books/2017/may/27/arundhati-roy-fiction-takes-time-second-novel-ministry-utmost-happiness> . Acesso em: 10/11/2023.

ROY, Arundhati. Arundhati Roy. **Salon**. Entrevista concedida à Reena Jana, US, 1997b. Disponível em: <https://www.salon.com/1997/09/30/00roy> . Acesso em: 10/11/2023.

United Nations Development Program – India. Hijras/Transgender Women in India: HIV, Human Rights and Social Exclusion. UNDP, India, 2010. Disponível em: <https://www.undp.org/india/publications/hijras/transgender-india-hiv-human-rights-and-social-exclusion> . Acesso em: 10/11/2023.