

A poética da fluidez e as subjetividades líquidas

Marcelo Augusto Nery Médes
Professor Fundação Presidente Antônio Carlos de Contagem

RESUMO

Este artigo¹ analisa os romances *O paciente inglês*, de Michael Ondaatje, e *O deus das pequenas coisas*, de Arundhati Roy, em seus questionamentos de identidade nacional e de gênero e teoriza uma “poética da fluidez” por meio de um trabalho comparado com relação à linguagem e às imagens associadas a líquidos e fluidos.

PALAVRAS-CHAVE

Poética, fluidez, subjetividade, nacionalidade, gênero

ROMANCES ÚMIDOS

O paciente inglês, de Michael Ondaatje, é um romance de muitos tempos, espaços, histórias, estórias,² personagens. O lugar no qual a narrativa se desenvolve, durante a maior parte do romance, é uma vila italiana – São Girolamo – e o tempo, a Segunda Guerra Mundial. A estória ainda se movimenta, em termos geográficos, da vila em direção ao Canadá, Inglaterra, Índia e África. Quatro personagens são mais presentes: Hana – uma jovem canadense servindo como enfermeira, Caravaggio – antigo amigo de Hana e misteriosamente envolvido em questões de guerra, Kip – um jovem indiano desarmador de bombas, e o paciente inglês – um homem queimado sem uma identidade oficial e um passado a ser descoberto por si mesmo e pelos outros personagens.

O deus das pequenas coisas, de Arundhati Roy, por sua vez, conta a estória de uma

¹ Artigo proveniente da tese *A poética da fluidez em O paciente inglês de Michael Ondaatje e O deus das pequenas coisas de Arundhati Roy*.

² Faz-se necessário uma distinção entre os termos estória e história. Estória relaciona-se ao ficcional, história relaciona-se àquilo que pretende ser documento de fatos reais do passado. Nesse sentido, faço um resgate do termo “estória” que Guimarães Rosa, em *Tutaméia*, busca distinguir de “história”: “Estória não quer se tornar história” (ROSA. *Tutaméia*, p. 57).

família indiana na segunda metade do século 20. O romance focaliza, principalmente, duas crianças gêmeas – Estha e Rahel – e seus parentes. Revelada através de seus olhos, a voz narrativa apresenta alguns eventos que causam mudanças significativas que afetam os membros dessa família. A voz narrativa frequentemente se desloca da perspectiva de um personagem para outro e flui como o rio na estória: em alguns momentos, devido às monções, ele se torna rápido e traz consequências dramáticas a seus personagens; em outros, pode ser pacífico e banhá-las em momentos líricos. A utilização criativa e engenhosa de palavras e imagens são as pequenas células que formam a fluida narrativa.

À medida que as duas narrativas fluem, imagens e metáforas, associadas a águas, líquidos e fluidos, mantêm-se sempre presentes nos dois romances. O mar, os rios, as chuvas e as monções são constantemente evocados na apresentação dos vários temas que permeiam os romances. Em *O paciente inglês*, as chuvas do deserto, os oásis, as fontes, os mares secos e as tempestades de areia são recorrentes nas jornadas dos personagens de várias nacionalidades. Em *O deus das pequenas coisas*, o rio, as bolhas, o mar, peixes e as monções são uma presença constante na vida familiar dos personagens, tanto os masculinos quanto os femininos.

Para discutir as imagens associadas a líquidos nos dois romances, é importante destacar o estado líquido estudado pela Teoria Cinética. Essa Teoria afirma que os três estados das matérias mais conhecidos são: o sólido, o líquido e o gasoso. O estado líquido – uma variedade dos fluidos – é um estado intermediário. Por um lado, ele recusa fixidez, solidez e fácil apreensão; por outro, não é tão etéreo a ponto de não permitir percepção visual e algum tipo de contenção. Na verdade, é o estado que mais nitidamente impõe uma marca naqueles que o tocam ou que por ele são tocados. Além disso, a água, a forma líquida mais convencional, é a substância responsável pela criação e pela manutenção da vida. A fluidez é uma qualidade dos líquidos e gases e o que os distingue dos sólidos é que eles não se mantêm parados quando em repouso e mudam seu formato quando afetados por qualquer pressão.³

LITERATURA QUE SE DERRETE

A poética da fluidez, aqui discutida, pode ser entendida como uma teoria de interpretação e de leitura das duas obras literárias escolhidas que, por meio das imagens e metáforas de águas, fluidos e líquidos, questionam afiliações a nacionalidade e a gênero. Essa poética pretende também abrir espaço para a consideração de outras obras que utilizem

³ BAUMAN. *Modernidade líquida*, p. 1.

imagens e metáforas que possibilitam representações da forma literária e de representações identitárias que questionam a solidez imutável das identificações.

A poética da fluidez se relaciona a alguns aspectos da modernidade líquida, discutida por Bauman, e da ideia de leveza, discutida na escrita literária de Italo Calvino. Bauman chama a atenção para a extraordinária mobilidade dos fluidos e afirma que é isso que os associa à ideia de leveza: “há líquidos que, centímetro por centímetro cúbico, são mais pesados que muitos sólidos, mas ainda assim tendemos a vê-los como mais leves, menos ‘pesados’ que qualquer sólido.”⁴ Os fluidos permitem que o insustentável peso dos seres possa ser diminuído e reavaliado. Da mesma forma, Calvino avalia seu processo de escrita e afirma que talvez,

só então estivesse descobrindo o pesadume, a inércia, a opacidade do mundo – qualidades que se aderem logo à escrita, quando não encontramos um meio de fugir a elas. Às vezes, o mundo inteiro me parecia transformado em pedra: mais ou menos avançada segundo as pessoas e os lugares, essa lenta petrificação não poupava nenhum aspecto da vida.⁵

O autor critica a solidificação dos aspectos da vida que, às vezes, interferiam em sua obra e, portanto, era necessário que ele buscasse a leveza no processo de criação e produção. Calvino apresenta sua estratégia: “esforcei-me por retirar peso, ora às figuras humanas, ora aos corpos celestes, ora às cidades; esforcei-me sobretudo por retirar peso à estrutura da narrativa e à linguagem.”⁶

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

Quero dizer que preciso mudar de ponto de observação, que preciso considerar o mundo sob uma outra ótica, outra lógica, outros meios de conhecimento e controle. As imagens de leveza que busco não devem, em contato com a realidade presente e futura, dissolver-se como sonhos... No universo infinito da literatura sempre se abrem outros caminhos a explorar, novíssimos ou bem antigos, estilos e formas que podem mudar nossa imagem do mundo...⁷

Da mesma forma, os dois romances aqui analisados buscam apresentar perspectivas diferenciadas com relação à temática, à estrutura narrativa e à linguagem poética. Assim,

⁴ BAUMAN. *Modernidade líquida*, p. 8.

⁵ CALVINO. *Seis propostas para o próximo milênio*, p. 16.

⁶ CALVINO. *Seis propostas para o próximo milênio*, p. 15.

⁷ CALVINO. *Seis propostas para o próximo milênio*, p. 19-20.

outras possibilidades de forma e de conteúdo são apresentadas e consideradas por meio de um questionamento das maneiras sedimentadas de ver e de lidar com o mundo.

Os dois romances são, como todos os textos literários, criados dentro dos parâmetros de uso da linguagem e dentro das convenções de escrita da língua. A linearidade literária é evidente nos dois romances: quase todas as palavras podem ser encontradas em dicionários, quase todas as frases formam sentenças retilíneas com sentidos literais identificáveis e quase todos os parágrafos formam blocos de sentidos coerentes que desenvolvem a narrativa. Entretanto, as narrativas criadas por Ondaatje e Roy também apresentam modificações em relação a essas convenções, criando, em certos momentos, uma linguagem própria que brinca com a apresentação e formação de palavras, com as relações estabelecidas entre elas e joga também com a construção de frases, frequentemente por meio de imagens e metáforas associadas a líquidos e fluidos.

As imagens e metáforas líquidas, nos dois romances, ajudam a criar uma linguagem repleta de imagens estéticas fundamentando-se em uma linguagem poética. Em *O paciente inglês*, por exemplo, a densidade figurativa da linguagem utilizada pelas diferentes narrações remete ao trabalho poético realizado por Ondaatje em suas obras de poesia. As descrições, por vezes, usam conceitualizações poéticas inesperadas para o gênero do romance e forçam o leitor a visualizar a imagem: “Ele puxava um fio da hora das noites e ia enfiando na boca como se fosse comida.”⁸

O trabalho com a linguagem nos dois romances chama a atenção para a performatividade da linguagem. Para J. L. Austin a linguagem pode ser performativa quando apresenta operações retóricas, atos de linguagem que diminuem o clamor constativo impondo categorias linguísticas, organizando o mundo e não simplesmente representando as coisas como são. A linguagem performativa indica que a emissão do discurso vai além do simplesmente dizer algo, mas é também a performance de uma ação. Austin afirma que nós também criamos performance de atos de elocução, tais como informar, pedir, avisar, empreender, e esses atos são manifestações linguísticas que têm uma certa força (de convenção).⁹ Portanto, pela manifestação linguística de performance, nós adentramos na força de elocução e abstraímos da dimensão absoluta de correspondência com fatos. Nesse sentido, as elocuições da linguagem performativa não podem ser avaliadas no universo da verdade ou da falsidade, pois a linguagem performativa, definida por Culler, “são as operações retóricas,

⁸ ONDAATJE. *O paciente inglês*, p. 168.

⁹ AUSTIN. *How to Do Things With Words*, p. 109.

os atos de linguagem, que minam essa afirmação impondo categorias lingüísticas, criando as coisas, organizando o mundo em lugar de simplesmente representar o que existe”.¹⁰

Esse trabalho performativo com a linguagem é uma das características do que nomeio “poética da fluidez”. Retomando as palavras de Culler, quando afirma que um dos efeitos da linguagem é ser performativa, pois ela não apenas transmite informação mas também cria e apresenta atos por meio da repetição de práticas discursivas estabelecidas ou maneiras de fazer as coisas,¹¹ as práticas ou atos estabelecidos solidificam padrões lingüísticos que se tornam cristalizados, impedindo outras possibilidades múltiplas e distintas de representação. Culler ainda afirma que a linguagem é “constativa” quando clama representar coisas como elas são, nomear coisas que já existem. Dessa forma, o constativo é o sólido, é o que determina o que as coisas são, enquanto na esfera da performance, na esfera do tornar-se, do fluido, é que novas possibilidades de representações podem ser organizadas.

Em *O paciente inglês* e em *O deus das pequenas coisas*, o uso de aliterações, acompanhado de imagens e metáforas associadas a líquidos e fluidos, chama a atenção para o fato de que a linguagem pode ser manipulada por meio de seus sons, como pode ser percebido no original, em inglês, desta passagem de *O deus das pequenas coisas*: “Though you couldn’t see the river from the house any more, like a seashell always has a sea-sense, the Ayemenem house still had a river-sense. A rushing, rolling, fishswimming sense.”¹² O uso das imagens do rio, da concha, do mar e do nado do peixe, associadas ao emprego do som de “s” – que destaca o barulho de água corrente – e o presente contínuo (-ing) – enfatizam a sensação líquida que circunda a casa. Esta mantém uma sensação aquática, em que se valoriza a sensação de movimento, de nado de peixe, correndo, rolando, em constante movimentação.

Na narrativa de Roy, a recusa da língua malayalam de ser sufocada mesmo quando falada ou soletrada ao revés, como fazem os gêmeos durante as aulas de leitura com a professora Miss Mitten, serve como inspiração para que os dois criem sua própria língua falada de trás para frente:

As aventuras de Susie Esquilo (...) Miss Mitten, que pertencia a uma seita de renascimento cristão, disse que ficou um Pouco Decepcionada quando os dois leram o livro em voz alta para ela, de trás para a frente. “sA sarutneva ed eisuS oliuqsE. arE amu aleb āhnam ed arevamirp odnauq eisuS oliuqsE

¹⁰ CULLER. *Teoria literária*, p. 101.

¹¹ CULLER. *Teoria literária*, p. 98.

¹² ROY. *O deus das pequenas coisas*, p. 30.

uodroca.”¹³

Além da utilização da linguagem como um brinquedo, os gêmeos buscam fabricar um mundo protegido e secreto, por meio da linguagem, como um meio de tentar questionar as imposições do comportamento social. A comunicação pela língua falada de trás para frente é um desses recursos que exemplificam o uso fluido que a narrativa emprega às palavras: as palavras podem ser mexidas, reviradas, chacoalhadas, não são objetos sólidos e imutáveis. A linguagem cria outra realidade.

As palavras, por vezes, são rompidas ou fundidas para ganhar novas cargas semânticas em um tom altamente poético. O uso da linguagem nesses rompimentos ou fusões aponta para o fato de que, algumas vezes, uma palavra não é suficiente para expressar significados, já que coisas isoladas “não *significam* nada”.¹⁴ Nesse sentido, para demonstrar como Estha não estava se sentindo bem, duas ou mais palavras são amalgamadas ou justapostas, diferentes líquidos e cores criam líquidos e cores novos: “tinha uma sensação verdeondulante, grossolíquida, empelotada, flutuante, como alga, sem fundo-com fundo.”¹⁵ Em *O paciente inglês*, brinca-se também com a justaposição de palavras, para que elas adquiram significados inusitados: “ouve a mulher pensando, os olhos dela dirigidos para ele no escuro. A palavra devia ser *pensemendando*. O pensamento de Caravaggio escapole para examinar isso, algumas sílabas a mais para sugerir alguém juntando as peças soltas de uma idéia.”¹⁶ As palavras, assim como as ideias, na passagem acima, parecem ter vida própria; elas têm a habilidade de locomoção no ar e podem fluir com independência.

A fluidez da forma chama a atenção do leitor, convidando-o a considerá-la nos vários momentos em que é utilizada. A repetição de algumas expressões nos dois romances ocorre juntamente com as idas e vindas do tempo e permite que essa estruturação cíclica do tempo das histórias seja analisada. Dessa forma, uma das funções dessa estruturação fluida se torna mais aparente: valorizar a memória pessoal dos personagens que narram a história, em oposição a uma narração linear e progressiva, com começo, meio e fim cronológicos. As duas narrativas podem ser definidas como escritas fragmentadas que, para Sandra Almeida, rejeitam a exigência tradicional de história e unidade e que se concentram em uma narrativa

¹³ ROY. *O deus das pequenas coisas*, p. 69.

¹⁴ ROY. *O deus das pequenas coisas*, p. 229.

¹⁵ ROY. *O deus das pequenas coisas*, p. 115.

¹⁶ ONDAATJE. *O paciente inglês*, p. 31.

fluida, cíclica, rítmica e poética.¹⁷ A frequente utilização de quebras na forma por meio de rupturas, a liberdade com soletramentos, sintaxe e padrões de ordem das palavras nas sentenças também caracterizam a fluidez das narrativas. A quebra na forma das palavras, nas sentenças e nos parágrafos se relaciona frequentemente com a desestabilização da solidez de identidade dos personagens e a possibilidade de fluidez identitária.

No entanto, em outras situações, em *O deus das pequenas coisas*, uma palavra é poderosa demais para ser solidamente falada ou escrita e algumas de suas partes devem ser separadas para que ela possa “evaporar” um pouco ao ter suas letras separadas e, conseqüentemente, perder um pouco seu sentido: “A Cordada. A Tenta. A Lerta.”¹⁸ A passagem reflete o estado emocional em que a garota Sophie Mol se encontra. Ela, uma garota criada na Inglaterra em visita a seus parentes indianos, estranha os espaços e as pessoas. A ruptura da escrita chama a atenção para a vigília da personagem e para a forma diferente com que passa a se relacionar com o mundo e com as palavras, já que, agora, se encontra em um local diferente.

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

Eles sonharam com seu rio.
Com coqueiros que se curvavam sobre ele e olhavam, com olhos de coco, os barcos deslizando. Subindo a corrente de manhã. Descendo à tarde. E com o som surdo, tristonho, das varas de bambu dos barqueiros quando batiam na madeira do barco escura, untada.
Estava quente, a água. Verdecinza. Como seda encrespada.
Com peixes lá dentro.
Com o céu e as árvores lá dentro.
E de noite, uma lua amarela partida lá dentro.
Quando se cansaram de esperar, os cheiros do jantar desceram das cortinas e flutuaram pelas janelas do Rainha do Mar para passar a noite dançando no mar que cheirava a jantar.
Eram dez para as duas.¹⁹

A passagem, de um sonho comunal dos gêmeos, inundada de imagens associadas a líquidos, acentua a sensação poética de intensa umidade. Assim como os coqueiros e a lua, que estão partidos, o texto é desmembrado das sentenças que formavam o parágrafo. Os reflexos do céu, das árvores e da lua se justapõem aos peixes dentro do rio. Essa conjunção de imagens

¹⁷ ALMEIDA. *Writing From The Place of the O(o)ther: The poetic discourse of transgression in the works of Virginia Woolf, Clarice Lispector and Teolinda Gersão*, p. 6.

¹⁸ ROY. *O deus das pequenas coisas*, p. 240.

¹⁹ ROY. *O deus das pequenas coisas*, p. 129-130.

destaca as ideias de fluidez, de movimentação, de mobilidade, de ausência de permanência. A passagem acima é uma entre várias que exemplificam o ritmo diferenciado que as narrativas adquirem devido à apresentação de parágrafos que parecem dissolvidos em sentenças.

É no contato com os líquidos que há mudança. Bauman afirma que os fluidos, “do encontro com sólidos emergem intactos, enquanto os sólidos que encontraram, se permanecem sólidos, são alterados – ficam molhados ou encharcados”.²⁰ Portanto, os fluidos, os líquidos, possuem a capacidade de deixar marcas e alterar aquilo que tocam. Uma outra passagem de *O deus das pequenas coisas* exemplifica esse aspecto da fluidez poética:

O mar era negro, a espuma verde-vômito.
Peixes comiam cacos de vidro.
Os cotovelos da noite estavam pousados na água, e estrelas cadentes emitiam suas lascas rijas.
Mariposas iluminavam o céu. Não havia lua.
Ele conseguia nadar, com seu braço único. Ela com os dois.
A pele dele estava salgada. A dela também.
Ele não deixava pegadas na areia, nem ondulações no mar, nem imagem nos espelhos.
Ela podia ter tocado nele com os dedos, mas não tocou. Só ficaram juntos.
Quietos.
Pele com pele.²¹

Nesse sentido, a fluidez da narrativa ocorre no âmbito da linguagem, devido ao uso recorrente de palavras e expressões que remetem a líquidos e fluidos. A fluidez também ocorre no âmbito de estruturação da narrativa, já que os parágrafos passam por um processo de fusão, como se estivessem em estado líquido, separam-se formando estruturas poéticas carregadas de imagens aquáticas. Advogo que esse constante jogo de justaposição e separação de palavras, de sentenças e de parágrafos é um dos aspectos de uma poética fluida, visto que esses constituintes do texto são amalgamados ou derretidos como se fossem fluidos.

Outra característica, nas duas obras, que exemplifica o caráter e o uso performativo da linguagem, e que considero como outro aspecto fluido da poética aqui delineada, é a utilização de palavras que frequentemente emergem, das páginas, em itálico. Antoine Compagnon afirma que os “os itálicos não pertencem ao primeiro impulso da escrita”.²² Esse tipo de representação gráfica é uma escrita que se destaca por estar mergulhada entre outras várias palavras eretas, escritas de forma normal, que seriam o primeiro impulso da escrita, o impulso convencional, sem ser itálico ou negrito. Compagnon ainda afirma que

²⁰ BAUMAN. *Modernidade líquida*, p. 8.

²¹ ROY. *O deus das pequenas coisas*, p. 220.

²² COMPAGNON. *O trabalho da citação*, p. 54.

o uso parece distinguir as aspas do itálico (o que é contrário à sua origem comum) quanto ao desvio que significam na enunciação. Com as aspas marca-se o que é comum, aquilo a que o autor renuncia porque lhe parece tolo demais. Com o itálico, marca-se o paradoxal, o que está à margem da opinião comum, uma insistência ou supervalorização do autor, uma reivindicação da enunciação. O itálico equivaleria a “Eu sublinho” ou “Sou eu mesmo quem o diz”. Ele deve ser traduzido.²³

Dessa forma, a utilização do itálico, nas duas obras, chama a atenção para aquilo que se destaca no enunciado normal, para aquilo que busca escapar do comum. Os dois romances utilizam os itálicos como uma forma de enfatizar algumas características específicas do discurso fluido de suas narrativas. A apresentação da escrita em itálico parece menos sólida, mais derretida e, por isso, fluida em sua aparência e pode ser considerada como um estrato visual da escrita, um componente da poética da fluidez.

O contraste com uma voz sólida e imutável é representado quando Caravaggio e o paciente inglês estão conversando sobre suas memórias, e o passado do paciente flui ininterruptamente. Os pensamentos de Caravaggio surgem destacados do bloco narrativo do parágrafo: “*Ele agora está falando por quem?* pensa Caravaggio.”²⁴ A mistura de narrativas de primeira e terceira pessoas se torna mais manifesta:

Ele ainda se surpreende com a lucidez de disciplina do homem, que às vezes fala na primeira pessoa, outras vezes na terceira pessoa, ainda sem admitir que seja Almásy. “*Quem estava falando dessa vez?*” “*Morrer significa que a gente passa para a terceira pessoa.*”²⁵

Nesse sentido, quando o paciente inglês fala em terceira pessoa, discorrendo sobre si mesmo, sua narrativa parece fluir para um tom mais “oficial”, mais objetivo, ausentando-se e afastando-se de emoções e sentimentos – como a exatidão austera de sua monografia, um estudo descritivo e científico sobre geografia –, afastando-se do eu e aproximando-se da morte, representada pela utilização da narração em terceira pessoa.

Entretanto, para contrapor a história oficial em *O paciente inglês*, há as histórias de Hana, do paciente inglês, de Caravaggio e de Kip. Considero essas variações de focalizações um outro aspecto de uma poética da fluidez. A narrativa de Roy, por exemplo, amplia as possibilidades de focalizações diversas com estilos diferenciados que exemplificam os discursos de personagens mais contestadores. Mikhail Bakhtin já havia associado a multiplicidade de vozes ficcionais – heteroglossia – à natureza híbrida da forma do romance:

²³ COMPAGNON. *O trabalho da citação*, p. 53.

²⁴ ONDAATJE. *O paciente inglês*, p. 166.

²⁵ ONDAATJE. *O paciente inglês*, p. 169.

O romance permite a incorporação de vários gêneros, artísticos (contos, baladas líricas, poemas, cenas dramáticas, etc.) e não-artísticos (gêneros religioso, escolar, retórico, cotidiano, e outros). Em princípio, qualquer gênero poderia ser incluído na construção de um romance.²⁶

Os dois romances apresentam registros não tradicionais da língua e da linguagem que chamam a atenção para a percepção de diferentes possibilidades de forma e de diferentes manifestações literárias.

A forma proposta, nessa poética fluida, é “dialógica”: caracterizada pelo jogo constante de vozes diferentes, além de híbrida por sua incorporação de outros gêneros literários. A poética discutida a partir dos dois romances apresenta uma fluidez no que diz respeito à articulação das várias vozes apresentadas nas duas narrativas, que enfatizam a pluralidade de discursos. Essa poética também é fluida no sentido de que junto ao discurso, tradicionalmente considerado formal e convencional de narração do romance, juntam-se outros estilos narrativos que remetem, entre outros, a poesia, a diários, a manuais. Entre outros aspectos, *O paciente inglês* e *O deus das pequenas coisas* são obras pós-modernas no sentido apontado por Hutcheon, quando afirma que, frequentemente, na estética pós-moderna, as “fronteiras entre os gêneros literários tornaram-se fluidas: quem pode continuar dizendo quais são os limites entre o romance e a coletânea de contos”.²⁷

A caracterização, tanto da forma quando do conteúdo, dos dois romances, com o auxílio de imagens associadas a líquidos, pode ser vista como um aspecto de uma poética fluida. Culler afirma que uma “obra literária é um objeto estético porque, com outras funções comunicativas inicialmente postas em parênteses ou suspensas, exorta os leitores a considerar a inter-relação entre forma e conteúdo”.²⁸ A fluidez de conteúdo, nos dois romances, ocorre na caracterização dos espaços, da história, da memória e dos personagens, principais e secundários. A caracterização fluida dos personagens permite o questionamento de identidade nacional e de gênero. Em relação à forma, há momentos em que as narrativas se aproximam de uma estruturação poética, em versos e estrofes, e há momentos em que elas se aproximam de registros formais que se distanciam da linguagem literária, conforme exemplificado acima. A utilização recorrente de imagens e símbolos associados a líquidos e fluidos fazem parte da estruturação e do desenvolvimento dos dois romances. Essa repetição recorrente de imagens e símbolos amalgama os temas dos romances. As constantes imagens de líquidos e fluidos

²⁶ BAKHTIN. *The Dialogic Imagination: Four Essays*, p. 320-321.

²⁷ HUTCHEON. *Poética do pós-modernismo*, p. 26.

²⁸ CULLER. *Teoria literária*, p. 39-40.

acentuam a interação dos diferentes elementos das obras, mergulhando-as em uma rede de relações.

SUBJETIVIDADES FLUIDAS

Tradicionalmente, a noção de identidade carrega consigo uma imagem de harmonia, de lógica e de consistência. Bauman discute que a “busca da identidade é a busca incessante de deter ou tornar mais lento o fluxo, de solidificar o fluido, de dar forma ao disforme”.²⁹ Dessa forma, os seres humanos lutam para conter aquilo que está em constante conflito, em ebulição, e tentam dar uma aparência de organização e de estabilização, tentam solidificar aquilo que é fluido. Mas, de acordo com Bauman,

as identidades, que não tornam o fluxo mais lento e muito menos o detêm, são mais parecidas com crostas que vez por outra endurecem sobre a lava vulcânica e que se fundem e dissolvem novamente antes de ter tempo de esfriar e fixar-se.³⁰

Nesse sentido, as identidades se encontram em constantes processos cíclicos de busca por estabilização e de fluxo incessante.

Portanto, tanto a linguagem do texto literário quanto as representações de subjetividades sofrem tentativas de encarceramento, de congelamento. Entretanto, a linguagem, dentro de seu próprio universo linguístico, pode ser performativa e interrogativa, e como tal, pode não permitir a solidificação de significados. De acordo com Northrop Frye, “a literatura não é um meio de acesso a coisas sólidas e a experiências imediatas e constitui antes uma esfera de ‘cultura autônoma’”.³¹ Ainda pelas palavras de Belsey,

o texto, composto de contradições, já não está restrito a uma leitura única, harmoniosa e autoritária. Em vez disso, torna-se *múltiplo*, aberto à releitura, não já como um objecto de consumo passivo, mas como objecto de trabalho para o leitor produzir significado.³²

Nesse sentido, as contradições existentes dentro do texto permitem inúmeras leituras possíveis realizadas por sujeitos-leitores que produzem significado.

Dessa forma, é a língua, e o uso feito dela, que oferece a possibilidade de subjetividade porque ela permite ao falante anunciar-se a si mesmo como “eu”, como sujeito

²⁹ BAUMAN. *Modernidade líquida*, p. 97.

³⁰ BAUMAN. *Modernidade líquida*, p. 97.

³¹ FRYE. *Anatomia da crítica*, p. 127.

³² BELSEY. *A prática crítica*, p. 110.

da frase. É por meio da língua que as pessoas se constituem a si mesmas como sujeitos. Jacques Derrida afirma que

o sujeito (idêntico a si mesmo ou mesmo consciente da sua auto-identidade, auto-consciente) está inscrito na língua, que é uma “função” da língua. Ele se torna um sujeito *falante* ao adaptar a sua fala (...) ao sistema de prescrições linguísticas, considerado como o sistema de diferenças.³³

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

Essa capacidade de mudança, de movimentação e de mobilidade é, também, uma característica dos fluidos. Bauman apresenta as características dos fluidos e afirma que eles possuem uma contínua e irrecuperável mudança de posição de uma parte do material em relação à outra parte quando sob pressão deformante e isso constitui o fluxo, uma propriedade característica do estado fluido. Em contraste, as forças deformantes num sólido torcido ou flexionado se mantêm, pois o sólido não sofre o fluxo.³⁴ Nesse sentido, devido à sua propriedade de fluxo, o estado líquido é o mais adequado para processos de mudança porque ele é mais maleável; ele é capaz de transformar sua forma em função das necessidades do espaço e pode, depois, adquirir outras formas ou até retornar à sua forma anterior. Portanto, é no fluxo dos líquidos que mudanças podem ocorrer.

Bauman afirma que “não há afirmação que não seja auto-afirmação, nem identidade que não seja construída”.³⁵ Os sujeitos discutidos no contexto dessa poética da fluidez estão em constante processo de construção, em constante processo de autodeterminação. Para Bauman, ser moderno significa estar sempre à frente de si mesmo, num estado de constante transgressão e também significa ter uma identidade que só pode existir como projeto não-realizado.³⁶ As representações de personagens estudadas sob uma perspectiva da poética da fluidez mantêm essa constante liquidez representacional dos sujeitos e possui a percepção de que ignorar esse projeto incompleto a que Bauman se refere, ou seja, representar personagens inerentemente bons ou ruins, unidimensionais e/ou apresentar resolução de conflitos que levam ao final feliz eterno, significa solidificar os temas narrativos e impedir o fluxo de interpretações possíveis.

³³ DERRIDA. *A escritura e a diferença*, p. 120.

³⁴ BAUMAN. *Modernidade líquida*, p. 7.

³⁵ BAUMAN. *Modernidade líquida*, p. 205.

³⁶ BAUMAN. *Modernidade líquida*, p. 37.

Os personagens apresentados pelos romances são fluidos no sentido de que apresentam características ambivalentes, complexas. Hélène Cixous questiona não somente a estabilidade, mas também a unidade do eu. O “eu”, para ela, é sempre mais do que um, diverso, capaz de ser todos aqueles que ele será em algum tempo, um grupo que atua conjuntamente.³⁷ Nesse sentido, no que diz respeito às noções de formação do sujeito, a poética da fluidez desafia o pressuposto de um eu unificado. O eu é um fluxo constante e a noção de um eu estável, sólido, se desintegra, se liquefaz.

As identidades veiculadas pelos dois romances simbolizam essa movimentação entre solidez e fluidez. No romance de Ondaatje, a afirmação de que somos estranhos planetários e bastardos internacionais remete a um processo de estranhamento em relação a nações. Ao mesmo tempo, o romance valoriza as histórias e os livros comunitários, apontando para a identificação entre os seres, entre os personagens. No romance de Roy, a fluidez do eu, em oposição à solidificação de identidade, encontra a representação mais contundente exemplificada pela concepção dual dos gêmeos:

Naqueles primeiros anos amorfos, em que a memória tinha apenas começado, em que a vida era cheia de Começos e sem Fins, e Tudo era Para Sempre, Esthappen e Rahel pensavam em si mesmos juntos como Eu, e separadamente, individualmente, como Nós. Como se fossem uma rara espécie de gêmeos siameses, fisicamente separados, mas com identidades conjuntas.³⁸

A noção de subjetividade dos gêmeos é fluida, já que eles enxergam a si mesmos como um ser contínuo. Eles se veem como um ser único que havia vivido no interior de Ammu e tinham nadado para fora dela no nascimento.³⁹ Entretanto, há um deslocamento do “nós” para o “eles”, ao longo da narrativa:

Seja como for, ela agora pensa em Estha e Rahel como *Eles*, porque, separadamente, ambos não são mais o que *Eles* eram ou jamais pensaram que *Eles* seriam. Jamais. Suas vidas agora têm uma forma e uma dimensão. Estha tem a dele, e Rahel a dela.⁴⁰

Finalmente, é necessário considerar que a subjetividade fluida, por ser processual e estar posicionada em uma realidade que exige acomodação identitária, enfrenta situações de desestabilização. Como afirma Bauman, quando compara o antes e o recente agora: “não se

³⁷ CIXOUS. The Character of “Character”, p. 387.

³⁸ ROY. *O deus das pequenas coisas*, p. 14.

³⁹ ROY. *O deus das pequenas coisas*, p. 100.

⁴⁰ ROY. *O deus das pequenas coisas*, p. 15.

engane: agora, como antes – tanto no estágio leve e fluido da modernidade quanto no sólido e pesado –, a individualização é uma fatalidade, não uma escolha.”⁴¹ O teórico acrescenta que a busca por individualização e pela liberdade individual de escolher são inevitáveis, que a autossuficiência é uma ilusão e que as frustrações e a existência de problemas fazem com que os indivíduos se sintam culpados porque não foram suficientemente decididos e industriais.⁴² Nesse sentido, ser fluido acarreta ansiedade, tomada constante de decisões, insegurança e questionamentos sobre os resultados alcançados ou não atingidos.

Bauman discute que “estar inacabado, incompleto e subdeterminado é um estado cheio de riscos e ansiedade, mas seu contrário também não traz um prazer pleno, pois fecha antecipadamente o que a liberdade precisa manter aberto”.⁴³ Dessa forma, uma identidade que pretende ser sólida impede a liberdade de escolhas diferenciadas e o processo de mudança constante. Uma identidade fluida, por sua vez, está sempre sujeita a perdas e a inquietações. Bauman exemplifica essa desestabilização identitária por meio de uma imagem marítima: “As perdas equivalem aos ganhos. A vida está fadada a navegar entre os dois, e nenhum marinheiro pode alardear ter encontrado um itinerário seguro e sem riscos.”⁴⁴ Nesse sentido, os seres humanos são marinheiros, que parecem navegar sós, cruzando um mar gigantesco sem nenhuma promessa de terra firme e sólida que lhes dê segurança e estabilidade. Por isso, Bauman critica o papel do comunitarismo na atualidade e seu discurso de retorno às comunidades, ao fortalecimento da família e da reconstrução dos valores tradicionais, já que “o principal apelo do comunitarismo é a promessa de um porto seguro, o destino dos sonhos dos marinheiros perdidos no mar turbulento da mudança constante, confusa e imprevisível”.⁴⁵ Dessa forma, vários marinheiros podem buscar um porto para que não precisem navegar em águas turbulentas. Esse porto pode ser a comunidade nacional que Bauman critica:

O difuso amontoado de indivíduos atemorizados e desorientados em alguma coisa vagamente assemelhada a uma ‘comunidade nacional’; e essa é uma das poucas tarefas que os governos de nosso tempo são capazes de fazer e têm feito.⁴⁶

Arjun Appadurai também discute a instabilidade e as incertezas, quando considera a

⁴¹ BAUMAN. *Modernidade líquida*, p. 43.

⁴² BAUMAN. *Modernidade líquida*, p. 43.

⁴³ BAUMAN. *Modernidade líquida*, p. 74.

⁴⁴ BAUMAN. *Modernidade líquida*, p. 75.

⁴⁵ BAUMAN. *Modernidade líquida*, p. 196.

⁴⁶ BAUMAN. *Modernidade líquida*, p. 127.

fluidez das dimensões culturais, ao afirmar que

tanto os pontos de partida como os pontos de chegada estão em fluxo cultural e por isso a busca de pontos de referência estáveis quando são feitas as opções de vida pode ser muito difícil. É nesta atmosfera que inventar a tradição (e a etnia, o parentesco e outros marcadores de identidade) pode ser uma tarefa esquivada, pois a busca de certezas vai sendo frustrada pela fluidez da comunicação transnacional.⁴⁷

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

Em *O deus das pequenas coisas*, essa ansiedade é enfrentada pela certeza de que não há estabilidade: “Não pertencemos a lugar nenhum. Navegamos sem âncora por mares turbulentos. Pode ser que nunca nos permitam desembarcar em terra.”⁴⁸ Na narrativa de Ondaatje, o conceito de bastardos internacionais simboliza o enfrentamento da ansiedade, pois remete a indivíduos nascidos num lugar e que escolhem viver em outro e lutam a vida toda para voltar ou ir para longe da terra natal. Pela perspectiva poética aqui proposta, o que Bauman considera como instabilidade do ser humano em uma modernidade líquida, a poética da fluidez que delinheo aqui considera como indivíduos que buscaram a liquefação, que soltaram as algemas sólidas da imposição e da opressão social, mas acabaram se tornando indivíduos isolados, se tornaram indivíduos gaseificados que não interagem, fluidamente, com outros indivíduos. Da mesma forma, os marinheiros perdidos que defendem o comunitarismo são indivíduos que buscam um retorno à solidificação e sua aparente estabilização identitária.

O objetivo da poética da fluidez aqui discutida é questionar a existência de um sentido indiscutível e único e refletir sobre a possibilidade de um reconhecimento do valor das diferenças e das contradições. Portanto, esta poética traz a consciência de que seus questionamentos em relação àquilo que é sólido liquefaz noções e crenças limitadoras em relação a nacionalidade e a gênero e não busca substituí-las por outras que se solidificarão, mas, sim, permitir o espaço para outras representações que não sejam únicas e restritivas. A poética da fluidez procura problematizar e questionar o conhecimento histórico, a subjetividade, a narratividade, a textualidade e o discurso, sem oferecer respostas únicas e eternas, evitando a disseminação de uma ideologia totalizante. O objetivo não é transformar o fluido em sólido. Essa poética se propõe a integrar teoria e prática, organizando-se em torno de questões – narrativa, representação, textualidade, subjetividade, ideologia – que a arte e a

⁴⁷ APPADURAI. *Dimensões culturais da globalização*, p. 65.

⁴⁸ ROY. *O deus das pequenas coisas*, p. 62.

teoria problematizam e continuamente reformulam em termos paradoxais. Afinal, como defendido por Compagnon, “é típico dos atos de escrita, ou de linguagem, autorizar a confusão dos contrários ou dos contraditórios, dissolver as fronteiras em uma transação metonímica”.⁴⁹ Essa poética pretende expor a solidez que restringe representações literárias e de identidade diferenciadas e dissolvê-la. A proposta resultante é a percepção constante da consideração de outros parâmetros e paradigmas.

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

Bauman defende que, para que as possibilidades continuem infinitas, nenhuma deve ser capaz de petrificar-se em realidade para sempre. Melhor que permaneçam líquidas e fluidas.⁵⁰ A afirmativa do sociólogo está relacionada com os objetivos deste artigo e com a possibilidade interpretativa que *O paciente inglês* e *O deus das pequenas coisas* permitem e suscitam. Bauman investiga a mudança provocada na condição humana pelo o que ele denomina de “modernidade líquida”. O sociólogo se dedica à seguinte questão:

O fato de que a estrutura sistêmica seja remota e inalcançável, aliado ao estado fluido e não-estruturado do cenário imediato da política-vida, muda aquela condição de um modo radical [de padrões, códigos e regras a que podíamos nos conformar, que podíamos selecionar como pontos estáveis de orientação e pelos quais podíamos nos deixar depois guiar] e requer que repensemos os velhos conceitos que costumavam cercar suas narrativas. Como zumbis, esses conceitos são hoje mortos-vivos. A questão prática consiste em saber se sua ressurreição, ainda que em nova forma ou encarnação, é possível; ou – se não for – como fazer com que eles tenham um enterro decente e eficaz.⁵¹

Em um mundo em que padrões, códigos e regras sólidos são questionados e deixam de responder às questões propostas pelos indivíduos, Bauman estuda a condição líquida e fluida

⁴⁹ COMPAGNON. *O trabalho da citação*, p. 33.

⁵⁰ BAUMAN. *Modernidade líquida*, p. 74.

⁵¹ BAUMAN. *Modernidade líquida*, p. 15.

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

Catherine Belsey afirma que

os pressupostos sobre literatura envolvem pressupostos sobre a língua e sobre o significado, envolvendo estes, por seu lado, pressupostos sobre a sociedade humana. O universo independente da literatura e a autonomia da crítica são ilusórios.⁵²

Dentro desse mar de relações, a poética da fluidez aponta para o trabalho poético com a linguagem, realizado pelos dois romances, que desestabiliza noções de representações de personagens sólidos e considera a fluidez identitária. O sujeito individual não é representado como uma unidade e a subjetividade é considerada como um processo. Devido ao multifacetamento do indivíduo e ao processo contínuo da subjetividade é que a possibilidade de mudança existe.

A poética da fluidez advinda dos dois romances considera a identidade como uma produção, nunca completa, sempre em processo e sempre constituída dentro da representação literária. Judith Butler afirma que é a “fluidez de identidades que sugere uma abertura à resignificação e à recontextualização”.⁵³ A reconceitualização da identidade como um efeito, isto é, como produzida ou gerada, abre possibilidades de agenciamento que são excluídas pelas posições que consideram as categorias da identidade como funcionais e fixas. Falando de gênero como uma performance compulsória, Butler situa o agenciamento nas variações da ação, nas possibilidades de variação na repetição que carregam sentido e criam identidades alternativas. Há, ainda, um deslocamento da valorização da especificidade individual não mais por instituições sociais, mas dentro do próprio indivíduo por meio da autodeterminação. Portanto, essa poética desafia noções essencialistas, limitadoras e estanques do sujeito que

⁵² BELSEY. *A prática crítica*, p. 37.

⁵³ BUTLER. *Problemas de gênero*, p. 197.

cerceiam e estagnam as relações, impossibilitando a produção de outras subjetividades e oferecendo a possibilidade de imagens que são provisórias e provocadoras.

J. Hillis Miller afirma que os vários significados de uma obra não são a imposição livre de interpretações subjetivas realizadas pelo leitor, mas eles são controlados pelo texto, isto é, o romance proporciona o material textual para a identificação das possíveis explicações.⁵⁴ Nesse sentido, qualquer interpretação possível de uma obra é realizada pelas relações entre os signos que a compõem e qualquer significado interpretado emerge da relação entre um leitor e a obra. Belsey discute que a tarefa da crítica é estabelecer o que não se disse no texto, descentralizá-lo com o fim de produzir um conhecimento real da história.⁵⁵ A poética da fluidez, aqui discutida, trabalha com a produção do conhecimento dos textos analisados. Ela não é somente um processo de reconhecimento, mas é também uma tarefa de produção de sentido, já que permite a construção do seu objeto e a produção do significado da obra. Ainda de acordo com Belsey, “libertado da fixidez do modelo de comunicação, o texto está disponível para produção no processo de leitura”.⁵⁶ Os efeitos gerados por essa poética da fluidez, que se traduz por meio de uma recorrente utilização de imagens e metáforas de líquidos e fluidos, presentes nos dois romances aqui analisados, são os questionamentos de narrativas totalitárias e homogeneizantes, a apresentação de possibilidades linguísticas e de representações variadas de personagens em relação a nacionalidade e a gênero, e uma teorização que sirva de possibilidade para leituras de outras obras que apresentem essas características aqui apontadas.

A poética da fluidez, discutida a partir da literariedade e do trabalho com a linguagem realizado pelos romances Ondaatje e Roy, questiona narrativas totalitárias e homogeneizantes. Essa poética pretende chamar a atenção para o surgimento de constantes possibilidades linguísticas e de representações variadas de personagens em relação à nacionalidade, no caso do romance de Ondaatje, e a gênero, no caso do romance de Roy. Em relação às possibilidades linguísticas, essa poética destaca a inversão de palavras, apresentação de formas referentes a outros gêneros dentro da narrativa principal, ludicidade com as justaposições e elisões – de palavras, de frases e de parágrafos. Considera também a apresentação textual dos dois romances, em que as duas narrativas são, em alguns momentos, metamorfoseadas em itálicos e apresentam aliterações constantes. As várias focalizações e os

⁵⁴ MILLER. *Fiction and repetition: seven English novels*, p. 40.

⁵⁵ MILLER. *Fiction and repetition: seven English novels*, p. 139.

⁵⁶ BELSEY. *A prática crítica*, p. 143.

diferentes gêneros textuais apresentados são componentes de uma poética que valoriza as contribuições metalinguísticas que a própria literatura tem a oferecer ao fazer literário. O trabalho realizado com a linguagem, discutido por essa poética, se relaciona com a desestabilização da solidez de identidade dos personagens e a consideração de uma fluidez identitária. Todas essas características, aliadas às várias imagens e metáforas associadas a líquidos e fluidos, apontam para uma fluidez linguística que os dois romances apresentam, destacando o caráter escorregadio da linguagem. Os efeitos de uma poética da fluidez, no caso de *O paciente inglês* e *O deus das pequenas coisas*, são os questionamentos de nacionalidade e de gênero e, também, a sistematização de uma poética contemporânea que utiliza imagens e metáforas associadas a líquidos e fluidos que produzem questionamentos e uma possível teorização para outras leituras.

ABSTRACT

This article analyses the novels *The English Patient*, by Michael Ondaatje, and *The God of Small Things*, by Arundhati Roy, in its questionings of national identity and gender. It also theorizes a “poetics of fluidity” through a comparative work in relation to language and to the images associated to liquids and fluids.

KEYWORDS

Poetics, fluidity, subjectivity, nationality, gender

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Sandra Regina Goulart. *Writing from the place of the o(o)ther: the poetic discourse of transgression in the works of Virginia Woolf, Clarice Lispector and Teolinda Gersão*. 1994. (Doutorado em Letras) – Universidade da Carolina do Norte, Chapel Hill, 1994
- ALMEIDA, Sandra Regina Goulart. *Corpos fronteiriços em deslocamentos culturais: A política do corpo em O deus das pequenas coisas*. In: _____. *Gênero e representação em literaturas de língua inglesa*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002. p. 92-98.
- APPADURAI, Arjun. *Dimensões culturais da globalização*. Trad. Telma Costa. Lisboa: Teorema, 1996.
- AUSTIN, J. L. *How to do things with words*. Oxford; Nova York: Oxford University Press, 1988.
- BAKHTIN, Mikhail. *The dialogic imagination: four essays*. Austin: University of Texas

Press, 1981.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Trad. Plínio Dentzien. São Paulo: Jorge Zahar Editor, 2001.

BELSEY, Catherine. *A prática crítica*. Trad. Ana Isabel Sobral da Silva Carvalho. Lisboa: Edições 70, 1982.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero*. Trad. Renato Aguiar. São Paulo: Civilização Brasileira, 2003.

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. Ivo Cardoso. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

CIXOUS, Hélène. The character of “character”. *New Literary History*, p. 383-402, 1974.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Trad. Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

CULLER, Jonathan D. *Teoria literária*. Trad. Sandra Guardini T. Vasconcelos. São Paulo: Beca, 1999.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 2002.

FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

MILLER, J. Hillis. *Fiction and Repetition: Seven English Novels*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1982.

ONDAATJE, Michael. *O paciente inglês*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: 34, 2001.

ROSA, João Guimarães. *Tutaméia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.

ROY, Arundhati. *O deus das pequenas coisas*. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.