

IDENTIDADES DE GÊNERO EM O DEUS DAS PEQUENAS COISAS, DE ARUNDHATI ROY

GENDER IDENTITIES IN ARUNDHATI ROY'S THE GOD OF SMALL THINGS

Marcelo Augusto Nery Médes*
Fundação Presidente Antônio Carlos de Contagem

RESUMO

Este artigo analisa o romance *O deus das pequenas coisas*, de Arundhati Roy, em seus questionamentos de gênero. A obra contesta caracterizações unitárias e cristalizadas de gênero e apresenta representações mais complexas e fluidas. Os personagens são frequentemente vinculados a imagens de fluidos, questionando características tradicionalmente relacionadas ao feminino ou ao masculino e valorizando a complexidade de suas caracterizações. A narrativa reformula as possibilidades de representações de gênero, interroga qualquer noção de uma identidade estável e constrói imagens que são desestabilizadoras.

PALAVRAS-CHAVE

gênero, fluidez, literatura indiana

O deus das pequenas coisas conta a estória de uma família indiana na segunda metade do século 20. O romance focaliza, principalmente, duas crianças gêmeas – Estha e Rahel – e seus parentes. Revelada frequentemente através de seus olhos, a narrativa apresenta eventos que causam mudanças significativas, afetando os membros dessa família. A voz narrativa 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 tem consequências dramáticas para seus personagens; em outros, pode ser pacífico e banhá-los em momentos líricos. A utilização criativa e engenhosa de palavras e imagens são as pequenas células que formam a fluida narrativa.

Neste artigo analiso a maneira como o romance de Roy usa imagens e metáforas associadas a fluidos para criar a possibilidade de diferentes tipos de representação de gênero – tanto masculino quanto feminino. Essas representações questionam percepções estereotipadas dessas construções. Nesse sentido, a própria palavra “estereótipo”, que se origina do termo grego *stereos*, significa sólido. Para Bhabha, “um aspecto importante do discurso colonial é sua dependência do conceito de ‘fixidez’ na construção ideológica

* nery1@hotmail.com

da alteridade”.¹ Essa fixidez está na base do conceito de estereótipo, embora, como lembra Bhabha, reconhecer “o estereótipo como um modo ambivalente de conhecimento e poder exige uma reação teórica e política que desafia os modos deterministas ou funcionalistas de conceber a relação entre o discurso e a política”.² É justamente essa visão questionadora do estereótipo e a percepção de sua função ambivalente que permeia a caracterização identitária dos personagens de Roy.

Tradicionalmente, a noção cartesiana de identidade carrega consigo uma imagem de harmonia, de lógica e de consistência. Nesse sentido, Zygmunt Bauman observa 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”.³ Dessa maneira, os seres humanos lutam para conter aquilo que está em constante conflito, em ebulição, procurando manter uma aparência de organização e de estabilização, 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”.⁴ Nesse sentido, as identidades se encontram em constantes processos cíclicos de busca por estabilização e de fluxo incessante. Bauman afirma ainda que “não há afirmação que não seja autoafirmação, nem identidade que não seja construída”.⁵ Os sujeitos discutidos neste texto, no contexto do que denomino de uma poética da fluidez, estão em constante processo de construção, em constante processo de autodeterminação. Assim, 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.⁶ As representações de personagens estudadas sob a perspectiva de uma poética da fluidez mantêm essa constante liquidez representacional dos sujeitos, apontando para o fato 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.

Da mesma forma como o faz Bauman, a teoria feminista pós-estruturalista tem questionado especificamente 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 forneceu as bases para se pensar 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 espaços e contornos heterogêneos.⁷ Nesse sentido, a subjetividade pode ser descrita em termos da

¹ BHABHA. A outra questão, p. 105.

² BHABHA. A outra questão, p. 106.

³ BAUMAN. *Modernidade líquida*, p. 97.

⁴ BAUMAN. *Modernidade líquida*, p. 97.

⁵ BAUMAN. *Modernidade líquida*, p. 205.

⁶ BAUMAN. *Modernidade líquida*, p. 37.

⁷ ANG e HERMES. *Mass Media and Society*, p. 334.

multiplicidade de posições subjetivas adotadas. Além disso, a subjetividade nunca está finalizada e é, na verdade, 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 e na experiência das relações de raça, classe e sexo; um sujeito, portanto, não unificado, mas múltiplo e contraditório.⁸ 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.

Pode-se afirmar que as mulheres são uma maioria numérica; entretanto, personagens femininos são tradicionalmente criados com base em imagens estereotipadas de mulheres e, assim, 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.⁹ Por outro lado, muitas imagens masculinas também são estereotipadas. As experiências sociais que definem o universo simbólico masculino geralmente são caracterizadas por uma rigidez que força os homens a viver sob condições de limitação emocional,¹⁰ pois são frequentemente representados como idealizações ou representantes da ordem simbólica, da lei, incorporando o clichê do macho virulento, viril, poderoso e autoritário.

1 "SUA MARAVILHOSA SOCIEDADE MACHISTA CHAUVINISTA"

No que diz respeito à questão de gênero na literatura indiana, de acordo com Alex Tickell, no período pós-independência, imagens de mulheres como filhas e trabalhadoras substituíram um culto mais antigo da mãe.¹¹ 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 a uma autonomia econômica. Tickell acrescenta que, atualmente, na Índia, o "movimento de mulheres" tem se firmado como um amplo espectro de lutas políticas diferentes conduzidas por mulheres de diversas proveniências, e não como uma campanha nacional coesiva. Nesse sentido, nos dias atuais, a questão da representação da mulher na literatura indiana tem se diversificado mais e abarcado várias possibilidades de representação de gênero.

Uma das características da narrativa de Roy é questionar explicitamente 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

⁸ LAURETIS. *The Technology of Gender*, p. 714.

⁹ ROY. *Power Politics*.

¹⁰ NOLASCO. *De Tarzan a Homer Simpson: banalização e violência masculina em sociedades contemporâneas ocidentais*, p. 147.

¹¹ TICKELL. *Arundhati Roy's The God of Small Things*, p. 36.

oscilavam preguiçosas na brisa morna, tentando honestos compradores de alimentos com lampejos de mulheres maduras, nuas, deitadas em poças de sangue artificial”.¹² O romance, nesse exemplo, retrata a relação recorrente entre as revistas masculinas e a violência contra as mulheres e critica a artificialidade da criação estereotipada da figura feminina.

A narrativa de Roy expande o foco de crítica e mostra, na verdade, que a representação de estereótipos 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”.¹³ 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.

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, os atores “removeram a maquiagem e voltaram para casa para bater em suas mulheres. Até mesmo Kunti, o suave, com seios”.¹⁴ A performance é realizada somente por homens, que representam os personagens femininos. Entretanto, o deslocamento e a performance de gênero, o fingir-se de mulher para representar um papel, diferentemente das postulações de Judith Butler,¹⁵ 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 é tradicionalmente patriarcal e o homem é o controlador do poder físico, político, econômico e sexual. A injustiça social, criticada na obra de Roy, aponta para a falta de liberdade das mulheres em comunidades religiosas ortodoxas, simbolizada pelo sexismo entrincheirado que discrimina Ammu por ela ser divorciada.¹⁶ 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 simplesmente como um presente pequeno e precioso. A exploração e vitimização das mulheres é apresentada como algo que rompe as barreiras de classe. Parece ser um fenômeno tão comum que é uniformemente visto tanto entre os ricos quanto entre os pobres. Grande parte das personagens femininas são constantemente intimidadas, assediadas e acabam por viver em função dos membros masculinos da família.

¹² ROY. *O deus das pequenas coisas*, p. 24-25.

¹³ ROY. *O deus das pequenas coisas*, p. 38.

¹⁴ ROY. *O deus das pequenas coisas*, p. 238.

¹⁵ BUTLER. *Problemas de gênero*.

¹⁶ TICKELL. *Arundhati Roy's The God of Small Things*, p. 48.

O romance de Roy expõe assim 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 supostas “necessidades de homem” 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”.¹⁷ Na comparação entre as situações de Ammu e Chacko, a narrativa enfaticamente desvela 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, já que os 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 claramente 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 que 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 ao sistema de casta são embasados em uma diferença entre os corpos femininos e masculinos devido a uma suposta vulnerabilidade a expor-se à impureza por meio da relação sexual.¹⁸ Nesse sentido, mulheres de castas superiores são supostamente mais vulneráveis à “poluição permanente” do que mulheres de castas inferiores e, por isso, a sexualidade feminina precisa ser contida a todo custo.

Ammu é uma das personagens que mais são exploradas pela sociedade patriarcal no romance. Não foi permitido a ela estudar, pois Pappachi considerava a educação das mulheres um gasto desnecessário e, por isso, os estudos de sua filha foram interrompidos. 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 sua sobrinha Sophie e do assassinato de Velutha, o tratamento que ela recebe, na delegacia de polícia, nas mãos do comissário mostra o quão lamentável é a condição das mulheres naquela sociedade, particularmente quando uma mulher é divorciada e ama um intocável. O comissário, representante legal da ordem, sabe que pode insultar Ammu sem nenhum medo. Ela 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!”¹⁹ Portanto, não tendo nenhum lugar para si, ela tem que partir. Ammu é humilhada e ameaçada por seu pai, maltratada e traída por seu marido, insultada

¹⁷ ROY. *O deus das pequenas coisas*, p. 116.

¹⁸ KHUSHU-LAHIRI. *Broken Laws, Shattered Lives: A Study of The God of Small Things*, p. 114.

¹⁹ ROY. *O deus das pequenas coisas*, p. 228.

pela polícia e destituída por seu irmão. Cada um desses representantes da ideologia patriarcal 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 claros de submissão e conformidade: a mãe de Pillai que, alienadamente, olha a parede à sua frente sem vê-la, balançando-se na cadeira gentilmente; Kalyani, sua esposa, que admira seu marido não como igual, mas como um mestre, seu senhor;²⁰ Latha, sua sobrinha de doze ou treze anos, que desempenha seu papel mecanicamente ao recitar um poema, mas, quando interrompida pela aparição de Chacko, espera pela permissão de Pillai para continuar o poema.²¹ 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 age de forma coerciva com relação às mulheres de sua família. Tanto no campo político quanto no campo das relações familiares nas quais as questões de gênero aparecem, Pillai abusa de seu poder.

A falta de solidariedade nas relações de gênero, em função da manutenção de privilégios econômicos e sociais, é também uma das questões abordadas e criticadas no romance. Mammachi personifica a mulher que aceita os dogmas de uma sociedade dominada por homens e na qual as mulheres são o outro marginalizado. Elas são vítimas eternas de um *rapport de force* desfavorável²² e, mesmo quando lutam por seus desejos, acabam perdendo no final. Mammachi apoia a exploração sexual de mulheres por seu filho, claramente exemplificando como questões de manutenção de poder familiar, de poder do patriarcado, se sobrepõem à solidariedade de gênero. A própria Mammachi é privada de seus desejos e de seu agenciamento e não se rebela; ao contrário, ela desconta suas frustrações e insatisfações em outras mulheres. De maneira similar, Baby Kochamma não tem qualquer simpatia por uma outra mulher, por Ammu, por exemplo, quando ela tem que enfrentar tantos problemas.

A coerção que atua em três eixos – casta, classe e gênero – funciona para manter o poder nas mãos de privilegiados por meio da solidificação da ordem, principalmente das relações de gênero. As consequências catastróficas do relacionamento entre Ammu e Velutha, por exemplo, provam o *dictum* das sanções dentro de limites bem definidos. O casamento se torna uma das instituições que funcionam 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

²⁰ ROY. *O deus das pequenas coisas*, p. 269.

²¹ ROY. *O deus das pequenas coisas*, p. 270.

²² CHANDA. *Sexual/Textual Strategies in The God of Small Things*, p. 40.

sobre a comunidade por meio de sua autoridade informal, de seu poder de condenar ao ostracismo e de sua habilidade de excomungar ou expulsar indivíduos de sua igreja.²³ É esse poder de sanção espiritual e suas implicações que Mammachi teme quando toma conhecimento 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 da herança cultural que determina os padrões de masculinidade e feminilidade. É nesse contexto que todo o domínio de sexo, sexualidade e opressão sexual é concebido como pertencente a uma espécie ou gênero.²⁴ Rubin acrescenta que a exploração em relação às mulheres ocorre dentro de um sistema de tráfico de mulheres em que elas são entregues em casamento, capturadas em batalhas, trocadas por favores, enviadas como tributos, comercializadas, compradas e vendidas e que essas práticas parecem se tornar mais pronunciadas em sociedades consideradas mais “civilizadas”.²⁵ Nesse sentido, a objetificação da mulher é vislumbrada como 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, mesmo àquelas 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 cultural, 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 fora demonstra com clareza as prioridades da sociedade: uma garota pode receber educação somente se ela não puder ser dada em casamento, que seria, pelos olhos dessa sociedade, o ponto máximo da vida de uma mulher. Ammu, por sua vez, emerge como uma rebelde neste romance que questiona noções falocêntricas da sociedade e se torna um símbolo de tudo o que os homens não querem que ela seja. Ela se recusa a adotar o sobrenome do marido 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”.²⁶ Ammu não quer ser complacente com o papel designado a ela pela sociedade patriarcal e, portanto, não aceita as normas que lhe são impingidas pelo fato de ser divorciada. Por outro lado, sua filha Rahel pouco se importa em dizer ao camarada Pillai que havia se divorciado. Entretanto, a geração de Pillai ainda se mantém enraizada na noção de casamento indissolúvel e a voz narrativa cria uma expressão linguística significativa para relatar o episódio: “‘Estamos divorciados.’ Rahel esperava calar o homem com um choque. ‘Divorciados?’ 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”.²⁷ O divórcio, para a sociedade conservadora, significa, metaforicamente, uma forma de morte para a mulher.

²³ TICKELL. *Arundhati Roy's The God of Small Things*, p. 19.

²⁴ RUBIN. *The Traffic in Women: Notes on the Political Economy of Sex*, p.164.

²⁵ RUBIN. *The Traffic in Women: Notes on the Political Economy of Sex*, p.175.

²⁶ ROY. *O deus das pequenas coisas*, p. 47.

²⁷ ROY. *O deus das pequenas coisas*, p. 124.

Outra sanção tradicional para aqueles que ousam desrespeitar a solidez das normas sociais é o diagnóstico de insanidade e o conseqüente 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, 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”.²⁸ A caracterização do crescente desespero de Ammu, que margeia a loucura, é remanescente do confinamento doméstico e do estresse psicológico que aparece com frequência na escrita contemporânea de mulheres indianas,²⁹ 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 conseqüente aprisionamento e exclusão do convívio social – e localiza nas sanções e na repressão social as causas para aquilo que, na verdade, é revolta e necessidade de afirmação frente ao abuso sofrido.

2 “BOLHAS SILENCIOSAS FLUTUANDO NUM MAR DE RUÍDO”

Além de afirmar que a identidade é uma armadilha, um enrijecimento em categorias binárias que recusam configurações mais heterogêneas e fluidas, Butler acrescenta que a linguagem e o discurso fazem o gênero e que os sujeitos são os efeitos dos discursos.³⁰ Butler argumenta que se o que é aparentemente “natural” é, de fato, socialmente construído e, portanto, contingente, ele pode ser modificado,³¹ assim como representações normativas de gênero podem ser questionadas e representações diferenciadas podem emergir. O contingente se torna um elemento fluido que abre possibilidades de resignificação. 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, 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 uma possibilidade dentro da experiência.³² 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 heterogêneas e múltiplas.

Uma possibilidade de ler a representação de gênero pode ser por meio de símbolos e imagens recorrentes no romance de Roy e como essas interagem com a percepção dos personagens, como apontado por Myra Jehlen: “Da perspectiva de gênero, a identidade é um papel, as características de um personagem não são qualidades autônomas, mas

²⁸ ROY. *O deus das pequenas coisas*, p. 253.

²⁹ TICKELL. *Arundhati Roy's The God of Small Things*, p. 89.

³⁰ BUTLER. *Problemas de gênero*, p. 38.

³¹ BUTLER. *Problemas de gênero*, p. 200.

³² BUTLER. *Problemas de gênero*, p. 36.

sim funções e maneiras de se relacionar. Ações definem atores e não o oposto”.³³ 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.³⁴ Além disso, significativamente à medida que o tempo passa, seu cabelo vai se tornando tão rebelde quanto o cabelo de Ammu,³⁵ simbolizando a atitude que a personagem adquire com o passar dos anos, aproximando-a da inquietação e rebeldia da mãe. Enquanto Rahel caminha na chuva, no início do romance, ela tem memórias dos dias de sua infância e “outras lembranças que não tem o direito de ter”.³⁶ Ela aprendeu como “a História negocia os seus termos e cobra o que lhe é devido daqueles que desrespeitam suas leis”.³⁷ 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 reavalia 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 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 marcadas pelas subversões de gênero. Em uma clara inversão dos papéis de gênero tradicionais, enquanto Estha imita Julie Andrews, ela se alia ao Capitão von Trapp de *A noviça rebelde*. Devido à recusa de Rahel de aceitar os padrões de comportamento que lhe são impostos na escola, seus professores a colocam na lista negra por suas ações incendiárias. Eles concluem que é “*como se ela não soubesse ser menina*”.³⁸ Na verdade, a natureza não ortodoxa da estrutura da família Ipe significa que Rahel cresce como sua mãe, com “*no locus to stand on*”, sem um espaço no mundo. Isso cria um vácuo no qual Rahel é isolada e marginalizada, mas, ao mesmo tempo, ela está livre (de certa forma) para continuar suas investigações sobre a vida e como ela poderia ser vivida. Além de recusar as regras convencionais, Rahel, assim como seu irmão Estha, parece buscar invisibilidade por meio da procura por um entre-lugar. Ela é constantemente descrita com seus óculos de plástico vermelhos que pintam o mundo com um vermelho raivoso.

Estha, por outro lado, é representado, em alguns momentos, com características não comumente associadas ao masculino. Ele é frequentemente descrito como o rio: Estha 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”.³⁹ É por meio

³³ JEHLLEN. *Critical Terms for Literary Study*, p. 265.

³⁴ ROY. *O deus das pequenas coisas*, p. 47.

³⁵ ROY. *O deus das pequenas coisas*, p. 100.

³⁶ ROY. *O deus das pequenas coisas*, p. 14.

³⁷ ROY. *O deus das pequenas coisas*, p. 64.

³⁸ ROY. *O deus das pequenas coisas*, p. 28.

³⁹ ROY. *O deus das pequenas coisas*, p. 24.

de caminhadas incansáveis que a dor pode ser vencida, como acontece 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 a prima 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”.⁴⁰ O garoto parece encontrar no rio uma salvação. Ele é também relacionado a uma *ammooma*: “velha e pequenininha, quieta e limpa, que vai à igreja”.⁴¹

Outra característica utilizada pela voz narrativa para descrever 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 se manter invisível: “para grande embaraço de seu pai e de sua madrasta, 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”.⁴² Rubin argumenta que a divisão de trabalho entre os sexos pode ser vista como um “tabu” que exacerba as diferenças biológicas e, portanto, cria o gênero.⁴³ 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 para ele 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 daquele de Kochu Maria, isto é, de empregado da família, para o desconforto de seu pai e de sua madrasta.

Além da busca por invisibilidade, outra característica tradicionalmente associada ao feminino, é associada 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, 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”.⁴⁴ Estha é o primeiro a intuir o que vai acontecer, pois parece ver o que os adultos não enxergam. Essa cegueira é parte do que Florence D’Souza chama de silêncios, elipses e ausências⁴⁵ que povoam o romance de Roy e que contribuem para criar uma atmosfera de medo e mistério. O silêncio de Estha, a partir desse episódio, marca o fim de sua infância e é a estratégia escolhida para lidar com a traição que ele fora obrigado a realizar.

⁴⁰ ROY. *O deus das pequenas coisas*, p. 230.

⁴¹ ROY. *O deus das pequenas coisas*, p. 215.

⁴² ROY. *O deus das pequenas coisas*, p. 22.

⁴³ RUBIN. *The Traffic in Women*, p. 178.

⁴⁴ ROY. *O deus das pequenas coisas*, p. 317-318.

⁴⁵ D’SOUZA. *Silences and Ellipses in The God of Small Things*, p. 111.

Estha passa a ocupar o espaço que havia determinado para si mesmo: muito pouco espaço no mundo, assim como os peixes pulmonados durante a estação seca.⁴⁶ 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: Estha é como uma “bolha silenciosa flutuando num mar de ruído”.⁴⁷ Essa metáfora representa o recurso recorrente do romance de utilizar imagens relacionadas a líquidos para destacar as características fluidas dos personagens. Nesse caso, a imagem transforma o personagem em uma bolha, formada por ar e líquido. Estha, envolto por essa substância fluida, se protege do barulho e da agitação do mundo, que contrasta com seu silêncio.

É também por meio da metáfora da performance que a narrativa questiona, além da comodificação da cultura hindu, a aparente solidez das estruturas de gênero. Estha e Rahel são descritos como um par de atores que não segue 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”.⁴⁸ 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.

3 “O SILÊNCIO ENCHEU O CARRO COMO UMA ESPONJA ENCHARCADA”

Ammu é descrita como sendo obstinada e desafiadora, quer seja por meio de pequenas coisas como, por exemplo, quando ela ouve rádio na beira do rio em horários considerados socialmente inadequados, ou 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 e descarta expectativas tradicionais, especialmente aquelas relacionadas aos mitos do patriarcado. Nesse sentido, a narrativa desenvolve o tema das grandes coisas – a política nacional e questões sociais – e das pequenas coisas – o individual, as relações próximas entre os personagens.

Outras características atribuídas a Ammu não são típicas de personagens femininas. 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

⁴⁶ ROY. *O deus das pequenas coisas*, p. 22.

⁴⁷ ROY. *O deus das pequenas coisas*, p. 23.

⁴⁸ MAFFESOLI. *Sobre o nomadismo: vagabundagens pós-modernas*, p. 93.

tanta raiva”.⁴⁹ Mesmo quando chora, Ammu demonstra força e resistência: “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”.⁵⁰ 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 para impor seus desejos e vontades e é por meio de um sentimento de raiva compartilhada com Velutha que ela encontra a possibilidade de desejar aquele que deveria ser intocável. O interesse de Ammu por Velutha vem do espírito indomável de rebeldia que ela cultiva e da atitude desafiadora e fora dos padrões que adota. Finalmente, Ammu é comparada a um “tipo animal” ao dar uma resposta sarcástica a Margaret, sua cunhada inglesa, 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 podiam influenciá-la para pensar como pensava. Ela simplesmente era esse tipo de animal”.⁵¹ 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”.⁵² Ammu sabe como usar seus comentários e suas pausas, seu silêncio, para criticar o posicionamento político hipócrita de Chacko. O silêncio desconfortável de Ammu confronta Chacko e inunda o carro e o ar ao redor da família.

Velutha, um intocável do grupo sudra, simbolicamente colocado às margens do sistema de casta,⁵³ é outro personagem masculino no romance que também possui uma identidade fluida e que incorpora características geralmente associadas a personagens femininas. Velutha – que significa “branco” em malayalam – foi assim nomeado em contraposição à cor negra de sua pele. O pequeno capítulo 15 de *O deus das pequenas coisas*, intitulado “A travessia”, apresenta várias imagens de líquidos e as relaciona com Velutha: 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 delas; 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, ao encontro de sua morte.

As unhas pintadas de Velutha, uma marca tradicionalmente feminina, se tornam sua única vestimenta. 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

⁴⁹ ROY. *O deus das pequenas coisas*, p. 181.

⁵⁰ ROY. *O deus das pequenas coisas*, p. 20.

⁵¹ ROY. *O deus das pequenas coisas*, p. 184-185.

⁵² ROY. *O deus das pequenas coisas*, p. 79.

⁵³ TICKELL. *Arundhati Roy's The God of Small Things*, p. 23.

de gênero, enfatizando seu caráter performativo”.⁵⁴ Nesse sentido, o esmalte é uma marca de feminilidade sobre o corpo de Velutha, simbolizando sua transgressão também em relação aos padrões 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*”.⁵⁵ Essas atitudes de Velutha podem ser vistas como uma performance, uma constatação de que certos atos socialmente ensinados e aplicados ao gênero são, na verdade, contingentes e determinados por cada cultura.

Da mesma forma, há momentos no romance em que os olhares são femininos e os objetos, 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.⁵⁶ 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 ofensa, uma perda da honra e de tudo que é bom e nobre no ser humano. No romance de Roy, o processo de desejar leva a atos de rebeldia que vão de encontro aos paradigmas do sistema de casta e de gênero e, conseqüentemente, os desafiam. O desejo e a sexualidade feminina são vislumbrados como atos que acabam por infringir as leis sociais e culturais e a noção de moralidade da sociedade local.

4 “CONSISTÊNCIA AMBÍGUA, INCLASSIFICÁVEL”

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 também 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 são híbridos meio-hindus. A voz narrativa utiliza como metáfora as gelatinas e geleias produzidas pela fábrica da família 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 as conservas que se expandem, fazendo os frascos vazarem.⁵⁷ Nesse sentido, todos os membros da família podem ser interpretados, de certa forma, como transgressores: “Olhando agora o passado, Rahel achava que essa

⁵⁴ ALMEIDA. *Corpos fronteiriços em deslocamentos culturais*, p. 97.

⁵⁵ ROY. *O deus das pequenas coisas*, p. 180.

⁵⁶ ROY. *O deus das pequenas coisas*, p. 233.

⁵⁷ ROY. *O deus das pequenas coisas*, p. 173.

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”.⁵⁸ 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 deles.

A representação de Pappachi, por exemplo, revela que sua mímica é ambivalente porque o estereótipo colonial também o posiciona como infantil, imaturo, fraco, desprovido de autoridade. Por meio da referência ao “biquinho efeminado” de Pappachi, a descrição retira do patriarca o poder e a autoridade que o personagem quer representar. 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 superioridade 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”.⁵⁹ Apesar da aparente fragilidade, Mammachi é uma personagem obstinada que continua suas atividades na fábrica de picles, apresentando uma certa rebeldia contra a subordinação imposta por Pappachi. 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 e não simplesmente o estereótipo da senhora indiana, 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, simbolizada 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 com relação à fábrica da família. 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, sua contribuição para o ideal de uma Índia independente e autossuficiente promovido nos anos de Nehru e Gandhi.⁶⁰ 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 acaba evocando o fracasso da geração pós-independência em preservar a visão econômica de uma Índia autossuficiente.

⁵⁸ ROY. *O deus das pequenas coisas*, p. 41.

⁵⁹ ROY, *O deus das pequenas coisas*, p. 17.

⁶⁰ MULLANEY. *Arundhati Roy's The God of Small Things*, p.40.

A voz narrativa critica principalmente os valores desiguais de uma sociedade dominada pelo masculino. Se, por um lado, a perda de poder de Ammu e Mammachi é enfatizada, por outro, a incapacidade de Chacko e Pappachi de manter o poder é insinuada. A narrativa de Roy destaca a feminilização de homens e a masculinização de mulheres, mas não no sentido negativo, e sim como uma forma de apresentar e discutir a fluidez dos papéis de gêneros. Apresenta ainda 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 uma gama de opções e escolhas contrárias à ordem dominante que estrutura cada uma de suas histórias de vida individuais e suas relações com as histórias nacionais. A narrativa confere, assim, algum poder aos homens e clama algum para suas mulheres.

O deus das pequenas coisas trabalha a linguagem, as questões de gênero e as representações de seus personagens de forma a questionar caracterizações unitárias, sólidas e cristalizadas e a permitir configurações mais complexas, fluidas, associadas a imagens e metáforas de líquidos e águas. Oferece ainda uma crítica à forma como os sistemas de casta, de classe e de gênero funcionam para limitar os personagens, principalmente os femininos. A narrativa apresenta personagens que são recorrentemente vinculados a imagens de fluidos, por vezes mesclando características tradicionalmente relacionadas ao feminino ou ao masculino e valorizando a complexidade de suas caracterizações e seus atos transgressivos. A performance se torna uma estratégia para expressão da subjetividade e questionamentos de gênero e as transgressões que os personagens frequentemente realizam são coerentes com seus desejos e com a busca por autoafirmação. O romance valoriza, assim, as pequenas coisas, que inevitavelmente influenciam o desenvolvimento das grandes coisas.



ABSTRACT

This article analyzes Arundhati Roy's *The God of Small Things* by focusing on its questioning of gender roles. The novel contests crystallized and unitary characterizations of gender and produces more fluid and complex representations. The narrative presents characters that are associated with images of fluids and questions characteristics traditionally related to men and women, valuing the complexity of their portrayals. The novel reformulates possibilities of gender representations, questions any notion of a stable identity and thus produces destabilizing images.

KEYWORDS

Gender, fluidity, Indian literature

REFERÊNCIAS

- ADHIKARI, M. Power Politics in *The God of Small Things*. In: DHAWAN, R. K. (Ed.). *Arundhati Roy: The Novelist Extraordinary*. Nova Delhi: Prestige, 1999. p. 41-48.
- ALMEIDA, Sandra Regina Goulart. Corpos fronteiriços em deslocamentos culturais: a política do corpo em *O deus das pequenas coisas*. In: DUARTE, Constância; GAZZOLA, Ana Lúcia; ALMEIDA, Sandra (Org.). *Gênero e representação em literaturas de língua inglesa*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2002. p. 92-98.
- ANG, Ien, HERMES, Joke. Gender and/in Media Consumption. In: CURRAN, James, GUREVITCH, Michael (Org.). *Mass Media and Society*. Londres: Edward Arnold, 1991. p. 317-338.
- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Trad. Plínio Dentzien. São Paulo: Jorge Zahar Editor, 2001.
- BHABHA, Homi. A outra questão: o estereótipo, a discriminação e o discurso do colonialismo. In: _____. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila, Eliana Reis e Gláucia Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007. p. 105-138.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero*. Trad. Renato Aguiar. São Paulo: Civilização Brasileira, 2003.
- CHANDA, Tirhankar. Sexual/Textual Strategies in *The God of Small Things*. *Commonwealth Essays and Studies*, Dijon, v. 20, n. 1, p. 38-44, 1997.
- D'SOUZA, Florence. Silences and Ellipses in *The God of Small Things*. In: DURIX, Carole, DURIX, Jean Pierre (Org.). *Reading Arundhati Roy's The God of Small Things*. Dijon: Edições Universitárias de Dijon, 2002. p. 111-124.
- DUBE, Leela. Caste and Women. In: SRINIVAS, M. N. (Ed.). *Caste: Its Twentieth-Century Avatar*. Nova Delhi: Viking, Penguin India, 1996. p. 112-119.
- JEHLEN, Myra. Gender. In: LENTRICCHIA, Frank; MCLAUGHLIN, Thomas (Ed.). *Critical Terms for Literary Study*. Chicago: Universidade de Chicago, 1991. p. 263-273.
- KHUSHU-LAHIRI, Rajyashree. Broken Laws, Shattered Lives: A Study of *The God of Small Things*. In: DHAWAN, R. K. (Ed.). *Arundhati Roy: The Novelist Extraordinary*. New Delhi: Prestige, 1999. p. 112-119.
- KUMAR, Radha. *The History of Doing*. Nova Iorque: WW Norton, 1993.
- LAURETIS, Teresa de. The Technology of Gender. In: RIVKIN, Julie, RYAN, Michael (Ed.). *Literary Theory: An Anthology*. Oxford: Blackwell, 2000. p. 713-721.
- MAFFESOLI, Michel. *Sobre o nomadismo: vagabundagens pós-modernas*. Trad. Marcos de Castro. Rio de Janeiro e São Paulo: Record, 2001.
- MULLANEY, Julie. *Arundhati Roy's The God of Small Things*. Nova Iorque e Londres: Continuum, 2002.
- NOLASCO, Sócrates. *De Tarzan a Homer Simpson: banalização e violência masculina em sociedades contemporâneas ocidentais*. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.
- ROY, Arundhati. *O deus das pequenas coisas*. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- ROY, Arundhati. *Power Politics*. Massachusetts: Cambridge UP, 2001.

RUBIN, Gayle. The Traffic in Women: Notes on the Political Economy of Sex. In: REITER, Rayna (Org.). *Toward an Anthropology of Women*. Nova Iorque: Monthly Review Press, 1975. p. 157-210.

TICKELL, Alex. *Arundhati Roy's The God of Small Things*. Londres e Nova Iorque: Routledge, 2007.