

A SINGULARIDADE NARRATIVA DE LOVE AND LONGING IN BOMBAY

CIELO G. FESTINO

Universidade Paulista (UNIP)

RESUMO: O objetivo deste artigo é discutir a singularidade literária de *Love and Longing in Bombay* (1997), do escritor indiano Vikram Chandra, levando em conta a maneira como o autor relaciona os gêneros literários da tradição inglesa com a cultura hindu através do conceito de *darshana*, ou visão de mundo

PALAVRAS-CHAVE: gênero; singularidade; *darshana*.

ABSTRACT: The aim of this paper is to discuss the singularity of *Love and Longing in Bombay* (1997) by Vikram Chandra in terms of the relationship established by the author between the literary genres in the English tradition and the Hindu concept of *darshana*, or visions of the world.

KEYWORDS: genre; singularity; *darshana*.

Introdução

Love and Longing in Bombay (1997), de Vikram Chandra, pode ser lido como uma meditação sobre a diversidade da forma literária, no sentido que cada um dos cinco contos que compõem essa narrativa transita por diferentes gêneros literários ao tentar capturar, por um instante, o amor e o desejo contido nas muitas histórias que se cruzam nas ruas de uma das cidades mais populosas e culturalmente diversas da Índia: Bombaim.

Com o intuito de recriar o caráter multicultural da cidade, cada uma das histórias gira ao redor de uma *darshana*, ou visão de mundo, refletida nos títulos dos contos: Dharma, Shakti, Kama, Artha e Shanti. Ao mesmo tempo que essas narrativas levam a alcançar a liberdade espiritual (KANITKAR & COLE, 2003:131), elas produzem diferentes *rasas*, ou emoções, nos leitores.

O fato de se utilizar dessas palavras em sânscrito para identificar narrativas que pertencem a diferentes gêneros ou estilos (fantasma, comédia social, policial, urbana contemporânea, amor) já aponta para a singularidade da narrativa de Chandra, uma vez que funcionam como marcas que nos conduzem a uma desfamiliarização e uma problematização das narrativas que temos à frente, não estando elas reduzidas a mais uma manifestação do gênero segundo a tradição ocidental. Assim, podemos apreciá-las também em relação à tradição literária indiana e não somente em termos das similaridades com o nosso contexto cultural.

A tradição literária indiana de língua inglesa tem se organizado ao redor de diferentes metáforas aglutinantes, conforme as contingências políticas e sociais no processo de descolonização e de formação da nação. Na primeira metade do século vinte, durante o processo de independência em relação à Grã-Bretanha, o *vilarejo* foi a imagem central da literatura indiana de língua inglesa, quando, pelas mãos de Gandhi, os indianos se reconectaram com suas próprias tradições. Após a independência, durante as lutas comunistas nas quais se confrontavam hindus e muçulmanos, a *família* foi a metáfora central por meio da qual os indianos tentavam representar os conflitos da nação. Como no caso de uma família estendida, os indianos precisavam aprender a viver com outros indianos para além de qualquer diferença de credo (FESTINO, 2007).

Hoje, uma das imagens mais salientes da literatura indiana de língua inglesa é a *paisagem urbana* e a vida nas grandes cidades cosmopolitas e globalizadas do subcontinente.

Através dessas *darshanas*, Chandra remete à filosofia indiana e os valores do vilarejo da Índia tradicional que parecem ter ficado escondidos atrás das grandes massas de cimento.

Esses títulos, que produzem estranhamento no leitor ocidental, podem ser entendidos como uma meditação sobre a textura e o significado da forma literária no momento elusivo e contingente de intersecção entre o inglês e as línguas indianas e o conceito de narrativa conforme entendido no Oriente e no Ocidente, na Índia tradicional e na Índia contemporânea. Como tentaremos mostrar neste artigo, tais elementos contribuem para a definição da literatura indiana de língua inglesa e, por extensão, da estética pós-colonial no momento presente

Entretanto, mais do que revelar a velha dicotomia colonial vs. pós-colonial, esse entrecruzamento de culturas e formas literárias revela o processo de transformação cultural constante que se verifica hoje no mundo globalizado e que leva a uma redefinição das narrativas e dos gêneros literários.

Derek Attridge (2004) explica que os artistas mais inovadores e originais são os que têm uma grande capacidade para incorporar elementos de várias culturas em suas obras, as quais, por sua vez, deixam um marcado efeito no seu contexto cultural. Contudo, Attridge sublinha que esse processo de integração não é realizado somente a partir do que, neste caso, o escritor encontra em uma ou outra cultura, mas nas suas lacunas, nas tensões que se produzem entre uma e outra e que apontam para o que é necessariamente excluído ou impensável em um ou outro *locus* cultural. No caso particular da narrativa de Chandra, seria o elemento espiritual, sugerido pelos títulos dos contos, o que caracteriza a cultura indiana e a torna singular em relação ao que se produz na literatura ocidental.

Partha Chatterjee (1993:6) explica que a Índia resiste à cultural ocidental quando divide o mundo de práticas e instituições sociais em dois âmbitos. De um lado, há o âmbito material (ou exterior), que está relacionado à influência ocidental e tem a ver com o mundo da

tecnologia. De outro lado, há o âmbito espiritual (ou interior), que mostra as marcas da identidade cultural e está associado à língua, à religião e à família, ou seja, âmbitos nos quais os indianos sempre tentaram manter sua diferença cultural. É a esse segundo universo, conforme nossa leitura, que Chandra aponta por meio dos títulos de seus contos.

No entanto, o entrecruzamento das tradições indiana e inglesa não deve ser entendido como uma dicotomia, mas uma maneira de se complementar que não necessariamente é tranquila ou resolve as diferenças literárias e culturais. Muitas vezes essas narrativas encontram uma recepção cética por parte dos membros de uma e outra cultura, que nem sempre se reconhecem nelas.

Seria esse processo o que marca a singularidade da literatura pós-colonial em geral, e dos contos de Chandra em particular, e que acontece, como aponta Attridge (2004:63), cada vez que, através da nossa leitura, reinventamos a narrativa, ao re-significar, da nossa perspectiva literária e cultural, as diferentes propriedades que a compõem. Nesse contexto, nosso intuito será examinar esse processo de reconsideração dos gêneros literários em termos da literatura indiana de língua inglesa, tomando como exemplo dois dos contos de *Love and Longing in Bombay* – “Dharma” e “Shanti” – à luz das reflexões sobre narrativa de Derek Attridge (2004), gêneros literários de John Frow (2006) e narrativas indianas de Visuvalingam (2006).

A Singularidade de *Love and Longing in Bombay*

Attridge (2004: 6) afirma que, embora a literatura seja um produto cultural, ela não pode ser contida pelas fronteiras nacionais. Historicamente, essa tem sido uma das características centrais da literatura, como bem ilustra, por exemplo, o modo como a literatura clássica em grego e latim influenciou as diferentes literaturas no mundo. Como é sabido, antes

de se estudar o cânone nacional em língua inglesa, em Oxford e em Cambridge estudavam-se a literatura dos clássicos. Nos dias de hoje, no momento do pós-colonialismo e da globalização, essa relação transcultural que se estabelece por meio do texto literário pode ser atestada pelo fato de literaturas produzidas em diferentes partes do mundo exercerem uma mútua influência em suas formas de realização. Seria esse processo o que marca a *singularidade*, para usar um termo de Attridge (2004), do texto literário nos dias de hoje.

Como já apontado, em *Love and Longing in Bombay* Vikram Chandra escreve uma série de contos (*short stories*) que narram histórias diferentes, mas que têm uma personagem central em comum: a cidade de Bombaim, fato que confere não só uma unidade à narrativa, por girar em torno do mesmo tema, mas também um efeito de circularidade. Assim como no *Mahabharata*, o leitor pode começar sua leitura por qualquer um dos contos, e não necessariamente pelo primeiro. Embora as personagens sejam diferentes, todas as narrativas se complementam criando um mosaico da cidade de Bombaim.

Tal organização da narrativa é altamente funcional, não só de uma perspectiva formal, mas também cultural: coloca os diversos grupos sociais e culturais, próprios da cidade de Bombaim e de uma nação multicultural como a Índia, em um patamar de igualdade, pois, mais do que ordenar as diferentes comunidades que habitam os diferentes bairros da cidade de modo hierárquico, ou apagar suas diferenças, coloca-as em uma relação, nos termos de Bhabha (1994), “agonística e antagonística”, por meio da qual umas e outras estão se influenciando e modificando constantemente. O centro da narrativa pode estar em qualquer uma delas. Isso já vem mostrar que a forma literária adotada pelo autor não é meramente ornamental, uma vez que está carregada de significado ao articular temas de interesse ético, social e histórico.

O gênero, neste caso o conto, conforme desenvolvido por Chandra, torna-se um mediador entre a situação social que o autor apresenta (as diversas classes sociais da cidade de

Bombaim) e o texto que, através de seu caráter performático, responde as demandas dessa situação (FROW, 2006: 14). Por sua vez, conforme aponta Attridge (2004: 108), a nova forma que emerge, a nova maneira como os elementos culturais são arranjados na narrativa, oferece um novo leque de significados, sentimentos e percepções.

Uma outra característica que marca a singularidade de *Love and Longing in Bombay* é a forma de disposição dos narradores. Destacando a ideia de que as narrativas não estão somente na palavra escrita, mas perambulam pelas ruas da cidade, em um lugar chamado Fisherman's Rest, no beira-mar da cidade de Bombaim, um grupo de pessoas se reúne para escutar as histórias da cidade contadas por Subramaniam, um velho funcionário do governo já aposentado. Por sua vez, essas histórias são recontadas para nós, leitores, por um segundo narrador, desta feita o jovem Ranjit Sharma (alter ego de Chandra), que chegou recentemente à cidade de Bombaim:

When I started going there, he [Subramaniam] had been retired for six years from the Ministry of Defence, after a run of forty-one years that had left him a joint-secretary. I was young, and I had just started working at a software company which had its air-conditioned and very streamlined head offices just off the Fountain, and I must confess the first time I heard him speak it was to chastise me [...] Subramaniam had white hair, he was thin, and in the falling dusk he looked very well to me, the kind of man who would while away the endless boredom of his life in a bar off Sasoon Dock, and so I shaped him up in my mind, and weighed him and dropped him (1).

A relação entre os dois narradores traz uma outra diferença no cronotopo da narrativa. Embora as histórias estejam aparentemente organizadas a partir do conceito de temporalidade linear, característica das narrativas ocidentais, poder-se-ia dizer que o fato de serem contadas por um velho cidadão da cidade de Bombaim e recontadas por um jovem indiano recém-chegado na cidade colocaria o passado e o presente em uma relação de circularidade,

característica do conceito de tempo na Índia, onde à vida e à morte se sucede o processo de reencarnação. Dessa maneira, Chandra também aponta para o entrecruzamento dos valores da tradição indiana, representados por Subramaniam, e a influência ocidental, representada por Sharma.

No conto que abre a narrativa, “Dharma”, Ranjit Sharma está adentrando o mundo de Bombaim pelas mãos de Subramaniam. Já no último conto, “Shanti”, quando Subramaniam está doente, Sharma sai a caminhar pelas ruas da cidade em busca de suas próprias histórias e musa inspiradora, em um círculo eterno de novos finais e eternos começos.

I am walking in my city. The island sleeps, and I can feel the jostling of its dreams. I know they are out there, Mahalaxmi, Mazagon, Umerkhadi, Pydhuni, and the grand melodrama of Marine Drive. I have music in my head, the jingle of those old names, Wadala, Matunga, Koliwada, Sakinaka, and as I cross the causeway, I can hear the steady, eternal beat of the sea, and I am filled with a terrible longing, I know I am walking to Bandra, and I know I am looking for Ayesha. I will stand before her building, and when it is morning I will call up to her. I might ask her to go for a walk, I might ask her to marry me. If we search together, I think, we may find in Andheri, in Colaba, in Bhuleshwar, perhaps not heaven, or its opposite, but only life itself (256-7).

Tendo passado por sua “iniciação”, Sharma enxerga de maneira diferente os muitos bairros que formam a cidade: nem paraísos nem infernos, simplesmente locais onde a vida da grande cidade acontece e à qual ele, assim como Subramaniam, pertence. Em outro nível, tal atitude reflete o modo como o próprio Chandra se sente em relação à cultura indiana. Como escritor de língua inglesa na diáspora indiana, sua literatura estabelece um claro diálogo com a cultura ocidental. Contudo, entendemos que a consciência de outras culturas faz com que Chandra se torne ainda mais ciente da sua própria cultura e explore a literatura pré-colonial, o que justifica os nomes em sânscrito ou o contraponto entre os dois narradores.

Ao mesmo tempo, como nas grandes narrativas indianas, ambos os narradores são também personagens dos diferentes enredos. Em “Dharma”, Sharma conta sua chegada à cidade de Bombaim, enquanto que em “Shanti” Subramaniam narra sua própria história de amor.

Por sua vez, também segundo o modelo dos grandes épicos indianos, esses dois narradores representam uma das muitas camadas de narradores que compõem *Long and Longing in Bombay*. Cada um dos contos contém as experiências de muitas outras pessoas desconhecidas que narram suas histórias para Subramaniam, mas que preferem ficar no anonimato. É o caso de um dos narradores em “Artha”:

We were speaking – I admit it – of Beauty and Art. When I said the phrase, those words, ‘Beauty and Art’, he laughed shortly.

“I could tell you a thing or two about that”, he said. “My name is changed, and also the others, slightly. But everything else is true.

“Yes, I understand”, he said. “Please tell me”.

And so he told me a story. On that train, that night. This is what he told me (CHANDRA: 157).

Conforme já apontado, as histórias que Subramaniam e Sharma narram se organizam a partir de *darshanas*, palavra que em sânscrito significa “olhar” ou “enxergar” e que pode ser definida como uma visão de mundo coletiva. Ao mesmo tempo, essas narrativas produzem *rasas*, ou emoções, em quem as lê. De acordo com Visuvalingam (2006: 9), embora as *rasas* possam ser evocadas por diferentes formas de arte, somente no teatro é possível expressar os sentimentos humanos em toda sua variedade e sutileza, pois o teatro é considerado como a arte total por seu caráter performático, incluindo enredo, atuação, dança, poesia, música, arquitetura, valores humanos e qualquer outro interesse cotidiano que ofereça prazer emocional, ou seja, *rasa*.

Embora a obra de Chandra seja uma narrativa escrita, a cidade de Bombaim pode ser entendida como um grande palco no qual, através de dois diretores (os dois narradores), as diferentes histórias são dramatizadas para recriar as diferentes visões de mundo (*darshanas*) evocadas por eles. No hinduísmo, *Dharma* significa responsabilidade e obrigação; *Artha* refere-se à riqueza; *Shakti* significa energia e poder; *Kama* é amor e erotismo; e *Shanti* é sinônimo de paz.

Em sua discussão sobre o conceito de gênero, Frow (2006) aponta para o fato de que os gêneros literários precisam ser entendidos não como uma forma estável e prescritiva, mas como um processo dinâmico que se estabelece na relação entre a obra e o leitor. Através desse processo, os gêneros geram conhecimento de mundo, ou seja, funcionam como sistemas epistemológicos que engendram visões de mundo, não somente através de seu *conteúdo*, mas também através de sua *forma*. O autor acrescenta que o gênero é uma forma de “ação simbólica” da linguagem, ou das imagens, ou dos sons, que dão forma à maneira como entendemos o mundo. Seria esse um processo semelhante ao evocado pelas diferentes *darshanas* da filosofia hindu, o que explica a funcionalidade de Chandra ter escolhido diferentes gêneros para narrar suas histórias e diferentes *darshanas* para nomeá-los.

Frow acrescenta que tal processo não tem lugar de forma abstrata ou idealizada, mas em um contexto cultural concreto (social, histórico, cultural, literário), do qual dependerão os significados que são criados a partir de uma relação de diferenças e referências estabelecidas com o texto. De acordo com essa visão, o significado não está nas palavras, mas no uso que fazemos delas.

No caso concreto das narrativas de *Love and Longing in Bombay*, o conhecimento do mundo que é criado é resultante da relação transcultural que se estabelece, num mesmo nível, entre o gênero das diferentes narrativas, conforme entendido na tradição ocidental, e a *darshana* de seus títulos, a qual recria o conceito de ética, conforme entendido na Índia.

Assim, no contexto indiano, esses gêneros literários serão lidos conforme a tradução cultural mobilizada por esse contexto, da mesma maneira que as *darshanas* ganharão novos efeitos de sentido quando lidos em um contexto cultural ocidental.

Tal relação revela o caráter performático dos gêneros, uma vez que, como explica Frow (2006:11-12), as narrativas não *pertencem* a um gênero, mas o *encenam* (*perform*) e, no processo, o modificam ou o adaptam às circunstâncias concretas da narrativa. Assim, questões relacionadas aos conceitos de *significado* e *verdade* (evocados, neste caso, pelas *darshanas*) são sempre questões relacionadas não somente à forma narrativa que os articula, mas também ao contexto onde são articulados, ou seja, os valores da cultura. Com efeito, os gêneros dão forma a sistemas de conhecimento, mas, igualmente, refletem as mudanças históricas que possibilitaram seu aparecimento.

Ao mesmo tempo, no caso pontual de *Love and Longing in Bombay*, tal relação, que atravessa fronteiras nacionais e culturais, mostra a maneira como a literatura pós-colonial trouxe uma reescrita não somente dos gêneros literários, mas também do próprio conceito do literário. Em entrevista a Kevin Mahoney (1998), Chandra explica que seu desejo é que em *Love and Longing in Bombay* cada um dos gêneros dos diferentes contos funcione como um reencenamento de formas estabelecidas, já apontando para seu caráter performático, mas sem as soluções esperadas como parte das convenções desses gêneros. Ao mesmo tempo, ele explica que os diferentes gêneros funcionam como *darshanas*, ou sistemas de visão e conhecimento de mundo, e que, por seu caráter performático, precioso para a arte indiana, permitem amplificar as diferentes *rasas* ou emoções.

Através de histórias concretas que acontecem nas ruas das cidades, interpretadas a partir dos princípios abstratos e filosóficos sugeridos pelos títulos, e articuladas a partir dos diferentes gêneros, o autor cria uma narrativa da cidade de Bombaim, ou como ele mesmo diz

nas três últimas palavras do livro, “*of life itself*” (257). Retrata, assim, a cultura e a literatura indiana em toda sua complexidade.

Neste artigo, concentramo-nos no primeiro conto, “Dharma”, uma história de fantasmas, e no último, “Shanti”, uma história de amor, pois, embora separados pelas outras três narrativas e pelos seus diferentes gêneros, eles podem ser lidos como continuação um do outro pelo tema e também pela relação que se estabelece entre os dois narradores: Subramaniam e Sharma. Quando, no primeiro, “Dharma”, o narrador experiente, Subramaniam, introduz o novato, Sharma, recém-chegado na cidade, no mundo das histórias de Bombaim, mostra-lhe o seu “dharma” ou responsabilidade: tornar-se um contador de histórias e, assim, preencher o lugar que Subramaniam está prestes a abandonar. Como em um *bildungsroman*, o velho narrador inicia o novo na velha tradição: uma outra Índia, com outros valores culturais e um diferente conceito de narrativa. Colocar esses narradores juntos revela-se, então, um procedimento altamente funcional, pois é o caminho através do qual Chandra mostra as mudanças nos gêneros, dado que ambos têm diferentes concepções de mundo: Subramaniam, representando, através de suas narrativas, a velha cidade, perdida na massa de cimento; Sharma, personificando a cultura cosmopolita de Bombaim.

No último conto, “Shanti”, Subramaniam sai de viagem, enquanto Sharma se estabelece na grande cidade. No primeiro, as personagens precisam enfrentar seu *dharma*, suas próprias histórias. No último, o fato de terem encontrado o seu caminho faz com que elas atinjam sua paz interior, *shanti*. Assim, como em um círculo perfeito, quase como numa reencarnação, os narradores se complementam através das palavras e das experiências narradas, mostrando que elas estão em um processo constante de renovação e mudança.

Em “Dharma”, Chandra reescreve uma história de fantasmas que acontece em uma casa assombrada e perdida entre os grandes edifícios do bairro de Bandra, em Bombaim, à qual a personagem principal, Jago Antia, um militar de renome e último membro da família,

retorna para se recuperar das dores produzidas em uma perna amputada durante uma das muitas batalhas das quais participou. A volta para Bombaim significa uma volta para seu passado e para seus próprios fantasmas.

O fantasma que habita essa velha casa parece pertencer, no princípio da história, a seu irmão gêmeo, Soli, o preferido dos pais e líder entre os irmãos. Sua morte tinha ocorrido na infância, quando ambos irmãos tentavam soltar uma pipa do teto da casa e Soli, não querendo que seu irmão (nessa época chamado de Jehangir) controlasse a pipa, caiu do teto, morrendo no instante: “Soli danced away, light and confident, backwards, and then for a moment, his face was surprised, and then he was lying below, three feet below on the ground, and the string flew away from him” (26).

Na filosofia hindu, o “Dharma” está associado às nossas obrigações e responsabilidades, bem como às experiências que compõem nossa vida e que nem sempre são de nossa escolha (MITTAL & THURSBY, 2005: 218). Neste caso, a morte acidental de Soli se converteu no fantasma que assombra a vida de Jago:

Then Soli smiling, standing and Jehangir shouting and running forward and jumping, the solid impact of his small body against Soli’s legs, Soli’s look of surprise, he’s falling, reaching wildly, Jehangir’s hand under the bottom of Soli’s shorts, he holds on and tries, holds and pulls, but then he feels the weight taking him over, and he won’t let go, but he hasn’t the strength, he is falling with Soli, he feels the impact of the bricks through Soli’s body (27).

Para Jago, a morte de Soli tornou-se uma obsessão, e ele sempre o imagina caindo. Tal é sua empatia e culpa que ele sente que ambos caem juntos. Esse triste evento do passado marca seu caminho na vida, e todas suas ações posteriores, de sua vida adulta, irão depender dele. Assim, quando Jago volta para a velha casa assombrada e procura o fantasma do irmão

nas empoeiradas escadarias e quartos fechados, ele vê passar na sua frente toda sua vida, da infância até o presente, como em um romance de iniciação.

Mas, como afirmamos no início, essas *darshanas* da cultura indiana, que dão nome às diferentes narrativas, produzem uma mudança no desencadeamento do enredo, típico do gênero. Todorov (1979: 148) explica que no gênero do fantástico, no mundo, tal qual o conhecemos, “sem diabos, sílfides nem vampiros, produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mundo familiar”. Nesse contexto, a pessoa afetada por tal acontecimento precisa optar por uma de duas soluções possíveis: ou aceitar que se trata de uma ilusão dos sentidos ou persistir na crença de que o acontecimento se verificou realmente.

Porém, esse não é o conflito suscitado pela narrativa de Chandra. A existência do fantasma nunca é posta em dúvida. Ele realmente existe, como corrobora Subramaniam no começo da narrativa: “‘I knew a man once who met a ghost’, [Subramaniam] said... ‘Some people meet their ghosts, and some don’t. But we’re all haunted by them’” (3). São uns poucos escolhidos que têm essa possibilidade, como no caso da personagem Jago Antia: “‘I saw him, and then he vanished’” (28). Assim, uma das máximas do fantástico, conforme Todorov (148), não se comprova: “o fantástico é a hesitação experimentada por um ser que não conhece as leis naturais, diante de um acontecimento aparentemente sobrenatural”. A hesitação no conto não reside na existência ou não do fantasma, mas em sua identidade e, como já temos apontado, na possibilidade de se confrontar com ele.

Esse temor de se encontrar com seu fantasma havia sido gerado na personagem pela sua culpa, pelo peso do que ele entende como seu *dharma*, ou sua responsabilidade: a morte do irmão. Contudo, o fantasma que Jago encontra nos quartos abandonados da casa não é o do irmão Soli, que ainda o assombra, ou o persegue, mas o dele mesmo quando criança, que ficara preso aos tristes eventos do passado. Ele se reconhece no fantasma criança que

perambula pela casa, pois usa o mesmo uniforme militar que seus pais lhe haviam dado na triste celebração de seu aniversário de sete anos, o primeiro após a morte do irmão:

So Jago Antia looked at the boy as he came closer, and he saw the small letters above the pocket, J. ANTIA, and the sun came up, and he saw the boy clearly, he saw the enormous dark eyes, and in the eyes he saw his vicious and ravenous strength, his courage and devotion, his silence and his pain, his whole misshapen and magnificent life, and Jago Antia said, “Jehangir, Jehangir, you’re already home” (27-8).

Poder-se-ia afirmar que, nessa instância, a mudança que o texto introduz no gênero dialoga com a filosofia hindu: nossa vida presente depende das nossas muitas vidas anteriores. Assim, os fantasmas que nos assombram não são seres sobrenaturais, mas aparições que geramos e que habitam o nosso interior, tão reais quanto nós mesmos. Ao se encontrar com seu fantasma, seu ser infantil ainda preso à morte do irmão, e em seguida se livrar dele, Jago Antia sente-se livre para seguir seu caminho e cumprir seu verdadeiro *Dharma*, que é o de ser soldado: “He knew he was still and forever Jago Antia, that for him it was too late for anything, but a kind of solitude, that he would give his body to the fire [...] And yet, he felt free” (28).

A maneira como Chandra reescreve o conto de fantasma, conforme sua perspectiva cultural, ilustra as palavras de Frow (2006:11) quando este observa que os textos não pertencem a um gênero, mas que eles os “encenam” ou “modificam” conforme o contexto em que são usados; neste caso, a cultura indiana e o elemento espiritual a que temos nos referido provoca uma mudança no questionamento principal do gênero sobre a existência do sobrenatural. Ele não é posto em dúvida; o que é questionado é a nossa maneira de lidar com ele.

É por essa razão que a escolha de narradores é tão central. Enquanto Sharma representa o novo, o ocidental onde fantasmas não existem e são uma ilusão dos sentidos, como no gênero de fantasmas conceituado por Todorov, Subramaniam apela para outro conceito de narrativa, para uma outra maneira de entender o gênero, no qual os fantasmas são tão vivos quanto nós.

Se a *rasa* experimentada em “Dharma” é de libertação, a *rasa* evocada em “Shanti” é de paz e harmonia. “Shanti” começa com o encontro entre Subramaniam e Sharma nas ruas de Bombaim, em um domingo à tarde, desta feita no bairro de Haji Ali, em frente ao mar; juntos vão para o apartamento do velho contador de histórias perto do bairro de Tardeo. Assim, entre palavras e passos, os dois narradores vão marcando a geografia da grande cidade.

A nova narrativa é uma história de amor que foge dos parâmetros convencionais. As histórias de amor, com final feliz, têm se ajustado ao modelo shakespereano, desde os romances de Jane Austen até os filmes de Hollywood ou, neste caso, Bollywood. Dois jovens que se destacam pela sua beleza e inteligência, mas cujos mundos são distantes devido a diferenças sociais, étnicas ou de interesse, se encontram. Imediatamente, sentem-se atraídos. Contudo, aparece uma série de obstáculos que ambos vão precisar superar para assegurar seu final feliz

Uma outra característica central da narrativa é que o amor é entendido no nível pessoal: é o amor que essas pessoas sentem uma pela outra. Entretanto, na cultura indiana, a comunidade é mais importante do que o indivíduo, e a relação amorosa afeta não só o casal, mas também as pessoas que os rodeiam. Se bem sucedida, a relação trará paz e bem estar a todos, como já o título do conto, “Shanti”, sugere.

Subramaniam, com seu característico “*Listen*”, narra uma história de amor com o objetivo de aproximar Sharma de sua namorada Ayesha e trazer a paz e a tranquilidade sugeridas pelo título do conto. O tempo ficcional da narrativa é 1945, após o término da

Segunda Guerra Mundial, e a personagem principal é o próprio Subramaniam em sua juventude. O conflito narrado remete ao momento em que seu irmão gêmeo morre na cidade de Delhi em meio a uma revolta comunalista entre hindus e muçulmanos. Vê-lo morto era como ver a si próprio morto. Esse fato leva Subramaniam a considerar a possibilidade de acabar com sua vida se jogando embaixo de um trem. Já a narrativa alude à desordem que se produz em uma comunidade quando o amor e a paz, que deveriam existir não só entre irmãos de sangue, mas de nacionalidade, independentemente de suas crenças religiosas, são violentados.

É nesse momento de profunda dor, quando o trem está se aproximando da estação e Subramaniam está prestes a se jogar, que ele vê Shanti pela primeira vez: uma mulher que busca seu marido, desaparecido na Birmânia durante a Segunda Guerra Mundial. Imóvel, no meio da plataforma, com seu *sari* cinza que a distingue do resto das pessoas e com seu olhar de desaprovação, ela lhe salva a vida:

The train came faster than he had thought it would, and now the sound enveloped him. He felt his legs twitch. He watched the red clay and then at the last moment turned his head to look down the platform. He saw in the swirl of colours a grey figure, motionless. He jerked his head back, felt the huge weight of the engine, its heat, and began his step forward, seeing the black curve of the metal above him, slashed in half by the slanting sun, the rivets through the iron, and then he staggered back, pulled himself back an arm over his head (224)

A escolha da narradora é, mais uma vez, funcional. Shanti, no seu papel de mulher, representa a família, a comunidade: ela é *Bande Mataram*, a mãe Índia. Já essa escolha aponta para uma história de amor que não se limita à superação de obstáculos por parte dos amantes até sua reunião final e feliz (embora o conto tenha um final feliz), mas evoca um sentimento mais abrangente, que vai além da sorte dos amantes, pois é um sentimento que se atinge

através do sofrimento e do interesse pelo outro, neste caso, o irmão morto ou o marido desaparecido, e não somente pelas próprias emoções, marcadas por um egoísmo típico dos amantes.

Significativamente, Subramaniam se apaixona pela mulher por causa de seu nome, Shanti, que mais do que apontar para a paixão ou o romantismo, como já temos observado, na filosofia hindu denota paz e tranquilidade em todo o nosso ser (corpo, mente, espírito); quando repetida três vezes, após as orações, essa palavra sugere paz em nível universal. Seria esse um tipo de amor que não se volta sobre si mesmo e se esquece do mundo, mas que estabelece uma firme relação entre o indivíduo e a sociedade.

Esse conceito de amor mais abrangente, e não do amor romântico, é articulado na narrativa através do tipo de relação que se estabelece entre os amantes. Nos seus vários encontros na estação de trem, eles nunca falam de si mesmos, mas contam histórias, com ressonâncias de fábula, sobre a compaixão pelo sofrimento alheio.

Em suas idas e voltas pelo subcontinente à procura de seu marido, Shanti escuta todo tipo de histórias de soldados que voltaram do fronte, nas quais ela piamente acredita. A primeira, abrindo o círculo da narrativa dentro da narrativa, é sobre o homem mais malvado do mundo, contada por um soldado que havia encontrado um soldado inimigo, durante a Segunda Guerra Mundial, deitado no meio da estrada; esse inimigo tinha os olhos mais azuis do mundo.

Frente à dúvida quanto ao soldado estar vivo ou morto, o narrador detém a marcha de sua companhia. Instigado por seu capitão a continuar, o soldado se debate entre constatar se o inimigo de olhos azuis, um alemão, está vivo ou morto e continuar a marcha. Entretanto, se ele fizer um alto frente ao inimigo, ele estará detendo não somente sua companhia, mas o exército anglo-indiano e todas as nações que se alinhavam por detrás deles. Finalmente, avançam sobre o corpo do soldado inimigo, mas uma bomba mata toda a companhia, com a

exceção do narrador. Quando este se enxerga em um espelho no hospital, percebe que agora é ele que tem os olhos mais azuis do mundo, tendo se tornado o homem mais malvado do mundo.

Mais uma vez, a narrativa sugere um conceito de amor e compaixão que implica ir além de nossas diferenças, tanto as pessoais quanto as comunais e nacionais. Somente reconhecendo esse elemento de humanidade poderemos alcançar o “Shanti” ou a paz interior. Aos poucos, Subramaniam percebe o sentido dessas estranhas histórias: a maldade não está só nos demais, mas em nós mesmos, e visitar nossas vidas ou experiências passadas pode nos levar a ampliar os limites da nossa *darshana*, ou visão de mundo, e encontrar o caminho do nosso futuro. Esse seria o verdadeiro amor. É justamente isso que faz com que ele se apaixone por Shanti e que tenha uma história para narrar, não diretamente sobre si mesmo mas, indiretamente, sobre a maneira como ele entende sua relação com Shanti.

O pano de fundo também é a Segunda Guerra Mundial. Quando um engenheiro, em uma pequena vila do interior da Índia, narra para os habitantes sobre a bomba atômica que foi jogada sobre o Japão: “The bomb killed a city... There were two bombs. Each finished each city” (247), ninguém acredita nele. Se os camponeses e sua própria mãe são céticos, o jovem engenheiro se irrita por julgá-los simplórios. Mas, como uma maldição, enquanto ele narra a triste história da bomba atômica, a pele das crianças do vilarejo começa a rachar, como que por efeito das bombas. Todos pensam que a culpa é do jovem engenheiro que trouxe a doença para seu vilarejo. Mas sua mãe, que entende as circunstâncias além dos demais, faz um voto de silêncio e, quando volta a falar, é somente para rezar e agradecer a todos os seres animados e inanimados; isso faz com que, aos poucos, a pele das crianças comece a sarar:

I want to praise... The kindness of postmen, their long walks in the summer sun, their aching feet. The mysterious and generous knowledge of all those who cook, their intimate and vast power over us. The unsung courage of young brides, their sacrifices beyond all other, their patience. The age of trees, the

years of their lives and their companionship. The sleeping ferocity of dogs [...] The long song of those who drive trucks on the perpetual roads. The black faces of the diggers of coal, and their wives who try ever not to hear the sound of rushing water under their feet. The staggering smell of the birds that clean bones, their drunken walk with its anxious greed. The roofs of the village houses in the morning, seen from the *ghats* above the river, and the white glimmer of the temple above the trees. The roaring familiarity of the dusty brickmakers with fire. The painful faith of unrequited lovers (250-1).

É a oração de Amma, que invoca um amor maior, que se estende a todos e que cura as crianças, assim como as histórias de Subramaniam e Shanti servem para curar as feridas de um e outro.

Algumas dessas narrativas que as personagens contam uma para outra produzem estranhamento no leitor ocidental e só fazem sentido quando reconsideradas a partir desse conceito de amor estendido à comunidade, essa *darshana*, diretamente relacionada com os costumes e a ética indianos. Por sua vez, é por meio dessa reescrita que Chandra, apelando aos valores da sua cultura, revela o caráter performático do gênero.

A última cena do conto é emblemática do tipo de amor que se estabelece entre eles, da singularidade da narrativa de Chandra e da mudança no gênero. Já casados, viajam em um trem, com destino a Bombaim, não sozinhos, isolados e envolvidos em suas emoções, mas em comunhão com as muitas pessoas que viajam com eles, conectados com o mundo ao seu redor. Quando Shanti pede uma foto a Subramaniam, a foto que ele lhe oferece é a de seu irmão gêmeo, morto. Por sua vez, a foto que Shanti oferece mostra-a linda e sorridente, mas com o marido ao lado.

Como no caso do pior inimigo, nós não somos somente nós mesmos, mas somos também os muitos outros que formam partes das nossas vidas. Como na oração de Amma, as

ações do conto invocam uma noção de amor que se espalha dos amantes para todos os que os rodeiam; em vez de isolá-los na sua felicidade, os coloca no centro da comunidade.

A forma que o conto de amor adquire nas mãos de Chandra revela, como aponta Frow (2006:134), que não há uma essência do gênero; os gêneros têm um valor que muda através de seu uso. Noutras palavras, ele cria um “efeito de realidade e verdade”, como também aponta Frow, central ao mundo e à cultura, uma vez que o texto encena o gênero conforme as contingências históricas e culturais desse local. Isso se dá, no caso de “Shanti”, pelo modo como o conceito de amor e o lugar do indivíduo são entendidos na comunidade indiana.

Considerações Finais

As reflexões sobre os dois contos apontam para o fato de que embora as narrativas pareçam se ajustar a um *short story* da tradição inglesa, quando fazemos uma leitura detalhada e minuciosa as palavras começam a revelar uma outra tradição literária e cultural. De maneira bem humorada, Chandra destaca essa característica das narrativas indianas de língua inglesa quando em outro dos contos, “Shakti”, aponta que o nome verdadeiro de uma das personagens, Freddie Boatwalla, da mais pura aristocracia indiana, é Faredoon Rustam Jamshed Dara Boatwalla (48): o diminutivo inglês esconde a complexidade cultural indiana.

Entendemos que ler as narrativas da tradição indo-inglesa dessa perspectiva significa reconhecer, em vez de domesticar, a alteridade. Conforme Attridge (2004:27), a alteridade se manifesta no momento em que reconhecemos, neste caso, formas literárias que resistem ao nosso modo de compreender, pois pertencem a outros sistemas culturais e epistemológicos, como é o caso dos fantasmas ou do conceito de amor. Paradoxalmente, continua o autor, quando reconhecemos nossa incapacidade de compreender, os procedimentos de compreensão começam a mudar e assim podemos enxergar o Outro.

Ao mesmo tempo, é relevante apontar que conhecemos esse Outro não como uma entidade estável e diferente, mas na nossa *relação* com o Outro. No caso dos contos de *Love and Longing in Bombay*, reconhecemos a forma conto conforme desenvolvida no Ocidente e narrada em inglês. Entretanto, há uma série de marcas textuais, como a circularidade e oralidade da narrativa e os nomes que os intitulam, que mobilizam a filosofia hindu e que, conforme apontamos anteriormente, requerem uma leitura a partir do conceito de narrativa indiana. Em outras palavras, é necessário reconhecer o modo como duas matrizes narrativas e culturais são interrelacionadas pelo autor. Tal seria a singularidade e especificidade que caracterizam a narrativa de Chandra em particular e a literatura anglo-indiana em geral.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ATTRIDGE, Derek. **The Singularity of Literature**. London: Routledge, 2004.

BHABHA, Homi. **The Location of Culture**. London: Routledge, 1994.

CHANDRA, Vikram. *Love and Longing in Bombay*. London: Faber & Faber, 1997

CHATTERJEE, Partha. [1993] “The Nation and its Fragments. Colonial and Postcolonial Histories”. In **The Partha Chatterjee Omnibus**. New Delhi: Oxford University Press, 1999.

FESTINO, Cielo **Uma praja ainda imaginada**. São Paulo: Edusp/Nankin, 2007.

FROW, John. **Genre**. London & New York: Routledge, 2004.

KANITKAR, V. P. & O. Cole. **Hinduism**. London: Hodder, Headle, 2003.

MAHONEY, Kevin Patrick.[1998] **Interview with Vikram Chandra**. Disponível em <http://www.authortrek.com/vikram-chandra.html>. Acessado em 25/04/2011.

MITTAL, Sushil & G. THURSBY. **Studying Hinduism**. London & New York: Routledge, 2005

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979.

VISUVALINGAM, Sunar. "Towards an Integral Appreciation of Abhinava's Aesthetics of Rasa" In: M. PARANJAPPE & S. VISUVALIGAM, eds. **Abhinagupta: Reconsiderations**. New Delhi: Samvad, India, 2006.