UNI VERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
Programa de Pós-Graduação do Instituto de Estudos da Linguagem – IEL
Doutorado em Teoria e História Literária
Linha de pesquisa Literatura Comparada

VOZES SILENCIADAS
Uma leitura da obra de Salman Rushdie

Muna Omran

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação do IEL, Unicamp, como parte dos requisitos parciais para obtenção do título de doutor em Teoria e História Literária.
Orientador: Prof. Dr. Fábio de Souza Andrade

2006

UNIDADE BC
Nº CHAMADA T/UNICAMP
OM7V
V ____ EX ____
TOMBO BC/ 68722
PROC 16-P00123-06
C ____ Ex ____
PREÇO 11.00
DATA 01/06/06
Nº CPD BC/UNICAMP

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do IEL - Unicamp

Om7v

Omran, Muna.
Vozes Silenciadas : uma leitura da obra de Salman Rushdie / Muna Omran. -- Campinas, SP : [s.n.], 2006.

Orientador : Fábio de Souza Andrade.
Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Pós-colonialismo. 2. Identidade. 3. Teoria literária. 4. Estudos Culturais. 5. Literatura Comparada. I. Andrade, Fábio de Souza. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Este exemplar é a redação final da tese defendida por Muna Omran

e aprovada pela Comissão Julgadora em 02/05/06

Profª. Drª. MARIA PAULA C. PEREIRA DE CASTRO
Coordenadora Geral de Pós-Graduação
IEL/UNICAMP
Matr. 04389-1

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
Programa de Pós-Graduação do Instituto de Estudos da Linguagem – IEL
Doutorado em Teoria e História Literária
Linha de pesquisa Literatura Comparada

VOZES SILENCIADAS
Uma leitura da obra de Salman Rushdie
MUNA OMRAN

Aprovado em: 20 de fevereiro de 2006

Banca Examinadora

Prof. Dr. Jorge Mattos Brito de Almeida Universidade de São Paulo - USP

Prof. Dr. Mamede Mustafá Jarouche-
Universidade de São Paulo - USP

Prof. Dr. Carlos Eduardo Ornelas Berriel
Universidade Estadual de Campinas-Unicamp/ IEL

Prof. Dr. Luiz Carlos da Silva Dantas
Universidade Estadual de Campinas-Unicamp/IEL

Prof. Dr. Fábio de Souza Andrade – Orientador
Universidade Estadual de Campinas-Unicamp/IEL

A Yahia, (*in memoriam*) meu pai, imigrante que soube enfrentar as diversidades.

A Wissal, minha mãe, por me ensinar a sempre ter forças.

Vitor, Thales e Caio, os frutos da imigração, a crença no futuro e a constante renovação.

A Véra Lucia dos Reis, amiga e mestra de todas as horas.

Aos que tentaram me silenciar, por me fazerem renascer a cada tentativa de me silenciar.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, professor Dr. Fábio de Sousa Andrade, pela paciência e compreensão dos momentos de angústia ocorridas nesse longo percurso e, principalmente, pela interlocução e condução do meu pensamento reflexivo.

Ao amigo Luís Roberto, pelo constante apoio.

A Zilda Plombon, diretora geral da escola Dínamis/RJ, por compreender minhas ausências e estimular a sempre vencer desafios.

A Verinha, minha gratidão pelo constante incentivo profissional.

Ao Professor Dr. Francisco Foot Hardman e Professora Dra. Maria Betânia Amoroso, pelas enriquecedoras observações na qualificação.

OMRAN, Muna. Vozes Silenciadas – Uma leitura da obra de Salman Rushdie. Campinas, Unicamp, IEL, 2006. Tese de doutorado em Teoria e História Literária.

RESUMO

A tese discute a construção narrativa dos romances **Os filhos da Meia-Noite, Os versos satânicos e O último suspiro do Mouro,** do escritor indo-britânico Salman Rushdie, tomando por base as propostas teóricas da literatura contemporânea e relações com o pós-colonialismo. Esses romances rejeitam a hegemonia das forças totalizadas do pensamento institucionalizado que violam a individualidade humana e das minorias que seguem caminhos contra o conformismo.

Ao analisar a obra de Rushdie, destacamos que, apesar de sua narrativa se fazer através da língua inglesa, estão presentes na sua estrutura discursiva as forças culturais da sociedade oriental e ocidental.

As histórias contadas por Rushdie são histórias outras que, por meio de um espectro narrativo envolvente, contam a história daqueles que vivem sob o domínio do silêncio.

OMRAN, Muna. Vozes Silenciadas – Uma leitura da obra de Salman Rushdie. Campinas, Unicamp, IEL, 2006. Tese de doutorado em Teoria e História Literária.

ABSTRACT

This thesis discusses the narrative construction present in the novels **Midnight's Children, Satanic Verses and The Moor's last Sigh,** written by the Indo-British writer Salman Rushdie based on the theoretical proposals of the contemporary literature and their relationship with the post-colonialism. The aforementioned novels reject the dominating forces' hegemony of the institutionalized thinking that violates in the human individuality and the minorities that choose a path against the conformism.

By analyzing Rushdie's works we highlight that, despite the fact his narrative is in English, the cultural forces of eastern and western are present in his discursive structure.

Through fiction, it is also possible to possess means of apprehending the legacy of the Indian colonization. The stories told by Rushdie are stories that, through a compelling narrative spectrum, tell the story of those who live under the domination of silence.

À Procura de uma nova canção

E chegará o dia
Em que precisarei
Buscar novas canções
Em que precisarei cavar as ruínas
À procura de nova poesia,
Em que rejeitarei as rosas
Que vêm do dicionário;
Pois rosas crescem no braço
Do camponês,
Na mão do trabalhador,
Na ferida do combatente,
Na superfície do rochedo.

(Mahmoud Darwich – poeta palestino)

SUMÁRIO

1. UM OLHAR SILENCIOSO 17
2. A LITERATURA DAS DIFERENÇAS 29
2.1 – Pós- colonialismo- A polêmica do termo 42
2.2 – A contemporaneidade de Salman Rushdie 47
2.3 – A experiência narrativa de Salman Rushdie 49
2.4 – A lição dos denraizados 53
2.5 – Literatura e política 57
2.6 – Literatura e a Era Thatcher 64
3. PERCURSOS DA VIDA NA TESSITURA DO ROMANCE 73
3.1 – Pluralidade discursiva 81
4. O ROMANCE NA ERA DA IDEOLOGIA: FILHOS DA MEIA-NOITE 89
4.1 A Fragmentação da história: Salim & Shiva 95
4.2 – A linguagem desmascarada 107
5. O ROMANCE NA ERA DA INTOLERÂNCIA: OS VERSOS SATÂNICOS 111
5.1 – **Os versos satânicos** – O alvo da *fatwa* 122
5.2 – **Os versos satânicos –** A obra da discórdia e da carnavalização 124
5.2.1 – O narrador infiltrado – A experiência vigiada 135
5.2.2 – O universo de personagens grotescas 142
5.3 – Identidades Sofridas 150
6. O ROMANCE PÓS-*FATWA:* O ÚLTIMO SUSPIRO DO MOURO 163
6.1 – O Maravilhoso à indiana 158
6.1. 1 – **O último Suspiro do Mouro:** Narrar, pintar e não morrer 166
6.2 – Loucura & paixão em Vasco de Miranda 169
6.2.1 – Deformação da Razão 171
7. **SUSSURROS POR TRÁS DA PORTA** 179
BIBLIOGRAFIA 185

1. UM OLHAR SILENCIOSO

No final do século XX, precisamente em fevereiro de 1989, o mundo ocidental ficava perplexo diante de uma decisão arbitrária do governo islâmico do Irã: o aiatolá Khomeini decretava a *fatwa*[1] contra o escritor indo-britânico Salman Rushdie. Quem era afinal esse escritor que provocava a ira dos aiatolás do governo iraniano? O que fizera ele de tão grave? Rushdie fora acusado de escrever um livro que, de acordo com os religiosos islâmicos, profanava a imagem do profeta Maomé. "Que livro era esse?", muitos ocidentais começavam a se perguntar. O que acontecia na Inglaterra quando esse livro foi publicado? Que caminhos o mundo tomava? O que acontecia com a literatura? O final do segundo milênio era marcado, então, com a condenação de Rushdie, a vitória do fundamentalismo islâmico em muitos países orientais (Argélia, por exemplo), a Queda do Muro de Berlim, o fim da União Soviética e a primeira eleição presidencial no Brasil, após vinte anos de Ditadura Militar.

[1] A *fatwa* não consiste obrigatoriamente na sentença de morte. Ela significa a aplicação da lei islâmica, uma resposta dada a uma questão ou questões, relacionadas ao Islã. No caso de Salman Rushdie foi a decretação da pena de morte, e ficou sendo entendida no Ocidente como pena de morte.

O choque em relação à *fatwa* contra Rushdie foi grande. Como uma obra de arte pode ser censurada? Que papel Rushdie representava na nova ordem que se configurava no final dos anos 90?

O interesse por Salman Rushdie surge nesse contexto conturbado, pois Rushdie é um autor filho da diáspora, crítico do conservadorismo, crítico da arbitrariedade. Certamente Rushdie não foi o único escritor a sofrer perseguições e a ser condenado. Vários autores de origem islâmica tiveram suas obras condenadas. Podemos lembrar os marroquinos Tahar Ben Jelloun, Abdelkebir Khatibi e a argelina Assia Djebar, para citar apenas alguns entre vários. Ao contrário de Rushdie, que escreve em inglês, esses autores têm como língua de suas narrativas o idioma francês. Mas todos eles trazem a experiência da colonização. No caso dos três autores magrebinos a colonização deixou marcas profundas em sua cultura. Há neles o resgate de sua cultura de origem. Por sua vez, Rushdie vê na colonização britânica na Índia a tentativa de sufocar a expressão das diversas culturas presentes naquele país, pois assim ocultava-se a má distribuição de renda, o sistema de castas, a exploração do homem do campo como também a opressão sofrida pelos indianos de cidades como Bombaim e Deli. No capítulo dois, aprofundaremos essa questão.

Assim, esse contexto desperta um trabalho de pesquisa que deseja buscar a compreensão da repercussão da nova ordem mundial na literatura, através desse autor, considerando não só sua temática, mas ainda sua estética. A obra de Salman Rushdie nos leva a examinar as possibilidades de entendimento do sistema literário no final do século XX e início deste terceiro milênio. Procuraremos avaliar sua obra tendo em mente os novos paradigmas literários, como a presença da História na narrativa, as múltiplas possibilidades da representação contemporânea, o papel e a função desse intelectual, a sua relação com a mídia, uma vez que esta é considerada um dos eixos estratégicos para a internacionalização dos mercados.

Para compreender as ambivalências da identidade criada com a colonização britânica na Índia, apoiamo-nos em Edward Said[2] e Aijaz Ahmad[3], pois esses autores nos fazem compreender o espaço ocupado pelo imigrante no Ocidente e suas relações com a cultura ocidental, bem como reconhecer a força do campo político e econômico na construção do Oriente atual.

Apesar de criticado por muitos teóricos, como por exemplo Aijaz Ahmad, o mérito de **Orientalismo** (1990) está na relação que Said estabelece entre conhecimento e poder, e, desse modo, insere uma problemática pós-estruturalista nos estudos da colonização. Quando buscamos apoio em Said, vimos a possibilidade de desconstruir a imagem imposta pelos valores culturais do Ocidente através da obra de Salman Rushdie.

Rushdie nasceu em Bombaim, no ano da independência da Índia (19 de junho de 1947), mas transfere-se para a Inglaterra na década de 60. Em seu primeiro romance, datado de 1975, **Grimus**[4], um romance de ficção cientifica, as influências das tradições orientais já se faziam presentes. O romance se baseia num poema sufi de Farid-Ud-Din Attar, poeta do século XII, intitulado – "*A conferência dos pássaros*". O título (**Grimus**) é um anagrama de *Simurg*, um astuto pássaro da mitologia persa pré-islâmica. Além dessa referência literária, **Grimus** dialoga com inúmeros clássicos da literatura universal, como por exemplo, **A divina comédia**, de Dante Alighieri; **Hamlet** e **A tempestade** de Shakespeare; **Robinson Crusoé**, de Daniel Defoe, assim como **A montanha mágica**, de Thomas Mann, entre outras obras.

Em **Grimus**, Rushdie toca em pontos polêmicos – hibridismo, nacionalismo, imigração, imperialismo e exílio – temas que estarão

[2] SAID, Edward. **Cultura e Política.** Tradução Luiz Bernardo Pericás. São Paulo: Boitempo editorial, 2003., e **Representações do Intelectual.** Tradução Milton Hatoun. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
[3] AHMAD, Aijaz. **Linhagens do Presente.** Sandra Guardini Vasconcelos. São Paulo: Boitempo Editorial, 2002.
[4] Vintage Books. UK.

presentes em outras obras. Apesar de abordar tais temas num texto construído com mestria, o
romance foi considerado pela crítica uma obra entediante, por ser apenas uma fusão de trabalhos de diversos autores e por transformar temas heterodoxos e recorrer a inovações de técnicas narrativas mal sucedidas, fugindo totalmente ao convencional.

Além da crítica, o próprio autor (1991) não gosta da obra pois, "It is humourless, devoid of characterization, entirely free of anything resembling a credible spoken word, and mind-numbingly full of gobbledygook of all sorts. Reader: I hated it."[5]

Não obstante, a aclamação internacional do autor aconteceu com seu segundo romance: **Filhos da Meia-Noite**[6] (**Midnight's Children**)[7], publicado na Inglaterra, em 1980, tendo recebido o *Booker Prize*[8]. A obra é uma alegoria cômica da História da Índia, que se desenvolve em torno do narrador Salim Sinai e mil crianças que nasceram à meia-noite do dia 15 de agosto de 1947, momento em que era assinada a declaração de independência do subcontinente. Assim como Rushdie, o personagem principal nasceu num país livre, pronto para conviver com as múltiplas culturas que o formavam, de acordo com o desejo de Mahtama Ghandi e Nehru.

Seu livro seguinte, publicado em 1983, vencedor do prêmio de melhor livro estrangeiro na França[9], **Shame**[10], possivelmente seja a obra que possui teor mais acentuadamente biográfico, pois gira em torno de uma família paquistanesa, que se torna metáfora de uma nação una. Os altos e baixos dessa família representam os mesmos problemas vividos pela recém-fundada

---

[5] Rushdie. Salman. **Imaginary Homelands.** p. 270.
[6] Tradução Donaldoson M.Charschagen. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1987.
[7] Em 2003, o romance foi adaptado e produzido pelo Royal Shakespeare Company, apresentando-se em Nova York no Appolo Theater e em Londres. Fonte: http://web.playbill.com/news/article/78547.html . Desde 1998, Rushdie tenta adaptar a obra para o cinema, enfrentando a dificuldade da transposição da linguagem literária para a cinematográfica, e reunir enorme elenco a ser contratado. ("Adapting Midnight's Children", in: **Step Across this Line**, pp:77-87.
[8] Prêmio conquistado em 198. O livro foi vencedor, ainda, do James Tait Black Prize, no mesmo ano.
[9] Prix du Meilleur Livre Etranger.
[10] Vintage Books – UK.

nação paquistanesa. Para muitos críticos **Shame** representa a alegoria da situação política do Paquistão. Cabe lembrar que Rushdie nasceu numa família abastada em Bombaim, dividida em conseqüência da criação do Estado paquistanês.

> (...) My own family, like so many Muslim origins, was cut in half by Partion. My parents opted to stay in Bombay, and so did my two uncles and their families, but my aunts and their family went to West Pakistan, as it was called until 1971, when East Pakistan succeeded and became Bangladesh. We are lucky, escaping the worst bloodletting, but our lives were defined and shaped by the frontier separating us. (**SATL**: 176)

Vencedor do *Whitebread*, **Os versos satânicos**[11] (**Satanic Verses**), publicado, na Inglaterra, em 1988, não apenas é o livro mais polêmico do autor, como também o responsável por sua maior exposição na mídia. Rushdie inspirou-se na explosão de uma aeronave 747 da Air-India, por terroristas, em 23 de junho de 1985, na costa de Irlanda, que causou a morte de 329 pessoas, e nas histórias da tradição islâmica oral. O romance trata de identidades, discute a hibridização, bem como o lugar do imigrante na Inglaterra.

> If the **Satanic Verses** is anything, it is a migrant's eye view of the world. It is written from the very experience of uprooting, disjuncture and metamorphosis (slow or rapid, painful or pleasurable) that is the migrant condition, and from which, I believe, can be derived a metaphor for all humanity. (**IH:** 394)

O livro, porém, foi mal compreendido pelos religiosos e, devido à controvérsia que gerou, foi banido da Índia, África do Sul, Irã e do mundo islâmico de um modo geral. Rushdie foi condenado à morte pelo aiatolá Khomeini, líder religioso e político que depôs o Xá do Irã em 1978. Essa

[11] Tradução Misael H. Dursan. São Paulo: Cia das Letras, 1998.

condenação levou o autor a viver na clandestinidade até 1998, quando a sentença foi suspensa pelo presidente iraniano Mohamed Al Khatami.

Haroun e o Mar de Histórias[12] (**Haroun and The Sea of Stories**)[13] é um livro para crianças, publicado após **Os versos satânicos**, em 1990. Foi escrito a pedido[14] de seu filho Zafar. Utilizando-se de uma linguagem simples, evoca animadas e claras imagens do mundo maravilhoso, resgatando a tradição oral dos contadores orientais, fazendo surgir a imagem do narrador popular na figura do personagem Rashid Khalifa, contador de histórias de um país chamado "Alefebey"[15]. Rushdie tem um excelente senso do ritmo da linguagem, e o romance está permeado de humor. Os personagens e histórias dialogam com as **Mil e Uma Noites,** obra de grande influência no trabalho de Salman Rushdie. **Haroun e o mar de Histórias** emociona e inquieta o leitor com a seqüência de aventuras vividas pelos personagens. Esse livro recebeu o *Writers' Guild Award* como o melhor livro infantil e foi adaptado para o teatro, tendo sido apresentado pelo Royal National Theatre, de Londres.

Em 1995, Rushdie publicou o também premiado **O último suspiro do Mouro**[16] (**The Moor's Last Sigh**), que narra a História da Índia, apontando a influência da colonização portuguesa na constituição de uma família indiana contemporânea. O personagem principal, Moraes Zogoiby, um jovem de Bombaim, é descendente do navegador português Vasco da Gama e do Sultão Mohamed XI, o último soberano muçulmano da Andaluzia. Esse é o pano de fundo que constitui a sina da família Da Gama Zogoiby.

Em 1999, publicou **O chão que ela pisa**[17] (**The floor beneath her feet**), que traça um panorama do cotidiano no final do segundo milênio no Ocidente. Nessa obra, os mitos de Orfeu e Eurídice são resgatados pelo

[12] Tradução Isa Mara Lando. São Paulo: Cia das Letras, 1998.
[13] Vencedor do "Writers' Guild Award."
[14] Segundo depoimento do autor, na Bienal do Livro, em 2003, Rio de Janeiro.
[15] Alef e Be são as duas primeiras letras do alfabeto árabe.
[16] Tradução Paulo Henriques Britto. São Paulo: Cia das Letras, 1996.
[17] Tradução José Rubens Siqueira. São Paulo: Cia das Letras, 1999.

autor, num contexto da música popular ao concentrar sua narrativa na história de Vina Apsara e seu amante Ormus Cama. Fã do conjunto irlandês U2, Rushdie já com a sentença de morte revogada, vai ao show do conjunto em Londres, onde é aclamado pela platéia. Bono Vox compõe uma música com o título do romance de Rushdie.

Em 2000, já radicado em Nova York, Estados Unidos, publicou **Fúria**[18] (**Fury**), narrativa sobre o professor indo-britânico Solanka, que vai para Nova York para organizar sua vida após ter abandonado mulher e filho em Londres.

Como uma câmera que perambula, essa narrativa conta os cinqüenta e cinco anos de Solanka. A narrativa é marcada por longo monólogo de alguém que tenta expressar completamente seus sentimentos antes de ser dominado pela fúria.

Em 2005, na FLIP (Feira Literária Internacional de Parati), Rushdie lança **Shalimar, o equilibrista**[19], antecipando a publicação do romance em língua inglesa (**Shalimar, the clown).** Essa narrativa reúne as mais diversas questões políticas da contemporaneidade, desde os problemas nacionais da Índia até os conflitos étnicos na região do subcontinente, a política americana e a formação dos grupos extremistas islâmicos. Novamente, a exemplo de seus romances anteriores, Rushdie tece História e ficção na construção de sua narrativa.

Além da obra ficcional, Rushdie publica ensaios e artigos jornalísticos em torno dos mais variados assuntos. Neles Rushdie discute as relações entre Ocidente e Oriente, as relações de poder no Terceiro Mundo, as relações entre cultura e política na sociedade contemporânea. Devido a essa vasta produção intelectual, que certamente não se esgotará tão cedo[20],

[18] Tradução José Rubens Siqueira. São Paulo: Cia das Letras, 2003.
[19] Tradução José Rubens Siqueira. São Paulo: Cia das Letras, 2005.
[20] Durante nossa pesquisa Rushdie publicou **O chão em que ela pisa, Fúria e Shalimar.** Como continua a escrever em periódicos e jornais nos Estados Unidos e Inglaterra.

recortamos para análise três de suas obras ficcionais: **Os Filhos da Meia-Noite, Os versos satânicos** e **O último suspiro do Mouro**[21]**.**

No Capítulo Quatro, analisaremos **Os Filhos da Meia-Noite,** que o consagrou no campo intelectual ocidental. Esse romance, narrado em primeira -

pessoa, inova, especialmente, a linguagem ficcional, bem como questiona o papel da ideologia num mundo que se esforça para encontrar um novo rumo. No Capítulo Cinco, analisamos **Os versos satânicos**. Esse romance, pela linguagem carnavalizadora, discute as relações de poder cultural, político e econômico entre Ocidente e Oriente, revelando as angústias engendradas pela busca /suspensão de uma identidade.

Finalmente, no Capítulo Seis, será enfocado **O último suspiro do Mouro**. Além da linguagem carnavalizadora e do fantástico, a obra aborda questões da

Índia contemporânea, como corrupção, miséria, desemprego, fanatismo religioso. Novamente, Rushdie recorre às figuras reais do universo político e cultural da Índia para contar sua história. Esse livro, assim como **Os versos satânicos**, foi também proibido na Índia.

Nessas obras vamos levantar as preocupações do autor em definir a identidade indiana pós-independência, o discurso carnavalizador, a fragmentação cultural na contemporaneidade, a ruptura da vida social, a implosão e explosão do "eu" e do "outro", a diversidade, a língua do "eu /outro" enxertada, as referências à cultura popular e erudita, o que, para o leitor, resulta em textos muitas vezes confusos, em virtude da variação de vozes neles existentes.

Nesses romances há uma galeria de personagens que poderiam ser explorados individualmente. No entanto, nosso trabalho se constrói em torno de alguns poucos, escolhidos em função dos interesses da tese.

---

[21] Optamos em trabalhar com a traduções dos referidos romances.

Em **Filhos da Meia-Noite** e **O último suspiro do Mouro** o narrador é o protagonista. Em **Os versos satânicos,** a narrativa em terceira pessoa introduz um narrador que atua como um agente infiltrado, ora aqui ora acolá, perambulando pelo espaço fragmentado do texto, unindo e desunindo os conflitos, movimentando-se por idas e vindas, por espirais, retas e curvas, tentando alinhavar uma narrativa dentro de uma história linear, buscando conhecer o desconhecido e apresentando ao leitor a amplitude de um pensamento livre das amarras de uma só textualização, pegando muitas vezes de surpresa esse mesmo leitor. Esse agente-infiltrado obriga cada fragmento do texto e cada
personagens a aguardar a sua entrada em cena para permitir que o leitor estabeleça seus próprios elos, e dê a cada fragmento escolhido o valor de uso que ele, agente-infiltrado, deseja atribuir ao seu texto, sem que seu leitor note que, além dos personagens, ele também é títere desse narrador.

Nas três obras, os narradores observam, dentro do espaço fragmentado, o desenvolvimento da trama ambientada na antiga metrópole ou na ex-colônia, com espírito de revisão, reinterpretação e reconstrução do espaço intermediário das identidades. Esses narradores ora recontam a História da Índia pós-independência, ora questionam a formação do local sem negar o global, ora
discutem as mazelas da colonização e da globalização e suas conseqüências na sua sociedade.

A grande questão da obra de Rushdie é pôr em evidência que lugar as diversas culturas que formam a Índia ocupam e como podem conviver e dialogar. Como fica a pluralidade cultural local após a independência? O Estado desejado por Gandhi e Nehru respeitava todas as minorias. Então, como podem elas coexistir após os longos anos de colonização? Que tipo de nacionalismo poderia haver numa sociedade dividida por castas e com enormes diferenças sociais e econômicas? Questões como essas são colocadas na obra de Rushdie como que para nos indicar qual foi o legado

deixado pelas forças imperialistas, guiadas pelos ideais iluministas. Os ingleses saíram da Índia acreditando que deixavam seu *modus vivendi*, seu idioma e seu modelo de organização de Estado como sua maior contribuição para a Índia.

Lembremo-nos do conto **O homem que queria ser rei,** do escritor Rudyard Kipling (1865-1936), "o bardo do império britânico" (HOBSBAWAM, 1988:121). Nessa obra, o autor relata como dois soldados, Peachy Carnehan e Daniel Dravot, tentaram construir um império numa região do Afeganistão, chamada Cafiristão conhecida hoje como Nuristão. Até aquele momento, pouco ou nada se sabia sobre esse território.

A história pode ser considerada parcialmente verdadeira, uma vez que recebeu em 1885 uma expedição britânica. O primeiro levantamento etnográfico da região foi realizado em 1889-90 - datas que, efetivamente, coincidem com o

desenvolvimento da narrativa. Os britânicos sabiam que os habitantes da região não eram nem hindus nem muçulmanos, e acreditavam que, a exemplo de outras tribos das montanhas, descendiam de Alexandre, o Grande. Os protagonistas menosprezam o alerta do narrador-testemunha avisando-os de que poderiam ser mutilados pelos habitantes das colinas afegãs. Porém, usando rifles contrabandeados para impor seu poder, a conquista do Cafaristão acontece gradativamente. Alguns nativos são escolhidos para aprender a usar armas de fogo. Os dois ingleses aos poucos são vistos como deuses, os descendentes diretos de Alexandre.

Além de ser uma narrativa sobre as conquistas da Era Vitoriana, **O homem que queria ser rei** é também uma história que retrata as diferenças étnicas que as histórias das conquistas camuflam. Ao encontrarem os cafaristaneses, Peachy chama a atenção para os cabelos loiros, e Dravot, impressionado com o que via, diz que esses habitantes não eram *negros* e sim ingleses, possivelmente descendentes de alguma tribo perdida, e acrescenta que tinham sido criados para serem ingleses.

Essa afirmativa de Dravot comprova o sentimento de superioridade que os ingleses nutriam em relação aos outros povos, bem como o desejo de britanizá-los. Não é de espantar, portanto, que a grande preocupação dos escritores britânicos do período colonial fosse divulgar a supremacia e a força o império britânico. Contra essa força, a obra de Rushdie – produzida no período em que as ex-colônias se firmavam como nações independentes – discute as conseqüências do imperialismo britânico no subcontinente.

A proposta desta tese é mostrar os diversos plurais que se cruzam na obra rushdiniana, os fragmentos, a formação, a individuação, o imaginário, a polifonia na construção de discursos que estão presentes na narrativa contemporânea.

Rushdie usa o inglês, que domina, para compor seus textos, apropriando-se dela para articular seus desejos, suas percepções e impressões. A questão da língua inglesa cria tensão com a língua materna, o hindustâni, resultando numa linguagem carregada de significados ideológicos que habitam o antigo colonizado. Para refletir sobre essa situação buscaremos apoio nas teorias de Roland Barthes (1971) a fim de definir a noção de escrita, e verificar de que modo, no romance de Rushdie, a língua do antigo colonizador pode ser a reescrita da oralidade do ex-colonizado.

Paralelamente aos estudos de Barthes, lançaremos mão dos escritos de Edward Said. Para compreender o contexto da produção estética contemporânea,
recorremos a Linda Hutcheon (1991), pois essa autora oferece subsídios para discussão da metaficção historiográfica na obra rushdiniana.

Os romances analisados são narrativas contemporâneas, que sofrem direta influência da tradição oral do subcontinente. Em seus textos o autor indo-britânico enfatiza as relações dialógicas entre narrador, leitor e personagens. Essas relações dialógicas exploram a pluralidade das proposições e posições desse autor; elas são atemporais e polivocais, e se

apresentam através de sugestões e compreensões não lineares e seqüências sintetizadas.

O teórico russo Mikhail Bakhtin foi a base do nosso estudo sobre a carnavalização, o grotesco, a multiplicidade de vozes presentes na obra de Salman Rushdie. Sua análise do dialogismo do romance de Dostoievski (1997) e a questão da pluralidade de vozes que analisou em **Cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: **o contexto de François Rabelais** (1987) constituem os apoios encontrados para refletirmos sobre a pluralidade das vozes narrativas presentes nos romances analisados.

Percebemos na obra de Rushdie, sobretudo em **O último suspiro do Mouro,** obra escrita quando o autor vivia a imposição do silêncio, elementos de fantástico, para assim rever, criticamente, a história sócio-politico-cultural do Oriente, em especial a Índia, no século XX. Dessa forma, Rushdie repensa a realidade contemporânea marcada pela barbárie e pela opressão.

Embora haja inúmeras obras teóricas que tratam do fantástico, este trabalho se baseia, nesse aspecto, na obra de Irlemar Chiampi, **O Realismo fantástico** (1980). Nele, a autora trabalha com a noção de discurso fantástico e mostra como se cria um mundo mágico e simbólico, repleto de mitos e de fantasia, um discurso que afasta o leitor da representação direta da realidade, levando-o para um discurso prenhe de significações.

Está feito o convite para que o leitor ouça, na obra de Rushdie, o grito das vozes silenciadas.

2. A LITERATURA DAS DIFERENÇAS

> *Há na alma dos Estados um mistério com que jamais ousa meter-se a história.*
> William Shakespeare. **Tróilo e Cressida**. Ato III – Cena III: Ulisses.[1]

De acordo com os estudos de Edward Said (1995), muitos autores ocidentais[2] do século XIX e início do XX se preocuparam em representar em suas obras a expansão e a supremacia dos seus impérios[3].

> Mas, para os cidadãos da Inglaterra e França oitocentistas, o império era um grande tema de atenção cultural sem que houvesse qualquer constrangimento. As Índias britânicas e o norte da África francês desempenharam um papel inestimável na imaginação, economia, vida política e trama social das sociedades britânica e francesa, e ao mencionar nomes como Delacroix, Edmund Burke, Ruskin, Carlyle, James e John Stuart Mill, Kipling, Nerval, Flaubert, Conrad, estaremos mapeando um ângulo minúsculo de uma realidade muito mais vasta do que abarcaram seus talentos coletivos, mesmo que imensos. Havia estudiosos, administradores, viajantes, comerciantes, parlamentares, exportadores, romancistas, teóricos, especuladores, aventureiros, visionários, poetas, párias e desajustados de toda espécie nas possessões estrangeiras dessas duas potências imperiais, todos contribuindo para formar uma realidade colonial no centro da vida metropolitana. (SAID, 1995:39- 40)

---

[1] As epígrafes que iniciam os capítulos e subcapítulos foram extraídas de **Shakespeare de A a Z**. Tradução Sergio Faraco. São Paulo: L&PM Editores, 1998.

[2] "Edmund Burke, Rushkin, Carlyle, James e John Stuart Mill, Kipling, Balzac, Nerval, Flaubert ou Conrad." (Edward Said, 1995, p. 39)

[3] Partindo de Edward Said, **Cultura e Imperialismo** (Companhia das Letras:1995), referimo-nos aos impérios britânico e francês.

Assim, os autores da literatura inglesa, envolvidos com a missão de civilizar, se comprometiam com projetos, acreditando que sua cultura levaria a luz aos lugares e povos distantes e desconhecidos da Europa. Esses escritores divulgavam, através da sua literatura, a ideologia colonialista do Grande Império Britânico – *The Great Empire*. Desconheciam por completo o gosto, a realidade dos povos colonizados[4] e os olhavam como bárbaros, acreditando que a sua função como intelectuais seria a de divulgar as benesses da colonização.

Para eles, a vontade, o gosto, a opinião, a moral do império deveriam ser seguidos e respeitados por todos aqueles que, de acordo com os colonialistas, eram "selvagens", ou seja, africanos e orientais que não estivessem de acordo com o conceito de civilização europeu e que portanto deveriam ser "domesticados".

> Todavia, o que aproximava franceses, ingleses e outros colonizadores, e dava-lhes consciência de pertencerem à Europa, era aquela convicção de que encarnavam a ciência e a técnica, e de que este saber permitia às sociedades por eles subjugadas, progredir. Civilizar-se. (FERRO, 1996: 36)

Se por um lado temos autores que fizeram a apologia da expansão colonial, por outro, no final do século XX, temos autores, filhos dessas ex-colônias, cujas obras desnudam o processo pelo qual passou a ocidentalização nas colônias, por exemplo, inglesas e francesas. A grande problemática que envolve a obra do escritor indo-britânico Salman Rushdie é a influência de uma cultura ocidental, a britânica, sobre a milenar cultura indiana. Ser ou não ser ocidental, como ser um ocidental, qual o legado da imposição dessa cultura sobre a oriental são problemáticas levantadas pelos personagens da obra desse romancista. Mas se o autor discute em sua obra a suspensão de uma identidade cultural após a colonização, se questiona o legado deixado pelos ingleses no subcontinente, que

[4] A intelectualidade britânica, de um modo geral, no século XIX e início do XX, vivia distanciada de tudo que não fosse ligado aos valores da alta aristocracia, por isso viam como bárbaros não só os povos colonizados, mas também os operários britânicos.. "(...) intellectuals generated the Idea of natural aristocracy, consisting of intellectuals." (CAREY, John. **The intellectuals and the masses.- Pride and Prejudice among the Literary intelligentsia, 1880-1939**. Faber and Faber: London. 1992:71).

motivos então o teriam levado a uma condenação por parte dos religiosos de um país oriental? Por que os aiatolás do Irã, em 1989, o condenaram à morte? Por que intelectuais[5] das ex-colônias britânicas e francesas ainda sofrem perseguições em países onde o fundamentalismo islâmico tem ditado as normas[6], já que esses intelectuais, de uma forma ou de outra, não aderiram ao discurso expansionista do Ocidente? Possivelmente essas perseguições ocorrem, pois, de alguma forma, esses escritores levantaram a voz contra toda e qualquer imposição ideológica seja ela ocidental seja oriental, e, ao mesmo tempo, são considerados cooptados pelo Ocidente e pelo Oriente, já que, por serem híbridos culturalmente, "emergem em momentos de transformação histórica". (BHABHA, 1998: 21) Assim, conseguem detectar as causas do atraso econômico e social, tanto aquelas provocadas pelos seus ex-colonizadores como por aqueles que desejam banir toda e qualquer influência ocidental, por ser considerada nociva. Mesmo apontando tais problemas, o receio do retorno da colonização gera nos antigos colonizados um sentimento de revanche contra qualquer questionamento que possa vir a ser feito em relação a sua conduta política e social. Portanto,

> Temos de avaliar a nostalgia imperial, bem como o ódio e o ressentimento que o imperialismo desperta nos dominados, e devemos tentar examinar de forma abrangente e cuidadosa a cultura que alimentou o sentimento, a lógica e, sobretudo, a imaginação imperialista. (SAID, 1995: 43)

Dessa forma, a experiência vivida por muitos intelectuais das ex-colônias não foi das mais satisfatórias, pois são perseguidos ou sofrem atentados, ou recebem ameaças dos muçulmanos fundamentalistas que consideraram seus textos constituídos por elementos tidos como profanos[7]. Esses países não compreendem a lógica da democracia ocidental, baseada no lema Iluminista, e

[5] Há um grande número de intelectuais que se encontra neste grupo, entre eles: Salman Rushdie, Abdelkebir Khatibi, Anita Dessai (já citados), Assia Djebar, Tahar Djaout, Tarik Ali, Hanif Kureishi, entre outros.

[6] Referimo-nos, em especial, aos países onde predominam no governo fundamentalistas islâmicos, como é o caso do Sudão e do Paquistão, entre outros.

[7] O caso mais conhecido é o de Salman Rushdie, acusado de compilar a biografia do Profeta e blasfemar contra o Islã no romance **Os versos satânicos**.

com isso tornam-se intolerantes com seus intelectuais e em conseqüência são chamados de bárbaros pelo Ocidente.

> Que existem problemas reais quanto ao rumo, à democracia e ao desenvolvimento desses países, comprova-o a perseguição do Estado a intelectuais que sustentam corajosamente suas idéias e práticas em âmbito público – Eqbal Ahmad e Faiz Ahmad Faiz, no Paquistão, Ngugi wa Thiongo no Quênia, Abdelrahman el Mûnfi no mundo árabe - grandes pensadores e artistas cujos sofrimentos não embotaram a intransigência de seu pensamento nem atenuaram o rigor de seus castigos. (SAID, 1995: 49-50).

Com isso não queremos dizer que apoiamos as perseguições aos intelectuais sejam eles orientais ou ocidentais, uma vez que o intelectual deve "promover a liberdade humana e o conhecimento" (SAID, 2005:31). Na verdade, como Said, compreendemos que os intelectuais devam ser vistos como modificadores da esfera pública, sejam eles ligados ao poder político ou não. Muitos intelectuais contemporâneos[8] contam com o apoio da mídia e da Internet para divulgar seu posicionamento em relação aos problemas vividos pelo Terceiro Mundo, a Guerra do Iraque, as experiências realizadas pelos grandes laboratórios em países do continente africano, os problemas da má distribuição de renda, o sectarismo religioso, o terrorismo de Estado, enfim, "todo intelectual carrega algum esboço mental ou entendimento do sistema global" (SAID,2003b: 37). Pois, ainda de acordo com o estudioso palestino:

> O papel do intelectual é, antes de mais nada, o de apresentar leituras alternativas e perspectivas da história outras que aquelas oferecidas pelos representantes da memória oficial e da identidade nacional – que tendem a trabalhar em termos de falsas unidades, da manipulação de representações distorcidas ou demonizadas de populações indesejadas ou excluídas e da propagação de hinos heróicos cantados para varrer todos que estiverem em seu caminhos. (2003b: 39)

[8] Citamos os americanos Noam Chomsky e Robin Blackburn, o indiano Aijaz Ahmad, o paquistanês Tariq Ali entre vários outros.

Notamos que os intelectuais da diáspora, por sua vez, num primeiro momento, aproximam-se ao rejeitarem a hegemonia e a totalização das forças institucionalizadas, e ao produzirem, em sua maioria, obras escritas na língua do seu antigo colonizador. Essas narrativas, além de retratarem as angústias individuais na sociedade globalizada, revelam os caminhos que as minorias trilham fora da rota do conformismo, e denunciam o discurso dominante e autoritário tanto da sua sociedade de origem quanto daquela em que foram educados. Nesse sentido, esses intelectuais se colocam à margem da estrutura do poder em que vivem, mas, simultaneamente, são vistos como bens culturais do Ocidente. Rushdie passa a ser um autor canonizado pelo Ocidente, um autor celebrado e incorporado à cultura ocidental[9], mesmo que esteja apontando as falhas desse mesmo Ocidente.

> Rushdie é uma presença importante na cena cultural britânica e um visitante apreciado em congressos e departamentos de pós-graduação em ambos os lados do Atlântico. A publicidade na edição de bolso de *Shame*, da Vintage, baseada em parte numa citação do *New York Times*, o incorpora a Swift, Voltaire, Sterne, Kafka, Grass, Kundera e Márquez.(AHMAD, 2002:97).

Seus textos não deixam de retratar o embate entre o "eu", as tradições milenares, confinadas, e o "outro", os valores ocidentais, o opressor que impõe regras desagregadoras da sociedade indiana, já em si dividida em castas, religiões e etnias. Esse "outro" assume ainda uma postura de libertador, pois, ao entrar em contato com essa cultura distinta, pretende emancipá-la das forças opressoras internas da sociedade indiana.

Assim, pode-se dizer a respeito dos romances de Salman Rushdie, aqui analisados, que o diálogo existente entre a estrutura discursiva, o contexto cultural e a pluralidade de significações possibilita o desnudamento do discurso dominante e autoritário tanto da antiga metrópole quanto da atual sociedade em que vive. Rushdie é um exilado, logo, "está sempre deslocado" (SAID, 2003

[9] Rushdie foi vencedor dos mais importantes prêmios literários americanos, ingleses e franceses.

a:53). Na condição de intelectual exilado realiza o julgamento de sua cultura positiva ou negativamente dentro dos padrões ocidentais em que vive.

> O exílio é um modelo para o intelectual que se sente tentado, ou mesmo assediado ou esmagado, pelas recompensas da acomodação, do conformismo, da adaptação. Mesmo que não seja realmente um imigrante ou expatriado, ainda assim é possível pensar como tal, imaginar e pesquisar apesar das barreiras, afastando-se sempre das autoridades centralizadoras em direção às margens, onde se podem ver coisas que normalmente estão perdidas em mentes que nunca viajaram para além do convencional e do confortável. (SAID,2005: 70)

Rushdie não é o único autor oriental exilado, não é o único a escrever na língua de seu antigo colonizador. Mas que problema existe em escrever na língua do antigo colonizador? Essa opção provoca uma grande celeuma em relação a esses autores, uma vez que essas línguas contêm uma ideologia, um pensamento que rege a cultura que expressam.

Para dominar uma língua, um discurso institucionalizado, devem-se eliminar as imperfeições lingüísticas, as inesperadas armadilhas semânticas, bem como enunciados carregados de sentidos característicos, para assim a escrita se tornar reveladora.

De acordo com Roland Barthes, em **O Grau zero da escritura**, a escrita possui uma função quando

> Colocada no âmago da problemática literária, que só começa com ela, a escritura portanto é, essencialmente, a moral da forma, a escolha da área social no seio da qual o escritor decide situar a Natureza de sua linguagem. Mas esta área social não é a de um consumo efetivo. Para o escritor, não se trata de escolher o grupo social para que escreve: ele sabe perfeitamente que, a menos que se conte com uma Revolução, será sempre para a mesma sociedade.[...] Desse modo, a escritura é uma realidade ambígua: de um lado, nasce incontestavelmente de uma confrontação do escritor com a sociedade; de outro lado, por uma espécie de transferência mágica, ela remete o escritor, dessa finalidade social, para as fontes instrumentais de sua criação. Por não poder fornecer-lhe uma linguagem livremente consumida, a História lhe propõe a exigência de uma linguagem livremente produzida. (1971: 24-25)

O discurso do autor deixa de existir, ouve-se "o rumor da língua" – *le bruissement de la langue* – na voz plural, eco da fricção de falares encenados pelo ritual da leitura. Linguagem utópica por excelência, ligada ao gozo, rechaçando a tentação do significado, a escrita, para Barthes (2002), apresenta-se como um luxo (uma ausência) e inverte a hierarquia dos agentes do contrato lingüístico, de onde emerge, soberano, o Texto.

Ainda de acordo com Barthes e numa perspectiva imanente da percepção/recepção do texto, o leitor é também produtor. Nesse intrincado sistema de palavras e memórias que se cruzam, produzem-se sempre novos sentidos a cada leitura. Além disso, a existência de várias camadas de discursos, possibilitando combinações múltiplas, conforme o desejo do leitor, põe em cena o próprio discurso do desejo. Nesse saber com sabor, na cintilação intransitiva da linguagem rompida ao sabor dos significantes, não se aspira a nenhuma verdade, a nada que possa parar o trânsito da palavra. Pois a memória da escrita é pura deriva, salto mortal no escuro sem rede de proteção. Assim, não há linguagem inocente, nem sentido próprio, mas uma interminável apropriação de palavras cujo rumor (d)enuncia a falência da verdade (substituída pela verdade do jogo).

Certas sociedades impõem os seus signos, e tudo o que estiver em desacordo com eles será condenado, o que faz com que a produção de alguns autores se torne diabólica, impedindo a comunhão instauradora da linguagem.

Para a sociedade islâmica, a totalização de todo e qualquer signo lingüístico se encontra no livro sagrado dos muçulmanos: o **Corão**. Nele, a Tradição de uma sociedade é passada de geração a geração, sem atualização. A Palavra, para os religiosos, está no Texto. Contudo, Salman Rushdie reinventa as tradições presentes na sociedade islâmica, misturando-as ao que apreendeu através da narrativa oral dessa mesma sociedade e dá aos seus textos uma dimensão carnavalesca. Ao reescrever a tradição religiosa, na língua do ex-colonizador, ele reinterpreta as conseqüências da colonização na Índia, e o autor por isso, passa a ser considerado um blasfemador, um *kafer* (incrédulo), pois

além de inverter os valores das metáforas religiosas, Rushdie apreende a linguagem real, falada, questionando assim o poder da *Shari'a*[10].

No caso de **Os versos satânicos**, o autor se inspira na tradição islâmica para construir sua narrativa. Seu "erro", de acordo com os fundamentalistas, foi, além de reescrever a biografia do profeta, utilizar o idioma inglês[11], representante do "inimigo iraniano", os Estados Unidos. Ao fazê-lo, Rushdie recria um universo no qual a construção da identidade articula-se à tomada da palavra por uma comunidade crítica.

Ao se apropriar de uma língua ocidental para expressar suas necessidades, impressões e desejos – uma língua carregada ideologicamente da cultura cujo poder invadiu e colonizou além das fronteiras européias – os escritores das ex-colônias, num primeiro momento, parecem estar limitados a duas justificativas:

1. aceitar a hegemonia lingüística ocidental com ou sem consciência das conseqüências ideológicas do uso desse discurso;

ou

2. posicionar-se publicamente contra a cultura manifestada nessa língua.

A primeira justificativa parece ser de difícil sustentação, visto que esses escritores procuram marcar suas diferenças culturais através do discurso oficial,

---

[10] Muitas fontes descrevem a *Shari'a* (o sistema legal do Islã) derivada de quatro fontes reconhecidas pelo Islã:
A) **o Corão**, do qual se origina o corpo da doutrina como, por exemplo, os rituais, as obrigações legais, elaboradas e mediadas pela *Sunnah*.
B) A *Sunna*h são os costumes, os hábitos, a prática religiosa do profeta, baseada nos *ahadith* quer dizer as Tradições, os ditos morais e as histórias sobre o Profeta, narrados por parentes e amigos do Profeta.
As *qiyas*, (as analogias), a *Ijma'h*, o consenso da comunidade islâmica, para legitimar uma decisão. A interpretação que surgiu recentemente por parte dos estudiosos do Islã é que existem duas principais fontes para as leis: a primeira é o **Corão** e a *Sunnah*, e a segunda são as interpretações sobre certas comunidades em determinados períodos, não havendo, necessariamente, aceitação universal. No entanto, essas fontes concordam em decidir quanto ao sistema e interpretação do código legal. É por essa razão que existem diferentes correntes legais: *madhhab*.
Daí haver grande diversidade cultural – social, jurídica e política – que nos impede de tratar o Islã uniformemente.

[11] "Rushdie's work hinges on his many identities--an Indian Muslim who writes in English, whose family left India for Pakistan, and who now lives in England. *Midnight's Children* (1981), which first brought Rushdie a wide audience and won Britain's Booker Prize, is an allegory about the birth of independent India. *Shame* (1983) focuses on Pakistan's recent rulers". Bohemian ink. Literary Underground Review. http://levity.com/conduroy.

mostrando-se conscientes do legado deixado pela colonização. Já a segunda cai numa armadilha criada pela força ideológica desse mesmo discurso, uma vez que este reitera sua posição de palavra dominante ou discurso de poder. De qualquer forma, as justificativas que levam ao uso do idioma do colonizador mostram a assimilação e a identificação desses autores com a cultura colonialista, assim como o seu senso crítico em relação ao processo colonizador. Tais autores reconhecem a força da alteridade que a linguagem traz e por isso recorrem à outra língua para descentralizar o poder, já que "a linguagem não é um instrumento unívoco: serve igualmente à integração no seio da comunidade e à manipulação de outrem". (TODOROV, 1991:118).

Ao recorrerem ao discurso do antigo colonizador para falar dos e aos antigos colonizados, estabelecem a problemática da alteridade, como ainda nos assinala Todorov, pois "a semiótica não pode ser pensada fora da relação com o outro". (1991:155).

Ex-colonizado, de família muçulmana, criado na Inglaterra, ora vivendo nos E. U. A, ora na Europa, o discurso narrativo de Rushdie se revela como expressão do conhecimento do seu próprio povo, de homens que, como ele, viveram em contato direto com a cultura européia. Seus personagens revelam o choque que o conflito das alteridades produz. Salim Sinai (**Filhos da Meia-Noite**), Saladin Chamcha, Gibreel Farishta (**Os versos satânicos**) e o Mouro (**O último suspiro do Mouro**) vivem a tensão de diversas culturas: a européia com as diversas culturas de castas e religiões que compõem o mosaico que é a Índia e os conflitos internos dessas mesmas culturas. Nessa galeria de personagens Saladin Chamcha é o que melhor encarna essa tensão cultural, pois assimila a cultura do antigo colonizador. Ele busca renegar a sua de origem, mas não consegue se distanciar dela totalmente; não deixa de compará-las, logo, os choques entre ser ou não ser indiano/oriental/inglês/ocidental são inevitáveis:

> "Esqueça de mim", ele implorou. "Não gosto de gente aparecendo para me visitar sem avisar. Já esqueci a regra do jogo das sete pedras e do *kabaddi*, não consigo recitar **minhas orações** [grifo nosso], não sei o que tem de acontecer numa cerimônia *nikah*, e nesta cidade em que cresci eu me perco se sair sozinho. Não é minha terra. Me deixa tonto

> porque parece minha terra e não é. Deixa meu coração tremendo e a cabeça girando". (**VS**: 63)

Apesar de reconhecer-se distante dos hábitos indianos, Saladin continua preso às suas origens, mas, ao mesmo tempo, não está certo a respeito dos seus valores culturais, uma vez que não os recusa totalmente, na medida em que se sente confuso diante dos costumes de sua terra.

Em **O último suspiro do Mouro**, esse conflito se concentra nas origens de Moraes Zogoiby. Sua mãe, a artista plástica Aurora Zogoiby, católica, filha da elite indiana, descendente do navegador português Vasco da Gama, casa-se com Abraham Zogoiby, judeu, descendente de um árabe – o último sultão, Mohamed XI – expulso da Espanha. Na constituição dessa família há a multiplicidade cultural que forma a Índia.

> E disse com todas as letras. "Houve miscigenação". E ainda que fosse fácil sentir compaixão pelos dois, o árabe espanhol expulso de seus territórios e a judia espanhola exilada – dois amantes impotentes unindo forcas contra o poder dos reis católicos -, era apenas do mouro que Abraham se compadecia.(**OUSM:** 91)

Aurora é metáfora da mãe-Índia, seus filhos são descendentes de católicos, mouros e judeus, exemplo das diversas etnias e religiões que formam a Índia. Aurora representa, ainda, a deusa Kali[12] da religião hindu.

> Em nós Aurora evocava um amor que parecia grande demais para nossos corpos, como se primeiro ela criasse o sentimento e depois o impusesse a nós para que o sentíssemos – como se fosse uma obra sua. Se nos pisoteava, era porque nós deitávamos voluntariamente aos seus pés, calçados com botas munidas de esporas; se nos açoitava à noite, era porque adorávamos os golpes de sua língua. Foi quando por fim me dei conta desse fato que perdoei meu pai; todos nós éramos escravos dela, e ela fazia com que a escravidão fosse para nós o paraíso. Segundo dizem, é isso que fazem as deusas.(**OUSM**: 183)

[12] Kali representa criação, destruição, morte, maldição, egoísmo, materialismo, transformação, combate ao medo; tem como tarefa banir o mal, remover sofrimentos, cobiça, e exterminar a ilusão.

Moraes reconhece a força dominadora de sua mãe; para ele, ela representa o passado multicultural, a força opressora da mãe-pátria e a força da tradição religiosa. Apesar de tudo, Moraes nutria enorme fascinação por ela. Ao reconhecer todo o poder de Aurora, pode dizer:

> Quando fiquei sabendo disso, aqueles anos perdidos começaram a torturar-me, a obcecar-me, dia e noite. em sonhos, eu inventava maquinas do tempo que me permitiam voltar para casa antes da morte de minha mãe; e ao despertar ficava furioso de constatar que a viagem fora apenas um sonho.
> (**OUSM:** 340)

Assim como seus personagens, Rushdie sente-se dentro e fora da sua cultura de origem: um oriental que vê seu país fragmentado, e um ocidental que se inscreve no cânone da cultura do Ocidente.

> I am conscious of shifts in my writing. There was always a tug-of-war in me between 'there' and 'here', the pull of roots and of the road. In that struggle of insiders and outsiders, I used to feel simultaneosuly on both sides. Now I've come down on the side of those who by preference, nature or circumstance simply do not belong. This unbelonging – I think of it as *disorientation*, loss of the East – is my artistic country now. Wherever my books find themselves, by a favoured armchair, near a hot bath, on a beach, or in a late-night pool of bedside light: that's my only home.
> **(SATL**, 2002:294)

Salman Rushdie, ao adotar o idioma dos seus antigos colonizadores como modo de expressar sua tradições, conflitos e ambivalências, acaba por proteger seu discurso contra a ideologia dominante. Embora, invariavelmente, em seus escritos haja a marca da dissidência e da contestação, não falta a expressão das ricas e abundantes crenças e práticas das tradições indianas e islâmicas. O uso da língua do ex-colonizador torna-se um instrumento de libertação e auto-afirmação na medida em que o relato de tais experiências nessa língua, de acordo

com Rushdie, expressa com maior intensidade e proveito as divergências em relação à sociedade em que vive.

> Those of us who do use of English do so in spite of our ambiguity towards it, or perhaps because of that, we can find in that linguistic struggle a reflection of other struggles taking place in the real world, struggles between the cultures within ourselves and the influences at work upon our societies. To conquer English may be to complete the process of making ourselves free. (**IH**: 17).

Os textos de Rushdie apresentam a expressão da dupla contradição que consiste no uso da língua do antigo colonizador e de sua forma literária por excelência (o romance) para exprimir a cultura indiana. Através da língua inglesa, Rushdie consegue afastar-se criticamente do cotidiano e de suas tradições para poder apreendê-lo, já que para uma reflexão crítica e aprofundada, a distância se faz necessária. Como os demais autores da diáspora, Rushdie não aceita o discurso dominante quer da antiga Metrópole, quer das novas forças ideológicas presentes na sociedade islâmica e/ou indiana. Kateb Yacine[13], provavelmente o primeiro intelectual norte-africano a escrever em francês, apontou no artigo "Le rôle d'écrivain de l' Etat socialiste" (1965:179-180) a recusa de alguns escritores pós-coloniais a se submeterem às estruturas do poder que os moldava.

> Na nossa tradição árabe, existem alguns poetas que recusaram a mensagem do Profeta. As pessoas acreditavam que poderiam orgulhar-se, mas isto não era verdade. Era o interesse na total confiança, na palavra pela palavra e na recusa em ser domesticado. Existia o verdadeiro poeta. Ele era alguém que não pretendia fazer das suas palavras algo que domasse os homens e que os ensinasse a viver, mas, pelo contrário, alguém que lhes trouxesse a liberdade, a constante e perturbadora liberdade. Eu acredito que a verdadeira mensagem dos poetas resida aí. Não é o fato de dizer para as pessoas o que se deve fazer; é preciso romper com todas as estruturas que foram construídas ao seu redor, é assim que eles devem sustentar as fronteiras. [14]

[13] Kateb Yacine (1929-1989). Intelectual muçulmano, nascido na Argélia, viveu na França até 1948, quando foi obrigado a voltar para a Argélia por defender a legalização dos muçulmanos que viviam na França.
[14] Nossa tradução.

Os "verdadeiros poetas", para Yacine, têm em comum a tentativa de forjar um discurso não totalizante, que consiga se libertar das diferenças e servir como modelo para aqueles que sofrem por terem em sua formação vínculos sócio-culturais com o Ocidente. Esses "verdadeiros poetas" vivem sob a ameaça da repressão, e, em alguns casos, chegam a ser assassinados por extremistas[15]. Como exemplo, citamos, novamente, o famoso caso da sentença de morte decretada contra Salman Rushdie, pelo Irã. Todavia, essa afirmação poderia soar como uma grande simplificação caso houvesse o desejo de se compreender a resistência desses "poetas" descritos por Yacine como negadores da "mensagem do Profeta". Tais autores são atacados, pois, de acordo com os extremistas islâmicos, não são considerados críticos de um poder imposto, e sim refutadores do Islã e de seu Profeta Maomé. A obra de Rushdie rejeita todo e qualquer totalitarismo seja ele social, político ou religioso, por meio de uma literatura que, por diversos caminhos, nega ou colide com algumas censuras impostas em nome da Palavra – do **Corão**, das Sunnas ou coletâneas de Tradições (*hadiths*) de Maomé. Em síntese, autores como Rushdie repelem também as imposições feitas em nome do discurso mais forte da sociedade oriental – a religião.

Através da leitura dos romances de Salman Rushdie apresentados nesse trabalho, sublinhamos as questões relativas ao idioma escolhido para escrever o romance, a cultura que esse idioma carrega, como também os bens culturais trazidos pelo autor.

Logo, os bens culturais atuam na construção narrativa de Rushdie, levando-nos a refletir sobre o perigo que incorremos ao incluir as obras dos autores da diáspora sob um mesmo rótulo, na expectativa de uma melhor compreensão do processo da colonização e do de emancipação, pois

[15] A lista é longa e inclui o romancista e jornalista Tahar Djaout, o poeta Youssef Sebti, o jornalista Sid Mekbel, o dramaturgo Abdelkader A'lloula, assim como muitos escritores e intelectuais cujos trabalhos são considerados antifundamentalistas. Assia Djebar dedicou **Le Blanc de l'Algérie** a esses escritores.

> (...) não é possível [...] operar com os poucos textos que se tornam disponíveis nas línguas metropolitanas e então postular uma completa singularização e transparência no processo de determinação, de modo que toda complexidade ideológica seja reduzida a uma única formação ideológica e todos as narratividades sejam lidas como expressões locais de um metatexto.(AHMAD, 2002: 106)

Aos nossos olhos, a obra de Rushdie se torna singular na medida em que recria um universo, no qual se discute a presença/ausência da identidade. O escritor indo-britânico é um contador de histórias, ricas em elementos carnavalizadores e fantásticos que apreendem a realidade de uma sociedade que sofreu o processo de colonização/emancipação, reescrevendo e recuperando, a partir da visão dentro e/ou fora, a tradição cultural de uma sociedade rica e plural.

2.1 – Pós-colonialismo: A polêmica do termo

> *Havia-me esquecido de mim próprio. Não sou rei? Indolente majestade, desperta! Estás dormindo. Não vale o só nome de rei vinte mil nomes? Às armas, nome!*
> William Shakespeare.**A tragédia de Ricardo II**. Ato III – Cena II: Rei Ricardo

O termo colônia, do latim *colonia*, é usado, de acordo com Alfredo Bosi (1994: 11), para denotar "(...) espaço que se está ocupando, terra ou povo que se pode trabalhar e sujeitar". Tal termo consolidou-se na França no século XVII, para designar um território dominado e administrado por um poder estrangeiro. Já a expressão "espoliação econômica" surgiu pela primeira vez no século XVII, e, no final do século XIX, o termo "colonização" ganha força com a crítica marxista e introduz na França suas variações: "colonialismo" e "colonialista".

Em 1960, “neocolonialista” passa a indicar, na França, o reconhecimento do sistema colonial.

Todavia, hoje, entender o termo pós-colonialismo não é tão simples como parece. Uma possível definição envolve um estudo comprometido com a experiência do colonialismo e seus efeitos tanto no passado como no presente. Pós-colonialismo implica ainda a discussão das mais variadas experiências, como escravidão, migração, as diferenças de etnias e de gêneros, a defesa dos territórios e as respostas contra o discurso imperial ocidental presente em filosofia, história, antropologia e lingüística. Com o fim do colonialismo ocorrido, oficialmente, por ocasião da independência das principais colônias inglesas e francesas, após a Segunda Guerra, o termo ganha um sentido novo. Nota-se, então, uma crescente relação entre a crítica pós-colonial e as minorias raciais do Ocidente. Essas minorias incluem os afro-americanos nos Estados Unidos da América, os anglo-asiáticos e caribenhos no Reino Unido, os aborígines na Austrália, entre outras. Em decorrência, o sentido de pós--colonialismo abarca extensa aplicação, designando uma constante reciprocidade entre o significado de transição histórica, a sociologia cultural e o momento vivido. O termo é concebido a partir das bases discursivas e ideológicas do colonialismo, refletindo, assim, a dominação colonial em todos os níveis.

O pós-colonialismo ainda pode ser entendido como a formulação dos discursos antiocidentais como desafio ao Ocidente. Paralelamente aos estudos pós-coloniais, encontram-se as teorias da descolonização surgidas nas décadas de 50 e 60 do século XX, efeitos dos discursos de descolonização e da formulação do conceito de pós-colonialismo já presentes em Mahatma Gandhi, Frantz Fanon, Amílcar Cabral, entre outros.

Edward Said, um palestino educado no Egito e nos Estados Unidos, baseia suas reflexões sobre o orientalismo nas obras de Michel Foucault: **Arqueologia do Saber** (2004) e **Vigiar e Punir** (1987). Para Said, um intelectual de formação híbrida, o orientalismo é produto das forças da dominação ocidental.

> O Oriente é parte integrante da civilização e da cultura materiais da Europa. O Oriente expressa e representa esse papel, cultural e até mesmo ideologicamente, como um modo de discurso com o apoio das instituições, vocabulário, erudição, imagística doutrina e até burocracias e estilos coloniais. (1995:15).

Apesar de muitas críticas à obra de Said, o mérito de **Orientalismo** está no elo estabelecido entre cultura e poder, uma vez que uma nova reflexão para os estudos[16] sobre o colonialismo foi introduzida, gerando interesse para a compreensão dos discursos coloniais. Graças ao seu trabalho, os termos "orientalismo" e "orientalista" definiram melhor os modos de designar qualquer atitude para melhor conhecer os interesses do Ocidente no Oriente.

Antes da expressão "pós-colonial" existir como um recorte dentro dos estudos literários, ou para caracterizar os autores ligados às ex-colônias britânicas alguns críticos[17] incluíam tais autores na chamada literatura *Commonwealth*, uma forma de opor a literatura produzida por britânicos àquela escrita em língua inglesa por autores indianos ou africanos. Os estudos sobre esses autores, num determinado momento, passaram a se concentrar em analisar a especificidade cultural da obra e sua origem. Em tais narrativas os autores, conhecidos então como pós-coloniais, simbolizavam a resistência ou, talvez, como é freqüente nos estudos sobre o indo-caribenho V.S. Naipaul, a cooptação pelos valores da metrópole[18]. Resulta daí, no dizer de Said, a "interpretação contrapontual" das narrativas inglesas, em especial as do século XIX, que descerra para revelar a ausência ideológica.

> Quando voltamos ao arquivo cultural, começamos a relê-lo de forma não unívoca, mas em *contraponto* (grifo do autor), com a consciência simultânea da história metropolitana que está sendo narrada e daquelas outras histórias contra (e junto com) as quais atua o discurso

---

[16] **Cultura e Imperialismo**. Tradução Denise Bootman. São Paulo: Cia das Letras, 1995. **Covering Islam: How the media and the experts determine how we see the rest of the world.** New York: First Vintage Books Edition, 1997.

[17] Incluímos M. M Mahod, **The colonial encounter: A reading of six novels** (Totowa, E.J: Rowman and Littlefield, 1977). , Abdul R. Jan Mohamed, **Manichean Aesthetics: The politics of literature in Colonial Africa** (Amherst: University of Massachusets Press: 1983).

[18] Ver Neil Lazarus. **Resistance in Postcolonial African Fiction** (New Haven: Yale University Press, 1990) e Selwyn Cudjoe**. V.S Naipaul: A materialist reading.** (Amherst: University of Massachussetts Press, 1988).

> dominante. No contraponto da música clássica ocidental, vários temas se opõem uns aos outros; na polifonia resultante, porém, há ordem e concerto, uma interação organizada que deriva de temas, e não de um princípio melódico ou formal rigoroso e externo à obra. Da mesma forma, creio eu, podemos ler e interpretar os romances ingleses, por exemplo, cujo comprometimento (em geral quase todo suprimido) com a Índia ou as ilhas do Caribe, digamos, é moldado e talvez determinado pela história específica da colonização, da resistência e, ao cabo, do nacionalismo nativo. Neste ponto surgem narrativas novas ou alternativas, que se tornam entidades institucionalizadas ou discursivamente estáveis. (SAID, 1995:.87)

Tais reflexões tendem a um certo maniqueísmo dentro do processo histórico. Em **Cultura e Imperialismo** Said adota o termo "pós-colonial" para identificar autores como Rushdie e suas respectivas narrativas, por considerar qualquer outra terminologia tendendo ao autoritarismo. Outros, no entanto, optaram por chamar essa literatura que não ocidental de "emergente" ou "em desenvolvimento", ou ainda de "Literaturas do Terceiro Mundo". De qualquer forma qualquer dessas denominações mostra-se imprópria.

> (...) a "Literatura do Terceiro Mundo" deveria ser a narrativa da autenticidade, o contracânone da verdade, da boa-fé, da própria libertação. Assim como a má-fé do conhecimento europeu, o contracânone da "Literatura do Terceiro Mundo" não tinha fronteiras – nem de espaço, nem de tempo, de cultura ou classe. (AHMAD, 2002: 144).

Essas designações comprovam o olhar de superioridade lançado pelos países ocidentais sobre os não-ocidentais, já que estes ocupariam a última posição na escala social do desenvolvimento ou ainda não teriam se desenvolvido completamente. Inversamente, tais termos sugerem que as culturas ocidentais estão no ápice ou no centro do desenvolvimento social e humano e assim representam a direção em que se devem moldar as outras culturas.

O mesmo se aplica a "anglófono", "francófano", "hispanófono" e "lusófono" para identificar os países fora da pátria-mãe, onde a mesma língua é falada. Por meio desses prefixos, os termos valorizam toda a contribuição cultural e lingüística dada pela pátria-mãe: as metrópoles inglesa, francesa,

espanhola e portuguesa. Tais termos valorizam os interesses políticos e econômicos da pátria de origem e atenuam as diferenças do significado cultural e lingüístico existentes entre a ex-colônia e a metrópole.

Os chamados intelectuais do Terceiro Mundo, apesar das críticas e da tentativa do silêncio, têm suas vozes cada vez mais ouvidas. Seja em parte do Oriente Médio – Argélia, Egito, Síria, Irã, ou Ásia –, na Índia, na China ou no Timor Leste. Quando qualquer atentado contra a vida ou à liberdade de expressão ocorre, pode-se verificar que esses escritores são ouvidos e reconhecidos. Vale lembrar o caso de **Os versos satânicos**, que com a condenação do autor provocou enorme comoção em todo mundo ocidental e uniu a intelectualidade oriental pela liberdade de expressão.

> "Matar é crime e se instigar ao assassinato como fez o aiatolá Khomeini também. Ele deve ser severamente punido por isso. Sua exortação é ofensiva ao Islã e aos muçulmanos". Foi assim que o egípcio Nagib Mahfouz, prêmio Nobel de literatura de 1988, reagiu ao saber que o líder da revolução iraniana pretende recompensar com U$D 3 milhões a quem matar o escritor indiano Salman Rushdie, descendente de família muçulmana e radicado na Inglaterra. (...) Ontem, a União Nacional de Editores Franceses propôs uma ação comum com a União Internacional dos Editores e as editoras vinculadas à Comunidade Econômica Européia em defesa da liberdade de expressão e em desagravo às ameaças a Rushdie, considerado em documento oficial, 'uma retomada ao barbarismo'.[19]

Assim, trabalharemos com a concepção de que "pós-colonial" assume um sentido comum para designar escritores que emergiram de várias culturas e circunstâncias, que tiveram a experiência de viver num sistema de dominação imposto no passado pelas forças colonizadoras e preparadas para o presente pelas mesmas ou por outras forças externas, como ainda pelas forças neocolonialistas. Os escritores chamados de pós-coloniais procuram, por caminhos próprios, um espaço narrativo que os coloque fora dessas estruturas de poder que os exclui, uma vez que, "O autor é aquele que dá à inquietante

[19] Jornal Brasil, Caderno B, 18 /02/1989, p. 2

linguagem da ficção suas unidades, seus nós de coerência, sua inserção no real". (FOUCAULT, 1987: 28).

Logo, neste trabalho, a palavra pós-colonial indicará a situação de autonomia das culturas cujas narrativas trazem um contra-discurso.

2.2 – A contemporaneidade de Salman Rushdie

> *Ninguém poderá jamais se aperfeiçoar, se não tiver o mundo como mestre. A experiência se adquire na prática.*
> William Shakespeare. **Os dois cavaleiros de Verona.** Ato I – Cena III: Antônio

A contemporaneidade assiste à fragmentação das instituições, que não atuam mais como meio de ordenação das sociedades, segundo pretendiam os ideais Iluministas; a revolução tecnológica assistida nas últimas décadas do século XX tirou-lhes esse poder.

Nessa sociedade surgida ao final do século XX, instauraram-se novas divisões e conflitos de classes não apenas por questões econômicas, como também pela volta à produção e distribuição de poder, que antecede a produção e distribuição de riqueza. A sociedade contemporânea descentraliza o pensamento humanista, e vivencia, assim, conflitos que se multiplicam: "eu", "outro".

Preocupado com a questão da linguagem e com a subjetividade como produção discursiva, Foucault (2004) aponta para a desconstrução da crença num sujeito natural, substancial, capaz de representar, ou seja, de lançar a ponte bem alicerçada da verdade em direção ao objeto.

> O discurso, assim concebido, não é manifestação, majestosamente desenvolvida, de um sujeito que pensa, que conhece, e que o diz: é, ao contrário, um conjunto em que podem ser determinadas a dispersão do sujeito e sua descontinuidade em relação a si mesmo. É um espaço de exterioridade em que se desenvolve uma rede de lugares distintos. (2004: 61)

Assim, a representação, em crise, vira babel lingüística, levando de roldão, em meio à pluralidade das falas, o sujeito e seu olhar sobre o mundo.

Essas categorias, por sua vez, refletem a reformulação de identidades sociais e individuais. O mesmo ocorre nos conflitos cotidianos, no que diz respeito à identificação do sujeito nesse tabuleiro de xadrez.

O "eu" é pluralizado, multiplicado em *personæ* sociais; deixa de ser unívoco, aceita as múltiplas *personæ* que formam sua nova identidade na era da fragmentação e aceita o paradoxo como um modo natural de estar no mundo. O ver, o crer e o saber são ampliados na nova realidade que surge, ampliando-se, assim, o imaginário social e individual. A crise instaurada pela fragmentação possibilita os muitos modos de imaginar. Novas relações sociais se instalam com a pluralização desses fragmentos. Socialmente, rompe-se com as relações estáticas do "eu" com o "outro", tanto como do "eu" com os "outros", e com os vários modos desse "eu", e ainda com o múltiplo "eu" com cada um dos múltiplos "outros". Conseqüentemente, a vida cultural passa a ser um processo, como uma fruição, e a literatura, que necessita manter-se articulada à vida e à cultura, passará a existir apenas como ação, como modo de ler, escrever e pensar este mundo.

Para a literatura o processo foi benéfico, ainda mais no que se refere às literaturas pós-coloniais. Ela assume seu papel fundamental, o de liberdade de criação como processo que visa a coesão social, não se fazendo obrigatoriamente vanguarda, mas não deixando a tradição dominá-la.

A obra de Salman Rushdie, um contra-discurso como forma de reação à metrópole, desvela para seus leitores as relações de poder a que se submetem os indivíduos em geral. Sua obra aponta para novas reflexões – além daquelas

provocadas pelo pós-colonialismo – sobre a própria condição humana, construindo novíssimas interpretações para alma, corpo, sentidos e imaginário.

Por detrás da alegoria fantástica[20] de **Filhos da Meia-Noite**, **Os versos satânicos**, **O último suspiro do Mouro,** Rushdie reinterpreta o mundo em que viveu, uma vez que apresenta a crítica de uma sociedade humana ainda organizada sob a força de um olhar totalizador. Os personagens dessas obras são humanos em deterioração, humanos que são o próprio "outro". Salim Sinai, Gibreel Farishta, Saladin, o Mouro[21] desmitificam a ordem social, sua deterioração é a metáfora da negação, da submissão; assim concebidos são heróis que superam os limites impostos pelo poder unívoco, pois,

> (...) o discurso nada mais é do que um jogo, de escritura, no primeiro caso, de leitura, no segundo, de troca no terceiro, e essa troca, essa leitura, essa escritura jamais põem em jogo senão os signos. O discurso se anula, assim em sua realidade, inscrevendo-se na ordem do significante. (FOUCAULT, 1987: 47).

A obra de Rushdie revela, desvela, explica, narra e interpreta um humano inserido num mundo repleto de contradições, proporcionando o progressivo conhecimento desse mesmo mundo.

2.3 – A experiência narrativa de Salman Rushdie

> *Se eu sou quem sou, que importa a minha origem?*
> William Shakespeare. **Vida e morte do rei João**. Ato I – Cena I: O Bastardo

A obra de Salman Rushdie revela esforços para fazer com que sua narrativa tenha um discurso plural e multicultural. Um discurso que, segundo

[20] Mais adiante discutiremos o fantástico na obra de Rushdie.
[21] Personagens das obras citadas, respectivamente.

Linda Hutcheon, "se limitaria a ser autoconsciente para estabelecer a contradição metalingüística de estar dentro e fora, de ser cúmplice e distante, de registrar e contestar suas próprias formulações provisórias". (1991:41).

A experiência vivida na Índia e no Ocidente estão presentes no discurso rushdiniano na medida em que ocorre a rejeição, o questionamento e o reconhecimento dos dualismos resultantes pelo discurso oficial, como por exemplo: ficção-realidade; mesmo-outro; literatura-crítica. O caráter carnavalizador de seu discurso se encontra nos romances analisados a partir do momento em que o passado é revisitado e os fatos são reelaborados numa perspectiva divergente e distanciada das imposições dos discursos dominantes. A carnavalização é usada como procedimento que ressalta os contrastes da cultura islâmico-indiana.

Hoje, nota-se que a carnavalização se torna parte integrante da vida social e cultural, de acordo com Bakhtin "Cabe observar que a cosmovisão carnavalesca também desconhece o ponto conclusivo, é hostil a qualquer desfecho definitivo: aqui todo o fim é apenas um novo começo, as imagens carnavalescas renascem a cada instante" (1997: 168).

Rushdie aproveita bem a linguagem carnavalizadora para abalar as certezas construídas e a ordem imposta. Seus personagens desenvolvem-se em ambientes onde a inversão de valores e a fragmentação/mutação/transmutação é uma constante.

Nota-se, então, que a idéia da carnavalização[22], que Bakhtin esboça em **Problemas da Poética de Dostoiéveski** (1997), exibe-se, no conjunto de obras aqui analisadas, ora na construção dos personagens, ora na linguagem utilizada, já que "a carnavalização não é um esquema externo e estático que se sobrepõe a um conteúdo acabado, mas uma forma insolitamente flexível de visão artística, uma espécie de princípio heurístico que permite descobrir o novo e o inédito" (1997:168).

[22] Em **Problemas da Poética de Dostoievski**, Bakhtin estabelece a origem do carnaval e da carnavalização na sátira menipéia.

O cotidiano rompe com a continuidade, pois explode o linear, deixando visível nos fragmentos o plural. Cada um dos fragmentos busca ampliação e sobrevivência, isso porque em qualquer totalidade a aliança de partes é sempre temporária. Nessa medida, os textos de Salman Rushdie, além de serem marcados pela auto-reflexão e auto-referência, introduzem a desordem e não mantêm a relação necessária entre enredo e a esperada coerência estilística da arte tradicional.

Com seu método de exploração de possibilidades, o autor faz com que da fragmentação resulte o reconhecimento das infinitas ordens de idéias presentes nos entretextos e nos entre-tecidos sociais/culturais.

Em **Os versos satânicos**, por exemplo, a narrativa desordenada surge com a enunciação e desenvolve-se fora dos padrões da narrativa tradicional. A seqüência lógica, aparentemente, é rompida. Essa desordem carnavalizadora tem a ver com a crença na descontinuidade da experiência e com a indecisão dos fatos. Essa obra apresenta contestação e contradição; a lógica é desafiada pelo processo carnavalizador, e em nos personagens rushdianos sonho e realidade coexistem. A origem da narrativa é atribuída ao delírio de Gibreel Farishta, caracterizado pela ambigüidade típica da lógica onírica. A história de Mahound, por exemplo, é um dos principais delírios de Gibreel Farishta, que assume o papel do arcanjo Gabriel ("Gibreel", em árabe) e algumas vezes aparece para ser confundido também com Mahound, com quem ele está conectado. Gibreel se encontra ligado por um brilhante cordão umbilical a Mahound, a quem escuta em transe.

> Mas, depois de descansar, ele entra num tipo de sono diferente, uma espécie de não-sono, estado que chama de escuta, e sente uma dor retorcendo-lhe as entranhas, como algo que tenta nascer, e então Gibreel, que estivera pairando no alto, observando, sente uma confusão, quem sou eu, nesses momentos começa a parecer que o arcanjo está realmente dentro do Profeta (...). (**VS**:110)

Quando Mahound tem a visão da visita do arcanjo Gabriel, Gibreel Farishta ouve uma voz que obriga seu maxilar a se mover e balbuciar quatro palavras que parecem partir do próprio Mahound. Os versos que Mahound pronunciaria numa assembléia pública do Grande Abu Simbel declaram sagradas as deusas pagãs al-Lat, al-Uzza e Manat no lugar da supremacia do Deus Único (Alá).

> Ele pergunta:é possível que elas sejam anjos? Lat, Manat, Uzza...pode-se dizer que são angélicas? Gibreel, você tem irmãs? Serão as filhas de Deus? Ele se castiga, Oh, minha vaidade, sou um homem arrogante, isto é fraqueza, é apenas um sonho de poder? Devo trair a mim mesmo por uma cadeira no conselho?"(**V.S**:111)

Posteriormente, depois de lutar com o Arcanjo – na forma de Gibreel Farishta – Mahound acredita que seu encontro foi com "Shaitan" (Satã, em árabe) e que os versos foram proferidos por inspiração satânica, devendo ser repudiados. Ele corre para a Casa de Pedra Preta (a Caaba, na Meca), onde ele os ab-roga:

> Versos infames que fedem súlfur e enxofre, para apagá-los para todo e sempre, de forma que sobreviverão em apenas uma ou duas coleções pouco confiáveis das velhas tradições e os intérpretes ortodoxos tentarão desmentir sua história (...) (**VS**: 122)

Com isso, o discurso da ideologia dominante é contestado, fazendo com que a carnavalização seja utilizada como mecanismo de subversão:

> A problematização substitui a demolição. Romances como **The White Hotel**, de Thomas, ou **Midnight's Children**, de Rushdie, fazem o mesmo em relação às noções de formação de sujeito: desafiam o pressuposto humanista de um eu unificado e uma consciência integrada, por meio de um estabelecimento e, ao mesmo tempo, da subversão da subjetividade coerente. (HUTCHEON, 1991: 15)

Logo, os modos como vemos as coisas, as pessoas, os fatos do mundo, decorrem do que sabemos, do que cremos, do que imaginamos.

A imaginação sugere uma mediação entre o que sabemos e o que acreditamos que seja, que possa ser ou vir a ser, e a carnavalização se aproveita dessa sugestão da imaginação. Esta deve sua existência a um estado intermediário entre o que chamamos de ficção e o que se impõe como realidade. A carnavalização na obra de Rushdie se vale desse processo.

Ao retratar em seus romances as comunidades de desajustados, desenraizados, imigrantes e asilados lunáticos, Rushdie transforma a carnavalização no elemento de equilíbrio entre o interior e o exterior. Isso o impede de aderir sem restrições a um ou de deixar-se perder completamente no outro.

Afinal, assim como o homem é o único ser que sabe que é mortal – daí o medo da morte – é também o único que ri, o que nos permite aproximar a atitude irônica do sentimento de desencanto e de impossibilidade de adequação do homem ao mundo, fonte de angústia e apreensão. Já que podemos rir, por que não transformar o riso em reação e denúncia contra o absurdo da existência?

2.4 – A lição dos desenraizados

> *Dá-me raízes, terra!*
> William Shakespeare. **Timão de Atenas**. Ato IV – Cena III: Timão

O final do século XX apresentou o desencantamento com os ideais modernos e o fracasso da democracia preconizada pelos iluministas e a religião, em alguns países, assume papel fundamental na vida pública. O mundo contemporâneo assiste ao debate de todos esses conflitos, e o fundamentalismo religioso é visto como uma ameaça para os Estados modernos.

Logo, não podemos deixar de notar que o fundamentalismo, seja de qualquer religião é um fenômeno político de nosso tempo. O fundamentalismo islâmico[23], nosso ponto de interesse, é uma forma de reafirmar uma identidade política de países que durante anos viveram subjugados pelo Ocidente. Nos anos 70, a Revolução Islâmica do Irã foi uma resposta direta aos esforços do Xá Reza Pahlev em adotar forçosamente, numa sociedade secular, modelos e valores culturais do Ocidente. O fundamentalismo, nesse estágio, representou a preservação cultural de nações, que durante anos, em especial após a Primeira Grande Guerra, foram obrigadas a adotar os valores culturais do Ocidente. A moralização religiosa imposta pelos fundamentalistas, foi a maneira encontrada para a preservação da identidade cultural. No Ocidente, o fundamentalismo islâmico cresce entre milhares de imigrantes que se apegam a ele para marcar a diferença.

Nos anos 90, o fundamentalismo ganha força com um traço de identidade própria, abrindo-se para um debate político e para uma discussão de sua prática social. Jeffrey Hadden e Anson Shupe (1989) resumem o objetivo do fundamentalismo: este tem proclamado uma autoridade que emana de uma tradição sagrada que deve ser reinstaurada como um antídoto para uma sociedade cujos valores morais e culturais foram desviados. Outra observação importante feita por esses autores é a justificativa dada para a presença do fundamentalismo em tantas partes do mundo: a globalização, que de alguma forma excluiu alguns países, principalmente os países orientais, de religião islâmica. Não basta a liberdade de culto e o reconhecimento institucional da pluralidade religiosa, os fundamentalistas querem mais direitos, melhores condições e a proclamação de sua supremacia moral sobre os demais, pois a sociedade, para eles, passa por um processo de destruição apocalíptica, e assim a religião passa a ser a única salvação.

---

[23] A origem do termo "fundamentalismo" está ligada aos panfletos escritos por pastores protestantes que se colocavam contra a perda dos valores e princípios evangélicos. Esses panfletos foram publicados nos Estados Unidos entre 1910 e 1915 com o título "*Os fundamentos: um testemunho da Verdade*."

Observa-se, no entanto, que o fundamentalismo não é a única forma de preservação dos costumes religiosos e culturais. Na Inglaterra, por exemplo, há um grande movimento para a preservação dos costumes das minorias, sem que necessariamente se recorra ao fundamentalismo. É o caso dos autores que vivem no entre-lugar das culturas, esses buscam preservar ou reafirmar sua identidade por meio de suas obras literárias. Dessa forma, os textos pós-coloniais têm uma ligação íntima com essa resistência, assim é que a narrativa de Salman Rushdie leva o leitor a compreender a resistência e a conhecer as estruturas do poder impostas e/ou engendradas pelo Ocidente.

Rushdie publica sua obra numa sociedade não islâmica, apesar de na Inglaterra viverem cerca de seis milhões de muçulmanos, em sua maioria arraigados aos seus costumes. No Ocidente, sua obra não é vista como uma ameaça às estruturas do poder, mas no Oriente, depois de **Os versos satânicos**, romance que captou toda a ira das forças fundamentalistas do Islã, Rushdie passou a ser considerado um escritor maldito, condenado e punido por vários países do Oriente[24].

Analisando especificamente o caso de **Os versos satânicos**, um dos poucos romances a causar grande impacto fora dos círculos literários por definir o papel do Oriente no mundo pós-guerra-fria, percebe-se que o discurso autoritário do outro a ser combatido pelo Ocidente, não seria mais o comunismo, e sim o fundamentalismo islâmico que surgia com força total em boa parte do Oriente, após a Revolução Islâmica do Irã, em 1978.

Os versos satânicos foi considerado pelos aiatolás do Irã "sem dúvida um dos versículos do Grande Satã", os líderes do Irã levaram ao pé da letra o título do romance. De acordo com estudiosos do Islã, Ibn Sa'd e Tabari, Satã interferiu na recepção da Palavra divina, quando o Profeta recebia a Surata 53, "A Estrela". Declara a tradição que Maomé sentiu-se inspirado a proferir dois versículos que declaravam que se podiam reverenciar as três deusas do paganismo dos habitantes de Meca: al-Lat, al-Uzza e Mannat, como

[24] Além do Irã, que puniu Rushdie, vários países árabes e islâmicos proibiram a obra. A Índia, país de nascimento do autor, foi o primeiro a proibir **Os versos satânicos**.

intermediadoras entre os homens e Deus. Com isso, durante um período, os coraixitas pagãos rezavam ao lado dos muçulmanos, pois viam que Maomé aceitara as suas divindades. Tempos depois, Maomé recebeu uma nova revelação, indicando que a aparente aceitação do culto das divindades pagãs fora inspirada por Satã. Esses versículos foram substituídos por outros que diziam que a adoração das três deusas era herética:

> Tais divindades não são mais do que nomes com que os denominastes, vós e vossos antepassados, acerca do que Deus não vos conferiu faculdade alguma. Não seguem senão suas próprias conjecturas e as luxurias de suas almas, não obstante ter-lhes chegado o guia de seu Senhor. (**Corão**, Surata 53, versículo 23)

Os versículos desse episódio ficaram conhecidos como os "versos satânicos". Ao usar este título em sua obra, Rushdie não parodiava a vida do Profeta como os líderes religiosos alegavam, mas, sim, invertia a intenção dos referidos versos: ao escolher esse título, o autor estava desafiando o senso de identidade dos ingleses, brancos e europeus, rejeitando-lhes sua pretensão de centro, bem como seu discurso profundamente autoritário.

Na verdade, ao defender seu romance, o autor indo-britânico, de origem muçulmana, estava defendendo o hibridismo:

> Standing at the center of the novel is a group of characteres most of whom are British Muslims or not particulary religious persons of Muslim background, struggling with just the sort of great problems that have arisen to surround the book, problems of hybridization and ghettoization, of reconciling the old and the new. Those who oppose the novel most vociferously today are o the opinion that intermingling with a different culture will inevitably weaken and ruin their own. I am of the opposite opinion. **Satanic Verses** celebrates hybridity, impurity, intermingling, the transformation that comes of new and unexpected combinations of human beings, cultures, ideas, politics, movies, songs. It rejoices in mongrelization and fears the absolutism of the Pure. Mélange, hotchpotch, a bit of this and a bit of that hownewness enters the world, and I have tried to embrace it. **The Satanic Verses** is for change-by-fusion, change-by-conjoining. It is a love-song to our mongrel selves. (**IH**: 394).

Na tentativa de definir um sentimento nacional da Índia, o autor aplica, de acordo com suas palavra, "um ecletismo historicamente válido", propondo um ataque ao "limitado mito da autenticidade", um ataque localizado em todos os campos da linguagem utilizada em seus textos. Uma vez que a experiência da imigração fora para Salman Rushdie crucial, por ter enfrentado, inquietamente, os problemas de um imigrante no seu novo país[25].

Por um lado, sua emigração destaca o seu "status" de pertencer a uma minoria, por outro, deu a seus trabalhos uma imediata relação com a língua da literatura central, fazendo com que seus livros fossem lidos sob uma nova perspectiva, com novos questionamentos.

Ao expor os flancos abertos pela colonização em sua obra, reafirmam-se os argumentos de Edward Said, para quem o imperialismo criou a literatura inglesa no que ela era, mas o fim do império trouxe o fim da supremacia dos ingleses. Autores como Rushdie redefiniram os estudos literários e a literatura inglesa contemporânea, dando-lhe um novo perfil, uma nova linguagem, a exaltação da cultura britânica, no modelo do século XIX, é encerrada com esta nova geração de autores. Uma nova geração de autores é formada, reconfigurando a Inglaterra e sua literatura.

2.5 - Literatura e política no espaço rushdiniano

> *Dai palavras à dor. Quando a tristeza perde a fala, sibila o coração, provocando de pronto uma explosão.*
> William Shakespeare. **Macbeth**. Ato IV – Cena III:Malcolm

Para Aristóteles o homem é um animal político e isso não o diferencia das demais espécies animais; nessa lógica, um leão ou um golfinho são animais

[25] Hoje Rushdie vive entre os Estados Unidos e Inglaterra.

políticos, pois todas as espécies se organizam e agem, cada uma a seu modo, numa *"polis"*. No entanto, a "*polis*" humana avança pelo exercício do imaginário para além de si mesma, construindo-se através da ideologia e da poesia. A experiência vivida pelas ideologias e visão poética, uma visão aberta do fenômeno humano tanto quanto da sua cultura, da sua sociedade de sua arte e da sua ciência, se imprime no romance contemporâneo. É a compreensão de que todos os avanços humanos de até então ocorreram no preenchimento dos espaços vazios do imaginário presentes na tessitura e ou textualidade das culturas humanas, e resultaram em ampliação proporcional dessa mesma tessitura e/ou textualidade.

A exploração das possibilidades, propiciada pela contemporaneidade, permite a exploração dos espaços vazios intertexto/tessitura do silêncio, a abordagem poética, que liga pelo imaginário, diversos fragmentos textualmente construídos, propicia uma comunicação entre esses fragmentos e unidades totalizadas, percebidas como uma realidade infinita, inesgotável. Nesse campo, Rushdie apreende/compreende a estrutura ideológica presente em sua obra, já que esta reflete a compreensão de que toda realidade científica ou artística é passível de textualização, não apenas pela descrição e pelo conceito, mas sobretudo, pela imaginação, através de um diálogo e uma linguagem que lhes são próprios.

> Neste século, a história parou de dar atenção à velha orientação psicológica da realidade. O que eu quero dizer é que, hoje em dia, a personalidade não é mais o destino. A economia é destino. A ideologia é destino. Que importa para fome, para a câmara de gás, para uma granada, a maneira como você viveu sua vida? Vem a crise, vem a morte, vem o seu patético eu individual não tem nada a ver com isso, sofre os efeitos apenas. (**VS**: 409)

A preocupação ideológica apreendida pela imaginação nos romances de Rushdie apresenta essa preocupação ao discutir a dificuldade de organizar um país culturalmente plural numa nação una, sem diferenças. Rushdie combate a univocidade, a linearidade retórica, realizando na sua "*polis*" literária sua

atuação política. Sua obra aponta o reconhecimento dos diversos "eus" e "outros" que formam a Índia.

> And the multiplicity, finally, was the point. In the modern age, we have come to understand or own selves as composites, often contradictory, even internally incompatible. We have understood that each of us is many different people. Our younger selves differ from our older selves; we can be bold in the company of our lovers and timorous before our employers, principled when we instrtuct our children and the corrupt when offred some secret temptation;we are serious and frivolous, loud and quite, aggressive and easily abashed. The nineteenth-century concept of the intergrated self has been replaced by this jostling crowd of 'I's. And yet, unless we are damaged, or deranged, we usually gave a relativily clear sense of *who we are*.I agree with my many selves to call all of them me'. This is the best way to grasp the idea of India. (**SATL**:178-9)

É nessa relação que Rushdie, preocupado com a ideologia imposta, expressa seu posicionamento em relação aos problemas das diferenças culturais, engendrados pela nova ordem mundial que já começara a ser desenhada nos anos 80, quando Margaret Thatcher assume o poder na Inglaterra, e, Ronald Reagan nos Estados Unidos.

Rushdie desconstrói as conseqüências dessa nova ordem mundial que absolutiza os valores do Ocidente, ignorando as outras culturas. Como fica o equilíbrio dessas forças? Em artigo publicado no jornal inglês **The Guardian**,[26] Rushdie alerta para a importância do diálogo entre as culturas, pois, caso isso não acontecesse, o Terceiro Milênio seria marcado por ressentimentos, violência, fanatismo, despotismo, como efeitos da injustiça geral. Como podemos ver, o escritor não estava errado em suas previsões.

Em **Os versos satânicos**, o choque de cultura está representado numa mesma família. Saladin é filho de um nacionalista indiano, de origem muçulmana, que parte para a Inglaterra para estudar. Lá assume a personalidade britânica, consegue a cidadania e retorna para Índia e contesta o pai, visto como um opressor. O personagem nega suas origens ao contestar o pai e, ao mesmo

[26] **The Guardian**, 6 de janeiro de 1999.

tempo, rejeita o discurso autoritário do nacionalismo indiano por não se considerar mais um deles.

> Diga para seu filho", Changez fuzilou Nasreen, "que ele foi para o estrangeiro para aprender a desprezar sua própria gente,sua própria gente só pode se sentir desprezada por ele. O que ele é? Um pequeno lorde, um grande panjandrum? É isso que eu ganho: perco um filho e ganho um monstro?"
> "Tudo o que eu sou, meu caro pai', Saladin disse ao homem mais velho, 'devo ao senhor.(**VS**:51)

O pai de Saladin cria uma imagem do filho, e este, por sua vez, transmite a ele uma outra que acredita ter sido construída pelo próprio pai. É nesse tipo de discurso que o sujeito impõe as determinações que sedimentam a unidade ideológica. De acordo com Umberto Eco (1984:332), as relações de forças vigentes na formação social seriam "puramente aleatórias se não fossem disciplinadas por um modelo de poder, que conte com o consenso de todos e os torne a todos dispostos a se reconhecerem nele". E, para esse fim, intervém a retórica, ordenadora e modeladora da linguagem, que legitima relações de força (transformadas em relações simbólicas) e criminaliza outras.

Nesse sentido, através do discurso, a literatura ratifica sua atitude socialmente simbólica:

> Assim, [...] o "texto", o objeto de estudo, é ainda mais ou menos construído como algo coincidente com a obra ou expressão literária individual. Contudo a diferença entre a perspectiva imposta e possibilitada por esse horizonte, e a explicação do texto comum, ou exegese individual, é que aqui a obra é apreendida essencialmente como ato simbólico." (JAMESON, 1992 : 69)

A literatura, na busca de revelar, desvelar, explicar, narrar e interpretar o mundo através das palavras, proporciona o progressivo conhecimento do mundo e oferece várias possibilidades para estabelecer uma relação com a política, sem ser maniqueísta ou ligada aos dogmas partidários. Deve-se observar que a literatura pós-colonial é parte de um processo geral de afirmação cultural e

política cujos autores escrevem para ou em nome do momento posterior à independência da nação, da comunidade regional ou continental, ou para as aglomerações de pátrias e diásporas culturais ou raciais. Nessa situação sempre há um meio de vincular o retorno às origens culturais e à celebração da autenticidade.

Nos textos de Salman Rushdie, os narradores assumem uma postura de agentes infiltrados, são narradores-personagens ou oniscientes que observam, dentro de um espaço fragmentado, o desenvolvimento da trama ambientada, na antiga metrópole ou na ex-colônia com espírito de revisão, reinterpretação e reconstrução do espaço intermediário das identidades. Esses agentes infiltrados ora recontam a História da Índia pós-independência, ora questionam a formação do local sem negar o global, ora discutem as mazelas da colonização e suas conseqüências em sua sociedade.

O escritor reflete sobre as múltiplas identidades através da cultura recebida pela tradição oral. Suas histórias são entrecortadas por aquelas contadas por seus antepassados, como podemos observar nessa passagem que descreve o Profeta Maomé em **Os versos satânicos**:

> O negociante: tem a aparência devida, testa alta, nariz de águia, largo de ombros, estreito de quadris. Estatura mediana, pensativo, vestido com dois pedaços de pano comum, cada um com quatro ells de comprimento, um enrolado no corpo, o outro sobre o ombro."
> (**VS**:95)

Em **Filhos da Meia-Noite**, **Os versos satânicos** e **O último suspiro do Mouro** evidencia-se o conflito produzido pelo contato de diversas culturas e a pluralização do sujeito na formação de uma cultura híbrida. Nessas narrativas há o diálogo da vida pessoal das principais personagens ficcionais e a História da Índia pós-independência, situando na identificação da História da nação o lugar da identidade individual.

> Assim, ao escrever este texto, sou obrigado a arrancar a casca da História, a prisão do passado. É hora de chegar a uma espécie de fim, hora de fazer com que a verdade a meu respeito venha finalmente à tona, livre do poder sufocante de meus pais, livre de minha pele escura. (**OUSM**: 147)

Rushdie fragmenta o discurso ideológico do poder em seu discurso literário, transgredindo-lhe os códigos instaurados pelos discursos ideológicos e comprometidos com o mascaramento do real para servir à política de forças que desvia a trajetória histórica por deformação da realidade ao discutir sua permanência. Essa articulação não é ingênua, há um conflito de forças que se estabelece pelas práticas opostas entre os dois tipos de discursos: por um lado temos o discurso ideológico, cujo objetivo principal é ocultar a realidade, transformando-a em invisível e indizível, do outro lado, temos o discurso literário que desconstrói, desvela o real recalcado pelas normas estabelecidas pelo sistema oficial e que preenche os espaços vazios das vozes silenciadas no texto, ligando pelo imaginário os diversos fragmentos do texto conhecido, proporcionando uma comunicação entre esses fragmentos para compreender a unidade totalizada do texto e do espaço imaginário.

O discurso ideológico presente na ex-colônia britânica mantém o processo de alteridade, uma vez que a multiplicidade de culturas existentes na Índia causam os conflitos internos. O Poder não aceita o multiculturalismo, já ignorado anteriormente pelos britânicos. Ao desvelá-lo, Rushdie legitima a existência da multiplicidade cultural em seu país, provocando a reflexão sobre a extrema tensão histórica que os países do Terceiro Mundo vivem em função da reordenação promovida pelas grandes potências econômicas e por seu fechamento em blocos de poder, porque se utilizam do controle tecnológico e econômico para perpetuar os sistemas de dominação.

Recorrendo aos elementos das diversas culturas que compõem a Índia, Rushdie relê a História do seu país de origem, transfigurando-a e apontando as mazelas da barbárie. Tal como sugere Walter Benjamin ao considerar que a História se tem constituído de forma parcial. O problema se coloca para ele,

entretanto, em termos de uma escolha ideológica por parte dos historiadores que acabam contando a história daqueles que vencem, fazendo com que esta seja apenas a história dos dominadores, cujos bens culturais são impostos aos vencidos. É em função disso que ele chega à seguinte conclusão: "nunca houve um momento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie. E, assim como a cultura não é isenta de barbárie, não o é, tampouco, o processo de transmissão da cultura." (BENJAMIN, 1989: 225).

O pensador alemão tem razão uma vez que o processo de transmissão da cultura branco-européia aos países colonizados, sobretudo na Ásia e na África, não se realizou de outra forma senão pela barbárie. Os conquistadores sempre impingiram a sua "cultura superior", ou melhor, sempre fizeram a sua "narração–colonização" através da força. Nas colônias, o interlocutor legal e institucional do colonizado, o porta-voz do colonizador e do regime de opressão, sempre foi o policial ou o soldado, que utilizavam uma linguagem de pura violência. De acordo com Frantz Fanon, o intermediário do poder colonial "não torna mais leve a opressão, não dissimula a dominação. Exibe-as, manifesta-as como boa consciência das forças da ordem. O intermediário leva a violência à casa e ao cérebro do colonizado."(FANON, 1980:225).

Na Índia inglesa, o comércio nas mãos britânicas, a exploração da população local através de impostos, a usurpação da cultura local e a segregação são alguns fatos que mancham a narrativa oficial dos colonizados. Vejamos que em 1791, os ingleses decretaram uma lei que excluía o direito dos eurasianos a exercerem funções na *Board of Control* da *East Indian Company*, sob a alegação de que os indianos detestavam os mestiços, abalando, com isso, o prestígio da Companhia. Na realidade, os diretores da Companhia viviam como aristocratas e não poderiam suportar a presença de um mestiço nas mais altas funções, como ainda havia o receio de os mestiços expulsarem os ingleses da colônia, a exemplo da revolta do Haiti durante a Revolução Francesa. Casamentos inter-raciais foram proibidos, e na Era Vitoriana algumas punições foram impostas aos ingleses que insistissem em se casar:

> "Na época vitoriana, lorde Curzon interveio, modificando o alcance da proibição: os que se casassem com mulheres nativas deviam saber que suas carreiras seriam prejudicadas; o mesmo aconteceria com os que tinham amantes, e seria conveniente parar de exibi-las em qualquer ocasião. Caso contrário, o infrator seria transferido."
> (FERRO, 1996 :147)

Ao imporem seu domínio, os colonizadores ingleses edificaram, como dizia Walter Benjamin, o seu "monumento da barbárie", podendo ser vistos como os verdadeiros bárbaros, disfarçados e/ou travestidos de civilizadores que usurpavam os bens culturais dos colonizados, assim como sua força produtiva.

2. 6 – Literatura Inglesa e a Era Thatcher

> *Não dão os ingleses um cétil para auxiliar um aleijado, mas darão dez para ver um índio morto.*
> William Shakespeare. **A tempestade**. Ato II – Cena II: Tríinculo

Os anos 80 mudaram o perfil do mundo. Crise no Leste Europeu detonada com o sindicato Solidariedade, eleição do Papa conservador João Paulo II, surgimento da Aids, mudando o livre comportamento sexual conquistado nos anos 60/70, eleição do republicano Ronald Reagan nos E.U.A e a eleição da conservadora Margaret Thatcher na Inglaterra.

Como plataforma de campanha, Thatcher incentivava o nacionalismo xenófobo na Inglaterra e a rejeição aos imigrantes (a maioria oriunda das ex--colônias britânicas). A plataforma do Partido Conservador, de Thatcher,

buscava recuperar supremacia do Império Britânico[27]. Ao justificar tal supremacia, a Dama de Ferro sustentava o receio dos britânicos em relação à invasão dos outros . Thatcher semeava o que estaria por vir: a rejeição ao multiculturalismo. Muitos britânicos a viam como uma heroína, uma dirigente destemida que afirmava e defendia o que as pessoas comuns sentiam. E assim a elite liberal pôde desprezar, sem receio, os imigrantes. Em 1979, Margaret Thatcher foi eleita, e com apoio de seu eleitorado, tornou-se responsável por deixar em ebulição os problemas que emergiriam em torno da política racial implementada pelo novo governo. Ações contrárias às minorias étnicas persistiram, e Margaret Thatcher tratou disso com singular perspicácia política. Ela percebeu a possibilidade de restabelecer o elo entre a perspectiva que os ingleses tinham sobre raça e a sua liderança política. Rushdie, em **Os versos satânicos,** nos dá a clareza do que significou essa xenofobia estimulada pelos conservadores:

> - Naquela ruazinha, foi que a polícia agrediu os Três de Brickhall, depois os acusou injustamente, deu voz de prisão e processou; lá naquela rua ele encontraria o cenário do assassinato do jamaicano Ulysses. E. Lee, e naquele bar a mancha no tapete marcando o lugar onde Jatinder Singh Mehta tinha da o último suspiro. 'O **thatcherismo** [grifo nosso] está surtindo efeito', ela pronunciou, enquanto Chamcha, que não tinha mais vontade ou palavras para discutir, para falar de justiça ou do império da lei, observava a raiva cada vez maior de Anahita. (**VS**:271)

O novo governo da Dama de Ferro dava uma guinada para a direita, estimulava o livre mercado e a xenofobia. Ideologicamente, o mundo que Thatcher estimularia a existir deveria ignorar o bem-estar social em favor do individual. O capitalismo, enfim, triunfaria:

[27] Em 1978, defendia no programa do Partido Conservador – World Action- o xenofobismo, ao afirmar que compreendia o medo dos britânicos em ver sua nação encharcada de povos de diferentes culturas. *Granada Television*, 30 janeiro de 1978.

> The bourgeois individual was reconstructed, the moral self (imperfectly) recovered, rules of individualism and entrepreneurialism were applied to most aspects of life. 'Society', said Mrs Thatcher in a phrase much quoted against her, 'did not exist.' But her meaning was perfectly clear: society consisted not of a "nanny state"organizing all in the presumed best interests of each, but was the sum of individualisms, the achievement of its most energetic selves. (BRADBURY, 1993: 397).

Com a independência da Índia e a criação do Paquistão, muitos indianos foram viver na Inglaterra. Severas leis imigratórias foram impostas pelo governo inglês nos anos de 1962, 1965 e 1968. A Frente Nacional foi criada em 1966 e atuou em toda parte da Inglaterra até os anos 70, quando Margaret Thatcher começou a persuadir seus eleitores a adotar a retórica racista. O Ato Nacionalista de 1971 abandonou a distinção entre não-britânicos e os cidadãos das nações da "Commonwealth"; a lei de 1981 negou cidadania às crianças de "status duvidoso" nascidas na Inglaterra. A mais famosa afirmação em relação ao sentimento anti--imigrante é de Enoch Powell (1969), que em 1968 afirmou que a presença de estrangeiros[28] poderia fazer correr "rios de sangue" pelas ruas da Inglaterra. Powell afirmava que "Indianos ou asiáticos nascidos na Inglaterra, poderiam ser ingleses. Legalmente ele seria um cidadão nascido no Reino Unido, mas na prática seria um indiano ou asiático."(1969: 237) [29]. Para os conservadores que aprovavam leis racistas, o racismo fazia parte da conduta humana.

> People have criticised these measures because they say they are racialist, as if racialist is a word of abuse. What does racialist mean? It means tribal. After all, man is a tribal animal. We have a feeling of kith and kin for people like ourselves, with our own background and culture. (MILES &PHIZACKLEA, 1984: 106)

[28] Referência aos indianos e asiáticos os "*nonwhite*".
[29] POWELL. Enonch. "Immigration". IN: **Freedom and Reality**. N.Y: Arlington House 1969.p. 237.

Nos anos 80, Thatcher consolidou sua posição através de uma liderança política incontestável, dirigindo a nação com aguda convicção política para o livre mercado. Em seus discursos dirigidos para os desempregados britânicos, dizia-lhes que viviam no melhor e mais importante país do mundo por conta do seu passado colonial de glórias. Ela estava determinada a recolocar a Inglaterra no pódio dos grandes Impérios, afirmando que a população britânica deveria se orgulhar em ter conquistado e civilizado o resto do mundo.[30] De acordo com o historiador Philip Dodd:

> Mrs. Thatcher's Britishness depended upon a sustained process of *purification* and *exclusion*. In her British story, enenmis we have here, there and everywhere. .Mrs. Thatcher hardly invented such a strategy since Britishness hás long worked on the principle of separeting the inside sheep from the outside goats. Sometimes they have been Catholics, denied the vote, other times they have been Jewish people, and more recently people from Caribbean or Asia. While the groups may change the principle does not – their presence threatens the historic identity of Britain. (DODD: 1995: 26-27).

Essa política racista usada pelo governo Thatcher se encontra retratada no polêmico **Os versos satânicos**. A transformação de Saladin Chamcha num bode, a perseguição que sofre com os agentes da imigração, bem como o preconceito vivido pelos indianos que o acolheram, compõem a atmosfera ideológica e política implantada por Margaret Thatcher:

> "Meu nome é Salahudin Chamcha, nome profissional Saladin Chamcha, engrolou o semibode. 'Sou membro do Sindicato dos Atores, da Associação Automobilística e do Garrick Club. O número de registro do meu carro é taletal. Consulte o computador. Por favor.'
> " Quem ele está querendo enganar? ", perguntou um dos fãs do Liverpool, mas ele também soava incerto. " Olhe só para você. Um fodido de um bode paquistanês. Sally o quê? Que diabo de nome é esse para um inglês? ".(**VS**:160)

[30] Discurso proferido em Bruges, em 1991. Publicado no Jornal I*ndependet*, 20/3/1991.

Diante do novo quadro político-ideológico que surgia na Inglaterra dos anos 80, a literatura inglesa tomava novos rumos, apresentando uma nova linguagem, um novo olhar em relação à sociedade britânica e à política conservadora de Margaret Thatcher. literatura expansionista de Defoe, Dickens, Conrad entre outros, saía de cena, e uma nova ficção britânica assumia um discurso de incertezas e desafios para o novo milênio que se aproximava.

Como assinala Malcolm Bradbury, o romance é revigorado no final dos anos 70 do século XX ao trazer uma narrativa experimental e simultaneamente incorporada à tradicional, com o debate ideológico mais presente, e os problemas das minorias que viviam nas antigas Metrópoles sendo debatido do ponto de vista dos ex-colonizados.

> The Britain of Mrs Thatcher did gradually begin to find its record in fiction. The Eighties was a vigorous and productive period in the novel, and in the course of the decade the genre went through a very considerable change of subject , personnel, style and mood. (1993: 401-402).

Num momento em que a televisão produzia adaptações de romances de autores consagrados da literatura britânica, e acreditava-se que o interesse pelo livro-produto declinaria, o romance na Grã-Bretanha é revitalizado com estímulo a prêmios, mega-livrarias e sobretudo estímulo aos jovens talentos. Para Bradbury esse estímulo deveu-se ao Thatcherismo, que propagava a importância da divulgação cultural e da formação de novas gerações de intelectuais.

> Novelist themselves became living evidence of the Thatcherite miracle, with its preoccupation with 'life-style', its culture of eclectism, its material competitiveness and its cult of glossy, stylish 'success'. For once, literary ficition competed with blatantly commercial fiction in the charts, and 'postmodernism' became not an obscure experiment but, like the smart new upmerket foreign foods, an elegant commodity. (BRADBURY, 1993:403).

Essa nova fase do romance britânico não só levou muitos autores a revisitarem os valores da Era Vitoriana como também a questionar o individualismo da época e a reavaliarem as causas e conseqüências do fim do Império Britânico, que passou a ser um tema dominante, de acordo com Bradbury.

O início dos anos 80 aprofundou as mudanças na ficção britânica, enquanto dois grandes autores britânicos da geração de 50, da narrativa de caráter moral, Anthony Burgess (1917–1993) e William Golding (1911-1993)[31], eram os favoritos, mas o romance **Filhos da Meia-Noite**, de Salman Rushdie, autor indiano de origem muçulmana, dividiu o prêmio com D.M Thomas (1935-) autor de **The White Hotel**. O romance de Rushdie selaria as profundas transformações sofridas pela literatura britânica, não mais escrito pelos "*Britons*".

> The vast interweaving – of narratives, cultures, voices, trraditions, languages, of political and historical realism and free fantasy, of the free digressiveness of the oral story and the verbal and structural precision of written narrative – was also a new start for the late-twenttieh-century novel, and with it Rushdie established himself as a major writer of great originality and experimental excitement, one of the most important novelists to emerge anywhere in the early Eighties. (BRADBURY,1993:419).

Essa nova geração de escritores, paradoxalmente, estimulada pelo Thatcherismo, dissolvia a noção de "*Britishness*", fazendo com que a literatura britânica anterior aos anos 80, perdesse seu caráter auto--referencial, no momento em que os povos da periferia enviavam seus filhos para escrever a História e a ficção da metrópole. Definindo-se, assim, como "*Migrants' Tales*" segundo Rushdie, virando página da literatura"*Commonwealth*". Nascia a geração de autores de língua inglesa.

---

[31] Anthony Burgess escreveu entre outros romancees **Time for a tiger** (1956), **The enemy in the blanket** (1958), **Beds in the East**(1959)., **A clockwork orange** (1962), em 1980 concorre ao "*Booker Prize"* por **Earthly powers.** William Golding é autor de **Lord of the flies** (1954), **The Inheritors** (1955), **Pincher Martin** (1956), **The Scorpion God** (1970), **Darkness visible** (1979), **Rites of passage**(1980) e em 1984 ganhou o "*Booker Prize"* pela publicacao de **The paper men.**

> (...) I think that if all English literatures could be studied together, a shape would emerge would emerge which would truly reflect the new shape of the language in the world, and we could see that Eng. Lit. has never been in better shape, because the world language now also possesses a world literature, which is proliferating in every conceivable direction. (...)
> Perhaps the 'Commonwealth literature'was invented to delay the day when rough beasts actually slouch into Bethlehem. In which case, it's time to admit that the centre cannot hold.(**IH:** 70)

A língua inglesa para esses autores é um meio que usam para expressar sua cultura de origem. A língua da obra de Rushdie é a inglesa e num processo antropofágico o discurso veiculado é o "*angrezi*", a língua inglesa transformada pelos indianos residentes na Inglaterra. Assim, escrevendo na língua inglesa, mas não em inglês, Rushdie introduz uma nova possibilidade de expressão da linguagem ficcional. Ao reproduzir em seus textos essa forma de expressão oral, o autor inicia um movimento de desestabilização do antigo Império Britânico, que impôs ao longo da colonização o que a língua inglesa deveria ser, na sua essência, o idioma padrão. Reconhecendo o "*angrezi*" e apresentando os conflitos vividos pelos seus contemporâneos na Inglaterra (estes, como ele, imigraram para um novo país, estudaram e fincaram raízes), Rushdie desafia e destrói a imposição do seu antigo colonizador de que existe uma maneira correta de ser e falar inglês.

As narrativas de Rushdie desenham várias imagens da Índia onde modernidade,tradição, conflitos políticos e sociais se esbarram no cotidiano das personagens.

> And then there's corruption. In my novel **The Moor's Last Sigh,** a character offers his definitions of modern Indian democracy ('one man, one bribe') and of what he calss the Indian Theory of Relativity (everything is for relatives'). Loke most things written about India, this look like an exaggeration but is actually an understatement. (**SALT**: 177)

Essas imagens, ao serem interpostas, formam um panorama único do subcontinente contemporâneo cuja identidade cultural está multifacetada pelas diferentes culturas que o formam. Servindo-se da língua inglesa, Rushdie apresenta ao Ocidente a cultura e o discurso do mundo indiano. Ao escrever em inglês e reconhecendo o "*angrezi*", o autor indo-britânico inverte os signos e transforma a língua da dominação como meio de libertar-se e refletir sobre a colonização e os preconceitos que sua comunidade vive atualmente na Inglaterra.

> One of the changes to do with attitudes towards the use of English. Many have referred to the argument about the appropriateness of this language to Indian themes. (...) Those of us who use the English do so in spite of our ambiguity towards it, or perhaps because we can find in that linguistic struglle a reflection of other struggles taking place in the real world, struggles between cultures within ourselves and the influences at work upon societies. To conquer English may be to complete the process of making ourselves free. (**IH**: 17).

Assim, o discurso literário de Salman Rushdie retrata o conflito de identidade cultural vivido por todos aqueles que nascem e crescem em culturas distintas. Tendo vivido essa experiência, Rushdie faz de sua narrativa um espaço para a realização de seus conflitos, expressando através da língua do seu antigo colonizador a cultura materna e dando um novo perfil para literatura da antiga metrópole.

3. PERCURSOS DA VIDA NA TESSITURA DO ROMANCE

> *A vida é apenas uma sombra ambulante, um pobre palhaço que por uma hora se empavona e se agita no palco, sem que depois seja ouvido; é uma História contada por idiotas, cheia de fúria e muita barulheira, que nada significa.*
> William Shakespeare. **Macbeth.** Ato V: Cena V: Macbeth

A maior habilidade do autor de **Os versos satânicos** não é só apontar as mazelas do autoritarismo e da colonização: Rushdie sabe, como ninguém, contar Histórias tal qual os narradores da tradição oral oriental, tão presentes na sua formação.

Como representante de um povo que viveu o drama da colonização e que, após a independência, sofreu as conseqüências sociais e econômicas deixadas como legado pelos britânicos, Rushdie conta Histórias para expor os flancos de uma sociedade culturalmente plural, entrecruzando-as muitas vezes com sua própria biografia. Longe de sua terra natal, mas vivenciando o conflito de identidades, tenta reconstruir seu passado, resgatar seu tempo, como se estivesse olhando um reflexo no espelho. Na memória, busca detalhes para recontar a sua História pessoal e cultural e a da "sua" Índia como faz, especialmente, em **Filhos da Meia-Noite** e **O último suspiro do Mouro**.

> Writing my book in North of London, looking out through my window on to a city scene totally unlike the ones I was imagining on to paper, I was constantly plagued by this problem, until I felt obliged to face it in the text, to make clear that (in spite of my original and I suppose somewhat Proustian ambition to unlock the Gates of lost time so that the past reappeared as it actually had been, unaffected by the distortions of memory) what I was actually doing was a novel of memory and about memory, so that my India was just that: 'my' India, a version and no more than a version of all hundreds of millions of possible versions. (**IH:** 10)

Para a compreensão do texto rushdiniano é preciso recorrer a vários saberes ou memórias, é preciso ter a memória dos textos, citados ou apropriados por ele, e por último a memória do texto da cultura. É preciso conhecer a sociedade britânica e a História do processo colonizador que a Índia sofreu.

Assim, ao reviver seu passado e o da Índia, Rushdie procura o sentido de sua vida, no reencontro de um tempo perdido. A influência de Proust é forte na sua obra. Assim como o escritor francês, Rushdie lê e decifra o passado, interpretando-o. A arte lhe serve de justificação da vida. Da Inglaterra, o indiano Rushdie parte para uma viagem ao passado em busca do tempo perdido através do mundo da escrita, justificando sua vida, procurando encontrar-se culturalmente através da arte:

> Viver no mundo estranho, encontrar suas ambivalências e ambigüidades encenadas na casa da ficção, ou encontrar sua separação e divisão representadas na obra de arte, é também afirmar um profundo desejo de solidariedade social: "estou buscando o encontro... quero o encontro... quero o encontro." (BHABHA, 1998:42)

Para alcançar seu objetivo, Rushdie fundamenta sua obra em reminiscências do tempo vivido entre esses dois universos culturais distintos: de um lado, o mundo indiano e, do outro, o mundo do *Villayet,* termo utilizado pelos indianos para designar o estrangeiro, no caso, a Inglaterra.

Assim, em seus romances, sobretudo em **Os versos satânicos**, alguns personagens fazem um pacto com seu criador, tornando-se seus porta-vozes. Saladin Chamcha, o Spoono, vive em muitas passagens o mesmo conflito de identidade vivido por aqueles que saem de sua cultura de origem para tentar integrar-se numa outra:

> Não tinha ele perseguido sua própria idéia de *bem*, procurado transformar-se naquilo que admirava, se empenhando com uma força de vontade que beirava a obsessão na conquista da condição de inglês? (...) – Que mesquinha estreiteza mental essa de jogá-lo de volta para o seio *de sua gente*, da qual se sentia tão distante havia tanto tempo! (**VS:** 245-246)

Na obra rushdiniana muitos personagens têm a necessidade em "serem ingleses". Esse desejo é desenhado e perpetuamente manchado pela demarcação da identidade que o Império Britânico deixou como herança. Saladin tenta "britanizar-se", "traduzir-se", mesmo não sendo aceito pelo país que escolheu como seu, choca-se com a sua cultura de origem, nega suas raízes, afasta-se delas, não é aceito pelos britânicos, não consegue ter um rosto inglês, uma identidade totalmente britânica. Sofre todos os preconceitos contra os indianos, os ingleses não o aceitam. Grita dentro dele seu eu indiano, que ele quer a todo custo silenciar. Finalmente, após percorrer uma longa jornada de reconhecimento, retorna ao seu meio, sua Índia, sua cultura, aceitando-a. Como nos diz Homi Bhabha:

> A cultura migrante do "entre-lugar", a posição minoritária, dramatiza a atividade da intraduzibilidade da cultura; ao fazê-lo, ela desloca a questão da apropriação da cultura para além do sonho do assimilicionista, ou do pesadelo do racista, de uma "transmissão de conteúdo", em direção a um encontro com o processo ambivalente de cisão e hibridização que marca a identificação com a diferença da cultura. (1998: 308)

Na obra de Salman Rushdie três campos se entrecruzam: o biográfico, o histórico e o literário. Conforme observação de Roland Barthes, analisaremos as relações que podem ser estabelecidas entre esses três campos. Diz Barthes:

> Os próprios processos históricos (seja qual for o seu desenvolvimento terminológico) levantam – entre outros – um problema interessante: o de seu estatuto. O estatuto de um processo pode ser assertivo, negativo, interrogativo. Ora, o estatuto do discurso histórico é uniformemente assertivo, consignativo; o fato histórico está ligado lingüisticamente a um privilégio de ser: conta--se o que foi, não o que não foi ou que foi duvidoso. Numa palavra, o discurso histórico desconhece a negação (ou conhece raramente, de maneira excêntrica). Esse fato pode ser curioso – mas significativamente – posto em confronto com a disposição que se encontra num enunciante bem diferente do historiador, que é o psicótico, incapaz de aplicar a um enunciado uma transformação negativa; pode-se dizer que, em certo sentido, o discurso 'objetivo'(é o caso da História positivista) alcança a situação do discurso esquizofrênico; num caso como no outro, há censura radical da enunciação (cujo sentimento, e só ele, permite a transformação negativa), refluxo maciço do discurso para o enunciado e mesmo (no caso do historiador) para o referente: ninguém está presente para assumir o enunciado. (1988:152)

A diferença estabelecida entre o discurso histórico e o literário ocorre no momento em que o historiador seleciona os fatos, incluindo-os numa realidade que já não é a real, e sem livrar-se do aparato ideológico, cria uma aparência dessa realidade com o que supõe efetivamente ter ocorrido ou ser verdadeiro, de modo que seu ponto-de-vista seja coerentemente elaborado. O objetivo do historiador será selecionar os fatos do mundo real. O escritor de ficção, com esses fatos em seu poder, obrigatoriamente realiza a seleção, transfigurando a realidade, expondo as fissuras da História.

É impossível manter a fidelidade e a isenção diante do fato. Mesmo assim, sempre é esperado do discurso do historiador a objetividade, a utilização da linguagem informativa, uma linguagem que esteja distante de qualquer ambivalência, pois é à linguagem literária que cabe a recriação do real. Ela está colocada a serviço da estética, da arte, e do Belo.

Salman Rushdie, em sua obra, realiza a tarefa de levar a História a um mundo ficcional. Nesse universo, perpassa tudo aquilo que viveu, de que tomou conhecimento por registros históricos e ficcionais, ou sobre o que ouviu falar, cabendo à rememoração narrativa salvar a memória do esquecimento. Em **Filhos da Meia-Noite** e **O último suspiro do Mouro**, Rushdie recorre à História (o

mundo como ele é) para reescrevê-la como poderia ser. A elaboração desse tipo de romance começa com a escolha do acontecimento central. No caso de **Filhos da Meia-Noite**, a independência da Índia e as conseqüências criadas pela imposição de regras e leis que não respeitavam a pluralidade cultural indiana. Em **O último suspiro do Mouro**, é a História da Índia que é contada desde o início do século XX até o seu final, dando-se ênfase aos problemas criados pela corrupção local. Após essa escolha, ele seleciona os acontecimentos secundários e os personagens privilegiados, sobrepondo o referente próprio, extraído de sua imaginação, ao referente histórico, que com aquele interage de várias formas. Logo, o autor leva a História ao mundo literário, fazendo-a penetrar em tudo aquilo que viveu, recuperando registros históricos ou ficcionais. Mas não podemos deixar de observar que a interpretação da História vem impregnada de nossas crenças e de nossos conhecimentos. Ao ler a História para construir sua narrativa, Rushdie dá uma interpretação sua do mundo, com seus signos e a especificidade dos seus saberes e crenças. Logo, para compor seus textos, Rushdie recorre à imaginação, que sempre sugere uma mediação entre o que sabemos o que é e o que acreditamos que seja, que possa ser ou vir a ser. Rushdie acredita na liberdade da imaginação para compor seus textos, uma vez que, segundo o próprio autor,

> Art is a passion of the mind. And the imagination works best it is most free. Western writers have always felt free to be ecletic in their selection of thema, setting, form; Western visual artists have, in this century, been happily raiding the visual storehouses of Africa, Asia, the Philippines. I am sure that we must grant ourselves an equal freedom. (**IH**: 20)

Paul Ricoeur (1994) aprofunda essa relação ao estudar o conceito aristotélico de mímese. Concebe-a tripartida em: prefiguração do próprio mundo, representação literária e refiguração do objeto lido. As escolhas determinam, segundo uma visão particular, um mundo já representado, a ser reinscrito no universo ficcional, que adquirirá novos significados a cada leitura, porque “além de manipulada, a História é também transfigurada pelo imaginário: ela sofre uma

verdadeira metamorfose que faz dela um meio de acesso a uma outra realidade". (1994:91).

Com isso, somos levados a concluir que as fronteiras entre História e ficção são muito frágeis. Se o sujeito ficcional guarda ou não semelhanças com o sujeito histórico a que se refere, é porque o narrador, também criatura de um autor (que vive num mundo real), no mundo fictício, toma uma posição de distanciamento e/ou de aproximação daquela do mundo real.

Rushdie entrecruza a História da Índia com a sua História e com a ficção, dando ao seu leitor um relato de ordem biográfica, como em **Filhos da Meia-Noite** e **O último suspiro do Mouro**, fragilizando os limites entre História e ficção. Os romances citados são biográficos; narrados em primeira pessoa, contam as experiências pessoais de seus protagonistas.

Somos levados a observar que a biografia, bem como em todos os gêneros em que há o entrecruzamento da História com a ficção, o modo de tratamento do referente vem marcado pela seleção e organização das fontes comprobativas da existência anterior de seres e fatos reais. Nesse tipo de texto, a característica mais ou menos parcial das fontes históricas provoca a necessidade do preenchimento dos espaços vazios pela imaginação.

Na maioria das vezes, o autor indica seu maior ou menor grau de compromisso com a verossimilhança. A imaginação autoral marca de forma patente a obra literária. Mesmo que as recentes leituras críticas da História e da ficção venham a se concentrar mais em suas semelhanças do que em suas diferenças, pelo pacto com o leitor, a História vem-se inclinando à interpretação do passado, do momento em que é impossível reconstruí-la efetivamente.

No romance histórico, personalidades, eventos e espaços que, reconhecidamente, pertencem ao mundo real migram para o campo da ficção, sem que se perca a lógica ficcional. Contudo o caráter reprodutivo das entidades históricas representadas e o predomínio do externo sobre o interno, do público sobre o privado, do tipo sobre o indivíduo e do evento sobre o invento na trama central são respeitados. A quebra dessas peculiaridades, em romances

contemporâneos, tem originado outras denominações como “novo romance histórico” e “metaficção historiográfica”.

Linda Hutcheon afirma que a metaficção historiográfica caracteriza-se por “problematizar tanto a natureza do referente como a relação dele com o mundo real, histórico, por meio de sua combinação paradoxal da auto-reflexividade metaficcional com o tema histórico”. (1991: 38). A presença de seres reais conhecidos como heróis desse tipo de ficção, em contextos transgredidos pela arte auto-reflexiva, enfatiza o discurso como processo.

A metaficção historiográfica é o produto e um dos pontos culminantes do desenvolvimento do romance contemporâneo, correspondendo à era das incertezas catalogadas como pós-modernidade, cujo marco retrocede à Segunda Guerra Mundial, embora só tenha se firmado a partir da década de 1980. O diferente, o paradoxal, o múltiplo e o provisório são temas que fascinam a metaficção historiográfica e perturbam as certezas do humanismo liberal, expressando-se em uma relação contraditória com o modernismo, agindo em conjunto com o referente histórico. No tocante aos universos textual e extratextual, a irônica e ambígua intertextualidade da paródia, aliada à fragilização da representação realista, que, como o caráter reflexivo, também são pressupostos do modernismo, vão em direção contrária a alguns de seus dogmas: “a deliberada separação entre arte e vida, sua expressão da subjetividade individual; seu status adverso em face da cultura de massa e da vida burguesa.” (67).

Ao identificar a História e a ficção como “construtos lingüísticos, altamente convencionalizadas em formas narrativas, e nada transparentes em termos de linguagem ou de estrutura” (141), Hutcheon conclui que os acontecimentos não têm valor em si, mas tomam sentido e formas nesses sistemas significativos que, ao darem forma ao passado, investindo determinados acontecimentos de importância, transformam-se em fatos, não negando o passado, mas reconhecendo a sua forte presença no presente. Ao explorar a ironia e a ambigüidade, através da paródia, da reescrita ou da representação do passado.

> A linguagem das margens e das fronteiras assinala a posição do paradoxo: tanto dentro como fora. Tendo-se essa posição, não surpreende que a forma muitas vezes assumida pela heterogeneidade e pela diferença na arte pós-moderna seja a da paródia – a forma intertextual que constitui, paradoxalmente, uma transgressão autorizada, pois sua irônica diferença se estabelece no próprio âmago da semelhança. (HUTCHEON, 1991:95).

Notamos na obra de Rushdie a migração de personalidades e/ou fatos históricos para o mundo ficcional. A independência da Índia e o discurso proferido por Nehru nesse dia, por exemplo, são a espinha dorsal de **Filhos da meia noite.** O discurso de Nehru selaria o destino do personagem Salim Sinai. As influências dos cânones ocidentais estão nas entrelinhas de **Filhos da meia noite. A**lém de Proust, há a presença de Günter Grass, Machado de Assis, Garcia Márquez, Cervantes, Shakespeare, Dieckens dentre vários outros. Também está presente o mundo mágico de **As mil e uma noites.** O mesmo ocorre em **Os versos satânicos e O último suspiro do Mouro.** Além das referências literárias, os textos de Rushdie trazem as marcas da História factual e cultural do subcontinente. Os conflitos individuais de Salim Sinai, Gibreel Farishta, Saladin Chamcha e Moraes Zogoiby são os conflitos culturais e sociais que a Índia colonizada e pós-colonizada vive(u). Esses personagens trazem a marca da multiplicidade cultural. De uma forma ou de outra eles se desintegram fisicamente, metaforizando a dissolução do subcontinente. Sem dúvida Rushdie não se desintegra fisicamente como seus personagens, mas sim no âmbito cultural.

Afinal como ser um autor reconhecido no Ocidente, vencedor de prêmios de consagração ocidental e representante de um povo pós-colonizado pelos mesmos que o consagram, sem sofrer qualquer tipo de desintegração cultural? Essa ambivalência vivida pelo escritor possibilita um texto capaz de aproximar e afastar experiências históricas e pessoais que marcam a diferença.

3.1 – Pluralidade discursiva

> *Quantos espinhos nessas frases brandas!*
> *William Shakespeare.*
> **Bem está o que bem acaba.** Ato III. Cena IV: Condessa

Os romances do século XVIII caracterizam o individualismo liberal, que vivia seu apogeu. Esses romances, em sua maioria, eram biografias de seus protagonistas, como ocorre, por exemplo, em **Robinson Crusoé,** de Daniel Defoe e em **Pamela,** de Richardson. Os autores desse século batizavam seus romances com os nomes das próprias personagens, pois assim poderiam ser "encaradas como indivíduos particulares no contexto social contemporâneo".(WATT, 1996:20).

No século XIX, influenciados pela ideologia surgida no século XVIII, surgem romances biográficos, como **David Coperfield**, de Charles Dickens e **Madame Bovary,** de Flaubert, que passam a fazer parte do círculo literário, colocando em foco não mais a sociedade capitalista, mas a relevância do indivíduo na constituição desta e na permanência dos problemas sociais engendrados por ela.

Já no século XX, nas mais importantes ficções do pós-guerra, os escritores ao mesmo tempo em que abraçavam ideologias, repudiavam-nas. Como conseqüência, os romancistas, de acordo com Lucien Goldmann (1990), tentavam reinserir a biografia e assim representar os conflitos sociais pelos quais o mundo passava, conferindo ao romance biográfico o privilégio de ser representante de um modelo ficcional calcado numa estrutura construída sobre ideais da comunidade.

Filhos da Meia-Noite é, à primeira vista, a autobiografia do indivíduo Salim Sinai, mas, diferentemente dos primeiros romances de cunho biográfico dos séculos passados, não traz no título o nome do protagonista. Percebe-se, já aí, a diferença entre esse romance biográfico escrito no final do século XX e os doa séculos passados.

No romance de Rushdie, o caráter individual do protagonista é destronado. O que temos é a História da Índia representada num indivíduo – Salim Sinai, que desejava "ardentemente personificar-se, incorporar-se ao tema normal da vida" (**FMN**: 101) – o que transforma o caráter biográfico da obra e estabelece relações dialógicas.

Essas múltiplas ações chamam atenção para a concepção bakhtiniana sobre o dialogismo no romance, exprimindo as várias possibilidades de tornar presentes as vozes culturais que o enunciam segundo pontos de vista diversos. Nessa perspectiva, o romance se organiza, justapondo os diferentes níveis do discurso no interior de uma linguagem dada. Ninguém captura, completamente, a variedade e os recursos da linguagem. Por isso os estudos sobre a criação verbal de Bakhtin oferecem instrumental para a análise de qualquer literatura e se aplica especialmente à obra do anglo-indiano Salman Rushdie, em cujas passagens as gírias das ruas de Bombaim se encontram com o inglês de Oxbridge.

Explorar, testar, criar novos significados, levando em conta a cadeia da comunicação interativa, desde a produção até a recepção são atitudes que expandem o resultado de uma extensa maturação histórico-cultural obtida pelo romance moderno, evidenciada através do "dialogismo" e do "plurilinguismo", de acordo com a terminologia adotada por Mikhail Bakhtin. Para o teórico, o dialogismo é um fenômeno natural e próprio a todo discurso vivo, pois forma relações de alteridade: "em todos os seus caminhos até o objeto, em todas as direções, o discurso se encontra no discurso de outrem e não pode deixar de participar, com ele, de uma interação viva e tensa". (1988: 88). Por sua vez, o conceito de plurilingüismo relaciona-se estreitamente ao do dialogismo. Para o autor russo, a linguagem é pluridiscursiva, o que se deve à coexistência de contradições socio-ideológicas entre o presente e o passado, entre distintas épocas do passado, diferentes grupos sócio-ideológicos, correntes, escolas, círculos, etc., que se entrecruzam multiplamente, formando novas falas socialmente típicas, em razão de que

> Qualquer que seja o princípio básico de seu isolamento, são pontos de vista específicos sobre o mundo, formas da sua interpretação verbal, perspectivas específicas objetais, semânticas e axiológicas. Como tais, elas podem ser confrontadas, podendo servir de complemento mútuo entre si, oporem-se umas às outras a se corresponder dialogicamente. Como tais, elas se encontram e coexistem na consciência das pessoas e, antes de tudo, na consciência criadora do romancista. Como tais, ainda, elas vivem verdadeiramente, luta, evoluem no plurilingüismo social. Portanto, todas elas podem penetrar no plano único do romance.
> (1988: 98-99).

Para Bakhtin, o romance se torna o lugar onde se fazem perguntas sem precisar de respostas. Para provar seu argumento, recorre à obra de Dostoiévski, descrevendo-a como um encontro dialógico entre diferentes gêneros, crenças e tipos de linguagem:

> Dostoiévski é o criador do romance polifônico. Criou um gênero romanesco essencialmente novo. Por isto sua obra não cabe em nenhum limite, não se subordina a nenhum dos esquemas histórico-literários que costumamos aplicar às manifestações do romance europeu. Suas obras marcam o surgimento de um herói cuja voz se estrutura do mesmo modo como se estrutura a voz do próprio autor no romance comum. A voz do herói sobre si mesmo e o mundo é tão plena como a palavra comum do autor; não está subordinada à imagem objetificada do herói como uma de suas características, mas tampouco serve de intérprete da voz do autor. (1997: 5).

Em **Filhos da Meia-Noite** nenhum membro do *CFM – Conferência dos Filhos da Meia-Noite*[1] – poderia reivindicar a representação da Índia como um todo. No Congresso de diferentes vozes, ninguém poderia estar completamente identificado com a verdade. Para o pluralismo lingüístico o romance dialógico assume uma postura ideológica, destituindo a crença de que a verdade é única e absoluta. Os discursos estabelecidos pelo romance dialógico superpõem-se, confrontando as múltiplas possibilidades discursivas.

Com base na revisão de modelos semiológicos de cunho pós-estruturalista, inspirados em noções propostas por Bakhtin, Linda Hutcheon (1991), se mostra

[1] No original em língua inglesa a sigla é MCC – *Midnight's Children Conference*.

interessada na caracterização dos romances históricos, tendo em vista sua expressiva presença na produção literária contemporânea. Focaliza também as implicações trazidas por essa renovação conceitual para a abordagem do cruzamento entre ficção e História.

Hutcheon sistematiza a questão ao retomar, no plano teórico, a relação entre ficção e História*:* "(...) a metaficção historiográfica procura desmarginalizar o literário por meio do confronto com o histórico, e o faz tanto em termos temáticos como formais". (145).

Com isso, observa-se que a ficção e a historiografia dividem espaço ao remodelarem experiências vivenciadas no tempo por meio de configuração de enredos. Trata-se de atividades complementares, visão que se encontra disseminada em abordagens anteriores da questão que envolve a metaficção historiográfica. Ainda segundo Linda Hutcheon, nessa nova composição de romance, a relação dialética entre os dois campos, outrora consagrada, foi substituída pela ocorrência do passado na ficção ou na historiografia. O texto comporta verdades e não a verdade, porque a História não é mais conclusiva e teleológica.

> A metaficção historiográfica sugere que verdade e falsidade podem ser mesmo os termos corretos para discutir a ficção, (...). Romances pós-modernos como **O papagaio de Flaubert, Famous Last Words** e **A Maggot** afirmam abertamente que só existem verdades no plural, e jamais uma só Verdade; e raramente existe a falsidade *per se*, apenas as verdades alheias. (1991: 146).

Em **Filhos da Meia-Noite,** o conflito central só é possível com a independência da Índia. **O último suspiro do Mouro** narra a História dos descendentes de Vasco da Gama na Índia. A viagem do herói português, fato histórico, marca a saga de toda uma família, ficção. Em **Os versos satânicos** a explosão de um vôo, fato real inicia o conflito narrativo de dois personagens, Saladim e Gibreel. Personagens históricos (Nehru, Indira Gandhi, por exemplo.) determinam a vida dos personagens rushdinianos.

Rushdie dialoga, ainda, com algumas narrativas ocidentais. Em **Filhos da Meia-Noite,** a sátira remete a **Tristan Shandy**[2] e a **Memórias Póstumas de Brás Cubas**[3]. Da mesma forma, há clara referência ao personagem Oliver Twist, da obra de mesmo nome, de Dickens. Oliver Twist tem o seu destino marcado desde o dia do nascimento, tal como ocorre com Salim Sinai.

> Entre outros edifícios públicos em uma determinada cidade, a que para muitas razões seja não mencionar, e a qual eu atribua nenhum nome fictício, há um antiga terra comum a maioria das cidades, grande ou pequena, não importa seu tamanho: um asilo. Num lugar desses fui entregue; em um dia e em uma data que eu não precise saber já que não é de nenhuma importância. (...) (DICKENS, 2002:5)

No que diz respeito à ironia, pode-se comparar o capítulo inicial da obra do brasileiro Machado com a abertura de **Filhos da Meia-Noite.**

> Algum tempo hesitei se devia abrir estas memórias pelo princípio ou pelo fim, isto é, se poria em primeiro lugar o meu nascimento ou minha morte. Suposto o uso vulgar seja começar pelo nascimento, duas considerações me levaram a adotar diferente método: a primeira; e que sou propriamente um autor defunto, mas um defunto autor, para quem a campa foi outro berço; a segunda é que o escrito ficaria assim mais galante e mais novo. (MACHADO DE ASSIS, 1982: 15).

Vejamos como o tom irônico presente em Machado se apresenta em Rushdie no romance **Filhos da Meia-Noite:**

> Nasci na cidade de Bombaim...há muito tempo. Não, assim não serve, não há como fugir da data: nasci na Casa de Saúde do Doutor Narlikar, a 15 de agosto de 1947. E a hora? A hora também é importante. Nesse caso, vamos lá: de noite. Não, é importante dizer ser mais...Para dizer a verdade, quando o relógio batia meia-noite.
> (**FMN:** 13)

---

[2] Romance de Laurence Stern, publicado originalmente em 1767.

[3] Romance de Machado de Assis. O romance do autor brasileiro influenciou Salman Rushdie, como o próprio afirmou no ensaio "Imaginary Homelands", IN. **Imaginary Homelands.** "My own – selected half consciously, half not – include Gogol, Cervantes, Kafka, Melville**, Machado de Assis** [grifo nosso]; a polyglot family tree, against which I measure myself, and to which I would be honoured to belong". (p. 21)

Rushdie inicia com o momento do nascimento de Salim, dia, hora local, pois esses elementos selariam sua trajetória de vida. Já Machado de Assis inicia com a morte de Brás Cubas, que se autodenomina um defunto--autor, para assim poder narrar sua vida sem nenhum tipo de cobrança do mundo dos vivos. Nenhum dos dois nada de importante tem a relatar, num aparente descompromisso com a verdade.

Em **Os versos satânicos,** Rushdie parodia os textos do **Corão** e os *hadiths* da tradição islâmica. Em **O último suspiro do Mouro**, intertextualiza essa narrativa com **As Mil e Uma Noites**.

Por sua vez, os romances autobiográficos, aparentemente, não apresentam identificação entre o autor e o narrador-personagem. O que ocorre é o "pacto fantasmático" previsto por Phillipe Lejeune (1991) como forma indireta do pacto autobiográfico. Por intermédio desse pacto, os romancistas acabam por escrever relatos autobiográficos, convidando os leitores a examinar seus textos ficcionais pelo viés da autobiografia. Assim, esses romances atuam como fantasmas que nos evocam o autor.

Na obra rushdiniana, notam-se pontos em comum entre a biografia de Rushdie e a de Salim Sinai. Ambos nascem em 1947, ambos têm o sobrenome trocado. Como o pai de Salim, Ahmed, o pai de Salman Rushdie mudou o sobrenome da família de Ahmed para Rushdie.

> Foi assim que ele veio a inventar um pedigree familiar que anos depois, quando o uísque já lhe embolara o gume da memória e garrafas de gênios vieram a confundi-lo, obliteraram todos os vestígios da verdade... E foi assim que, para impor seus argumentos, ele introduziu em nossas vidas a idéia da maldição da família. (**FMN**:144)

Em **Filhos da Meia-Noite** e **O último suspiro do Mouro**, também romances biográficos, observa-se que os narradores-personagens se revelam a si mesmos e ao autor, atuando como sua segunda voz. Salim Sinai e Moraes Zogoiby, ao narrarem sua biografia permitem o diálogo entre as múltiplas

instâncias e vozes que os habitam, de modo que o leitor percebe suas decomposições e recomposições.

> Ou teria eu, sem querer, escorregado de uma pagina, de um livro da vida para outro? Talvez, no meu estado de confusão e desespero, eu tivesse passado de uma frase de minha própria História para esse outro texto absurdo, incompreensível, que por mero acaso estava imediatamente debaixo do meu.(**OUSM:** 300)

Tanto um quanto outro fragmentam a linguagem da qual se servem, querendo dela retirar a materialidade das tintas, tentando aproximar-se da pintura, pensando em deixar sua vida impressa na memória da humanidade por meio de um discurso lógico e, todavia, descontínuo.

> A maior parte do que importa em nossa vida acontece em nossa ausência: mas é como se estivesse descoberto, em algum lugar, o truque pelo qual preencho as lacunas do meu conhecimento, de modo que está tudo em minha cabeça, até o último detalhe, al como o modo como a névoa pareia atravessar o ar de manhãzinha...tudo, e não somente as poucas pistas com que a gente se depara, quando por exemplo, abre um velho baú de lata que deveria ter permanecido coberto de teias de aranhas e fechado.(**FMN**: 26)

A essência da trajetória de vida desses narradores muitas vezes se aproxima da experiência do autor, uma vez que esses romances conservam a modelização, a intencionalidade e o contrato de fingimento. Mas, mesmo mantendo o pacto mimético, tais obras oscilam em níveis acentuados entre o compromisso com a história de um sujeito que existiu, com todas as deformações, esquecimentos e preenchimentos de vazios que isso possa implicar, e a construção de um outro ser pelo narrador: “Tinha medo de minhas palavras, das coisas que eu escrevia no papel, naquele canto silencioso e cotidiano com o qual prolongava minha vida”.(**OUSM:** 443)

Com um olhar circulante, de dentro e de fora da sua pátria de origem, Rushdie fundamenta parte de sua obra literária em reminiscências de dois universos culturais distintos, o da família e o da Inglaterra.

> (...) Salman Rushdie escreve a historiografia fabulosa da Índia e do Paquistão pós-independência em **Midnight's Children** [**Filhos da Meia-Noite**] e **Shame** [**Vergonha**], só para lembrar-nos, em **Os versos satânicos**, que o olho mais fiel pode ser agora o da visão dupla do migrante. (BHABHA, 1998: 25).

Logo, esses romances trazem palavras que fazem ressoar o canto da literatura contemporânea, entre o enclausuramento do sujeito nos acontecimentos da "vida como ela foi" e o seu renascer pela linguagem.

4 - O ROMANCE NA ERA DA IDEOLOGIA: FILHOS DA MEIA-NOITE

> *Ser ou não ser...eis a questão.*
> William Shakespeare, **Hamlet.** Ato III. Cena I: Hamlet

Conforme assinala Malcolm Bradbury, **Filhos da Meia-Noite**, em todos os aspectos, marca a nova narrativa inglesa:

> The vast interweaving – of narratives, cultures, voices, traditions, languages, of political and historical realism and free fantasy, of free digressiveness of the oral story and the verbal and structural precision of written narrative – as also a new start of the late-twentieth-century novel, and with it Rushdie established himself as a major writer of great originality and experimental excitement, one of the most important novelist to emerge anywhere in the early Eighties. This was the book that duly won the Prize. (BRADBURY, 1988: 419)

O romance em primeira-pessoa narra a saga de Salim Sinai, personagem central, e de três gerações de sua família, entremeada com a história política da Índia e do Paquistão de 1915 a 1979. Salim nasceu numa rica família muçulmana, na cidade de Bombaim, no dia da independência da

Índia, 15 de agosto de 1947, à meia-noite. Esse fato histórico marcaria seu destino:

> Nasci na cidade de Bombaim...há muito tempo. Não, assim não serve, não há como fugir da data. Nasci na Casa de Saúde do Doutor Narkilar a 15 de agosto de 1937. E a hora? A hora também é importante. Nesse caso, vamos lá: de noite. Não, é importante ser mais...Para dizer a verdade, quando o relógio batia meia-noite. Os ponteiros se juntaram, numa saudação respeitosa, no instante em que nasci. Ora, vamos dizer claramente: no momento exato em que a Índia chegou à independência, eu surgi no mundo.[1] (4)

Salim Sinai cresceu algemado à História, acreditando que as palavras pronunciadas por Jawaharlal Nehru[2] no dia da proclamação da independência indiana foram destinadas a ele. Nehru desejava construir uma nação livre para todos os indianos, principalmente para aqueles nascidos a partir daquela data:

> (...) dizia Jawahalar Nehru à Assembléia – (...). Temos de construir a nobre mansão da Índia livre, onde possam residir todos os seus filhos. – uma bandeira se desdobrará: é açafrão, branca e verde. (154)

Assim, Salim acreditava que seu destino estaria ligado ao da Índia livre, pois ao nascer, no dia da Independência, recebera uma carta assinada pelo primeiro ministro Nehru, que o proclamava o "espelho" da nação indiana. Logo, o destino de Salim estaria diretamente ligado ao da Índia, o

---

[1] RUSHDIE, Salman. **Filhos da Meia-Noite**. Em vista da exaustiva citação que se faz desta obra, todas as referências a ela daqui por diante limitar-se-ão à indicação da página dentro de parênteses, logo em seguida ao texto citado. Mesmo procedimento será adotado nos capítulos 5 e 6, quando tratados os romances **Os versos satânicos** e **O último suspiro do Mouro.**

[2] NEHRU (Sri Jawaharlal (Allahabad, 1889 – Nova Delhi, 1964). Nehru foi o primeiro a ocupar o cargo de primeiro-ministro da Índia. Foi primeiro-ministro de 1947 até a data de sua morte. Controlou os negócios de Estado e procurou estabelecer uma democracia e melhorar os padrões de vida. Era favorável a uma economia controlada pelo Estado.

que acontecesse com a sua pátria aconteceria com ele, “fui a meu tempo, a prova viva da natureza fabulosa desse sonho coletivo.” (147)

O título do romance é baseado numa expressão popular utilizada para designar todas as crianças que nasceram no dia da Independência indiana, em 1947. No romance, essa expressão se aplica a um pequeno grupo ao qual Salim passou a se integrar; as mil e uma crianças nascidas na primeira hora após a Independência. Todas elas dotadas de poderes especiais. Cada criança tinha uma história para ser contada em relação aos próprios poderes. Seus dons permitiram, por um tempo, a sua sobrevivência. Logo para cada criança um dom, para cada criança mais um tempo de vida.

> Em Kerala, um garoto tinha o dom de caminhar para dentro do espelho e sair de qualquer superfície refletora (...) Em Caxemira, uma criança de olhos azuis cujo sexo original eu nunca soube com exatidão, uma voz que imergindo na água, ele (ou ela) podia alterá-lo como lhe aprouvesse. (...) e em Budge Budge, nas cercanias de Calcutá, uma menina de língua ferina cujas palavras possuíam a capacidade de infligir contusões físicas. (...) Havia um menino capaz de comer metal e uma menina cujos dedos eram tão verdes que ela podia cultivar imensas berinjelas no deserto de Thar. (257)

A influência de **As mil e uma noites** é forte nessa obra de Rushdie. Salim narraria sua história para Padma, sua interlocutora, e, tal qual Sherazade, adiaria sua morte.

> Logo farei trinta e um anos de idade. Talvez, isso se meu corpo em pedaços e estragado pelo uso ao permitir. Mas não tenho nenhuma esperança de salvar a vida, nem posso esperar dispor se quer de mil e uma noites. Tenho de trabalhar depressa, mais depressa que Xerazade, se é que pretendo acabar contando alguma coisa que faça sentido – isso mesmo, sentido. Admito: acima de tudo mais, tenho medo do absurdo. (14)

Salim Sinai descobre que como ele existiam várias outras crianças. De toda parte da Índia surgiam meninos com dotes especiais. Os maiores dons pertenciam àqueles que haviam nascido em torno de meia-noite. Salim nasceu exatamente à meia-noite e por isso era detentor do maior de todos os dons – a telepatia – que transformaria sua própria mente em uma espécie de rádio local: a "Radio Pan-Índia", o que lhe permitia sintonizar diversas conversas íntimas. Primeiramente, usou seu dom por puro *voyerismo* e para divertir-se na escola ao trapacear nas provas. Mais tarde, tomou ciência dos diversos mundos nos quais poderia penetrar, usou de seus poderes para saber o que um ou outro pensava, escolhendo as pessoas a seu bel-prazer. Num dia poderia ser alguém da elite indiana, noutro um mendigo. Dentro dele, encerrar-se-ia toda a História da Índia, não de uma maneira individual, mas simplesmente como um coro de vozes da consciência nacional. Entre essas vozes, Salim descobriria ainda os tons individuais de outras crianças com poderes mágicos, e decidiu formar um clube, denominando-o ironicamente de *CFM,* não o clube inglês, o Clube de Criket Marylebon (*Marylebon Criket Club)*[3], mas o exclusivo "Conferência dos Filhos da Meia-Noite (*Midnight's Children Conference)*".

No romance, a criação da congregação "*Filhos da Meia-Noite"* transformou-se num exemplo vivo da dificuldade de convivência pacífica entre as diversas culturas na Índia. Hoje, a Índia conta com cinco mil anos de História e ainda é um país dividido lingüisticamente[4]. Nesse mundo, de acordo com a ficção de Rushdie, diversas crianças se reuniam numa congregação, representando os diferentes grupos étnicos e religiosos que compõem o subcontinente. A despeito disso, vemos no próprio romance, as diferenças entre os membros do *CFM* se evidenciarem. Um falante marathi

[3] Famoso clube de cricket inglês. Em Bombaim existia um de nome similar.
[4] Na Índia existem 180 línguas, 700 dialetos. No estado de Madhya Padresh, por exemplo, os habitantes falam 375 línguas e dialetos.

abomina os gujaritis; outro grupo começa a se sentir incomodado em permitir sempre que seus pensamentos sejam tocados por outros pensamentos.

> Ao romper do dia, eu descobri que as vozes podiam ser controladas – eu era um receptor de rádio, e podia diminuir ou aumentar o volume; podia escolher vozes individuais; podia até, com um esforço de força de vontade, desligar meu recém-descoberto ouvido interior. Fiquei espantado com a rapidez com que perdi o medo; desde manhã, eu já pensava: "Cara, isso é melhor do que a Rádio pan Índia. É melhor até do que a Rádio Ceilão!". (214)

Ao invés de simplesmente ouvir, Salim começou a transmitir, e convidava outras crianças a se unirem numa congregação noturna em sua mente. O *CFM* – o tema central do romance – transforma a autobiografia de Salim numa tentativa de

decretar a crença num novo momento para a Índia, um país com bases culturais seculares e múltiplas, e com sólida democracia. O *CFM* representaria a metáfora do sonho de construir um Estado plural e legítimo, desejo acalentado por Mahatma Gandhi e Nehru. Um sonho que encontrou eco num Congresso Nacional Indiano. Logo após a independência, o congresso recém-eleito tinha como meta principal representar todos os indianos, sem distinção de crenças ou castas. Essa proposta se manteve quando da ascensão de Mohamed Ali Jinnah[5] da Liga Muçulmana e a subseqüente criação do estado do Paquistão. Nesse momento o Congresso Indiano se identificou mais com o Hinduísmo.

Em **Filhos da Meia-Noite,** Rushdie esforçou-se em apresentar uma visão de um país que ele também desejava: uma nação unificada, do Kerala a Caximira, de Bombaim às selvas de Bengala. Um país que de fato tivesse

[5] Mohamed Ali Jinnah (1876-1948). Em 1934, tornou-se presidente permanente da Liga Muçulmana da Índia. Em 1940, começou a lutar pela separação do Estado muçulmano, sendo criado em 1947 o Paquistão, país de maioria muçulmana. Foi o primeiro governador geral do novo país.

construído um novo momento a partir de sua independência, uma nação na qual as diferenças entre hindus, muçulmanos, sikhs, ricos e pobres convivessem pacificamente dentro de uma estrutura política una.

No entanto, descrevendo esse olhar sobre essa comunidade, o adulto Salim, empregado duma fábrica de picles, procura conservar na memória a sua vida familiar e a de seu país, tal como faz com os legumes preservados em vinagre e condimentos. Ao longo da narrativa, Salim desintegra-se gradativamente, à medida que conta sua história para Padma e descobre-se sofrendo de uma peculiar "doença" indiana, a busca de sua identidade suspensa. "Quem sou?" é a pergunta que norteia o protagonista do romance, uma vez que essa pergunta é feita por todos os indianos que têm consciência da sua multiplicidade cultural e da suspensão dessa identidade como legado da colonização: "Não se pode dizer que um povo em cuja língua a palavra que significa 'ontem' também quer dizer 'amanhã', que tenha uma noção muito precisa dos tempos." (139)

No plano da realidade histórica, ao contrário de Gandhi, Jinnah acreditava que era tolice sonhar com um Estado no qual hindus e muçulmanos pudessem conviver pacificamente, e foi graças a ele que se desencadeou na Índia o hábito de pensar em termos de identidade de grupo e dos direitos de uma minoria.

Jinnah acreditava que a Índia, um Estado formado por uma maioria hindu, menosprezaria os direitos da minoria muçulmana, qualquer que fosse a Constituição[6] da nação.

Apesar dos esforços de Indira Gandhi, durante seu governo e mais tarde no do seu filho Rajiv[7], para consolidar as bases democráticas de um Estado plural, desejado por Mahatma Gandhi, o Congresso Indiano acabou por estimular o sectarismo hindu ao conceder direitos especiais aos muçulmanos em função de uma pequena vitória eleitoral. Essa situação foi

[6] Cabe lembrar que a Constituição Indiana prevê e assegura direitos básicos a todos os cidadãos. Ela proíbe tratamento desigual devido a raça, religião, casta, sexo ou local de nascimento.
[7] Ambos assassinados por fanáticos sikhs.

causadora do crescimento do BJP (Partido do Povo Indiano – o Bharatij Janata.). Não só a religião é uma das maiores causas de desavenças e fragmentação do subcontinente[8], mesmo na região onde os hindus são maioria, os ânimos se exaltam entre os falantes do dialeto Tâmil e Canara[9] quando se discutem os direitos sobre a água na região, por exemplo. Logo, fica difícil a unidade no subcontinente. A narrativa da saga da família Sinai levará o leitor a compreender as divergências até hoje existentes na Índia.

4.1 – A Fragmentação da História: Salim & Shiva

> *Um cetro arrebatado com violência precisa ser mantido por processos iguais ao da conquista.*
> William Shakespeare. **Vida e morte do Rei João**. Ato III - Cena IV: Pandolfo.

A fragmentação na contemporaneidade pode ser vista como um processo de "mastigação de verdades unívocas", convidando os leitores desses textos de fragmentos a romper com toda e qualquer verdade pré-estabelecida, na medida que permite a intertextualidade como atividade crítica.

A história da família de Salim é uma paródia da fragmentação cultural vivida na Índia. Seu avô materno, um médico, cortejou sua futura mulher, avó de Salim, através de um furo no lençol. Quando solteiro, Aadam Aziz era chamado pelo pai de Nasim, para consultar sua filha. A jovem Nasim, porém, estava sempre acompanhada por três criadas e sempre trajava um

[8] Em junho de 2004, Sonia Ghandi, viúva de Rajiv Ghandi, filho de Indira Ghandi, ganhou as eleições para primeira-ministra, mas renunciou devido às pressões que sofrera por ser uma católica italiana., abrindo mão de sua vitória para o representante dos hindus.
[9] Ambas do tronco lingüístico dravídica, predominante no sul da Índia.

purdah[10], escondendo-se, assim, de um homem estranho, o médico Aadam. Para ser consultada, Nasim fazia um furo no lençol na parte de seu corpo a ser examinada pelo jovem clínico. A cada nova consulta, um fragmento do corpo de Nasim era revelado. Aadam Aziz em sua imaginação montava o corpo de sua amada, Nasim Ghani, e assim surgiu o interesse pela jovem, por ela se apaixonando. O pai de Nasim consente no casamento, que foi logo realizado. Até a data marcada para o matrimônio e depois por toda a vida, Aadam não conheceu por inteiro o corpo da mulher: só a tocava nos pontos deixados livres pelo lençol, sempre nos fragmentos: "Nos meses e anos que se seguiram, ele sucumbiu àquilo que só posso descrever como o encanto feiticeiro daquele enorme – e ainda – imaculado – pedaço de pano".(33)

Ao rememorar seu passado e o de sua família, Salim percebeu a possível incoerência de sua história. Ao contá-la a Padma, tem consciência da ausência da linearidade narrativa, mas sabe que de outra forma seria impossível contar sua história.

> Mas aqui está Padma, rente a mim, a me empurrar para o mundo da narrativa linear, o universo do-que-aconteceu depois. – Nesse andar – queixa-se Padma – você vai levar duzentos anos antes de falar do seu nascimento. (51)

Desde a origem de sua família, a fragmentação existia. Ao tomar consciência disso, afirma que seu corpo começou a desintegrar-se, abrindo-se em fissuras e rachaduras. A descoberta por fragmentos do corpo de sua avó, sua própria fragmentação e conseqüente desintegração tornam-se a metonímia da unidade nacional, a falsa unidade de uma nação que se apresenta inteira no mapa, internamente cada vez mais dividida:

[10] Vestimenta usada pelas muçulmanas da Índia que cobre o corpo e o rosto todo.

> Acreditem, por favor: estou caindo aos pedaços. Não falo metaforicamente; tampouco isto é o intróito de um apelo – melodramático, inexplicado e canhestro – de piedade. O que quero dizer, com toda sinceridade, é que comecei a rachar, de cima para baixo, como uma jarra velha – que meu pobre corpo, esquisito, pouco atraente, fustigado por um excesso de história, submetido a drenagem em cima e embaixo, mutilado por portas, rebentado por escarradeiras, começou a se desfazer nas costuras. Em suma, estou literalmente me desintegrando (...) eis por que decidi registrar no papel antes que eu esqueça. (somos uma nação de pessoas esquecidas). (50)

O conflito de Salim, no entanto, surgiu com seu nascimento, pois nascera no momento exato da independência indiana. Por isso, acreditava que deveria ser, querendo ou não, um representante exclusivo da identidade de seu país:

> (...) Jornais saudaram-me; políticos ratificaram minha distinção. Escreveu Jawahalar Nehru: "Querido Salim, Meus jubilosos parabéns pelo feliz acaso de seu momento de nascimento! Você é o mais novo portador daquela face antiga da Índia, que é também eternamente jovem. Estaremos acompanhando sua vida com a mais detida atenção; ela será, em certo sentido, o espelho da nossa." (161)

No entanto, Salim descobre que no dia do seu nascimento uma mulher chamada Vanita dá à luz no mesmo hospital em que nascera, exatamente à meia-noite do dia 15 de agosto de 1947, numa enfermaria para carentes. Casada com um músico sem sucesso, Vanita morreu três minutos após o parto, vítima de hemorragia. Nesse momento, havia na maternidade duas crianças, uma muçulmana rica (Salim) e outra hindu pobre. Essas crianças tiveram trocadas as etiquetas que traziam seus nomes, e, conseqüentemente, sua sina. Sendo assim, a criança que recebeu a carta de Nehru seria a mesma para quem a carta de fato tinha sido endereçada? Qual das duas

crianças seria o verdadeiro Salim? Qual dessas vidas seria o reflexo da nação? As etiquetas foram trocadas pela enfermeira Mary Pereira. Salim, filho de Vanita, crescera entre os ricos e poderosos da Índia; Shiva, o verdadeiro filho de Ahmed e Amina, entre os marginais das ruas de Bombaim.

> Assim, entre os Filhos da Meia-Noite havia criancinhas com poderes de transformação, de vôo, de profecia e de sortilégios...mas dois de nós tinham nascido exatamente à meia-noite. Salim e Shiva, Shiva e Salim, nariz e joelhos e joelhos e nariz. A Shiva a hora dera os dons da guerra (de Rama, capaz de retesar o arco irretocável, de Arjuna e Bhima; a bravura antiga de Kurus e Pandavas. Manifestava-se nele, irresistivelmente...) e, a mim, o talento supremo: a capacidade de contemplar os corações e as mentes dos homens. (259)

A criança carente crescera com o nome Shiva[11], o destruidor. Na primeira vez em que Shiva apareceu na mente de Salim, dirigia uma gangue cuja única regra era segui-lo para seus membros não fossem mortos: "Todos fazem o que eu mando" (245), dizia o jovem Shiva. Esse jovem ridicularizaria também a idéia de igualdade e liberdade de expressão no *CFM,* preconizada pelo abastado Salim. Mais tarde, Shiva proporia que os dois dirigissem o clube, já que ambos possuíam o poder de invadir mentes, e, juntos, poderiam traçar as diretrizes do mundo em que viviam. Salim resiste à tentação, de, além de dirigir o clube com Shiva, acreditar-se imune a tudo ao criar um mundo para si. Notando o poder de Shiva, e certo da possibilidade de terem sido trocados na maternidade, Salim começa a questionar-se sobre quem de fato havia inicialmente contatado as mil crianças nascidas à meia-noite do dia 15 de agosto de 1947. Quem de fato havia recebido a carta de Nehru?

[11] Terceira pessoa da Trindade hindu está acima do bem e do mal, um deus ao mesmo tempo fecundador e destruidor. Para os hindus, Shiva tem o poder de destruir o mundo para depois recriá-lo novamente.

> ...E Shiva? Shiva, a quem eu negara o sangue frio, seu direito hereditário? Nem uma única vez, naqueles últimos meses eu enviaria meus pensamentos em busca dele; mas sua existência, em algum lugar do mundo, não cessava de importunar os desvãos de minha mente. Shiva, o Destruidor, Shiva de Grande Joelho (...) (273)

Shiva, por sua vez, via em seu duplo a única possibilidade de opor-se a ele. Seu princípio de vida era o seu egoísmo, o seu bem-estar. A sua vontade deveria ser obedecida por todos. Com o poder que possuía, Shiva decidiu dar vazão aos seus desejos ao intimidar os votantes nas eleições de 1957. Vendo essa situação ganhar vida própria, percebendo que poderia perder seu lugar para Shiva, Salim finalmente exclui o rebelde do conselho do *CFM*. O protagonista Salim, tendo em determinado momento apoiado o poder que Shiva encarnava, recorre aos meios mais escusos para concretizar o desejo de formar uma nação única, tal qual era a vontade expressa na carta de Nehru.

Na leitura da História da Índia feita por Rushdie, Salim e Shiva representariam a Índia e o Paquistão, semelhantes culturalmente, mas disputando o poder territorial. Essa leitura lembra, ainda, a primeira-ministra Indira Gandhi, que ao declarar guerra ao Paquistão em 1971, encarnava o desejo de possuir o poder tão bem representado em Shiva. De acordo com Rushdie, Indira via nessa guerra uma maneira fácil de unir as duas nações, ou ainda, uma forma de consolidar a força do seu partido no Congresso Indiano, já que seu slogan dizia que "*Indira era a Índia, a Índia era Indira*".

Assim como Salim, Indira recorreria aos mais inaceitáveis meios para formar a Grande Nação Índia, o Estado plural e pacífico desejado por Mahatma Gandhi e Nehru. Para tanto, justificou a guerra contra o Paquistão em 1971 e a Emergência em 1975 que duraria até 1977. Ao declarar a Emergência, Indira argumentou que a economia do país ia mal, no entanto,

a primeira-ministra temia uma conspiração contra si, uma vez que era acusada por seus opositores de fraude eleitoral. Na obra aqui analisada, a personagem da primeira-ministra não suporta a ameaça do pluralismo do *CFM,* buscando, assim destruí-lo.

Para Salim, Indira via o país como matéria bruta a ser moldado. Ela demonstrava que preferia destruir a Índia a perder o poder. Com a Emergência, veio a suspensão dos Direitos Civis, a censura à imprensa, as forças militares em constante alerta de guerra e a prisão dos chamados elementos subversivos. Com a Emergência, veio ainda o "controle de natalidade" – liderado pelo filho de Indira, Sanjay Gandhi. Na realidade, esse controle seria um eufemismo para a esterilização compulsória de onze milhões de indianos. Esse foi um dos períodos mais bárbaros da recente História indiana, como relembra "Milli Gazzete", jornal indiano, em 15 de julho de 2000,vol.1. No.13

> It was the saddest period in the short life of the Indian democracy when Mrs Indira Gandhi imposed emergency in the night of 25 June a quarter of a century ago. It was the moment when the greatest democratic setup in the world tumbled into a dictatorship for the sake of a handful of people who were aiming to foist a dynastic rule on India.
> The argument Mrs. Gandhi placed before clamping down emergency was that the Indian security was in danger not because of foreign aggression but due to internal destabilization. A laughable argument when seen in the context of the magnitude of what this decision of the votaries of dynastic rule brought the country to bear. It was in complete contrast with the night of 14 August when India had kept its tryst with destiny.
> All the fundamental rights were abrogated with the mere proclamation of emergency under article 352 of the Constitution in the darkness of night. With the imposition of emergency the most disgraceful chapter in the country's post-independence history followed. Opposition leaders were put behind bars with the announcement of the imposition of emergency. A handful of politicians who could go underground instantly were spared. It was not because the government did not intend to arrest them, but because despite innumerable attempts, the police and others failed to trace them. The example of a fire-brand leader like George Fernandes who went underground and remained so under

> different disguises fits here. Government tried to arrest him in every possible way but could not. The press was muzzled. No one was allowed to write or speak freely. The Indian Express being the most glaring example. Its offices were raided several times, telephone lines were cut and all the impediments thrown in its way to bar it from regular publication. Small newspapers were specially affected with the draconian laws that hindered not only the smooth functioning of these newspapers but lso imposed stringent `laws' to hinder them from writing what should be written in a normal course. (...)[12]

Na obra, entre as vítimas de Sanjay estavam os confrades do *CFM*. O *CFM* não foi o responsável pela sua própria destruição, mas Salim, particularmente, pagou por seu desejo de centralização, uma vez que as crianças do *CFM* tiveram negado o direito de se reproduzirem. Sob tortura, o protagonista deu à tropa de choque de Sanjay a informação do que eles precisavam saber para capturar os confrades da confraria. Todos foram entregues aos bisturis médicos. Além de terem seus testículos ou úteros extirpados, seus dons mágicos também o foram.

> Forçado à traição pela perfidez de um outro, atraiçoei os *Filhos da Meia-Noite*. Eu, o fundador da conferência, presidi-lhe o fim enquanto Abot e Costello, de cara fechada, interrompiam-me de vez em quando: – Ah! Ótimo! Não sabíamos dela! – ou ainda: Você está cooperando bem. Esse sujeito é para nós um nome novo. (551)

Ao ser levado para o quarto da mutilação, Salim se surpreende ao ver Shiva como major das tropas da Sra. Gandhi, condecorado como o grande herói da guerra provocada pela primeira-ministra.

> Ah, herói de guerra negador dos direitos hereditários! Ah, rival corrompido por um prato de lentilhas!...mas não tenho de parar

[12] **"Saddest days of Indian democracy".** By Syed Ubaidur Rahman. Fonte. http://www.dalitstan.org/journal/brahman/bra001/brah0136.html.

> com tudo isso e contar a história de meninos mais simples possível: enquanto as tropas perseguiam, prendiam e arrastavam os mágicos de seu gueto, o major Shiva concentrava-se em mim. (540)

Essa é a espinha dorsal do enredo de **Filhos da Meia-Noite**: o desejo de Nehru da unidade da Índia em confronto com a diversificação representada na disputa existente entre os diversos grupos que representam a população e a política indiana.

O protagonista de **Filhos da Meia-Noite** não poderia resistir ao desejo de interromper sua narrativa para observar sua atitude enquanto a contava. Ao rememorar os fatos, Salim cria uma história própria, cujos elementos nem sempre são reais, fragmentando a História, fazendo-a atuar no interior da obra. Salim cria a sua narrativa, assim como a história de sua família.

> Se pareço um tanto extravagante, lembrem-se da louca profusão de minha herança...possivelmente, se desejarmos permanecer como indivíduo em meio às multidões fervilhantes, temos de nos fazer grotescos. (143)

O narrador tem uma visão fragmentada da Índia e tal qual um agente infiltrado, sem ter ciência da totalidade, narra-a, baseando-se nas reminiscências do autor:

> This is why I made my narrator, Saleem, suspect in his naration; his mistakes are the mistakes o a fallible memory compounded by quirks of character of circunstance, and his vision is fragmentary. It may be that when the Indian writer who writes from outside India tries to reflect that world, he is obliged to deal in broken mirror, some of whose fragments have been irretrievably lost. (RUSHDIE, 1991:10-11)

As diversas digressões[13] feitas por Salim levam o leitor a esquecer a existência do *CFM* por vários capítulos e prosseguir a leitura em busca da História indiana, ao invés de pensar na história pessoal de Salim Sinai, que narra outras narrativas, ora encantado, ora consternado.

> Em vez de satisfação, ele lhe oferece a sublimação; em vez de História, ele oferece a Padma suas histórias. Pela 'produção' declarada dessas histórias para ela, Saleem subverte a causalidade e a continuidade daquilo que tradicionalmente se concebe como História patriarcal. Do mesmo modo, ele é obrigado a desafiar as limitações da linearidade e da continuidade de sua própria estória pela tentativa de satisfazer ao menos às exigências narrativas de Padma. (HUTCHEON, 1991:208)

O final de **Filhos da Meia-Noite** é apocalíptico, o sujeito fragmenta-se, as histórias que compõem a História da Índia são igualmente fragmentada:

> Sim, eles me pisotearam com os números e marcharam um, dois, três, quatrocentos milhões, quinhentos, seis, reduzindo-me a flocos, poeira
> sem voz, do mesmo modo que cadenciadamente, pisotearão meu filho que não é meu filho, e o filho que não será dele, o dele que não será dele, até o milésimo primeiro levar para o vórtice aniquilador das multidões, serem incapazes de viver ou morrer em paz. (588)

Salim sofre uma explosão interna que representa a fragmentação cultural do subcontinente e de todas as culturas milenares que se descaracterizaram com o autoritarismo, quebrando e esmigalhando-se, numa reflexão melancólica sobre sua existência e a do *CFM*. Metáfora da

[13] Ao longo da narrativa temos histórias sobre o barqueiro de Caximira que por anos recusou-se a se lavar; a piromania da irmã de Salim; o pai que arrancava os dentes da filha e pedia como dote dentes de ouro; as atrocidades da guerra de Bangladesh; os fantasmas das mulheres de Sundarnans; o beijo simulado dos filmes indianos; os anúncios de Bombaim; as cobras encantadas etc.

identidade nacional plural e da democracia, o *CFM* fracassou, assim como a tão sonhada nação Índia de Nehru e Ghandi.

> (...) 420 saíram, piscando, para a luz, o tumulto, as ruelas de Benares; 400 pessoas olharam umas para as outras viram 838 olhos, a lembrança da castração, e, então, não suportando a visão, murmuraram despedidas e se dispersaram pela última vez, no anonimato de milhões. (561)

Nenhum dos membros do *CFM* pôde deixar, como legado, filhos com poderes especiais como eles tinham, pois eles foram destruídos por Indira

Gandhi, filha de Nehru. Aqui está a grande ironia da obra rushdiniana. Enquanto Nehru sonhava e lutava por uma Índia onde todos os direitos das minorias fossem respeitados, e a opressão deixasse de ser palavra de ordem, sua filha Indira Ghandi, baseada em princípios supostamente democráticos, destruía esse sonho. Por causa dela, no romance, as crianças da meia-noite não tiveram filhos. Historicamente, Indira impôs esterilização em massa, chamada de "controle de natalidade"; no romance, todos os membros do *CFM* foram esterelizados, a única exceção da esterilização foi Shiva, que espalhou seu sêmem por toda a terra, gerando a desavença.

Rushdie não deixa de criticar o governo de Indira Ghandi, pois não havia nele o respeito ao desejo de se ter uma Índia democrática. A crítica recai sobre toda a família Ghandi.

> It is also necessary to say – and it is hard to say this on such a day – that, in my opinion, one of the threats to democracy in India has come, in recent years, from the dynastic aspirations of the Nehru family itself, and from the peculiarly monarchic style of government which Mrs Gandhi developed. Let us remember about the Nehrus – Motila, his son Jawarharlal, his daughter

> Indira, her sons Rajiv and Sanjay – that when it comes to power they make the Kennedys look like amateurs. (**I.H:** 43)

Por fim, **Filhos da Meia-Noite** procura preservar o espírito da Índia secular e a democracia desejada com a independência – um processo que Salim descreve como a queda da História. O romance sugere que cada capítulo tenha um sabor especial de picles, uma jarra a qual Salim maneja para preservar não só "frutas, legumes, peixes, vinagre e especiarias", mas também "memória, sonhos e idéias".

> Um dia, talvez o mundo poderá provar os picles da história. Poderão ser fortes demais para os outros paladares, seu cheiro poderá ser excessivamente intenso, lágrimas talvez aflorem em olhos; espero, contudo, que deles se possa dizer que possuem o autêntico sabor da verdade, que são, apesar de tudo, atos de amor. (586)

Assim como as receitas especiais que Salim herdou para transformar em alimentos industrializados, a história da Índia deveria ser repassada para todos os filhos da nação indiana, para ajudar a relembrar a magnitude da imensa nação democrática indiana preconizada por Nehru.

A rememoração causa dor e angústia no personagem, selecionando e completando as lacunas da história com seu olhar amargo, pois o ato de rememorar causa sofrimento e amargura para a memória.

> Chutney verdade em pakoras de chilli desaparecem pela boca de uma pessoa; verde-gafanhoto em chapatis mornos, sumindo atrás dos lábios de Padma. Percebo que começam a fraquejar, e insisto. – eu lhes disse a verdade – repito. A verdade da memória, que é de um tipo especial. Ela seleciona, elimina, altera, exagera, simplifica, glorifica, e também calunia; mas no fim cria sua própria realidade, sua versão heterogênea mas em geral coerente

> dos acontecimentos. E nenhum ser humano sadio jamais confia na versão da outra pessoa mais do que na sua própria. (273)

Ao se referir a essas receitas, o narrador afirma que havia nelas a memória de seu pai, o que metaforicamente representa a lembrança amarga da colonização. Ainda nesse processo de conservação alguns sabores excessivamente amargos, como uma manga verde, lembram o massacre em Bangladesh, em 1971, o qual Salim relata com indignação. Como irmãos poderiam estar massacrando irmãos?

> E no rádio, quanta destruição, quanta carnificina. Nos cinco primeiros dias, a voz do Paquistão anunciou a destruição de mais aviões do que a Índia jamais possuíra; em oito dias, a Rádio Pan-Índia massacrou o exército paquistanês – até o último homem, e consideravelmente além. Internamente desnorteado pela dupla insanidade da guerra da minha vida privada comecei a alimentar idéias desesperadas. (433)

Muitas vezes, Salim, esquecido do processo de conservação, criava ilusões com seus truques mágicos, provocando distorções da história, o que representava as verdadeiras dificuldades da Índia. Seu verdadeiro desejo era que cada pote de picles e o molho chutney contivessem o sabor da verdade, para que, a despeito de tudo, se tornassem o fio condutor da rememoração do narrador, como a *Madaleine* mergulhada no chá conduziu a narração proustiniana.

4.2A linguagem desmascarada

> *Louco é quem confia na mansidão do lobo, na saúde do cavalo, no amor de um rapaz, e nas juras de uma prostituta.*
> William Shakespeare. Rei Lear. Ato III. Cena VI: Bobo

A linguagem carnavalizadora está presente em **Filhos da Meia-Noite.** O mundo às avessas ao qual Rushdie recorre, segundo o próprio autor, tem sua fonte na tradição religiosa e é nela que se encontra a essência de sua obra.

> Even the form of my writing was affected. If one is to attempt honestly to describe reality as it is experienced religious people, for whom God is no symbol but an everyday fact, then the conventions of what is called realism are quite inadequate. The rationalism of that form comes to seem like a judment upon, an invalidation of, the religious faith of characters being described. (**IH:** 376)

O interesse de Rushdie em escrever está na sua experiência como leitor de **As mil e uma noites.** Em seu desespero de narrar, Salim compara-se a Sherazade, sugerindo que sua vida – a vida da sua nação – depende da sua habilidade de narrar[14]. Em **Haroun e o mar de histórias** (1998), Rushdie apresenta o "Mar dos Fios de Histórias", fonte de toda imaginação, elemento presente nas lendas indianas. Para escrever **Filhos da Meia-Noite,** Rushdie recorre às "estratégias folclóricas", funde os mitos das tradições culturais indianas aos personagens históricos dessa nação. Indira Ghandi é "a Viúva", a diabólica madrasta da nação, e age como sua alcunha sugere. Personagens como Parvati, a bruxa, e Shiva de Joelhos nada mais

[14] Em **O último suspiro do Mouro** essa comparação com Sherazade é mais intensa.

são que figuras presentes nas histórias do século XIX, como Rapunzel. Por sua vez, Salim tem um enorme nariz que sempre escorre, lembrando a divindade Hindu, Ganesh.

> O que há num nariz? A resposta de sempre? "Isso é simples. Um aparelho para respirar." Mas no meu caso, a resposta não é tão simples de se admitir, sou obrigado a dizer que meu nariz é algo horroroso: O que há em meu nariz é um muco. Desculpo-me, eu infelizmente devo insistir nos detalhes: minha congestão nasal me obriga a respirar pela boca, tenho a respiração arfada dos peixes;esse permanente bloqueio respiratório me obrigaram a ter uma infância sem perfumes, a dias que me obrigavam a ignorar o cheiro do almíscar e da manga e dos sorvetes caseiros (...) Eu era apavorado com meu nariz. (182)

Na realidade, a coriza que escorre de Salim equipara-se ao excremento rabelaisiano. Em **Cultura Popular da Idade Média e no Renascimento**: **O contexto de François Rabelais** (1987), Bakhtin amplia sua análise nas considerações que faz das relações sociais e especialmente do carnaval medieval. O carnaval é a inversão dos valores, é a abolição de toda "distancia entre os indivíduos em comunicação, liberados das normas correntes da etiqueta e da decadência" (1987:9). A linguagem carnavalizadora é contra a coerção do poder. O excesso de coriza do nariz de Salim é a imagem grotesca do corpo, imagem grotesca que rebaixa e renova.

> Sua verdadeira natureza é a expressão da plenitude contraditória e dual da vida, que contém a negação e a destruição (morte do antigo) consideradas como uma fase indispensável, inseparável da afirmação, do nascimento de algo novo e melhor. Nesse sentido, o substrato material e corporal da linguagem grotesca (alimento, vinho, virilidade e órgãos do corpo) adquire um caráter profundamente positivo. O princípio material e corporal triunfa assim através da exuberância. (1987: 54)

O avô de Salim, Aadam Aziz dizia que havia várias gerações naquele nariz, “mucos de várias gerações”. No desenho dessa fisionomia grotesca de Salim, o nariz é realçado. Cabe observar que essa parte do corpo é associada à parte “baixa”: o falo.

> Uma das tendências fundamentais da imagem grotesca do corpo consiste em exibir dois corpos em um: um que dá a vida e desaparece e outro que é concebido, produzido e lançado ao mundo. E sempre um corpo em estado de prenhez e parto, ou pelo menos pronto para conceber e ser fecundado, com um falo ou órgãos genitais exagerados. Do primeiro se desprende sempre, de uma forma ou outra, um corpo novo.(1987: 23)

O cheiro forte dos temperos dos picles que Salim prepara fazem a coriza ser contínua. Eventualmente, além de perder seus poderes telepáticos, perde sua força sexual. A impotência se intensifica quando ele começa a contar sua história. Ao narrar, Salim coloca-se como crítico de situações, surpreende as manifestações do egoísmo humano pela rememoração. A linguagem carnavalizadora revela uma ideologia, a certeza da incerteza. A liberdade criadora presente no romance libera os clichês que oferecem possibilidade de maior reflexão sobre o mundo onde Salim vive. O texto rushdiniano injuria, destrona, rebaixa, pois o autor vê que

> (...) a injúria é o reverso do elogio. Vocabulário da praça pública em festa injuria, louvando, e elogia, injuriando. É um Jano de dupla face; essas palavras são dirigidas a um objeto bicorporal, a um mundo bicorporal (pois elas são sempre universais), que morre e nasce ao mesmo tempo, ao assado que traz o futuro ao mundo. O louvor ou a injúria podem predominar: um está sempre prestes a transformar-se no outro.(1987: 364)

Dessa forma na história do romance, a carnavalização abate e lacra. Satiriza e quebra o bloco imutável e normal dos acontecimentos na sociedade. Os escândalos da palavra inconveniente, os desmascaramentos, as paródias e os rebaixamentos são aspectos que denunciam ser a sua arte fundada na visão carnavalizada do mundo, mostram que as injúrias – verdades ditas a respeito do poder – assemelham-se aos disfarces e desmascaramentos carnavalescos.

Associando-se aos efeitos carnavalizantes encontramos ainda o reaproveitamento de elementos folclóricos das diversas tradições presentes na Índia, mais um elemento a revitalizar a linguagem de **Filhos da Meia-Noite.**

5. O ROMANCE NA ERA DA INTOLERÂNCIA: OS VERSOS SATÂNICOS

> *Que valham as palavras por espadas até possuirmos armas aceradas.*
> William Shakespeare**. A tragédia do rei Ricardo II.** Ato III. Cena III: Aumerle.

As perseguições a intelectuais são antigas. Na Andaluzia, durante a dominação árabe (do século VII ao século XI, aproximadamente), muitos intelectuais foram perseguidos, tiveram seus trabalhos censurados ou foram mortos[1]. Esse gesto se repete sistematicamente com toda força em plena contemporaneidade.

O fanatismo prossegue no século XX e, no final dos anos 80, o aiatolá Khomeini condena à morte, em 15 de fevereiro de 1989, Salman Rushdie pela publicação de **Os versos satânicos**.

> O líder espiritual e político do Irã, aiatolá Khomeini, condenou ontem em Teerã (Irã) o escritor anglo-indiano Salman Rushdie à morte por ter escrito o livro "Os Versos Satânicos" (...). Ele pediu que os 'bravos muçulmanos' matassem o escritor e todos os envolvidos na publicação do livro. Disse que qualquer muçulmano que tenha acesso ao escritor, mas que perca a oportunidade de

[1] Os trabalhos do teólogo Ibn Hazan foram queimados; o poeta Al Hallaj, crucificado; o escritor Ibn Muq'aiffa e o poeta Ibn Burd, assassinados; o filósofo aristotélico Averróis (Ibn Rushdie)[1], o historiador Ibn Khaldun e o poeta Ibn Sharaf, exilados. A lista de intelectuais árabes e muçulmanos perseguidos e banidos por tiranos é longa.

> assassiná-lo será punido. Se um muçulmano for morto na tentativa de matar Rushdie será, segundo Khomeini, considerado um mártir.
>
> 'A ameaça do aiatolá Khomeini é a última etapa de uma campanha, que começou com calúnias, difamações e deturpações do livro que tomaram a forma de toda sorte de violências, e, francamente, gostaria de ter escrito um livro mais crítico do islamismo', disse Salman Rushdie, 41, o autor anglo-indiano, em tom desafiador, ontem, em Londres. Reagindo à sentença de morte decretada pelo líder religioso iraniano contra ele e todas as pessoas envolvidas na publicação de seu best-seller "The Satanic Verses", Rushdie disse que 'líderes de uma religião que pensam que estão acima de quaisquer sussurros críticos merecem um pouco mais de verdadeiras críticas agora'. (...)
> O livro de Rushdie, vencedor do 'Whitbread Literary Award' de 1988, um dos principais prêmios literários anuais na Grã-Bretanha, foi qualificado de 'uma blasfêmia contra a fé muçulmana' em todos os estados islâmicos do mundo.[2]

No início dos anos 1990, o governo egípcio, pressionado pelos fundamentalistas wahabistas[3] confiscou para queimar três mil exemplares de **As mil e uma noites**. Mais tarde, esse confisco foi suspenso, e o livro continua a ser vendido e lido no Egito.

O escritor egípcio Naguib Mahfouz, Nobel de Literatura, ainda hoje sofre pressões.

> Mahfouz tem agora 90 anos, está quase cego e, depois que foi agredido fisicamente por fanáticos religiosos em 1994, se tornou um recluso. O que é notável e comovente sobre ele é como – dada a grandeza de sua visão e de sua obra – ainda parece manter sua crença liberal do século XIX de construção de uma sociedade humana e decente para o Egito, mesmo que as evidências que continua a desencavar e escrever a respeito na história e na vida contemporânea continuem a refutar essa crença. (SAID, 2003:52)

[2] Jornal Folha de São Paulo, Caderno Mundo, 15.2.1989.
[3] Dentro da tradição sunita, surgiu no século XVIII o wahabismo, criado por Mohamed Ibn Abd al-Wahbab, o extremo-fundamentalismo que representa a maioria da população na Arábia Saudita, berço do Al Qaeda , de Osama Bin Laden.

Cineastas iranianos são censurados em seu país, como ocorreu, por exemplo, com cineasta Massoud Kimiaei.

> 03/08/2000 - O cineasta iraniano Massoud Kimiaei foi intimado pela Justiça do seu país a comparecer a um tribunal devido a seu último filme que, supostamente, infringe as tradições culturais e políticas do Irã. A imprensa iraniana afirmou na quinta-feira que membros das forças de elite Guardas da Revolução apresentaram uma denúncia contra Kimiaei em virtude do filme 'Protesto'.
> Segundo a acusação, o filme promove 'uma cultura pré-revolucionária decadente e trajes insolentes para mulheres'. 'Protesto', segundo os Guardas da Revolução, seria um 'mau exemplo para os jovens iranianos'.
> Os trabalhos de Kimiaei, que com freqüência mergulham fundo nos problemas sociais do Irã, gozam de imensa popularidade no país, ao contrário dos cineastas iranianos mais conhecidos internacionalmente, cujos trabalhos não contam com grande divulgação.
> 'Protesto' aborda os distúrbios estudantis do ano passado, detonados pela repressão violenta contra uma manifestação pró-democracia. Os distúrbios foram os mais intensos do país em quase 20 anos. [4]

Por sua vez, a escritora egípcia Nawal Al Saadawi, em 2002, passou por um tribunal de clérigos muçulmanos por ter criticado aqueles que tiravam recursos do sustento pessoal para peregrinação a Meca. A escritora fez a sua autodefesa, argumentando que de acordo com o **Corão**[5], a peregrinação é uma obrigação desde que não afete o sustento da família. Sua defesa, por ter sido baseada no livro sagrado, livrou a escritora da *fatwa* que a obrigava a separar-se do marido, não a afastando da luta contra a opressão feminina e a censura em seu país.

> Nawal El Saadawi never compromised her beliefs just to live in comfort. She says, 'When I came out of prison, there were two routes I could have taken. I could have become one of those slaves to the ruling institution, thereby acquiring security,

[4] http://www.webcine.com.br/not082000.htm
[5] "(...) A peregrinação a essa Casa é um dever para com Deus de todos os seres humanos que estão em condições de empreendê-la; entretanto, quem se negar a isso, saiba que Deus pode prescindir de todas as criaturas".(Surata III, versículo 97).

> prosperity…Or I could continue on the difficult path, the one that led me to prison…Danger has been a part of my life ever since I picked up a pen and wrote.'
> El Saadawi, despite death threats from fundamentalists, continues to maintain her feminist stance, and travels around the world teaching about her life, her writings, and the need to fight for change. She has taught at Duke University, Washington State University, and Florida Atlantic University. She is still writing. [6]

Diversos livros e peças teatrais ainda são proibidos sistematicamente pelo fundamentalismo islâmico, que agrega um grupo de fanáticos, em países como o Egito, a Arábia Saudita, o Iraque, os Emirados Árabes, a Jordânia, o Sudão[7]. Muitos intelectuais ainda têm suas vozes silenciadas pela espada, mas a pena não se cala tão facilmente.

A intolerância que se abateu contra Salman Rushdie é mais do que uma violação contra a liberdade de pensamento:

> "Sabia que os *mulhahs* (os mestres muçulmanos de teologia e lei religiosa) não iriam gostar do meu livro, mas não escrevi para eles", disse Salman Rushdie, em entrevista ao programa *Bandury File*, o Channel 4, um dos canais independentes da televisão britânica. [8]

A *fatwa* adotada pelo aiatolá Khomeini em 1989, lamentavelmente, tornou-se lei comum no mundo islâmico, pois o fanatismo do fundamentalismo religioso foi a resposta encontrada pelo Oriente contra o domínio dos valores culturais impostos pelo Ocidente. A colonização cultural que se fazia em muitos países orientais, impôs uma forma de pensar única, sem respeitar os valores seculares do Islã. Gerou-se um conflito maniqueísta, Bem contra Mal, bárbaros contra civilizados, mas quem é

---

[6] http://myhero.com/myhero/hero.asp?hero=saadawi Last changed on: 2/28/2003 10:48:32 AM
[7] Alguns desses escritores são os egípcios Nawal el Saadawi e Naguib Mahfouz; o magherebino Tahar ben Jalloun; o saudita Orhan Pamuk os iranianos Ali Sina e Dariush Shikarzi, dentre váris outros.
[8] Jornal Folha de São Paulo, Ilustrada, 16.2.1989.

bárbaro? Quem é civilizado? Tomemos a reflexão de Francis Wolff[9], sobre o conceito de bárbaro e civilizado:

> O bárbaro é aquele que é incapaz de pensar tanto o uno como o múltiplo – já que os dois estão ligados. Incapaz de pensar tanto a universalidade humana como a diversidade indefinida das culturas. Ele só consegue pensar em termos dicotômicos, o Bem e o Mal, o próprio e o estrangeiro, nós e eles, mesmo que os chamem de 'civilização'(aqui eu, meus deuses) e 'barbárie' (lá, o outro, o inimigo de Deus, o Grande Satã). Sim, existe barbárie, e não porque existem povos ou culturas que sejam bárbaros *por natureza,* mas porque existem, por conseguinte, práticas bárbaras, às vezes povos ou sociedades, religiões, movimentos políticos que caem na barbárie. Sim, definitivamente, o verdadeiro bárbaro é aquele que acredita na barbárie do Outro. E aqueles que reconhecem que o homem se diz em vários sentidos podem se dizer civilizados. (42)

Desta forma, para defender-se da imposição dos valores ocidentais, os muçulmanos radicais, aos olhos do Ocidente, recorrem à chamada barbárie. Esses mesmos muçulmanos tiveram seus valores violados pelo Ocidente. De qualquer forma, a repercussão da *fatwa* contra Salman Rushdie não deve ser analisada apenas sob o ponto de vista emocional. É importante notar que, ideologicamente, essa sentença de morte representou muito no Ocidente como também no Oriente, pois levou a reflexões sobre o que entendemos por respeito às minorias, diferenças culturais, sociais e a pensarmos o que vem a ser a civilização moderna, uma que vez que "muitos autores estabelecem uma relação íntima entre civilização e modernidade, ao definirem o homem moderno como aquele que coexiste com as contradições e com uma desordem permanente (...)" (NOVAES, 2004:16).

O que representou a *fatwa* de Salman Rushdie? No Ocidente, essa sentença contribuiu para que o preconceito contra os muçulmanos na Europa e Estados Unidos crescesse. A mídia ocidental não divulgou, com ênfase,

[9] Francis Wolff. "Quem é bárbaro". IN: **Civilização e Barbárie**. Organizado por Adauto Novaes, São Paulo: Companhia das Letras, 2004. pp 19-44.

que a mesquita de Al Azahar, no Cairo e parte do clérigo saudita abominaram essa sentença, como também grande parte dos intelectuais iranianos, árabes e do mundo islâmico[10] saíram em defesa do escritor indo-britânico. Com a *fatwa*, o interesse pela obra de Rushdie, e conseqüentemente pelo Islã aumentou. A mídia não poupou o caso. Rushdie, que não era um *bestseller* nos Estados Unidos nem no Brasil, com a propaganda passou a sê-lo. Os leitores que transformaram **Os versos satânicos** em *bestseller* não se interessaram muito pela estética da obra, pela tessitura do romance, mas sim pelo que ele representava para a ideologia ocidental: a exposição do profeta Maomé como charlatão. Muitos dos leitores de **Os versos satânicos**, e talvez parte da crítica, não compreenderam que o romance trata da suspensão/busca/resgate da identidade e instabilidade cultural. A temática do romance desafia todos os conceitos da identidade imposta. Trata-se de um romance com elementos carnavalizantes, que atrai pela inversão dos valores propostos, ocorrendo nele a profanação do sagrado e a quebra de valores e regras. O mundo de *Villayet* recriado em **Os versos satânicos** é um mundo composto por pessoas comuns da Inglaterra, autoridades, religiosos, pícaros. Todos constituem veículos permanentes de imagens carnavalizantes, pois, à semelhança da vida do carnaval, é um mundo às avessas, que elimina hierarquias e se veste de uma linguagem dinâmica, flutuante, rebaixadora e, ao mesmo tempo, renovadora. Linguagem que é

> capaz de expressar as formas e símbolos do mundo, peculiar, porém complexa, do povo. Essa visão, oposta a toda idéia e acabamento e perfeição, a toda pretensão de imutabilidade e eternidade, necessitava manifestar-se através de formas de expressão dinâmicas e mutáveis (protéicas), flutuantes e ativas. Por isso todas as formas e símbolos da linguagem carnavalesca

[10] O cristão palestino Edward Said, o sociólogo saudita Anouar Abdallah, a escritora mahgrebina Assia Dejbar, o especialista em estudos islâmicos Mohamed Arkoun, o escritor palestino Anton Shammas, entre tantos outros. Em 2 de julho de 1993, 127 intelectuais iranianos assinaram um abaixo-assinado para o governo iraniano repudiando a *fatwa* contra Rushdie e a censura imposta na República Islâmica do Irã.

> estão impregnados do lirismo da alternância e da renovação, da consciência da alegre relatividade das verdades e autoridades do poder. (BAKHTIN, 1987:9- 10)

Ainda no Ocidente, por desconhecimento e informação deficiente da mídia, poucos conheciam a verdadeira biografia do profeta Maomé e, ao lerem o romance, confundiam ficção com realidade. Uma vez que, historicamente, como parte do processo de expulsão dos muçulmanos da Península Ibérica, divulgou-se, com base numa biografia datada do final do século VIII, um retrato abominável de Maomé:

> Nessa fantasia inspirada pelo medo, Maomé era um impostor e charlatão que se dissera profeta para enganar o mundo, um libertino que chafurdara em revoltante deboche e inspirara seus companheiros para fazer o mesmo e que forçara as pessoas a se converter à sua religião da espada que glorificava a guerra e o assassínio. (ARMSTRONG, 2002:31).

Desde a dominação da Península Ibérica pelos muçulmanos, o Ocidente se interessou pela cultura islâmica e, sobretudo, pela biografia do profeta Maomé. Com a Inquisição e a vitória do Ocidente o interesse por tal cultura diminui. Porém, no século XIX, a expedição de Napoleão ao Egito novamente provocou nos europeus o desejo de conhecer a cultura oriental e islâmica, agora com fins coloniais:

> Restaurar uma região, da sua barbárie presente, à sua antiga grandeza clássica; instruir o Oriente (para seu próprio beneficio) nas maneiras do moderno Ocidente; subordinar ou diminuir o papel do poder militar de maneira a engrandecer o projeto do conhecimento grandioso adquirido no processo de dominação política do Oriente; formular o Oriente, dar-lhe forma, identidade e definição, com pleno reconhecimento do seu lugar na memória, da sua importância para a estratégia imperial do seu papel 'natural' como um apêndice da Europa; (...) (SAID, 1996:94)

Com isso, o século XIX foi primoroso na construção do orientalismo, que, de acordo com Edward Said (1996), é um "estilo ocidental para dominar, reestruturar e ter autoridade sobre o Oriente" (15). Assim, a construção do Oriente passava pelos valores culturais do Ocidente, e,

> Os orientais raramente eram vistos ou olhados; a visão passava através deles, e eram analisados não como cidadãos nem como povo, mas como problemas a serem resolvidos, ou confinados, ou — posto que as potências ocidentais cobiçavam abertamente o território deles — conquistados. (120)

Porém, no século XIX, como lembra Karen Armstrong, a crença em serem uma raça superior levou os europeus a mostrar "seu fundamental desprezo pelo Islã", fazendo-os "acreditar que o Islã estava aquém de uma atenção mais séria."(50). Inicialmente, muitos muçulmanos não se ofenderam com esse pensamento, uma vez que sempre estiveram abertos para outras culturas. Basta observar que durante a ocupação islâmica na Península Ibérica houve um hibridismo sem par na História:

> a sociedade andaluza era formada por uma fértil mistura de diferentes elementos: muçulmanos, judeus, cristãos, árabes, berberes, espanhóis nativos, e mercenários da Europa Ocidental e Oriental (os *saqaliba* ou 'eslavos'). Era mantida unida pelo Califado Omíada em Córdoba (...). (HOURANI, 1994:199)

Mas, ao contrário do século XIX, os muçulmanos no século XX descobriram que sempre houve hostilidade e desprezo do Ocidente pela sua religião e seu profeta. Descobriram também que o Ocidente construiu uma imagem idealizada a respeito do Oriente, e assim perceberam que sempre estiveram a serviço dos interesses da dominação econômica do Ocidente que, gradativamente, destruía seus valores seculares. Dessa forma, reagiram

através do fundamentalismo, pois não querem seus valores religiosos excluídos da vida moderna:

> O que há, principalmente, são rebeliões contra a secularizante exclusão do divino da vida pública, e uma tentativa freqüente desesperada de fazer os valores espirituais prevalecerem no mundo moderno. Mas o desespero e o medo que estimulam os fundamentalistas também tendem a deturpar a tradição religiosa e acentuam seus aspectos mais agressivos às custas daqueles que pregam a tolerância e a conciliação. (ARMSTRONG, 2001:223)

No século XX, como dito anteriormente, o fundamentalismo religioso cresceu no mundo islâmico. Essa nova face do Islã carrega o componente anticolonial como seu principal elemento articulador. Após os anos 1970, intensificou-se a força ideológica dessa nova faceta do Islã. Desde então, nas *khutba* (sermões) das sextas-feiras, o dia sagrado para os muçulmanos, seja na Europa ou no Oriente, os temas tratavam do domínio norte-americano no mundo:

> The MCB[11] press conference was held at the Regent's Park Mosque who had hosted Saudi cleric Abdur Rahman Al Sudais as a keynote speaker, at their recent opening. (Al Sudais is known for having gone on Saudi state television and urged Muslims to 'kill Jews and American worshippers of the cross'). [12]

Para os fanáticos, os Estados Unidos seriam os representantes da decadência moral e espiritual do Ocidente. Com isso, dividiu-se o mundo entre o Bem e o Mal. Os Estados Unidos, para os muçulmanos fundamentalistas, são responsabilizados pela exploração sexual, o consumo de drogas e conseqüentemente a violência. Outros temas são abordados na *khutba:* o principal deles é a ocupação israelense da Palestina, como

[11] Sigla para Muslim Council of Britain.
[12] http://www.militantislammonitor.org/article/id/553.

também o preconceito sofrido pelos muçulmanos em países europeus, a corrupção de muitos governos ocidentais, bem como a desigualdade social.

Com essa orientação ideológica, reações no mundo islâmico aconteceram. A Revolução Islâmica no Irã em 1978, a derrubada de Ali Bhutto[13] no Paquistão, posteriormente a ascensão e queda de sua filha Benazir Ali Bhutto, a chegada ao poder dos talibãs no Afeganistão e a vitória dos fundamentalistas no norte da África mudaram olhar do mundo em relação ao Islã e vice-versa. A invasão da embaixada americana por estudantes no Irã, na década de 1980, fez com que o Ocidente, cujas potências estavam nas mãos dos conservadores Reagan e Thatcher, olhar os muçulmanos com desconfiança. Por outro lado, a crise do Golfo em 1990 acirrou os sentimentos contrários ao Ocidente no mundo islâmico. Os atentados de 11 de setembro de 2001, nos Estados Unidos, ratificaram esse olhar, da mesma forma que a execução de alguns estrangeiros no Iraque, depois da ocupação americana, e na Arábia Saudita.

Cabe ressaltar, que nem todos os fundamentalistas fazem uso da força para reiterar sua luta para sacralizar o mundo segundo seus padrões, pois:

> Todos os fundamentalistas acham que estão lutando por sua sobrevivência e, por estarem imprensados contra a parede, acreditam ter que lutar para sair do impasse. Nesse estado de espírito, em raras ocasiões, **alguns** [grifo nosso] recorrem ao terrorismo. A grande maioria, porém, não comete atos de violência, mas simplesmente tenta revitalizar sua fé de um modo mais convencional e mais legalista. (AMSTRONG, 2001:222-223).

Nos anos 90, ao mesmo tempo em que a *fatwa* era decretada a inúmeros intelectuais islâmicos, os ocidentais a condenavam, como ainda condenam os ataques terroristas assumidos por fanáticos muçulmanos.

[13] Ali Bhutto assumiu o poder no Paquistão em 1973. Um golpe de Estado, liderado por Zia-ul Haq, o derrubou em 1977. Foi enforcado em 1978. Sua filha Benazir foi eleita primeira-ministra em 1988. Em 1990, acusada por corrupção, foi afastada do cargo. Em 1994 foi reeleita novamente.

Paradoxalmente, muitos desses mesmos que condenam todo e qualquer ataque ou defensiva islâmica, em silêncio apóiam o massacre de inúmeras crianças na Palestina por tropas israelenses e de civis no Afeganistão, Bangladesh, Paquistão, Caxemira, Iraque entre outros países. No final dos anos 90, esses mesmos também se calavam diante do ataque sérvio liderado por Milanovitch contra os bósnios, na Europa Central.

Portanto, nesse contexto, pergunta-se qual é o papel da literatura nos países onde o patrulhamento contra a liberdade de expressão é palavra de ordem. Nos países onde o fanatismo religioso dos fundamentalistas domina, a ficção não é ficcional, a mímese não se realiza. A literatura, para ser aceita pelos clérigos, deve apenas falar da realidade, jamais transfigurá-la. O silêncio foi imposto no mundo da literatura. Surpreendentemente, nota-se que os atuais inquisidores são jovens que estudaram, em sua maioria, nas melhores universidades do Ocidente ou são jovens excluídos do meio social no qual foram criados. É a reação da segunda geração contra a ação do preconceito ocidental. Esses jovens são maioria nas mesquitas e agem como velhos lobos representando o novo totalitarismo.

Nesses regimes as consciências são escravizadas, o debate é tolhido, a liberdade destruída. Tenta-se reduzir a classe intelectual a nada e procura-se esvaziar as universidades. Com essas atitudes negam o princípio básico do Islã: a tolerância.

Assim, a liberdade de pensamento é alimentada com o silêncio, e muitos caminham sozinhos para terem suas vozes ouvidas. O "novo Islã" ao rejeitar a liberdade de expressão, confronta-se com uma cultura esvaziada. A literatura reduzida ao silêncio transforma-se em algo ditado por uma falsa devoção, acreditando que só ela conhece a Verdade. Nessa situação, tudo o que estiver expressando a imaginação em sentimentos, toda e qualquer expressão artística passa a ser sujeita a qualquer tipo de destruição.

No entanto, sabe-se que a arte da escrita não poderá ser reduzida à escravidão, pois a palavra, apesar do silêncio, que muitas vezes mata,

nascerá longe das sombras, brilhará como as estrelas, iluminará as cidades e florescerá nos campos inférteis.

5. 1- Os versos satânicos – O alvo da *fatwa*

> *Na vida dos mortais há sempre um fato que é símbolo dos tempos decorridos. Observando-o, podemos ser profetas, quase sem erro do volver das coisas não nascidas que ainda se acham entesouradas nos fracos germes e começos.*
> William Shakespeare**. Henrique IV.** 2a parte. Ato III - Cena I: Warwick.

A *fatwa* contra o escritor criou uma situação que possibilitou uma reflexão mais complexa sobre a intromissão da doutrina religiosa na construção de uma obra artística. É claro que nenhuma reflexão supera o terror individual que o autor viveu por quase dez anos, mas muito deve ser dito sobre o horror que foi praticado contra a obra de arte.

Há muito tempo que escritores, no Ocidente, tentam chegar a um acordo em relação ao aspecto multicultural da sua sociedade depois da Segunda Grande Guerra, quando vários imigrantes das antigas colônias foram estabelecer-se na Europa. Pensadores ocidentais apontavam os caminhos para uma maior compreensão da cultura dos outros e acreditavam que com a derrota do autoritarismo, a tolerância passaria a ser a palavra de ordem do novo mundo composto por inúmeras e diferentes culturas; no entanto, essa realidade não foi possível de ser concretizada, pois:

> Muito longe de uma era das catástrofes, o terceiro quartel do século XX foi uma era de triunfo para um capitalismo liberal reformado e restaurado, pelo menos nos países centrais das 'economias de mercado desenvolvidas'. Ele produziu sólida

> estabilidade política e também prosperidade econômica sem precedentes. Não obstante, a barbarização prosseguiu. (HOBSBAWM, 1998:274)

No Oriente Médio, o fundamentalismo wahabista retornou ao Egito[14] com apoio da Arábia Saudita; a revolução xiita do aiatolá Ruhollah Khomeini em 1979, no Irã, deflagrou diversas tentativas de tomada do poder no Iraque, onde os xiitas são maioria. O que levou a população iraniana a apoiar incondicionalmente o aiatolá Khomeini foi a rejeição à ocidentalização, imposta pelo Xá Reza Pahlev, criador de um Estado laico no Oriente, seguindo os passos da Turquia. A conseqüência dessa ocidentalização foi a corrupção e o autoritarismo de Reza Pahlev contra aqueles que se opunham ao seu governo.

Derrubado o governo, a volta de Khomeini do exílio em Paris, representava a preservação das tradições seculares do Islã e do Oriente. Na realidade, sua figura era a personificação da forma mais ortodoxa do Islã. Sua política repudiava qualquer idéia de reconciliação entre o muçulmano e o não muçulmano. Essa era a resposta dada pelo Oriente à imposição do *modus vivendi* do Ocidente.

No fim dos anos 80, com a queda do Muro de Berlim, os governos de direita dos E.U.A e Reino Unido não tinham mais o inimigo comum – o comunismo. A decretação da *fatwa* contra Rushdie, um pouco antes da morte de Khomeini, radicalizou a polarização ideológica. O impasse em relação à tolerância foi criado: como os intelectuais ocidentais poderiam, agora, defender o direito de uma menina muçulmana de ir para uma escola ocidental envolvida no seu véu, porque esta é a crença de sua religião, se essa mesma religião se apresenta intolerante com aqueles que, supostamente, a profanavam através das obras artísticas? O senso comum do

[14] Durante o governo de Gamal Abdel Nasser (1956-1970), os wahabista foram perseguidos, uma vez que seus princípios orientadores eram o nacionalismo e a reforma econômica. Nasser implementou a reforma agrária e desenvolveu o ensino laico.

Ocidente se perguntava como tolerar uma fé que declarava ser um dever religioso matar alguém por traição. Assim, acirrou-se a intolerância contra muçulmanos nos países ocidentais.

Rushdie pode ser considerado um exemplo para os escritores que viveram em países do mundo árabe ou islâmico, anteriormente colonizados, como também para os demais países do Terceiro Mundo. Rushdie, em nome da democracia e da liberdade, ousou escrever contra o poder imposto, contra a ideologia dominante, ousou pensar pensamentos proibidos, ousou falar. Rushdie permitiu que se dissesse não à *fatwa,* que se acabasse com o silêncio, que se repudiasse todo e qualquer tipo de censura. O caso Rushdie, na realidade, não ofendeu o Islã, mas estimulou que se continuasse a luta pelo direito à palavra. Rushdie deve ser visto, como sugeriu Edward Said, como a "intifada da imaginação"[15].

Felizmente, após dez anos da *fatwa*, o presidente progressista iraniano, Mohamed Al Khatami, numa política de aparente abertura no Irã, reviu a condenação de Rushdie em 1998, deixando o escritor viver livremente.

5.2 – Os versos satânicos – A obra da discórdia e a carnavalização

> *Interesse, esse alcaiote tecedor de intrigas...*
> William Shakespeare. **Vida e morte de Rei João**.Ato II – Cena I: O Bastardo.

Uma explosão nos céus de *Villayet*, dois únicos sobreviventes: Saladin Chamcha e o grande ator do cinema indiano Gibreel Farishta. Para

[15] Edward Said, "Against the Orthodoxies", in: **For Rushdie. Essays by Arab and Muslim Writers in Defense of Free Speech.** George Braziller. New York. 1993.

compor essa narrativa, Rushdie se inspirou na explosão causada por uma bomba colocada num Boeing 747 da Air Indian em junho de 1985.

O que de tão grave tinha esse livro de Rushdie que levou os religiosos do islamismo a condená-lo? Em princípio seria o título (conforme mencionado no capítulo 1), mas, além dele, a obra traz o nome de alguns personagens que remetem às figuras históricas do Islã: Gibreel é o nome do arcanjo Gabriel; Mahound, uma corruptela de Mahmoud, como era chamado o profeta Maomé pelos ocidentais no século XII; Salman, o persa, figura presente nos "*haditha*s" e nas tradições islâmicas; o primeiro *muazin*[16] do Islã, Bilal, escravo liberto pelo profeta; Abu Sufyan opositor do profeta, convertido ao Islã ao perceber a invencibilidade de Maomé; Khadija, primeira esposa[17] de Maomé e mãe de todos os seus filhos que sobreviveram, Temos ainda o nome de Aisha, esposa do profeta e filha do seu melhor amigo, Abu Bakar; Salahuddin, o Saladin, Salah ad-Din (Saladino) foi o general curdo que se tornou sultão, responsável pela expulsão dos cruzados de Jerusalém. Em função dessas referências históricas, Rushdie foi acusado de parodiar a vida do Profeta e a História do Islã dentro dos padrões do Ocidente segundo os quais Maomé era um "impostor com intenções puramente políticas, um libertino que usou suas revelações como desculpa para tomar tantas mulheres quantas quis (...)" (ARMSTRONG, 2002:129).

Assim, baseado em fatos das tradições islâmicas, o autor narra a história de dois personagens que tentam integrar-se ao Ocidente: Gibreel Farishta e Saladin Chamcha, pois, como observa Karen Armstrong:

> É claro que o retrato fantástico do Profeta e de seus companheiros feito por Rushdie não é apresentado como um fato, e sim como visões oníricas de um dos personagens vítima de colapso psicótico. Gibreel Farishta, um astro do cinema indiano que

[16] O *muazin* convoca os muçulmanos para as orações.
[17] Foi a primeira mulher convertida ao Islã.Enquanto esteve casado com ela, Maomé foi monogâmico.

> perdeu suas raízes culturais, interiorizou e absorveu o imaginário de ódio e desprezo que por aproximadamente mil anos vem sendo alimentado pelo Ocidente, no qual ele tentava se integrar. (129)

Gibreel Farishta tem um delírio em que se vê atuar num suposto filme sobre Mahound. Há uma interrupção na narrativa; o narrador-infiltrado insere um novo contexto onde tudo ocorre:

> Gibreel: o sonhador, cujo ponto de vista é às vezes o da câmera, em outros momentos o do espectador. Quando ele é a câmera, o pê de vê está sempre em movimento, ele detesta planos estáticos, então flutua numa alta grua olhando lá embaixo as figuras reduzidas dos atores ou então mergulha para ficar invisível no meio deles, girando lentamente em torno de si mesmo para fazer uma panorâmica de trezentos e sessenta graus, ou talvez experimente uma tomada *dolly*, acompanhando lateralmente Baal e Abul Simbel, enquanto andam, ou a câmera na mão sustentada pelo *steadicam* penetra os segredos do quarto do Grande. [18] (108)

No romance, Mahound, o duplo do ator Gibreel Farsihta, é apresentado como um negociante, que usa a profecia com charlatanice, mas ao mesmo tempo se sente assustado com toda a transformação que sofre:

> Mas, depois de descansar, ele entra num tipo de sono diferente, uma espécie e não-sono, estado que chama de *escuta*, e sente uma dor retorcendo-lhe as entranhas, como algo que tenta nascer, e então Gibreel, que estivera pairando no alto, observando, sente uma confusão, *quem sou eu,* nesses momentos começa a parecer que o arcanjo está realmente *dentro do Profeta*, sou eu a cólica nas entranhas, eu o anjo sendo expelido pelo umbigo do adormecido, eu emergindo, Gibreel Farishta, enquanto meu outro eu, Mahound, está em *escuta,* em transe, fico ligado a ele, umbigo com umbigo, por um cordão brilhante de luz, impossível dizer qual de nós dois está sonhando o outro. Fluímos em ambas as direções pelo cordão umbilical. (110)

[18] Rushdie. **Os versos satânicos**. Conforme nota do capítulo 4, em vista da exaustiva citação que se faz dessa obra, todas as referências a ela, daqui por diante, limitar-se-ão à indicação da página dentro de parênteses, logo em seguida ao texto citado.

O narrador deixa claro que é um impostor na medida em que afirma não ter ele nenhum dos nomes usados pelo profeta, e sim por ser Mahound.

> Aqui não é nem Mahomet, nem MoeHammered; mas adotou, ao contrário, o rótulo demoníaco que dos *farangis* dependuraram em seu pescoço. Para transformar insultos em força, *whigs*, *tories*, negros, todos escolhem uma com orgulho os nomes e receberam por desprezo; da mesma forma, nosso solitário escaldador, motivado por uma profecia, será o terror dos bebês medievais, o sinônimo do Diabo: Mahound.
> Esse é ele. Mahound, o negociante, subindo a sua quente montanha em Hijaz. (95)

Rushdie constrói alegoricamente a figura de Mahound, "o Profeta Negociante", baseado no olhar que os ingleses têm em relação aos estrangeiros do Terceiro Mundo. Recorrendo ainda à alegoria, o que foi considerado blasfêmia pelos clérigos mais fanáticos do mundo islâmico, Rushdie conta que Mahound, ao ter a revelação, conta-a a sua mulher Khadija, e aponta a condição da mulher dentro da sociedade islâmica através da fala do narrador. Cabe lembrar que, de acordo com a narrativa, a história de Mahound se passa em Jahila, nome dado a Era pré-islâmica, significando Era da Ignorância.

> Ela tem quase setenta anos e sente-se, nesses tempos, mais mãe do que uma. Ela, a mulher rica, que o empregou para gerenciar suas caravanas há muito tempo. A capacidade gerencial foi a primeira coisa de que gostou nele. E, depois de um tempo, estavam apaixonados. **Não é fácil ser uma mulher brilhante e bem sucedida numa cidade** em que os deuses são femininos **mas as fêmeas meros bens de mercado** [grifo nosso]. Os homens a temiam, ou achavam que era tão forte que não precisava da consideração deles. (...) Quando pensou que estava louco, foi ela quem acreditou em suas visões. 'É o arcanjo', dissera, 'nenhuma névoa de sua cabeça. É Gibreel, e você é o Mensageiro de Deus. (117-118)

De acordo com a História do islamismo, Khadija, viúva de um rico mercador, casara-se com Maomé. Era mais velha que seu marido, de acordo com os *hadiths*. Quando se casou com Maomé, passava dos quarenta anos, mas cabe lembrar que lhe deu seis filhos. Ao receber a Mensagem, sua mulher foi a primeira a nele acreditar e a primeira pessoa a aceitar a Verdade do Islã[19]. Para muitos, "Durante os primeiros anos de sua missão profética, ele não teria conseguido ir adiante sem seu apoio e o aconselhamento espiritual. Khadija era uma mulher notável". (ARMSTRONG, 2002:94).

No delírio do ator Gibreel Farishta, no entanto, sugere-se que Mahound tivesse se envolvido com Hind, mulher de Abu Simbel, o chefe de Jahila:

> O Profeta desperta entre lençóis de seda, com uma tremenda dor de cabeça, num quarto que nunca viu. Fora da janela, o sol está próximo do seu selvagem zênite, e, silhueta contra o branco, há uma alta figura numa capa negra com capuz, cantando suavemente em voz forte, grave. (...) Ele reconhece a voz de Hind, senta-se e descobre que está nu sob o lençol cremoso. (119)

Hind na história do islamismo era filha de U'tba ibn Rabi'a, mulher de Abu Sufyan, um dos homens mais ricos de Meca e guardião da Caaba. Abu Sufyan liderou as duas grandes batalhas contra o Islã. Na batalha de Badr, morreram o pai e os irmãos de Hind; esta jura vingança a Maomé e, especialmente, a seu tio Hamzah: "Hind sempre odiou Maomé e, além disso, perdera seu pai U'tba ibn Rabi'a e dois de seus filhos em Badr e havia jurado comer o fígado de Hamzah, que matou U'tba em combate corpo a corpo". (ARMSTONG, 2002:213). De fato, numa outra batalha[20], quando os muçulmanos perderam, Hind cumpre sua promessa:

---

[19] "Só existe um Deus, único e Todo Poderoso e seu Mensageiro: o Profeta Mohamed."

[20] De acordo com Karen Armstrong (2002), Hamzah morre em Badr, de acordo com Fazlur Rahman, (**Islam**. Chicago, 1979.) e o sheik Ahmad Saleh Mahairi(**A biografia do Profeta, Mohamed.**Tradução:

> Um coraixita abriu a barriga de Hamzah, tirou-lhe o fígado e levou-o para Hind, que mordeu um pedaço para cumprir o juramento. A seguir ela começou a cortar o nariz, as orelhas e os genitais de Hamzah, instigando as demais mulheres a fazer o mesmo com os outros corpos. (214)

Rushdie se apropria desse fato e o transfigura, trazendo para a narrativa um encontro de Mahound com Hind:

> Pergunta a ela: "Fui atacado?". Hind volta-se para ele, sorrindo seu sorriso de Hind. "Atacado?", ela imita, e bate palmas pedindo o desjejum. Entram servos, transportam, servem, tiram, desaparecem. Mahound é vestido num hábito de seda negra e dourada: Hind desvia o olhar com exagero. "Minha cabeça", ele pergunta de novo. "Alguém me bateu?" Ela está diante da janela, a cabeça baixa, fazendo o papel da donzela tímida. (119).

Tanto na tradição islâmica quanto na narrativa de Rushdie, Hind é apresentada como uma mulher forte, destemida e determinada:

> Ela era Hind, a que se juntara ao exército jahiliano disfarçada de homem, usando feitiçaria para desviar todos os golpes de lança e espada, em busca do matador de seu irmão em meio à tormenta da guerra. Hind, a que esfolara o tio do Profeta, e devorara o fígado e o coração do velho Hamza. (343)

Dessa forma, na perspectiva carnavalizadora bakhtiniana, Rushdie destrona o sério para dar lugar ao profano, o que transfigura uma cultura secular. Mistura o sublime e o grotesco, o sério e o cômico.

> O carnaval é uma grandiosa cosmovisão universalmente popular dos milênios passados. Essa cosmovisão, que liberta do medo,

---

Prof.Samir El Kayek. São Bernardo do Campo: Centro de Divulgação do Islam para a América Latina, 1989), Hamza morre na batalha de Uhud.

> aproxima ao máximo o mundo do homem e o homem do mundo (tudo é trazido para a zona do contato familiar livre), com o seu contentamento com as mudanças e sua alegre relatividade, opõe-se somente à seriedade oficial unilateral e sombria, gerada pelo medo, dogmática, hostil aos processos de formação e à mudança, tendente a absolutizar um dado estado da existência e do sistema social. Era precisamente dessa seriedade de que a cosmovisão carnavalesca libertava. (BAKHTIN, 1997: 120)

Assim, ocorre a desentronização do estilo culto e oficial que dá lugar à entronização do grotesco. O mesmo se observa no momento em que acontece a perseguição aos imigrantes em Londres, na medida em que uma sociedade autoritária, tanto na perspectiva oriental quanto na ocidental, se revela.

Rushdie satiriza as tradições e desmascara o autoritarismo da Era Thatcher na mutação grotesca de Saladin e no delírio de Gibreel Farishta. O gosto de satirizar e quebrar o bloco imutável e normal dos acontecimentos na sociedade, os escândalos da palavra inconveniente, os gracejos, os desmascaramentos, as paródias e os rebaixamentos são os aspectos que denunciam ser a sua arte fundada na visão carnavalizada do mundo. As injúrias – verdades, ditas a respeito do velho poder – assemelham-se aos disfarces e desmascaramentos.

O riso que a obra provoca pela sensação carnavalesca do mundo destrói o sério e todas as pretensões a uma significação superior. Propicia o afrouxamento da consciência, da imaginação e do pensamento. Assim, na base da sua criação o riso "tem uma significação positiva, regeneradora, criadora (...)" (BAKHTIN, 1987: 61).

Com essa visão, Rushdie é o espectador da sociedade indo-britânica, é o narrador-infiltrado que relata o desmascaramento de uma sociedade. Com o demônio da lucidez e sua palavra demoníaca vê, como se estivesse voando sobre um tapete mágico, o mundo como um espetáculo, uma comédia:

> As pessoas estavam abrindo espaço em torno de Gibreel, o maluco com um sobretudo maior que ele e chapéu de mendigo, aquele homem está falando sozinho, disse a voz de uma criança, e a mãe respondeu, *psiu, querido, é muito feio dar risada de gente louca*. Bem-vindo a Londres. Gibreel Farishta desceu correndo a escada que levava ao metrô. Rekha em seu tapete deixou que fosse embora. (195)

Assim, é instaurado um programa demolidor, e, através do grotesco, afirmações são feitas em tom rebaixador, irônico, chocante frente aos padrões normais.

Calcado no grotesco, Rushdie nivela os homens aos animais. Sob essa perspectiva estética, a transformação de Saladin e de outros imigrantes são colocados na obra.

> Nessa noite, na luz esverdeada da misteriosa instituição, Saladin despertou com um chiado de bazar indiano.
> 'Psiu, Você aí, Belzebu. Acorde.'
> De pé à frente dele estava uma figura tão improvável que Chamcha sentiu vontade de enfiar a cabeça debaixo dos lençóis; mas não podia porque, afinal, não era ele próprio um? 'Isso mesmo', disse a criatura. 'está vendo, você não está sozinho'.
> Tinha o corpo inteiramente humano, mas a cabeça era de um tigre feroz, com três fileiras e dentes.
> (...)
> Um lobo muito mau enfiou a cabeça entre os biombos de Saladin e falou nervoso para o manticora: 'Agora os guardas vão chegar logo. É ela de novo, Bertha Vidro.
> 'Vidro...? , Saladin perguntou. 'A pele dela virou vidro', o manticora explicou impaciente, sem saber que estava dando vida ao pior pesadelo de Chamcha. 'E os filho da puta quebraram ela toda. Agora não consegue nem ir ao banheiro.
> Uma outra voz gritou na noite esverdeada. 'Pelo amor de Deus, mulher. Faça na porra do pinico. (165-166).

Na linha dos rebaixamentos grotescos, os imigrantes, no romance de Rushdie, são sempre representados como animais pelos europeus,

simbolizando uma tentativa de rebaixamento máximo daqueles que eram (são?) indesejados pela antiga metrópole.

> Novak e o resto tinham superado o humor alegre. 'Animal', xingou Stein dando-lhe uma série de chutes, e Bruno juntou-se a ele: 'São todos iguais. Não se pode esperar que um animal respeite regras civilizadas, chiem? E Novak entrou no mesmo tom: 'Estamos falando da porra da higiene pessoal, seu merdinha'. (157).

A linguagem dessacralizante, grosseira e licenciosa, freqüente em **Os versos satânicos**, é principalmente dirigida ao rebaixamento corporal como imagem de destronamento, uma vez que é assim que o antigo colonizador, o opressor, vê os seus antigos colonizados.

Rushdie, ao escrever **Os versos satânicos,** abole as hierarquias, pondo em xeque o caráter monolítico do discurso das classes dominantes, carnavalizando-o:

> (...) por isso todas as formas e símbolos da linguagem carnavalesca estão impregnados do lirismo da alternância e da renovação, da consciência da alegre relatividade das verdades e autoridades no poder. Ela caracteriza-se principalmente, pela lógica original das coisas 'ao avesso', 'ao contrário, das permutações constantes do alto e do baixo (a 'roda'), da face e do traseiro, e pelas diversas formas de paródias, travestis, degradações, profanações, coroamentos e destronamentos bufões. A segunda via, o segundo mundo da cultura popular constrói-se de certa forma como paródia da vida ordinária, como um 'mundo ao revés'". (BAKHTIN, 1987: 9-10)

Para Mikhail Bakhtin, a percepção carnavalesca do mundo, que participa do universo popular e de suas ritualizações (cujas origens remontam à infância da humanidade), caracteriza-se por uma "relatividade alegre", homóloga ao tempo feliz das festas cíclicas. Bakhtin interessa-se em estudar a recuperação pela literatura de certa visão de mundo perpetuada

pelo carnaval ao longo dos séculos. É a essa apropriação da percepção carnavalesca pela instituição literária, a ponto de se poder falar num gênero discursivo, que o teórico russo chama de carnavalização.

Constata-se, então, que o romance apresenta diversas categorias carnavalescas. Nessa obra os rebaixamentos e as inversões paródicas levam ao grotesco, ao riso. A comunhão com o riso é capaz de unir tudo aquilo que a hierarquia separa. Nesse caso, a pluralidade da instância narrativa está a serviço de uma releitura da História, à margem do discurso oficial.

O grotesco da obra, representado simbolicamente pela presença de personagens da tradição islâmica – na explosão do avião, na metamorfose de Chamcha, na chegada de Gibreel a Londres – manifesta o trajeto tortuoso dos imigrantes, cheios de desvios e solavancos, repleto de conflitos culturais. Percebe-se nesse jogo do grotesco a luta entre a vida e a morte.

> A imagem grotesca caracteriza um fenômeno em estado de transformação, de metamorfose ainda incompleta, no estágio da morte e do nascimento, do crescimento e da evolução. A atitude em relação *ao tempo, à evolução*, é um traço constitutivo (determinante) indispensável da imagem grotesca. Seu segundo traço indispensável, que decorre do primeiro, *é sua ambivalência: os dois pólos da mudança – o antigo e o novo, o que morre e o que nasce, o princípio e o fim da metamorfose* – são expressos (ou esboçados) em uma ou outra forma.(BAKHTIN, 1987: 21-22)

A metamorfose de Chamcha e a perseguição de Gibreel a Chamcha constituem o ponto culminante da narrativa por estarem ligadas à representação do realismo grotesco, já que é por via da "compreensão do realismo grotesco que se pode entender o verdadeiro valor desses destroços ou dessas formas mais ou menos vivas". (BAKHTIN, 1987: 21)

> Suas coxas tinham ficado excepcionalmente grossas e fortes, além de peludas. Abaixo dos joelhos, os pêlos desapareceriam, e as pernas afinavam em panturrilhas duras, ossudas, quase sem carne, terminando num par de cascos fendidos antes, como os que se

> encontra em qualquer bode. Saladin ficou chocado também ao ver o próprio falo, muito aumentado e embaraçosamente ereto, um órgão que teve a maior dificuldade de reconhecer como seu. (155)

Cabe ressaltar a reviravolta carnavalesca que está presente no desfecho da obra, através de Saladin Chamcha. Ao desviar a atenção da morte em relação à sua condição de imigrante, Saladin a vence, e procura aproveitar a outra chance que lhe é dada:

> Ele ficou na janela de sua infância e olhou o mar da Arábia. A lua estava quase cheia; o luar, espalhando-se das pedras de Scandal Point até o horizonte distante, criava a ilusão de um caminho prateado, como um repartido nos cabelos brilhantes da água, como uma estrada para terras miraculosas. Ele sacudiu a cabeça: não podia mais acreditar em contos de fadas. A infância estava acabada, e a paisagem vista dessa janela não era nada mais que um eco antigo e sentimental. Pro inferno com aquilo! Que viessem os tratores. Se o velho se recusava a morrer, o novo não podia nascer. (511)

Depois de toda a trajetória de Saladin, e do fim do delírio de Gibreel, a vida renasce como a primavera, trazendo as promessas de renovação e reenraizamento de Saladin ao seu mundo de origem. O reencontro de Saladin com suas raízes tornou-se possível graças aos desencontros que viveu em *Villayet*. Ao viver num mundo às avessas desde a explosão do avião, representação metafórica da "expulsão do paraíso", volta a integrar-se no tempo histórico, o qual, paradoxalmente, enraíza-se num passado mítico, propício a novos recomeços.

5.2.1 – O narrador-infiltrado – A experiência vigiada

> *Sua fala é um banquete fantástico em que abundam os pratos esquisitos.*
> William Shakespeare. **Muito Barulho por nada**. Ato II – Cena III: Benedito

À medida que o narrador é intérprete, encaminha-se para o autor que se manifesta dentro da narrativa como consciência da narração. Essa consciência determina uma ideologia, a qual o autor deixa fluir numa interpretação entre os mundos subjetivo e objetivo. Sobre este aspecto ideológico do discurso é esclarecedor o ponto de vista do teórico Mikhail Bakhtin:

> Segundo uma relação direta, o autor deve colocar-se à margem de si, vivenciar a si mesmo não no plano em que efetivamente vivenciamos a nossa vida; só sob essa condição ele pode completar a si mesmo, até atingir o todo, com valores que a partir da própria vida são transgredientes a ele e lhe dão acabamento; ele deve tornar-se outro em relação a si mesmo, olhar para si mesmo com os olhos do outro; (...) (BAKHTIN, 2003: 13)

Assim, colocando-se à distância, esse autor toma posição em função do ângulo da realidade que se propõe focalizar como intérprete do mundo que analisa. Estabelece-se, então, uma permanente dualidade: visto/vidente, em um processo de consciência do autor sobre a matéria narrada e a narrativa.

O distanciamento do narrador favorece a compreensão dos níveis mais íntimos que levam seus personagens à ação. A sua posição de analista-crítico--intérprete reflete uma inquietude de vida e, ao mesmo tempo, lucidez de experiência sobre a realidade. Nessa perspectiva, o discurso de

Rushdie, que analisa as tradições religiosas e culturais, na ambigüidade, apresenta sua visão de mundo. O narrador, ao fazer o enfoque desintegrador da vida, através da mediação literária da sátira, da ironia, do humor no jogo do ser e do parecer, configura a o grotesco, pois que

> o princípio material e corporal aparece sob a forma universal, festiva e utópica. O cósmico, o social e o corporal estão ligados indissoluvelmente numa totalidade viva e indivisível. É um conjunto alegre e benfazejo. (BAKHTIN, 1987: 17)

O narrador de **Os versos satânicos**, com a consciência demasiadamente aguda, é uma presença desintegradora dos falsos valores da sociedade britânica, cujo vínculo é o individual, bem como o da islâmica, cujas relações são estabelecidas através de um autoritarismo exercido em nome de Deus. E na sua arte de descobrir com agudez e profundidade o encoberto, chama a atenção do leitor superficial, pela paródia do discurso corânico, sobre a verdadeira disposição de seu processo criativo.

> O Ser Supremo se mantém distante, o que volta sempre é essa cena, o Profeta em transe, a extrusão, o cordão, a luz, e então Gibreel em seu duplo papel, ao mesmo tempo embaixo olhando para cima e em cima olhando para baixo. E ambos loucos de pavor pela transcendência desse estado. (112)

Os personagens de **Os versos satânicos** constituem a engrenagem de um mundo onde viça a consciência da sociedade em que vivem, retratando uma sociedade intolerante:

> Com ela, Chamcha aprendeu as fábulas dos novos Kurus e Pandavas, os racistas e os grupos negros de 'auto-ajuda' ou vigilância naquele moderno *Mahabharat*, ou mais precisamente, *Mahavillayet*. Lá adiante, debaixo da ponte da estrada de ferro, a Frente Nacional costumava lutar com os destemidos radicais do Partido Socialista dos Trabalhadores, 'todo domingo desde a hora

> que o bar fechava até a hora que abria', ela disse com desprezo, (...) — Naquela ruazinha, foi que a polícia agrediu os Três de Brickhall, depois os acusou injustamente, deu voz de prisão e processou; lá naquela rua ele encontraria o cenário do assassinato do jamaicano. Ulysses E. Lee, e naquele bar a mancha no tapete marcando o lugar onde Jatinder Singh Mehta tinha dado o último suspiro. 'o tatcherismo [sic] está surtindo efeito', ela pronunciou enquanto Chamcha que não tinha mais vontade ou palavras para discutir, para falar de justiça ou do império da lei, observava com raiva Anahita. — Hoje não tem mais manifestação de rua, Mishal elucidou. 'O importante é o empreendimento de pequena escala e o culto do individuo, certo? Em outras palavras, cinco ou seis brancos filhos da puta matando a gente, um a um. (271)

Assim, as ações de suas personagens são mostradas com sagacidade por quem tem o dom de ir até o íntimo e de lá arrancar verdadeiros sentimentos do mundo em que vivem.

Por meio do monólogo interior capta o fluxo de consciência ou semiconsciência de suas personagens. Pode-se observar tal processo em Gibreel, por exemplo, que dentro da nova situação em que vivia, após a explosão, avalia a relação do Ocidente com o Oriente:

> Ia mostrar a eles — sim! — o seu *poder*: — Esses ingleses impotentes! — Será que não previam que sua própria história ia acabar voltando para assombrá-los? — "O nativo é uma pessoa oprimida cujo sonho permanente é se transformar em seu persecutor" [sic] (Fanon). As mulheres inglesas não o retinham mais; a conspiração estava desmascarada! (335)

E o narrador, interiorizado pelo discurso do personagem, estabelece os lances do espírito e do coração, em que aquele se encrespa e este se acomoda ao sabor dos ventos da situação regalada do luxo e do egoísmo do personagem. Neste jogo demoníaco do personagem, o narrador, infiltrado em seu pensamento, expõe a relação do mundo do Ocidente com o Oriente.

Por causa do poder que Gibreel possui, face à condição de divino, acentua-se nele uma infinita sensação de destruição e ele se deleita.

> Onde podia ser encontrado? — Só lá embaixo, nos corações dos ingleses. — Que ele, Gibreel, tinha vindo transformar.
> *Abracadabra!*
> *Hocus Pocus!*
> Mas por onde devia começar? — Bem, o problema com os ingleses era o seu:
> O seu:
> *Resumindo,* Gibreel decretou solene, o seu *clima.* (336)

O narrador, como crítico de situações, surpreende as manifestações do egoísmo humano pela sensação do poder do divino e, acrescentando um segundo discurso sobre o anterior, ressalta, principalmente, os limites dessas manifestações em que o personagem, com a sensação de possuir poder divino, sente.

> ...Não! — Flutuava sobre um parque e gritou, assustando os pássaros. — Basta dessas ambigüidades induzidas pela Inglaterra, essas confusões bíblico-satânicas! — Clareza, clareza, a qualquer custo, clareza! — Esse Shaitan não era nenhum anjo caído. — Esquecer essas ficções de filho da manhã; esse não era nenhum bom menino que ficou mau, mas o mal em estado puro. (335-336)

Na trama dos interesses egoístas que influem nas relações de divino/não divino, o narrador, usando desta ação com fim desintegrador, desdobra o comportamento dos personagens, refletindo nesses relacionamentos ambigüidade, ansiedade, amoralidade.

O narrador focaliza cruelmente o fato de que a barbárie, tanto a praticada contra o Oriente quanto contra o Ocidente, é conseqüência da intolerância cultural.

Generaliza sem compaixão o exílio ao afirmar que “No exílio, todas as tentativas de deitar raízes parecem traição: são admissões de

derrota" (202), para justificar a intolerância que se apresenta naqueles que abandonam sua pátria, não participando assim da vida cotidiana do país escolhido. Essa atitude revela um olhar acusador em relação ao exílio.

A posição do narrador, à distância, permite divisar a trama sinuosa dos personagens no jogo do ser e do parecer. Surpreende a simulação personificada do mecanismo de uma sociedade intolerante e corrompida pelo Poder. E no seu discurso demole as farsas, junto com seus personagens:

> *La lutte continue;* enquanto isso, Hind e as filhas nadavam em dinheiro, o ascético Sufyan ia a Meca e voltava para casa para distribuir sabedoria caseira, gentileza e sorrisos. E por trás de seis portas talvez trinta seres humanos temporários, com pouca esperança de serem declarados permanentes, abriam uma fresta para espiar toda vez que Chamcha ia telefonar ou usar o banheiro. A vida real.
> 'Não precisa fazer essa cara de santo, também', observou Mishal Sufyan. 'Olha aí o que tanto respeito pela lei fez com você'. (253)

O movimento de consciência do narrador contesta as atitudes de Chamcha, uma vez que este fazia questão de dizer aos imigrantes, indianos como ele, "Vocês não são minha gente. Passei metade da vida tentando me afastar de vocês". (242), e questiona os valores éticos de Chamcha. Se de um lado Chamcha negava sua gente, por outro, essa gente, por ele rejeitada, o acolhia e o protegia das humilhações e perseguições que sofrera após sua metamorfose.

Nessa sociedade sem bondade, onde os homens se enganam e se aniquilam mutuamente, podendo o enganado logo converter-se em astuciosos e vice-versa, o narrador focaliza a ironia absurda das relações humanas, em grande escala.

Rushdie, que tem consciência da realidade social, desvia a trama narrativa constantemente, em vista de suas análises sociais e culturais. E, pela lucidez do distanciamento dessa realidade, contesta a si mesmo à maneira de uma agressão divertida, provocando simultaneamente riso e horror, contidos no malabarismo verbal que permite comunicar o lúdico jogo do revés.

A presença do grotesco em **Os versos satânicos** confirma uma crítica do autor ao seu tempo. Na sua estrutura discursiva fragmentada, irônica e satírica, apresenta uma crítica tanto temática quanto estética de uma sociedade humana organizada sob um olhar totalitário, e por isso totalizador. Sua crítica se faz através de uma releitura da condição humana, um olhar que conduza o humano a superar as misérias e os conflitos que vêm se acirrando atualmente.

Logo, o grotesco é a saída na medida em que os personagens de **Os versos satânicos** são dominados por um poder estranho e inumano, como o delírio de Gibreel Farishta e a metamorfose de Saladin Chamcha.

A narrativa rushdiniana é constituída por elementos e personagens deformados. Analisa uma época de idéias fragmentadas, de desordem, de esquizofrenia. A realidade apresentada fala em humanos em construção, do humano global, do humano liberto. Um humano que é e sempre será seu próprio outro.

Saladin e Gibreel não têm meramente um caráter excêntrico, mas encarnam uma existência negativa. Bloqueados pelo espectro do nada, como a vaidade, a fantasia e a loucura, seus atos anunciam a espantosa afirmação de que “se o velho se recusava a morrer, o novo não podia nascer”.(511). Eles personificam a idéia de uma transcendência perturbadora dentro da narrativa.

A explosão do avião contém o sistema da própria destruição. Mas o elemento satírico que se apresenta ao longo do romance atenua a negatividade dos dois personagens. Assim, o teor do diálogo final é

revelador, na medida em que Gibreel se liberta através de Chamcha e Chamcha, por sua vez, reconhece seu espaço, (re)descobre sua identidade.

> O revólver pulou para sua outra mão.
> *Apareceu um gênio pavoroso de gigantesca estatura, Salahudin recordou. 'Qual seu desejo? Sou um escravo daquele que possui a lâmpada'. Q*ue coisa limitadora é uma arma, Salahudin pensou, sentindo-se estranhamente distanciado dos acontecimentos. – Como Gibreel quando vinha a doença. – É, realmente; uma coisa extremamente restritiva, – como eram poucas as escolhas, agora que Gibreel era o homem *armado* e ele o *desarmado*; como universo tinha encolhido! Os verdadeiros djins de antigamente tinham o poder de abrir os portais do Infinito, de tornar as coisas possíveis, de realizar todas as maravilhas; em comparação, como era banal essa aparição moderna, esse descendente degradado dos ancestrais poderosos, esse frágil escravo de uma lâmpada do século XX.
> "Eu falei para você faz muito tempo". Gibreel Farishta disse calmamente, "que se eu achasse que a doença não ia me abandonar nunca, que ia voltar sempre, que não ia ser capaz de agüentar". Então, muito depressa, antes que Salahudin pudesse mexer um dedo, Gibreel colocou o cano da arma na própria boca; e puxou o gatilho; e estava livre.
> (...)
> "Vamos", disse a voz de Zeenat Vakil por cima de seu ombro. Parecia que apesar de todos os seus erros, de sua fraqueza, de sua culpa – apesar de sua humanidade –, ele estava tendo uma outra chance. Impossível explicar a sorte, claro. Ela simplesmente estava ali, com a mão em seu cotovelo. "Para minha casa", Zeenat ofereceu. "Vamos sair daqui de uma vez".
> "Estou indo", ele respondeu e virou as costas para a paisagem. (511)

A visão satírica face a uma realidade conhecida e sentida leva o narrador de **Os versos satânicos** a criar uma série de imagens em que mostra estar presente algo mais do que uma simples distorção. O objetivo de seu discurso é tão amplo que pretende coincidir com o mundo das relações humanas, as faltas da própria vida – sua futilidade e sua insignificância, mas também seu profundo mistério de ser plenamente.

Com a criação do disfarce do grotesco, ao longo da narrativa, colocando na mesma escala de valores o humano e o divino, o narrador pretendeu a conscientização da dignidade humana em uma sociedade que não guarda limites entre a racionalidade e a irracionalidade, o público e o privado, o sagrado e o profano.

Destaca-se nesse romance, como princípio fundamental que caracteriza a maneira de o autor ver e apreender o mundo, a relatividade dos fatos e da experiência. Em **Os versos satânicos** reina o mundo do contraste e das ambivalências. E é propósito seu colocar na obra uma distorção que subverte os aspectos e as proporções comuns, que manifesta o real no irreal, a lucidez e o delírio, a transformação, a aceitação alegre e ingênua da vida, que, no jogo dos possíveis, faz brilhar a possibilidade de liberdade, mesmo nos contrastes de um mundo onde reinam o real e o sonho, o riso e lágrima, a liberdade e perseguição.

5.2.2 – O universo de personagens grotescas

> *A verdade ama a linguagem rude.*
> William Shakespeare. **A famosa história da vida do Rei Henrique VIII.** Ato III – Cena I: Rainha Catarina.

Rushdie escolheu uma epígrafe retirada do romance de Daniel Defoe, **The history of Devil** (1726), traduzindo assim, de imediato, a intenção de **Os versos satânicos:**

> Satã, confinado assim à instável condição de vagabundo, sem rumo, não possui morada certa; pois embora tenha, como conseqüência de sua natureza angélica, uma espécie de império na

> vastidão liquida ou no ar, decerto faz parte de seu castigo não ter [...] um lugar em que possa pousar a sola do pé.

Essa epígrafe descreve Satã condenado a vagar eternamente sem rumo. O Diabo é um peregrino, sem um lugar certo para viver ou um domicílio definido: sem nação, sem cidade, errando de um lugar a outro, nada mais do que um migrante. Dessa forma, introduz-se o princípio da imigração refletida na maior parte dos personagens de **Os versos satânicos.** O narrador diz que eles não são nômades para que o princípio da própria viagem represente o lar, mas imigrantes, para quem a viagem necessita de um demônio, o imigrante tem a necessidade de chegar sem nunca conseguir fazê-lo.

Os principais personagens de **Os versos satânicos** – Saladin Chamcha e Gibreel Farishta – nasceram, como Rushdie, em Bombaim.

Os dois personagens fazem parte do mundo da mídia – Farishta é um *super-star* de Bollyhood[21]. A fama de Gibreel nasceu de seus papéis nos filmes de gênero popular chamado de "teológico", nos quais Farishta interpretou divindades do subcontinente indiano,

> Sua grande chance apareceu com o surgimento dos filmes teológicos. Ao se constatar que era lucrativa a fórmula de fazer filmes baseados em *puranas,* com o acréscimo da mistura usual de canções, danças, tios engraçados etc., todos os deuses do panteão tiveram sua chance de estrelato.
> (...)
> Depois de Hanuman, nada mais podia deter Gibreel, e seu sucesso fenomenal aprofundou sua crença no anjo da guarda. Mas levou também a um desenvolvimento mais lamentável. (32-33)

[21] Indústria do cinema indiano.

Porém o súbito desaparecimento do *super-star* Gibreel Farishta de Bombaim foi equivalente à morte de Deus, como o próprio narrador constata:

> Era a morte de Deus. Ou algo muito semelhante; pois aquele rosto gigantesco, suspenso acima de seus devotos na noite artificial do cinema, não tinha brilhado como o rosto de alguma Entidade sobrenatural que existia no meio do caminho, pelo menos entre o mortal e o divino? Mais que a meio caminho, muitos argumentariam, pois Gibreel tinha passado a maior parte de sua carreira singular, encarnando com absoluta convicção, as incontáveis divindades do subcontinente, no gênero de cinema popular conhecido como "teológico". (25)

Para seus fãs, "a fronteira que separava o intérprete de seus papéis há muito deixara de existir" e para eles, Gibreel passou a representar o "Ser Supremo" (25).

Já Saladin é a melhor voz da rádio de Londres. O homem das "Mil e Uma Vozes" dos comerciais de rádio sustentava-se dando vida a seres inanimados, como também podia assumir, através de sua voz, diversas identidades,

> Porque ele tinha aquele dom, realmente tinha, era o Homem das Mil e Uma Vozes. Se você queria saber como o seu vidro de ketchup tinha de falar no comercial de televisão, se estava inseguro quanto à voz ideal para o seu pacote de batatas fritas com sabor de alho, ele era o homem de que você precisava. Fazia tapetes falarem em anúncios de casas de decoração, fazia imitações de celebridades, feijões enlatados, ervilhas congeladas. No rádio podia convencer os ouvintes que era russo, chinês, siciliano, presidente dos Estados Unidos. Uma vez, numa peça radiofônica para trinta e sete vozes, interpretou todos os papéis usando uma variedade de pseudônimos e ninguém jamais descobriu. (65)

Mas quando apareceu na tevê, no *Aliens Show,* um programa infantil, teve que usar uma máscara para ocultar seu rosto.

> Quem fazia esses papéis eram Saladin Chamcha e Mimi Mamoulian, e os dois mudavam de voz para combinar com as roupas, sem falar dos cabelos, que podiam ir do roxo ao vermelhão de uma tomada para outra, que podiam ficar espetados em diagonal até um metro de altura ou desaparecer de uma vez ou para acompanhar os traços e membros eram capazes de mudar todos, trocando de pernas, braços, narizes, orelhas, olhos, e cada troca produzia um sotaque diferente das legendárias protogargantas. O que fazia o sucesso do programa era a utilização da mais moderna computação gráfica. Os fundos eram todos simulados: espaçonaves, paisagens de outros mundos, estúdios de programas de auditório intergalácticos; e os atores também eram processados debaixo da mais moderna maquiagem protética que – assim que os computadores funcionavam – fazia com que ficassem parecendo simulações também. (67)

Ambos vivem de aparências e simulações. Gibreel era uma figura onipresente em todos os *outdoors*, capa de revistas, panfletos de Bombaim:

> Nas fachadas dos grandes cinemas de Bombaim, monumentais efígies de Gibreel feitas de papelão foram se desfazendo e entortando. Dependuradas dos andaimes que as sustentavam, perderam os braços, desbotaram, quebraram o pescoço. Os retratos dele nas capas das revistas de cinema adquiriram a palidez da morte, um nada nos olhos, um vazio. (25)

Saladin em Londres, dominado pela idéia fixa de começar uma nova vida, de distanciar-se de suas origens, cria **a sua** identidade:

> Um homem que se propõe construir a si mesmo está assumindo o papel do Criador, segundo uma determinada maneira de ver as coisas; ele é antinatural; blasfemador, abominação das abominações. Sob outro ângulo, pode-se ver carisma nele, heroísmo em sua luta, em sua disposição de arriscar: nem todos os mutantes sobrevivem. (55).

Mas Saladin vive um grande conflito, sabia que de fato jamais poderia ser um inglês, e ao retornar à Índia após cinco anos, reencontra Zeeny Vakil, mulher indiana com quem tivera um breve namoro. Zeeny tinha consciência de sua identidade, sabia o que era a Índia e criticava, apontado o aspecto grotesco de todos aqueles que, como Saladin, tinham a idéia fixa de quererem ser ingleses. Zeeny é a voz da cultura indiana que ainda ressoava em Saladin.

> "Sabe o que você é? Vou contar para você. Um desertor, isso que você é, mais inglês, que sua pronúncia *angrez* enrolada em você como uma bandeira, e não pense que é tão perfeita assim, ela escorrega, *baba*, como um bigode falso".
> "Está acontecendo uma coisa esquisita com a minha voz", ele quis dizer, mas não sabia como colocar em palavras, e calou a boca.
> "Gente como você", ela grunhiu, beijando-lhe o ombro, volta depois de tanto tempo achando sei lá o que de si mesmos". (58)".

Para ela, a predileção indiana por transmutações parecia-se com Saladin e Mimi, as vozes do *The Aliens Show:* criaturas invisíveis, em constante permutação. Criticamente diria a Saladin que a "cultura indiana era toda baseada no principio de pegar emprestada a roupa que servisse, ariana, mugbal, britânica pegue-o-que-presta-e-largue-o-que-resta?" (57).

Em Saladin, pode-se delinear a configuração do grotesco, destacando-se como traço caracterizador a idéia fixa dos dois personagens, a qual é o ponto inicial de um processo aniquilador que, aos poucos, vai corroendo as bases aparentemente estáveis da existência daqueles que a têm como única explicação da vida. A idéia fixa manifesta-se então como traço definidor da essência dos personagens grotescos, pois "no momento em que uma pessoa escolheu uma das verdades para si, chamou-a de sua verdade e tentou viver por ela, tornou-se um grotesco".(O'CONNOR: 1972: 7)

Em Gibreel a idéia fixa também se manifesta, assim como em Saladin. Ambos são filhos da cidade de Bombaim, a cidade impossível que incorpora o perfil do subcontinente, chamada pelo narrador de "a cultura dos re-makes". Bombaim é o simulacro de uma cidade ocidental contemporânea e o centro da maior indústria cinematográfica. A cidade causa desconforto para os personagens, que dela querem sair e assim poder nascer de novo.

Gibreel e Saladin buscavam um caminho e, para isso, era preciso nascer de novo. Essa é a idéia fixa de Gibreel Farishta após a explosão.

Em **Os versos satânicos**, Gibreel e Chamcha abraçam como verdade de vida e morte a idéia: "– Para nascer de novo"[22], que se caracteriza como grotesca, uma vez que é a marca da vida, morte e transformações dos personagens.

Ao despencar do avião que acabara de explodir, Gibreel cantava essa frase, idéia fixa, pois via assim sua segunda chance de vida, seu renascimento, sua reencarnação:

> E então, uma manhã, a cadeira de rodas ficou vazia e ele tinha desaparecido. Um passageiro barbudo, um certo Ismail Najmuddin, embarcou no vôo AI 420 para Londres. O 747 tinha o nome de um dos jardins do Paraíso, não Gulistan, mas Bostan. 'Para nascer de novo', Gibreel Farishta diria a Saladin Chamcha muito depois, 'é preciso morrer primeiro. Eu, eu só expirei pela metade, mas expirei em duas ocasiões, no hospital e no avião, portanto as coisas se somam e isso conta. E agora, Spoono, meu amigo, aqui estou na sua frente na Própria Londres, Villayet, regenerado, um novo homem com uma nova vida. Spoono, não é ótimo? (39)

Gibreel, dono de um poder divino, possuído por uma verdade, avança:

> *Para nascer de novo, é preciso morrer primeiro*. Chamcha não se dava ao trabalho de protestar que, na maioria dos exemplos citados por Gibreel em seus solilóquios, a metamorfose não exigiria a morte; a nova carne tinha sido assumida por outras

[22] Frase inicial do romance e repetida ao final.

> vidas. Gibreel em pleno vôo, os braços ondulando como asas imperiosas, não admitia interrupções.
> "O velho tem de morrer, vocês me entendem?, senão o novo não pode surgir."(88)

Londres emerge como campo para a ação libertadora que confere aos dois personagens uma nova consciência da sua identidade. Para Saladin e Gibreel, Londres representa a ascensão e a queda, a conquista e a derrota.

> Existe Gibreel Farishta, caminhando por um mundo de fogo. Na High Street, ele vê casas feitas de chamas, com muros de fogo, e labaredas como cortinas presas nas janelas. – E há homens e mulheres com peles incendiadas passando, correndo, girando em volta dele, vestidos em casacos chamejantes. A rua ficou incandescente, derretida, um rio cor de sangue. – Tudo, tudo fica em chamas quando ele toca sua alegre corneta, *dando às pessoas o que elas querem*, os cabelos e ventas da cidadania fumegando, vermelhos, vidro queimando, e pássaros voando no céu com asas flamejantes. (436)

As vitórias de Gibreel acontecem nos sonhos e delírios, enquanto na realidade, na luta da vida, ele é destruído para a conservação da vitória dos outros. Com a personalidade dividida, as ilusórias vitórias o satisfazem, principalmente quando assume o papel de Mahound:

> E quando, sem avisar, Hamza diz a Mahound: "Vá perguntar a Gibreel", ele, o sonhador, sente o coração dar um pulo, alarmado, quem, eu? *Eu* é que tinha de saber as respostas aqui? Estou aqui sentado assistindo ao filme e vem esse ator e aponta o dedo para mim, onde já se viu uma coisa dessa?, quem pede à porra da platéia de um "teológico" que resolva a porra da trama? – mas à medida que o sonho se transforma, está sempre mudando de forma, Gibreel não é mais um mero espectador, mas o ator central, o astro. (109)

Na tentativa de recompor a idéia fixa, ou de se recompor para uma nova escalada que terminará sempre no nada, ou, simplesmente na ênfase da

origem do signo verbal, Gibreel a desentranha da memória, cansada de fantasia e reconhece o seu fim, pois o velho tinha que morrer para o novo nascer:

> *Então foi você*, Salahudin compreendeu. *Foi você mesmo: matou os dois.* Mas Gibreel tinha fechado os olhos, juntando os dedos e embarcou na história — que era também o final de muitas histórias –Assim:
> Kan ma kan
> *Fi kadim azzaman...*[23] (508)

Sua volta a Bombaim, no plano espacial simbólico corresponde ao retorno à sua origem, ainda delirante. E, por ironia, o local onde Gibreel queria que fosse o seu grande retorno, é onde acontece o seu grande final trágico:

> Gibreel tinha se envolvido numa refilmagem da história de Ramayana, na qual heróis e heroínas em trajes modernos tornavam-se corruptos e maus em vez de puros e livres do pecado. Rama era voluptuoso e bêbado e Sita uma temperamental; enquanto Ravana, o rei-demônio, era mostrado como um homem honesto e íntegro. "Gibreel faz o papel de Ravana", George explicou com um horror fascinado." (504).

O desejo de renascer, como lei da vida, abraçado por Gibreel funciona como elemento destruidor e, portanto, falso.

No final, ao morrer, Gibreel reconhece que nasceria de novo, pois sua história continuaria, já que pronuncia como suas últimas palavras o início de todas as histórias "*kan ma kan fi kadim al zamman*".

Gibreel e Saladin fazem parte de um grupo de personagens que realmente procuram verdades que os desfiguram. São aniquilados pelo caráter falso do conteúdo de sua verdade, pois ela vem representar a miséria

[23] Expressão em árabe: "Era uma vez, há muito tempo..."

de sua existência, o afastamento e a inacessibilidade do mundo social e a susceptibilidade para a morte. Pela idéia de "*Para nascer de novo, é preciso morrer primeiro"* tornou-se um grotesco e a verdade por ele abraçada, uma falsidade.

5.3. – Identidades Sofridas

> *O sofrimento, se excessivo e demorado, deixa-nos insensíveis à dor.*
> William Shakespeare. **Vida e morte do Rei João**. – Ato V – Cena VII: Príncipe Henrique.

Pelo caráter plural e ao mesmo tempo fragmentado da contemporaneidade, o sujeito nesse momento é nitidamente desconstruído, pois se cada individuo é um conjunto de fragmentos, a um só tempo sistema individual de fragmentos, com infinitas possibilidades de combinações, esse sistema torna-se a identidade fragmentada de cada qual, de impossível imitação, tais como as digitais:

> A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente, é uma fantasia. Ao invés disso, à medida que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade, desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente. (HALL, 1999: 13)

A imigração acaba, conseqüentemente, com a identidade. Em **Os versos satânicos** o exemplo se encontra em Saladin que tem seu sonho

desfeito, ao descobrir que a Inglaterra sonhada não existia, “the dream-England is no more than a dream”. (RUSHDIE, 1991: 18).

> Cinco anos depois, estava de volta a casa, terminada a escola, esperando começar o semestre na universidade inglesa, e sua transformação num villayetano ia bem avançada. (...) ele está mesmo bem-educado, marido, o nosso Salluzinho, chegado da Inglaterra, e falando tão bem e tudo. (50)

Os protagonistas da obra são imigrantes que devem construir sua identidade, calcados nas relações da nova sociedade. Saladin escolheu um país e uma cultura, e tenta estabelecer raízes, para romper totalmente com sua cultura de origem.

Ao desejar fincar raízes, os imigrantes, normalmente membros de uma minoria, sentem as diferenças culturais, tanto as do país de origem, quanto as de país escolhido. Pertencem a dois mundos antagônicos; vivem uma tensão cultural dos diversos “eus” com o Outro, e está em suas mãos saber dialogar com esse conflito.

Os indianos, na narrativa de Rushdie, mesmo os que não imigraram, passam por diversas mutações, por terem absorvido a cultura da metrópole.

Percebe-se, em Rushdie, que a cultura ocidental se infiltrou no subcontinente, como um gás venenoso inflando pulmões e as vias respiratórias dos habitantes da cidade. Zeeny explica para seu amigo George o mal que o Ocidente representa para a cultura oriental.

> O poder em sua forma mais pura, incorpóreo, invisível. A gente não pode ver, mas ele ferra com a gente totalmente, não tem escapatória” .Comparou a Union Carbidee ao Cavalo de Tróia. “Nós que convidamos os filhos da puta’. Era como a história dos quarenta ladrões, disse. Escondidos dentro dos odres, esperando a noite. “Infelizmente, não tínhamos nenhum Ali Babá”. Gritou. “Quem a gente tinha? Mr. Rajiv G”. (61)

No romance temos dois extremos, de um lado temos Gibreel Farishta. Agarrando-se à idéia de não se adaptar à sociedade inglesa, ele persegue o seu compatriota Saladin Chamcha a fim de resgatá-lo de volta para a Índia. No caso desse romance, Farishta possui um halo divino. Em contrapartida, Saladin é amaldiçoado e transformado em bode, já que era assim que os ingleses viam os imigrantes que chegavam em sua terra.

Gibreel luta para reconstruir a identidade perdida de Saladin, e consegue trazê-lo para sua terra. Curiosamente, enquanto Gibreel resgata Saladin, ao retornar para a Índia, o hálito com cheiro de enxofre do ator indiano retorna. Perde sua namorada, Alicia Conne, seu emprego e finalmente se mata. Enquanto isso, Saladin reconcilia-se com seu pai, herda seu patrimônio, reconcilia-se com sua ex-namorada Zeeny Vakil. A essência de renovação da vida está simbolizada na trajetória desses dois personagens.

Depreende-se dessa obra que imigrantes em busca de uma nova identidade, um novo lar, dificilmente conseguem desvencilhar-se de sua identidade anterior, e muitos imigrantes, como Saladin, podem ser capazes de traduzir-se culturalmente, de serem híbridas. Elas

> carregam os traços das tradições, das linguagens e das histórias particulares pelas quais foram marcadas. A diferença é que elas não são e nunca serão *unificadas* no velho sentido, porque elas são, irrevogavelmente, o produto de várias histórias e culturas interconectadas, pertencem a uma e, ao mesmo tempo, a várias 'casas' (e não a uma única 'casa' particular.). As pessoas pertencentes a essas *culturas híbridas* têm sido obrigadas a renunciar ao sonho ou à ambição de redescobrir qualquer tipo de pureza cultural 'perdida' ou de absolutismo étnico. (HALL, 1999:89)

Rushdie se posiciona em relação ao hibridismo em seu ensaio *Imaginary Homelands:*

> Our identity is at once plural and partial. Sometimes we feel that we straddle two cultures; at other times that we fall between two stools. But however ambiguous and shifting this ground may be, it is not an infertile territory for the writer to occupy. (1991:15)

A pergunta central de **Os versos satânicos** é "Como o novo pode nascer?", essa é a idéia fixa do personagem Gibreel Farishta, fragmentando as dicotomias, aproximando duas visões diferentes, unindo o eu ao Outro.

Rushdie inicia seu romance com uma queda – na qual os personagens principais caem do céu em direção ao canal da Mancha depois da explosão do avião. O romance inicia-se sutilmente com a desintegração da queda, acompanhada por um processo de transmutação anunciado por Gibreel Farishta cantando "Para nascer de novo', despencando do céu, 'é preciso morrer primeiro" (13). O narrador descreve o choque da queda, o espaço aéreo, a narrativa espacial, como se fosse um local de troca, a locação definitiva, onde tudo é possível. Gibreel reconhece que está nascendo novamente, e certamente o capítulo seguinte começa com a palavra "reencarnação".

As metamorfoses, transmutações e permutações que compõem o mundo rushdiniano são melhores representados na transformação de Saladin em bode e no encontro de Gibreel com uma viúva de oitenta e oito anos – Rose Diamond – que acolhe Saladin e Gibreel após a queda.

O segundo capítulo da terceira parte de **Os versos satânicos** se inicia com uma frase em língua árabe: "Kan ma kan/ Fi qadim azzaman..." – "Era uma vez, não era não, num tempo há muito esquecido..." (142). Na narrativa rushdiniana, a expressão citada assume um papel importante. Na forma em que se apresenta, sugere uma narrativa de oposições, simultaneamente com proposições contraditórias, uma narrativa não só possível, mas também invocada.

Rose Diamond conta para Gibreel sua vida e amores na Argentina. Ouvindo-a, o personagem sente em seu estômago um forte desconforto. A

narrativa transforma-se, então, num sonho na Argentina, e mergulha Gibreel em visões bizarras:

> O luar encheu o quarto. Ao tocar o rosto de Rose pareceu-lhe passar através dela, e de fato Gibreel começava a enxergar o desenho da renda bordada da fronha. Viu, então, Don Enrique e seu amigo, o puritano e reprovador Dr. Babington, de pé na sacada, e não podiam ser mais sólidos. Ocorreu-lhe que à medida que as aparições ganhavam clareza, Rose ia ficando mais e mais tênue, se dissolvendo, quase se podia dizer, trocando de lugar com os fantasmas. (151).

Gibreel percebeu que se tornara um prisioneiro de Rose, assim como de Mahound, no seu sonho sobre o Profeta. Ele descobriu que o desconforto sentido em seu estômago vinha de um cordão iluminado, unindo seu umbigo ao de Rose, assim como o cordão que o unia a Mahound:

> Da mesma forma que com o negociante de seus sonhos, ele se sentiu impotente, ignorante...ela parecia saber, porém, como arrancar dele as imagens. Ligando os dois, de umbigo a umbigo, ele viu um cordão brilhante. (152)

Enquanto isso, Saladin Chamcha, depois de ser detido como imigrante ilegal, é levado por um camburão da polícia, que descobre a transformação grotesca e demoníaca pela qual Chamcha passava. A aparência humana do personagem era substituída por um imundo corpo de bode. Ao ser jogado no chão do camburão, foi obrigado a comer suas próprias fezes, numa situação de total humilhação:

> O oficial Stein, que parecia ser o líder do trio, ou pelo menos o *primus inter pares,* voltou de repente ao assunto das bolinhas de excremento rolando pelo chão do camburão em movimento. 'Neste país', informou a Saladin, 'limpamos nossa sujeira'.
> O policial que o mantinha deitado fez com que se ajoelhasse. : "Isso mesmo", disse Novak, "limpe isso". Joe Bruno colocou uma mão grande na nuca de Chamcha e empurrou sua cabeça para o

> chão coberto de bolinhas. 'Vamos lá, disse, num tom circunstancial. 'Quem começa logo, termina logo'.(157)

A humilhação pela qual Chamcha passava correlaciona-se com a dos imigrantes que vivem na Inglaterra. Simbolicamente, o ato de comer as próprias fezes representa a perda da dignidade dos ex-colonizados ingleses. A relação colonizador/colonizado (superior/inferior) se reflete na nova condição vivida por Chamcha.

Depois de tanto apanhar dos policiais, Saladin é deixado num hospital. Lá descobre que estava cercado por imigrantes, metamorfoseados como ele em animais, insetos e plantas. Uma manticora que se aproxima de Saladin lhe diz como se transformaram:

> "Eles descrevem a gente", o outro sussurrou solene. "Só isso. Têm o poder da descrição, e a gente sucumbe às imagens que eles constroem".
> "É difícil acreditar", Chamcha respondeu. "Eu vivi aqui muitos anos e nunca me aconteceu antes..." (165)

O "*eles*" que descrevem o "*a gente*" é o poder, os legisladores do discurso utilizado pelos habitantes brancos de Londres, os ocidentais. O seu poder de descrição é baseado na narrativa que define o perfil e fixa a idéia de que os não ocidentais são transformados em entidades demoníacas, grotescas e ameaçadoras, por isso são confinados a guetos, casas de detenção, asilos e cárceres.

Há ainda o poder discursivo do narrador que aponta a força de uma tradição na conduta pessoal, como é observado nos comentários do narrador sobre a queda que ocasionaria as transformações dos personagens.

> O que eles esperavam? Cair do céu desse jeito: será que imaginavam que não haveria efeitos colaterais? Os Poderes

> Superiores tinham se interessado por eles, isso devia estar bem claro para ambos, e tais Poderes (estou, é claro, falando de mim mesmo) têm uma atitude maliciosa, quase imoral, com moscas caídas. E mais uma coisa, sejamos claros: grandes quedas alteram as pessoas. (133)

Esse narrador fala dos efeitos da queda como longos mergulhos na consciência social e pessoal, antecipando a narrativa de modo negativo:

> A questão aqui se faz continua tão ampla quanto sempre foi: qual é a natureza do mal, como ele nasce, como cresce, como toma possessão unilateral dos muitos lados da alma humana? Ou, digamos: o enigma de Iago. (402)

Mas essa não é a primeira vez que o narrador faz observações sobre a destruição das tradições religiosas. Ao se referir à cidade de Jahilia[24], uma cidade construída toda em areia, cujo inimigo era a água, ele imagina uma grande onda de espuma d'água encharcando e reduzindo a cidade a nada:

> Eu, em minha maldade, imagino às vezes a chegada de uma grande onda, uma alta parede de água espumosa rugindo através do deserto, uma catástrofe líquida cheia de barcos destroçados e armas afogadas, uma maré que reduziria esses vãos castelos de areia ao nada, aos grãos de onde saíram. Mas não há água aqui. A água é inimiga de Jahilia. (96)

Pergunta-se se o narrador não seria também o criador/enunciador de **Os versos satânicos?** Não seria a sua escolha (ou a do autor) revelar ou suprimir informações sobre a vida do Profeta Maomé? Não seria ele, um agente provocador, como o próprio Satã/Shaitan, ou como alguém em um antiquestionamento que, rivaliza com os anjos através de perguntas

[24] *Jahilia* – adjetivo –*Jahili* – Termo usado para descrever o período da Arábia pré-islâmica. Refere-se à Idade da Ignorância, época em que não se conhecia a palavra divina. Atualmente, os fundamentalistas islâmicos usam tal termo para se referir a qualquer sociedade que, de acordo com eles, tenha virado as costas para Deus.

desafiadoras para responder a uma série de antiquestionamentos em referência ao poder estabelecido?

> A condição humana, mas e a condição angélica? A meio caminho entre *Alá*deus e o homosap, terão os anjos jamais duvidado? Duvidaram: desafiando a vontade de Deus, um dia eles se esconderam murmurando atrás do Trono, ousando perguntar coisas proibidas: antiquestões. (94)

Não seria ele, o narrador-provocador, ao escolher o nome do sonho-imagem de Gibreel?

> Seu nome: um nome de sonho, mudado pela visão. Pronunciado corretamente, significa aquele por quem se deve agradecer, mas não responderá por esse nome aqui; não, embora saiba muito bem como é chamado, por seu apelido, em Jahilia, lá embaixo – aquele-que-sobe-e-desce-o-velho-Coney. Aqui não é nem Mahomet, nem MoeHammerd; mas adotou, ao contrário, o rótulo demoníaco que os *farangis* dependuraram em seu pescoço.(...) nosso solitário escalador, motivado pela profecia, será melhor o terror dos bebês medievais, o sinônimo do Diabo: (95)

O personagem a quem o narrador chama de Mahound[25] é associado ao Diabo. Essa forma pejorativa de se referir ao profeta gerava uma imagem nada positiva para o Islã, como explica Karen Armstrong:

> Antes de 1100 não houve praticamente nenhum interesse por Maomé na Europa, mas por volta de 1120 todo mundo sabia quem ele era. Pela mesma época em que se desenvolviam no Ocidente os mitos de Carlos Magno, do rei Artur e de Robin Hood, o mito de Mahound, o inimigo e sombra da cristandade, estava firmemente arraigado ao imaginário do Ocidente. (ARMSTRONG, 2001:33)

[25] Mahound é o nome utilizado pelos autores das canções de gesta para se referir ao Profeta Maomé.

A narrativa de Rushdie apresentaria um peregrino que fosse o Demônio? Rushdie escreve que deu ao seu profeta o nome de Mahound, o "rótulo demoníaco que os *farangis*[26] dependuram em seu pescoço", porque "transformam insultos em força*, ´whigs, tories´, negros,* todos escolhem usar com orgulho os nomes que receberam por desprezo" (95). Já com Saladin, pensou-se na metáfora que os chifres e patas representavam. Saladin, ao se transformar em bode, representa a negação da inserção no país que escolhera para ser sua pátria, e essa transmutação faz Saladin respeitar o indianismo que encontrou no *Garrick Club* – pois aquelas pessoas, imigrantes como ele (os asiáticos que ele sempre evitou), foram as únicas a aceitá-lo em sua nova forma.

> eram as filhas de Sufyan, Mishal (dezessete anos) e Anahita, de quinze anos que saltaram de seus quartos paramentadas para a luta, com quimonos Bruce Lee abertos sobre camisetas com a imagem nova de Madonna; - ambas viram o infeliz Saladin; - e sacudiram as cabeças com olhos arregalados de deslumbramento. (235)

Zeeny Vakil, crítica de arte, escreveu um livro que atacava o

> aspecto restritivo do mito da autenticidade – essa camisa de força folclórica que ela tentava substituir por uma ética do ecletismo validado pela História, pois a cultura nacional não era toda baseada no princípio de pegar emprestada a roupa que servisse, ariana, *mughal*, britânica, pegue-o-que-presta-e-largue-o-que-resta? (57)

Em **Os versos satânicos,** essas palavras representam melhor a reprovação de Zeeny ao seu amigo Saladin, que tem um conceito diferente do "mito da autenticidade". Essas palavras descrevem o eclético pluralismo

[26] Estrangeiros, europeus.

que Rushdie tem em relação à identidade indiana apresentado em **Filhos da Meia-Noite** e pode servir como uma variedade de seu estilo como um todo, no qual o inglês britânico fundiu-se aos pequenos sintagmas do Hindi e com as gírias de Bombaim, resultando no "babu English". Tal colocação parece estar bem próxima a uma inventiva energia com a qual os indianos, na realidade, falam a sua língua diferente daqueles que usavam o inglês segundo os padrões britânicos.

É provável que tal estilo pode oferecer um novo modelo de liberação da identidade pós-colonial. Nota-se que se aprende a encarar essa identidade como o pastiche conscientemente criado. As palavras de Zeeny são aplicadas aos conceitos que **Os versos satânicos** trazem sobre o que é Inglaterra e do que é ser britânico, tanto para os nativos quanto para os imigrantes. A triste ironia reside no fato de que os protestos dos muçulmanos, quando seu romance foi publicado, confirmaram, na mente ocidental, todos os piores estereótipos do mundo islâmico.

Frank Kermode (1990) estabelece uma diferença entre mito e ficção. Para o crítico, o mito pressupõe explicações completas e adequadas sobre o mundo como ele é. Os mitos são agentes da estabilidade, já os elementos do mundo ficcional são agentes de mudanças. Os mitos invocam o absoluto, já o ficcional, condições consentidas. O que Salman Rushdie faz em **Os versos satânicos** é colocar a ficção contra um mito particularmente poderoso e absoluto, um mito que o guiou boa parte de sua própria vida. Ele fez isso como uma forma de examinar o conflito entre duas maneiras exclusivas de imaginar um mundo: entre singularidade e pluralidade, monólogo e diálogo, respostas ortodoxas para perguntas céticas.

Os diversos conflitos encontrados em **Os versos satânicos** já são provocativos. No sonho de Gibreel Farishta, em Jahilia, o conflito assume um caráter religioso. Em entrevista publicada no "New York Times Magazine", em 29 de janeiro de 1989 ("Salman Rushdie: Fiction's

Embatttled Infield"), afirma-se que o maior desconforto em ter uma identidade plural é ser constituído por fragmentos.

Ainda há, na obra analisada, Salman, O Persa, que vive em conflito entre o sagrado e o profano. Salman nota que as revelações "tendiam a ser úteis e oportunas" ao que os fiéis desejavam ouvir de Mahound, o Profeta. Com isso, Salman decide mudar as revelações de acordo com o que achava certo:

> Se Mahound recitava um verso em que Deus era descrito como alguém que 'tudo ouve, tudo sabe', eu escrevia 'tudo sabe, tudo entende'. Essa é a questão, Mahound não notou as alterações. E ali estava eu, escrevendo o Livro, ou reescrevendo, enfim, poluindo a palavra de Deus com minha linguagem profana. (348-349)

A partir de então, Salman inicia um processo de alteração de quase todas as palavras de Mahound que o decepciona com sua falta de ética diante de determinadas situações. Salman passa, então, a questionar o poder das palavras sagradas proferidas por Mahound:

> Saí da minha terra, atravessei o mundo, mudei para o meio da gente que me achava um vil estrangeiro covarde por ter salvado a, que nunca avaliaram o que eu, mas isso não interessa. (...). Não existe amargura maior do que a de um homem que descobre que acreditava numa fantasia. (349)

Assim, na obra analisada, a rejeição de Salman, o Persa, à Palavra das palavras, ao Livro dos livros, dá uma lição. Para estar no seu mundo, e não no mundo de Mahound, é necessário viver, sofrer, metamorfosear-se tal qual Saladin. Paradoxalmente, nada se apresenta melhor do que o desconforto sentido pelos muçulmanos britânicos em suas diversas identidades, um desconforto que **Os versos satânicos** faz muitos sentirem.

A estrutura narrativa referenda a presença do poder do autor/narrador/agente provocador. Os conflitos de valores vividos por Rushdie estão propostos na relação de Salman, o Persa, e Mahound. Prova-se, assim, que a batalha no exterior não é fácil para aqueles que vivem em ambientes multiculturais.

6. O ROMANCE PÓS-FATWA: O ÚLTIMO SUSPIRO DO MOURO

> *A imagem da morte deve ser como um espelho que nos ensina ser a vida apenas um sopro passageiro.*
> William Shakespeare. **Péricles**. Ato I – Cena I: Péricles

The moor's last sigh é o primeiro romance pós-*fatwa* escrito por Rushdie. Até então o autor publicara apenas o romance infantil **Haroun e o mar de Histórias**[1] (1990) e o livro de contos **Oriente, Ocidente**[2] (1994). Como estratégia pós-*fatwa*, o autor recorre ao fantástico em **Haroun e o mar de Histórias** e ao grotesco em **O último suspiro do Mouro** como recurso estético para marcar sua resistência. Obrigado pelas circunstâncias a focalizar "eu", aprisionado num mundo próprio, refletindo sobre a difícil realidade política na qual vivia, Rushdie cria o personagem Moraes Zogoiby, com traços deformados.

O último suspiro do Mouro narra, em quatrocentas e cinqüenta páginas, a História da Índia, através da família Da Gama, descendente do navegador português Vasco da Gama. O romance começa nas primeiras décadas do século XX e termina no último decênio do mesmo século.

---

[1] **Haroun e o mar de estórias**. Trad. Isa Mara Lando. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
[2] **Oriente-Ocidente**. Trad. Melina . R. de Moura. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

> O que era verdade quanto à história em geral também se aplicava à fortuna de nossa família em particular – pimenta, o cobiçado Ouro Negro de Malabar, foi o artigo original de minha famigerada família, os mais prósperos comerciantes de especiarias e castanhas e folhas de Cochim, uma família que, sem embasar-se em nada mais sólido que séculos de tradição, arrogava-se a honra de descender, ainda que em bastardia, de ninguém menos que o grande Vasco da Gama.[3] (14)

O narrador de **O último suspiro do Mouro,** Moraes Zogoiby, chamado de Mouro é um personagem grotesco. Sua mão era em forma de luva de boxe; vivia em dobro (cada ano de vida equivalia dois), a meta de sua vida era lutar contra a morte anunciada:

> Repetindo: desde o momento da minha concepção, como se fosse um visitante de outra dimensão, outro tempo, estou envelhecendo duas vezes mais depressa do que este velho mundo e tudo e todos que nele há. Quatro meses e meio da concepção ao nascimento: minha evolução em tempo duplo não poderia senão ter proporcionado a minha mãe uma gravidez dificílima. (154)

Ao começar a escrever suas memórias, Moraes contava com trinta e cinco anos, embora sua aparência fosse de um homem de setenta anos. Descendia de judeus (Zogoiby, a família de seu pai) e católicos (Da Gama, a família de sua mãe). Foi mantido prisioneiro de seu ex-tutor e ex-amante de Aurora, Vasco de Miranda, num castelo em Alhambra, na Espanha, e obrigado a escrever a sua história familiar, desde 1900 a 1993. Seu pai, Abraham, é a caricatura de um judeu mafioso, um traficante de drogas, instigador de conflitos religiosos, um corruptor de menores.

[3] Seguindo o critério adotado nos capítulos 4 e 5, nas citações que se referem ao romance incluiremos apenas o número das páginas entre parênteses. No entanto, no subcapítulo 6.1, esse critério será alterado.

> Mas agora eu ouvira, com meus próprios ouvidos, Dom Minto chamar meu pai de Poderoso Chefão. Mogambo! Bastou-me ouvir isso para compreender que era verdade. Abraham era um chefe nato, um grande negociador, o melhor de todos. Quando jogava, apostava tudo; quando jovem, chegara mesmo a apostar o próprio filho ainda não nascido. Sim, o Alto Comando existia, e as gangues muçulmanas haviam sido unidas por um judeu de Cochim. (347)

Sua mãe, Aurora da Gama, uma famosa artista plástica, que inspirada em seu filho, pinta a série "O último suspiro do Mouro".

Ela herdou o império da família. No entanto, essa herança dissolve-se gradativamente, assim como a nação indiana após a independência.

> Cristãos portugueses e judeus; azulejos chineses propagando idéias materialistas; mulheres mandonas, saias em vez de saris, sagas espanholas, coroas mouriscas... mas, afinal, é da Índia que estamos falando? *Bharat-mata, Hindustanhamara?* A guerra acaba de ser declarada. Nehru e o Congresso Nacional Indiano exigem que os britânicos aceitem a exigência de independência como condição para que os indianos participem do esforço de guerra; Jinnah e a Liga Muçulmana recusam-se a apoiar a exigência; o senhor Jinnah está ativamente promovendo uma idéia que terá conseqüências momentosas: a de que há no subcontinente indiano duas nações diferentes, uma hindu e outra muçulmana. (96)

Aurora, filha de Camões e Isabela de Sousa, a Bela, apaixonou-se pelo judeu Abraham Zogoiby, o gerente dos negócios de sua família, vinte e um anos mais velho do que ela, e contra a vontade de todos casa-se com ele.

> O bispo de Cochim se recusou a aceitar a conversão de Abraham, e Moshe Cohen, chefe dos judeus de Cochim, declarou que em hipótese alguma poderia ser realizado o casamento judaico. É por isso que – revelo agora pela primeira vez – meus pais faziam questão de afirmar que a noite passada no chalé corbuseriano havia sido sua noite de núpcias. Quando foram para Bombaim, apresentavam-se como marido e mulher, e Aurora assumiu o nome

> Zogoiby, e tornou-o famoso; porém senhoras e senhores, casamento mesmo, não houve. (113)

Apesar de viver uma paixão tórrida com Abraham, pois "no alto da pilha de sacas de pimenta de Malabar descobriram o amor apimentado" (99), a pintora teve vários amantes, como o primeiro-ministro indiano Nehru e o líder de Bombaim Shiv Sena. Curiosamente, esses romances eram de conhecimento de seu marido, que fingia nada saber. Outro de seus amantes foi o artista plástico Vasco de Miranda.

> Dias depois ele já havia se instalado na casa. Sem jamais ter sido formalmente convidado, de uma maneira ou outra Vasco ficou lá por trinta e cinco anos. De início Aurora o tratava como uma espécie de fraldiqueiro. Descaipirizou-lhe o penteado e convenceu-o a deixar de aparar o bigode; quando este ficou comprido e espesso, ensinou-o a encerá-lo. (160)

A convite de Aurora, Vasco passou a morar na residência dos Da Gama, *A Elefanta*[4]. No entanto, seu amor pela artista plástica não se concretiza e, cansado de ser rejeitado e humilhado por ela, Vasco, num jantar, mostrou toda sua ira contra sua protetora. Ao ser expulso da residência dos Da Gama Zogoiby, o artista plástico, tornou-se seu pior inimigo.

> Pare de fazer papelão, Vasco, disse Aurora. Todo mundo aqui está chocado com os massacres de hinduístas e muçulmanos. Você não é o único que sofre isso; é só o único que bebeu vinho verde demais e que é um vagabundo pretensioso.
> Esse comentário teria tirado o gás da maioria das pessoas; porém não do pobre Vasco, enlouquecido pela história, que o amor e o

[4] Nome dado à residência dos Da Gama Zogoiby. Ficava no alto de Malabar. Uma vez por ano Aurora dançava "mais alto que os deuses. (...) rodopiava a figura semidivina de nossa Aurora Bomabial, envolta numa profusão de trajes furta-cores, ornados de plumas, mais deslumbrantes até que o céu festivo, com seus jardins suspensos de pós coloridos." (133)

> tormento de ter que manter o tempo todo a grande farsa de sua personalidade. “Cambada de arteiros e intelectualóides de merda”, exclamou, inclinando-se para o lado, num ângulo perigoso. “Índia circular sexualista, o cacete. Não me enrolei com a porra da expressão. Secular socialista. Isso. Conversa fiada”.
> (...)
> “Ah, eu?”, exclamou ele, enquanto os homens o levavam embora. “Não se preocupe comigo. Eu sou *português*”. (178)

Após esse episódio, Vasco de Miranda parte para a Espanha, decidido a vingar-se da família Da Gama Zogoiby. Quando O Mouro o procura em Alhambra, Vasco o faz seu prisioneiro.

> “Vamos reviver os velhos tempos”, propôs, sorridente. “Já que os Zogoiby vão ser varridos da face da terra – se os pecados do pai, e da mãe, também vão ser expiados pelo filho -, então que o último dos Zogoiby conte a saga perversa da família”.A partir daí, todos os dias Vasco me trazia papel e lápis. Transformou-me numa Xerazade – el Zogoiby, o Xerazado. Enquanto minha história o interessasse, ele me deixaria viver. (437)

Assim, desintegrando-se e vivendo em dobro, Moraes, para não morrer escreveu, a história de sua família marcada pela História da Índia. Rushdie mais uma vez recorreu ao realismo-fantástico e ao grotesco para contar suas histórias, pois assim como Salim Sinai (**FMN**), Moraes Zogoiby sabe que a cada história contada haveria a esperança de vida.

6.1 – O Maravilhoso à indiana

> *A imaginação do que é agradável torna mais doloroso o sentimento do que nos causa dor.*
> William Shakespeare. **A tragédia do Rei Ricardo II**. Ato I – Cena III: Bolingbroke.

É importante delimitar o espaço teórico em **O último suspiro do Mouro**. Definir o que entendemos por fantástico e como ele se apresenta na obra de Salman Rushdie. Considerando esse trabalho não visa discutir as diversas conceituações sobre o fantástico, optamos por um recorte baseado em Irlemar Chiampi (1980), pois, através desse estudo sobre o fantástico na literatura latino-americana, encontramos uma possibilidade de relação com a obra de Salman Rushdie. Assim como em Garcia Márquez, o realismo grotesco é forma encontrada para eliminar as hierarquias, renovar a linguagem. Esse procedimento consiste em desmascarar a crueldade da realidade através das metáforas do grotesco e da ambigüidade das significações das palavras.

> The damage to reality in South America is at least as much political as cultural. In Márquez's experience, truth has been controlled to the point at which it has ceased to be possible to find out what it is. The only truth is that you are beig lied to all he time.
> (...)
> *El realismo magical*, magic realism, at least as practised by Márquez, is a development out of Surrealism that expresses a genuinely 'Third World' consciouness. It deals with what Naipaul has called 'half-made' societies, in which the impossibly old struggles against the appallingly new, in which public corruptions and private anguishes are somehow more garish and extreme than they ever get in the so-called 'North", where centuries of wealth and power have formed thick layers over the surface of what's really going on. In the world of Márquez, as in the world he

> describes, impossible things happen constantly, and quite plausibly, out in the open under the midday sun. (**IH**: 302)

Muitos críticos e teóricos da literatura classificam o fantástico ora como "modo" ora como "gênero". Nosso propósito, no entanto, não é redefinir o fantástico quanto à sua classificação, nem tampouco discutir as diversas teorias sobre o fantástico. Apesar de basearmos nossa análise de **O último suspiro do Mouro** na concepção de Irlemar de Chiampi, não podemos deixar de apresentar a definição do fantástico feita por Tzvetan Todorov. Em sua **Introdução à literatura fantástica,** o teórico apresenta uma explicação bem mais restritiva da literatura fantástica, pois seus predecessores divergem em defini-lo. Para Todorov

> O fantástico se funda essencialmente na hesitação do leitor – um leitor que se identifica com o personagem principal – quanto à natureza de um acontecimento estranho. Esta hesitação pode se resolver seja porque admitimos que o acontecimento pertence à realidade, seja porque decidimos que ele é fruto da imaginação ou o resultado de uma ilusão. (TODOROV: 165)

Segundo o autor, o fantástico reside então na hesitação entre uma explicação racional e uma explicação sobrenatural para certos acontecimentos estranhos. Todorov afirma que o gênero está limitado no tempo, tendo começado com Balzac e terminado com Kafka.

Ao fazer a distinção entre "fantástico", "maravilhoso" e "estranho", Todorov incorpora o conceito de "*unheimlich*" como experiência de uma presença inquietante que irrompe no cotidiano, ignorando mesmo, intencionalmente, as implicações psicológicas apresentadas por Freud. Embora ele se utilize do critério freudiano para situar o fantástico entre os dois extremos, posteriormente, deixa de lado a interpretação psicanalítica da experiência do retorno, na idade adulta, de traumas e angústias da

infância. Na segunda parte do livro, estabelece uma classificação baseada no aspecto semântico, que ele organiza em torno dos temas do "eu" e do "tu".

Preferimos, no entanto, recorrer a Irlemar Chiampi, por entendermos que o realismo fantástico na obra de Rushdie se caracteriza pelo grotesco que esse realismo pode introduzir.

No discurso fantástico cria-se um mundo mágico e simbólico, repleto de mitos e de fantasia, um discurso que afasta o leitor da representação direta da realidade, levando-o para um outro repleto de significações. Em **O último suspiro do Mouro** e **Filhos da Meia-Noite,** o absurdo revela as angústias de personagens, liberando os múltiplos "eus" recalcados pela imposição cultural ou pela hibridização.

> O tempo comigo corre mais depressa do que com os outros, Dá para entender? Em algum lugar, alguém está apertando o botão "FF", ou, para ser mais exato, "X^{2}". Leitor escute-me com atenção, escute cada palavra que digo, pois o que estou dizendo agora é a verdade pura e literal. Eu, Moraes Zogoiby, vulgo "Mouro", sou – por conta de meus pecados, de meus muitíssimos pecados, por minha culpa, minha máxima culpa – um homem que vive duas vezes mais rápido que os outros. (**OUSM**: 153)

Entre as décadas de 20 e 30 houve a crise da antiga estética de matiz realista, que culmina com o surgimento dos movimentos de vanguarda e o Modernismo. Nos anos 40/45 há uma clara mudança em direção a nova visão de mundo provocada pela Segunda Grande Guerra. Esse olhar tem um caráter "mágico" e enfoca a realidade social. Dessa forma, ao lado da representação ficcional realista, despontam as novas tendências, implicando um significativo fenômeno de renovação literária.

Enfraqueceram-se as opções realistas de tematização do econômico e do social. Conforme Irlemar Chiampi,

> os conflitos do homem na sua luta contra a natureza ou as forças da opressão social perdiam o impacto que se inicia devido a um simbolismo estereotipado; as boas intenções de denúncia das estruturas econômicas e sociais arcaicas enrijeciam-se no tom panfletário da gasta antinomia "exploradores *vs* explorados."[5]. (20)

Logo, percebe-se que é hora de "experimentar outras soluções técnicas para constituir uma imagem plurivalente do real" (21).

A esse movimento da produção correspondeu um esforço da história, da crítica e da teoria literárias para dar conta da nova corrente, do novo gênero que conquistava seu espaço na estética vigente.

> Assim, realismo mágico veio a ser um achado crítico imperativo, que cobria, de um golpe, a complexidade temática (que era realista de um outro modo) do novo romance e a necessidade de explicar a passagem da estética realista-naturalista para a nova visão ("mágica") da realidade. (19)

Irlemar Chiampi observa que "a adoção do termo realismo mágico revelava a preocupação elementar de constatar uma 'nova atitude' do narrador diante do real" (19). Era um novo modo de ver a realidade, uma espécie de filtro especial para vislumbrar faces ocultas do real.

No universo europeu, "o termo [Realismo Mágico] se acomodava à atmosfera cultural do período de entre-guerras" (22-23), tendo continuidade nos anos subseqüentes. Tratava-se de uma espécie de fundição do realismo com o Maravilhoso ou Fantástico. Já na América Latina, no entanto, o adjetivo "maravilhoso" viria a substituir mágico, o que acabava por dar ao novo gênero maior definição no campo da história e teorias literárias.

A princípio, pode parecer que a nova nomenclatura corresponda a uma oposição colonizador *versus* colonizado, europeu *versus* americano,

---

[5] Como neste subcapítulo o trabalho de Irlemar Chiampi - **O realismo fantástico.** São Paulo: Perspectiva. 1980 - será exaustivamente citado, o número da página aparecerá logo após a citação.

opressor *versus* oprimido... Mas, dando-se maior atenção ao termo no universo literário, logo se percebe a melhor adequação de maravilhoso para designar o gênero, como salienta Irlemar Chiampi:

> ...nossa opção deve-se, antes de tudo, ao desejo de situar o problema no âmbito específico da investigação literária. Maravilhoso é termo já consagrado pela Poética e pelos estudos crítico-literários em geral, e se presta à relação estrutural com outros tipos de discurso (o fantástico, o realista).(43)

Mágico é o termo que aponta para o universo fenomenológico, questão externa ao espaço da narrativa. Pode implicar, talvez, uma atitude "mágica" do narrador ou a escolha de temas ou conteúdos mágicos. Maravilhoso indica o extraordinário, o insólito, tudo que escape ao natural.

> Maravilhoso é o que contém a *maravilha,* do latim *mirabilia*, ou seja, "coisas admiráveis", (...) Em *mirabilia* está presente o "mirar": olhar com intensidade, ver com atenção ou ainda, *ver através.* O verbo *mirare* se encontra também na etimologia de milagre – portanto contra a ordem natural – e de miragem – efeito óptico, engano dos sentidos. O maravilhoso recobre, nesta acepção, uma diferença não qualitativa, mas quantitativa com o humano; é um grau exagerado ou inabitual do humano. (48)

Logo, o Realismo Maravilhoso é, pois, a união de elementos aparentemente díspares do real (*realia*) e do maravilhoso (*mirabilia*) – configurando uma nova realidade, uma nova maneira de se ver o real, um como que "ver através".

Para a autora, há duas estratégias narrativas: o Fantástico e o Realismo Maravilhoso. A distinção é feita a partir dos efeitos de recepção e sua conseqüente função é bastante elucidativa. Primeiro, a respeito do Fantástico, observa:

> O fantástico contenta-se em fabricar hipóteses falsas (o seu "possível" é improvável), em desenhar a arbitrariedade da razão, em sacudir as convenções culturais, mas sem oferecer ao leitor, nada além da incerteza. A falácia das probabilidades externas e inadequadas, as explicações impossíveis – tanto no âmbito do mítico – se constroem sobre o artifício lúdico do verossímil textual, cujo projeto é evitar toda asserção, toda significação fixa. O fantástico "faz da falsidade o seu próprio objeto, o seu próprio móvel". (56)

E agora, comparando-o ao Realismo Maravilhoso, contrapõe o seguinte:

> Ao contrário da "poética da incerteza", calculada para obter o estranhamento do leitor, o realismo maravilhoso desaloja qualquer efeito emotivo de calafrio, medo ou terror sobre o evento insólito. No seu lugar, coloca o encantamento como um efeito discursivo pertinente à interpretação não-antiética dos componentes diegéticos. O insólito, em ótica racional, deixa de ser o "outro lado", o desconhecido, para incorporar-se ao real: a maravilha é (está) (n)a realidade. Os objetos, seres ou eventos que no fantástico exigem a projeção lúdica de suas probabilidades externas e inatingíveis de explicação são no realismo maravilhoso destituídos de mistério, não duvidosos quanto ao universo de sentido a que pertencem. Isto é, possuem probabilidade interna, têm causalidade no próprio âmbito da diegese e não apelam, portanto, à atividade de deciframento do leitor. (59).

No Realismo Maravilhoso, o prodígio não substitui o real; ao contrário, o verossímil romanesco "legitima" o discurso "como sobrenatural", e, reciprocamente, a "*mirabilia*" é lida como "*naturalia*", e esta como "*mirabilia"*. Assim, a autora vê "o resgate de uma imagem orgânica do mundo" (61); segundo ela, "o realismo maravilhoso contesta a disjunção dos elementos contraditórios ou a irredutibilidade da oposição entre o real e o irreal" (61). Não se verifica, assim, o espanto, o desconcertamento das personagens ou do narrador diante do insólito. Ele é aceito e incorporado com naturalidade ao plano diegético, sem marcas de modalização distintiva.

Desprovido do efeito da dúvida tão caro e necessário, o Realismo Maravilhoso cumpre melhor sua função histórica e social. O que é inverossímil torna-se verossímil e vice-versa. Constitui-se um novo e "outro" discurso sobre o real. Assim, ao invés de apenas "driblar" a censura vigente, como o Fantástico se propunha na América Latina, principalmente, tem-se neutralização dos fatos. Na obra de Salman Rushdie, destaca-se a configuração de uma nova realidade, nem só natural, nem só sobrenatural, mas aquela vivida no cotidiano.

> – *Respiramos luz* – c*antarolam as árvores. Aqui, no final da viagem, neste lugar de oliveiras e lápides, a vegetação resolveu conversar. Respiramos luz*; pois sim; muito interessante. São da variedade 'El Greco', estas oliveiras faladeiras; o nome é apropriado, uma homenagem àquele grego que respirava ar e aspirava a Deus.
> Doravante farei ouvidos de mercador para estas folhagens palradeiras, com sua metafísica arbórea, sua clorofilosofia. Minha árvore genealógica me diz tudo que preciso ouvir. (**OUSM**: 63)

Em síntese, recorrendo às palavras de Irlemar Chiampi, pode-se assim definir a função histórica e social do gênero:

> (...) o realismo maravilhoso propor um "reconhecimento inquietante", pois o papel da mitologia, das crenças religiosas, da magia e tradições populares consiste em trazer de volta o "Heimliche", o familiar coletivo, oculto e dissimulado pela repressão da racionalidade. Neste sentido, supera a estrita função estético-lúdica que a leitura individualizante da ficção fantástica privilegia (...) o realismo maravilhoso visa tocar a sensibilidade do leitor como ser da coletividade, como membro de uma (desejável) comunidade sem valores unitários e hierarquizados. O efeito de encantamento restitui a função comunitária da leitura, ampliando a esfera do contato social e os horizontes culturais do leitor.
> A capacidade do realismo maravilhoso de dizer a nossa atualidade pode ser medida por esse projeto de comunhão social e cultural, em que o racional e o irracional são recolocados igualitariamente. (69)

Em **O último suspiro do Mouro** reconstrói-se a História deixada de lado ou encoberta, pois um novo referente do fantástico é constituído. Ao narrar a saga da família Da Gama Zogoiby, o Mouro recupera as marcas perdidas e esquecidas de várias gerações.

> Assim, ao escrever este texto, sou obrigado a arrancar a casca da História, a prisão do passado. É hora de chegar a uma espécie de fim, hora de fazer com que a verdade a meu respeito venha finalmente à tona, livre do poder sufocante de meus pais, livre de minha pele escura. Essas palavras são a concretização de um sonho. Um sonho doloroso, não o nego; pois no mundo real um homem não é tão fácil de descascar quanto uma banana, por mais maduro que ele esteja. (**OUSM**: 147).

Voltando às reflexões de Irlemar Chiampi, cuja referência é a produção latino-americana, destaca-se,

> A obsessão pela designação dos objetos naturais e os fatos históricos que carecem de registro verbal, presente em boa porção de romancistas do realismo maravilhoso, significa também o modo dilemático e barroco de interpretar uma sociedade mergulhada em violentos contrastes sociais e brutais anacronismos. (87)

Assim, **O último suspiro do Mouro** como também **Filhos da Meia-Noite** problematizam os conflitos culturais engendrados pela diversidade cultural, as diversas fases de ocupação do território. **O último suspiro do Mouro** vem marcado por religiosidade, tradições orais, identidade individual e coletiva. Esses romances revêem e repensam a tensão oriente/ocidente. Os dois narradores tematizam a História/memórias da Índia, retomando pontos-chave para sua compreensão. Esses narradores, constituídos grotescamente, numa narrativa impregnada de elementos fantásticos atingem uma dimensão surreal.

Nos dois romances a grande pergunta que envolve os narradores-personagens é "quem sou e como sou com a Índia?". Com isso, o realismo grotesco os leva a tentar, por meio da rememoração, atravessar a história oficial para encontrar os "outros" significados perdidos ou esquecidos.

6.1.1 – O último suspiro do Mouro: Narrar, pintar e não morrer

> *Não creias impossível o que apenas improvável parece.*
> William Shakespeare.**Medida por medida**. Ato VI – Cena I – Isabela.

Rushdie tece seus textos ancorado nas referências históricas ou mítico-lendárias das diversas tradições culturais que formam a Índia. Estabelece um diálogo entre dois níveis de informação textual – um "natural", outro "sobrenatural" – com o objetivo de construir uma "nova realidade" (histórica, política, social, religiosa, cultural etc.), vislumbrada a partir daquela primeira, oficial, senso comum, assentada e aceita. Cabe observar, porém, que obra de Rushdie põe em xeque a razão, ofertando ao leitor uma outra saída que não aquela já esperada pelo corpo social domesticado e dominado.

O último suspiro do Mouro inquieta o leitor levando-o a refletir sobre as razões da presença do insólito num dado universo lógico, onde o irracional se veste de "realismo", permitindo-lhe ver o "outro lado", as outras verdades.

Moraes Zogoiby inicia sua narrativa fugindo da fortaleza de Vasco de Miranda, pregando cada página escrita de sua história em uma porta ou em uma árvore diferente.

> "Amrika" e "Moskova", alguém as chamou uma vez, **Aurora** minha mãe e **Uma** meu amor[grifo nosso] , aludindo às duas grandes superpotências; e as pessoas diziam que as duas eram parecidas, mas nunca vi a semelhança, jamais consegui vê-la. Ambas mortas, de causas não naturais, e eu num país longínquo, com a morte em meu encalço e a história delas na mão, uma história que vivo a crucificar nos portões, nas cercas, nas oliveiras, espalhando-a por esta paisagem de minha última viagem, a história que aponta para mim. Na fuga, transformei o mundo em meu mapa de pirata, cheio de pistas, cheio de xx assinalando o tesouro de mim mesmo. Quando meus perseguidores seguirem a trilha até o fim hão de encontrar-me à espera, sem queixas, ofegante, preparado. Eis me aqui. Não poderia ter agido de outro modo.[6] (11-12)

No segundo capítulo, conta a história de seus antepassados, numa tentativa de expurgar o vivido, libertando-se através dessas rememorações.

> Ah, os lendários embates dos da Gama de Cochim! Eu os reconto aqui tal como me chegaram, floreados e engalanados por muitos rerrelatos [sic]. São velhos fantasmas, sobras longínquas, e conto essas histórias para livrar-me delas; são tudo o que me resta, e ao contá-las eu as liberto. (9-20)

Em suas lembranças, nota que os amores interrompidos ou não vividos são a marca da família:

> Algumas semanas após a morte de sua esposa, Camões da Gama passou a encontrar arranhões misteriosos em seu corpo ao acordar de manhã. Primeiro foi um no pescoço, na nuca mais exatamente, e quem o viu foi – logo quem! – sua filha, depois, três riscos paralelos na nádega direita, e depois um no rosto, junto ao cavanhaque. Ao mesmo tempo, Bela começou a aparecer em seus sonhos, nua e exigente, de modo que ele acordava chorando, porque mesmo no momento em que fazia amor com ela em sonhos, sabia que aquilo não era verdade. (66)

[6] A partir desse momento, voltamos a indicar o número da página do romance entre parênteses. **O último suspiro do Mouro**. 11-12.

E assim Camões passara a ver sua amada esposa, enquanto se rompiam as barreiras entre o mundo real e o mundo dos mortos.

O fato de O Mouro viver em dobro, as situações que vivencia tanto na Índia quanto na Espanha, as referências históricas e mítico-lendárias das diversas culturas que compõem a Índia reconstroem uma nova e diferente visão da diversidade cultural do subcontinente.

> Louvo a atitude de desafio de meus pais; e observe-se, quis o Destino que os dois – por não serem religiosos – não precisassem romper com nenhuma raiz religiosa. Eu, porém, não fui criado como católico nem como judeu. Eu era as duas coisas, e não era nada: um judeuólico anônimo, um caju, um Juca, um vira-lata. Fui – como é mesmo que se diz hoje? – um *atomizado*. Isso: um bastardo de Bombaim. Um petardo de Bomba-Im.
> *Bastardo*: gosto da palavra. Gosto das palavras em ardo, erdo, erda. Como merda. Como eu. (113-114)

Na transmutação de Moraes, na loucura de Vasco de Miranda legitima-se o grotesco, resgatando muitas "verdades".

Tal qual ocorre em **Filhos da Meia-Noite,** em **O último suspiro do Mouro** dá-se um processo de revisão da memória coletiva, em cuja esteira aparecem situações ancoradas em episódios que têm registro oficial, para, na contraposição com a realidade atual, gerar uma nova realidade a ser lida. Dessa forma, permite-se resgatar traços da identidade perdidos ou esquecidos. O Mouro é a Índia explorada, destruída e fragmentada.

6.2 – Loucura & paixão em Vasco de Miranda

> *Usa a loucura como disfarce de caçador, para disparar por trás dela os tiros do engenho.*
> William Shakespeare.**Como Gostais.** Ato V – Cena IV. Duque sênior.

Dominado pela idéia fixa de vingança, Vasco de Miranda é dominado pela loucura.

O castelo de Alhambra, a pompa de sua casa, suas roupas, suas empregadas aumentam esse desejo de vingar-se de Aurora da Gama Zogoiby. Sua loucura aflora quando Moraes o vai até ele, fazendo com que seu desejo possa se concretizar.

Os aspectos da realidade servem como chave de segredo para o substrato demoníaco desse feitiço que dá cor a tudo: à vida que passa a ser o que o inconsciente dele se transforme numa ilha. No caso de Vasco de Miranda, ilha de magnificência, refletida em sua fortaleza, todas as coisas que não sintonizam com o seu "eu" são transformadas pelo seu ódio por Aurora.

> Prosseguiu ele: "Você não acha admirável a minha Benengeli?". E com um gesto largo, indicou o falso oceano que se via pelas janelas. "Adeus à sujeira, às doenças, à corrupção, ao fanatismo, às castas, aos cartunistas, aos lagartos, aos crocodilos, aos alto-falantes e, acima de tudo à família Zogoiby! Adeus, Aurora, a grande e cruel – adeus, Abie, seu escroque asqueroso".(427)

A loucura rompe todos os limites, abrindo-se para os atos incomuns, enclausurando os que se tornam seus prisioneiros longe da realidade.

> "Uma companhia para você", disse Vasco à mulher, e depois, virando-se para mim, disse que, por nos conhecermos há tanto

> tempo e devido à sua natureza bondosa e imprevisível, ele havia decidido adiar minha execução por algum tempo.(...) "Já que os Zogoiby vão ser varridos da face da terra – se os pecados do pai, e da mãe,também vão ser expiados pelo filho – então que o último dos Zogoiby conte a saga perversa da família.". (437)

Em Vasco de Miranda, a vida manifesta-se e se contrapõe aos que vivem a realidade o mais diretamente possível, com artimanhas, simulações, aparências, enganos. Sua obsessão em vingar-se dos Da Gama Zogoiby cresce sistematicamente.

> Havia um evento cotidiano que não podia ser planejado. Era a visita de Miranda, quando ele vinha inspecionar o trabalho de Aoi, recolher as páginas que eu havia escrito desde a véspera e me dar mais papel e lápis se necessário; de diversas maneiras, ele se divertia às nossas custas. Havia inventado nomes para nós dois, disse ele uma vez, como se dá o nome a um animal de estimação, pois afinal não era isso que éramos? Ele nos mantinha acorrentados num canil, transformados em cão e cadela. "Pois bem, o mouro é o Mouro, claro", disse ele. "Mas você, minha cara, de agora em diante se chama Chimène." (441)

Pode-se destacar, nesse jogo, a trama sinuosa que cria para capturar Moraes. A obsessão que toma conta de sua mente faz dele um homem alheio ao mundo, um homem cuja marca é alimentar-se de uma fantasia de glória e grandezas.

> (...) encontrei a figura obesa de Vasco me aguardando na *piazza* xadrez. E a governanta não apenas estava a seu lado como também fazia-lhe cócegas com um espanador, enquanto ele ria e gritava de prazer. Tal como minhas irmãs me tinham dito, ele estava fantasiado de mouro; com aquelas pantalonas largas, aquele colete bordado, por cima de uma camisa bufante sem colarinho, parecia um monte tremelicante de *rahat lacoum* turco. O bigode havia murchado – as estalagmites duras de cera tinham desaparecido por completo – e a cabeça calva estava manchada, como a superfície da lua.(426)

Pode-se interpretar essa atitude do personagem de confundir o verdadeiro com o falso, tomando aparência por essência, como um traço da loucura. Assim, a loucura está predominantemente no lado do caos e aparece como um atributo dessa esfera negativa, tornando-se uma força hostil do homem. É aqui que a loucura atinge o seu verdadeiro papel no mundo de Vasco de Miranda.

> Vasco explodiu: "Os Zogoiby sempre sabem tudo! Mas vocês não sabem nada, absolutamente nada! Sou eu – Vasco, de quem vocês sempre zombaram, o artista de aeroporto que não era digno de beijar a bainha do vestido de sua mãe genial; Vasco, o pintor *kitsch;* Vasco o grande palhaço -, desta vez sou eu quem sabe". (432)

Impulsionado pela humilhação que sentira durante anos na casa dos Zogoiby, Vasco busca afirmar-se diante daqueles que o degradaram.

6.2.1 Deformação da razão

> *A razão foge de tudo que pode nos causar dano.*
> William Shakespeare. **Tróilo e Cressida.** Ato II – Cena II. Tróilo.

O conflito do real e do imaginário acentua-se no Mouro gradativamente, mas este procura manter-se lúcido enquanto Vasco de Miranda enlouquecia.

> Não devemos encolher para cabermos entre estas paredes estreitas. Não podemos nos transformar nos fantasmas que assombram este castelo idiota".Nos distraímos com jogos – jogos de palavras, de memória, escravos de Jó. E com freqüência, sem

> nenhuma intenção sexual, nos abraçávamos. Às vezes ela se entregava às lágrimas, e eu a deixava chorar.(440)

Ao conseguir escapar da fortaleza de Vasco de Miranda, Moraes luta pela sobrevivência em cada suspiro dado.

> Nesses momentos me transformo em minha própria respiração. As poucas forças do meu eu que ainda restam se concentram no mau funcionamento do meu peito: os atos de tossir e engolir ar, como um peixe. Sou o que respiro. Sou o que começou há muito tempo com um grito exalado, o que vai concluir quando um espelho levado a meus lábios não ficar embaçado. Não é o pensamento que faz de nós o que somos, e sim o ar. *Suspiro ergo sum.* Suspiro, logo existo. O latim, como sempre, diz a verdade: *suspirare* = *sub,* "sob", + spirare = "respirar".
> *Suspiro: sub-respiro.* (62-63)

Moraes procura manter-se próximo ao mundo. Mesmo preso, receava enlouquecer; Vasco de Miranda, ensandecido, distanciava-se totalmente do mundo. Estabelece-se uma luta entre a razão e a loucura, Moraes *versus* Vasco de Miranda.

> Perdi a conta dos dias que transcorreram desde que comecei a cumprir minha sentença de prisão na tal da torre da fortaleza louca de Vasco de Miranda, na aldeia Benegeili, nas montanhas da Andaluzia; mas agora que tudo terminou preciso registrar as lembranças que guardo daquele terrível encarceramento, mesmo que seja só para homenagear o papel heróico desempenhado por minha companheira de cativeiro, pois sem sua coragem, inventividade e serenidade tenho certeza de que não teria sobrevivido para contar minha história. Pois, como descobri naquele dia em que tantas coisas descobri, eu não era a única vítima da insana obsessão de Vasco de Miranda com minha falecida mãe. (435)

Aurora, a grande referência, domina a todos, seu marido, seus filhos, seus amantes. Vasco de Miranda rebela-se, afasta-se de seu grande amor,

mas perde a noção do real, distanciando-se totalmente do mundo, tornando sua loucura mais aguda à medida que avança no mundo do absurdo e da insanidade. Vasco, assim como os demais que cercam Aurora, é mais uma de suas vítimas.

Por outro lado, a deformidade de Moraes e o absurdo das situações em que vive, produzem um efeito grotesco que aumenta na proporção de seu enfrentamento com o mundo que se expõe, e se impõe, para ele.

> A civilização é um truque de prestidigitação que oculta de nós mesmos nossa verdadeira natureza. Minha mão, prezado leitor, não tinha dígitos capazes de executar um *presto*; mas ela entendia bem do assunto. (381)

Moraes não pode se alienar nem apreender sua plenitude. O modo como vê todas as coisas, e também as pessoas, guarda estreita relação com aquilo que pensava saber ou acreditava ser do alto de sua casa, *A Elefanta*.

Ao descobrir um modo de ver o mundo, encontra o modo de fazer o mundo longe de sua família, com um olhar livre de amarras afetivas, capaz de levá-lo a compreender sua história, pois como afirma:

> Um suspiro não é apenas um suspiro. Inalamos o mundo e exalamos significados. Enquanto podemos. Enquanto podemos. – *Respiramos luz* – cantarolam as árvores. Aqui, no final da viagem, neste lugar de oliveiras e lápides, a vegetação resolveu conversar. *Respiramos luz*, pois sim; muito interessante.(63)

Na casa de seus pais, Moraes vive uma realidade mascarada, a sua realidade interna, pois era o filho da grande artista plástica Aurora Zogoiby. Uma, sua grande paixão, o tira dessa realidade, mas a rejeição de sua família, a saída de sua casa representam a expulsão do ventre materno.

> Nada me foi explicado – nem a minha expulsão em si, nem a brutalidade com que ela se deu. Um castigo tão extremo para um

> "crime" tão pequeno! O crime de apaixonar-me loucamente por uma mulher de quem minha mãe não gostava! Ser cortado fora da árvore genealógica, como um galho morto, por um motivo tão trivial – não tão maravilhoso... (291)

Essa expulsão, no entanto, coloca-o frente a uma cidade violenta – Bombaim –, e aproveitando-se de sua deformação, Moraes impõe seu poder e descobre uma outra personalidade.

> Mas, pensando bem, não é necessário pôr a culpa em ancestrais e amantes. Minha carreira de espancador – minha fase martelo – foi fruto de um capricho da natureza, que me deu um punho direito tão poderoso, ainda que inútil para outros fins. Até então eu jamais matara ninguém; mas isso era mais uma questão de sorte, tendo em vista algumas surras violentíssimas e prolongadas que eu administrara. (381)

Moraes descobre seu "outro", supera seu estágio de submissão, e sai em busca da História de seu país e a de sua família, busca a recomposição da História desconstruída.

> Em maio de 1991, uma explosão bem visível em Tamil Nadu acrescentou Rajiv Gandhi à lista dos membros da família que morreram assassinados, e Abraham Zogoiby – cujas decisões eram por vezes misteriosas que davam a impressão de que ele se julgava um sujeito engraçado – escolheu esse dia terrível para revelar-me a existência de um projeto atômico secreto. Naquele dia tudo mudou em mim.(351)

Moraes divide sua vida em dois momentos, um abstrato e um concreto. O abstrato encontra-se na *Elefanta*, quando era o modelo de sua mãe. Após a expulsão parte para o mundo concreto, o submundo de Bombaim.

No processo de dissolução, Moraes perde-se no mundo de todas as possibilidades. Antes, a saída da casa materna significava para ele a conquista de um novo mundo, repleto de conquistas, vitórias, derrotas e violência. No entanto, a expulsão corresponde a uma real descida pelo abismo do absurdo. Não se ilude mais com a realidade social, sobretudo, depois de descobrir que seu pai era corrupto e mantinha negócios escusos.

> Mas Abraham Zogoiby me disse coisa bem diversa. "Seria o máximo da burrice nossa não controlar as questões da imigração-emigração", exclamou. "É claro que os nosso podem entrar e sair do país quando bem entenderem. E os policiais da divisão de narcóticos são seres humanos também. Com o pouco que ganham, eles levam uma vida muito apertada. Que mais posso dizer? Os mais prósperos têm a obrigação de ser generoso. A filantropia é um papel que nos compete naturalmente.*Noblesse oblige*.".(348-349)

Ao escrever a história de sua família, Moraes revive tudo como o prenúncio de sua derrota. Assim, desvenda o mistério que fora sua mãe; descobrindo-a, realiza-se e liberta-se.

> Jamais conheci uma mulher mais forte, com mais consciência de quem ela era e do que ela representava, mas Aurora ficara magoada, e essas palavras – que talvez tivessem mitigado sua mágoa se as tivesse ouvido – estavam vindo tarde demais. Aurora da Gama Zogoiby, 1924-1987. Os números fecharam-se sobre ela, como o mar. (331)

Por orientação de Abraham, seu pai, Moraes chega até Vasco de Miranda.

> "Ah, Moraes", gritou ele. Desavergonhado, sorrindo, derrotado. "Sua besta quadrada. Quem você pensa que mandou roubar aqueles quadros? Claro que foi o seu querido Miranda, aquele doido. Vá procurá-lo, menino. Vá encontrar a sua preciosa

> Palimpstina. Vá conhecer o Mouristão".E então sua última ordem, a coisa que ele disse que mais se aproximava de uma declaração de afeto. "Leve a porra do cachorro".Saí daquele jardim celeste com Jawaharlal debaixo do braço. (388)

Das alturas da fortaleza de Vasco de Miranda, Moraes experimenta momentos de profunda angústia, revisita seu passado no desejo de encontrar um elo para integrá-lo à realidade longe da loucura de Vasco de Miranda.

O trágico em Moraes se volatiliza, pois, banhado na loucura de Vasco de Miranda vagueia num mundo sem pompas e glórias, transformando tudo em uma grande história, uma justificativa para viver.

Nessa situação trágica, o antigo filho varão dos Da Gama Zogoiby passa a ser o "Xerazado" para poder sobreviver. Ante o espetáculo oferecido pela sandice de Vasco de Miranda, Moraes realiza a catarse própria do grotesco, em vista da ambigüidade dos sentimentos que este provoca.

Moraes, mesmo ridicularizado por Vasco, ou alvo da compaixão de sua companheira de prisão, ou devorado pela sua deformação, consegue libertar-se da loucura e da situação grotesca em que vivia.

Moraes, narrador de sua própria história, no seu processo criador, toma consciência de sua deformação que mascara a miséria pessoal até morte. Aniquilado, salva-se da trágica situação.

O distanciamento do mundo, imposto por Vasco de Miranda, o louco, atinge seu clímax com a última situação trágica – a morte grotesca de Vasco de Miranda.

> Então ele simplesmente explodiu. Houve um ruído de gargarejo, e cordas invisíveis o sacudiram, e uma torrente de sangue foi desencadeada, sangue jorrava do nariz, da boca, dos ouvidos, dos olhos – Juro! – Surgiram manchas de sangue em suas calças de mouro, na frente e atrás, e ele caiu de joelhos, sobre uma poça de seu próprio sangue. A torrente continuava, sem parar. O sangue de Vasco se misturava com o de Aoi, escorria até meus pés e

> passava por baixo da porta e pingava escada abaixo, para dar a notícia às radiografias de Abraham. (449)

A morte em agonia do algoz do Mouro, coloca o protagonista no terreno seguro da realidade, trazendo-o de volta para sua vida, que mesmo fragmentada, deslocada, era a sua vida. Agora já adaptado ao seu corpo, sabendo que a morte logo o alcançaria.

> (...) a *morte* é uma imagem ambivalente, e é por isso que ela pode ser alegre. A imagem da morte, embora focalize o corpo agonizante (individual), engloba ao mesmo tempo uma pequena parte de um outro corpo nascente, jovem, que, mesmo quando não é mostrado e designado nomeadamente, está *implicitamente* incluído na imagem da morte. Onde há morte, há também nascimento, alternância, renovação. (BAKHTIN, 1987: 359)

Deformação, melancolia e grotesco, são os elementos presentes no personagem Moraes, cuja trajetória de vida é penosa.

> Meus problemas respiratórios haviam voltado, piores do que nunca; eu não tinha remédios. Tonto, dolorido, compreendi que meu organismo estava transmitindo uma mensagem simples e categórica: meu tempo estava chegando ao fim. (441)

O narrador, consciência do autor na narrativa, ao criar seu personagem, revela esses contrastes insuportáveis e inerentes à própria estrutura da vida.

A expressão “Inalamos o mundo e exalamos significados” (63) exprime a consciência do personagem diante da vida e do sofrimento. Logo, o personagem descobre o imprevisto e o indefinível da própria vida.

7. SUSSUROS POR TRÁS DA PORTA

Pesquisar, escrever, selecionar material sobre Salman Rushdie não é uma tarefa simples, sobretudo quando se trata de um escritor "maldito" entre os muçulmanos e boa parte da comunidade oriental. Porém, a despeito de tudo, pesquisar sua obra é uma atividade fascinante.

Alguns setores mais ortodoxos do islamismo não compreenderam o propósito da pesquisa, uma vez que o autor, segundo eles, teria profanado o **Corão**. Habituados a acusar de traidores da causa islâmica e árabe toda e qualquer voz crítica, o processo deste trabalho foi pontuado por intimidações que não surtiram efeito. Esses setores extremamente conservadores são incapazes de compreender a complexidade e a profundidade de um texto literário, pois só o vêem como mero reprodutor da realidade.

Ao encontrar com o autor no Brasil, em 2003, e falar-lhe sobre este trabalho, com seu bom humor peculiar, Rushdie perguntou-se como uma pesquisadora de sua obra conseguia se manter viva.

Esta tese aconteceu a despeito de todas as pressões que uma muçulmana poderia ter sofrido. Para os que tinham ouvidos, foi possível

explicar a importância do trabalho desse escritor indo-britânico, mas, lamentavelmente, poucos eram os ouvidos atentos.

Rushdie ensina ver e rir da tragédia que a sociedade contemporânea se tornou. Firma-se no papel de intelectual envolvido com as causas da contemporaneidade, mantendo o compromisso de revelar a sociedade através de narrativas carregadas de humor e dos sentidos das tradições que o formaram.

Autores como Rushdie revitalizam o romance contemporâneo, pois "The novel is precisely that 'hybrid form' for which Prof. Steiner yearns. It is part social enquiry, part fantasy, part confessional. It crosses frontiers of knowledge as well as topograhical boundaries." (**SALT**: 58).

As imagens criadas na obra de Rushdie são carregadas de riso, sua linguagem carnavalizadora rebaixa, nas injúrias, nos louvores às avessas, nos destronamentos, nos desmascaramentos – sua palavra se faz a linguagem do riso tragicômico. Linguagem que no jogo das palavras ridiculariza sociedade esquizofrênica na qual vivemos. A palavra penetra fundo, tornando-se a palavra que corta os valores vigentes.

Os narradores rushdinianos se propõem a ridicularizar a sociedade contemporânea, pondo a descoberto o jogo de dissimulações num contexto fragmentado.

Esta visão satírica é exagerada com o disfarce grotesco dos personagens como Saladin Chamcha, Gibreel Farishta, Moraes Zogoiby, Salim Sinai. Esses personagens são escravizados por poderes aniquiladores de uma sociedade cujos valores se diluem rapidamente no tempo, como também vivem o conflito do Ocidente *versus* Oriente, do louco *versus* o são, do oprimido *versus* o opressor, do totalizador *versus* o fragmentado. Com o grotesco, colocando na mesma escala de valores o humano e o animal, o louco e o são, parece ter Rushdie pretendido a conscientização da dignidade humana em uma sociedade que não guarda limites entre racionalidade e irracionalidade.

Cabe ressaltar que o realismo grotesco na obra de Rushdie revela as dissimulações da alma humana. Muitas atitudes do homem contemporâneo se deixam entrever por um gesto que nem sempre complementa as lacunas da linguagem.

A obra, desse escritor que vive no Ocidente, é marcada por contrastes e ambivalências, típicas daqueles que não sabem exatamente qual é o seu lugar. E é propósito seu colocar na sua obra uma distorção que subverte os aspectos e as proporções comuns, que manifesta o real no irreal, a arte na loucura, a rebelião na aceitação alegre e ingênua da vida e que, no jogo dos possíveis, faz brilhar a possibilidade de liberdade, mesmo nos contrastes de um mundo onde reinam a barbárie, a intolerância, a dor, o sonho, o riso e a lágrima. Mundo que é o de cada ser no mistério dos contrastes do seu eu.

Desse modo, as imagens grotescas de desmascaramentos satirizam o mundo no qual a arbitrariedade e a injustiça aumentam gradativamente. Rushdie escreve sempre colocando o dedo na ferida das questões criadas pelo pós-colonialismo e neocolonialismo para mostrar constante inconformismo.

Nessa perspectiva, a obra de Salman Rushdie é uma provocação permanente à pesquisa e à reflexão.

BIBLIOGRAFIA

I – Obras do autor e traduções

RUSHDIE. Salman. **Grimus**. London: Vintage Books. UK, 1975.

_____ . **Shame**. London: Vinatage Books. UK. 1983.

_____. **The Jaguar Smile.** London: Randon House, 1986.

_____. **The Satanic Verses.** New York. Vikings, 1988.

_____. **Midnight's Children**. London: Penguin Books. 1991.

_____. **Imaginary Homelands**. **Essays and Criticism.**London: Granta Books in association with Penguin Books, 1991.

_____. **The Oz Wizard.** London: Penguin Books, 1992

_____. **East, West. Stories**. New York: Pantheon Books, 1994.

_____. **The Moor's Last Sight.** New York: Pantheon Books, 1995.

_____. **Haroun and the sea of stories**. New York: Pantheon Books, 1992.

_____. **The floor beneath her feet.** New York: Pantheon Books, 1999.

_____. **Fury.** New York: Pantheon Books, 2000.

_____. **Step across this line**. Collected non-fiction 1992-2002.London:

Jonathan Cape, 2002.

_____. **Shalimar the clown. New York:** Random Published House**,** 2005.

_____. **Os filhos da meia-noite.** Tradução Donaldoson M.Charschagen. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1987.

_____. **O sorriso do Jaguar**. Tradução Alfredo Barcellos. Rio de Janeiro:Editora Guanabara, 1987.

_____. **Os versos satânicos.** Tradução Misael H. Dursan. São Paulo: Companhia Letras, 1998.

_____. **Haroun e o Mar de Histórias.** Tradução Isa Mara Lando. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. **Oriente-Ocidente**. Tradução Melina .R. de Moura. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. **O último suspiro do Mouro.** Tradução Paulo Henriques Britto. São Paulo: Cia das Letras, 1996.

_____. **O chão que ela pisa.** Tradução José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. **Fúria.** Tradução José Rubens Siqueira. São Paulo: Cia das Letras, 2003.

_____. **Shalimar, o equilibrista.** Tradução José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

II . Artigos do autor

RUSHDIE. Salman. *The Empire Writes Back With a Vengeance*. **The Times**, July 3,1982.

_____. *A Pen Against the Sword. In Good Faith.* **Newsweek**, february 12,
1990.
_____. *The new Empire within Britain.* **New Society**. December. 1984.
_____. *Choice between light and dark.* **Observer,** January 22, 1989.
_____. *Sonho de um retorno glorioso.* **Folha de São Paulo. Caderno Mais,** 7 de janeiro de 2001.

III – Bibliografia consultada

AHMAD, Aijaz. **Linhagens do Presente**. Tradução Sandra Guardini Vasconcelos. São Paulo: Boitempo editorial, 2002.
_____. **In Theory: Classes, Nations, Literatures**. New York: Penguin, 1993.
AHSAN, M.M and KIDWAI, R. eds. **Sacrillege Versus Civility: Muslim perspective on the Satanic Verses Affair**. Markfield, Leiceste: The Islamic Foundation, 1991.
ALI, Tarik. **Confronto de Fundamentalismos- Cruzadas, Jihads e Modernidade.** Tradução Alves Calado.Rio de Janeiro: Record, 2002.
_____. **Nehrus and The Gandhis**. London: Penguin, 2000.
AKBAR, Ahmed. **Postmodernism and Islam- predicament and promise.** London:Routledge, 1991.
ASAD, Talal. **Genealogies of Religion : Discipline and Reasons of Power in Christianity and Islam.** London: Routledge, 1993.
O Alcorão. Tradução Mansour Challita. Rio de Janeiro: ACIGI, [s.d]
AMSTRONG, Karen. **O Islã**. Tradução: Anna Olga de Barros Barreto.

Rio de Janeiro: Objetiva , 2001.

_____. **Maomé – Uma biografia do Profeta**.Tradução: Andréia Guerini, Fabiano Seixas Fernandes, Walter Carlos Costa. São Paulo: Companhia das Letras,2002.

ANOUAR. Abdel-Malek. **For Rushdie. Essays by Arab and Muslim Writers in Defense of Free Speech.** George Braziller. New York. 1993.

ASSIS. Machado J.M. **Memórias Póstumas de Brás Cubas**. São Paulo: Abril Cultural, 1982.

APPIGNANESI, Lisa & MAITLAND, Sara. **The Rushdie File.** London: Fourth Estate Limited, 1989.

BAKHTIN. Mikhail. **Cultura popular na Idade Média e no Renascimento O contexto de François Rabelais**. Tradução Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Editora Hucitec; Brasília: Editora Universidade Brasília. 1987.

_____. **Questões de literatura e de estética**.Tradução. Aurora Fornoni Bernardini, José Pereira Júnior, Augusto Góes Júnior, Helena Spryndis Nazário, Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Hucitec/Unesp. 1988.

_____. **Marxismo e filosofia da linguagem**. Tradução Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. 5 ed.São Paulo : Editora Hucitec, 1990.

_____. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução: Paulo Bezerra. 2 ed. Rio de Janeiro: Forense, 1997.

_____. **Estética da criação verbal**. Tradução. Paulo Bezerra. 4 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BARTHES. Roland **O grau zero da escritura**. Tradução Ann Arnichand e Álvaro Lorencini.São Paulo: Cultrix, 1971.

_____. "O discurso da história". In: ____. **O rumor da língua.**

Tradução: Mario Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.

_____. **O Prazer do texto**. Tradução Jacob Gingsburg. 5 ed. Perspectiva: São Paulo, 2002.

BEDFORD, Carmel. **Fiction, fact and the fatwa: 200 days of censorship**. London:Article, 1994.

BENJAMIN,Walter. **Magia e técnica, arte e política – Obras Escolhidas**. Tradução: Sergio Paulo Rouannet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989. 3.ed. Vol.1.

BHABHA, Homi. **Local da Cultura**. Tradução: Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG. 1998.

_____. **Redrawing the Boundaries: The transformation of English and American Literature Studies.** New York: ed. S. Greenblatt and G. Dunn. 1992.

BOSI. Alfredo. **Dialética da Colonização**. São Paulo: Companhia das Letras. 1994.

BOURDIEU. **A economia das trocas simbólicas.** Tradução. Sergio Miceli et alli. São Paulo:Perspectiva, 1992.

_____. **O poder simbólico.** Tradução. Fernando Tomaz. Lisboa/Rio de Janeiro: Betrand Brasil, 1989.

BRADBURY. Malcolm. **The Modern British Novel**. London: Penguin Books. 1993.

BRENNAN, Thimothy. **Salman Rushdie and the third world: myths of The nation**. London: Macmillan, 1989.

BROWN.Yasmin Alibhai**. Who do you think we are?- Imagining the New Britain.**London: Penguin Press.2000.

CANDIDO, Antonio. **Formação da Literatura Brasileira –Momentos decisivos**. 5.ed.São Paulo:Edusp;Belo Horizonte: Itatiaia. 1975. Vol. 1 e 2.

CAREY. John. **The intellectual and the masses – Pride and Prejudice Among the Literary Intelligentsia – 1880-1939**. London:Faber & Faber, 1992.

CHANADY, Amaryll Beatrice. **Magical and the fantastic:resolved versus unsresolved** antinomy. New York and London: Garland Publisching, Inc., 1985.

CHARTIER, Roger. **História cultural: entre práticas e representações.** Lisboa:Difel, Rio de Janeiro: Bertrand do Brasil, 1990.

CHIAMPI, Irlemar. **O realismo fantástico.** São Paulo: Perspectiva. 1980.

CHOUERI. Youssef. **Islamic Fundamentalism.** London: Randon House, 1990.

CUNDY. Catharina. **Salman Rushdie (Contemporany World Writers).** Machester: University Press: England, 1997.

DICKENS, Charles. **Oliver Twist**. São Paulo: Loyolla, 2002.

DIRKS. Nicholas B. **Castes of Mind: Colonialism and the Making of Modern India. Princeton:** Princeton University Press, 2001.

D'CRUZ, Jason R. **The migrant fiction of Salman Rushdie**. London: Penguin, 1994.

DODD, Philip. **The battle over britain**. Demos, 1995. p. 26-27

_____. **Englishness: Politics and Culture, 1880-1920.** London:Crom Helm, 1986.

DU BOIS, W.E.B. '*The souls of Black Folk*". In: **The Norton anthology of African American Literature**, ed. Henry Louis Gates, Jnr and N.Y Mc Kay and Co New York: W.W.Norton, 1997.

DURING. Simon. **Some Relations Between Modernity, Colonizatin and Wrting.** London:Penguin, 1990.

ECO, Umberto. **Viagem na irrealidade cotidiana**. Tradução: Aurora

Fornono Bernardin e Homero Freitas de Andrade. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

EPKO, Denis. “Towards a Post-Africanism: Contemporary african thought and postmodernism”. IN: **Textual Practice**, 1995.

ERICKSON, John. **Islam and Postcolonial Narrative**. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

EASTERMAN, Daniels. **New Jerusalem: reflections on Islam, fundamentalism and the Rushdie affair.** London:Grafton, 1992.

FANON, Frantz. **The Wrecthed of the Earth.** Trans*:* Constance Farrigton. New York: Grove Press, 1980.

FLETCHEN. D.M. ed. **Reading Rushdie: perspectives on the fiction of Salman Rushdie.** Amsterdan/Atlanta, GA: editions Rodopi B.V, 1994.

FERRAROTTI, Franco. **Il ricordo e la temporalittià**. Roma:Laterza, 1987.

FERRO, Marc. **História das Colonizações**. Tradução: Rosa Freire de Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

FRENCH. Patrick. **Liberty or Death: India's Journey to Independence and Division.** London:Flamingo Paperback. 1998.

FOUCAULT. Michel. **Vigiar e Punir: nascimento da prisão**. Tradução. Raquel Ramalhete. Petrópolis: Vozes, 1987.

_____. **Arqueologia do Saber.** Tradução. Luiz Felipe Beata Neves. 7 ed. Rio de Janeiro:Forense Universitária. 2004a.

_____. **A ordem do discurso**. Tradução. Laura Fraga de Almeida Sampaio. 11. ed. São Paulo: Edições Loyola. 2004b.

GAY, Peter. **O estilo da história**. Tradução: Denise Bottman. São Paulo: Companhia da Letras, 1990.

GOLDMANN, Lucien. **A Sociologia do Romance**. Tradução. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

HADDEN, Jefrrey and SHUPE, Anson. **Secularization and**

Fundamentalism Reconsidered. Paragon House: 1989.

HALL. Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade.** Tradução. Tomaz Tadeu da Sila e Guaciara Lopes Louro. 3.ed. Rio de Janeiro: DP&A editora. 1999.

HARRISON, James. **Salman Rushdie.** New York: Maxwell Macmillan International, 1992.

HISHAM, Abdel Al Malik ibn. **Al Sira Al nabawiyya**. Cairo, 1955.

HARVEY. David. **A condição pós-moderna.** Tradução Adail Ubirajara Sobral Maria Estela Gonçalves. São Paulo: Edições Loyola, 1983.

HOURANI. Albert. **Uma história dos povos árabes**. Tradução Marcos Santarrita. 2.ed. Companhia das letras. 2ª edição. 1995.

HOBSBAWM, Eric. **Sobre História**. – Ensaios. Tradução. Cid Knipel Moreira. São Paulo: Companhia das Letras. 1998a.

_____. **A Era dos Impérios**. Tradução. Sieni Maria Campos e Yolanda Steidel de Toledo. 3. ed.. Rio de Janeiro: Paz e Terra,1988b.

_____. **The Age of extremes.The Short Twentieth Century-1914- 1991**. London: Penguin Books. 1994.

HOGAN. Patrick Colm. **Colonialism and Cultural Identity: Crises of Tradition in the Anglophone Literatures of India, Africa, and the Caribbean (Explorations in Postcolonial Studies). New York:** State University of New York Press, 2000.

HORTON, John. **Liberalism, Multiculturalism and Toleration.** New York: St. Martin's Press. 1993

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

HUTCHINS, Francis. **The Illusion of Perfomance: Imperialism in India.** Princeton: Princeton University Press, 1967.

JAMESON, Frederic. **O inconsciente político.** Tradução: Valter Lellis Siqueira. São Paulo :Editora Ática, 1992.

JAN MOHAMED. Abdul R., **Manichean Aesthetics: The politicas of literature in Colonial Africa** (Amherst: University of Massachusets Press: 1983.

KATEB, Yacine. **Le polygone étoilé.** Paris:Seuil, 1966.

_____. "*Le rôle de l'écrivain dans un état colonialiste*".IN:**Anthologie des écrivains maghrébiens d'expression française.** Paris: Présence Africaine.Nedma. Paris: editions du Seuil. 1965.

KERMODE. Frank.**The sense of an Endigng: Studies in the theory of fiction**. Oxford: Oxfrod University Press, 1990.

KERN, Stephen. **The culture of time and space.1880-1918.** Cambridge: Cambridge University Press, 1983.

KIPLING, Rudyard. "The man who would be king". In **The portable Kipling,** ed. Irving Howe. New York: Viking Penguin, 1982.

KUMAR, Girja. **Censorship in India: With special reference to the Satanic Verses and Lady Chatterley's Lover.** New Delhi: Vikas Publishing House.1990.

LAZARUS, Neil. **Resistance in Postcolonial African Fiction** . New Haven: Yale University Press, 1990.

LAYTON, Zig Henry,. **The politics Immigration.** London: Blackwell, 1992.

LEJEUNE, Philippe. **El pacto autobiográfico. Antropos: la autobiografia y sus problemas teoricos: estudios e investigación documental**. Barcelona. N. 29. p. 47-61. 1991.

LEVY, Leornard. **Verbal Offence Against the Sacred from Moses to Salman Rushdie.** New York: Knopf Press, 1993.

MAHAIRI. Ahmad. **Biografia do Profeta Mohamed.**Tradução: Prof.Samir El Kayek. São Bernardo do Campo: Centro de Divulgação do Islam para a América Latina, 1989.

MAHOOD, M. M., **The colonial encounter: A reading of six novels.** Totowa, NJ: E.J: Rowman and Littlefield, 1977.

MCCLINTOK, Anne. "The angel of pitfalls of the term". In: **Colonial discourse and postcolonial theory.**Ed. Williams and Chrisman.

MCLEOD. John. **Beginning Postcolonailism**. London: Paperback. 2003.

NAIRN. T. **The Break-up of Britain**. London:Verso, 1977.

NOVAES. Adauto. (org.) **Civilização e barbárie**. São Paulo: Companhia das Letras. 2004.

O'CONNOR, Willliam-van. **The grotesque: an American genre and other essays**. Illinois, Southern Illinlinois Universitu Press, 1972.

OUSBY, Ian. **Companion to Literature in English.** Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

PIPES, Daniel. **The Rushdie affair: the novel, the Ayatoallah and the West.** New York:Carol Publishing Group, 1990.

POMIAN. Kryzstof. **L'odre du temps. NParis:Gallimard, 1984.**

POWELL. Enonch. "*Immigration*". IN: **Freedom and Reality**. N.Y: Arlington House 1969.

RAHMAN, Fazlur. **Islam**. Chicago: Chicago University Press, 1979.

RICCOUER, Paul. **Tempo e narrativa**. Campinas: Papirus, 1994.

RUTHVEN, Malise. **A satanic affair: Salman Rushdie and the wrath of Islam**. London: The Hogarth Group, 1990.

SAID, Edward W. **Orientalismo : O oriente como invenção do ocidente**. Tradução: Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das Letras,1990.

_____. Tradução Denise Bottman. **Cultura e Imperialismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. **Covering Islam: How the media and the experts determine how we see the rest of the world.** New York: First Vintage Books Edition, 1997.

_____. **Reflexões sobre o exílio e outros ensaios.** Tradução Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003a.

_____. **Cultura e Política**. Tradução Luiz Bernardo Péricas. São Paulo: Boitempo, 2003b.

_____. **Representações do Intelectual- As conferências Reith de 1993**. Tradução Milton Hatoun. São Paulo: Companhia da Letras, 2005.

SANDRES, Andrew. **The short Oxford history of English Literature.** Oxford: Clarendon Press, 1994.

SARDAR, Ziaudin and WYN-DAVIES, Meryl. **The Distorted Imagination – A response to the Rushdie affair.** Grey Seal Books:1990.

_____and ZAFAR, Abbas Malik. **Muhamad for Beginners**. Cambridge: Cambridge Press, 1994.

SPALDING. Tassilo Orpheu. **Dicionário das mitologias européias e orientais.** São Paulo:Editora Cultrix, 1973.

SULERY. Sara. **The Rethoric of English India**. Chicago: University of Chicago Press, 1992.

THOMPSON, Paul. **A voz do passado**:**história oral.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

TRILLING, Lionel. **The Liberal Imagination: Essays on literature and society.** London: Mercury Books, 1961. New York: Charles Saibner's Sons.

TODOROV. Tzevetan. **Introduction à la litteratture fantastique**. Paris: Seuil, 1970.

_____. **A conquista da América. A questão do outro.** Tradução Beatriz Perrone Moisés. 3.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

WALSH, William. **Indian Literature in English.** Harlow: Longman, 1990.

WATT. Ian. **A ascensão do romance.** Tradução Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

WEBSTER, Richard. **A brief history of blasfemy. Liberalism. Censorship**

And "The Satanic Verses". Southwold, Suffolk: Orwell Press, 1990.

WEBSTER. Wendy. **Englishness and Empire 1939-1965.** Oxford. Oxford. University Press, 2005.

WEATHERBY, William. **Salman Rushdie: Sentenced to Death.** New York: Carol &Graf. Publishers, 1990.

YOUNG. Robert. Postcolonialism. **A Very Short Introduction**. Oxford: Oxford University Press, 2003.

IV. PERIÓDICOS E MÍDIA ELETRÔNICA

Play Bill enterntaing web-.
http://web.playbill.com/news/article/78547.html . Web Consultada em 9/7/2004, às 23:00 h.

"Milli Gazzete", RAHMAN. Syed. Ubaidr. *Saddest days of Indian democracy"*. 15 de julho de 2000, vol.1. Nº·13. http://www.dalitstan.org/journal/brahman/bra001/brah0136.html. - Web consultada em: 10/1/2005. às 15:00 h.

Jornal Folha de São Paulo, Caderno Mundo, 15/2/1989.

Jornal do Brasil, Internacional, 17/2/1989.

Jornal Brasil, Caderno B, 18 /02/1989, p. 2.

Jornal O Globo, 18/02/1989. Caderno Mundo.

Jornal O Globo, 20/02/1989. Segundo Caderno.

Jornal Folha de São Paulo, Ilustrada, 16/2/1989.

Jornal Folha de São Paulo Caderno Mais – São Paulo 7 de janeiro de 2001. "Sonho e um retorno glorioso", por Salman Rushdie.

Web Cine - http://www.webcine.com.br/not082000.htm - Web consultada em: 9/7/2004, às 22:00.

Writer Hero: Nawaal EL Saadawi. Bu Geet Maik. http://myhero.com. Consultada em 2.8.2003.

Militant Islam Monitor. org. http://www.militantislammonitor.org/article/id/553. Consulta em: 10/9/2005, às 23:00

New York Times Magazine", em 29 de janeiro de 1989 ,"Salman Rushdie: fiction's Embatttled Infield". By Geral Marzorati.

"Saddest days of Indian democracy". By Syed Ubaidur Rahman.. Fonte. http://www.randomhouse.com/catalog/