

A MULHER NA LITERATURA INDIANA: NARRATIVA E RESISTÊNCIA

Cielo Griselda Festino (cielofestino@gmail.com)
Universidade Paulista (UNIP)
São Paulo, Brasil

Resumo: Este artigo apresenta uma leitura de contos de autoria feminina, escritos nas línguas vernáculas da Índia e traduzidos para o inglês, nos quais a questão da mulher indiana é o tema central. A leitura dos contos é feita a partir da tensão entre as personagens femininas e a comunidade que dá forma ao enredo e, por sua vez, dramatiza a relação entre a mulher e a sociedade. O argumento central é o de que essas narrativas se tornam um local de resistência que permite à mulher fugir de seu papel de vítima para se tornar agente de seu destino.

Abstract: The aim of this article is to discuss some short stories by Indian women writers, written in the vernacular languages and translated into English, in which the condition of women is the central theme. The reading is centered around the tension between the female characters and the community that shapes the plot and, in turn, dramatizes the relationship between Indian women and society. The main argument is that these narratives are turned into a *locus* of resistance that permits women to escape their role of martyrs so as to become agents of their destiny.

Palavras-chave: Conto. Feminismo. Agenciamento.

Keywords: Short story. Feminism. Agency.

*A daughter's born and the house falls to pieces.
A son's birth sets rejoicing even the latch
On the door, the pictures on the wall.*

Canção folclórica indiana, período medieval

Falar da condição da mulher na Índia é um tema de grande complexidade. Desde as milenares *Leis de Manu*¹, que subjugavam a mulher primeiramente ao pai, e depois ao marido ou aos irmãos, muitas coisas mudaram. Porém, o subcontinente é habitado por uma grande variedade de culturas que se relacionam com seus valores tradicionais de diferentes maneiras. Embora morando em uma democracia constitucional que defende seus direitos e onde são, frente à lei e em teoria, iguais aos homens, as mulheres são, na realidade, muitas vezes consideradas como cidadãs de segunda classe e sujeitas a maus tratos (NUSSBAUM, 2001, p. 5; KRISHNAN et al., 2012, p. 348). Assim, enquanto as classes mais abastadas e mais cosmopolitizadas educam suas filhas, que ocupam lugares de destaque tanto na Índia como no exterior, há comunidades em que a mulher, ainda hoje, segue presa ao velho ditado indiano que reza que quando uma mulher nasce, ela está destinada a se casar ou morrer: “*A daughter born/ To husband or death/ She is already gone*” (Citado em NUSSBAUM, 2001, p. 2).

Essas palavras já marcam a dura jornada que a mulher tem percorrido, e ainda percorre, em muitos lugares da Índia. Se a família terá que renunciar a ela porque bem cedo e, após o casamento, ela ingressará na família do marido, por que investir na sua educação ou na sua saúde, como o faria no caso de um filho? A família já precisará, muitas vezes, endividar-se para pagar seu dote e festa de casamento, embora esse seja um costume ilegal desde 1961, quando foi aprovada a Lei da proibição do dote (NUSSBAUM, 2001, p. 269).

Aliás, diferentemente do filho homem, a filha mulher não poderá cuidar dos pais na sua velhice. Uma vez que ingressa na família do marido, sua vida não será necessariamente prazerosa. Às vezes, as mulheres são vítimas dos maus tratos da sua nova família. Por isso, a lei que proíbe o dote foi reformulada em 1986, considerando um crime, por parte da família do marido, qualquer suspeita de violência como queimaduras, crueldade

ou assédio, que podem levar à morte da vítima durante os primeiros sete anos após o casamento (NUSSBAUM, 2001, p. 269). Ainda quando as mulheres são amadas pelos maridos, não há necessariamente investimento na sua educação. Caso elas sejam mulheres educadas, com nível universitário, nem sempre será fácil conciliar a vida intelectual com as tarefas domésticas.

Nota-se uma marcada discrepância entre as leis da nação que visam dar à mulher um lugar de igualdade na sociedade e os costumes fossilizados que ainda continuam vigentes porque estão profundamente enraizados nas tradições da comunidade. Como aponta Jackson (2010, p. 4), na Índia não houve um movimento unificado, mas campanhas específicas que aconteceram em diferentes partes do subcontinente para abolir costumes como o *sati* (a morte das viúvas pelo fogo), o infanticídio feminino, o casamento na infância, o costume do dote e a violência doméstica. Enquanto muitos costumes ainda perduram no século XXI, há muitos movimentos locais a favor de reformas que têm como objetivo modernizar a sociedade indiana.

Tharu e Lalita (1991, p. 44) observam que os movimentos femininos na Índia estão relacionados aos movimentos políticos, em particular o movimento nacionalista que, por sua vez, divide-se entre aqueles que são a favor de reformar a condição da mulher e aqueles que ainda consideram como central o padrão cultural no qual a mulher é um emblema da família e da religião.

O movimento nacionalista indiano, o *Swadeshi*, que se afirmou no século XIX, valorizava o nacional ao mesmo tempo em que se opunha às importações materiais ou intelectuais do colonizador inglês. Esse processo contribuiu para reformular o conceito de indianidade como modo de luta frente ao colonizador, no qual a mulher teve um lugar de destaque e que lhe permitiu ingressar no âmbito do público. O movimento nacionalista, e as mulheres que fizeram parte dele, lutaram a favor da educação feminina e do reconhecimento de seus direitos sociais e legais, em particular os relacionados a temas que se debatiam desde o século XIX, como o casamento de crianças, o sistema de dote e a condição das viúvas. Se muitos indianos foram a favor dessa intervenção, outros eram contra porque pensavam que os papéis tradicionais da mulher seriam violados, assim como a santidade do lar.

Esse contraponto entre tradição e mudança é o tema de inúmeras narrativas de autoria feminina, ou nas quais a mulher é personagem principal, que acompanha os diferentes momentos da formação da nação, escritas

nas diferentes línguas nas quais a tradição literária indiana se articula: as muitas línguas vernáculas, o inglês vernáculo e o inglês da diáspora.

Arjun Appadurai (1996, p. 5) observa que, para os antropólogos, as “representações coletivas adquirem o nível de fatos sociais”. Nesse caso, o fato de haver tantos contos de autoria feminina sobre o mesmo tema transformam essas narrativas não em simples representações ficcionais, mas em documentos sociais, porque elas são um dos espaços nos quais as mulheres reinventam a nação e seu lugar nela. Um exemplo seriam os dois massivos volumes de narrativas femininas, desde o ano 600 antes de Cristo até o século vinte, compilados pelas críticas feministas Susie Tharu e K. Lalita, com o título *Women Writing in India* (1991), bem como as muitas coletâneas de contos nas diferentes línguas da Índia, muitas delas traduzidas para o inglês para lhes dar maior visibilidade.

No período clássico, na literatura em sânscrito, a mulher ideal indiana está representada em personagens femininas que são consideradas como modelos de virtude, como Shakuntala no *Mahabharata* ou Sita no *Ramayana*. Por sua vez, essa imagem foi reescrita e subvertida já nas muitas narrativas que, após a entrada dos ingleses no subcontinente, relatam a vida da mulher nos vilarejos da Índia. São narrativas intimistas, que têm lugar no âmbito do privado, nas quais o casamento é o único caminho possível na vida da mulher. Após a Independência em 1947, a paisagem das narrativas se bifurca. Enquanto muitas delas ainda acontecem nos vilarejos espalhados pelos quatro cantos do subcontinente, outras mudam do campo para a cidade apresentando a mulher já no âmbito do público, lutando por seu lugar na sociedade. Dando mais uma volta de parafuso, as narrativas femininas se deslocam da comunidade nacional para a diáspora nos diferentes continentes, fazendo da Índia seu tema principal.

Esse percurso, por sua vez, marca a passagem da literatura pré-colonial, em verso, para a literatura em prosa, produto da colonização inglesa (THARU; LALITA, 1991; MUKHERJEE, 1999; JOSHI, 2002). Foi essa uma mudança em forma e conteúdo que alterou a maneira de a mulher indiana visualizar sua condição. Como explica Mukherjee (1999, p. 7), um dos conflitos dos primeiros romancistas indianos nas línguas vernáculas ou na língua inglesa foi reconciliar dois sistemas de valores, pois sua vida estava regida por uma sociedade na qual nem a sua profissão, nem o seu casamento,

eram o resultado de sua própria escolha. Na rígida hierarquia social indiana do século dezanove, o individualismo não era um tema fácil de ser representado na literatura.

Assim, a literatura de autoria feminina teve diferentes etapas. A primeira marca a passagem da mulher da condição de personagem de narrativas épicas para autora de narrativas religiosas e folclóricas na Índia medieval (THARU; LALITA, 1991, v. 1, p. 39). Logo, e com a nova ênfase na prosa, as narrativas de autoria feminina documentaram a condição da mulher na sociedade indiana em sua entrada na modernidade. Diferentemente do que ocorre nas narrativas de tom religioso, nas novas narrativas em prosa, em vez de fugir para o mundo do espiritual, as mulheres narram seus conflitos detalhadamente em estilo realista, o que torna suas denúncias mais vívidas. Essas narrativas foram seguidas de relatos autobiográficos nos quais as mulheres denunciavam a sua condição dentro da sociedade indiana. Finalmente, essas narrativas tornaram-se histórias na forma de romances e contos (revelando a confluência entre os modos narrativos indiano e europeu), abrangendo um amplo leque de temas que mostra a condição da mulher nos séculos XX e XXI. Nas palavras de Almeida (2011), poder-se-ia dizer que, no caso das narrativas de autoria feminina indianas, houve uma mudança das “narrativas intimistas com forte teor autobiográfico para questões mais abrangentes, mas não menos problemáticas, com relação à presença de mulheres nesse novo contexto sociocultural e geopolítico” (p. 301), tanto dentro como fora do subcontinente.

O que todas essas narrativas revelam é o poder da escrita, nesse caso feminina, como agente de mudança, porque contestam “narrativas que ainda insistem em se posicionar como hegemônicas, apesar dos questionamentos que têm ocorrido nos últimos anos” (ALMEIDA, 2011, p. 302) sobre a condição da mulher na Índia. Essa historiografia de dor tem originado muitas narrativas que relatam o sofrimento das mulheres em nome de algum perverso ideal feminino de pureza que as torna mártires. Mas toda narrativa tem sua contra narrativa; assim, concomitantemente, há muitas outras histórias nas quais as mulheres mostram alguma forma de agência contra a sua condição. Por meio da escrita, elas liberam a voz e tentam escapar do confinamento que a sociedade, historicamente, têm-lhes imposto pelo padrão do casamento de crianças, o sistema de dote, a violência familiar, a discriminação contra as viúvas e sua solidão nas grandes cidades.

Essa tendência à rebelião, e não à submissão, não é nova, mas já se manifesta nas narrativas védicas e folclóricas da antiga tradição literária indiana e se afirmam na literatura medieval. No século oito, antes da Era Cristã, começa uma tradição literária de tom popular chamada de “*bhakti*” (palavra que em sânscrito significa “devoção”), a qual, em vez de dar importância ao ascetismo, enfatiza a experiência mítica intensa. Nessa tradição, distinguem-se não somente poetas homens, mas também mulheres. É interessante notar que essas “poetas-santas” compunham nas línguas regionais, quebrando a hierarquia da tradição literária e religiosa do sânscrito. Os versos eram dirigidos às pessoas comuns, nas línguas que elas podiam compreender, e assim contribuíram para dar origem às literaturas regionais nas línguas regionais (THARU; LALITA, 1991, v. 1, p. 56-57).

Como acrescentam Tharu & Lalita (1991, v. 1, p. 57-58), a poesia das “*bhaktas*” recria em imagens a vida do dia-a-dia. Deus é apresentado com um amante ou marido, enquanto as “*bhaktas*” se imaginam como esposas e amantes; a união mística consuma-se por meio do ato sexual. Por sua vez, a masculinidade e a erudição são vistas como obstáculos para as “*bhaktas*”. Um dos seus traços mais importantes é a crítica às limitações impostas pelo lar e pela família, ao mesmo tempo em que problematizam a representação negativa da mulher como sendo perversa e mentirosa, como nos versos de Bahinabai (1628-1700)², em língua *marathi*:

The Vedas cry aloud, the Puranas shout,
“No good may come to woman”.

I was born with a woman’s body
How am I to attain Truth?

“They are foolish, seductive, deceptive—
Any connection with a woman is disastrous.”

Bahina says, “If a woman’s body is so harmful,
How in this world will I reach Truth?”

(BAHINABAI citado em THARU; LALITA, 1991, v. 1, p. 107)

Interessantemente, mais do que uma atitude de submissão, há nesses versos um tom de desafio e de desejo de busca da verdade que desconstrói

a imagem da mulher que só aceita sem reclamar o que a sociedade impõe a ela. O movimento “*bhakti*” torna-se assim um lugar de resistência. Como apontam Tharu e Lalita (1991, v. 1, p. 58), as biografias dessas poetisas geralmente narram a sua separação da família e da comunidade e o longo percurso que percorrem quando ingressam no movimento “*bhakti*”, tentando ocupar um lugar ao lado dos homens poetas.

Embora esse movimento não tenha tido como fim emancipar as mulheres, e foi articulado por somente algumas “poetisas-*bhakti*” que tentavam levar uma vida de liberação, suas atitudes de rebeldia foram inspiradoras e seus efeitos sentiram-se não somente da escritura medieval ao século dezenove, mas na literatura dos séculos XX e XXI, porque, utilizando-se das línguas vernáculas e da língua inglesa, muitas escritoras continuam a desafiar a ordem social e o lugar da mulher nessa ordem, já expressos nas escrituras sagradas em sânscrito.

Tharu e Lalita (1991, v. 1, p. 50) apontam que os orientalistas traduziram a Índia antiga e, por extensão, a Índia moderna de maneira a ser acessível e familiar para o mundo ocidental e, em particular, fácil de ser conquistada e governada. Nesse processo, também traduziram o sistema patriarcal védico, conforme o padrão ocidental de subjugação e dependência, desconsiderando temas relacionados aos conflitos de raça, classe, imperialismo e nação, centrais para entender a questão feminina na Índia.

Por sua vez, essa tendência universalista foi adotada por muitas feministas ocidentais. Tharu e Lalita (1991, v. 2, p. 24) dão uma volta de parafuso a essas teorias feministas ao considerar a condição da mulher na Índia, e as lutas feministas indianas, a partir dos conflitos do subcontinente. Elas observam que as mulheres na Índia foram duplamente subjugadas: pelo sexo, à sociedade patriarcal e, pelo fato de serem colonizadas, à nação, como discutiremos mais adiante.

Mas foi nessa situação de subjugação social e racial que as mulheres encontraram inspiração para, primeiramente, se unir às lutas políticas contra o colonizador e depois lutar pelos seus direitos de cidadãs após a Independência da Índia em 1947. Nesse processo, ao mesmo tempo em que a Índia se imaginava como uma nação moderna, a vivência das mulheres também passou por profundas mudanças.

Por todos esses motivos, as narrativas de autoria feminina podem ser lidas como documentos dessas conjunturas históricas. Assim, às personagens das crianças-esposas, crianças-viúvas, do século XIX, e às

esposas-vítimas dos maus tratos ou da poligamia, ou às das viúvas discriminadas pela sociedade, na literatura dos séculos XX e XXI, muitas autoras contrapõem a figura da mulher trabalhadora e escritora que, como suas ancestrais, as “*bhakti*,” ou a nova mulher das lutas contra o colonizador inglês, quebra o estereótipo não somente da mulher vítima da sociedade patriarcal, mas da sua **representação** como sendo totalmente passiva e sem agenciamento.

Entre todas essas narrativas, neste trabalho focaremos o gênero conto escrito nas línguas vernáculas e traduzido para o inglês. Pelo fato de ser facilmente publicado, ele tem não somente valor estético, mas também valor cultural porque serve para documentar momentos de mudanças políticas e sociais, em geral, e da mulher, em particular. Por sua vez, é essa figura feminina de contestação e rebeldia, que atravessa limites de tempo e espaço, que será o fio para entrelaçar os contos de autoria feminina que serão analisados neste trabalho.

Tornando ficção um tema comum a muitas mulheres da Índia, essas escritoras transformam-se em testemunhas e tradutoras de uma condição social que, muitas vezes, adquire contornos de trauma, pois embora vivida na solidão do lar, é compartilhada por muitas outras mulheres da mesma comunidade. Por sua vez, se do ponto de vista da vítima, todo sofrimento é único, essas narrativas tornam-se veículo de reivindicação social quando sua singularidade encontra eco nas muitas outras narrativas que a transformam em experiência coletiva (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 9).

Conseguir narrar essas histórias de uma perspectiva crítica e reflexiva é um caminho para possíveis mudanças porque, em vez de reafirmar o lugar da mulher como um local de submissão e sofrimento e a reescrever como mártir, elas a colocam como agente de mudança de sua própria condição. Assim, a imaginação literária torna-se altamente funcional quando o “trauma encontra nela um meio para sua narração” (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 82). Autoras e personagens percebem, então, que não estão sozinhas e que a causa de uma é a causa de muitas.

Desconstruindo o estereótipo feminino: uma Shakuntala do século XX

É nas personagens femininas dos clássicos indianos como Sita no *Ramayana* e Shakunthala no *Mahabharata* que o ideal da mulher indiana como

o “anjo no lar” (GILBERT; GUBAR, 2000) foi forjado. Suas vidas, porém, distam muito do romantismo implícito nessa denominação; muitas têm sido, historicamente, vítimas de maus tratos. Essa figura, como vimos, tem sido reescrita inúmeras vezes desde as poetas-*bakhti* até as escritoras contemporâneas.

Em “An Afternoon with Shakunthala” (1986), escrita em língua *kannada*, a autora Vaidehi³ recria o clássico indiano *Shakuntala* (parte do *Mahabharata*), escrito em sânscrito pelo autor narrador Kalidasa. Na nova versão, Shakuntala recebe uma visitante do século XX que se interessa pela sua perspectiva sobre sua já clássica história. Pela primeira vez, sua voz será escutada para explicar o que tinha ficado silenciado por tantos séculos e que, somente agora, uma feminista do século vinte teria os meios para tornar público.

A narrativa clássica de Shakuntala conta o encontro entre um poderoso rei, Dushyantana, que, enquanto caçava na floresta, encontra-se com a bela Shakuntala que morava em um *ashram* com seu pai adotivo, um renomado eremita e erudito. Eles se atraem mutuamente desde o princípio e seu amor é narrado com grande delicadeza por Kalidasa, tornando-se assim um clássico do amor cortês.

Como nas narrativas míticas, o desfecho da narrativa é imprevisível. Dushyantana a pede em casamento, mas, inesperadamente, precisa voltar para seu reino. Shakuntala não pode acompanhá-lo porque Kanva, seu pai adotivo, está viajando. Antes de partir, Dushyantana entrega-lhe um anel como símbolo de seu amor. Perdida sem Dushyantana, Shakuntala perambula sem rumo pela floresta e, sem querer, ofende o eremita Durvasa, que a amaldiçoa. Como Shakuntala está grávida, decide ir em busca de Dushyantana. Mas, devido à maldição, ele já não a reconhece e, como ela perdeu o anel, não tem como provar quem é. Shakuntala ascende aos céus. Um pescador encontra o anel. Ao vê-lo, Dushyantana recobra sua memória e Indra, rei dos deuses, envia-o aos céus onde se reúne com Shakuntala e seu filho, e todos voltam para terra, felizes.

Mas a história que Shakuntala de Vaidehi narra, em tom de confissão, é uma outra que preenche os vazios e explica as incongruências deixadas pela narrativa clássica. Assim, no clímax de sua estória, Shakuntala desafia a voz masculina do seu autor, Kalidasa, ao dizer que, com sua arte, o grande poeta tinha construído uma narrativa baseada em mentiras:

O mundo inteiro acreditou [em Kalidasa]. Esse universo tem afeição pelos fogos da falsidade, mas não pelas águas da verdade; pelo brilho do amor, mas não pela sua pureza. E o poeta —ele era superior; o poeta podia controlar o mundo com sua mentira poética. O mundo ainda hoje acredita em Shakuntala, como o fez em Kalidasa? O comportamento de Dushyanta pode ser explicado. E o coração de Shakuntala? Somente posso dizer que é um coração que a razão não pode compreender. (VAIDEHI, 1991, p. 541)⁴

É, precisamente, esse coração silenciado por tantos séculos que Shakuntala abre na narrativa para explicar o que Kalidasa, pobremente, tinha justificado no seu poema para encobrir a verdade: a repentina viagem de Dushyantana, a ofensa ao eremita, seu esquecimento, a perda do anel. Esses vazios, na primeira narrativa, estão diretamente relacionados a práticas sociais incontestáveis na sociedade patriarcal, como o caso da poligamia ou da luxúria masculina. Conforme Shakuntala conta para sua narradora, por meio da desculpa absurda de uma maldição, o poeta mascara o comportamento cruel dos homens:

Com a história de uma maldição, o poeta escondeu sua corrupção. E para todos esses homens que têm uma memória seletiva, que interessante é esta narrativa, que os protege com seu abraço. Uma narrativa de esquecimento, inventada por um homem. A poesia prospera neste tipo de imaginação que a protege”. (VAIDEHI, 1991, p. 542)⁵

Para Shakuntala, a narrativa de Kalidasa é a de um homem sobre um outro homem que, com belas palavras, esconde pecados e mentiras e cria dúvidas sobre o comportamento feminino. Aos poucos, a narrativa de Shakuntala reescreve a narrativa clássica, revelando uma outra história na qual a mulher é agente e dona de seu destino: a fúria de Durvasa, o eremita, não tinha sido contra ela, mas contra Dushyantana que a tinha abandonado: “Ele é o mestre do esquecimento conveniente”⁶ (VAIDEHI, 1991, p. 542). Por isso, diferentemente do que Kalidasa narra, o sofrimento de Shakuntala não se deveu a um motivo quase que sem sentido, como a maldição do eremita, mas à luxúria de Dushyantana que a abandona para ir em busca de uma outra mulher. Da mesma maneira, Shakuntala não tinha perdido o anel. Ela nega-se a mostrá-lo para Dushyantana, quando ele não somente não a reconhece, mas a chama de “*Anarya*”, que em sânscrito significa “inferior”.

Quando, finalmente, Dushyantana volta a buscá-la, seu verdadeiro motivo é que precisa de um herdeiro, Bharata, seu filho com Shakuntala e, diferentemente do que ocorre no clássico, ela é suficientemente orgulhosa para deixar que ele leve seu filho, mas não ir com ele.

Assim, a narrativa de Vaidehi vai além das palavras poéticas do clássico em sânscrito para revelar o que se esconde por trás delas: como a cultura chega até a culpar a mulher com o fim de justificar o comportamento masculino e, ao assim fazer, disfarça em verdade uma mentira: Kalidasa “justifica o modo de vida de Dushyantana”, mas “não protege a verdade” (VAIDEHI, 1991, p. 546)⁷.

Os fatos, nos quais a nova narrativa se apoia, revelam uma outra atitude feminina porque, em vez de fugir ao plano do espiritual, por meio da palavra, a mulher enfrenta seus conflitos. Por sua vez, a importância de mudar uma narrativa clássica está no fato de que, na cultura indiana, ela tem valor quase que religioso, porque contém os princípios e virtudes da comunidade, como o lugar e papel da mulher. Então, reescrever essas narrativas implica desafiar o *status quo* da cultura.

A última palavra na narrativa é a de Shakuntala: “Enquanto a vida se apresentar aos nossos olhos com novas cores, ela nunca será sombria ou opaca”⁸ (VAIDEHI, 1991, p. 546). Esse fio narrativo, que apresenta a vida não como uma carga, mas como uma renovação e desafio constante, é retomado por muitas outras escritoras indianas que, pela palavra ou outras ações, tentam se impor frente à sociedade. Essas narrativas vão revelando, aos poucos, um novo modelo feminino que escapa do estereótipo da mulher como ideal ou vítima e que, apesar dos conflitos, pode refletir sobre sua condição e procurar caminhos alternativos.

A vingança pelo sexo e pela palavra

De acordo com as escritoras feministas, a subordinação da mulher tanto na sociedade ocidental como na indiana tem acontecido pelo sexo; em ambos os lugares as mulheres lutam contra as mesmas formas de opressão: estupro, assédio, violência doméstica. Contudo, há diferenças. Enquanto no Ocidente as feministas lutam pela igualdade frente à **liberdade sexual**, na Índia o foco é contra a **violência sexual**; em muitos casos, o matrimônio e a família ainda são cúmplices nesse esquema (JACKSON, 2010, p. 178-179).

A diferença de atitude das mulheres indianas, como vimos no caso de Shakhuntala, deve-se a que, diferentemente da cultura ocidental, na Índia os laços familiares, tradicionalmente associados com o lugar de subordinação da mulher, impõem-se sobre os desejos do indivíduo. Assim, como acrescenta Jackson (2010, p. 179), as mulheres na Índia têm lutado, historicamente, contra a noção de pureza segundo a qual a mulher deve dedicar sua vida ao seu marido, independentemente da maneira pela qual ele se comporta; isso inclui tolerar maus tratos e agressões sexuais.

Frente a essa situação, a mulher indiana tem lutado com as armas que cada contingência histórica e cultural tem lhe oferecido. Como alegam muitas feministas indianas, não é suficiente criar leis que defendam os direitos da mulher, mas educá-las para que elas possam fazer cumprir essas leis. Conforme Gangoli (2007, p. 2), embora na Índia haja mulheres em cargos de importância em diferentes âmbitos da sociedade, somente cinquenta por cento da população feminina, ainda hoje, recebe educação formal. Por isso, são poucas as mulheres que, historicamente, têm lutado na Índia por sua condição pela palavra. Muitas delas, imitando e desafiando o padrão masculino, têm lutado por meio da sexualidade.

Há muitas narrativas que documentam essa condição. No gênero conto destaca-se o já clássico “The Quilt” (1941), de Ismat Chughtai (1915-1991)⁹, traduzido ao inglês do *urdu*. Também se destaca “Revenge Herself”, de Lalitambika Antarnjanam (1909-1987), traduzido ao inglês do *malayalam*.

A revolucionária Ismat Chughtai, já na década de 1920, narra a trágica história de uma mulher da classe alta muçulmana, casada com um rico senhor, um Nawab, que ignora sua mulher por ter outras preferências sexuais. A narrativa, que causou furor na sua época e resultou em um processo legal para a autora, é narrada da perspectiva de uma criança que, pelo fato de estar rodeada de irmãos homens em casa e não saber se comportar como uma mulherzinha, é enviada à casa de sua tia, a Begum Jan, na cidade de Agra, no norte da Índia, para aprender bons modos. O uso de ponto de vista em “The Quilt” é funcional porque uma criança pode inocentemente dizer coisas que um adulto não poderia.

Ironicamente, o processo de aprendizado no conto é duplo: se a jovem narradora precisa ser iniciada no mundo feminino, a tia procura caminhos para fugir da frustração a que o casamento e o confinamento do mundo das mulheres na *zenana* (área da casa ocupada pelas mulheres nas famílias muçulmanas) a havia condenado. Seu caminho é o único por ela

conhecido, no qual seu próprio marido a tinha iniciado, a sexualidade. Enquanto ela padece e espera por ele, o Nawab passa seus dias na companhia de belos moços:

Quem sabe quando a Begum Jan começou a viver? Sua vida começou quando fez o erro de nascer, ou quando ela chegou na casa do Nawab e, como uma jovem noiva, entrou na cama com dossel e começou a contar os dias? Ou começou quando ela percebeu que a vida dessa casa estava focada nos jovens estudantes para quem eram destinadas todas as iguarias que saíam da cozinha? Das rachaduras da porta da sala, Begum Jan olhava para suas cinturas elegantes, suas finas pernas, suas camisas de seda e se sentia andar sobre brasas. (CHUGTAI, 1994, p. 6)¹⁰

Abandonada pelo marido e rodeada pelas mulheres da *zenana*, a jovem bela e frustrada Begum acha consolo físico e emocional em sua empregada, Rabbo. Todas as noites a jovem narradora percebe que a colcha da cama da sua tia eleva-se e, de sua ótica inocente, a compara com um elefante, imagem que ela recordará até sua vida adulta:

Aquela noite a colcha da cama da Begum Jan começou balançar como um elefante. ‘Alah’, foi o único que podia dizer. O elefante embaixo da colcha pulava e logo sentava-se. Eu não falei uma palavra. Novamente, o elefante começou a se convulsionar. Agora, me sentia confusa [...]. O elefante começou a tremular novamente a ponto de se agachar. Podia ouvir os sons de uma festa. Comecei a compreender o que estava acontecendo.(CHUGTAI, 1994, p. 12)¹¹

Embora, como pode ser observado, a descrição da relação entre ambas as mulheres seja vívida e significativa, pelo fato de ser narrada por uma criança inocente não produz o desconforto que uma narrativa adulta sobre uma relação lésbica poderia ter para alguns leitores, na Índia, na primeira metade do século XX. Muito é sugerido, mas nada é falado, como afirma a enigmática última frase do conto, que deixa o final aberto para o leitor poder interpretar como melhor achar: “Nunca contarei para ninguém, nem por um milhão de rúpias, o que eu vi quando a ponta da colcha se elevou”, (CHUGTAI, 1994, p. 12).¹² Chughtai foi processada por essa narrativa,

mas absolvida porque a corte não encontrou nem um único “palavrão” no conto.

Como explica Anita Desai (1994, p. xiii), em uma época em que a literatura de autoria feminina limitava-se a instruir as mulheres em como ser boas esposas e filhas, a história da relação erótica entre uma senhora e sua empregada também tinha o propósito de educar a mulher a lutar pela sua condição, e levar a sociedade a reconhecer o que acontecia por trás de instituições fossilizadas. Em uma entrevista, Chughtai observou que o propósito de seu conto não era escandalizar a sociedade, mas falar publicamente do que, de fato, acontecia: “Você quer que os gusanos que habitam embaixo do tapete fiquem lá? [...] Não deveriam ser varridos com um *jharu* (vassoura)?”. Como acrescenta Desai (1994, p. xiii), sua vassoura era a sua caneta, com a qual indagava o mundo isolado da mulher.

A sexualidade e a caneta, como instrumentos de resistência, se entrelaçam em “Revenge Herself”, de Lalitambika Antarnjanam¹³. Nesse conto, uma jovem escritora em busca de inspiração confronta-se com o fantasma de uma mulher de casta alta, uma Brâmane Nambudiri, que tinha se prostituído como uma maneira de se rebelar contra o comportamento de seu marido e a vida de reclusão a que sua casta e religião a condenavam, em Kerala, no sul da Índia.

As mulheres dessa casta aristocrática eram também conhecidas como Antarnjanam (o nome e a casta da autora do conto), que significa “as reclusas”, porque suas vidas após o casamento estavam limitadas ao pátio interior da casa (*inner courtyard*) e elas não tinham nenhum tipo de contato com o mundo exterior. Seu único propósito era dedicar suas vidas aos seus maridos, reverenciados como deuses. No outro extremo da escala social de Kerala estavam os Nair, de organização matriarcal, cujas mulheres, diferentemente, podiam ter relações sexuais fora do vínculo do matrimônio (HOLMSTRÖM, 2007, p. 1).

Essa história verídica, muitas vezes contada, adquire novos contornos na versão da narradora-escritora de Antarnjanam, porque à rebelião pelo sexo, de uma mulher do final do século dezenove, sem educação formal, contrapõe-se a rebelião pela palavra, o novo ideal feminino, característico do século vinte, que já mostra a formação de Antarnjanam, influenciada pelos ideais nacionalistas de Mahatma Gandhi e, logo, pelos movimentos reformistas indianos:

Queria escrever. Mas, o que eu deveria escrever? Por onde começar? O problema me esmagava. Não é fácil escrever uma história, particularmente para uma mulher da minha condição. Quero escrever sobre minhas convicções, mas temo revelar meu nome, minha posição. Se as minhas histórias são espelhos da sociedade, posso ser alvo das críticas. E quando eles abusarem de mim, o que farei para me defender? Não tenho a coragem para falar dos costumes religiosos. Apesar de todos estes escrúpulos, a quem ofenderei desta feita? (HOLMSTRÖM, 2007, p. 3)¹⁴

A narradora de *Antarjanam* é um exemplo da educada nova mulher indiana que trabalha dentro e fora da casa. Contudo, os medos continuam sendo os mesmos de seus ancestrais, já que revelam no seu discurso a dupla alienação dentro da sociedade indiana: se a mulher se rebelar contra a sociedade patriarcal, ela será considerada traidora dos valores da sua sociedade, porque estaria tomando como próprio o modelo social ocidental (JACKSON, 2010, p. 178).

Nessa condição, em “*Revenge Herself*”, é a mulher do passado, Tatri, que desafia sua parceira do presente a superar seus medos e narrar uma outra versão de sua história tantas vezes contada por narradores homens. No esforço, ambas as vozes se unem e se complementam: se Tatri só pode se rebelar pela sexualidade, sua irmã do século vinte pode reescrever sua história pela palavra e sob a ótica feminina, aceitando assim, como aponta Almeida (2011, p. 297), “a função da mulher narradora que, por meio da palavra, como uma nova *Sheherazade*, [...] detém o poder de criar mundos alternativos, mudar o curso da história e o controle de agenciar seu destino”. Assim, em “*Revenge Herself*”, pela primeira vez, são narradas as motivações que levaram Tatri a se prostituir.

O ideal feminino das narrativas clássicas acentuou-se durante o século XIX quando, por meio dos valores do mundo do privado, resistia-se ao colonizador inglês: se os ingleses, com seus avanços tecnológicos, haviam mudado o âmbito do público no subcontinente, eles não tinham acesso aos valores da família que continuava fiel às tradições indianas. O casamento era entendido como a mais importante das instituições, porque era não somente um contrato civil, mas também religioso. O casamento formava a família, e a família, a sociedade e o futuro da nação. Embora nesse esquema a mulher fosse o símbolo da cultura indiana, a crença na diferença entre os sexos acentuava o poder do homem sobre a mulher;

enquanto o homem podia escapar das limitações do lar, a mulher não tinha esse direito. Nessa visão idealizada da mulher e do lar residia também a sua opressão (GUPTA, 2002, p. 125-126).

Em “Revenge Herself”, a insatisfação do marido com sua mulher se manifesta no fato de ele exercitar seu direito à poligamia e trazer uma nova esposa; então Tatri se prostitui para satisfazê-lo. Ao assim fazer, ela, ironicamente, está cumprindo com seu dever. A pergunta que a autora Antanjnam faz sua personagem formular é que se a mulher escolhe o caminho do pecado para ser amada por seu marido, ela ainda não é uma *pati vrata* ou esposa ideal? (ANTARJANAM, 2007, p. 10).

Para Tatri, sua atitude era ao mesmo tempo um ato de vingança em nome da condição feminina e um desafio à sociedade ao fazer sua escolha: se o homem podia escolher a prostituição, por que uma mulher não poderia fazer a mesma coisa? Em outras palavras, ele, com seu comportamento, e a sociedade com o lugar designado para a mulher a tinham levado a essa condição e tinham lhe ensinado o caminho da prostituição. Ela se pergunta quem havia cometido o pior pecado: o homem com seu egoísmo ou a mulher com sua submissão total, ao ponto de sua degeneração: “E agora, me fale, minha irmã, quem é pior, o homem que leva à mulher à prostituição para sua própria satisfação, ou a mulher que se prostitui para se vingar dele? Quem você odeia? Quem deveria ser ignorado?”(ANTARJANAM, 2007, p. 11)¹⁵

Tatri entende seu comportamento como uma maneira de defender os direitos de suas irmãs: ela não estava se prostituindo, mas desafiando a estrutura social na qual o ideal tornara-se uma prisão. Para a narradora, porém, mulher do século XX, a mudança não pode ser o resultado de uma ação individual, mas coletiva, tal o caso dos movimentos nacionais e feministas que acompanharam o movimento nacionalista e logo levaram à criação de leis para defender a condição da mulher. Nesse processo, a educação, que se concretiza não somente por meio da ação, mas também da escrita e da palavra, é o caminho da mudança, como o conto da narradora atesta. Então, embora para ela a dignidade se devesse atingir por outros meios, e não pela prostituição (pois seria uma maneira de repetir o modelo que se está tentando mudar), como um ato de justiça, ela resgata o sofrimento e luta de sua irmã do passado e narra sua história.

Já desde o século XIX, a educação feminina também era vista com receio, porque se temia que a mulher indiana aceitasse como próprios

os valores da mulher ocidental, em especial em um momento no qual o lar e a mulher, o mundo do privado, eram entendidos como dissociados do mundo do público e eram considerados como o lugar de resistência contra o colonizador. O papel da mulher era o de construir o laço familiar, e não o de afirmar a sua individualidade. Assim, quando a mulher indiana se rebelava contra sua condição, sua traição era dupla: contra a sociedade patriarcal e contra a nação ao aceitar o modelo feminino do colonizador (GUPTA, 2002, p. 126). Contudo, a educação feminina tinha um outro lado a ser considerado. Se a mulher educava uma família, indiretamente ela estava educando a nação. Por isso, ela precisava ser “doutrinada” e “domesticada” para assegurar que repassasse para os filhos os valores tradicionais da comunidade.

Mas, se a mulher sem educação não era apta para educar uma família, a mulher muito educada era perigosa (GUPTA, 2002, p. 166), conforme narra o conto “A Day with Charulata”, de Anupama Niranjana¹⁶, escrito em língua *kannada*. Nessa narrativa, a personagem principal, a jovem Charulata, educada e inteligente, é vítima dos maus tratos de seu marido, que se torna ainda mais cruel após a publicação de seu primeiro romance:

O editor chegou da cidade com uma sacola cheia de cópias, pensando que talvez poderia vender alguma no vilarejo, após entregar as que correspondiam à Charulata. Quem sabia ler e escrever nesse tempo? [...] Quando o editor já tinha ido embora, o marido da Charu soube de seu livro. Ele sempre tinha sido violento. Esta vez, ele pegou um pedaço de lenha e bateu em Charu como se ela fosse um boi, alegando que ela falava com qualquer homem. Logo, queimou todas as copias do livro. (NIRAJANA, 2004, p. 21)¹⁷

O conto já contrasta a vida nas grandes cidades da Índia e nos vilarejos, nos quais o ideal feminino continua sendo o da mulher tradicional, dedicada ao lar e a seu marido. Apesar da crueldade, Charulata publica um segundo romance, até morrer, após dar à luz um filho, porque o marido se recusa a chamar o médico da cidade. Como o conto continua a narrar, o receio contra a mulher intelectual persiste até o presente. Quem resgata a história de Charulata é uma mulher indiana do final do século XX que viaja ao pequeno vilarejo para se conectar com essa autora tão admirada. Porém, encontra no neto da escritora, duas gerações após sua morte, a mesma vergonha e resistência por ter tido uma mulher intelectual na família.

Mas o caminho das Charulatas continua a ser trilhado pelas novas gerações de mulheres que, instintivamente, desafiam os costumes ancestrais da sociedade indiana que continuam a idealizá-las e aprisioná-las, conforme o conto “Girls” (1983), em língua *hindi*, da autora Mrinal Pande (1946-)¹⁸. A personagem central, uma menina, testemunha as frustrações de sua mãe durante seu confinamento, na casa de sua avó, para dar à luz novamente: “Espero que esta vez seja um menino. Ficarei livre do incomodo de uma nova gravidez” (PANDE, 2007, p. 57).¹⁹ Enquanto o tão ansiado menino não nascer, a mãe terá que passar por uma nova gravidez, o que mais do que um prazer é uma tortura para ela.

Após perceber a frustração de sua mãe e se sentir rejeitada por ela, a jovem narradora nega-se a participar de uma celebração do calendário hindu, em cuja ocasião as meninas são reverenciadas como a viva encarnação de Devi ou o princípio feminino divino:

Por quê vocês pretendem adorar as meninas quando vocês não amam elas? [...] Nanni [avó] começa a distribuir uma rúpia e um quarto entre as meninas. Ela fala para parede, ‘Vocês podem comprar doces com essa moeda’, ao tempo que entrega uma moeda de vinte e cinco centavos, embrulhada em uma nota de uma rúpia para mim. Olho para a marca de pó vermelho na ponta de seu polegar, como se fosse uma mancha de sangue. [...] Começo a andar para trás, para a parede gritando, ‘Eu não quero os doces, a *tikka* [marca de casamento] ou o dinheiro. Não quero ser uma deusa. Grito tão forte que as pombas que picoteam no pátio começam a voar, como se alguém tivesse disparado uma arma de fogo. (PANDE, 2007, p. 63-64)²⁰

Desatendendo os gritos da menina, que se recusa a ser tratada como uma deusa, a avó, representante da tradição hindu, tenta colocar a marca vermelha na sua frente e lhe dar dinheiro para doces, parte do ritual milenar. Enquanto a avó avança, simbolicamente olhando para a parede e negando-se a olhar o rosto da neta, a menina retrocede sem parar: para ela, a marca vermelha do *tikka* na mão da avó não representa a divindade, mas o sangue. Assim, a narrativa mostra como a tradição cega confronta-se com a rebeldia que, por meio da dor, tenta produzir rupturas na sociedade.

O sofrimento de umas torna-se o ganho de outras, conforme o conto “I Am Complete” (1993), escrito em língua *gujarati*, no qual a autora, Varsha Das²¹, imagina uma mulher que, como uma “*everywoman*” do século

XX, representa a condição feminina liberada das ataduras da sociedade. Nesse novo estado, ela sente-se completa e confiante:

Sentí o suave chão embaixo de meus pés. Minha mente e meu corpo estavam serenos. Enxerguei um vasto território na minha frente. Uma terra livre. Uma terra sem fim. Senti que o Planeta todo era meu. Este céu também. Não estou sozinha. Se abrir meus braços, posso abranger o universo. [...] Estou completa. (DAS, 2004, p. 122)²²

O conto de Das reescreve a epígrafe deste trabalho: o renascimento dessa nova mulher provoca uma felicidade tão profunda como o nascimento de um homem; nesse instante sublime ela torna-se uma com o céu e a terra os quais, como os objetos das casas de antigamente, conforme reza a epígrafe, compartilham de sua felicidade; porém, a diferença radical é que ela é o agente principal desse processo de liberação. O fato de a personagem não se identificar torna-se funcional porque a funde com todas as outras mulheres de todas as outras narrativas; sua libertação é a de todas: a narradora em primeira pessoa desse conto abarca multidões de outras narradoras e personagens femininas. Assim, o acúmulo de todas elas soma-se para transformar seus relatos autobiográficos em um testemunho social.

Considerações finais

Poder-se-ia dizer que as personagens dos contos discutidos são o *alter ego* das autoras que vêm lutando, persistentemente, pela mudança da condição da mulher na Índia: por meio dos versos das *bhakti* da antiguidade, que encontraram no misticismo uma maneira de escapar das opressões do lar; das autobiografias do século XIX, que fizeram as mulheres cientes da sua condição como indivíduos; dos romances e contos da primeira metade do século XX, que acompanharam o movimento nacionalista, a luta pela igualdade civil e sua oposição ao colonialismo; das narrativas da segunda metade do século XX e princípio do século XXI, época na qual as mulheres continuam a lutar pelos seus direitos. Como observam Tharu e Lalita (1991, v. 2, p. 44), essas narrativas de autoria feminina documentam as diferentes fases das mudanças atravessadas pela nação indiana, pois a tensão entre o eu-feminino e a sociedade, ao redor da qual se organizam as diferentes

narrativas, articula a relação conflituosa entre as mulheres e a comunidade nacional.

O que distingue essas narrativas é a qualidade das personagens femininas as quais, como as próprias autoras, decidem abandonar seu papel de vítimas para tentar mudar sua situação e estabelecer uma nova ordem. Elas desafiam costumes que, embora considerados como socialmente apropriados por alguns, não são moralmente corretos. Se a sociedade, apesar das muitas mudanças, não pode cuidar das suas mulheres, elas próprias precisam se cuidar. Nesse processo de buscar a própria liberação, as mulheres questionam, redefinem e reconstróem suas múltiplas identidades por meio do mundo simbólico das narrativas.

Notas

¹ As *Leis de Manu*, escritas em sânscrito, consistem em 2685 versos e enumeram os princípios da sociedade hindu, tais como as obrigações sociais das diferentes castas, a maneira como um rei deve governar, as relações sociais entre homens e mulheres das diferentes castas, bem como a relação entre o marido e a mulher na privacidade do lar, rituais, nascimentos, mortes, cosmogonia e infinitos detalhes da vida de todos os dias. Noutras palavras, as *Leis de Manu* definem o conceito de dharma, que pode ser traduzido como obrigação, dever, lei, justiça, princípios (DONIGER, W.; B. K. SMITH, trans. *The Laws of Manu*. London: Penguin Books, 1991, p. xvi-xvii).

² Bahinabai (1628-1700) nasceu na região de Maharashtra. Seu nascimento foi auspicioso e, quando contava com três anos, casou-se com um homem de trinta. Porém, ela o considerava homem de grande sabedoria, como seu mestre. Suas narrativas apresentam os conflitos no seio da família, em particular na relação entre marido e mulher e sua resolução. Diferentemente das outras “poetas santas”, Bahinabai nunca cortou os laços do matrimônio para sair em busca de seu amante máximo, Deus. Talvez por timidez ou sagacidade, ela conciliou as tarefas do lar com sua devoção a Deus (Citado em THARU & LALITA, 1991, v. 1, p. 108-109).

³ A escritora Vaidehi, Janaki Srinivas Murthy, é reconhecida na tradição literária em língua *kannada*. Ela publicou três coletâneas de contos, *Tree, Bush, Creeper* (1979), *Pages from Deep Within* (1984) e *Globe* (1986), o romance *Untouchables* (1982) e uma coleção de poemas, *Drop Pot/Droplet* (1990). Também traduziu para a língua *kannada* duas importantes obras feministas: *Indian Women's Struggle for Freedom* (1983) e *Silver Shackles* (1985). Em suas palavras, foi durante os treze anos que passou na casa de seus parentes políticos que ela entendeu a condição da mulher indiana (Citado em THARU; LALITA, 1991, v. 2, p. 533-534).

⁴ Todas as traduções de trechos dos contos incluídas no artigo são de minha autoria. As versões em inglês serão incluídas nas notas. Versão em inglês: “The whole universe believed [Kalidasa]. A universe that thirsts for the fires of falsehood but not the waters of truth, for the painted glitter of love but not its white purity. And the poet – he was a peerless talent; one who could afflict the world with his poetic lie! Will the world today believe Shakuntala as it does Kalidasa? Dushyanta’s behaviour can be explained away. But Shakuntala’s heart? I can only say this is a heart the worldly minded can never understand.”

⁵ Versão em inglês: “With some story of a curse, the poet hid man’s careless debauchery. And for all those men who are experts in selective memory, what an appealing tale it is, this tale that shelters you in its arms. A tale of forgetfulness, concocted by a man. Poetry swims in such temperate fancies that keep it warm.”

⁶ Versão em inglês: “He is a master of clever forgetfulness.”

⁷ Versão em inglês: “[...] justifies [Dushyantana’s] existence to the whole world”, *but* “it does not protect truth.”

⁸ Versão em inglês: “Life is never drab or dreary so long as it keeps rising in ever-new hues before one’s eyes”.

⁹ Ismat Chughtai (1915-1992) foi uma grande precursora da causa das mulheres na Índia. Nascida em Uttar Pradesh, em uma família de classe alta, já em sua infância ela negava-se a brincar de bonecas e preferia brincar com seus irmãos. Formou-se no Isabella Thoburn College, na cidade de Lucknow, e na Aligarth Muslim University como professora. Foi professora no Raj Mahal Girls’ School em Jodhpur. Em 1943 deixou sua carreira no magistério para se dedicar à escrita, em língua *urdu*. Influenciada pelo escritor Rasheed Jahan, tornou-se membro da associação de escritores já na década de trinta. Os temas de Ismat se focam no lar de classe média. Nas suas narrativas explora a opressão da família e o tema da sexualidade no lar. Suas obras de cunho feminista são os romances *The Stubborn One* (1941), e os contos “Witch”, “Mother-in-law”, “Trousseau of the Fourth Day”, entre outros. “The Quilt” é seu conto mais famoso (Citado em THARU; LALITA, 1991, v. 2, p. 126-127).

¹⁰ Versão em inglês: “Who knows when Begum Jan started living? Did her life begin when she made the mistake of being born, or when she entered the house as the Nawab’s new bride, climbed the elaborate four-poster and started counting the days? Or did it begin from the time she realized that the household revolved around the boy-students, and that all the delicacies produced in the kitchen were meant solely for their palates? From the chinks in the drawing-room doors, Begum Jan glimpsed their slim waists, fair ankles and gossamer shirts and felt she had been raked over the coals.”

¹¹ Versão em inglês: “Later that night, Begum Jan’s quilt was, once again swinging like an elephant. “Allah”, I was barely able to squeak. The elephant-in-the-quilt jumped and sat down. I did not say a word. Once again, the elephant started convulsing. Now I was really confused. [...] The elephant started fluttering once again, as if about to squat. Smack, gush, slobber – someone was enjoying a feast. Suddenly I understood what was going on!”

¹² Versão em inglês: “What I saw when the corner of the quilt was lifted, I will never tell anyone, not even if someone gives me one lakh of rupees.”

¹³ Lalitambika Antarrjanam (1909-1987) nasceu no estado de Kerala. Seus pais eram escritores de poesia. Ela não teve muita educação formal. Em 1927, após seu casamento, começou a participar do Congresso Nacional Indiano (partido de Ghandi e Nehru) e logo tornou-se membro do Partido Comunista de Kerala. Toda sua vida foi ativista política e lutou pelas causas sociais. Suas publicações consistem em seis coleções de poemas, dois livros para crianças e o romance *Agnisakshi* (1980), que ganhou o prêmio da Sahitya Akademi de Kerala como melhor obra ficcional do ano (Citado em HOLMSTRÖM, 2007, p. 1).

¹⁴ Versão em inglês: “I had to write. But what should I write about? Where to begin? The problem overwhelmed me. It is not easy to write a story, particularly for a woman in my position. I want to write out of my convictions, but I fear to hazard my name, my status. When my stories mirror the reality of society, I am open to the criticism of all kinds of people. When they abuse me, how should I retaliate? I dare not even approach the question of religious customs. And yet in spite of all these scruples, whom will I displease this time? ”

¹⁵ Versão em inglês: “And now, tell me sister. Which one do you think worse, the man who led a woman into prostitution for his own satisfaction, or the woman who willed herself into prostitution to counter him? Which one should you hate? Which one should you shun?”

¹⁶ Anupama Niranjana foi médica de profissão até se tornar escritora em língua *kannada*. Publicou cinquenta e um livros, incluindo romances, contos, livros para criança, uma autobiografia e livros de medicina popular. Recebeu os prêmios Karnataka Sahitya Akademi Award e o Sovietland-Nehru Award. Faleceu em 1991 (Citado em DAS, 2004, p. 125).

¹⁷ Versão em inglês: “The publisher came from the city with a sackful of copies, thinking he would sell some in the village after giving Charulata her complimentary copies. Who knew how to read and write then? [...] When the publisher had gone, Charu’s husband found out about her book. He had always been quick-tempered. This time he took a piece of firewood and beat Charu as though she were an ox,

saying she talked to every man she met. He threw all the copies of her book into the fire.”

¹⁸ Mrinal Pande (1947-) escreve em híndi. Estudou inglês e sânscrito, história antiga e arqueologia na Universidade de Allahabad. Atualmente, é editora da edição em híndi do jornal *The Hindustan Times* na cidade de Nova Delhi. Publicou várias coletâneas de contos, romances e peças de teatro (Citado em HOLMSTRÖM, 2007, p. 56).

¹⁹ Versão em inglês: “I hope it’s a boy this time. It will relieve me of the nuisance of going through another pregnancy”.

²⁰ Versão em inglês: “When you people don’t love girls, why do you pretend to worship them? [...] Nanni [grandmother] is distributing a rupee and a quarter to each girl. She addresses the wall, “You can buy sour golis with this paisa”, and holds out a twenty-five paisa coin wrapped in a rupee note towards me. I notice the mark of the crimson powder on the tip of her thumb, like a bloodstain. [...] I start moving back towards the wall and screaming, “I don’t want all this *halwa-puri, tikka* or money. I don’t want to be a goddess”. I scream so loudly that the pigeons picking at the scattered grain in the courtyard take off in a flurry, as if a bullet had been fired somewhere.”

²¹ Varsha Das é autora de uma coletânea de contos e vários livros infantis. Traduziu poemas e contos do *oriya, bangla, marthi* e inglês para o híndi, *gujarati* e inglês. É membro do Centro Cultural Asiático da UNESCO em Tokyo. Tem doutorado em educação não formal (Citado em DAS, 2004, p. 124).

²² Versão em inglês: “I felt smooth ground under me. My mind and body were serene. I found a vast stretch of land before me. A free land. An endless land. I felt as if the whole Earth was mine. This sky, too. I am not alone. If I open my arms, I can embrace the whole universe. [...] I am complete.”

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, S. R. G. “O Poder da Escrita: Gênero, Espaço e Afeto na Literatura Contemporânea”. In: *Revista Cerrados*, v. 20, n. 31, 2011, p. 297-315.

ANTARJANAM, L. [1990] “Revenge Herself” In: *The Inner Courtyard. Stories by Indian Women*. Lakshmi Holmström (ed). Nova Delhi: Rupa & Co., 2007, p. 3-13.

APPADURAI, A. *Modernity at Large. Critical Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.

Scripta Uniandrade, Curitiba, PR, v. 11, n. 2 (2013), 113-137.

Data de edição: 17 dez. 2013.

- CHUGTAI, I. “The Quilt”. In: _____. *The Quilt and Other Stories*. Riverdale-on-Hudson, New York: The Sheep Meadow Press, 1994, p. 5-12.
- DAS, V. “I Am Complete”. In: *Separate Journeys. Short Stories by Contemporary Indian Women*. Geeta Dharmajan (ed.). Columbia: University of South Carolina Press, 2004, p.119-120.
- DHARMARAJAN, G. “Introduction”. In: *Separate Journeys. Short Stories by Contemporary Indian Women*. Columbia: University of South Carolina Press, 2004, (p.vii-xxiv).
- DESAI, A. “Introduction”. In: CHUGTAI, I. *The Quilt and Other Stories*. Riverdale-on-Hudson, New York: The Sheep Meadow Press, 1994.
- GANGOLI, G. *Indian Feminism. Law, Patriarchies and Violences in India*. London: Ashgate Publishing Limited, 2007.
- GILBERT, S.; GUBAR, S. *The Mad Woman in the Attic*. Yale U. Press, 2000.
- GUPTA, C “Mapping the Domestic Domain”. In: _____. *Sexuality, Obscenity, Community*. New York: Palgrave Macmillan, 2002.
- HOLMSTRÖM, L. “Introduction” In: *The Inner Courtyard. Stories by Indian Women*. Lakshmi Holmström (ed.). Nova Delhi: Rupa & Co., 2007, p. ix-xvii.
- JACKSON, E. *Feminism and Contemporary Women’s Writing*. New York: Palgrave, Macmillan, 2010.
- KRISHANAN, S. et al. “An Intergenerational Women’s Empowerment Intervention to Mitigate Domestic Violence: Results of a Pilot Study in Bengaluru, India”. Disponível em: <http://vaw.sagepub.com/content/18/3/346>. Acesso em: 16 ag. 2012.
- MUKHERJEE, M. *Realism and Society. The Novel and Society in India*. New Delhi: Oxford University Press, 1999.
- NIRANJANA, A. [1993] “A Day with Charulata” In: *Separate Journeys. Short Stories by Contemporary Indian Women*. Geeta Dharmarajan (ed.). Columbia: University of South Carolina Press, 2004, p. 15-23.
- NUSSBAUM, M. C. *Women and Human Development. The Capabilities Approach*. Chicago: The University of Chicago Press, 2001.

PANDE, M. “Girls” In: *The Inner Courtyard. Stories by Indian Women*. Lakshmi Holmström (ed.). Nova Delhi: Rupa & Co., 2007, p. 57-64.

SELIGMANN-SILVA, M. “Narrar o trauma – A questão dos testemunhos de catástrofes históricas” In: *Psicologia Clínica*. Rio de Janeiro, v. 20, n.1, p. 65 – 82, 2008.

THARU, S.; K. LALITA. *Women Writing in India*. V. 1 & 2. New York: The Feminist Press, 1991.

VAIDEHI. “An Afternoon with Shakuntala”. Trad. Jaswant Jadav. In: THARU, S.; K. LALITA. *Women Writing in India*. Vol 1 & 2. New York: The Feminist Press, 1991, p. 533-546.

Cielo Griselda Festino

Doutora em Língua e Literatura em Inglês pela Universidade de São Paulo (USP). Professora de Literaturas de Língua Inglesa na Universidade Paulista (UNIP).

Artigo recebido em 27 de setembro de 2012.

Artigo aceito em 12 de novembro de 2013.