



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

**O CHÃO E O SISMÓGRAFO: GEOGRAFIAS E IDENTIDADES EM
O CHÃO QUE ELA PISA, DE SALMAN RUSHDIE**

Vívien Gonzaga e Silva

Belo Horizonte, 2008

Vívien Gonzaga e Silva

**O CHÃO E O SISMÓGRAFO: GEOGRAFIAS E IDENTIDADES EM
O CHÃO QUE ELA PISA, DE SALMAN RUSHDIE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras: Teoria da Literatura.

Área de Concentração: Teoria da Literatura

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural (LHMC)

Orientadora: Professora Dra. Lyslei de Souza Nascimento

Belo Horizonte, 2008

**Este trabalho foi realizado com o auxílio do
Conselho Nacional de Desenvolvimento
Científico e Tecnológico (CNPq)**

**Ao Leo[*soul*],
minha linha de fuga.**

AGRADECIMENTOS

À professora Lyslei de Souza Nascimento, meu agradecimento muito especial e meu permanente carinho, pela orientação desafiadora, pela dedicação que, muitas vezes, ultrapassou as fronteiras dos tempos e espaços acadêmicos.

À minha família, André, Pedro e Ludmila e, em especial, a meus pais, Walter (*in memoriam*) e Ivone, por seu exemplo de integridade.

A Daniel Augusto Fernandes e Pedro Castilho, queridos amigos, pelo carinho, pela afiada interlocução, para muito além do divã.

A Fábio Gabriel, pela alegria, pela inteligência, pela sensibilidade, sempre perto.

A Carlos Batista, pelo brilho que vem da alma.

A Celi Márcio pela poesia disponibilizada.

Ao “núcleo duro” das pemjalias: Nino, Cassy Jones, Alê, Alex, Renata, pelo mais agudo senso do significado de “*carpe diem et carpe night*”.

A João Santiago, pela sustança da amizade, e à querida Zenir, coração cheio de graça!

À Maria Luiz Tolentino e Eduardo Roberto, pelo carinho, pelo bom humor, pelo incentivo.

À minha “frátria”: Mir, Eliane, Silvana, Thiago e Matheus.

A Josane e Márcio, pelo afeto estruturante.

Aos amigos do Mestrado, em especial, Cláudia, Elaine, André, Marcela, Gustavo, deliciosas companhias.

Aos pesquisadores do Núcleo de Estudos Judaicos da UFMG, pelo conhecimento e amizade compartilhados.

À Telma Borges, precursora mais próxima.

Ao professor Nelson Vieira (Brown University), pela generosa interlocução.

Aos professores da Graduação e da Pós-Graduação da FALE/UFMG, em especial, a Thais Ferreira Drummond, Maria Antonieta Pereira, Maria Esther Maciel, Luis Alberto Brandão Santos, Elcio Cornelsen, Georg Otte e Carlos Alberto Gohn; Marildes Marinho, Graça Costa Val, Maria Lúcia Castanheira, Antônio Augusto Gomes Batista; e, ainda, à Magda Becker Soares, pelo exemplo de dedicação e seriedade.

A Leandro, Helena, Geraldo, Flor, Consola, Cláudia, Rogério e Luciana, pelo indispensável apoio; ao “*Fantastic Four*”: Késia, Ju, Cíntia e Fred”, pelo carinho, pela energia, e por representarem um futuro “mó legal”.

Aos diligentes guardiões das fontes – Rosângela Costa, Cris, Júlio, Leo e Jair; a todos os funcionários do Colegiado de Pós-Graduação em Estudos Literários da FALE/UFMG, meus agradecimentos.

RESUMO

Este estudo propõe o exame de processos identitários – individuais, nacionais, culturais – como formas de subjetivação ocorridas no campo das interações sociais configuradas no espaço e tempo contemporâneos. A partir do romance *O chão que ela pisa*, do escritor indo-britânico Salman Rushdie, discute a representação literária desses processos em sua articulação com o uso metafórico de fenômenos naturais de ordem sísmica (abalos, tremores, deslizamentos, terremotos), como índice das transformações sociais em curso desde o século XX. A análise dessa articulação apontou, no âmbito desta investigação, para a formação de um “imaginário migrante” como espaço simbólico de filiação identitária.

Palavras-chave: Representação literária; Terremoto; Sismo; Identidade.

SUMÁRIO

Rastros	10
Tectonismos	15
Desenredos	37
1- O solo mítico	37
2- <i>Nomen est omen</i> : documentos de identidade	57
Rotas	81
Espaços	126
1- A cidade como narrativa.....	126
2- Imagens do invisível	141
3- Escrever na fronteira.....	148
Referências.....	170

RASTROS

Que lembrança darei ao país que me deu
tudo que lembro e sei, tudo quanto senti?
Na noite do sem-fim, breve o tempo esqueceu
minha incerta medalha, e a meu nome se ri.

E mereço esperar mais do que os outros, eu?
Tu não me enganas, mundo, e não te engano a ti.
Esses monstros atuais, não os cativa Orfeu,
a vagar, taciturno, entre o talvez e o se.

Não deixarei de mim nenhum canto radioso,
uma voz matinal palpitando na bruma
e que arranque de alguém seu mais secreto espinho.

De tudo quanto foi meu passo caprichoso
na vida, restará, pois o resto se esfuma,
uma pedra que havia em meio do caminho.

Carlos Drummond de Andrade

Em seu sentido substantivo, o vocábulo “chão” traz, no léxico, a idéia de uma superfície sobre a qual se pode pisar e que, pela extensão e homogeneidade relativas, pode servir de base ou apoio para as coisas; pavimento, piso; pequena propriedade ou extensão de terra, linear ou não. Com essa conotação, refere-se a pequenos espaços que podem ser apropriados, ocupados, habitados. Em outras acepções, remete à superfície da Terra, apontando para o espaço global, inapreensível. Vincula-se, finalmente, ao local de origem ou onde se vive; querência, terra natal.¹

Salman Rushdie, em *O chão que ela pisa*, indica que essas acepções estão, muitas vezes, numa relação direta, porém instável, com as múltiplas formas pelas quais os sujeitos se localizam no mundo, com seus esforços de

¹ DICIONÁRIO ELETRÔNICO HOUAISS da língua portuguesa. Versão 1.0. Instituto Antônio Houaiss; Editora Objetiva, 2001.

auto-identificação no espaço compartilhado, disputado, negociado da contemporaneidade. Nesse espaço, opera-se a formação de um imaginário social que, aporeticamente, parece abarcar certa disposição de ruptura e desenraizamento, ao mesmo tempo em que não consegue desvencilhar-se da imagem dessa “querência”, como substrato psíquico de uma noção de pertencimento, como índice familiar de um local de origem que, mesmo deixando de ser um espaço hospitaleiro, mesmo constituindo-se em modos de exclusão, é repetidamente ressignificado por uma espécie de “sonho de glorioso retorno”, como se vê no texto de Rushdie. Se de fato a formação desse imaginário estiver circunscrita a uma condição aporética, será preciso, então, considerar que a representação desses processos, na narrativa, aponta para o insolúvel, para o indecível e, por isso mesmo, não se poderá abordá-la de forma conclusiva. Diante dessa limitação – na verdade, uma imposição feita pela construção textual de Rushdie –, preferiu-se, neste estudo, encaminhar o debate pela observação do diálogo entre os diversos atores, autores, vozes, discursos que transitam no chão imaginário do romance.

Como se pretende demonstrar, esse chão se mostra fugidio, sempre à mercê de sismos, de abalos, deslizamentos. Os passos que se arriscam sobre ele podem, nesse sentido, apenas insinuar uma intenção de abordagem, de primeiros contatos no caminho de uma melhor compreensão acerca desses movimentos.

Desse modo, os capítulos que, nesta dissertação, buscam organizar a leitura do romance, através de uma espécie de “roteiro de expedição”, não

pretendem remeter a um percurso linear; antes, assinalam os percalços que, ao fim, justificam a viagem, aqueles pontos do trajeto em que se reconhece um desafio e que recompensam com o desejo de continuar. “Tectonismos”, “Desenredos”, “Rotas”, “Espaços” definem, assim, quase um olhar retrospectivo sobre a viagem, pelo qual se busca ler a narrativa de Rushdie como uma “escrita do sismo” – ela mesma repleta de fissuras, lacunas, deslizamentos, dobras –, como um registro dos abalos e tremores que conformam o espaço contemporâneo.

O périplo cumprido pelos personagens de *O chão que ela pisa* será tratado, assim, por meio desse “olhar espacializado” que, muitas vezes, irá extravasar o limite estrito da narrativa para buscar suas referências extratextuais e seus pontos de fuga.

A abordagem que se propõe neste trabalho perpassa, portanto, múltiplos aspectos do romance, sem pretender dar conta de sua totalidade, deixando a investigações futuras, a outros olhares, inúmeras possibilidades de leitura. Alguns desses aspectos dirão mais respeito à própria literatura – ou a certos procedimentos literários que figuram tipicamente na literatura contemporânea. Outros irão se acercar da História, da Arqueologia, da Sociologia, da Filosofia, ciências que, hoje, têm seus discursos postos em crise. Ou, ainda, darão acesso à reflexão sobre os processos de demarcação de territórios – domínio, no sentido rigoroso da ciência, daqueles que se dedicam a produzir mapas, atlas, cartografias, coordenadas simbólicas que, de algum modo, intentam territorializar nossa experiência do mundo.

Assim, em “Tectonismos”, a partir da imagem do “terremoto” como representação metafórica operante na estruturação narrativa de *O chão que ela pisa*, pretende-se examinar algumas das possíveis relações entre os processos identitários e as referências espaciais – abaladas, desestabilizadas – que se colocam em jogo na contemporaneidade, um tempo-espaço representado e problematizado no romance.

Subentende-se, em “Desenredos”, o exame das principais estratégias adotadas por Salman Rushdie nesse romance, buscando entender como o autor se apropria de incontáveis referências contextuais, de diferentes discursos e procedimentos lingüísticos para compor uma narrativa de feições enciclopédicas.

O terceiro capítulo, “Rotas”, aponta para algumas formas de subjetivação de uma experiência espacial – mais especificamente, no que se refere à mobilidade, à transitoriedade – como condicionantes de construções identitárias, igualmente móveis, transitórias, que tem num horizonte histórico, marcado pela gradativa desestabilização, a constituição de um “imaginário migrante”, a partir do qual se pode pensar as noções de errância, nomadismo, exílio, desenraizamento.

Constrói-se, assim, um solo mínimo para a discussão, em “Espaços”, das relações entre os processos de subjetivação circunstanciados por fluxos descontínuos de “desterritorialização” e “reterritorialização”² – da língua, da

² Esses termos serão usados, nesta dissertação, no sentido dado em: DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka*, por uma literatura menor. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1977. p. 15-24

cidade, da nação – e a conformação de identidades individuais, coletivas, sociais, culturais que, ininterruptamente, se consolidam e se diluem no espaço físico e simbólico da contemporaneidade.

Como nos versos que servem de epígrafe a esta introdução, de Carlos Drummond de Andrade,³ o trabalho da memória, como arquivo imperfeito, traiçoeiro, irá perpassar as reflexões encaminhadas ao longo da dissertação, já que é a partir da encenação desse espaço intervalar, cambiante, apenas vislumbrado entre as formas do passado e do presente, que Salman Rushdie põe sob nossos pés um chão de ilusória estabilidade, no qual sua escrita vem se afirmando, às avessas, com a “autoridade” multivalente que somente à ficção pode ser conferida.

³ ANDRADE, Carlos Drummond de. *Claro enigma*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

TECTONISMOS

“Aha! Oho!”, quando eia! topa com uma garrafa enterrada, vazia, quebrada, sem mensagem dentro, ele pula em cima dela como se fosse uma relíquia de reinos antigos, Roma, Mohenjo-Daro, Gondwana, talvez até Gondwanalândia, o protocontinente que nenhum homem pisou, e onde muito menos se soprou vidro em forma de garrafa, ou se verteu líquido dionisíaco dentro dela; mas Gondwanalândia ainda é o lugar onde a Índia começou, se você cavar o bastante no tempo, a Índia se separou dela, flutuou no oceano e chocou-se com o que restava do protocontinente do norte, fazendo assim surgir o Himalaia. (Meu pai gostava de me chocar dizendo que “a colisão ainda está acontecendo, a Índia continua sofrendo as conseqüências do impacto, quer dizer, as montanhas estão crescendo”.)

Salman Rushdie

Em 1935, Charles Francis Richter, do Instituto de Tecnologia da Califórnia, utilizou, pela primeira vez, uma escala logarítmica que permitiria mensurar um fenômeno que, em princípio, parece incomensurável: o terremoto. A Escala Richter⁴ baseia-se na análise de amplitudes de ondas sísmicas que podem, de modo geral, ser registradas por aparelhos

⁴ Na verdade, Richter desenvolveu a escala em parceria com o sismólogo alemão Beno Gutenberg, ambos pesquisadores do California Institute of Technology (Caltech). Inicialmente, a escala estava destinada a medir os sismos locais, e, por isso mesmo, foi graduada entre 1 e 9, já que não se cogitava a ocorrência de terremotos mais fortes na Califórnia. Contudo, não há um limite teórico para essa medida, sendo comum, atualmente, falar-se em “escala aberta” de Richter. Uma outra escala, de ordem qualitativa, foi bastante usada até a década de 1930. Desenvolvida pelo vulcanólogo italiano Giuseppe Mercalli, essa escala (ainda em uso atualmente, como Escala Mercalli Modificada – MM) pontua os terremotos entre I e XII (variando de “Muito fraco” a “Catastrófico”). Trata-se de um instrumento de função relativa, e que depende da observação humana. Assim, um terremoto de alta magnitude na Escala Richter (grau 8, por exemplo), mas ocorrido em área de baixa densidade demográfica, pode obter grau I na Escala Mercalli (Muito fraco), enquanto um terremoto de pequena magnitude (por exemplo, grau 4 na Escala Richter), mas que atinge uma área muito populosa e sem preparo para resistir ao sismo, pode ter classificação XII na MM.

relativamente simples, como o sismógrafo,⁵ cujo ancestral mais remoto pode ter surgido no ano 132, quando o matemático, astrônomo e geógrafo chinês Zhang Heng inventou um curioso mecanismo a que deu o nome de “cata-vento de terremoto”. O engenho constituía-se de uma urna de cerâmica ladeada por oito dragões – cada um representando uma das direções cardeais e segurando, na boca, uma pequena esfera de bronze. Dispostos na base da urna, na direção de cada dragão, oito sapos, com as bocas abertas, aguardavam a queda de uma das esferas, provocada, quando da ocorrência de um sismo, pelo movimento de um pêndulo instalado no interior da urna. Do artefato de Zhang Heng aos meios digitais que, hoje, registram, processam e divulgam informações sobre terremotos, com mais rapidez e precisão, muitos abalos, literais e metafóricos, se produziram sobre o chão do planeta. No entanto, o princípio de funcionamento de um sismógrafo moderno é muito próximo ao do invento de Zhang Heng: um sensor imantado suspenso por mola e conectado a uma “caneta” que se movimenta, em resposta às oscilações do pêndulo, sobre uma esteira de papel. Esse conjunto é isolado – fixado a uma superfície estável –, enquanto baterias, alavancas e relés ampliam os sinais, tornando-o suficientemente sensível a qualquer atividade do solo, de modo a registrar até mesmo abalos que sequer são percebidos pelos seres vivos. Tem-

⁵ O sismógrafo se destina a coletar informações sobre a ocorrência de sismos, registrando o deslocamento temporal, a direção, intensidade, nível de resistência da crosta e configuração dos movimentos das ondas sísmicas. Para garantir o máximo de precisão no que se refere às informações coletadas, costuma-se usar uma série desses aparelhos organizada em rede. Alguns irão registrar apenas os movimentos horizontais, enquanto outros acompanham a evolução vertical dos sismos. Além de permitir localizar a posição exata do ponto inicial dessas ondas (ou hipocentro) e o local de chegada na superfície terrestre (epicentro), o sismógrafo possibilita quantificar a energia liberada durante um terremoto.

se, dessa maneira, uma “escrita” contínua – ou sismograma –, de aspecto retilíneo em períodos de calma sísmica, ou apresentando um traçado complexo, com oscilações acentuadas, durante um sismo de grande magnitude.

Em sentido estrito, um terremoto constitui uma ocorrência tectônica, um diastrofismo. Por definição, trata-se de um efeito da movimentação de camadas da crosta terrestre, em conseqüência de forças endógenas, derivando uma arquitetura peculiar do solo e subsolo. Diz respeito, pois, ao dinamismo das forças que interferem no movimento dessas camadas. Como resultado dessa interferência, verifica-se o aparecimento de dobras, falhas, fraturas, lençóis de arrastamento, entre outros feitos, de modo geral, entendidos como deformações da crosta.⁶

Esta investigação tratará desses abalos, tomando os sismos tectônicos e seus efeitos formidáveis como potência metafórica de outros movimentos que não se registram, porém, no campo da geofísica, ou mesmo da sismologia, que oficialmente se dedica a acompanhar os tremores do solo em sua assustadora materialidade, medindo grandezas, interpretando magnitudes, detectando vibrações que, algumas vezes, têm sua fonte localizada em profundezas impensáveis.

⁶ No decorrer do trabalho, como já neste capítulo introdutório, será inevitável a alusão a temas ligados à Geografia Física. Busquei sintetizar minha compreensão geral acerca dos fenômenos relacionados a essa área de conhecimento e à terminologia específica aqui empregada, com consultas a fontes variadas, de acordo com a necessidade que a abordagem proposta foi impondo ao longo da pesquisa. Em sua maioria, essas informações estão em: GUERRA, Antonio José Teixeira. *Novo dicionário geológico-geomorfológico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997; BRITO, Ignacio Machado. *Geologia histórica*. Uberlândia: edUFU, 2001. Na Internet: <<http://www.iag.usp.br/geofisica>>; <<http://www.nationalgeographic.com>>; <<http://www.igc.ufmg.br/departamentos/geologia.htm>>; <<http://www.orfeus-eu.org>>.

Manifestando-se por meio de eventos razoavelmente regulares,⁷ esses fenômenos podem ter, entretanto, resultados imprevisíveis, incluindo a formação de continentes, platôs, bacias oceânicas, cadeias de montanhas. Fascina, então, pensar que, entre esses resultados, encontra-se, por exemplo, a Cordilheira do Himalaia, um “enrugamento” da crosta terrestre, considerado bastante recente – ocorrido há cerca de 40 milhões de anos –, provocado pelo atrito entre placas tectônicas.⁸

Seria possível que a idéia da tensão acumulada nas camadas subterrâneas, sempre prestes a forçar passagem para a superfície, atue também sobre o imaginário social? Penso que vem daí a possibilidade que têm esses fenômenos naturais – rastreados em campos de conhecimento especializado e, via de regra, sistematizados sob a égide da ciência – de serem apropriados pelo discurso literário, na forma de metáforas e expressões imagéticas que operam em outros regimes de linguagem. A igual proporção entre a beleza e a força destruidora desses fenômenos seguramente exerce algum fascínio sobre o homem, bastando lembrar certa tradição cinematográfica que prodigaliza filmes sobre catástrofes naturais, muito em voga na segunda metade do século

⁷ São previsíveis, por exemplo, vibrações do solo, abertura de falhas, deslizamento de terra, *tsunamis* ou mesmo mudanças no eixo de rotação da Terra.

⁸ É nessa cordilheira que o monte Everest, com seus mais de oito mil metros, continua a desafiar a imaginação humana, constituindo matéria, por exemplo, para a aventura da personagem Alleluia Cone, que, em *Os versos satânicos*, de Salman Rushdie, empreende uma escalada ao cimo da gigantesca montanha nevada. Ver: RUSHDIE, Salman. *Os versos satânicos*. Trad. Misael H. Dursan. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 282-338.

XX, tornando-se responsável por bilheterias vultuosas e pelo desenvolvimento de uma refinada indústria de efeitos especiais.⁹

À maneira de um sismógrafo de escrita sensibilíssima, a arte – a literatura, de modo especial – vem, ao longo dos tempos, detectando tremores, abalos, fissuras, registrando desde as mais ligeiras vibrações, os mais leves deslizamentos, aos desmoronamentos e rupturas ocorridos na base das diversas sociedades. Interessa pensar, aqui, como se estabelece o diálogo entre essas realidades – a factual e a imaginária –, fazendo eclodir, aqui e ali, catástrofes representadas sob formas distintas daquelas produzidas pelo conhecimento científico, mas, de algum modo, a ele vinculadas. A existência desse vínculo impreciso, dessa zona de contato – e, muitas vezes, de atrito – instigou minha primeira leitura de *O chão que ela pisa*,¹⁰ de Salman Rushdie. A esse primeiro e mais genérico interesse, seguiram-se outros, como desdobramentos da imagem predominante do “terremoto” como metáfora correlata às transformações sociais que se avolumaram no decorrer do século passado, justificando minha intenção de estudar possíveis relações entre o mundo geográfico, físico, e as construções subjetivas e culturais em curso nas sociedades contemporâneas.

⁹ A título de exemplo, ver os populares *Terremoto (Earthquake)* – EUA, 1994, de Mark Robson; *Tormenta*, de Ridley Scott (*White squall* – EUA, 1996); *Volcano* – A fúria (*Volcano* – EUA, 1997), dirigido por Mick Jackson; *Mar em fúria (The perfect storm)* – EUA, 2000, direção de Wolfgang Petersen; ou, ainda, na acalorada trilha do aquecimento global, *O dia depois de amanhã (The day after tomorrow)* – EUA, 2004, de Roland Emmerich.

¹⁰ RUSHDIE, Salman. *O chão que ela pisa*. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1999a.

Em *O local da cultura*, Homi Bhabha¹¹ apresenta um importante conjunto de estudos acerca de alguns conceitos que ainda não se encontram, como as camadas do Himalaia, bem ajustados no interior do pensamento contemporâneo. Visto como um dos mais notáveis representantes da diáspora de intelectuais do chamado “mundo periférico”,¹² Bhabha analisa, na perspectiva da crítica pós-colonial, os processos de reterritorialização resultantes do embate entre sistemas culturais distintos, em que se observa a emergência de formas híbridas de subjetivação. É nessa coletânea de ensaios que Bhabha torna público o seu reconhecimento de que os romances de Salman Rushdie foram responsáveis por muitas de suas idéias sobre o espaço migrante e de minoria¹³ desenvolvidas em sua produção crítica. O conceito de “espaço migrante” interessa particularmente a este estudo, por configurar-se como uma espécie de zona de “destituição étnica”, onde se estabelece, ou se evidencia, uma nova ordem mundial, um “terceiro espaço”, no qual “as experiências intersubjetivas e coletivas de nação [*nationness*], o interesse comunitário ou o valor cultural”¹⁴ são, forçosamente, negociados. O problema reside no fato de que essa negociação mostra-se, muitas vezes, insuficiente

¹¹ BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila; Eliana Lourenço de Lima Reis; Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

¹² Desde já, observo que a contribuição teórica de muitos desses mesmos intelectuais, incluindo o próprio Homi Bhabha, irá colocar em questão certa taxonomia construída em torno da necessidade de se referenciar as relações entre territórios políticos e étnico-culturais diversos, apontando para a impotência que Dilip Loundo, em suas reflexões sobre a formação de um imaginário identitário coletivo em sociedades complexas, assinalou, por exemplo, acerca de antinomias como “primeiro mundo/terceiro mundo”, “norte/sul” ou “centro/periferia” para a compreensão dos processos em curso na contemporaneidade. Cf. LOUNDO, Dilip; MISSE, Michel (Org.). *Diálogos tropicais*: Brasil e Índia. Rio de Janeiro: EDURFRJ, 2003.

¹³ BHABHA, 2005. p. 11.

¹⁴ BHABHA, 2005. p. 20.

para garantir um equilíbrio de forças no campo das organizações sociais, redundando em conflitos que caracterizam as disputas mais recentes, especialmente a partir da segunda metade do século XX, pelo empoderamento (*empowerment*) no âmbito das relações étnico-raciais – incluindo-se, aí, os processos de racialização das religiões.

Essas questões estão encenadas em *O chão que ela pisa*, no qual – mais até que em *Os versos satânicos*, que Bhabha toma particularmente em sua análise –, o “espaço migrante” está implicado no próprio desenrolar da narrativa, indissociável de seus personagens, cuja existência, numa espécie de espelhamento do mundo contemporâneo, é marcada

por uma tenebrosa sensação de sobrevivência, de viver nas fronteiras do “presente”, para as quais não parece haver nome próprio além do atual e controvertido deslizamento do prefixo “pós”: *pós-modernismo, pós-colonialismo, pós-feminismo...*¹⁵

Ao tratar o espaço como uma categoria “deslizante”, que não apenas é habitado, mas habita ou, aproveitando a ambigüidade do termo, “ocupa” os personagens de suas narrativas, Rushdie faz com que sua obra seja projetada no núcleo de um debate que tem na problematização de conceitos geoespaciais a possibilidade de ampliar a compreensão de alguns aspectos culturais da atualidade.

A sustentação de fundamentalismos identitários pode, nesse contexto, significar um movimento agônico na direção de uma estabilidade imaginária. A soberania política, a hegemonia religiosa, a supremacia

¹⁵ BHABHA, 2005. p. 19.

econômica apresentam-se como aspirações legitimadas por comunidades inteiras, e nenhuma dessas pretensões parece prescindir da afirmação territorial de seus domínios. Todavia, essa afirmação mostra-se, muitas vezes, circunscrita ao binômio local/global – que, paradoxalmente, já em sua articulação, desacredita o uso de dicotomias.

No rastro dessa discussão, não é demais lembrar que o processo de globalização reflete, por um lado, uma idéia de universalização, mas, por outro, atua como instrumento de estratificação social, promovendo a centralidade de certas instâncias de poder político e econômico – instâncias que podem ser indistintas, em certos momentos, de nações, países, governos –, as quais prescrevem prioridades para o mundo periférico, o que tende a reduzir as chances de equidade no cenário mundial. Mesmo sem a pretensão de se chegar a um consenso quanto à superação de uma era, é importante considerar, pelo menos desde as reflexões de Michel Foucault,¹⁶ uma crise epistemológica que se projeta em certa idéia de mundo e, nesse caso, de um mundo globalizado. Para Cássio Viana Hissa, essa crise

resulta da inserção dos indivíduos na sociedade de forma desigual; resulta de promessas não cumpridas, advindas do próprio ambiente histórico da modernidade; resulta da crise da sociedade, sendo também decorrente da crise do capital; é função da crise do Estado e da crise da política.¹⁷

¹⁶ Ver, por exemplo: FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. Petrópolis: Vozes, 1971; FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Uma arqueologia das ciências humanas. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

¹⁷ HISSA, Cássio Eduardo Viana. *A mobilidade das fronteiras*. Inserções da geografia na crise da modernidade. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002. p. 63.

Esse movimento tentacular do fenômeno da globalização manifesta-se também na esfera cultural e, segundo Stuart Hall, “ao lado da tendência em direção à homogeneização global, há também uma fascinação com a diferença e com a mercantilização da etnia e da alteridade”.¹⁸ Insinua-se, ao que parece, certo risco implicado nas posições subjetivas virtualmente configuradas nesse espaço ambivalente, numa relação assim explicitada por Tzvetan Todorov:

cada um dos outros é um *eu* também, sujeito como eu. Somente meu ponto de vista, segundo o qual todos estão *lá* e eu estou só *aqui*, pode realmente separá-los e distingui-los de mim. Posso conceber os outros como uma abstração, como uma instância da configuração psíquica de todo indivíduo, como o Outro, outro ou outrem em relação a *mim*. Ou então como um grupo social concreto ao qual *nós* não pertencemos.¹⁹

Além das ameaças que começam a pesar sobre as garantias de pertencimento, a tendência de mundialização, tal como assinalada por Hall, talvez tenha posto em curso uma alteração das mais significativas na trajetória humana e, principalmente, nas múltiplas formas de representar a realidade. Expressões como “aceleração do tempo”, “fragmentação do espaço”, “desestabilização de fronteiras” ou “crise de identidade” passam à ordem do dia, na tentativa de apreender uma incômoda sensação de “encolhimento do mundo”. Essa terminologia – que, em muitos momentos, apenas aponta para a insuficiência da linguagem como representação – condiciona, atualmente, boa parte das reflexões produzidas acerca das intensas transformações verificadas

¹⁸ HALL, Stuart. *Identidades culturais na pós-modernidade*. Trad. Tomas Tadeu da Silva. Rio de Janeiro: DP&A, 1998. p. 77.

¹⁹ TODOROV, Tzvetan. *A conquista da América. A questão do outro*. Trad. Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 1993. p. 3.

nas feições do planeta – no sentido físico, inclusive –, notadamente a partir da segunda metade do século XX.

Em *O chão que ela pisa*, a recorrência de terremotos – muitas vezes referenciados em cataclismos reais – talvez possa ser tomada como representação metafórica dessas transformações e da maneira como elas afetam as interações entre os sujeitos nas diversas esferas sociais.

Como se perseguisse alguma compreensão sobre essas mudanças, Rushdie coloca em cena inúmeras ocorrências sísmicas, catástrofes a replicar o curso conturbado da história, delimitada, na narrativa, pelo intervalo compreendido entre o final da década de 1940 e o fim do milênio. Evidencia-se, aí, um período que, no mínimo, oferece um quadro de referências especialmente fecundo a ser apropriado pelo escritor indo-britânico: a derrocada de experiências de ocupação colonial, o pós-guerra e o movimento da contracultura, demarcando uma época de intensa metamorfose no cenário mundial.

É expressivo, nesse sentido, um artigo de Rushdie, publicado primeiramente na revista *Time*, em que o autor faz um balanço sobre o cinquentenário da independência indiana, afirmando ter passado muito tempo de sua vida adulta escrevendo sobre a “idéia de Índia”.²⁰ Em termos cronológicos, a trajetória dos personagens de *O chão que ela pisa* corre concomitante à história dessa idéia inaugurada na noite de 15 de agosto de

²⁰ Ver RUSHDIE, Salman. *Cruze esta linha: ensaios e artigos (1992-2002)*. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 161.

1947, quando o país se liberta do jugo britânico. De modo geral, o romance permite reler, pelo viés ficcional, os processos sociais que culminaram na formação de um marco teórico que se refere a esse período pós-colonial, desvelando as contradições que definem o contato entre as culturas assumidamente ocidentais em oposição não apenas ao Oriente geográfico, mas também a um Oriente mítico, veiculado tanto pelas narrativas ficcionais como pelos relatos oficiais produzidos durante experiências de colonização empreendidas desde o século XVI.

Para Edward Said, Oriente e Ocidente são entidades geográficas que se apóiam e, “em certa medida, refletem uma à outra”, com suas respectivas tradições de pensamento, imagística e vocabulário a dar-lhes realidade e presença mútuas. Dessa reflexão, é importante ressaltar o fato de não ser possível reduzir essas entidades a uma “idéia”, ou a “uma criação sem realidade correspondente”,²¹ sendo necessário, a partir daí, compreendê-las em sua ambivalência, ou seja, em sua concretude histórica, mas também em sua força simbólica.

A proposição de Said mostra ser plausível tratar a narrativa de Rushdie com base em alguns pressupostos teóricos decorrentes da análise do percurso de libertação das antigas possessões imperiais – entre as quais, a Índia, terra natal do escritor. Nessa perspectiva, a leitura de *O chão que ela pisa* possibilitaria refletir sobre os processos de configuração e reconfiguração de identidades coletivas e individuais inseridos no contexto pós-colonial,

²¹ Ver SAID, Edward Wadie. *Orientalismo*. Trad. Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 15.

lembrando, porém, que os mesmos tendem a adquirir uma face própria em cada sociedade, considerando-se os desdobramentos históricos nos quais se incluem os respectivos programas de gestão pós-independência.

Por outro lado, o romance aponta igualmente para a inclusão desses mesmos processos em esferas múltiplas e simultâneas, nas quais não se ignora o legado do colonizador – ou, talvez se possa dizer, não se busca recalcar-lo –, seja do ponto de vista lingüístico, cultural, político, econômico, filosófico, mas também não se atribui a ele o valor de um *télos* ou de referência originária. Nesse sentido, a narrativa de Rushdie poderia ser lida como um desses relatos que, segundo Renato Cordeiro Gomes, “agora se debruçam sobre as exterioridades incomensuráveis que ameaçam e desafiam os sujeitos que vêm desagregarem suas formas de pertencimento”.²² Pode-se acrescentar, ainda sob esse ponto de vista, que Rushdie opera um modo discursivo que não somente se debruça sobre tais exterioridades como também se constitui, ele mesmo, numa espécie de sismo a ameaçar e desafiar identidades formadas e conformadas na ilusória incomunicabilidade entre história e ficção, passado e presente, local e global, dentro e fora. Quando se considera a obra de Rushdie como um todo, incluindo sua produção ensaística, esse potencial desestabilizador parece concentrar-se na discussão dos processos étnico-identitários – muitas vezes, como interface de uma agudização das desigualdades sociais e de diferenças políticas, econômicas, religiosas – que, em maior ou menor grau, são cruciais para as sociedades contemporâneas e,

²² GOMES, Renato Cordeiro. Modos narrativos e impossibilidade da experiência. *Margens/Márgenes* – Revista de Cultura. n. 1, jul., 2002. p. 91.

em especial, para aquelas que atravessaram o milênio na tentativa de equacionar problemas ainda relacionados a um passado colonial ou decorrentes de períodos sob governos ditatoriais ou totalitários.²³

Para o autor, a literatura deve acompanhar o seu tempo, buscando formas, linguagens e métodos capazes de traduzir certa experiência da realidade: “É assim que entendo o projeto do realismo. Tento encontrar métodos por intermédio dos quais nossa percepção do mundo se reflita. E esses métodos podem ser não-realistas porque, sob diversos aspectos, o século 20 não é realista. Ele é bizarro, extraordinário”.²⁴ Isso significa tratar, no âmbito da ficção, de mudanças paradigmáticas, trazendo à discussão, por exemplo, novos sentidos para a vivência do amor, do sexo e da procriação vinculados à idéia de morte, a partir do advento da Aids; ou a presença de uma “violência íntima”, fratricida, que, para Rushdie, está por trás do acirramento dos conflitos étnico-raciais e religiosos; ou ainda, escrever sobre “pessoas que não têm Deus”; a questão, segundo o autor, “é construir uma visão moral do mundo sem o suporte da arquitetura da religião”.²⁵

²³ Ver, por exemplo: RUSHDIE, Salman. *O sorriso do jaguar*. Uma viagem pela Nicarágua. Trad. Alfredo Barcellos. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1987. E também: RUSHDIE, Salman. Um escritor desafia a história. A dimensão moral da literatura. Entrevista a Otávio Dias (de Londres). Caderno mais! p. 4-6. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, domingo, 17 de março de 1996.

²⁴ Essa declaração, feita em uma extensa entrevista para o Caderno mais! da *Folha de S. Paulo*, concedida às vésperas do lançamento, no Brasil, de *O último suspiro do Mouro*, parece definir não apenas o projeto estético-literário de Rushdie, mas também seu posicionamento como sujeito inserido num tempo e num contexto social específicos. Cf. RUSHDIE, 1996. p. 5.

²⁵ Na mesma entrevista, Rushdie expõe sua visão sobre a literatura e sobre o tumultuado contexto do século XX, e remete ainda a aspectos importantes de sua biografia. Nesse sentido, cabe indagar em que estaria fundamentado um projeto escritural que se propõe a “construir uma visão moral do mundo sem o suporte da arquitetura da religião”, considerando-se que tal projeto parece estar longe de se concretizar, já que a religiosidade – mesmo quando pelo viés da dessacralização – é tema quase estruturante do discurso ficcional do autor. Além da contenda pessoal de Rushdie com o Islã, é oportuno lembrar, ao se fazer essa reflexão, os sangrentos conflitos religiosos que pontuam a história

Talvez o leitor de Rushdie encontre-se diante de uma nova forma literária de “engajamento”, e é inegável que a biografia do autor oferece algum suporte para que sua literatura mantenha um diálogo constante com o mundo dos fatos em seus aspectos mais controversos. É provável, também, que essa proximidade com temas fundamentais da experiência humana justifique a repercussão de seus romances a cada novo lançamento – uma repercussão que, além da considerável cobertura por parte da imprensa, inclui desde inúmeras premiações, como o prestigioso Booker Prize, por *Os filhos da meia-noite*, em 1981, à lamentável sentença de morte pela publicação de *Os versos satânicos*.

Ahmed Salman Rushdie nasceu em Bombaim, Índia, em 1947. Aos treze anos, foi para a Inglaterra, onde se formou em História, pelo King’s College, Cambridge, e, antes de dedicar-se à literatura, foi publicitário e fez pequenas incursões pela carreira de ator. Em 1989, em razão da *fatwa* decretada pelo líder islâmico iraniano, o aiatolá Khomeini – pela ofensa que a publicação de *Os versos satânicos* teria representado ao profeta Maomé e aos muçulmanos –, viu-se obrigado a passar quase uma década na clandestinidade. Hoje, cidadão britânico condecorado com o título de “cavaleiro”, pela Rainha Elizabeth II, da Grã-Bretanha, *Sir* Salman Rushdie mora em Nova York. Esses componentes migram da vida do escritor para a vida de seus personagens – e, ficcionalizados, mesclados à mitologia, à

recente indiana, principalmente no que resultam da partição do território, em 1947, com a criação do Estado paquistanês, transformado em primeira República Islâmica do mundo, em 1956, o que acaba por determinar a dispersão de sua família, em parte, muçulmana. Cf. RUSHDIE, 1996.

história coletiva, a outras narrativas do Ocidente e do Oriente, tornam-se matéria literária.

É preciso considerar, então, que os episódios, personagens e espaços históricos nomeados em seus romances e contos podem corresponder a uma dada realidade, mas, por outro lado, esses elementos beiram o irreconhecível, em razão dos deslocamentos, das deformações, rasuras, mixagens e cortes colocados em operação pela recriação ficcional do mundo como um mundo outro.

À época do lançamento de *O último suspiro do Mouro*, no Reino Unido, Rushdie já havia feito outra declaração sobre esse mesmo tema: “No meu caso, sempre senti que a literatura tem de ter uma raiz na realidade e a imaginação deve florescer a partir daí. Um divórcio total da realidade não vale a pena”.²⁶ É desse compósito de fontes ficcionais e factuais, da apropriação dessa matéria mista e heterogênea surgida do equilíbrio entre imaginação e observação que se compõe *O chão que ela pisa*.

Trata-se, é verdade, de uma história de amor – com cenas de ciúmes, juras desesperadas, infidelidades, perdas. No entanto, o que poderia ser apenas um relato das agruras de um clássico triângulo amoroso apresenta-se como encenação das complexas relações intersubjetivas que se desenham na atualidade. Através da biografia de seus personagens centrais – Vina Apsara, Ormus Cama e Rai Merchant –, *O chão que ela pisa* constitui a vertiginosa narrativa de uma época em vias de desaparecer, captando “um

²⁶ RUSHDIE, 1996. p. 5.

modo de vida no momento de seu aniquilamento”,²⁷ e reconhecendo o contexto confuso de meados do século XX como o cenário inaugural da contemporaneidade. Cabe ressaltar, ainda, que a força metafórica do terremoto parece ter sido determinante para a consecução de uma densidade narrativa coerente com tal conjuntura, reatualizando, a cada ocorrência, a catástrofe dessa primeira cisão.

A escrita de Rushdie já está consagrada pelo uso de recursos capazes de produzir efeitos de leitura surpreendentes. Contudo, as complexas alegorias, o realismo fantástico e o maravilhoso de *Os versos satânicos*, *O último suspiro do Mouro* ou *Haroun e o mar de histórias*, por exemplo, não são os únicos aportes utilizados na já extensa obra do escritor.

Em *O chão que ela pisa*, assim como em *Fúria*, romance imediatamente posterior, as referências míticas estão presentes, mas amalgamadas à mitologia contemporânea e urbana da cultura pop. Além disso, a freqüente apropriação de outras linguagens e variados discursos – histórico, religioso, científico – impõe que se leia todo texto de Rushdie com uma lente de largo alcance, buscando apreender as construções metafóricas, as ironias, os entrecruzamentos, as paródias, as remissões e os jogos intertextuais que marcam sua escrita. Essas estratégias textuais são significativamente abundantes nesse romance, e parecem exercer diversas funções no conjunto narrativo, redundando num discurso variegado, múltiplo, polivalente, e instituindo um espaço heterogêneo e convulsivo, em que

²⁷ RUSHDIE, 1999a. p. 20-1.

diferentes subjetividades são constituídas no complexo das relações que ali tentam se firmar – e que, de algum modo, remetem à experiência do sujeito contemporâneo no mundo extratextual:

Quando Jane Austen escrevia, ela ignorava as guerras napoleônicas. Podia contar a história de seus personagens sem se referir à esfera pública, pois esta não interferia na vida dos seus personagens. Só que hoje não vivemos mais assim. [...] Para explicar a vida das pessoas, você precisa levar em conta o mundo em que elas vivem e o efeito direto que esse mundo causa nelas.²⁸

Nesse sentido, as incontáveis referências históricas contidas no romance serão tomadas, nesta dissertação, não como “documentos da realidade”, mas como versões que o escritor apresenta do mundo que o cerca; considera-se, assim, que mesmo a sua concepção da realidade social, como a de qualquer sujeito, não é “um insofismável dado natural, algo que se impõe aos olhos, mas também produto de uma interpretação histórico-socialmente condicionada”.²⁹ Começo a pensar, como Costa Lima, que, nesta leitura,

o ideal será conjugar a informação sociológica sobre o contexto histórico com o conhecimento preciso do estatuto do discurso analisado, para que assim se escape quer da tendência de ver a obra como “ilustração” de certa força social, quer da tendência estetizante oposta, na qual vigora um hiato hierarquizante entre o contexto, elemento de ambiência da obra, e o texto, a ser imanentemente indagado.³⁰

²⁸ SALMAN RUSHDIE lança na Flip livro “Shalimar, o equilibrista”. Entrevista a Marcos Guterman e Sylvia Colombo, em 06/07/2005. *Folha Online*. Disponível na Internet em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u51779.shtml>>. Acesso em 11 de março de 2006.

²⁹ Cf. TEORIA DA LITERATURA em suas fontes. v. 2. Seleção, introdução e revisão técnica de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. p. 662.

³⁰ Luiz Costa Lima, *in*: TEORIA DA LITERATURA em suas fontes. v. 2. 2002. p. 662.

Ao abordar o uso que faz Rushdie, nesse romance, de uma função referencial da linguagem, entendo que não se trata, como se verá ao longo deste estudo, de um espelhamento puro e simples, ou de certo determinismo que, no mínimo, soaria anacrônico. Antes, ao compor uma história que se desenha pelo trânsito incessante de seus protagonistas, pela deriva, pelo extravio, *O chão que ela pisa* coloca em discussão a própria idéia de “mundo contemporâneo”, evidenciando uma interação entre os sujeitos e o espaço que habitam, um espaço que se revela pela descontinuidade, pela mutação e, principalmente, pela superposição de experiências subjetivas diversas acerca de uma mesma realidade.

Assim, o espaço hostil que coloca Vina Apsara em movimento pode remeter a uma insuperável rejeição de vínculos afetivos, através da qual a personagem parece afrontar o mundo:

Odeio a Índia [...] E tem muita coisa para odiar aqui. Odeio o calor, está sempre quente, até quando chove, e odeio quando chove. Odeio a comida, a água não dá para beber. [...] Odeio o jeito que as pessoas falam alto e se vestem de roxo e fazem muita pergunta [...] E odeio os filmes, odeio a dança, odeio a música. [...] Odeio as línguas porque não são o inglês simples e odeio o inglês porque também não é inglês simples. [...]. Mais do que tudo, odeio todos os deuses.³¹

Na voz de uma criança de pouco mais de 10 anos, a radicalidade desse discurso expressa, no contexto do romance, um agudo senso de “desenraizamento”, forjado na experiência precoce de sucessivos exílios que, desde a infância, conformariam uma subjetividade fragmentária e instável,

³¹ RUSHDIE, 1999a. p. 77.

elaborada no espaço do sismo, da fissura, do tremor, cujo potencial metafórico torna indiscerníveis os contornos, os limites, os territórios. O “chão que ela pisa” é, desse modo, o não-lugar por excelência, o solo em que o instante presente engole o que virá, o porvir, misturando-o a camadas sucessivas de um passado traumático que ela não deseja rememorar. O que ela vê – e acima de tudo, como ela vê – está desde sempre em fuga, antecipando um destino marcado pela fatalidade: essa personagem, numa das passagens mais melodramáticas do romance, dará seus últimos passos sobre o chão revirado por um terremoto ocorrido nas proximidades de Guadalajara, no México – um, entre tantos que povoam as páginas do livro e o solo mexicano.

Por sua vez, o espaço de Ormus Cama apresenta-se como um espaço sem materialidade. Esse personagem parece situar-se na fronteira – ou até mesmo representar esse lugar de passagem, no qual se viabiliza não propriamente a comunicação, mas a coexistência de mundos distintos, do visível e do invisível, do tátil e do óptico. Ormus dá ao “olhar” uma dimensão sensorial, pela qual se torna impossível ver sem ser visto e sem se deixar impregnar pela própria visão; pode-se dizer que ele habita, ao mesmo tempo em que é habitado por um espaço vazio e, por isso, pleno, onipresente. Em torno de si, ele constitui um espaço literalmente branco – e, simbolicamente, em branco –, no qual tudo é devir, onde tudo pode ser escrito. Em sua caracterização quase mítica, ele se apresenta como ponto de convergência e de irradiação de todos os possíveis, luz e trevas, agregando a intensa

sensualidade do espaço mundano da cultura pop a uma espiritualidade naturalmente acolhida desde a infância.

Rai Merchant, o narrador do romance, apresenta um mundo construído pelo olhar do fotógrafo, que surge com o registro mórbido das mortes familiares, sucedidas em concomitância com a aniquilação do espaço antigo da cidade, cenário que rui com a modernização da Bombaim pós-independência, o que ele considera uma “odiosa metamorfose” captada pelas lentes de sua câmera.³² Para esse narrador, “uma fotografia é uma decisão moral tomada em um oitavo de segundo, ou em um dezesseis avos, ou em um cento e vinte avos”. É nesse movimento imperceptível da lente, do olhar, “num piscar de olhos”, que ele diz ter construído sua vida.³³

Impelidos por terremotos reais ou simbólicos – no contexto da narrativa –, esses três personagens irão redesenhar “o mundo conhecido” a partir de suas próprias singularidades, com seus modos particulares de ver e de ser.

Para Sérgio Cardoso, essa questão está colocada por uma diferença que se manifesta já no léxico. Há, entre os verbos “ver” e “olhar”, uma distinção que define relações diversas com a realidade – material, psíquica –, ou modos diferentes de subjetivação da experiência: “ver” imprime no sujeito passividade e discrição; enquanto o “olhar” implica um desejo de investigação e de indagação sobre o que é visto, portanto, um movimento de ultrapassagem

³² RUSHDIE, 1999a. p. 20-1.

³³ RUSHDIE, 1999a. p. 21.

da superfície que se dá à vista. O olhar, para Cardoso, não repousa sobre a paisagem contínua de um espaço inteiramente articulado, mas busca nos interstícios, nos desvãos, aquilo que o atrai, que o mobiliza.³⁴

Essa distinção nos faz oscilar entre o que Merleau-Ponty designa de “fé perceptiva” – que nos fornece uma crença tácita, pré-reflexiva, da existência do mundo – e o mundo da produção do conhecimento. Essa oscilação diz respeito aos papéis desempenhados pelo sujeito, e, por conseguinte, deve referir-se a formas não-cristalizadas de ver, a formas intercambiáveis, dadas pela maior ou menor intervenção do sujeito no acontecimento da visão, que se guia pela razão da atividade e da passividade do vidente em seu encontro com o mundo.³⁵

Pode-se inferir, dessas proposições, que, à alternância entre ver e olhar – como processo dialógico –, corresponderiam modos diferenciados de se estar no mundo; logo, a modos diferentes de espacialização, de territorialização. Não há, nesse sentido, qualquer hierarquia valorativa, mas uma necessária e constante permuta dos modos de visão. A visão, em sua virtualidade – ciente ou não de seus limites, de sua cegueira – pressupõe um mundo pleno, inteiro e maciço, e crê no seu acabamento e totalidade. É possível dizer, então, que a visão se qualifica, sai da acomodação oferecida

³⁴ CARDOSO, Sérgio. O olhar viajante (do etnólogo). In: NOVAES, Adauto (Org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 347-9. Ver também: MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. Trad. Gerardo Dantas Barretto. Rio de Janeiro: Grifo Edições, 1969; MERLEAU-PONTY, Maurice. *Textos escolhidos*. Seleção de textos de Marilena de Souza Chauí. São Paulo: Abril Cultural, 1980. (Os pensadores).

³⁵ Ver: MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. Trad. Gerardo Dantas Barretto. Rio de Janeiro: Grifo Edições, 1969; MERLEAU-PONTY, Maurice. *Textos escolhidos*. Seleção de textos de Marilena de Souza Chauí. São Paulo: Abril Cultural, 1980. (Os pensadores).

pelo conhecido, pelo mesmo, somente quando exposta à negação, ao estranhamento, à experimentação de extensões descontínuas. A visão de mundo constitui-se, assim, a partir de uma relação dialogal com as “exterioridades incomensuráveis” a que se refere Renato Cordeiro Gomes,³⁶ construindo com elas uma espécie de espaço interfacial, ao mesmo tempo opaco e translúcido, uma fronteira que, simultaneamente, comporta o que apenas pode ser visto como exterior, mas que também inclui a própria visão, o ver e o olhar – o estar no mundo.

Isso parece fazer sentido se pensarmos na visão como experiência do mundo, que consigna àquele que vê ou olha formas diferenciadas de apropriação do que é visto; uma apropriação que não subtrai; ao contrário, soma, incorpora diferentes visões ao que é visto – ao mundo, ao espaço de existência – e àquele que vê. Também é possível entender, com isso, que a visão não estaria no sujeito, mas também não estaria no objeto. Tratar-se-ia, antes, da relação constituída entre o vidente e o visto, no instante mesmo em que ocorre a visão, e que, por isso mesmo, modifica, transforma um e outro, uma relação que irá pontuar toda a trajetória dos personagens de Rushdie em *O chão que ela pisa*.

³⁶ Ver: GOMES, 2002.

DESENREDOS

1- O solo mítico

No início da literatura está o mito, e também no fim.

Jorge Luis Borges

Sexto romance de Salman Rushdie, *O chão que ela pisa* foi editado em 1999.³⁷ Grande parte das resenhas publicadas sobre o livro destaca a história de amor que se desenrola, em suas 575 páginas, emaranhada ao mito de Orfeu. Esse intertexto não pode absolutamente ser desconsiderado, porém, ao longo do enredo, esse fio narrativo esgarça-se em múltiplas pontas que, por sua vez, abrem diálogo com as mais diversas referências e discursos, criando uma densa rede de citações – o que, em certa medida, se pode reconhecer como marca da escrita de Rushdie.

Com trajetórias delineadas pelo contínuo deslocamento, Rai Merchant, Ormus Cama e Vina Apsara – os vértices do triângulo amoroso – desconhecem os limites geográficos do planeta, colocando em cena uma face melancólica da condição nômade, definida não apenas pelo trânsito ininterrupto, mas, principalmente, pela transposição de mundos distintos entre si. A partir da retomada do mito de Orfeu, esses três personagens parecem destinados a ultrapassar fronteiras, através de viagens constantes

³⁷ Além de vasta produção ensaística, contos, crônicas, literatura infanto-juvenil, e da organização de antologias literárias, Rushdie publicou, até o momento, os romances *Grimus* (1975); *Os filhos da meia-noite* (1980); *Vergonha* (1983); *Os versos satânicos* (1989); *O último suspiro do Mouro* (1995); *O chão que ela pisa* (1999); *Fúria* (2001); *Shalimar, o equilibrista* (2005); e o recém-lançado *The enchantress of Florence* (2008).

entre Oriente e Ocidente, entre Europa e América, entre o território político dos países e o universo simbólico das culturas. Debatem-se, porém, cada um a seu modo, em outras raias, permanentemente em luta com a idéia fantasmática de uma origem remota. Para eles, sempre é possível partir de um ponto qualquer em que estejam; sempre é possível romper os laços invisíveis com a cidade natal, com as ruas da infância, com a família; contudo, essa ruptura parece nunca se consumir de modo absoluto, e será inevitável olhar para trás, como se apenas no passado, no terreno da memória, pudesse haver algum chão firme. Porém, como na narrativa mítica, esse gesto, esse olhar retroativo, impõe o risco da perda e, num percurso metafórico, eles irão também cruzar a linha entre o passado e o presente, entre a terra dos vivos e o inferno dos mortos.

Com algumas variações nas inúmeras versões conhecidas,³⁸ o mito de Orfeu refere-se ao personagem lendário, originário da antiga Trácia (atualmente, uma região administrativa da Grécia, estendendo-se à Turquia e à Bulgária, ao sul da Península dos Bálcãs). Filho da musa Calíope e do rei Eagro (ou da também musa Clio e do deus Apolo, em algumas versões), Orfeu está associado ao mundo da música e da poesia, atribuindo-se a ele uma voz dotada de beleza encantatória, além de imensa maestria no trato com a lira e com a cítara. Esse aspecto particular definirá, em *O chão que ela pisa*, o

³⁸ O poeta latino Publius Virgilius Maro recria o mito de Orfeu em seu poema pastoril *Geórgicas* (VIRGÍLIO. *Geórgicas / Eneida*. Trad. Antônio Feliciano de Castilho e Manuel Odorico Mendes. Rio de Janeiro; São Paulo; Porto Alegre: W. M. Jackson Editores, 1970. (Clássicos Jackson v. III; p. 3-100). Parece ter sido a versão de Virgílio a principal utilizada por Rushdie para a construção de seu romance. Cf. RUSHDIE, 1999a (especialmente, p. 28-9) e RUSHDIE, 2007. p. 95.

personagem Ormus Cama, indiano de origem abastada que se tornará um astro de rock sem precedentes, dominando multidões com o som de sua guitarra e com suas composições.

Orfeu era um iniciado no culto de Deméter, e também dedicado seguidor de Dioniso, sendo considerado o criador da teologia pagã³⁹ – ou “mistérios órficos”, vinculados à idéia de transmigração das almas e vida pós-tumular. Sua formação filosófica e religiosa se deu por meio de viagens pelo mundo, aparecendo na narrativa do Velocino de Ouro como um dos heróicos tripulantes da nau Argo, comandada por Jasão. Nessa mítica travessia dos Argonautas, Orfeu tinha a importante função de manter a cadência dos remadores e evitar a sedução das sereias, opondo seu canto divino à voz arrebatadora das almas-pássaros.⁴⁰ Assim é que se pode também relacionar ao vate grego certo traço místico da personalidade de Ormus. Ainda adolescente, Ormus passará a receber mensagens divinatórias de seu irmão Gayomart, gêmeo natimorto, que o acompanhará por longo período de sua existência, alojado em sua pálpebra esquerda. Nessas mensagens psicoacústicas, estavam as canções que logo o consagrariam como um verdadeiro “deus pop”.

O grande rival de Orfeu, na narrativa mítica, é Aristeu (do superlativo grego *áristos*, “ótimo, excelente”). Também filho de Apolo, com Cirene, filha do rei lápita Hipseu, Aristeu pode, em algumas versões do mito, ter sido educado pelo Centauro Quirão – responsável, diz a lenda, pela

³⁹ Ver BRANDÃO, Junito de Souza. *Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega*. 3.ed. v. 2. Petrópolis: Vozes, 2000. p. 196.

⁴⁰ Sobre o mito dos Argonautas, ver BRANDÃO, 2000. v. 1. p. 109-14.

formação de inúmeros outros heróis, como Aquiles e Jasão – e pelas Musas. Dessa dupla e privilegiada tutoria, herdou sólidos conhecimentos de medicina e da arte divinatória. Obsessivamente apaixonado pela esposa de Orfeu, Eurídice,⁴¹ ele irá causar sua morte, ao tentar violentá-la – na fuga, a ninfa será mortalmente picada por uma serpente, sendo, então, conduzida ao Hades.

Personagem ligado ao imaginário bucólico, Aristeu passou à mitologia greco-latina como o transmissor das habilidades agrícolas à humanidade e, particularmente, pela ciência da produção do mel e do cultivo de abelhas, que ele multiplicava a partir de uma carcaça bovina. Esse estranho personagem oferece a Rushdie a matéria para o desenvolvimento do perfil de Umeed Merchant (Rai), amigo de infância de Ormus e também de Vina, da qual será amante.

Pouco antes de iniciar o que, no romance, será caracterizado como uma escrita memorialística, Rai faz uma de suas inúmeras autodefinições, lançando mão da célebre versão de Virgílio para o mito grego:

O herói real do poema é o criador de abelhas, o “mestre arcadiano”, o autor de um milagre bem maior que a arte daquele infeliz cantor da Trácia, que não era capaz de trazer sua amada do reino dos mortos. Eis o que Aristeu sabia fazer: ele era capaz de, por geração espontânea, produzir novas abelhas da carcaça de uma vaca. Tinha “o dom celestial de fazer mel do ar”.

[...]

⁴¹ Provável derivação de *Eurudike* “a grandemente justa”. Há variações do mito que situam esse episódio exatamente no dia das núpcias de Eurídice, e, nesse caso, a driade não teria chegado a consumir o casamento com Orfeu.

E eu, Umeed Merchant, fotógrafo, posso, por geração espontânea, produzir novos significados da carcaça putrefata de um assunto em pauta. Tenho o dom infernal de conjurar a reação, o sentimento, talvez até a compreensão de olhos desinteressados, colocando diante deles as faces silenciosas do real.⁴²

Também a natureza do amor que Rai e Ormus devotarão à Vina Apsara sugere alguma reminiscência da aventura mítica. Casando-se com a ninfa Eurídice, Orfeu irá considerá-la como *dimidium animae eius* (“a metade de sua alma”).⁴³ Ao perdê-la no trágico incidente, não verá resignação possível, tal o vazio deixado pela morte da esposa, o que corrobora uma hipótese razoável para a etimologia do nome Orfeu: do grego *orpho*, “privado de”, e *orphanós*, “desprovido de, privado de, órfão”, derivando os termos latinos *orbho* e *orphànus*, com o mesmo sentido.⁴⁴

Inconformado com tal privação, Orfeu descera ao Inferno para resgatar Eurídice. Com seu canto, fascina os seres abissais e convence o velho barqueiro Caronte – responsável por transportar as almas, pelo Aqueronte, até as profundezas – a levá-lo até Hades e Perséfone (Plutão e Proserpina, para os romanos). Com sua música, comove os soberanos infernais a ponto de ser-lhe concedida a dádiva de levar a esposa de volta à vida, com a condição, no entanto, de não olhar para trás enquanto conduzia a caminhada. Orfeu não resiste, e, já próximo da superfície, volta-se para certificar-se de que Eurídice

⁴² RUSHDIE, 1999a. p. 29.

⁴³ BRANDÃO, 2000. v. 2. p. 196.

⁴⁴ BRANDÃO, 2000. v. 2. p. 196.

de fato o seguia. Esse gesto de dúvida será a ruína definitiva dos amantes, pois Eurídice aí se desvanece em sombras, inapelavelmente.

Como Eurídice, Vina Apsara será vítima do infortúnio e, num arremedo do mito, será tragada pelo solo em convulsão durante um terremoto. Esposa de Ormus, essa personagem impressionante será também sua parceira de palco, formando com ele o VTO, uma legendária banda de rock que traz para a narrativa de Rushdie o conturbado universo da cultura pop e da *mass media*.⁴⁵ Assim como Eurídice encarna, no orfismo, o “Espírito da Música”, Vina parece representar, no romance, a própria essência da musicalidade excepcional atribuída a Ormus, sua *dimidium animae*, uma face do próprio Amor, portanto, insubstituível. O encontro com Vina será determinante para que Ormus libere “toda a música não cantada”⁴⁶ desde a infância, quando se recolhe a uma espécie de mutismo após ter sido quase sufocado pelo irmão Cyrus. Determinante para ele será também o desaparecimento de Vina; como no mito greco-romano, sua morte ficará associada não apenas ao subsequente celibato de Ormus, mas, em especial, ao seu silêncio e completo aniquilamento. Amor, Música e Morte – ou “música, amor e vida-morte”,⁴⁷ nas palavras do narrador – constituem, nessa revisitação ao mito, um trinômio indissociável.

⁴⁵ Embora esse aspecto da narrativa ofereça uma importante possibilidade de análise acerca das relações subjetivas contornadas pela experiência contemporânea, o recorte proposto neste estudo não irá considerá-lo em suas especificidades.

⁴⁶ RUSHDIE, 1999a. p. 93.

⁴⁷ RUSHDIE, 1999a. p. 29.

No mito grego, o voltar-se de Orfeu para Eurídice, à saída do Hades, é o olhar derradeiro que marca, ao mesmo tempo, a despedida, a perda irremediável de um passado idílico e a imposição de um presente faltoso, lacunar, definido pela ausência da mulher amada, prefigurando, portanto, um futuro interdito também a Orfeu, já que a vida sem Eurídice lhe era intolerável. É de se supor que haja, pois, uma razão a justificar as terríveis conseqüências desse gesto mínimo, um simples virar-se para trás.

É oportuno retomar, nesse sentido, um complexo tabu, sustentado, desde tempos remotos, pelo simbolismo das direções, em que, resumidamente, “olhar para a *frente* é desvendar o futuro e possibilitar a revelação; para a *direita* é descobrir o bem, o progresso; para a *esquerda* é o encontro do mal, do caos, das trevas; para *trás* é o regresso ao passado, às *hamartíai*, às faltas, aos erros, é a renúncia ao espírito e à verdade”.⁴⁸

Esse simbolismo, com origem em culturas muito antigas, foi bastante difundido através, por exemplo, da narrativa bíblica da destruição de Sodoma e Gomorra, quando Irit, a mulher de Loth, ao desobedecer à ordem divina de não olhar para trás enquanto fugiam de Sodoma, sob uma chuva de “enxofre e fogo vindos de Iahweh”, converte-se numa estátua de sal.⁴⁹

O episódio da destruição das cidades pode ser explicado pela ocorrência de fenômenos naturais, já que a região onde estariam não apenas

⁴⁸ BRANDÃO, 2000. v. 2. p. 199.

⁴⁹ Ver: Gn 19,1-29. In: BÍBLIA. Português. *Bíblia de Jerusalém*. José Bortolini (Coord.). 2ª reimp. [2003]. São Paulo: Paulus, 2002. p. 57-8.

Sodoma e Gomorra, mas também Adama e Seboim, igualmente dizimadas,⁵⁰ encontra-se no vale do rio Jordão, cerca de 400 metros abaixo do nível do mar, em uma área com estabilização tectônica relativamente recente, com vestígios de antiga atividade vulcânica; mais precisamente, ao sul do mar Morto, ainda hoje um dos maiores depósitos de sal e enxofre do planeta.⁵¹ Curiosamente, a simbologia desses elementos parece tão-somente reforçar o imaginário popular na manutenção do mito das direções.

O sal, nesses termos, é ao mesmo tempo, “conservador de alimentos e destruidor pela corrosão.”⁵² Por isso, o seu símbolo se aplica à *lei das transmutações físicas e à lei das transmutações morais e espirituais*. Evocado na liturgia batismal, “é *sal da sabedoria*, símbolo do alimento espiritual”. Com inúmeras referências bíblicas, ele seria, “para os hebreus, um elemento importante de ritual: toda vítima tinha de ser consagrada pelo sal”. O sal simbolizaria, nesse contexto, a incorruptibilidade. Assim, “a *aliança do sal* designa uma aliança que Deus não pode romper [...]; enquanto *sal da aliança*, sua presença é obrigatória em todo sacrifício. Consumir com alguém o pão e o sal significa para os semitas, uma amizade indestrutível”. Em muitas culturas,

⁵⁰ Ver: *Bíblia de Jerusalém*. 2002: Iahweh “destruiu essas cidades e toda a Planície, com todos os habitantes da cidade e a vegetação do solo.” (Gn 19,25. p. 58); “Enxofre e sal, toda a sua terra está queimada; ela não será mais semeada, nada mais fará germinar e nenhuma erva nela crescerá! Foi como a destruição de Sodoma e Gomorra, Adama e Seboim, que Iahweh destruiu em sua ira e furor!” (Dt 29,22. p. 295).

⁵¹ No Mar Morto, o índice de salinidade atinge 192 g/l, ultrapassado apenas pelo do Grande Lago Salgado (Great Salt Lake, Salt Lake City, Utah – EUA), com 203 g/l. A título de comparação, o oceano Atlântico registra algo em torno de 40 g/l. A presença do enxofre é bem mais modesta: aproximadamente 0,2%.

⁵² Ver: CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Trad. Vera da Costa e Silva *et al.* 21.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007. p. 797-8. (grifos dos autores).

também é comum atribuir-lhe o poder de purificar “lugares e objetos que, por inadvertência, estiverem maculados”. No mais antigo livro xintoísta japonês, o *Kojiki*, encontram-se referências mitológicas ao sal, indicando o seu uso sempre que um herói retornava da terra dos mortos, a exemplo de Kami Izanakino-Mikoto, que, “tendo-se maculado ao querer rever sua mulher nos Infernos, vai-se purificar lavando-se na água do mar”. A simbologia desse elemento liga-se também, por oposição, à fertilidade. Nesse caso, “a terra salgada significa *terra árida*, endurecida”.⁵³

Assim como o sal, o enxofre possui uma simbologia polivalente. Como princípio ativo da alquimia, é esse elemento que “age sobre o mercúrio inerte e o fecunda, ou o *mata*”. Nesse caso, corresponde ao fogo, ao princípio gerador masculino, e sua ação sobre o mercúrio, que se liga ao elemento água, produz os metais subterraneamente. Essa correspondência com o elemento ígneo, em seu aspecto destruidor e esterilizador, pode associá-lo ao ambiente infernal. O ouro, a luz, a cor amarela, nessa interpretação, “*denotam o egoísmo orgulhoso que só busca a sabedoria em si mesmo, que se torna a sua própria divindade, seu princípio e seu fim*”. Essa face nefasta do simbolismo sulfúreo

⁵³ Era costume, entre os romanos, jogar sal sobre o solo das cidades destruídas em suas conquistas, significando tornar o solo para sempre estéril. Esse costume passou a outros tempos e povos e, assim, conta-se que, na sequência dos acontecimentos catastróficos do grande terremoto que arrasou Lisboa, em 1755, o então primeiro-ministro português Sebastião José de Carvalho e Melo, o Marquês de Pombal, ordenou que, após escândalo que envolvia tentativa de assassinato do rei D. José I, além da execução de membros das famílias Távora e Aveiro, se demolissem suas propriedades e que se salgasse o terreno. Exemplo dessa prática, já em 1792, no Brasil, é o da sentença do Inconfidente Joaquim José da Silva Xavier, o Tiradentes, que além da declaração de infâmia ao seu nome e à sua descendência, da morte por enforcamento, decapitação e subsequente esquartejamento de seu corpo, incluiu a destruição e salga das casas em que morou.

também o ligaria ao traço satânico⁵⁴ em algumas tradições, incluindo a cristã. A chama amarela, “enfumaçada com enxofre é, para a Bíblia, essa antiluz atribuída a Lúcifer; a luz transformada em trevas: ... *vê bem se a luz que há em ti não é treva* (Lucas, 11,36)”. Como símbolo de culpa e punição, era usado, no paganismo, em ritos de purificação. Segundo algumas tradições esotéricas, simboliza um aspecto positivo, como princípio gerador da luz e da cor, designando o “esperma mineral”. O enxofre também manifesta a *Vontade celeste*, (o que pode remeter diretamente à “chuva de enxofre” da narrativa bíblica) e a atividade do Espírito. Em algumas tradições árabes, o enxofre vermelho (*kibrit ahmar*), elemento lendário, liga-se à transubstanciação da alma pela ascese e, no esoterismo muçulmano, ele é representado pela Fênix e refere-se ao Homem universal. E, finalmente, para os alquimistas, “o enxofre estava para o corpo como o sol está para o universo”.⁵⁵

Auxiliado por essa teia simbólica, o tabu das direções subsiste com a significação corrente de que o olhar para trás indica apego ao passado, no caso de Irit, representado pela cidade em vias de ser devastada pelas mãos de Iahweh, dada a condição pecaminosa de seus habitantes. É possível, assim, interpretar essa narrativa a partir da função mítica de exemplaridade – o que justifica sua contínua apropriação até os dias atuais, especialmente no âmbito

⁵⁴ Lembro que, no universo alegórico de *Os versos satânicos*, a metamorfose demoníaca do personagem Saladin Chamcha incluía, além dos chifres e cascos de bode, o cheiro de enxofre a exalar de seu corpo (RUSHDIE, 1998).

⁵⁵ Ver: CHEVALIER; GHEERBRANT, 2007. p. 374-5. (grifos dos autores).

das preleções religiosas sobre o destino daqueles que não se mostram tementes a Deus.⁵⁶

No mito greco-latino, porém, é provável que o castigo de Orfeu, com raízes no mesmo tabu, tenha outras funções, e a perda da mulher amada outras significações possíveis, para além da punição exemplar.

Olhar para trás, nesse caso, não diria respeito estritamente à noção de *hamartíai* como erros ou desvios morais concretos, mas ao significado do termo numa visão teológica da condição humana, em sua falha essencial, referente ao apego à matéria, em detrimento da relação de proximidade com Deus. O gesto de certificação de Orfeu quanto à presença de Eurídice atrás de si parece-me, nesse sentido, expressar o desejo de recuperá-la para o mundo dos vivos – para o plano da materialidade, distanciado, portanto, da esfera do sagrado –, desejo que não condiz a um iniciado nos mistérios órficos e que revela, mais que uma infração a ser punida, um estado de inacabamento, uma espécie de *deficit* ainda a ser superado.

Por isso, faz sentido ir um pouco além da superfície do enredo amoroso, mesmo porque ele remete a certa imagem de amantes que, na cultura ocidental, irá se cristalizar no Romantismo, e que começa a se

⁵⁶ É bom considerar, no entanto, que, no campo da hermenêutica, há inúmeras outras leituras possíveis, registradas inclusive no interior da tradição judaica. É o caso, por exemplo, dos *midrashim*, narrativas orais, posteriormente compiladas na forma escrita, que, segundo essa tradição, resultam de estudos rabínicos sobre os princípios morais e éticos da Torah, mais especificamente, sobre a essência dos ensinamentos transmitidos por Iahweh diretamente a Moisés. E, no que se refere à passagem da destruição de Sodoma e Gomorra, o ensaio “Lembranças da mulher de Ló”, de Rebecca Goldstein, é esclarecedor quanto à existência de vários *midrashim* sobre o tema e sobre o papel dos mesmos em sua abordagem. Ver: BÜCHMANN, Cristina; SPIEGEL, Celina (Org.). *Fora do Jardim: mulheres escrevem sobre a Bíblia*. Trad. Tânia Penido. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

desenvolver apenas durante o ciclo alexandrino – por volta do ano 300 a. C. –, quando o mito de Orfeu e Eurídice já cumpria longo trajeto. Talvez se possa, então, tratar a morte de Eurídice como uma espécie de operador narrativo necessário à catábase heróica. Eurídice morre, e por esse motivo Orfeu empreenderá a descida ao mundo infernal – como morte iniciática, como rito de passagem –, do mesmo modo que Gilgamesh, Ulisses, Enéias, Dante.

Na tradição clássica, a esfera tão bem demarcada da natureza e dos desígnios de um herói incluía que, em algum momento, ele transpusesse essa condição para ascender a um último patamar, no qual estaria separado dos deuses apenas pelo corpo físico que seu espírito inextinguível habitaria até a morte da matéria. Muitas das lendas da Antigüidade narram os feitos desses personagens notáveis até chegarem a esse estágio, legando à posteridade os mitos da “Quarta Geração” da humanidade, ou seja, da Idade Heróica,⁵⁷ com seus exemplos de inteligência, bravura, coragem, honradez, probidade moral e, claro, beleza e força físicas. É o caso de muitos, como Aquiles, Jasão, Teseu, Hércules ou o próprio Orfeu; quase indestrutíveis, tinham, contudo, algum ponto fraco, sempre colocado à prova para contínuo aperfeiçoamento espiritual. Após a morte física, num rito final, sua psique era enviada a uma

⁵⁷ Na mitologia grega, a humanidade teria sido criada cinco vezes pelas divindades imortais: a Geração de Ouro após viver um correspondente ao estado edênico da tradição judaico-cristã, pereceu com a derrota do terrível Cronos, por seu filho Zeus, na fabulosa guerra entre os titãs e os deuses, a Titanomaquia; seguiram-se: a Geração de Prata, geração indolente que foi destruída por Zeus; a Geração de Bronze, de gigantes insolentes, também exterminada pelo soberano olímpico; vem ao mundo, então, a Quarta Geração, dos grandes heróis e semideuses – historicamente, essa era corresponde ao período micênico, aproximadamente, séculos XIV a.C. e XI a.C. Por fim, a Geração de Ferro, que estaria destinada a perdurar como sombra da geração precedente, ansiando retornar à época gloriosa. Ver: Hesíodo. *Teogonia*. A origem dos deuses. 5.ed. Trad. Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2003.

eternidade de bem-aventurança, numa ilha mítica ou, no caso de Orfeu, ao próprio Olimpo, onde cantaria para os deuses para todo o sempre.

Para Mircea Eliade, a morte ritual tem vasta simbologia no campo das religiões e da literatura, relacionando-se à idéia de germinação ou de renascimento, de uma nova vida que surge da morte.⁵⁸ O herói mítico deve enfrentar feras, resolver enigmas, descer às profundezas, encontrar seus antepassados, percorrer labirintos, aprender com os mortos – provações para sua ascensão a uma nova categoria ontológica. Assim, o retorno de Orfeu à superfície, solitário, após o enfrentamento dos próprios limites, consoma a travessia que o prepara para o rito final do estraçalhamento, metáfora da transcendência do herói a uma nova natureza, imortal.

Numa espécie de paráfrase do mito, será pela escrita que Rai Merchant fará seu rito de expurgo. Após a morte da mulher amada – e também a do amigo e rival, Ormus –, seria impossível não olhar para trás, perscrutar o passado e narrar a história, “tudo, até os mínimos detalhes”. Ao iniciar o relato de suas memórias, Rai se mostra pronto a pagar o passe para a travessia, e mergulhar no que ele entende ser um “submundo de tinta e mentiras”, e assim anuncia: “E aqui estou às portas do inferno da linguagem, com um cachorro latindo e um barqueiro esperando, com uma moeda para pagar a passagem debaixo da língua”.⁵⁹

⁵⁸ ELIADE, Mircea. *Ritos de iniciação e sociedades secretas*. Lisboa: Ésquilo, 2004.

⁵⁹ RUSHDIE, 1999a. p. 28.

O “inferno da linguagem” parece remeter, nessa passagem, a um campo de enfrentamento do sujeito consigo mesmo. Até o início da escrita, tudo o que há é o terreno amorfo da memória, sobre o qual Rai não tem controle algum. É aí que ele encontra Vina, e também Ormus, num espaço de recíproco aprisionamento. Resta-lhe, então, apropriar-se desse terreno, lavrá-lo, dar-lhe a forma do inteligível. A escrita se apresenta, nesse momento, como força impositiva, inescapável, e não se sabe, ainda, até onde o levará; é possível que Cérbero e Caronte lhe permitam a entrada, mas não o retorno à superfície. Ao olhar para trás, num gesto que representa o mesmo movimento do herói mítico, mas também o seu avesso, o narrador de Rushdie sabe que já não pode recuperar mais nada para a vida. Enquanto Orfeu requer a ressurreição, a presença rediviva de Eurídice – e por isso irá perdê-la –, Rai precisa livrar-se do fantasma que teima em assombrá-lo, precisa deixar que Vina se vá em definitivo. Para ele, a única salvação possível será baixar aos infernos – ao particular inferno da linguagem – para matá-la, desmistificá-la (e desmitificá-la) em sua memória, para, enfim, fazer seu luto:

Nesta narrativa, portanto, nada será poupado. Vina, tenho de trair você, para deixar você ir embora.

*Comece.*⁶⁰

Esse é o momento em que, no romance, marca-se o início de um outro modo narrativo, relato simulado – e que será dado a conhecer publicamente – das memórias de Rai Merchant – longo e doloroso trabalho de luto.

⁶⁰ RUSHDIE, 1999a. p. 29.

O imperativo do verbo faz um corte brusco na narrativa já em curso, e, em sua forma intransitiva, busca concentrar ali, no mesmo instante em que o lemos, todo o significado desse momento – dessa decisão – na trajetória do narrador, inaugurando, pelo jogo textual, pela simulação, uma escritura dentro da escrita.⁶¹ Em sua exatidão, como o som seco e inconfundível da batuta de um maestro, esse verbo, solitário no fim da página, parece cooptar o leitor para algo crucial, prestes a iniciar-se.

Na conturbada história desse personagem, a morte de Vina Apsara assinala um divisor de águas, o que Roland Barthes descreve como

um acontecimento, um momento, uma mudança vivida como significativa, solene: uma espécie de tomada de consciência “total”, precisamente aquela que pode determinar e consagrar uma viagem, uma peregrinação num continente novo (a *selva oscura*), uma iniciação [...].⁶²

Barthes refere-se a algo que, “vindo do Destino, pode sobrevir para marcar, incisar, articular, mesmo que dolorosamente, dramaticamente [e é esse o caso!], determinar a revirada da paisagem por demais familiar” a que ele denomina o “meio do caminho da vida”.⁶³ Essa expressão retoma o

⁶¹ Muito embora a língua portuguesa não faça uma distinção nítida entre esses termos, neste estudo, “escritura” será tomado no sentido dado por Roland Barthes, referindo-se, basicamente, a uma construção textual que excede o uso meramente funcional da língua. Ver: BARTHES, Roland. *O grau zero da escritura: seguido de novos ensaios críticos*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

⁶² BARTHES, Roland. *A preparação do romance I*. Da vida à obra. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. 5. Dando continuidade a essa reflexão, Barthes irá fazer referência a Virgílio como iniciador de Dante, em *A divina comédia*, como aquele que o guia na “selva escura”, à entrada do Inferno.

⁶³ BARTHES, 2005. p. 7.

primeiro verso da *Divina comédia* – “*Nel mezzo del cammin di nostra vita*” –⁶⁴ e não se liga a qualquer sentido aritmético, mas a certo estado de coisas a ser desestabilizado por um acidente qualquer, por banal que seja, mas que “sacode” a vida e a “divide irremediavelmente em duas partes, *antes/depois*”.⁶⁵ E é assim, como se sancionasse a formulação barthesiana, que o narrador de *O chão que ela pisa* passa a organizar o tempo de sua memória pelo signo “d.V.” – depois de Vina, ou, mais exatamente: depois da morte de Vina.

Na leitura que faço do romance, é esse episódio, a morte de Vina Apsara – mimetizando o corte inesperado da existência material de Eurídice –, que deflagrará a mudança do personagem Rai Merchant não em seu aspecto ontológico – o que se dá com o herói mítico –, mas na perspectiva do que se pode chamar aqui de uma “identidade narrativa”, e que ocorre pela “descoberta de uma nova prática de escrita”.⁶⁶ Compreender o processo de transformação desse personagem, ao longo da narrativa, significa seguir o curso tortuoso da escritura de Rushdie – outra *selva oscura* –, em que o mito de Orfeu e o poema de Virgílio são, como num ardil borgeano, apenas “caminhos que se bifurcam”.

É possível que, devido à sua riqueza simbólica – ligada à idéia de morte e renascimento –, o mito de Orfeu venha se mostrando como um dos

⁶⁴ “*Nel mezzo del cammin di nostra vita / mi ritrovai per una selva oscura, / ché la diritta via era smarrita*”. Cf. ALIGHIERI, Dante. *La Divina Commedia*. Inferno. Canto I. p. 16. Biblioteca dei Classici Italiani. Progetto Dante Alighieri, a cura di Giuseppe Bonghi. Disponível em: <<http://www.ebooksbrasil.org>>.

⁶⁵ BARTHES, 2005. p. 8.

⁶⁶ Ver BARTHES, 2005. p. 10. Tratando-se de uma estratégia narrativa cujos desdobramentos são, em si, bastante produtivos, preferi tratá-la em separado, no último capítulo.

mais resistentes ao correr dos tempos, suscitando inúmeras recriações em regimes semióticos diversos.⁶⁷

O chão que ela pisa insere-se, assim, numa longa série de releituras, incluindo, na literatura, desde as clássicas *Odes píticas*, de Píndaro, e o orfismo platônico – expresso pela noção de imortalidade da alma (*República*, *Crátilo*, *Górgias*) –; ou as *Metamorfoses* de Ovídio e mesmo o poema de Virgílio (*Geórgicas*), que Rushdie privilegia em sua narrativa; o mito marca ainda o romantismo alemão, com Novalis, em seus versos e fragmentos de *Hinos à noite*; e reaparece, em uma de suas mais notáveis versões, em *Invenção de Orfeu*, do brasileiro Jorge de Lima.

Entre as inúmeras recriações contemporâneas, a narrativa mítica foi retomada também por Vinicius de Moraes e Antonio Carlos Jobim, celebrizada no belo “Monólogo de Orfeu”, uma das passagens mais poéticas de *Orfeu da Conceição*: tragédia carioca:

⁶⁷ Não seria possível, neste estudo, inventariar essas obras – também não é esse o objetivo. Cito apenas alguns poucos exemplos, no intuito de dar uma dimensão da força dessa narrativa em outras culturas, já tão distanciadas do contexto de surgimento do mito. *L’Orfeo (La Favola d’Orfeo)*, de Claudio Monteverdi, estreada em 1607, na comuna italiana de Mântua (Mantova), capital da província de mesmo nome, onde teria nascido Virgílio, em 70 a.C., é a mais antiga ópera conservada integralmente até os nossos dias. Mencione-se também, de Christoph Willibald Ritter von Glück, *Orfeo ed Euridice* (1762), retomada em uma passagem do romance de Rushdie (1999a, p. 19-20); e, no século XIX, de Jacques Offenbach, *Orphée aux Enfers*. O mito foi tema para o balé *Orpheus und Eurydice*, de Heinrich Schütz, em 1638 e, na música, foi retomado por Telemann (*Orpheus*, de 1726), por Liszt, no poema sinfônico *Orpheus*, de 1848, e ainda por Stravinsky (*Orpheus*, 1947), entre dezenas de outros compositores. Entre as realizações cinematográficas, há duas criações de Jean Cocteau: *Orphée* (1949) – Cocteau também já havia escrito, em 1926, uma peça homônima – e *Le testament d’Orphée* (1959); no Brasil, lembro a recente película de Cacá Diegues, *Orfeu* (Brasil, 1999). Nas artes plásticas, o universo órfico vem sendo continuamente representado – nas esculturas de Canova, Rodin, Carl Miles; na pintura de Dürer (*Death of Orpheus*, 1494); Poussin (*Orpheus and Eurydice*, 1650); Moreau (*Orpheus*, 1865); Waterhouse (*Nymphs finding the Head of Orpheus*, 1900) – ou de alguma forma evocado, por exemplo, pelo “cubismo órfico” de Guillaume Apollinaire (*Le Bétiaire ou Cortège d’Orphée*, 1911) e sua irradiação nas obras de Francis Picabia, Robert Delaunay e Marcel Duchamp.

Mulher mais adorada!

Agora que não estás, deixa que rompa
O meu peito em soluços! Te enrustiste
Em minha vida; e cada hora que passa
É mais por que te amar, a hora derrama
O seu óleo de amor, em mim, amada...
E sabes de uma coisa? cada vez
Que o sofrimento vem, essa saudade
De estar perto, se longe, ou estar mais perto
Se perto, – que é que eu sei! essa agonia
De viver fraco, o peito extravasado
O mel correndo; essa incapacidade
De me sentir mais eu, Orfeu; tudo isso
Que é bem capaz de confundir o espírito
De um homem – nada disso tem importância
Quando tu chegas com essa charla antiga
Esse contentamento, essa harmonia
Esse corpo! e me dizes essas coisas
Que me dão essa força, essa coragem
Esse orgulho de rei. Ah, minha Eurídice
Meu verso, meu silêncio, minha música!
Nunca fujas de mim! sem ti sou nada
Sou coisa sem razão, jogada, sou
Pedra rolada. Orfeu menos Eurídice...
Coisa incompreensível! A existência
Sem ti é como olhar para um relógio
Só com o ponteiro dos minutos. Tu
És a hora, és o que dá sentido
E direção ao tempo, minha amiga
Mais querida! Qual mãe, qual pai, qual nada!
A beleza da vida és tu, amada
Milhões amada! Ah! criatura! quem
Poderia pensar que Orfeu: Orfeu

Cujo violão é a vida da cidade
E cuja fala, como o vento à flor
Despetala as mulheres – que ele, Orfeu
Ficasse assim rendido aos teus encantos!
Mulata, pele escura, dente branco
Vai teu caminho que eu vou te seguindo
No pensamento e aqui me deixo rente
Quando voltares, pela lua cheia
Para os braços sem fim do teu amigo!
Vai tua vida, pássaro contente
Vai tua vida que estarei contigo!⁶⁸

Inscrevendo-se dentro da tradição lírica, mas com grande apelo popular, especialmente por suas composições musicais, Vinicius de Moraes apresenta, em *Orfeu da Conceição*, encenada pela primeira vez em 1956,⁶⁹ com cenário de Oscar Niemeyer, uma leitura de nota sociológica, buscando certa “cor local”, com a ação situada em uma favela carioca, adoção de uma linguagem marcadamente coloquial, e com a recomendação explícita de que os atores, via de regra, fossem negros. Trata-se de uma transposição do mito clássico para o Brasil da década de 1950. Aos olhos de hoje, provavelmente, a peça receberia algumas críticas razoáveis, em particular, pela presença de estereótipos sexistas. No entanto, na seqüência dramática, prevalece a narrativa tradicional, excetuando-se o caráter esotérico do herói mítico e com o acréscimo de uma sensualidade exacerbada na composição dos personagens

⁶⁸ MORAES, Vinicius de. *Vinicius de Moraes – poesia completa e prosa*. 2. ed. [1974]. Volume único. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986. p. 413-4.

⁶⁹ Três anos depois, a peça receberá uma versão cinematográfica, com *Orfeu Negro* (Brasil, França, Itália, 1959), dirigida por Marcel Camus, premiado, entre outros, com a Palma de Ouro, com o Oscar e com o Globo de Ouro (Melhor Filme Estrangeiro, pela França).

e diálogos. Nesse monólogo,⁷⁰ porém, o poeta parece dar ênfase ao ideal do amor incondicional – à época, ainda muito próximo do modelo Romântico –, cuja frustração sempre representa golpe insuperável para os amantes: “Orfeu menos Eurídice... / Coisa incompreensível!”.

Na trama de *O chão que ela pisa*, é talvez esse mesmo sentimento de incompreensão diante do vazio deixado pela morte de Vina Apsara que moverá Ormus Cama e, principalmente, Rai Merchant, cada um a seu modo, na travessia infernal, em busca do amor perdido – ou do que ele representa. Importa, para além desse enredo amoroso, tentar compreender como a tradição mítica é retomada por Rushdie no romance; como sua escrita, ao transpor o mito de Orfeu para a contemporaneidade e colocá-la em interação com outros textos, com outras tradições, com outros discursos, reendereça esse legado a um novo circuito de interpretação, a um novo protocolo de leitura dos signos do passado; e, ainda, como a vida e a morte de seus personagens, ao mesmo tempo em que remetem às figuras míticas, lançam-nas numa dimensão diversa, atual, permitindo-nos pensá-las inseridas num mundo já desvencilhado do tempo e espaço primordiais, um mundo que sempre nos requer um grande esforço de entendimento.

⁷⁰ Na mesma linha, vale lembrar também os versos da bela valsa “Eurídice”, igualmente composta para a peça: “Tantas vezes já partiste / Que chego a desesperar / Chorei tanto, estou tão triste / Que já nem sei mais chorar / Oh, meu amado, não parta / Não parta de mim / Oh, uma partida que não tem fim / Não há nada que conforte / A falta dos olhos teus / Pensa que a saudade / Pode matar-me / Adeus”.

2- *Nomen est omen*: documentos de identidade

Se um nome tem um valor etimológico *determinado e consciente*, o qual, ainda por cima, *caracteriza a personagem* que o traz, já não é mais um nome, mas uma *alcunha*. Esse nome-*alcunha* não é jamais *neutro*, pois o seu sentido inclui sempre uma *idéia de apreciação* (positiva ou negativa), é na realidade um *brasão*.

Mikhail Bakhtin

Rai, como num vaticínio, nasceu Umeed Merchant. “Umeed”, substantivo de origem urdu,⁷¹ significa, apenas e tão-somente, “esperança”.

O vocábulo, que pode ter entrado na língua portuguesa através do substantivo latino *sperantia*, ou pelo verbo *speráre*, designa o “sentimento de quem vê como possível a realização daquilo que deseja; confiança em coisa boa; fé”, mas carrega em suas acepções também a idéia de “algo que não passa de uma ilusão”, sendo, ainda, “a segunda das três virtudes básicas do cristão [representada por uma âncora], ao lado da fé e da caridade”. E, por extensão: “aquilo ou aquele de que se espera algo, em que se deposita a expectativa; promessa”.⁷²

Como signo de “espera”, a palavra esperança, ao comportar a idéia de fé, confiança, mas também de promessa e ilusão – caso para o qual se

⁷¹ Um dos 24 idiomas nacionais da Índia. Atualmente, é usado em várias regiões do subcontinente, onde foi língua oficial até a colonização européia, e em muitos outros países, devido principalmente à presença de imigrantes indianos e paquistaneses, contando com cerca de 80 milhões de falantes nativos. Ainda é o idioma político do Paquistão – dividindo com o inglês o *status* de idioma oficial –, e apresenta uma forte ligação com a identidade muçulmana, embora se assemelhe ao hindí, que se vincula ao bramanismo. Na modalidade escrita, aparenta-se ao árabe, mas, em sua formação, sofreu também influência persa e turca. Além de incontáveis variações surgidas da coexistência com dialetos e línguas regionais, o urdu possui uma forma literária, o rekhta, com um rol significativo de escritores, muitos em plena atividade, que remonta à cultura pré-islâmica. Ver: <<http://www.ethnologue.com/home.asp>>. Cf. também: DOSSIÊ CULT. Letras do Islã. São Paulo. *Cult* – Revista Brasileira de Literatura. Ano V. n. 53. p. 39-63, dez. 2001.

⁷² DICIONÁRIO ELETRÔNICO HOUAISS da língua portuguesa, 2001.

costuma usar a expressão “falsa esperança” –, pode assinalar essa mesma ambivalência no significante que designa o personagem criado por Rushdie, um escritor de língua inglesa, acostumado, porém, como sua criatura, com o

dialeto lixo de Bombaim, *Mumbai ki kachrapati baat-chit*, em que uma frase começava numa língua, pulava para uma segunda e até uma terceira e voltava para a primeira. O nome acrônimo que usávamos para isso era *Hug-me*. Hindi Urdu Gujarati Marathi English. Bombainitas como eu falavam cinco línguas mal e nenhuma bem.⁷³

Essa fala do narrador o coloca numa posição vicária, e, provavelmente, seria endossada pelo autor, tão familiarizado com esses jogos lingüísticos, com suas permutas, combinações e justaposições de sentidos, e que, presumivelmente, estão na base do nome Umeed.

Pode-se, assim, reconhecer nesse significante uma ambivalência que se expressa na quase homofonia com o inglês *meet*, em sua forma verbal – “encontrar”, “conhecer” “esperar” –, ou adjetiva – “apropriado”, “conveniente”, “justo”; também do inglês, tem-se a sonoridade do prefixo negativo [un-] a acionar no subconsciente do leitor o vocábulo *unmeet*, em que teríamos, entre várias acepções, “inapropriado”, “inábil”, “incompatível”. Na mesma trilha, como num rumor, a língua portuguesa identifica a presença do privativo [u-],⁷⁴ numa espécie de anulação subliminar do sentido dado – “Umeed, sabe?

⁷³ RUSHDIE, 1999a. p. 15. Voltarei a essa questão mais adiante, a fim de tratar do uso da língua, e, mais especificamente, do multilingüismo na obra de Salman Rushdie, a partir dos personagens de *O chão que ela pisa*, como forma de subjetivação nos processos identitários contemporâneos.

⁷⁴ Como em “utopia”, termo cunhado por Thomas Morus, em 1516, para designar sua ilha imaginária, com a latinização do advérbio de negação grego *ou* + *tópos* (lugar).

Substantivo feminino, quer dizer esperança.”⁷⁵ –, fazendo ressoar, ao longo do texto, na voz desse narrador multifacetado, a presença antagônica e concomitante da adequação e da inabilidade, do encontro e do desencontro, da esperança e da desesperança.

Se assim for, talvez se possa associar esse significante também aos estranhos seres criados por Julio Cortázar em sua insólita caricatura da vida portenha, *Histórias de cronópios e de famas*: “As esperanças sedentárias, deixam-se viajar pelas coisas e pelos homens, e são como as estátuas, que é preciso ir vê-las, porque elas não vêm até nós”.⁷⁶ Em sua curiosa “fase mitológica”, em que se narra uma “primeira e incerta aparição dos cronópios, famas e esperanças”, vêem-se essas criaturas em sua difícil convivência, às voltas com suas danças – a trégua, a catala e a “espera”. Mas há, nos pequenos contos de Cortázar, uma espécie de esvaziamento gradual do senso comum, e os pequenos seres revelam-se criaturas melancólicas, calculistas, obsessivas, irritadiças (humanas, enfim), nada afeitas à demora natural das coisas e dos tempos.

Por outro viés, na cultura ocidental, esse signo pode igualmente remeter a uma narrativa da mitologia grega. Segundo a lenda,⁷⁷ o titã Prometeu (do grego, “premeditação”), ao roubar do deus solar Hélios o segredo do fogo, para entregar à humanidade, teria sido punido por Zeus: “grande praga para ti

⁷⁵ RUSHDIE, 1999a. p. 26.

⁷⁶ CORTÁZAR, Julio. *Histórias de cronópios e de famas*. Trad. Gloria Rodriguez. 6.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998. p. 101.

⁷⁷ Ver: GRIMAL, Pierre. *Dicionário de mitologia grega e romana*. 3. ed. Trad. Victor Jabouille. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997. p. 353-54.

e para os homens vindouros! Para esse lugar do fogo eu darei um mal e todos se alegrarão no ânimo, mimando muito este mal. Disse assim e gargalhou o pai dos homens e dos deuses”.⁷⁸ Acorrentado no alto de uma montanha, Prometeu, durante o dia, teria uma águia a comer suas entranhas, sempre regeneradas, à noite, para o próximo ataque da ave. Segundo algumas versões, condenado a perpétuo suplício, o titã teria, antes, deixado aos cuidados de seu irmão, Epimeteu (“o que vê depois”), uma caixa – ou um vaso com tampa – contendo todos os males que poderiam recair sobre a humanidade – a mentira, a fome, a doença, a guerra, a morte. Para punir “os homens vindouros”, Zeus fez com que Hefesto criasse do barro argiloso a primeira mulher, que, recebendo de cada deus do Olimpo uma dádiva – beleza, graça, destreza manual, capacidade de persuadir –, foi nomeada Pandora (“a que possui todos os dons”). A irresistível mulher foi, então, incumbida de desposar Epimeteu para, posteriormente, enganá-lo e abrir a caixa de mazelas sob sua guarda. E assim foi, mas, ao ver as monstruosidades que escapavam do baú, Pandora o trancou novamente, restando em seu interior o último espírito maligno, justamente aquele que destruiria a “esperança”. Em outros recontos, Zeus teria dado o vaso diretamente a Pandora, sem que ela soubesse de seu conteúdo, para entregá-lo a Epimeteu como presente de núpcias, e a “curiosidade feminina”⁷⁹ viria a se encarregar da desastrosa soltura. Nessa variação, que

⁷⁸ Hesíodo. Mito de Pandora e Prometeu. In: _____. *Os trabalhos e os dias*. Trad. Mary de Camargo Neves Lafer. São Paulo: Iluminuras, 1996. p. 27-9.

⁷⁹ Na tradição judaico-cristã, é também pela ação da primeira mulher, Eva, que a humanidade será confrontada pela ira divina, passando a conhecer a dor, o sofrimento e a mortalidade. Cf. Gn 3,1-24. In: *Bíblia de Jerusalém*. 2002. p. 37-9.

conduz a um desenlace de ordem inversa, teria sido trancafiada, no fundo da caixa, a própria esperança.

A incongruência no desfecho dessas versões do mito ajuda a revestir de ambigüidades o significante, via de regra, benfazejo: ter esperança é confiar, ter fé, acreditar numa possibilidade, permanecer em expectativa. Mas justamente essa permanência, esse renovado adiamento, pode significar, como no martírio de Prometeu, também a perpetuação da dor, visão corroborada, com certa carga poética, pelo aforismo “A esperança”, de Nietzsche:

Pandora trouxe o vaso que continha os males e o abriu. Era o presente dos deuses aos homens, exteriormente um presente belo e sedutor, denominado “vaso da felicidade”. E todos os males, seres vivos alados, escaparam voando: desde então vagueiam e prejudicam os homens dia e noite. Um único mal ainda não saíra do recipiente: então, seguindo a vontade de Zeus, Pandora repôs a tampa, e ele permaneceu dentro. O homem tem agora para sempre o vaso da felicidade, e pensa maravilhas do tesouro que nele possui; este se acha à sua disposição: ele o abre quando quer; pois não sabe que Pandora lhe trouxe o recipiente dos males, e para ele o mal que restou é o maior dos bens – é a esperança. Zeus quis que os homens, por mais torturados que fossem pelos outros males, não rejeitassem a vida, mas continuassem a se deixar torturar. Para isso lhes deu a esperança: ela é na verdade o pior dos males, pois prolonga o suplício dos homens.⁸⁰

De uma maneira ou de outra, persiste a ironia no substrato da lenda: se considerarmos a esperança irremediavelmente aprisionada no fundo da caixa, a humanidade ficaria privada de qualquer alento diante de uma

⁸⁰ NIETZSCHE, Friedrich-Wilhelm. *Humano, demasiado humano*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p. 63.

existência de aflições, restando tão-somente o seu contrário, a desesperança. Se, de outro modo, como sugere a primeira versão, ela se tornasse indestrutível, castigo maior: a humanidade estaria condenada a sonhar, em vão e para sempre, com o triunfo sobre seus males: “esperança, a última que morre”. Umeed Merchant, sobrevivente, ficará para contar a história.

Aliado a esse prenome singular, o nome de família acrescenta outras conotações à designação do personagem de Rushdie.

Como índice de ascendência de um indivíduo, o nome de família, ou sobrenome, traz implicações curiosas, revelando muito das sociedades em que se inserem as práticas que regulam o seu uso. Historicamente, essas práticas variam muito, mas, de modo geral, o sobrenome pode dar a conhecer a origem geográfica de uma família, atividades que exerciam, características de seus antepassados.⁸¹

Ao longo dos tempos, a designação de uma pessoa podia obedecer a normas consuetudinárias ou ser rigidamente legislada pelo Estado. Era usual, por exemplo, durante o Império Romano, a adoção de um *praenomen*, como antropônimo, ao que se seguia um *nomen*, que indicava o clã e, por último, o nome de família, ou *cognomen*. Em alguns casos, havia o acréscimo de um quarto nome (*agonemem*), que celebrava feitos memoráveis de seu possuinte.

⁸¹ A título de exemplo, quase passam despercebidos, fora das investigações etimológicas ou da genealogia, que, Johnson indica o “filho do John”; designações tão comuns como dos Santos, das Graças, Batista, dos Anjos, demarcam a longa influência do catolicismo nas culturas lusófonas e hispânicas; ou que a palavra latina *silva* (selva, bosque, floresta) originou o apelido toponímico tão difundido no Brasil.

Essa ordem vem variando, no entanto, de cultura a cultura e, muitas vezes, o nome de família precede o prenome, como ocorre entre os nipônicos.

São diversificadas também as formas de transmissão, havendo sociedades tradicionalmente patrilineares, enquanto outras legam o apelido familiar através do ramo materno ou de um ancestral feminino. Na constituição desse fascinante universo, vê-se a ocorrência de transmissões feitas não apenas por laços consangüíneos, mas também em razão de hereditariedade de bens ou por alguma forma de apadrinhamento – caso em que, muitas vezes, todo um grupo de convivência familiar, incluindo escravos, deveria usar o nome principal da casa – usos comuns, por exemplo, no feudalismo português; ou ainda por laços corporativos (econômicos, políticos, espirituais) – como ocorreu, por volta dos séculos X e XI, com a aristocracia comercial veneziana e durante as Cruzadas. Há, ainda, a ocorrência de sobrenomes dados por terceiros (apelido, alcunha) ou escolhidos pelo próprio indivíduo para se afirmar num determinado grupo ou local (toponímicos), com posterior fixação e transmissão à descendência. As alianças conjugais irão determinar, em certos momentos, que a mulher acrescenta ao seu o sobrenome do marido ou mesmo abdique do seu nome familiar em favor do nome do cônjuge – o que remete a um passado histórico, mas que ainda remanesce em algumas culturas, no qual a mulher era propriedade da família do pai, passando a pertencer, com o casamento, à família do marido.

Caso peculiar é o da cultura indiana, uma das mais antigas do mundo, remontando há aproximadamente 7.000 anos, com quatro grandes

religiões nativas – hinduísmo, budismo, jainismo e siquismo – e mais de 1 bilhão de habitantes comunicando-se através de um número extraordinário de dialetos e idiomas. As designações dos indivíduos refletem, pois, a diversidade cultural e lingüística do subcontinente.⁸² De maneira semelhante ao que ocorria nas demais civilizações antigas, o patronímico sempre foi designação corriqueira, sendo habitual, desde tempos remotos, uma conversão, pelo sânscrito, para a sua constituição: sendo o pai Suddha, o filho seria Suddhi, o neto Suddhya, e Suddhyayana o bisneto. É freqüente também a troca legal de nomes por questões religiosas, já que a dimensão espiritual parece ter, na Índia, uma expressão ímpar na vida prática dos indivíduos. Considerando-se apenas o bramanismo – ou hinduísmo –, a fonte mais antiga dos nomes próprios advém dos vários nomes de Deus⁸³ – e dos deuses, já que se trata de uma crença de natureza politeísta, com divindades e cultos familiares, normalmente ligados à ancestralidade. Há também a incorporação dos nomes de casta ou seitas de pertencimento local – Krishna, indica um seguidor de Vishnu; Shama, é para a casta de Brahmanes do Norte da Índia; *das* ou *dasa* é um sufixo que indica “servo”, derivando, por exemplo,

⁸² Além da Índia, o Paquistão, o Bangladesh, e, às vezes, também o Nepal e o Butão, são incluídos no que se costuma chamar “subcontinente indiano”. Essa denominação, normalmente, se refere a áreas de dimensões significativas que apresentam algum traço geológico unificador e/ou algum elemento que componha uma espécie de fronteira natural – nesse caso, uma placa tectônica e a cordilheira do Himalaia; mas, politicamente, essas áreas são consideradas como parte de um continente. Assim, dependendo da abordagem, a Europa ou a Ásia podem ser referidas como subcontinentes da Eurásia; a América do Norte e a América do Sul podem ser entendidas como subcontinentes da América, e assim por diante. Trata-se, portanto, de uma terminologia relativa; e, embora menos comum, há também a possibilidade de se aplicar essa designação com foco geopolítico a regiões ou sub-regiões que apresentam características históricas, étnicas ou culturais muito diversas em relação ao seu continente de pertencimento político, como é o caso do Oriente Médio.

⁸³ Na crença hindu, há somente um Ser Absoluto, conhecido como Brahman, mas que deve ser buscado através da devoção a formas particulares de deidade, entre as centenas de nomes e aspectos de Brahman que essas formas representam.

Kumaradas, Krishnadasa. A escolha do prenome parece ainda mais complexa aos olhos de uma cultura exógena. Essa designação leva em conta a sílaba mística dos *Nakshaatra* do indivíduo – sua estrela de nascimento –, havendo mais de cem sons distintos para esse fim. Ocorre, finalmente, que um indivíduo pode ter muitos nomes durante a vida, adotados, por exemplo, como resultado de uma benção recebida num templo ou em razão de etapas de iniciação espiritual consecutivas.⁸⁴

Em culturas ágrafas, como é o caso dos povos indígenas ou de remanescentes de quilombos no Brasil, há uma particularidade quanto ao conhecimento dos processos de nomeação dos indivíduos – como de toda a realidade que de resto atribuímos a eles –, exatamente porque essa realidade nos chega traduzida por e para um sistema lingüístico completamente alheio a essas civilizações – muitas vezes, até mesmo sem representação sonora correspondente –, em que a artificialidade é, de certo modo, mais acentuada que nos processos tradutórios entre línguas que dispõem da escrita. Mesmo com crescentes pesquisas etnográficas em torno dessa questão, o fato é que sabemos muito pouco sobre esses povos e, no limite, dificilmente teremos acesso às suas práticas de nomeação, pelo menos, não como processos autóctones, já que o seu “batismo”, além de constituir uma face histórica dos sistemas coloniais, resulta numa forma convencionalizada de identificação produzida pelo e para o “outro”.

⁸⁴ De maneira geral, no que se refere a aspectos culturais e religiosos do subcontinente indiano, muitas das informações apresentadas ao longo desta dissertação foram coletadas em palestras ou contatos com estudiosos e nativos da tradição Vedanta, em Belo Horizonte, e também com o auxílio dos professores Dilip Loundo, da University of Goa (Índia) e Carlos Alberto Gohn (FALE/UFMG).

Essa dificuldade é, em certa medida, minimizada quando se trata de culturas para as quais o registro da memória histórica, pela letra, é valorizado. Na Antigüidade judaica, por exemplo, sabe-se que era comum a indicação de filiação ou clã – Itzhak ben-Avraham (Isac filho de Abraão), Iossef ben Matitiahú ha-Cohen (José filho de Matatias, o sacerdote).⁸⁵ Na diáspora, os judeus se viram obrigados a adotar designações diversas, através de nomes não-cristãos, para diferenciá-los das populações cristãs locais ou o inverso, para assinalar sua conversão sumária, pela imposição de nomes cristãos, durante a Inquisição; ou, ainda, para identificá-los, durante o III Reich, a fim de que lhes fossem aplicadas restrições ou cobrados impostos. Registram-se, também, os topônimos, como o do filósofo marrano Baruch de Spinoza⁸⁶ ou o de Glückel von Hameln, designação adotada por Glikl bas Judah Leib, uma das primeiras cronistas da literatura ídiche (1646-1724). Como ocorre com o narrador de Salman Rushdie, também era corrente, na formação dos nomes judeus, a referência a uma atividade profissional: Weber (tecelão), Fishmann, del Médigo, Mercande. Recentemente, o músico e compositor Jorge Mautner, de ascendência judaica, publicou parte de sua autobiografia, em que

⁸⁵ Caso curioso e bastante polêmico, a hibridização do nome pelo qual ficou conhecido esse historiador judeu – Flávio Josefo – carrega as contradições de sua biografia: Josefo (Iossef) é o prenome bíblico que recebeu do pai. Foi capturado na Galiléia, no ano 67, durante a revolta judaica contra a ocupação da Palestina, numa manobra de resistência, com a tropa que comandava. Conta-se que ele teria proposto aos seus homens estrangularem-se uns aos outros, por sorteio, a renderem-se aos romanos. Ao fim, ele sobrevive, e entrega-se, predizendo, na ocasião, a subida de Vespasiano ao trono do Império, o que se cumpre no ano 69. Após a guerra, foi por este libertado e feito cidadão romano, como recompensa pelo vaticínio. O prenome torna-se, então, um cognome associado ao nome de família do Imperador – Tito Flavio Sabino Vespasiano. Com sua extensa obra, constitui uma das poucas fontes sobre a história judaica na Antigüidade; contudo, pesa sobre seu nome a suspeita de traição.

⁸⁶ Sobre o marranismo e a complexa construção identitária de Spinoza, é importante a leitura do ensaio de Ricardo Forster, *A ficção marrana: uma antecipação das estéticas pós-modernas*, publicado pela Editora UFMG, em 2006.

menciona esse costume, através do qual herdou o sobrenome paterno, que significaria “aquele que cobrava pedágio para atravessar a ponte”.⁸⁷

Costume similar vigorava na Bombaim em que nasceu Umeed Merchant, em 1947, em pleno curso do processo de independência da Índia; ali, o sobrenome familiar também advinha da atividade de trabalho exercida por um ancestral, e, numa tradução “ao pé da letra”, o narrador de *O chão que ela pisa* seria um “mercador de esperança”.

Merchant, de etimologia incerta,⁸⁸ apresenta, contudo, um significado inequívoco, reconhecível em muitas línguas modernas, mesmo em vocábulos em desuso: *merchant* no inglês; *marchand*, no francês; *mercante*, *mercader*, do espanhol. Na língua portuguesa, “mercador”, do substantivo latino *mercátor, óris*, é “aquele que compra para revender, por atacado ou a varejo; negociante”,⁸⁹ associando-se a esse vocábulo um vasto campo léxico-semântico – merca, mercante, mercado, mercadoria, comércio, tráfico, mascate –, com desdobramentos diversos no idioma ativo. Sua base semântica, no entanto, guarda sempre a noção comum de “troca” de valores – sejam eles de ordem material ou não –, em que a figura do mercador atua na

⁸⁷ MAUTNER, Jorge. *O filho do holocausto: memórias (1941-1958)*. Rio de Janeiro: Agir, 2006. Ainda com referência ao sentido do nome próprio no interior da cultura judaica, vale lembrar a bela produção do cineasta húngaro István Szabó: *Sunshine*, o despertar de um século (*A napfény íze* – Hungria; *Sunshine*, ein hauch von Sonnenschein – Alemanha; *The taste of Sunshine* – Canadá, 1999).

⁸⁸ Num intrincado labirinto de línguas de origem semíticas, para as quais as fontes etimológicas são escassas e dispersas, o vocábulo apresenta relações inesperadas, por exemplo, com o termo “árabe”, (*arab*) que hoje designa os membros de grupos étnicos que se identificam como tal, por razões genealógicas ou lingüísticas, mas que também comporta o significado de “comerciante” – e de “oeste”, “deserto”, “mistura”. Uma hipótese provável para essa radicação remotíssima talvez não se situe nos aspectos morfológicos do termo, mas na presença ativa desse personagem junto aos povos nômades do deserto.

⁸⁹ DICIONÁRIO ELETRÔNICO HOUAISS da língua portuguesa, 2001.

mediação de interesses e propicia o trânsito de mercadorias entre as partes, uma atividade cujas origens, assim como o vocábulo, se perdem no tempo, muito distantes ainda da adoção de meios simbólicos, como a moeda,⁹⁰ para intermediar as transações. De qualquer modo, na dinâmica das civilizações, a ação do mercador vai muito além do desenvolvimento das economias, em sentido estrito, e, como assíduo freqüentador de lendas e relatos históricos, funciona como agente de intercâmbio não apenas de especiarias, mas de linguagens, costumes, tecnologias, crenças, saberes, fixando-se no imaginário popular como personagem quase mitológico, talvez da mesma linhagem do narrador arquetípico da tipologia benjaminiana, o “marujo comerciante”.⁹¹ Desde os primórdios, era o mercador que ia e vinha – sempre de “terras distantes” – carregando não apenas os tecidos e utensílios, o espelho e o sal, os unguentos e o tear, mas, acima de tudo, as palavras de sonoridade estranha, as notícias de guerra, a música, os mitos, os deuses estrangeiros.

A figura metafórica do mercador-narrador está bem configurada em um ensaio de Lyslei Nascimento sobre a literatura ídiche no Brasil,⁹² em que a

⁹⁰ Observe-se que este termo vem do latim *monéta,ae*, cognome da deusa romana Juno (Hera, para os gregos) e, depois, nome do templo onde era adorada, em que se cunhavam peças metálicas com a efigie da deusa – daí, monetário, monetarismo. Ao longo dos séculos, muitas coisas, por sua utilidade ou beleza, assumiram a função de moeda na troca por outros produtos ou servindo como parâmetro de valor, como, por exemplo, o gado, especialmente o bovino (do latim *pecus*), do qual deriva pecúnia, pecúlio; e, no mesmo contexto, o termo “capital”, de cabeça (do latim *caput,itis*, pl. *capita*). A moeda, com a função que conhecemos hoje, surge, provavelmente, por volta do século VII a. C.

⁹¹ Cf. BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras escolhidas, v. I. 7.ed. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 197-221.

⁹² NASCIMENTO, Lyslei. Cidades e textos invisíveis: Meir Kucinski e a literatura ídiche no Brasil. *Noah/Noaj: revista literária*. WALDMAN, Berta; AMÂNCIO, Moacir (Org.). Edição Especial. n. 16/17. Asociación Internacional de Escritores Judíos en Lengua Hispana y Portuguesa. São Paulo/Jerusalém: Associação Editorial Humanitas – USP/Universidade Hebraica de Jerusalém, jun., 2007. p. 243-253.

autora trata das trocas culturais ocorridas com a imigração judaica para o país, a partir da década de 1920. Em sua reflexão, a pesquisadora retoma a cidade de Eufêmia, imaginada por Italo Calvino como ponto de convergência sazonal dos mercadores de sete nações, e na qual o comércio de bens materiais era apenas o pretexto para que pudessem, ao cair da noite, “ao redor das fogueiras em torno do mercado, sentados em sacos ou em barris ou deitados em montes de tapetes”, ouvir e contar histórias sobre lobos, irmãs, tesouros, amantes, batalhas.⁹³ Depois desses encontros, ao retornarem para suas cidades de origem, “o lobo terá se transformado num outro lobo, a irmã numa irmã diferente, a batalha em outras batalhas”, e o “comércio das narrativas na cidade de Eufêmia será, por fim, um momento em que se troca, invariavelmente, de memória”.⁹⁴ Relatar as histórias de família, acionar, pela narrativa, a memória de uma pátria distante, era fundamental na diáspora. Para o judeu imigrante, “o exercício de narrar-se no exílio era questão fundamental para a própria sobrevivência e a sobrevivência de sua história”.⁹⁵ Diferentemente dos mercadores que se reuniam em Eufêmia, muitas vezes, esses judeus não teriam como retornar ao *shtetl*, à sua aldeia de origem, pois a guerra, na Europa, já havia desfigurado o cenário e as fronteiras de suas pátrias de procedência. O lirismo e a beleza da cena descrita por Calvino não estará, desse modo, presente na experiência concreta e “nem sempre amistosa” desses imigrantes, narradores por excelência, mas a imagem dos encontros no

⁹³ Cf. CALVINO, I. *As cidades invisíveis*. Trad. Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. p. 38-9.

⁹⁴ NASCIMENTO, 2007. p. 243.

⁹⁵ NASCIMENTO, 2007. p. 245.

mercado da cidade imaginária serve para afirmar a inevitabilidade das trocas imateriais que se dão nos contatos entre culturas diversas, através das memórias intercambiadas, dos relatos partilhados, das narrativas.

Se o nome é um augúrio,⁹⁶ como acreditavam os antigos romanos, a Umeed Merchant estaria predestinada a tarefa de amear histórias dispersas – a sua, a dos amigos Ormus e Vina, a de seus pais, de sua terra natal, do mundo que irá percorrer. Histórias repetidamente estilhaçadas e remisturadas no solo comum de uma memória coletiva, mescla inapreensível de múltiplas memórias. Ao tentar recompor esse mosaico, Umeed assemelha-se ao deus bifronte, Janus,⁹⁷ buscando atar, no presente – o tempo da escrita –, os fios desfeitos do passado às franjas de um futuro imponderável.

Vã esperança, ou dissimulado desespero; o fato é que, pela mão demiúrgica de Salman Rushdie, Umeed Merchant não será dispensado dessa tarefa, nem mesmo mudando de nome – como bom indiano que, à sua revelia, nunca deixaria de ser.

Já adulto, Umeed adotará o apelido dado por Vina, ainda na infância: “Pseudônimos, nomes de palco, nomes de trabalho: para autores, atores, espões, são máscaras úteis, escondendo ou alterando a verdadeira identidade do sujeito”.⁹⁸

⁹⁶ *Nomen est omen*: “O nome é um augúrio”, dito proverbial corrente à época do Império Romano.

⁹⁷ Janus, deus romano, sem correspondente em outras mitologias, era representado com duas faces, uma a olhar para o passado, outra para o futuro. Regia, assim, os terminos e os começos. Era também o guardião dos portais do céu, sendo responsável por abrir as portas para o ano novo, derivando dessa lenda a designação do mês de janeiro, no calendário gregoriano.

⁹⁸ RUSHDIE, 1999a. p. 25.

Apenas essa fala já seria um bom motivo para se pensar nos obscuros processos de subjetivação e nos sentidos atribuídos ao nome próprio como índice identitário ou, pelo menos, nas relações que esse personagem estabelece com aquilo que o identifica perante os outros: “quando comecei a me chamar de *Rai*, príncipe, senti como se tivesse tirado um disfarce, porque estava revelando ao mundo meu mais querido segredo, esse apelido que Vina usava para mim desde criança, o emblema do meu amor infantil”.⁹⁹

Mais uma vez, Barthes se mostra oportuno: “Um nome próprio deve sempre ser interrogado cuidadosamente, pois o nome próprio é, por assim dizer, o príncipe dos significantes; suas conotações são ricas, sociais e simbólicas”.¹⁰⁰

Rai é, pois, uma ocidentalização de Raj, palavra que vem do sânscrito – *mahai*, grande, e *rajan* ou *raj*, rei, governante ou estado (e, com essa conotação, passou a designar, na experiência indiana, o Império Colonial inglês) –, derivando daí, também o título honorífico “marajá”. E, em seu rastro curioso, teremos *raja*, no árabe, significando nada mais que “esperança”:

“Você anda feito um rajzinho”, ela me disse [Vina], carinhosa, quando eu tinha apenas nove anos e usava aparelho nos dentes, “só os seus amigos sabem que você não passa de um tonto que não presta para nada”.¹⁰¹

⁹⁹ RUSHDIE, 1999a. p. 25.

¹⁰⁰ BARTHES, Roland. *A aventura semiológica*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 311.

¹⁰¹ RUSHDIE, 1999a. p. 25.

A primeira etiqueta que distingue o personagem – seu nome próprio – é, portanto, rasurada desde o início. As ricas conotações sociais e simbólicas dos nomes através dos quais ele se reconhece – e pelos quais é reconhecido – se interpenetram e potencializam sua caracterização, confluindo na construção de uma voz narrativa anfibológica, multivalente. O nome, nesse âmbito, institui uma identidade, ainda que protéica, polissêmica.

Isso era Rai: um menino-príncipe. Mas chega o fim da infância e Ormus Cama é que acabou sendo o Príncipe-Encantado de Vina, não eu. Mesmo assim, o apelido grudou em mim. [...] *Rai*. Significa também desejo: o pendor pessoal de um homem, a direção que ele escolhe seguir; vontade, a força do caráter de um homem. Eu gostava de tudo isso. Gostava de que fosse um nome que viajava bem, todo mundo conseguia dizer, soava bem em qualquer língua. E se por acaso aparecia um “*Hey, Ray*” naquela poderosa democracia da pronúncia errada que são os Estados Unidos, eu não tinha disposição para discutir, só pegava os melhores trabalhos e saía da cidade. E em outra parte do mundo, Rai era música. Na terra natal dessa música, veja só!, fanáticos religiosos começaram ultimamente a matar músicos. Acham que a música insulta deus, que nos deu vozes, mas não quer que a gente cante, que nos deu livre-arbítrio, *rai*, mas prefere que a gente não seja livre. Bom, hoje todo mundo diz: Rai. É só um nome a mais, é fácil, tem estilo. A maioria das pessoas nem sabe o meu nome verdadeiro.¹⁰²

Entendido no devido contexto da criação literária, pode-se dizer que Rushdie nomeia seus personagens como fariam alguns pré-socráticos, como Heráclito, por exemplo, para quem “os nomes são justos por natureza,

¹⁰² RUSHDIE, 1999a. p. 25-6.

mas encontram-se em constante mudança, como todas as coisas”.¹⁰³ Sendo assim, nada mais apropriado para definir a “natureza” desse narrador polimórfico, mutante (“como todas as coisas”), que um *nome-alcunha* – ou dois – com “valor etimológico *determinado e consciente*, o qual, ainda por cima, *caracteriza a personagem que o traz*”,¹⁰⁴ nome que jamais é neutro, como diz Bakhtin, na epígrafe desta seção.

Por essa via de investigação, vê-se que a prática de nomeação constitui um problema antigo e diz respeito à própria concepção de realidade que as civilizações constroem a cada momento. Por intermédio dessa prática, a lógica clássica continua a reverberar: para Platão, o “nome é um órgão ou instrumento destinado a pensar o *ser* das coisas”; e, todavia, destina-se igualmente a pensar o *não-ser* das coisas. É oportuno, neste momento, retomar o conceito de *Phármakon*, ou seja, a farmácia platônica que, para Jacques Derrida, é o lugar da *différance*, de “onde a dialética vai extrair seus filosofemas, que não se apreendem mais pelas oposições (alma/corpo, bem/mal, dentro/fora, memória/esquecimento, fala/escritura, etc.) e sim se estabelecem pelo jogo e movimento”. Derrida abre sua reflexão dizendo que um texto só é um texto

se ele oculta ao primeiro olhar, ao primeiro encontro, a lei de sua composição e a regra de seu jogo. Um texto permanece, aliás, sempre imperceptível. A lei e a regra não se abrigam no

¹⁰³ Cf. MORA, José Ferrater. *Dicionário de filosofia*. Trad. Roberto Leal Ferreira e Álvaro Cabral. 3.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998. p. 508.

¹⁰⁴ BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. O contexto de François Rabelais. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Editora da Universidade de Brasília, 1999. p. 405.

inacessível de um segredo, simplesmente elas nunca se entregam, no *presente*, a nada que se possa nomear rigorosamente uma percepção.

Com risco de, sempre e por essência, perder-se assim definitivamente. Quem saberá, algum dia, sobre tal desaparecimento?¹⁰⁵

O mesmo se pode dizer de um *nome-alcunha* necessariamente marcado pela ambivalência, pela coexistência de sentidos que não se dão a ver a não ser por pequenos lampejos, por entre a textura emaranhada de nomes vários, de outros textos; um nome que, jamais neutro, é ele mesmo uma encruzilhada de linguagens cifradas. É possível pensar, assim, que também o mundo das coisas – o que se entende como “realidade concreta”, objetiva, mas, principalmente, como espaço de subjetivação – só se deixe apreender por vislumbres, presumindo-se aí uma realidade outra, intervalar, que se insinua tão-somente na zona fronteira entre “as palavras e as coisas”, onde tudo começa.

Embora nem todas as civilizações tenham mitos cosmogônicos fundados em torno da “palavra”, mesmo porque grande parte deles tem suas raízes numa era pré-verbal, a mística em torno da Escritura, do “texto sagrado”, constitui um rastro significativo.

A complexa tradição hindu baseia-se em quatro textos escritos em sânscrito, os *Vedas* (“conhecer”, “conhecimento”). O conjunto tem datação diferenciada, mas acredita-se que o primeiro deles, o *Rigveda*, tenha surgido

¹⁰⁵ Ver DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. 2.ed. Trad. Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 1997. p. 7. Também sobre essa noção, ver SANTIAGO, Silviano. *Glossário de Derrida*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976; e NASCIMENTO, Evando. *Derrida e a Literatura: notas de literatura e filosofia nos textos da desconstrução*. Niterói: EdUFF, 1999.

cerca de 1.500 anos antes da Era Cristã, já como resultado de uma longa tradição oral. Segundo a crença, os textos védicos foram “revelados” pelo Ser Supremo a sábios que os foram transmitindo até a sua compilação escrita. De modo geral, essas Escrituras compreendem o que o hinduísmo toma pela palavra de Deus; são vários tipos de texto, nuclearmente, mantras primordiais – hinos, orações, fórmulas mágicas, prescrições de conduta – que se prestam, entre outras funções, à evocação dos nomes sagrados de Deus e à prática ritual. Para os hindus, os mantras carregam sons transcendentais que refletem os múltiplos aspectos de Deus.

Já segundo a Cabala, a linguagem foi diretamente outorgada por Deus aos homens e, ao concebê-la “como um sistema estruturante da criação e da manutenção do universo, essa doutrina judaica, medieval, preocupa-se em elaborar um pensamento religioso, místico e teórico que descreva a linguagem, antes de tudo, como ato criador”. Para a Cabala, busca-se uma aproximação do homem a Deus, o criador, mediante a contemplação e a iluminação, mas também a partir da investigação sobre o intelecto e suas possibilidades de expansão. Configurando-se como parte de um mistério a ser desvendado, o intelecto seria um meio para se alcançar o Nome Inefável de Deus e, por conseguinte, o seu poder criador. Ou seja, a capacidade de nomear as coisas seria também uma capacidade de criar.¹⁰⁶

¹⁰⁶ Ver: NASCIMENTO, Lyslei de Souza. *Vestígios da tradição judaica: Borges e outros rabinos*. Belo Horizonte. 293p. Tese (Doutorado em Literatura Comparada). Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários (PósLit), Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, 2001. p. 209.

Também da tradição judaica, a lenda do Golem é emblemática quando se pensa o nome, ou o ato de nomear, como meio instituinte de uma realidade estruturada. A palavra hebraica *golem* – uma derivação de *gelem*, “matéria-prima” – refere-se a “algo sem forma e imperfeito”. Segundo uma das versões mais conhecidas da lenda, o Golem de Praga, o Rabino Yehudah ben Bezalel Löwe (1525-1609), para defender o gueto judaico da ação violenta de seus perseguidores, moldou um grande boneco de argila em forma humana e escreveu em sua testa uma palavra mágica: *'emet*, que, no hebraico, significa verdade. A criatura começou, então, a se mover e, segundo a narrativa, teria defendido os judeus de inúmeros ataques, mas, a certa altura, apaixonou-se pela filha do Rabino que, temendo a união, decide destruí-lo. Outras versões justificam a necessidade de eliminar a criatura por sua natureza imperfeita, por sua incapacidade de aprender e, principalmente de falar. Importa é que, ao fim, o Rabino apaga da palavra *'emet* (verdade) a letra Aleph – na transliteração, o sinal (’), que indica a aspiração da letra hebraica, representando o vento, o fôlego da vida. Ao se apagar a letra, o som aspirado do Aleph, desaparece o som vocálico do “e” – a palavra *'emet*, “verdade”, torna-se, então, *met*, “morto”.¹⁰⁷

Entre outros sentidos para a lenda, é possível entrever a relação muito próxima do nome – da palavra, da linguagem –, não apenas com a capacidade criativa, mas também com o poder destruidor. Na tradição

¹⁰⁷ Ver: NASCIMENTO, Lyslei. *O Golem: do limo à letra*. In: NAZARIO, Luiz; NASCIMENTO, Lyslei (Org.). *Os fazedores de golems*. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, FALE/UFMG, 2004. p. 17-37.

judaico-cristã, foi pelo verbo que o mundo se fez,¹⁰⁸ e é pela palavra divina – enquanto Lei, ordem (*nomus*) –, que tudo se mantém ou se desfaz.

Nessa visão, podemos lidar com certo traço herético da literatura, e do escritor, como espécie de demiurgo que, esquecendo-se de sua função intermediária, instrumental, a ordenar a matéria como simples mandatário de Deus, acaba por aspirar ao lugar do criador.¹⁰⁹

É assim que, na surpreendente cosmologia de Italo Calvino, *As cosmicômicas*,¹¹⁰ o discurso científico dá o mote para uma série de episódios que retratam a origem do universo e seus absurdos desdobramentos, testemunhados por um estranho e ubíquo personagem nomeado, como os demais, por desconcertantes notações matemáticas – dízimas, funções, equações quadráticas, logaritmos. O *velho Qfwfq* estará, pois, presente no momento do *Big-bang*, a “grande explosão” que, segundo o enunciado que abre a narrativa, “teria ocorrido há cerca de quinze ou vinte bilhões de anos”. No início, tudo e todos estavam reunidos em um só ponto:

Ninguém sabia ainda que pudesse haver o espaço. O tempo, idem; que queriam que fizéssemos do tempo, estando ali espremidos como sardinha em lata? [...] Cada ponto de cada

¹⁰⁸ Ver Gn 1,1-31; 2,1-25. In: *Bíblia de Jerusalém*. 2002. p. 33-7.

¹⁰⁹ Dois romances de Moacyr Scliar colocam em cena esse desejo de emulação a Deus pela busca da fórmula da criação através da palavra: *A mulher que escreveu a Bíblia* (1999) e *Cenas da vida minúscula* (2003); analiso este último, na perspectiva da prática intertextual no discurso ficcional contemporâneo, em: SILVA, Vívien Gonzaga e. *Cenas da vida minúscula: a escrita que habita entre nós*. In: CORNELSEN, Elcio; NASCIMENTO, Lyslei (Org.). *Estudos Judaicos*. Ensaios sobre literatura e cinema. Belo Horizonte: Faculdade de Letras, FALE/UFMG, 2005. p. 145-151.

¹¹⁰ CALVINO, Italo. *As cosmicômicas*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 45-50.

um de nós coincidia com cada ponto de cada um dos outros em um único ponto, aquele onde todos estávamos”.¹¹¹

E, numa hilariante paródia de certas cosmogonias, o universo também nasce do poder mágico da palavra, mas não de qualquer palavra: “Pessoal, se tivesse um pouco mais de espaço, como gostaria de preparar um tagliatelle!”. No texto de Calvino, o cosmos surge, portanto, de um outro universo, do mundo ordinário, doméstico e banal da convivência familiar, promíscua, traduzido nas palavras proferidas pela sra. Ph(i)Nk_O, uma espécie de matrona, infinitamente generosa e naturalmente sensual, “obscuro objeto do desejo” de todos os que se encontravam ali, sem exceção, espremidos no ponto único. A verbalização do desejo da sra. Ph(i)Nk_O parece aglutinar o desejo coletivo, total, concentrá-lo em intensidade absoluta, carga explosiva, ao mesmo tempo em que o dissipa em força original – por contração e expansão –,¹¹² tornando-se, pois, a chave da criação:

no exato momento em que a sra. Ph(i)Nk_O pronunciava aquelas palavras: “...um tagliatelle, heim, pessoal!”, o ponto que a continha e a nós todos se expandia numa auréola de distâncias de anos-luz e séculos-luz e milhares de milênios-luz, [...] um verdadeiro impulso de amor geral, dando início no mesmo instante ao conceito de espaço, e ao espaço propriamente dito, e ao tempo, e à gravitação universal, e ao universo gravitante, tornando possíveis milhares de sóis, de planetas, de campos de trigo e de sras. Ph(i)Nk_O, esparsas

¹¹¹ CALVINO, 1992. p. 45.

¹¹² Como num dos princípios da Cabala moderna, fundamentada, no século XVI, nas interpretações de Moisés de Cordovero e de seu discípulo Isaac Luria, a criação surge pela recorrência de um processo trifásico, cujo evento central é sempre a catástrofe. Nessa interpretação, as fases da criação aparecem, respectivamente, como *tzimzum* (contração); *sheviráh* (a quebra dos vasos – a catástrofe); e *tikún* (restituição, ou reconstrução), considerando-se, aqui, que tal reconstrução implica transformação, inovação e, possivelmente, uma forma de expansão.

pelos continentes dos planetas batendo a massa com seus braços enfarinhados, untuosos e generosos, enquanto ela se perdia a partir daquele instante, deixando-nos a recordá-la saudosos.¹¹³

Escrituras insurgentes – o atributo sagrado da criação, o poder de vida e de morte sobre as criaturas de barro, como Pandora ou o próprio Golem, é requisitado também por alguns ficcionistas, que nominam, designam, dão vida a suas criaturas de papel.

Ao me propor a leitura do romance de Salman Rushdie, sabia que teria que levar em conta o jogo de revelação e ocultamento de que fala Derrida, e considerar o risco de “esquecer” alguns sentidos, como parte inalienável do processo de leitura, como recomenda Barthes em sua “aventura semiológica”.¹¹⁴ Como se estivesse diante de outros textos, da estirpe, por exemplo, de Jorge Luis Borges, Italo Calvino, Julio Cortázar, Kafka, seria necessário, e até saudável, esquecer sentidos, mas também rastrear outros tantos que lampejam no fundo da caixa, no inferno da linguagem a que conduz o narrador de *O chão que ela pisa*, com sua identidade rasurada, com sua face bifronte, ou – num acréscimo, pequeno suplemento de leitura –, com suas pegadas de Curupira – e é provável que Rushdie gostasse desse mito tão brasileiro –, que apontam arditamente uma trilha falsa, um caminho enganoso na *selva oscura* dessa narrativa.

¹¹³ CALVINO, 1992. p. 49-50.

¹¹⁴ Cf. BARTHES, 2001. p. 307.

Em seu relato, Rai “Umeed” Merchant, personagem-narrador, multifário, nômade, mercador de histórias e de esperanças, irá problematizar formas diversas de estar no mundo, formas que encenam as complexas e muitas vezes contraditórias relações que se estabelecem entre o apego às origens, como elemento constitutivo da própria subjetividade, e certo “desenraizamento” que orienta, mas também desnorteia, essa mesma experiência subjetiva na contemporaneidade.

ROTAS

O que é ele? Um exilado. O que não deve ser confundido, não se deve permitir que seja, com todas as outras palavras que as pessoas pronunciam: emigrado, expatriado, refugiado, imigrante, silêncio, astúcia. Exilado é um sonho de glorioso retorno. Exilado é uma visão de revolução: Elba, não Santa Helena. É um paradoxo infundável: olhar para a frente olhando sempre para trás. O exilado é uma bola atirada para muito alto no ar. Ele ali fica, dependurado, congelado no tempo, traduzido numa fotografia; negação de movimento, impossivelmente suspenso acima de sua terra natal, esperando o momento inevitável em que a fotografia comece a se mexer e a terra reclame o que é dela.

Salman Rushdie

O que significa amar um país? Talvez, essa seja a questão fundamental a se colocar frente à escritura de Salman Rushdie; penso ser esta a pergunta que ele, em sua performance de autor, se faz diante da página em branco, da tela em branco. Indagação que se impõe ao início de cada novo romance, sub-reptícia, furtiva, indistinta de outras interrogações que parecem repelir respostas definitivas – o que é um país? terra natal, pátria, nação?

Em junho de 2000, Rushdie escreve um texto, um diário de viagem, a que dá o título de “Um sonho de glorioso retorno”, incluído em seu livro mais recente, a coletânea de ensaios e artigos *Cruze esta linha*.¹¹⁵ No volume de textos, boa parte já publicada na imprensa, o escritor aborda temas diversos – literatura, arte, política, religião. Especificamente nesse relato, cujo título retoma a definição em epígrafe, retirada de *Os versos satânicos*,¹¹⁶ ele registra,

¹¹⁵ RUSHDIE, 2007. p. 183-224.

¹¹⁶ RUSHDIE, 1998. p. 199-200.

a partir dos preparativos de viagem, uma visita que fez à Índia, após doze anos de afastamento.

Com esse pretexto, acaba construindo uma narrativa de sua experiência de exílio, iniciado voluntariamente em 1961, quando voa, “muito animado”, para o Ocidente, indo estudar na cidade medieval de Rugby, no condado de Warwickshire, Inglaterra, procedimento usual entre as famílias abastadas na Índia recém-independente. A partir de 1988, com a publicação de *Os versos satânicos*, esse exílio tomara outras conotações.

A Índia foi o primeiro país a banir o polêmico romance, “proscrito sem obedecer ao devido processo estipulado para essas questões, banido, antes de entrar no país” e, num tom passional, algo melodramático, como ele mesmo admite, Rushdie dará uma dimensão do significado desse episódio em sua vida:

Nada nos meus anos da peste, a década sombria que se seguiu à fatwa de Khomeini, me machucou mais que essa ruptura. Eu me sentia como um amante descartado, abandonado com seu amor não correspondido, intolerável. Dá para medir o amor pelo tamanho do buraco que ele deixa para trás.¹¹⁷

Na ordem islâmica, uma *fatwa* constitui um pronunciamento, com valor de lei, normalmente emitido por um especialista em assuntos religiosos, de modo a esclarecer uma questão que se apresenta obscura à jurisprudência muçulmana.¹¹⁸ Tem, nesse caso, certa semelhança com as bulas emitidas pelo

¹¹⁷ RUSHDIE, 2007. p. 184.

¹¹⁸ A jurisprudência islâmica (*Fiqh*) é constituída pelas decisões de dirigentes muçulmanos, a partir das quatro escolas sunitas (*Shafi'i*, *Hanafi*, *Maliki*, e *Hanbali*). Entre inúmeras subdivisões, a facção sunita

Vaticano, sob a chancela pontifical, com instruções, orientações e vetos aos fiéis católicos.

Como foi amplamente divulgado na imprensa internacional, em 14 de fevereiro de 1989, uma *fatwa* foi decretada pelo imã iraniano, o Ayatullah Al-Odhma Assayed Ruhollah Khomeini,¹¹⁹ condenando à morte Salman Rushdie, bem como quaisquer outros responsáveis, em todo o mundo, pela tradução ou publicação de *Os versos satânicos*. Em 1998, a partir de um acordo com o governo britânico, o Irã eximiu-se formalmente da aplicação da pena. Porém, líderes e fiéis das linhas radicais muçulmanas continuamente reafirmam sua irrevogabilidade, dando origem, no mundo factual, a uma série de narrativas que, via de regra, deveriam se manter nos domínios da ficção.¹²⁰

A julgar pela repercussão desse episódio, e pelas notas diárias que compõem “Um sonho de glorioso retorno”, a viagem mostrar-se-á bastante

é majoritária no mundo maometano, caracterizando-se por uma posição mais moderada, se comparada aos xiitas, aos ismaelitas ou aos kharijitas (ibaditas), outros ramos importantes dentro do islamismo. De modo geral, suas diferenças são demarcadas por variações na interpretação da *Sharia*, a Lei islâmica, e, principalmente, por divergências quanto ao direito de sucessão na liderança do Islã.

¹¹⁹ Khomeini viveu no exílio entre 1964 e 1979. Foi, primeiramente, deportado para a Turquia, em razão de fortes divergências com o então governante iraniano, o xá Mohammad Reza Pahlavi. Suas biografias indicam que teria sido expulso da Turquia e, depois, também pelas autoridades do Iraque, onde havia se instalado; foi, então, para a França, onde permaneceu aguardando seu “glorioso retorno” para o Irã. No exílio, organizou a resistência contra Reza Pahlevi, constituindo-se num líder natural da revolução que derrubaria o xá e instalaria a República Islâmica do Irã. Embora tenha se empenhado em ressaltar a natureza despótica do governo de Pahlevi, Khomeini dá início, em 10 de fevereiro de 1979, a uma das teocracias mais truculentas da história contemporânea.

¹²⁰ Entre outras conseqüências nefastas da *fatwa*, em 1991, o tradutor do livro para o japonês, Hitoshi Igarashi, da Universidade de Tsukuba, foi assassinado por um fanático religioso muçulmano; no mesmo ano, Ettore Capriolo, responsável pela tradução do romance para o italiano, é esfaqueado, mas sobrevive, assim como William Nygaard, seu editor na Noruega, gravemente ferido num atentado, em 1993. Misael Dursan, tradutor da edição brasileira do romance, até o momento, mantém-se a salvo de retaliações. Além desses episódios, protestos violentos, com a destruição de livrarias e queima pública de exemplares do livro ocorreram em todo o mundo, inclusive na Inglaterra. Alguns desses protestos estão registrados no documentário dirigido por Karsten Kjaer, *Bloody cartoons* (Dinamarca, 2006), sobre a crise deflagrada pela publicação das charges do profeta Maomé no jornal dinamarquês *Jyllands-Posten*, em setembro de 2005.

conturbada, cercada por um forte esquema de segurança, chapéus, óculos escuros e cachecóis, numa temperatura de quase 40°, para esconder a inconfundível barba, que “entrega tudo!”, segundo o advogado indiano de Rushdie. O autor viaja como convidado para a entrega do Prêmio Commonwealth para Escritores que, ao fim, será outorgado ao sul-africano John Maxwell Coetzee,¹²¹ graças ao voto decisivo de uma indiana, Shashi Deshpande, cujo “azedo julgamento” não conseguiria “estragar a festa. A Índia é o prêmio”, como afirma Rushdie.¹²² No entanto, outro fator parece pesar um pouco mais na justificativa para essa viagem:

Estou indo à Índia porque as coisas estão melhores agora e acredito que chegou a hora de ir. Estou indo porque, se não for, nunca saberei se dá para ir ou não. Estou indo porque, apesar de tudo o que aconteceu entre mim e a Índia, apesar dos machucados em meu coração, o anzol do amor está cravado fundo demais para ser arrancado. Acima de tudo, estou indo porque Zafar pediu para ir comigo. Já era hora de ele ser apresentado a seu outro país.¹²³

Zafar, filho do escritor, a essa altura com 20 anos, irá conferir uma dimensão extra à viagem – “uma pequena expedição de pai e filho”. A tensão gerada pelas ameaças de grupos fundamentalistas islâmicos, em consequência da frustrada tentativa de encobrir a presença do escritor no país, é então suplantada pela expectativa do reencontro com amigos, familiares e com

¹²¹ Coetzee receberia, no ano seguinte, o Nobel de Literatura; em 1991, a escritora Nadine Gordimer, também sul-africana, já havia sido agraciada com o prêmio.

¹²² RUSHDIE, 2007. p. 186 e 222.

¹²³ RUSHDIE, 2007. p. 187.

lugares do passado, e, principalmente, pela emoção de apresentar à Índia ao filho:

Olhe, Zafar, esse é o altar de um importante santo muçulmano; todos os caminhoneiros param ali e rezam para ter sorte, mesmo os hindus. Depois voltam para seus veículos e arriscam hediondamente a própria vida e a dos outros. [...] Olhe, Zafar, aquilo é um trator-reboque carregado de homens. Em época de eleição, o *sarpanch* ou chefe de cada aldeia recebe ordens de fornecer essas cargas para os comícios políticos. Olhe, aquelas são chaminés poluidoras dos fornos de tijolo fumegando nos campos. Fora da cidade o ar é menos sujo, mas também não é limpo. [...] Olhe, Zafar, os incompreensíveis acrônimos da Índia. O que é uma prancha WAKF? O que é uma HSIDC?¹²⁴

Entusiasmadas, às vezes sarcásticas, as explanações do escritor vão se mesclando ao resumo das notícias de jornais, às duras críticas à violenta política local, à recuperação de episódios históricos da Índia pós-independente. Comentários acerca do crescimento da economia, em razão da indústria eletrônica, e sobre os conflitos internos entre grupos radicais – congressistas, partidários da família Gandhi, sikhs – misturam-se a análises das relações internacionais do país, especialmente com os Estados Unidos e com o vizinho Paquistão, ferida aberta desde a divisão territorial, em 1947.

Aos olhos do filho, e também do leitor, Rushdie desenha a Índia do século XXI, maximizada nos *outdoors* e no trânsito caótico de Bombaim; a nova e a velha Delhi; as cidades de Jaipur, Fatehpur Sikri, Agra; a novíssima geração de escritores indianos: Shauna Singh Baldwin, Namita Gokhale, Raj

¹²⁴ RUSHDIE, 2007. p. 203-4.

Kamal Jha; o tráfego pesado de caminhões nas estradas que cortam o interior do país; a ferrovia que é objeto de litígio com o Paquistão; os templos, os campos de testes nucleares e os táxis-elefantes do colorido Rajastão.

Também aparece nesse desenho a cidade de Shimla, capital do estado de Himachal Pradesh, ao norte do país, com suas belas montanhas; chega-se ali, depois de uma hora e meia de carro, à cidadezinha de Solan, partindo de Chandigarh, cidade projetada por Le Corbusier. Em Solan, o escritor recuperou, após longo processo judicial, uma casa adquirida por seu avô na década de 1930, e que recebera como presente do pai, em seu aniversário de 21 anos. A casa, “um modesto chalé de pedra”, havia sido apropriada pelo governo estadual sob a alegação de que se tratava de “propriedade de pessoa evacuada”.

Zafar está prestes a completar 21 anos e, para Rushdie, esse ponto da viagem fecha um ciclo, e redime o escritor de uma responsabilidade assumida com a memória do pai, morto em 1987:

Está vendo, Abbaa, retomei a casa. Quatro gerações de nossa família, vivos e mortos, podem agora congrega-se aqui. Um dia, ela pertencerá a Zafar e seu irmãozinho, Milan. Numa família desenraizada e espalhada como a nossa, este pequeno terreno de continuidade significa muita coisa.¹²⁵

As recordações de outro exilado, Tzvetan Todorov, também remetem a um retorno à terra natal, Sófia, na Bulgária, ocorrido em maio de 1981, após dezoito anos de ausência. Embora se trate de um exílio

¹²⁵ RUSHDIE, 2007. p. 211.

“circunstancial, nem político, nem econômico”, já que Todorov deixou a Bulgária “em total legalidade”, a fim de aperfeiçoar os estudos, em Paris, suas reflexões sobre esse retorno deixam transparecer aspectos importantes dessa experiência: “O exilado de retorno ao país natal não é de todo semelhante ao estrangeiro em visita – nem mesmo ao estrangeiro que ele mesmo foi, no momento em que debutou no exílio”.¹²⁶

Para Todorov, esse momento foi motivo de grande inquietação, assim como o foi para Rushdie, mas é importante refletir sobre algumas questões que envolvem essa experiência, para que se possa situá-la no contexto da narrativa que analiso neste estudo.

Embora com idades bem diversas – Rushdie, com pouco mais de 13 anos; Todorov, já adulto –, é comum, na experiência dos dois autores, a naturalidade com que o primeiro afastamento em relação às suas raízes se insere em suas biografias: os dois deixam o país de origem de forma espontânea e legal, como opção para a continuidade dos estudos, e, mais relevante, com a perspectiva de retornarem sem embargos.

No caso de Todorov, essa naturalidade parece ter guiado a evolução dos fatos: “o provisório tornou-se definitivo”.¹²⁷ Rushdie, no entanto, demonstra ter construído algum sentido traumático para essa vivência ainda nos primeiros anos de distanciamento, a partir de um episódio de caráter comezinho:

¹²⁶ TODOROV, Tzvetan. *O homem desenraizado*. Trad. Christina Cabo. Rio de Janeiro: Record, 1999. p. 16.

¹²⁷ TODOROV, 1999. p. 15.

Poucos anos depois, meu pai, sem me contar, vendeu, de repente a Windsor Villa, a casa de nossa família em Bombaim. No dia em que soube disso, senti um abismo se abrir a meus pés. Acho que nunca perdoei meu pai por vender aquela casa, e tenho certeza de que se ele não a tivesse vendido eu ainda estaria morando nela.¹²⁸

Em seu relato, Rushdie ressalta um elo entre esse acontecimento e seu destino literário:

Desde então, meus personagens freqüentemente voam da Índia para o Ocidente, mas, romance após romance, a imaginação do autor ainda volta para casa. Isso, talvez, é o que significa amar um país: que a forma dele é também a sua, a forma como você pensa, sente e sonha. Que você nunca consegue realmente abandonar.¹²⁹

Esse fato fortuito da economia doméstica parece reprisar, assim, o significado daquele “pequeno terreno de continuidade”, outra casa, cuja história liga seus habitantes a uma raiz comum, a uma herança que atravessa o tempo e certifica, em sua solidez de pedra, a segurança e o conforto de se pertencer a algo, a alguém, a algum lugar.

A casa, o espaço doméstico, assume, então, o valor simbólico de uma origem perdida ou usurpada, metonímia do solo pátrio, do país que se ama, e para o qual não se pode voltar porque ele não mais existe, ou porque está interdito; (im)possibilidades que circunstanciam a condição de exilado.

¹²⁸ RUSHDIE, 2007. p. 183.

¹²⁹ RUSHDIE, 2007. p. 183.

Como exposto no relato de Todorov, o peso do distanciamento teria se apresentado exatamente quando se viu na iminência de voltar à Sófia, “em visita à própria casa”, impelindo-o a um esforço de reflexão:

As circunstâncias eram então: a duração da ausência; o caráter total da ruptura durante esses anos (não existe uma comunidade búlgara em Paris, ou, por falta de interesse, não a conheci; as notícias circulavam mal entre Sófia e Paris, a cortina de ferro contribuía para tal; e a descontinuidade entre estes dois lugares era realmente maior do que entre Paris e São Francisco, por exemplo).¹³⁰

A experiência de exílio, até então, não havia se colocado como um problema para Todorov, e, pelo que se apreende em seu texto, não parece ter-lhe rendido qualquer seqüela o fato de ser um estrangeiro no seio da sociedade francesa:

vivi, em meu contato com ela, não um salto brutal, mas uma passagem imperceptível da posição de *outsider* para *insider* [...]. Um dia, tive de admitir que não era mais um estrangeiro, ao menos não no mesmo sentido de antes. Minha segunda língua foi instalada no lugar da primeira sem choque, sem violência, ao longo dos anos.¹³¹

No entanto, será a língua – ou o trânsito entre línguas – que dará a Todorov uma outra escala de sua experiência. Em Sófia, ele deveria apresentar-se num congresso, e o trabalho de escrita parece ter posto em cena um complexo mecanismo de auto-identificação:

As dificuldades surgiram no momento em que comecei a traduzir minha exposição, escrita originalmente na língua de

¹³⁰ TODOROV, 1999. p. 15.

¹³¹ TODOROV, 1999. p. 16.

empréstimo, o francês, para o búlgaro, a língua de origem. Não era um problema de vocabulário ou de sintaxe; mas, ao mudar de língua, vi-me mudar de destinatário imaginário.¹³²

Para além da proficiência em dois idiomas, Todorov se viu enredado pela difícil tarefa de tradução do “valor do nacionalismo” a impor anos-luz de distância entre o seu passado, na Bulgária, e o seu presente, na França:

Tornou-se claro para mim, nesse momento, que os intelectuais búlgaros, aos quais meu discurso havia sido endereçado, não eram capazes de compreendê-lo como eu gostaria. A relação com os valores nacionais não tem o mesmo sentido quando habitamos um pequeno país (o nosso), situado na órbita de outro país, maior, ou quando vivemos no estrangeiro, em um terceiro país, onde estamos – como acreditamos – protegidos de qualquer ameaça proveniente de um vizinho mais poderoso. Paris era certamente o lugar propício a uma renúncia eufórica aos valores nacionalistas; Sófia o era muito menos.¹³³

O momento do retorno à Bulgária configura, assim, um reencontro não apenas com sua origem familiar, de algum modo, preservada pela proximidade afetiva, mas, também, com uma origem comum, com uma história coletiva, construída pelo compartilhamento da experiência política do país, sob o regime totalitário comunista – uma origem, portanto, assegurada pelos laços de nacionalidade; estes, suspensos por quase duas décadas.

Em princípio, importa, nesta investigação, perceber que a vivência do exílio implica nuances diferenciadas, em certa medida, vinculadas a

¹³² TODOROV, 1999. p. 17.

¹³³ TODOROV, 1999. p. 17.

condições concretas que cercam cada sujeito, desde a motivação do afastamento, até um eventual retorno – quando ocorre. Essas condições – sejam concernentes à história de vida de um indivíduo ou a uma história coletiva (contexto político, econômico, geofísico) – impõem-se à revelia dos projetos, do desejo daqueles que se vêem submetidos a elas, e instalam numa trajetória já em curso um ponto de ruptura, um corte inesperado, muitas vezes violento; por conseguinte, uma situação de sofrimento e trauma.

Por outro lado, essa ruptura, ou mesmo um relativo distanciamento das origens, pode resultar, também, numa experiência produtiva, compondo, sem grandes impactos, a subjetividade daquele que, em determinado instante, valoriza o auto-exílio como caminho coerente com seus propósitos, com seus anseios, o que parece ter ocorrido com Todorov, e mesmo com Rushdie, num primeiro momento. Isso não significa que não haverá impasses, confrontos, reflexos, mas é provável que o exílio não se apresente com a mesma carga traumática que ele assume quando é imposto.

Por isso mesmo, mostra-se oportuno refletir sobre variantes normalmente imbricadas na noção de exílio/exilado – por contraste, como faz Rushdie, com alguma dose de poesia, no trecho em epígrafe nesta seção: “emigrado, expatriado, refugiado, imigrante, silêncio”; ou, ainda, evocando uma extensa rede sinonímica que se formou em torno da idéia de exílio propriamente dita – banido, desterrado, deportado, nômade, estrangeiro.

Inicialmente, pode ser útil indagar certa visão essencialista que, muitas vezes, busca traduzir a condição de exilado, tomando, por exemplo, a perspectiva de Edward Said, para quem o exílio

é uma fratura incurável entre um ser humano e um lugar natal, entre o eu e seu verdadeiro lar: sua tristeza essencial jamais pode ser superada. E, embora seja verdade que a literatura e a história contêm episódios heróicos, românticos, gloriosos e até triunfais da vida de um exilado, eles não são mais do que esforços para superar a dor mutiladora da separação. As realizações do exílio são permanentemente minadas pela perda de algo deixado para trás para sempre.¹³⁴

As realizações do exílio, no caso de Said, sempre foram divididas entre a atividade intelectual – como docente, crítico literário e ensaísta – e a militância junto à causa palestina. Nascido, segundo suas declarações, em Jerusalém, numa família cristã de origem árabe, Said teria iniciado seus estudos no *St. Georges Academy*, um colégio anglicano, freqüentando, posteriormente, a unidade do Victoria College, no Cairo, quando sua família ali se instala, em 1947,¹³⁵ tendo contato, desde cedo, portanto, com uma educação secularizada, com seus *housemasters*, capitães e prefeitos, a refletir o modelo britânico de escola pública nesse período.¹³⁶ Transferindo-se para os

¹³⁴ SAID, Edward Wadie. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. Trad. Pedro Maria Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 46.

¹³⁵ Sabe-se que a biografia de Edward W. Said vinha suscitando controvérsias, assim como sua produção teórica e seu posicionamento político, mesmo antes de sua morte, em 2003. No presente estudo, porém, visando à discussão do tema sob diferentes pontos de vista, interessam algumas das reflexões que Said deixou publicadas acerca de sua experiência como um sujeito em exílio, sejam ou não fruto de uma “memória fabricada”, como muitas vezes se disse.

¹³⁶ No Egito, em seu contexto de fundação, no início do século XX, o Victoria College voltava-se para a sustentação dos propósitos do Império Colonial Britânico, que havia enviado suas tropas para ocupar o território, em 1882, a partir da venda da cota egípcia do Canal de Suez ao Reino Unido. Em 1906, a escola reunia, em sua primeira unidade, em Alexandria, 186 alunos representando treze nacionalidades distintas, com 80 cristãos, 67 judeus e 39 muçulmanos. O lema da escola era, então:

Estados Unidos, em 1951, estudou depois na Universidade de Princeton e Harvard, iniciando a carreira docente em 1963, na Universidade de Colúmbia, onde lecionou nas quatro décadas subseqüentes.

Sua produção teórica consolidada o coloca no lugar de legítimo representante de uma identidade cindida, interseccionada pela coexistência ou pela sucessão de ambientações culturais diversas, o que parece ter refletido em seu trabalho crítico e em sua atuação política, concretizados, mais que na busca de um denominador comum frente ao conflito árabe-israelense,¹³⁷ na direção de um acordo íntimo para os embates que uma vivência multiterritorial pode provocar. Além disso, parece-me que o percurso transmigratório pode ter contribuído para que Said construísse uma relação particular com o próprio exílio, apreensível, talvez, na tentativa de transposição de sua experiência objetiva para a construção de algum entendimento acerca de sua forma abstrata e, de acordo com suas reflexões, inerente à cultura moderna:

é preciso deixar o modesto refúgio proporcionado pela subjetividade e apelar para a abstração da política de massas. Negociações, guerras de libertação nacional, gente arrancada de suas casas e levada às cutucadas, de ônibus ou a pé, para enclaves em outras regiões: o que essas experiências

“*Cuncti gens una sumus*”, isto é: “Uniram-se como um só povo”. Cf.: <<http://www.lastvictorians.org>>, *site* ligado à Instituição.

¹³⁷ Entre outras iniciativas, é relevante, nesse sentido, a fundação, em 1999, da West-Eastern Divan Orchestra, projeto que Said desenvolveu em cooperação com o maestro argentino, de ascendência judaica e naturalizado israelense, Daniel Barenboim, unindo jovens músicos de Israel e dos países árabes. Por essa iniciativa, Said e Berenboim receberam, em 2002, o prêmio espanhol Príncipe de Astúrias, destinado a destacar trabalhos científicos, culturais e humanísticos entendidos como patrimônio universal – mesmo prêmio outorgado, em 2007, ao escritor israelense Amos Oz.

significam? Não são elas, quase que por essência, irrecuperáveis?¹³⁸

Como dispositivo da política de massas, o exílio adquire, para Said, uma historicidade própria:

a diferença entre os exilados de outrora e os de nosso tempo é de escala: nossa época, com a guerra moderna, o imperialismo e as ambições quase teológicas dos governantes totalitários, é, com efeito, a era do refugiado, da pessoa deslocada, da imigração em massa.¹³⁹

Compreende-se que, diante da amplitude dos conflitos sociais, na modernidade, e do terrível poderio de devastação e de controle que os Estados mobilizam em tais situações, também o fluxo exílico assumiu grandezas inéditas na história da humanidade. No entanto, a percepção de seus contornos não se mostra mais ou menos facilitada quando se comparam suas ocorrências na Antiguidade com os exemplos contemporâneos. Por isso mesmo, pode ser que essa perspectiva graduada não seja suficiente para tratar a questão em suas várias implicações, e mesmo Said verá a necessidade de examinar, mais adiante, em suas *Reflexões*, a figura do exilado em contraponto à do “refugiado”, da “pessoa deslocada”, do fenômeno da “imigração em massa” como formas distintas de processos correlatos.

Desponta, assim, na advertência de Rushdie quanto ao emprego do termo “exilado” – “que não deve ser confundido, não se deve permitir que seja, com todas as outras palavras que as pessoas pronunciam: emigrado,

¹³⁸ SAID, 2003. p. 49.

¹³⁹ SAID, 2003. p. 49.

expatriado, refugiado, imigrante, silêncio, astúcia”¹⁴⁰ – o tom irônico, ainda que melancólico, que mais acentua a inoperância da língua para compartimentar as múltiplas experiências subjetivas que o afastamento das origens pode propiciar.

É provável, então, que outras fontes de investigação tenham alguma valia para a compreensão do exílio se não em seu aspecto conceitual, pelo menos em suas reverberações semânticas no interior dessas experiências.

Como definição dicionarizada, tem-se que “exílio” (do latim, *exsilium*) é a “expatriação forçada ou por livre escolha; degredo” e, por derivação metonímica, o “lugar em que vive o exilado”, ato ou efeito de exilar. Deriva daí, também, o sentido figurado de todo e qualquer “lugar longínquo, afastado, remoto”, bem como o “isolamento do convívio social; solidão”.¹⁴¹

Na trilha dessa acepção inicial, a figura do degredado, como sendo aquele que sofreu “pena de desterro ou exílio imposta judicialmente em caráter excepcional como punição de um crime grave, constituindo uma forma de banimento”, encontra no texto bíblico um personagem emblemático. Consuma-se nessa tradição narrativa a pena de desterro imputada pelo juízo divino sobre o crime fratricida de Caim:

Iahweh disse: “Que fizeste! Ouço o sangue de teu irmão, do solo, clamar para mim! Agora, és maldito e expulso do solo fértil que abriu a boca para receber de tua mão o sangue de teu irmão. Ainda que cultives o solo, ele não te dará mais seu produto: serás um fugitivo errante sobre a terra.” Então Caim

¹⁴⁰ RUSHDIE, 1998. p. 199.

¹⁴¹ DICIONÁRIO ELETRÔNICO HOUAISS da língua portuguesa, 2001.

disse a Iahweh: “Minha culpa é muito pesada para suportá-la. Vê! Hoje tu me banes do solo fértil, terei de ocultar-me longe de tua face e serei um errante fugitivo sobre a terra [...]”.¹⁴²

A idéia de “errância” introduzida pelo texto bíblico é comumente associada ao exílio, talvez até mesmo em razão do tom imperioso da fala de Iahweh, a aglutinar todo o enunciado no sentido unívoco da maldição, apagando alguma imprecisão ali entretecida. No entanto, a punição, no sentido estrito, está na “expulsão” propriamente dita; a errância não se apresenta como penalidade por si mesma, mas como destino adjacente à interdição do “solo fértil”, uma vez que essa interdição pressupõe a subsequente luta pela sobrevivência – tentativa e erro. A errância seria, nesse contexto, um sintoma do desterro. Aos seres errantes, é dada até a possibilidade de fixação – “Ainda que cultives o solo” –, “mas suas raízes não encontram solo fértil para que prosperem, uma vez que errar é, também, se perder ou se equivocar”.¹⁴³

Na seqüência da narrativa bíblica, encontra-se Caim como o fundador da primeira cidade: “Caim se retirou da presença de Iahweh e foi morar na terra de Nod, a leste de Éden. [...] Tornou-se um construtor de

¹⁴² Gn 4,10-14. In: *Bíblia de Jerusalém*. 2002. p. 39. Ver, também, “O relato do paraíso” (Gn 3,1-24), em que se narra a expulsão de Adão e Eva do jardim de Éden. Essas passagens inserem-se no conjunto atribuído à tradição catequética javista – reconhecida pelo uso do nome Iahweh, com o qual Deus teria se revelado a Moisés. Segundo estudiosos, a transmissão javista foi incorporada à tradição Eloísta (designa Deus pelo nome Elohim), o *Deuteronomio* e, por fim, o código sacerdotal, constituindo o *Pentateuco*, que designa os cinco primeiros livros da *Bíblia* hebraica, a *Torah* (*Gênesis*; *Êxodo*; *Levítico*; *Números*; e *Deuteronomio*). Cf. *Bíblia de Jerusalém*. 2002. p. 21-31.

¹⁴³ PARAIZO, Mariângela de Andrade. Canaã: esquina entre utopias. In: NAZARIO, Luiz; NASCIMENTO, Lyslei (Org.). *Estudos judaicos*: Brasil. Belo Horizonte: Faculdade de Letras, FALE/UFMG, 2007. p. 123-134.

cidade e deu à cidade o nome de seu filho, Henoc”.¹⁴⁴ Não se saberá nada mais acerca dos feitos de Caim, mas me parece válido interpretar que ele tenha, finalmente, abdicado da errância e, nesse caso, teria encontrado uma estratégia para prescindir do solo fértil ao qual não teria mais acesso, personificando, então, um ancestral sedentário de certa estirpe dos homens modernos, nem agricultor, nem pastor nômade, mas planejando submeter a natureza à “estabilidade das culturas” – evocando, aqui, as palavras de Euclides da Cunha diante do território amazônico. Entretanto, a despeito dessa possibilidade interpretativa, ao longo dos tempos, pesaria sobre o nome de Caim não apenas o estigma do fratricídio, mas também o do degredado.

Ao lado da imagem quase arquetípica de Caim, a história vem povoando o imaginário cultural com incontáveis personagens que passaram pelo degredo. Ilustres, como Dante Alighieri, o padre António Vieira, ou mesmo o profeta Maomé;¹⁴⁵ outros, anônimos, como as centenas e centenas de

¹⁴⁴ Gn 4,10-14. In: *Bíblia de Jerusalém*. 2002. p. 39-40.

¹⁴⁵ Numa sucessão de mal-entendidos políticos, intrigas militares e reveses econômicos, Dante seria banido de Florença, em 1301, e passaria o resto de sua vida tentando negociar seu retorno, sem êxito, permanecendo no exílio até sua morte, em 1321. Muito dessa experiência pode ser recuperada através dos versos de *A Divina comédia*. O grande orador Pe. António Vieira, lisboeta, esteve exilado na cidade do Porto e depois em Coimbra, por seu envolvimento na sucessão do trono português; em 1665, em razão de suas opiniões em defesa dos judeus e cristãos conversos, foi encarcerado e condenado pelo Santo Ofício, acusado de heresia. É libertado em 1667, mas perde o direito de pregar. Desiludido, exila-se em Roma. Sua notória habilidade e seu inabalável inconformismo serão responsáveis por seguidas condenações e anistias, até que se transfere definitivamente para o Brasil em 1681, falecendo no exílio, em 1697. Quanto a Muhammad, foi no exílio, em Medina (antiga Yathrib), que este consolidou as bases do Islã. Conforme a tradição, Muhammad foi incumbido de restaurar os ensinamentos divinos, desvirtuados no Judaísmo e no Cristianismo, passando, então, a receber a Palavra de Deus, através das revelações do anjo Jibreel. Pouco mais de uma década depois, Muhammad já havia congregado muitos fiéis para a nova religião, mas, perseguido por seus opositores, partiu numa jornada que ficou conhecida como Hégira – que significa “emigração”, não no sentido geográfico, mas em relação à família ou ao clã –, com destino à Medina, dando origem ao calendário muçulmano (em 16 de julho do ano 622 da Era Cristã). Embora tenha conseguido subordinar os mequenses à sua crença, faleceu longe de casa, em Medina, no ano 632, após inúmeras

homens e mulheres que legaram à posteridade a matéria para uma das mais extraordinárias narrativas de exílio: “Iahweh disse a Abraão: ‘Sai da tua terra, da tua parentela e da casa de teu pai, para a terra que te mostrarei. Eu farei de ti um grande povo, eu te abençoarei, engrandecerei teu nome; sê uma bênção!’”.¹⁴⁶ Essa passagem da *Bíblia*, muitas vezes retomada pelos Estudos Literários, assinala o início de uma história de sucessivos degredos, fugas, cativos; uma história que se confunde com a própria identidade do povo hebreu. E, desde a saída de Abraão das planícies de Ur – com sua mulher, Sarah, com Ló, seu sobrinho, com seus bens e seus servos – essa narrativa não parou de ser escrita.

Ur, Harã, Canaã, Betel, Negueb, Egito; depois, o percurso inverso, de volta a Canaã, a Terra Prometida: “Ergue os olhos e olha, do lugar em que estás, para o norte e para o sul, para o Oriente e para o Ocidente. Toda a terra que vês, eu a darei, a ti e à tua posteridade para sempre”.¹⁴⁷ Século após século, de acampamento em acampamento, desde as planícies de Ur, com Abraão: “Levanta-te! Percorre essa terra no seu comprimento e na sua largura, porque eu a darei a ti”.¹⁴⁸

campanhas militares e alianças políticas – incluindo alguns de seus casamentos – que unificaram a maiorias das tribos árabes sob a fé maometana.

¹⁴⁶ Gn 12,1-2. In: *Bíblia de Jerusalém*. 2002. p. 49.

¹⁴⁷ Gn 13,14-17. In: *Bíblia de Jerusalém*. 2002. p. 51.

¹⁴⁸ Gn 13,14-17. In: *Bíblia de Jerusalém*. 2002. p. 51. Canaã (*kena'ani*, palavra semita, quer dizer “mercador”), a Terra Prometida por Deus a Abraão e seus descendentes, era a região onde se constituiu, num longo processo, o Reino de Israel, após o retorno do povo hebreu do Egito. Isso significou a unificação das doze tribos chefiadas pelos dez filhos de Jacó (que também era chamado Israel) e dois de seus netos. Encontra-se, talvez, nesse episódio, uma idéia incipiente de “nação”, contudo, a unidade das tribos estaria sujeita a muitos conflitos internos e à necessidade de defesa do território constantemente ameaçado por outros povos. Como resultado desses conflitos, após a morte

Êxodo, exílio, diáspora são, assim, palavras indissociáveis da história do povo hebreu e dos judeus.¹⁴⁹ Uma história cuja origem é também o início da dispersão – das línguas, dos povos.¹⁵⁰ Constitui-se, em meio a essa longa jornada, que naturalmente inclui o encontro e o confronto com outros povos, uma língua dentro das línguas, todo um sistema, com seu léxico e com sua sintaxe particulares, uma linguagem, a referir-se à experiência do exílio, que, afinal, talvez não possa mesmo ser comunicada “com todas as outras palavras que as pessoas pronunciam”, como sugere Rushdie. No entanto, trata-se de uma experiência comum a outros povos, a outros tempos, e que assume feições diversos, consoantes a cada momento, a cada civilização, guardando, porém, o traço comum da ruptura com algo que é deixado para trás, na maioria das vezes, de modo doloroso.

Outro rastro histórico dessa vivência pode ser encontrado na antiga Grécia, através da prática do ostracismo. Em sua origem, o ostracismo era,

do rei Salomão, ocorre uma grande cisão, dando origem, em 930 a. C., ao Reino de Judá, ao Sul, cuja capital é Jerusalém; e, ao Norte, tendo por capital a cidade de Siquém, o Reino de Israel, ou o Reino das 10 Tribos, que sucumbe em 729 a.C., à invasão assíria.

¹⁴⁹ É comum que se use, inadvertidamente, as designações “hebreu” e “judeu” como sinônimas. Referindo-se a povos de origem semita – entre os quais se incluem os árabes –, esses dois termos demarcam, porém, o decurso histórico. O vocábulo “hebreu” remonta, segundo estudiosos, aos descendentes de Héber – nascido da linhagem de Sem, um dos filhos de Noé, na genealogia bíblica –, podendo significar “aquele que vem do outro lado do rio” (no caso, o rio Jordão), ou aquele que vem do Oriente –, dos quais procedem os judeus. No entanto, o vocábulo “judeu” remete a Judá (ou Yehudá, da raiz hebraica *Yah hu Dah*), o quarto filho de Jacó. O nome refere-se, portanto, ao reino e à tribo de Judá, a mais numerosa das doze tribos de Israel, constituídas a partir do Êxodo. Liga-se, assim, à fundamentação da doutrina mosaica, isto é, do próprio Judaísmo. Finalmente, judeu identifica, hoje, o povo que partilha, em todo o mundo, a herança étnica, cultural e, principalmente, a tradição religiosa do Judaísmo.

¹⁵⁰ Como referência a uma origem mítico-histórica, seria importante mencionar também o episódio bíblico que narra a construção de Babel: Gn 11,1-9. In: *Bíblia de Jerusalém*. 2002. p. 48.

entre os atenienses,¹⁵¹ uma forma de punição ao político que agisse em benefício próprio na utilização da máquina pública, principalmente se recaísse sobre ele a suspeita de almejar a tirania. A pena era o desterro político, pelo período de dez anos, não implicando ignomínia, desonra ou o confisco definitivo de bens, que ficariam sob guarda do poder público, comprometendo-se o Estado democrático a proteger seus familiares. Cumpridos os dez anos de banimento, o penalizado podia voltar e reassumir plenamente seus direitos de cidadão.

A despeito de sua especificidade histórica, ao longo dos séculos, a palavra ostracismo passou a encampar práticas similares, mas não idênticas – encontradas desde as culturas arcaicas –, baseadas em alguma forma de expulsão como meio de controle social. Por extensão, o termo pode designar, atualmente, os modos informais de segregação de um indivíduo ou grupo através do isolamento social, ou, ainda, afastamento, repulsa, exclusão, esquecimento.

A etimologia do vocábulo grego *ostrakhismós*, ou revela o antepositivo *óstrakon*, ou (“concha” ou “casca” de ostra), ou, também, carapaça de tartaruga ou caco de cerâmica em que se inscrevia, secretamente, o nome votado para banimento – ou seja, tinha a função das cédulas eleitorais nos dias

¹⁵¹ Pelo que se tem notícia, foi instituído em Atenas, no ano de 510 a.C., e aplicado pela primeira vez, em 487 a.C., a um político eminente, de nome Hiparco – que não deve ser confundido com o astrônomo, cartógrafo e matemático homônimo, que viveu entre 190 e 126 a. C., responsável, entre outros feitos, pela invenção do astrolábio e pela elaboração pioneira de uma tabela trigonométrica. A história registra no ano de 417 a.C. a última pena de ostracismo, infligida ao demagogo Hipérbolo. A sentença era dada em votação anual da Assembléia ateniense (*Ekklesia*), submetida à confirmação pública, dois meses depois. Se o resultado final, que deveria contabilizar mais de 6 mil votos, fosse pela aplicação da pena, o político precisava deixar a pólis em até dez dias, só podendo receber o perdão através de igual processo de votação.

de hoje. O dicionário aponta, ainda, o conexo semântico *testùla*, do latim, que se refere a peças de barro cozido ou cacos de argila destinados ao mesmo fim.

Oriundo, pois, de uma forma democrática de controle político-social – mas que não se exime, contudo, de algum sentido de crueldade –, o ostracismo parece ter legado às civilizações posteriores um senso quase comum de que os poderes hegemônicos – sejam constituídos ou auto-instituídos – têm em suas mãos o destino social das vozes dissonantes, e o andar dos fatos se encarrega, neste ou naquele momento, de criar justificativas a que lançam mão tanto os regimes totalitários quanto os Estados democráticos.

Em *História da loucura*,¹⁵² Michael Foucault trata exatamente dessa tênue fronteira que divide os agrupamentos humanos entre os que estão dentro e os que devem sair, segundo critérios que, modificando-se de tempo a tempo nas diversas sociedades, resumem-se à invenção de uma idéia de normalidade capaz de gerar uma forma de exílio muito particular. Dos antigos leprosários e das casas de correição da alta Idade Média, até os manicômios e clínicas psiquiátricas que ainda hoje se mantêm aqui e ali, essa história prodigaliza, de modo especial, a prática de banir pelo confinamento, pela interdição do espaço público àqueles considerados desviantes em relação à norma – fundamentada, então, no que, em outro contexto, Jorge Luis Borges nominaria ironicamente de “o rigor da ciência”. Por trás dos muros, guardava-se do convívio social “não apenas a pobreza e a loucura, mas rostos bem mais

¹⁵² FOUCAULT, Michel. *História da loucura na Idade Clássica*. 7.ed. Trad. José Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva, 2004. (Estudos, 61).

variados e silhuetas cuja estatura comum nem sempre é fácil de reconhecer”.¹⁵³ Não obstante o uso do internamento como meio de manutenção dos ideais de pureza e coesão sociais, a demarcação das fronteiras entre a norma e o desvio jamais prescindiu do degredo de seus indesejados – diagnosticados não apenas pela taxonomia clínica, mas, vez por outra, também moral, política, econômica –, quando não os condenou à morte:

É evidente que o internamento, em suas formas primitivas, funcionou como mecanismo social, e que esse mecanismo atuou sobre uma área bem ampla, dado que se estendeu dos regulamentos mercantis elementares ao grande sonho burguês de uma cidade onde imperaria a síntese autoritária da natureza e da virtude. Daí supor que o sentido do internamento se esgota numa obscura finalidade social que permite ao grupo eliminar os elementos que lhe são heterogêneos ou nocivos, há apenas um passo.¹⁵⁴

Assim, também o instrumento da moderna diplomacia internacional que permite a um Estado declarar judicialmente que alguém é *persona non grata* reveste de legalidade aquilo que, fundamentalmente, constitui uma arbitrariedade.¹⁵⁵ Nesse caso, ressalta-se, por um refinamento civilizatório, o significado do espaço territorial, tanto para quem o resguarda

¹⁵³ FOUCAULT, 2004. p. 79.

¹⁵⁴ FOUCAULT, 2004. p. 79. No rastreamento empreendido por Foucault, é emblemática a imagem simbólica da “Nau dos loucos”, designando prática corrente na Renascença, pela qual algumas municipalidades européias entregavam aqueles julgados insanos ou, de algum modo, inconvenientes, a barqueiros ou marujos contratados; ficavam, assim, a derivar, de porto em porto, ou eram deixados em terra desconhecida.

¹⁵⁵ Esse recurso foi instituído em 18 de abril de 1961, pelo artigo 9 da Convenção de Viena sobre as Relações Diplomáticas, aberta à assinatura de “todos os Estados-Membros das Nações Unidas ou de uma organização especializada bem como dos Estados-Partes no Estatuto da Corte Internacional de Justiça e de qualquer outro Estado convidado pela Assembléia Geral das Nações Unidas a tornar-se Parte na Convenção”. Inicialmente limitado a membros de missões diplomáticas, é hoje utilizado – normalmente com valor simbólico – por qualquer órgão de representação pública, sendo extensivo a qualquer cidadão. O texto da Convenção encontra-se disponível, na íntegra, no site do Ministério das Relações Exteriores do Brasil, em: <http://www2.mre.gov.br/dai/m_multidiplo.htm>.

ou nele se ampara quanto para quem dele foi deportado ou a ele teve o acesso interdito.

Em “Um sonho de glorioso retorno”, Salman Rushdie, envolvido numa teia burocrática que se fechava em torno da publicação de *Os versos satânicos*, deixa entrever, numa percepção metonímica do território indiano interdito, uma reconfiguração do espaço mundial:

o mundo mudou para mim, eu não podia mais pisar no país que havia sido minha fonte primordial de inspiração artística. Sempre que pedia informações para visto, voltava invariavelmente a resposta de que eu jamais o obteria. [...] Durante anos fui considerado *persona non grata* na Alta Comissão Indiana no braço cultural de Londres, o Centro Nehru. Na época do quinquagésimo aniversário da Independência da Índia, fui igualmente barrado na comemoração do consulado indiano em Nova York.¹⁵⁶

Para ele, que saíra “muito animado” de sua terra natal, o mundo, nesse momento, aparecia reduzido: a Índia já não estava mais em seu mapa. Assim como tantos outros – fugitivos dos regimes fascistas, do nazismo, do comunismo, da opressão religiosa, dos governos totalitários, *outsiders* –, Rushdie deveria lidar, agora, com uma circulação controlada, com espaços proibidos, coibições, limites.

Se é verdade que a perda da casa familiar – referência simbólica do solo pátrio – tenha impregnado os romances de Rushdie com personagens que “freqüentemente voam da Índia para o Ocidente”, é possível também que, a partir dos episódios que se seguiram à publicação de *Os versos satânicos*, sua

¹⁵⁶ RUSHDIE, 2007. p. 184-5.

escrita venha buscando apreender outras possibilidades de relação com o país de nascença.

Nesse romance, a problematização dos encontros culturais tem um tratamento alegórico – que não desaparecerá por completo em sua obra posterior, mas, pelo menos até suas publicações mais recentes, esse recurso não retoma um lugar privilegiado. O enredo é conduzido por dois personagens bombainitas – Gibreel Farishta, um ator consagrado em Bollywood, a poderosa indústria cinematográfica indiana, e Saladin Chamcha, um dublador igualmente bem sucedido, que vive em Londres há muitos anos. O livro tem início com a explosão do Boeing 747 (“Jumbo”) – Bostan AI 420, Bombaim/Londres – no qual os dois se encontram, a quase 30 mil pés, sobre o Canal da Mancha, no dia de Ano Novo. Na queda absurda, os dois personagens não apenas sobrevivem, mas iniciam um processo metamórfico que se desdobrará ao longo da narrativa. Enquanto Gibreel¹⁵⁷ assume as vezes de um anjo, Chamcha transmuta-se gradualmente numa espécie de sátiro, com chifres, pés fendidos e um hálito sulfuroso, além de um falo descomunal. Mas a fronteira, aparentemente maniqueísta, que separa suas novas formas – a angelical e a demoníaca – é porosa o suficiente para colocar em questão qualquer tipo de fixidez – moral, política; étnica, geográfica – e, como o aspecto dos personagens, também a história narrada se mostra cambiante,

¹⁵⁷ O nome desse personagem remete sem equívocos ao arcanjo Gabriel, que representa a Voz de Deus nas tradições judaico-cristãs, referido, muitas vezes, como Arcanjo da Esperança, Anjo da Anunciação ou da Revelação. Segundo a religião maometana, foi também a ele – Jibreel –, como mensageiro de Allah, atribuída a revelação do Corão ao profeta Muhammad (Maomé). Por sua vez, Farishta, do hindi/urdu, quer dizer “anjo”.

mutável, metamórfica. Essas mutações serão a base para a encenação do encontro do profeta Maomé com Satã,¹⁵⁸ durante a revelação do texto sagrado islâmico, o Corão – incluindo os versos proscritos, o que, em parte, originou a querela com o Islã. Também serão a base para os intrincados episódios que retratam a vida dos dois personagens, em suas relações com a sociedade londrina e com outros imigrantes indianos, em sua maioria, clandestinos; uma vida que oscila entre o real e o delírio psicótico. Além de um jogo de imagens poderoso, a simbologia religiosa é uma das marcas mais fortes de *Os versos satânicos*. Através do trabalho de linguagem – especialmente pelo entrecruzamento idiomático –, do humor e, principalmente, da ironia, o livro põe em evidência a difícil relação entre as culturas da Índia pós-colonial e da Inglaterra ex-imperial. Nessa encruzilhada, nesse embate entre duas culturas extremamente complexas – que se antagonizam, mas também se suplementam –, a narrativa parece assumir a forma de uma interpelação à contemporaneidade, uma forma que se vai definindo na própria construção discursiva, demasiado instável, deslizante. O próprio Rushdie irá esboçar uma chave de leitura para esse discurso movente, quando afirma, numa espécie de manifesto distribuído à imprensa por ocasião da censura, que o romance celebra

a hibridez, a impureza, a entremesclagem, a transformação que resulta de uma combinação nova e inesperada de seres

¹⁵⁸ Diz a lenda que o profeta Maomé, quando recebia a revelação divina, teria acrescentado alguns versos ao Corão, autorizando o culto a três divindades femininas pré-islâmicas (Al-Lat, Al-Uzzah e Manat), então veneradas pelos habitantes de Meca, sua cidade natal; logo após, ele teria se retificado, creditando os versos a uma aparição demoníaca, sob a forma do anjo Jibreel, e retirando os mesmos da versão final do texto sagrado.

humanos, culturas, idéias, política, filmes, canções. Exulta na mestiçagem e teme o absolutismo do Puro. Mistura, mixórdia, um pouco disso e um pouco daquilo, é assim *que o novo surge no mundo*.¹⁵⁹

Diz ele, ainda, que se trata de uma visão de mundo formada através dos olhos de um migrante,

a partir da própria experiência de desenraizamento, desligamento e metamorfose (lenta ou rápida, penosa ou agradável) que constitui a condição do migrante, e da qual acredito ser possível derivar uma metáfora para toda a humanidade.¹⁶⁰

É, talvez, no encaicho dessa metáfora que, em *O chão que ela pisa*, a condição do migrante parece radicalizar-se e, se as raízes permanecem, se, às vezes, chegam mesmo a medrar alguma forma reconhecível, será, porém, em aparições súbitas, momentâneas, retornando em seguida para o escaninho da memória, onde se pode visitá-las, tirar o pó, e partir novamente.

Em *Reflexões sobre o exílio*, Edward Said retoma uma proposição do crítico literário George Steiner, segundo a qual haveria todo um gênero da literatura ocidental do século XX que é “extraterritorial”, designando uma literatura feita por exilados e sobre exilados, uma literatura de “excêntricos, arredios, nostálgicos, deliberadamente inoportunos”, como cita Said.¹⁶¹ Para ele, no entanto, a literatura sobre o exílio, no máximo, conseguiria objetivar

¹⁵⁹ Cf. RAJAGOPALAN, Kanavillil. Quando o humor azeda: o episódio Rushdie em retrospectiva. *Estudos Avançados*. v.10, n.27. IEA/USP, 1996. p. 115-126.

¹⁶⁰ Cf. RAJAGOPALAN, Kanavillil. Quando o humor azeda: o episódio Rushdie em retrospectiva. *Estudos Avançados*. v.10, n.27. IEA/USP, 1996. p. 115-126.

¹⁶¹ SAID, 2003. p. 47.

uma angústia e uma condição que a maioria das pessoas “raramente experimenta em primeira mão; mas pensar que o exílio é benéfico para essa literatura é banalizar suas mutilações, as perdas que inflige aos que as sofrem”. O exílio seria, aliás, “uma condição de perda terminal”; Said expressa, por isso, certo estranhamento quanto ao fato de ele ter sido “facilmente transformado num tema vigoroso – enriquecedor, inclusive – da cultura moderna”. A justificar esse estranhamento, Said lança a seguinte indagação:

Não é verdade que as visões do exílio na literatura e na religião obscurecem o que é realmente horrível? Que o exílio é irremediavelmente secular e insuportavelmente histórico, que é produzido por seres humanos para outros seres humanos e que, tal como a morte, mas sem sua última misericórdia, arrancou milhões de pessoas do sustento da tradição, da família e a geografia?¹⁶²

Se, por um lado, essas questões podem ser respondidas afirmativamente, elas descortinam outros aspectos que devem ser considerados ao se tratar de um *corpus* literário com tal especificidade, pensando-o ampliado e inserido não apenas na cultura moderna, mas na incomensurável obra que escritores, pensadores e artistas de todos os tempos e expressões legaram à humanidade a partir do “olhar do migrante”. Não sendo possível aqui inventariar esse legado, vale buscar, pelo menos, uma nova angulação para as questões colocadas por Said.

¹⁶² SAID, 2003. p. 46-47.

A literatura, como forma estruturada do pensamento, estaria circunscrita a limites que, de resto, impõem-se sobre quaisquer tentativas de abordagem de temas fundados na experiência histórica e com tantos desdobramentos na formação do imaginário social, como é o caso do exílio. Todavia, esses limites – próprios à faculdade de expressão, às linguagens, entendidas, aqui, sempre como processos tradutórios – não invalidam tais tentativas. A “literatura de exílio” poderia inscrever-se, nesse sentido, num conjunto de possibilidades discursivas – como a religião, a filosofia, a antropologia, os Estudos Culturais – que opera, como esforço de tradução, exatamente na fronteira entre o factual e o ficcional. Qualquer discurso deve, nessa perspectiva, aceitar-se falho, não havendo modo privilegiado de dizer o indizível. A mesma dificuldade se verifica, portanto, com relação aos relatos de extermínio, à experiência de morte, às representações da *Shoah*, “irrepresentável terror”, como assinala Andreas Huyssen, mas que não deve ser – não se deve permitir que seja – mitificado pelo silêncio.¹⁶³ A literatura de exílio, nesse aspecto, apresenta também sua versão da realidade, compondo seus relatos a partir de um ponto de vista específico, parcial, o “olhar do migrante”, do exilado; um ângulo diverso daquele em que se coloca o historiador, por exemplo, mas não menos eficiente para trazer à luz “o que é realmente horrível”.

¹⁶³ Cf. HUYSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Trad. Sergio Alcides. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora; Universidade Candido Mendes; Museu de Arte Moderna – RJ, 2000. p. 85. Desenvolvo outros aspectos sobre a relação literatura e história no ensaio “Memória ficcional da *Shoah*: Peças em fuga”. *Arquivo Maaravi*. Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG. v. 1. n. out., 2007.

Caberia, então, endossar a visão de Maria José de Queiroz, quando afirma que o exílio não pode ser reduzido a “uma sucessiva e constante experiência de ruptura, de rejeição e de renúncia; o exílio implica também sutura, reconstrução, criação”. E acrescenta:

Todos os exílios configuram uma ideologia – religiosa, mítica, política, econômica ou social. E no caso de tribos, povos e comunidades inteiras, o exílio – voluntário ou compulsório –, se resolve num ato fundador. À tristeza e ao sofrimento sucedem a determinação, a coragem, a fortaleza de ânimo. Ao desespero da perda de quanto se deixa para trás se sobrepõe a esperança do recomeço. A noção de pátria ganha novo sentido: é o “*Patria est ubicumque est bene*” [“Pátria é onde se está bem”]. Ao abrigo dessa certeza é que se escreveram as epopéias da criação dos estados modernos. Povos inteiros resgataram no exílio o imaginário nacional, logrando recompor, sob novo céu, novas estrelas, a célula doméstico-familiar.¹⁶⁴

Tomando agora não o exílio de Rushdie, mas a representação da experiência de exílio que ele constrói em *O chão que ela pisa*, é possível aquiescer à visão da autora. Em meio ao destino de desgarramento de seus protagonistas – e, principalmente, ao sentido trágico desse destino –, há alguma coisa que poderia se assemelhar a uma “fortaleza de ânimo” e que os impele à contínua recomposição de suas vidas.

Ao acompanhar os passos desenraizados desses personagens, talvez se possa apreender alguns aspectos da contínua construção/desconstrução de identidades nos espaços deslizantes que constituem o universo narrativo do

¹⁶⁴ QUEIROZ, Maria José de. *Os males da ausência ou A literatura do exílio*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1998. p. 29-30.

romance. No chão recriado pelo escritor, um chão movente, incerto, polimórfico, suas criaturas – também elas em permanente transformação – irão encenar relações que se conformam apenas e tão-somente no espaço-tempo do exílio. Mas, assim como o solo em crise, convulsionado em suas mutações sísmicas, acaba por se recompor, regenerando-se em novas configurações, também esses personagens parecem estar em perpétuo recomeço. Como Sísifo, permanecem à mercê de refazer seus passos indefinidamente – ou de se verem refeitos a cada novo dia, como Prometeu. Talvez, ainda, como na roda de Samsara, no círculo interminável de nascimento, morte, renascimento das tradições filosóficas do budismo e do hinduísmo, em que a alma, ou *atma*, conhecerá as mais diversas formas do ser, mas continuará aprisionada até que o ego seja completamente esgotado.

Rai Merchant, Ormus Cama e Vina Apsara, os três personagens de Rushdie, não estão, enfim, impedidos de retornar a casa, à terra natal, às raízes. Sua condenação é, ao contrário, a impossibilidade de se fixarem, de criar novos liames. Em suas histórias, não há lugar para a utopia do retorno. Pode-se dizer que o destino exílico não se apresenta, para eles, como “perda terminal” – ou como a misericórdia última da morte, nem mesmo como transcendência almejada –, mas como parte constitutiva de seu estar no mundo – são criaturas do devir. Não há nisso felicidade alguma; nenhuma glória, suponho. Mas, ironicamente, não deixa de haver, em sua consciência quanto à própria transitoriedade, alguma esperança.

Rai “Umeed” Merchant será o último dos três amigos a voar para o Ocidente. Ao narrar suas memórias, desvela-se aos poucos a face reversa do vínculo com as origens. A Índia e, de forma particular, a cidade onde nasceu, Bombaim, serão transformadas em objetos de aversão. Filho único, nascido e criado no seio de uma família amorosa, ele verá o zelo dos pais, Ameer e Vivvy Merchant, transformar-se de morna proteção em calor asfixiante e, gradualmente, espalhar seus vapores no espaço da cidade:

Será que foi por causa de seu amor sufocante, ou por alguma coisa menos inexplicável em mim mesmo, que comecei a procurar o mar e sonhar com a América? Será porque os dois possuíam a cidade tão completamente – será porque eu sentia que a terra era deles – que decidi me dar o mar? Em outras palavras, será que deixei Bombaim porque a maldita cidade parecia o útero de minha mãe e eu tinha de ir para o exterior para nascer?¹⁶⁵

Para além da nota edipiana que marca a relação familiar, vê-se, ao longo do relato, a conformação de um modo de ser que prenuncia a demolição progressiva dos vínculos de nascimento: “Distanciamento, um fraco senso de filiação, simplesmente constituía a minha natureza”. Desenvolve-se, lentamente, uma *persona* dissimulada e ardilosa, contrastada à imagem do pai, “o mais honrado dos homens, o mais honesto, o menos corruptível, o mais doce de maneiras, mas também o mais rígido de princípios, o mais tolerante, em resumo, um santo ateu (como ele teria odiado esse termo!)”.¹⁶⁶ Pela dissimulação – estratégia para conseguir o que quer, mas também máscara

¹⁶⁵ RUSHDIE, 1999a. p. 81.

¹⁶⁶ RUSHDIE, 1999a. p. 82.

protetora de suas mais íntimas verdades –, Rai mantém, por anos a fio, laços que, no entanto, desde cedo desejou romper.

Ele ficará em Bombaim, na casa dos pais – a Villa Thracia –,¹⁶⁷ até a morte dos dois. Enquanto isso, vela o sonho postergado de ganhar o mar. Essa imagem, evocada na citação, sempre foi cara à literatura de exílio; e, de um modo peculiar, também o era a esse personagem:

Retrospectivamente, parece claro que o mar sempre foi uma metáfora para mim. Claro que eu gostava de nadar, mas me contentava também de nadar, por exemplo, na piscina do Willington Club, [...] A água era simplesmente o elemento mágico que me levaria embora em suas marés; quando cresci, e me ofereceram o ar em seu lugar, eu mudei de lealdades imediatamente.¹⁶⁸

Em sua dinâmica, o mar “simboliza um estado transitório entre as possibilidades ainda informes e as realidades configuradas, uma situação de ambivalência, que é a de incerteza, de dúvida, de indecisão, e que pode se concluir bem ou mal”.¹⁶⁹ O mar se mostra, assim, um ambiente propício às aventuras desse personagem de conformação protéica.

Associado ao imaginário de viagem, o mar, em qualquer página da literatura, nunca estará falando de uma única viagem. Qualquer travessia por

¹⁶⁷ Lembre-se, aqui, da região de nascimento de Orfeu, onde se desenrola parte da narrativa mítica.

¹⁶⁸ RUSHDIE, 1999a. p. 82. Quando Rai finalmente parte para a América, ele o fará numa viagem aérea. É nesse sentido que ele se refere à sua troca de lealdades. É interessante observar que a verdadeira aventura marítima que integra a narrativa será vivida não por Rai, mas pelo personagem Ormus Cama. Ao chegar à Inglaterra, com a promessa de se tornar um astro da música pop-rock, ele será obrigado a passar um longo e iniciático período em um navio, trabalhando em alto-mar, nas transmissões de uma rádio pirata. Somente a partir do sucesso de suas músicas, veiculadas pela rádio muito tempo depois, é que ele, enfim, poderá retornar ao continente e retomar a trajetória que havia planejado.

¹⁶⁹ CHEVALIER; GHEERBRANT, 2007. p. 592.

suas águas trará consigo o som dos remos dos “povos do mar” de que fala a *Bíblia*, os filisteus, hábeis navegadores fenícios; a jornada arquetípica de Ulisses; e, acima de tudo, a memória das grandes navegações que abriram tempo à modernidade, imortalizadas pela lírica camoniana e pelos versos de Fernando Pessoa – o mar conquistado, lágrimas de Portugal; e, pelas ondas perenes dessa e de outras conquistas, trará também os lamentos dos porões dos navios negreiros, a excitação dos aventureiros, a hesitação dos refugiados.

Uma narrativa de viagem é, por princípio, um relato de exílio. Nessa particularidade, o mar encontra-se com o deserto, em sua infinitude, em sua forma desafiadora, em sua incumbência de dar passagem.

Atravessar, mar ou deserto, é sempre apartar-se das margens e de tudo o que elas conformam atrás de si – família, morada, trabalho, amor, projetos, processos em curso –, sob a forma material ou simbólica. Entre um porto e outro, entre um ponto e outro da superfície imensa, há o indiscernível, o indistinto, que precisa ser significado. Configura, assim, o encontro entre o desconhecido exterior e o intangível da vivência espiritual. Numa fração de tempo – dias, meses, anos – o exílio mistura-se à travessia, é a travessia mesma, evocando, assim, a narrativa do Êxodo – a saída do povo hebreu do Egito –, libertação política, mas também ato de fé. Recupera, ainda, o rito de Riobaldo no Liso do Sussuarão, descampado metamórfico, aterrorizante, devorador –, colocando à prova aqueles que, por moção íntima ou por exigência da sorte, se põem a caminho.

Um e outro são, desse modo, figurações da busca, do desejo de revelação de uma realidade última, o caminho de provação ascensional – desígnio teológico e teleológico – dos místicos, dos santos, dos ascetas. Como metáfora da superação, a travessia implica colocar-se diante do imponderável.

Rai Merchant cruzará o Atlântico pelo ar – como típico personagem das novelas de Salman Rushdie, sempre voando da Índia para o Ocidente –, mas será outra travessia que o colocará à prova: “Uma viagem ao centro da terra”.¹⁷⁰

As aventuras de Rai serão, contudo, bastante diversas daquelas imaginadas por Júlio Verne no século XIX, pondo Lidenbrock e seus companheiros rumo ao coração do planeta. Numa longa passagem, Rai coloca em curso uma peripécia que demarca, simultaneamente, sua alavancagem profissional, a mudança de nome, seu desmascaramento moral, e a despedida do país de nascença.

Com todos os elementos de um filme de ação hollywoodiano – com espionagem, intrigas policiais, cenas picantes, perseguições e assassinatos envolvendo um escândalo nacional –, a narrativa será entrecortada por referências à história recente da Índia, *flashes* de acontecimentos anteriores e inúmeras digressões que, aos poucos, vão fazendo sentido:

Estou escrevendo sobre uma viagem ao coração do país, mas é apenas mais uma forma de dizer adeus. Estou fazendo um longo desvio para sair porque não consigo me fazer ir embora,

¹⁷⁰ RUSHDIE, 1999a. p. 236.

acabar com tudo, e me voltar para minha nova vida e viver essa existência afortunada. Sorte minha: a América.

Mas também porque minha vida gira em torno do que aconteceu lá, às margens do rio Wainganga, à vista das montanhas Seeonee. Esse foi o momento decisivo que criou a imagem secreta que jamais revelei a ninguém, o auto-retrato escondido, o fantasma em minha máquina.¹⁷¹

Os trechos descritivos, à maneira do relato da viagem que Rushdie fez com o filho, Zafar, desvelam uma Índia ao mesmo tempo contemporânea e arcaica:

Ali a realidade polifônica da estrada desaparecia e era substituída por silêncios, por mudezas tão vastas quanto a terra mesma. Ali havia uma verdade não dita, que vinha antes da linguagem, um ser, não um vir-a-ser. Nenhum cartógrafo havia mapeado completamente esses espaços sem fim. Havia aldeias encravadas nas encostas que nunca tinham ouvido falar do Império Britânico, nas quais os nomes dos líderes da nação e dos patriarcas nada significavam, mesmo estando a cerca de cento e cinquenta quilômetros de Wardha, onde o Mahatma fundara seu *ashram*. Viajar por algumas dessas trilhas era voltar mil anos no tempo.

Os moradores da cidade sempre ouviam dizer que a Índia das aldeias é que era a Índia de verdade, um espaço atemporal e de deuses, de certezas morais e leis naturais, de fixações eternas e fé, de gênero e classe, de latifundiários e meeiros e escravos e servos. Essas coisas eram ditas como se o real fosse sólido, imutável, tangível. Enquanto a lição mais óbvia da viagem entre a cidade e a aldeia, entre a rua cheia e o campo aberto, era de que a realidade muda. No ponto em que se

¹⁷¹ RUSHDIE, 1999a. p. 239. O último parágrafo localiza uma região entre a Índia central e o sudoeste do país, de características muito particulares, com florestas e animais selvagens. Essa região inspirou o escritor anglo-indiano Joseph Ruyard Kipling a compor, no século XIX, *The jungle book*, narrando as aventuras de Mowgli. Curiosamente, a versão da Disney para as aventuras do menino-lobo não trata, com os mesmos olhos de Kipling, a inadaptação do personagem, principalmente ao final do livro, tanto à sociedade dos homens quanto à sua alcatéia. Talvez por esse pormenor, Kipling seja recorrentemente citado nos romances de Rushdie.

encontravam diferentes realidades, havia convulsões e fendas. Abriam-se abismos. Um homem podia perder a vida.¹⁷²

Uma entre as infinitas versões que o país suscita. Todavia, “como se pode ver a verdadeira Índia?”.¹⁷³ Essa súplica da personagem Adela Quested, em *Uma passagem para a Índia*, pode ser entendida, no contexto do romance de E. M. Forster, como uma forma concentrada do imaginário europeu sobre o “outro”, idealizado, no caso, sob a perspectiva britânica, como a face paradoxal das relações coloniais. Estaria embutida, na solicitação dessa personagem, a noção de uma Índia autêntica, genuína, que não se dá a conhecer ao primeiro olhar do eventual visitante inglês, de modo a corroborar a idéia de um Oriente exótico e misterioso, uma idéia sempre forjada a distância. Trata-se, porém, de um imaginário diverso daquele construído pelo colono inglês, há muito instalado no território imperial.

No primeiro caso, há um ideário configurado em torno do fascínio exercido pelo desconhecido, cujas lacunas são preenchidas, à revelia da quantidade de informação de que se dispõe sobre o “outro”, pela expectativa de correspondência a uma imagem construída *à priori*. No segundo caso, a visão é mediada pelo contato continuado, pela coexistência num mesmo espaço geográfico, pela proximidade, e, principalmente, pela convicção de que as diferenças justificam uma hierarquia qualitativa entre os nativos colonizados e aqueles que se encontram, muitas vezes em definitivo, em terra

¹⁷² RUSHDIE, 1999a. p. 238.

¹⁷³ FORSTER, Edward Morgan. *Uma passagem para a Índia*. Trad. Cristina Cupertino. São Paulo: Globo, 2005. p. 176. O romance recebeu adaptação para o cinema, sob a direção de David Lean (*A passage to India*, Inglaterra, 1984).

estrangeira, mas a serviço do Império – paradoxalmente, também uma experiência de exílio, uma faceta perversa do “olhar do migrante”, nesse caso, um olhar triunfal.

Nos encontros interculturais, esses dois modos de ver – o do viajante ocasional e o do colono imigrante – revelam, nas palavras de Silviano Santiago,¹⁷⁴ uma “ignorância mútua”, a partir da qual se cristalizam inúmeros traços que, não raro, acabam por transcender sua especificidade ôntica para atuar como princípio identitário homogeneizante. A versão ficcional de Forster para as relações anglo-indianas, encenando já o fim do período colonial, evidencia as dificuldades que, ainda agora, se fazem presentes quando se busca abordar culturas diversas a partir de seus pontos de contatos. Boa parte dessas dificuldades reside em se tomar esses traços como equivalentes a identidades culturais coletivas.

Iluminada pelo texto de Foster, a observação de Rai, no trecho citado, permite depreender que a construção de um imaginário nacional não somente está exposta a falseamentos comumente creditados ao olhar estrangeiro, à interpretação daquele que vem de fora, mas comporta também idealizações e equívocos formados entre aqueles que, em princípio, compartilham uma experiência comum de pertencimento local, uma mesma origem étnica, cultural, territorial.

¹⁷⁴ SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*: ensaios sobre dependência cultural. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. p. 11. Abordo, em um estudo anterior, a questão dos encontros interculturais. Cf. SILVA, Vívien Gonzaga e. O ensaio como zona de fronteira: o pensamento crítico de Silviano Santiago e Michel de Montaigne. *Itinerários*. n. 22. Araraquara: UNESP/Pós-graduação em Letras: Estudos Literários, 2004. p. 91-102.

Retomando a narrativa de Rushdie, vê-se que a grande travessia pelo interior da Índia, como deve ser, coloca Rai em contato com uma realidade que está além da superfície visível, uma espécie de revelação que o obriga a desnudar-se também. Ao retirar o véu imaginário que encobria o país ao seu olhar – até então mediado pela memória da infância e da adolescência vividas sob a proteção da família, no reduto idílico da Villa Thracia – ele se vê confrontado também com as próprias contradições, com o rosto escondido por trás das máscaras, e desvenda ao leitor a grande farsa que está por trás de sua já notória identidade pública. Afinal, vir à tona faz parte da natureza dos segredos, como diz a personagem Anita Dharkar, editora de imagens da *Illustrated Weekly*, revista que o enviaria em viagem.

Ocorre que Rai fora contratado para fotografar as instalações das fazendas do arquimilionário Pilo Doodhwala, instaladas por toda a Índia rural, nos pontos mais remotos do país. Uma série de investigações extra-oficiais indicava uma fraude sem precedentes, envolvendo dinheiro público e um engenhoso esquema de corrupção nos meios político e empresarial do país. Ao fim, descobriu-se que Pilo “era o orgulhoso proprietário de cem milhões de bodes inteiramente fictícios da melhor qualidade”, e enriquecera de modo espantoso com subsídios governamentais de ração para o seu rebanho de falácias.¹⁷⁵ Faltavam as provas, e ele havia sido designado para

¹⁷⁵ Em *Cruze esta linha*, Rushdie diz ter-se inspirado em um personagem real, Lalo Prasad Yadav, envolvido num caso semelhante ao que é narrado nessa passagem. Esse episódio da crônica política indiana remete, em sua absurdidade cômica, ao conto “Palavreado”, de Luis Fernando Verissimo, publicado em *O analista de Bagé* (LP&M, 1995) e *Comédias para se ler na escola* (Objetiva, 2001).

consegui-las, ou seja, deveria comprovar o ardil, registrando com sua câmera as diversas instalações do rebanho fantasma, as fazendas desertas.

Em meio à perigosa missão, acaba sendo capturado por homens de Doodhwala e, depois de ter sua câmera, rolos de filme e dinheiro confiscados, é levado para um dos estábulos de fachada, onde é deixado amarrado: “Ali encontrei o outro jornalista, aquele de cuja existência eu antes não sabia. [...] dependurado de uma viga baixa, girando devagar na quente corrente de vento, vestido igual a mim. Os mesmos bolsos externos nas calças, as mesmas botas de marcha”.¹⁷⁶ O jornalista, morto há muito, teria sido enviado com a mesma incumbência. Conseguindo safar-se, Rai foge de forma espetacular e retorna a Bombaim. Antes, porém, ele descobre um rolo de filme, que teria passado despercebido aos bandidos, no salto de fundo falso das botas do colega enforcado – em tudo iguais às suas.

Ao usurpar o trabalho do fotógrafo assassinado, Rai sela o seu destino: “Eu nunca disse que as fotografias eram minhas. Só revelei o filme, entreguei o resultado para Anita no escritório da *Weekly* e deixei que o mundo me desse o crédito delas”.¹⁷⁷

Essa burla, além de deflagrar o escândalo, colocando Pillo Doodhwala na cadeia, irá render-lhe o irrecusável convite de uma agência fotográfica internacional, a Nabuchadnezzar, notoriedade, perseguições e ameaças e, enfim, a América:

¹⁷⁶ RUSHDIE, 1999a. p. 241.

¹⁷⁷ RUSHDIE, 1999a. p. 244.

Sinto como se houvesse um fim no meio do caminho de minha vida. Um fim necessário, sem o qual a segunda metade teria sido impossível. Liberdade, então? Não exatamente. Não propriamente uma liberação, não. A sensação é de um divórcio.

[...]

Portanto, adeus meus país. Não se preocupe; não vou voltar para bater à sua porta. Não vou telefonar no meio da noite e desligar quando você atender. [...] Minha casa queimou, meus pais morreram, e aqueles que eu amava foram quase todos embora. Aqueles que ainda amo, tenho de deixar para trás para sempre.

[...]

Índia, eu nadei em tuas águas quentes e corri, rindo, por teus riachos no alto das montanhas. Ah, por que tudo o que digo acaba sempre soando como um *filmi gana*, uma droga de canção vagabunda de Bollywood? Então, muito bem: andei por tuas ruas imundas, Índia, senti nos ossos doerem as doenças provocadas por teus germes. [...] Pode ser que eu não seja digno de ti, pois fui imperfeito, confesso. Posso não compreender em que estás te transformando, o que talvez já sejas, mas tenho idade suficiente para dizer que esse teu novo eu é uma entidade que não quero mais, nem preciso compreender.

Índia, fonte de minha imaginação, nascente de minha selvageria, almoz de meu coração.

Adeus.¹⁷⁸

Essa despedida a *filmi gana*¹⁷⁹ deixa entrever – pela marcada ironia, pelo tom ao mesmo tempo cáustico e piegas, pela impostura da narração em segunda pessoa, pela representação antropomórfica do país, transformado em interlocutor – a permanência não-autorizada do afeto, a dissimulação da dor

¹⁷⁸ RUSHDIE, 1999a. p. 248-9.

¹⁷⁹ O termo se refere a um tipo de canção comum nas trilhas sonoras de Bollywood, de apelo extremamente popular, mas de caráter não devocional, ao contrário de outras vertentes musicais bem-sucedidas a partir da indústria cinematográfica indiana.

pelo divórcio com a terra natal, o ressentimento. De todo modo, aí está a mesma cisão de que fala Barthes,¹⁸⁰ a divisão forçosa da vida em metades – antes/depois. Não é a primeira, nem será a última, mas essa ruptura acrescenta à já complexa identidade de Rai também a condição de exilado. É a partir desse momento que ele assume o nome Rai – a preciosa recordação do amor por Vina Apsara –, viajando para os Estados Unidos já com o novo passaporte – em parte por precisar livrar-se das ameaças do pessoal de Doodhwala (a “magníficomitiva”), em parte porque “Umeed” já não o traduzia mais.

O contraponto dialógico para essa posição de desenraizamento é dado, na narrativa, por um personagem especialmente caricato. Sir Darius Xerxes Cama, pai de Ormus, é um classicista nostálgico dos tempos do Império. Respirando, a contragosto, os ares da pós-independência indiana, ele sonha, ao limite da insanidade, com sua partida definitiva para a Inglaterra, a “Pátria-mãe”. Acompanhado por seu amigo, um rico proprietário de terras, maçom e, logicamente, inglês, William Methwold, esse personagem irá dedicar-se, durante anos, ao estudo aferrado da mitologia-indo europeia, na qual supõe ser possível encontrar a origem ariana do de seus conterrâneos. Os dois formulam, no silêncio de sua biblioteca, uma teoria assentada sobre o tripé da “soberania religiosa, força física e fertilidade”, através da qual se poderia vincular, num mesmo universo fundante, o Oriente e o Ocidente. É fato que, durante os anos que antecederam a Segunda Grande Guerra, Darius e Methwold ficarão chocados ao saberem, pelos jornais, que sua pesquisa havia

¹⁸⁰ Ver: BARTHES, 2005.

sido apropriada e distorcida pelos partidários da supremacia racial nazifascista. Mas, antes disso, o tripé da superioridade ariana será um alento para o espírito de Xerxes, desiludido com o “declínio” generalizado da Índia pós-colonial. Porém, numa tarde de trabalho, na “alegre solidão”, que incluía Methwold, sir Darius Xerxes Cama tira os meios-óculos e bate o punho sobre a mesa de carvalho – “que gemia com o peso de antigos conhecimentos”: “Não basta!”. O amigo inglês não consegue entender o que não bastava, ao que Xerxes explica:

“Três funções não bastam”, disse fervoroso. “Tem de haver uma quarta”.

“Não pode ser”, disse Methwold. “Esses três conceitos do velho Georges preenchem todo o quadro social.”

“Mas, e a *marginalidade*? E aqueles que estão além do pálido, acima do frágil, abaixo do notável? E os rejeitados, os leprosos, os párias, os exilados, os inimigos, os fantasmas, os paradoxos?”

[...]

“E as pessoas que simplesmente não se vinculam?”

“A quê? Se vinculam a quê?”

“A qualquer lugar. A qualquer coisa, a qualquer um. Os psicologicamente desligados. Cometas que voam pelo espaço, livres de todos os campos gravitacionais.”

“Se existe gente assim”, Methwold propôs, “Não serão, bem, *avis rara*? Pouco distantes uns dos outros? Será que é preciso um quarto conceito para explicar esses casos? Eles não serão, bem, como excedente do que é necessário? Indesejados na viagem? Nós não nos limitamos a riscá-los da lista? A cortá-los? Eliminá-los do clube?”¹⁸¹

Vina Apsara talvez represente, no contexto narrativo, o exemplo excelente da tormentosa descoberta recém-nascida da mente resoluta de sir

¹⁸¹ RUSHDIE, 1999a. p. 48.

Darius. Vina era um “cometa voando no espaço”, imune às leis de atração que regem o universo; uma dessas criaturas “desvinculadas”. Computava em sua biografia tudo o que pode recomendar, pelos parâmetros de Xerxes e Methwold, que alguém deva ser riscado da lista, eliminado do clube, cortado; tudo em sua vida indicava que ela seria sempre o excedente, o indesejado, repelida para a margem, excluída dos centros de gravidade da pureza civilizatória imaginada, então, por Xerxes e Methwold.

Nascida Nissa Shetty, cresceu “numa cabana no meio de um campo de milho nas redondezas de Chester, Virgínia [...]. Milho dos dois lados e cabras nos fundos”. Sua mãe, greco-americana, era uma mulher de origem humilde e, “durante a escassez de homens da Segunda Guerra, caiu de amores por um cavalheiro indiano de fala mansa, um advogado – como é que ele foi parar lá? *Tem indianos em toda parte, não é? Como areia* – que casou com ela, fez três filhas em três anos (Nissa, nascida durante a invasão da Normandia, era a do meio), foi para a cadeia por prática indevida, foi dispensado, saiu da cadeia depois de Nagasaki, contou à mulher que tinha revisado suas preferências sexuais, partiu para Newport News para se estabelecer como açougueiro com seu carnudo amante, [...] e nunca mais escreveu nem telefonou nem mandou dinheiro ou presentes para as filhas nos aniversários e no Natal”.¹⁸²

Na tipologia de Xerxes, Vina seria um perfeito “paradoxo”, mas provavelmente, como reverso de suas formulações. A despeito dos augúrios

¹⁸² RUSHDIE, 1999a. p. 107.

deterministas, transformou-se no centro para onde tudo deveria convergir e em torno do qual todo o resto passou a gravitar.

De um modo geral, pode-se dizer que os personagens de Rushdie se definem por esse efeito de paradoxo, grande parte das vezes, apenas um aspecto de sua natureza múltipla, da sua dificuldade em se deixar catalogar, classificar, emoldurar como uma identidade monolítica. Essa condição inclassificável, freqüentemente, os coloca diante da experiência dolorosa de exclusão, de alijamento de algum tipo de comunidade à qual pertencem ou desejam pertencer.

Esses processos, problematizados em grande parte da produção do escritor, mostram-se em estreita relação, como se viu anteriormente, à sua trajetória biográfica. A significação do exílio, para Rushdie não é a mesma construída por Tzvetan Todorov ou por Edward Said – e nem poderia ser, dadas as especificidades de cada caso e as diferenças entre esses sujeitos. No entanto, de acordo com seus relatos, qualquer significação dessa experiência parece partir de uma inquietação comum, que, ao fim, se expressa como problema fundamental colocado pela obra de Salman Rushdie – como nos traduzimos, como nos situamos no mundo privados de nossas raízes?

O enredo intrincado, as apropriações discursivas, os jogos de linguagem, as digressões – marcas da sua escrita ficcional –, põem em cooperação os múltiplos aspectos desse problema que vem se delineando, desde os primeiros romances, de modo a formar um *corpus* narrativo que se insere num certo cânone, identificado com o que se vem chamando de “literatura de

exílio”; num outro sentido, também se encontra vinculado, sintomaticamente, à dicção pós-colonial e, contudo, seu lugar de enunciação é o “de dentro” da literatura contemporânea. Vê-se, sob esse ângulo, uma tripla filiação: trata-se de um conjunto discursivo assumidamente construído a partir do “olhar do migrante”, no exílio; consolida uma produção que evoca, em alguma medida, a condição histórica indiana; e constitui, ao mesmo tempo, uma escritura afinada pelo diapasão da contemporaneidade. É provável que um olhar diverso vincule o autor ainda a outras genealogias, mas, neste estudo, essas três perspectivas – à primeira vista inconciliáveis – podem contribuir para a leitura de *O chão que ela pisa*.

ESPAÇOS

1- A cidade como narrativa

Bombaim? Não me pergunte. Eu passo em qualquer exame que você resolva fazer. Posso ver os fantasmas dos velhos tempos descendo as ruas. Leve-me a Churchgate e eu lhe mostro onde ficava o Portão Church. Mostre-me Rempart Row e eu lhe mostro o Ropewalk, onde os fabricantes de corda da marinha britânica torciam e enrolavam por profissão. Sou capaz de lhe contar onde os corpos estão enterrados (F. W. Stevens, o arquiteto supremo da cidade, morto em 5 de março de 1900, está no cemitério Sewri), onde as cinzas foram espalhadas, onde voam os abutres. Cemitérios, *ghats* de cremação, *doongewadis*. Posso até localizar os corpos de ilhas, incorporadas há muito à península da cidade.

Salman Rushdie

Admirador confesso de Italo Calvino, Salman Rushdie exercita-se na construção de cidades invisíveis, de cenários mutantes, movediços. No entanto, boa parte de suas edificações está registrada nos mapas, nos atlas que nos indicam, com seu modo de representação convencional, que essas cidades têm existência real. Assim, Londres, Nova York, Bombaim integram uma toponímia esquivada, mirando, fascinadas, suas imagens refletidas nas páginas do romance *O chão que ela pisa*, com suas avenidas, monumentos, prédios, canais, mercados, túneis, mesquitas, galerias, jardins, com seus ruídos, suas vidas, suas histórias.

Capital do atual estado indiano de Maharashtra,¹⁸³ Bombaim – ou, na forma arcaica da língua portuguesa, *Bom Bahia* –, foi, para os ingleses,

¹⁸³ Cercado de alguma controvérsia, o nome Bombaim já se referiu ao arquipélago onde se encontra, hoje, a cidade. Com registros históricos apenas a partir do século 250 a. C., as ilhas passaram por

Bombay; e, em 1995, retomou seu antigo nome no idioma marathi: *Mumba'i*, um epônimo da deusa hindu Mumbadevi.

Em 1661, Bombaim foi dada aos ingleses, junto com a cidade de Tânger, como parte do dote de casamento de Catarina de Bragança com o príncipe Charles II. Esse arranjo, um tanto pitoresco para os olhos de hoje, era bastante comum nos processos de sucessão e acordos de paz entre as nações européias seiscentistas e, do matrimônio entre os monarcas, resultou a sujeição colonial que duraria até 1947. Ironicamente, junto com a cidade, os ingleses herdaram da rainha consorte também o costume de tomar chá, transformando-o num dos ícones mais significativos da nacionalidade britânica.

Mumbai é, hoje, a mais populosa cidade indiana, com cerca de treze milhões de habitantes; e a mais ocidentalizada, com um parque industrial considerável que abarca os setores têxtil, alimentar, químico, mecânico, nuclear e, principalmente, cinematográfico. Mas seu passado colonial é mais longo do que sua existência emancipada, e, como o chá incorporado à cultura britânica, a cidade barganhada deixa-se impregnar pelo Ocidente: *Falkland Road, Breach Candy, Scandal Point, Rhythm Center, Middle Temple, Malabar Hill*. Passados mais de três séculos desde a chegada da corte britânica, a língua

várias ocupações, desde a pré-história até a anexação, já na Idade Média, pelo Reino dos Guzerates, do qual foram tomadas pelos portugueses, em 1534, feito mencionado por Camões, no Canto X de *Os Lusíadas*: “[...] Por Heitor Português, de quem se nota / Que na costa Cambaica, sempre armada, / Será aos Guzarates tanto dano, / Quanto já foi aos Gregos o Troiano” (Ver: CAMÕES, Luís Vaz de. *Os Lusíadas*. 10.ed. São Paulo: Cultrix, 1997. p. 267.). Passou, depois, para o Império Britânico e, após a independência indiana, a região constituiu o estado de Bombaim, dividido, em 1960, nos atuais Maharashtra e Guzerate.

inglesa continua a dividir com o hindi o *status* de idioma oficial do país – é sua língua legislativa e judiciária –, compartilhando os espaços da cidade com as centenas de dialetos que, num oceano sonoro, se abraçam: *Hug-me* – “Hindi Urdu Gujarati Marathi English”.¹⁸⁴

Para Rushdie, nascido na Bombaim aturdida pela independência recém-proclamada, escrever e publicar em língua inglesa é mesmo assumir uma condição fronteiriça, em que o entrecruzamento lingüístico não é o único, mas, talvez, seu aspecto mais perceptível. Na voz de seus personagens, essa língua acata a degenerescência como pressuposto de vitalidade, e exhibe sua bastardia¹⁸⁵ como posicionamento alteritário. A língua inglesa, nos domínios dessa escrita, somente se conserva como presença conspurcada, necessariamente aberta ao outro. Seu visto de permanência na vida da cidade está condicionado pelo mutualismo. Escrever na língua do antigo colonizador não seria, nesse caso, render-se a uma história que forjou suas verdades, seu arremate, sua aparente intocabilidade como ação acabada. Antes, essa escrita parece querer reabrir os arquivos, colocá-los em relação com outros relatos e, ao apresentar suas versões, propor uma perspectiva diversa para a história dada. Reinsere-se, desse modo, a narrativa oficial na dinâmica dos desdobramentos históricos, ainda em pleno curso.

¹⁸⁴ Relembrando, o *Hug-me* refere-se ao “dialeto lixo” falado em Bombaim. Cf. RUSHDIE, 1999a. p. 15.

¹⁸⁵ Emprego o termo com vistas aos procedimentos de hibridização lingüística resultantes das relações de poder num contexto de dominação colonial; remeto, mais especificamente, ao conceito de “bastardia literária”, cunhado no recente estudo de Telma Borges da Silva, como operador teórico a partir do qual a autora analisa o romance *O último suspiro do Mouro* e o projeto literário de Salman Rushdie na perspectiva das metaficcões historiográficas. Ver: SILVA, Telma Borges da. *A escrita bastarda de Salman Rushdie*. 247p. Tese (Doutorado em Letras). Faculdade de Letras da UFMG. Belo Horizonte, 2006.

Constitui-se, nesse caso, um processo similar ao que Gilles Deleuze e Félix Guatarri evidenciaram em seu estudo sobre a obra de Franz Kafka.¹⁸⁶ Escrever em língua inglesa, no caso de um escritor de origem indiana, é fazer emergir os “usos menores” dessa língua, é dar voz à minoria oprimida utilizando a língua de seu opressor. Porém, num contexto midiático globalizado, como o atual, tal processo adquire dimensões inimagináveis à época de Kafka – e conotações embaraçosas, pois que essa “literatura menor”, feita por uma minoria em uma “língua maior”, pode se tornar um *best-seller*. Em se tratando de Salman Rushdie, isso parece ser mais significativo, considerando-se ter ele adquirido a cidadania britânica e ainda, mais recentemente, a insígnia de *Sir*, o que o torna, simbólica e ironicamente, um “Cavaleiro do Império Britânico”, como se recebesse o aval da Coroa para amplificar a voz de seus insatisfeitos súditos, disponibilizando ao mundo a versão silenciada da história.

Desse modo, pela conquista da língua do poder dominante, seria possível reaver um lugar discursivo interdito no relato oficial e, segundo Rushdie, dar seqüência ao processo de independência indiana,¹⁸⁷ revelando conflitos que somente a ambivalência, a ambigüidade de uma língua coabitada teria chances de explicitar.

Aproveitar essa ambigüidade é, portanto, mais do que um recurso literário: é igualmente um modo de subjetivação e um posicionamento político

¹⁸⁶ Cf. DELEUZE; GUATTARI, 1977.

¹⁸⁷ Cf. RUSHDIE, Salman. *Imaginary homelands*. Essays and criticism (1981-1991). London: Granta Books, 1992a. p. 17.

diante do mundo, da história, da realidade. Apropriar-se do idioma – e do discurso – do colonizador implica assenhorar-se também da história que foi contada, até então, em monólogo. É trazer à luz aquilo que essa língua não foi capaz de traduzir ou, ainda, aquilo que ela pretendeu ignorar. Por isso, o texto de Rushdie – seu solo – parece constituir-se como lugar de passagem, por onde trafegam, além de uma nova versão, as inversões e invenções da história. Pela língua – aqui entendida como instrumento político, ao mesmo tempo instaurador e desestabilizador – se constrói uma cidade, um país, uma nação e, da mesma maneira, se põe abaixo essas construções.

Na escrita de Rushdie, a Bombaim britânica cola-se, assim, à Mumbai de etnia marathi, à boa baía dos portugueses, e também à metrópole contemporânea, cosmopolita, sem buscar disfarces para o espaço caótico que daí resulta. Como um mosaico que exhibe suas fraturas, a cidade vai se delineando pelas emendas, pela contigüidade ou mesmo pela justaposição de peças; o passado pré-histórico, as sucessivas ocupações, a dupla herança colonial, a condição portuária, tudo aponta para uma cidade sem divisas, de contornos entrecortados, como o arquipélago no qual se assentou sua primeira pedra. É desse modo que ela pode prescindir de sua cartografia oficial ou agregar-lhe outros traçados. Ela será, pois, tantas cidades quantos forem os olhares postos sobre ela.

É possível que ficcionalizar o passado da Índia, o passado de Bombaim, consigne uma forma de reelaborar uma identidade local, entendida não como índice de uma origem autóctone e unívoca, mas como presença de

uma alteridade complexa, relacional, compreendendo esse passado como parte inalienável, porém dialógica, do que hoje significa ser um indiano nascido em Mumbai.

Em *O chão que ela pisa*, a cidade de Bombaim se apresenta, pois, como construção poliédrica. Ela se erige, frente ao leitor, apenas e tão-somente como multiplicidade, um composto de diferenças agenciadas pela escrita.

A voz de Rai Merchant – voz que se inscreve na conformação de um relato de memórias – não se compraz apenas em descrever o espaço em que o enredo tem lugar; afirma-se, antes, como espécie de catalisador das inúmeras vozes que, enfim, narram a cidade – cada uma com sua prosódia particular, com seu registro específico, com sua impositação exclusiva. O relato se apresenta, assim, como campo de embates, espaço continuamente invadido por outras vozes, a espicaçar sua autoridade de narrador, fundindo à lembrança de sua história de amor, secreta, íntima, objeto de relicário, a memória da cidade, espaço público, devassado, coletivo, social.

A memória, nessa perspectiva, é o espaço mesmo “onde se deu a vivência”, e é nesse sentido dado por Walter Benjamin¹⁸⁸ que esse narrador irá se dedicar a escavar o passado, como se pretendesse encontrar aí, algum entendimento para o seu presente, o seu mundo – absurdamente fugidio –, revolvendo os fatos pretéritos, como quem busca no solo algo soterrado. Para

¹⁸⁸ BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*. Obras escolhidas, v. II. 5. ed. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 2000. p. 239.

Benjamin, os “fatos” nada mais são que “camadas que apenas à exploração mais cuidadosa entregam aquilo que recompensa a escavação”.¹⁸⁹

Como um dos inúmeros discursos que, dialogicamente, constroem uma idéia da cidade, uma imagem panorâmica de Bombaim, no romance, essa escavação, inicialmente, será encenada por outro personagem, o pai de Rai. Homem obsessivo, Vivvy Merchant é um arquiteto envolvido, na década de 1950, com a construção da moderna Bombaim; dublê de arqueólogo, no entanto, irá dispor de suas horas vagas a cavar vestígios da cidade antiga:

O primeiro amor de V. V. Merchant seria sempre a pré-história da cidade; era como se ele estivesse mais interessado na concepção da criança do que em sua existência real.¹⁹⁰

Sem que ele perceba, porém, essa pré-história é apagada, pouco a pouco, na superfície de sua prancheta, e a cidade se esvai, dando lugar a outra, materializando os projetos que Vivvy elabora em companhia da esposa, Ameer. Restará, porém, um extenso arquivo de memórias, um arquivo que, ao mesmo tempo em que remete ao seu lugar de referência, à sua exterioridade, repete, recita, uma vida já extinta, aponta para a morte daquilo que o arquivo preserva.¹⁹¹ Pelas mãos de Vivvy, Rai tem acesso a esse arquivo, conhece os mapas dos primeiros tempos da cidade:

e era sem par a sua coleção de velhas fotos de edifícios e objetos da cidade desaparecida. Nessas imagens apagadas,

¹⁸⁹ BENJAMIN, 2000. p. 239.

¹⁹⁰ RUSHDIE, 1999a. p. 84.

¹⁹¹ Ver, nesse sentido: DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Trad. Claudia de Moraes rego. Rio de Janeiro: Relume Dumara, 2001.

ressurgiam o Fort demolido, o faveloso “mercado do café da manhã”, em frente ao Teen Darvaza ou Bazaargate, e os humildes açougues de carne de cabrito e os hospitais sob guarda-chuvas para os pobres, assim como os palácios caídos dos grandes.¹⁹²

Além disso, V. V. Merchant colecionava “reliquias” da antiga cidade, com predileção pelos chapéus, que denunciavam a comunidade a que pertenciam os sujeitos: os parses ostentavam chapéus *fez*, do tipo chaminé; os banias portavam chapéus redondos; enquanto vendedores usavam *bohras* – a compreensão dos pertences históricos revela o fator humano, ele diria enquanto mostrava ao filho seus arquivos: “Olhe onde as pessoas moravam e trabalhavam e compravam”, ele recomendava, “e isso esclarecerá como elas eram”.¹⁹³ Vivvy e Ameer Merchant, que herdara do pai uma sólida construtora, estariam à frente do projeto de modernização da cidade e, como a desfraldar a bandeira da independência, dedicam-se a remodelar Bombaim em feitiço *art déco*, o estilo sintético que, entre guerras, ganhara a arquitetura, as artes plásticas, o design gráfico e industrial na Europa e na América. Assim, orgulhosamente, a construtora Merchant & Merchant passou a redesenhar toda a orla marítima, com arranha-céus e sobrados de linhas geométricas, precisas, em materiais nobres, e um ar de sóbria funcionalidade; o mesmo estilo que define a inconfundível silhueta de Nova York.

Entre os desígnios da profissão, reforçados pelo espírito empreendedor de Ameer, e a obsessão pela preservação da “cidade original”,

¹⁹² RUSHDIE, 1999a. p. 84.

¹⁹³ RUSHDIE, 1999a. p. 85.

V. V. Merchant se desintegra. Vendo-se imbuído da missão inconciliável de destruir e reconstruir a cidade, ele terá o poder de morte e renascimento em suas mãos – algo muito além do que pode suportar sua personalidade retilínea. A impossibilidade de ocupar o lugar inocupável entre o passado e o presente o levará ao suicídio, talvez por sua incapacidade de perceber que tudo o que é sólido desmancha no ar – tomando de empréstimo o título que Marshall Berman deu a seu perspicaz estudo sobre o advento da modernidade.¹⁹⁴ Ou, ainda, como sugere Benjamin, é provável que esse personagem estivesse destinado apenas a fazer o inventário do passado, e não tenha sabido “assinalar no terreno do hoje o lugar no qual é conservado o velho”¹⁹⁵ – fino stratagema da memória, pelo qual se pode recuperar, trazer de volta à superfície, o que parecia estar definitivamente perdido.

As escavações de Merchant tinham como alvo nada menos que a “origem” das coisas, um passado que, para seu espírito “pequeno e honesto”, guardava a verdadeira Bombaim. Ele fará de Rai seu “repositório de conhecimento, sua conta corrente, seu cofre de segurança”,¹⁹⁶ onde ele espera resguardar seus “achados”, isto é, toda a informação coletada que, ao fim, deveria constituir a comprovação de uma proto-existência. Essa herança obsessiva será transmitida ao filho, mas Rai, fotógrafo de guerra, é um cronista do presente:

¹⁹⁴ Ver: BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Trad. Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

¹⁹⁵ BENJAMIN, 2000. p. 239.

¹⁹⁶ RUSHDIE, 1999a. p. 66.

Foi com meu pai que conheci os primeiros grandes fotógrafos de Bombaim, Raja Deen Dayal e A. R. Haseler, cujos retratos da cidade vieram a se tornar minhas primeiras influências artísticas, mesmo que só para mostrar o que eu não queria fazer. Dayal subiu à torre Rajabai para criar os vastos panoramas do nascimento da cidade; Haseler deu um passo adiante e foi para o ar. Suas imagens são assombrosas, inesquecíveis, mas também me inspiraram uma desesperada necessidade de voltar para o nível do chão.¹⁹⁷

Para Rai Merchant, voltar para o nível do chão significava captar o movimento das ruas da cidade:

os amoladores de facas, os carregadores de água, os batedores de carteiras de Chowpatty, os agiotas de calçada, os soldados peremptórios, as prostitutas dançarinas, as carruagens puxadas a cavalo com seus cocheiros que roubavam forragem, as hordas da estação de estrada de ferro, os jogadores de xadrez dos restaurantes iranianos, [...] a multidão selvagem dos compradores do Mercado Crawford, os lutadores untados de óleo, os cineastas, os estivadores, os costureiros de livros, os malandros, os aleijados, os tecelões, os brigões, os padres, os cortadores de gargantas, os impostores. Eu queria a vida.¹⁹⁸

Pai e filho, ambos obcecados pela cidade. Porém, ela exerceria sobre eles apelos distintos, numa espécie de espelhamento refratário, e redundaria, ao longo do tempo, em posições opostas em relação ao mesmo objeto de desejo.

V. V. Merchant entende o passado – e, para ele, o passado é Bombaim – como algo que pode ser recuperado em sua integridade, ou preenchido em suas lacunas, buscando nos objetos escavados na areia, nos

¹⁹⁷ RUSHDIE, 1999a. p. 85.

¹⁹⁸ RUSHDIE, 1999a. p. 83.

canteiros de obras, uma origem preservada, intacta, apenas adormecida sob a superfície rasa, aguardando para explicar, pelo olhar do arqueólogo, todas as incongruências do presente.

Em “Sobre o conceito de história”, Benjamin afirma que o passado “só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido”.¹⁹⁹ Isso significa que o projeto arqueológico de Vivvy Merchant está fadado ao fracasso, que jamais conseguirá transformar os cacos dispersos pelo solo de Bombaim numa narrativa completa, total, como desejaria. Nas palavras de Benjamin, articular o passado não significa conhecê-lo “como realmente foi”, mas apenas apropriar-se de uma reminiscência, de uma fração que relampeja no tempo. A construção de sentido sobre o passado será, portanto, sempre parcial, lacunar, embaçada pelas camadas de tempo depositadas sobre os objetos desenterrados, e mediada pela experiência histórica da posteridade.

Rai, em sua insistente negação, aponta para um afeto diverso em relação à cidade: Bombaim é seu chão; é a partir desse solo que Rai se esforça por explicar a si mesmo e a tudo o que o cerca. No entanto, ao desejar registrar não a cidade monumento, cenário, mas a sua existência imaterial, a sua respiração, fica configurado o sentido desse afeto. Nesse afã, ele parece perceber que a vida é dinâmica, é imprevisível, que se altera a cada instante; e sabe que os lampejos da vida captados por sua câmera não se repetirão; serão, no futuro, apenas reminiscências de um passado crivoso. Ele descobre, assim,

¹⁹⁹ BENJAMIN, 1994. p. 224.

que a fotografia, ao registrar a cidade, está perpetuando somente uma “ilusão de permanência”:

Quando você cresce, como eu cresci, em uma cidade grande, durante um período que acontece de ser uma idade de ouro, você acha que isso será eterno. Sempre esteve ali e sempre estará. A grandiosidade da metrópole cria a ilusão de permanência. A Bombaim peninsular em que eu nasci certamente me parecia perene.

[...]

É verdade, embora isso nada tenha a ver comigo, que o *boom* de construção da Bombaim de minha infância foi exagerado nos anos anteriores ao meu nascimento, e depois ralentou durante uns vinte anos; e essa época de relativa estabilidade me iludiu e me levou a acreditar na qualidade intemporal da cidade. Depois disso, claro, ela virou um monstro, e eu fugi. Fugi pela minha vida.²⁰⁰

Perceber a cidade como um monstro seria o mesmo que compreendê-la em seu aspecto metamórfico, transitório. Para Jeffrey Cohen, “o corpo do monstro é, ao mesmo tempo, corpóreo e incorpóreo; sua ameaça é sua propensão a mudar”. Para ele, uma “teoria dos monstros”, aproximada, aqui, a uma possível epistemologia da cidade, deve “preocupar-se com séries de momentos culturais, ligadas por uma lógica que ameaça, sempre, mudar”.²⁰¹ Assim como o passado perseguido por Vivvy Merchant, somente se pode capturar a cidade em pequenos *flashes*, pois, como o corpo do monstro, ela deixa visíveis apenas seus rastros, pequenos lampejos de significação: “a interpretação monstruosa é tanto um processo quanto uma epifania, um

²⁰⁰ RUSHDIE, 1999a. p. 83.

²⁰¹ COHEN, Jeffrey. A cultura dos monstros: sete teses. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). *Pedagogia dos monstros*. Os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras. Belo Horizonte: Autêntica, 2000a. p. 28-9.

trabalho que deve se contentar com fragmentos (pegadas, ossos, talismãs, dentes, sombras, relances obscurecidos – significantes de passagens monstruosas que estão no lugar do corpo monstruoso em si).²⁰² A Rai, Bombaim mostra-se, então, como esse corpo monstruoso, um espaço circunscrito pela iminência da transformação, ao mesmo tempo temível e necessária, pois é pela contínua mutação que o espaço da cidade se mantém. Sem a plasticidade monstruosa para refazer-se, sem a possibilidade de recompor os espaços desgastados pelo uso, pela vida, enfim, que ali está, a cidade morre por estagnação; deixa-se degradar até a ruína.²⁰³

Com olhares distintos, com anseios e projeções diversas, Rai e Vivvy Merchant farão a crônica Bombaim, inventariando seu passado – pela arqueologia diletante – e seu presente – pela fotografia e pela escrita: maneiras de cavar. A convivência conflituosa entre pai e filho é minorada por uma espécie de utopia compartilhada. Eles organizam, em caixas, baús, rolos de filme, a matéria para uma narrativa enciclopédica que, para eles, deveria abarcar a memória da cidade, a história apreendida em sua totalidade, em sua forma absoluta – memória de todas as cidades. Mas, enquanto Rai parece saber que essa narrativa está predestinada à falha, à incompletude, ao esquecimento – como talvez o saiba o próprio Rushdie –, V. V. Merchant sucumbe com a demolição de seu santuário: quase como um mesmo acontecimento, ele vê a morte repentina da esposa, Ameer, e o desaparecimento do passado sob o corpo jovial da cidade moderna.

²⁰² COHEN, *in*: SILVA, Tomaz Tadeu da, 2000a. p. 28-9.

²⁰³ COHEN, *in*: SILVA, Tomaz Tadeu da, 2000a. p. 30.

Rai, tempos depois, irá buscar estabelecer uma frágil conexão entre essas múltiplas perdas:

Uma noite, depois de enterrarmos minha mãe, eu e meu pai saímos de carro para dar uma olhada em Cuffe Parade. O longo processo de terraplanagem e aterro estava quase completo. As casas, a *promenade* e o bosque tinham desaparecido havia muito, e o mar recuara diante da força das grandes máquinas. Uma imensa extensão de terra marrom se estendia diante de nós, uma lousa quase em branco sobre a qual a história apenas começava a ser escrita. O vasto espaço poeirento era quebrado, articulado por cercas metálicas, e por grandes placas proibindo diversas atividades, e pelos alicerces de concreto e aço dos primeiros altos edifícios;

[...]

Eu devia ter entendido por que ele me mandou desligar o ventilador quando o deixei sentado na cama com seu pijama de listras. Noite sem lua, e de ar fétido. Devia ter ficado com ele. A escuridão da cidade caiu em torno dele como uma força.²⁰⁴

Acostumadas a capturar a vida, as lentes de Rai passarão, daí em diante, a ocupar-se da morte:

A fotografia é o meu meio de entender o mundo. Quando minha mãe morreu, eu a fotografei, fria, na cama. Seu perfil estava chocantemente magro, mas ainda belo. Muito iluminada contra o escuro, com sombras afundando as faces, ela parecia uma rainha egípcia.

[...]

Quando meu pai morreu, tirei fotos dele antes que o descessem. Pedi para me deixarem sozinho com ele e usei um rolo de filme. A maioria das chapas evitava o rosto. Estava mais interessado na forma como seu corpo pendente estava sombreado, e a sombra que ele próprio produzia na luz

²⁰⁴ RUSHDIE, 1999a. p. 205-6.

matinal, uma sombra longa para um homem que não era grande. Achava que esses atos eram respeitosos.²⁰⁵

Esse momento marcará, também, a última vez que Rai irá registrar a cidade em sua efervescente vitalidade, como se se despedisse dos pais perpetuando a cidade que eles amavam, como se conquistasse com isso “um aprendizado do amor deles”. Pela fotografia, Rai procura a luz – a escrita da luz –,²⁰⁶ o movimento, “a infinidade emocionante, horrenda, da multidão na Estação de Churchgate de manhã, mas essa mesma infinidade tornava a multidão incognoscível”; a cidade resistia: “toda essa atividade não me mostrava nada: era só atividade”.²⁰⁷

Será essa ruptura provocada pela morte dos pais, essa primeira grande cisão em sua trajetória, que abrirá a Rai o acesso a uma nova linguagem, “uma nova prática de escrita”, como pretendia Roland Barthes.²⁰⁸

²⁰⁵ RUSHDIE, 1999a. p. 211.

²⁰⁶ Desde a descoberta, no século XVI, do princípio da câmera escura, por Leonardo Da Vinci, aos instrumentos digitais que proliferam, na atualidade, como meios de processamento da imagem fotográfica, muito aconteceu, mas o sentido etimológico se mantém na base do conceito de fotografia: do grego, *photos* (“luz”) e *graphos* (“escrita”).

²⁰⁷ RUSHDIE, 1999a. p. 211.

²⁰⁸ Retomo, mais uma vez, a reflexão de Barthes sobre a escrita que advém das experiências traumáticas. Ver: BARTHES, 2005. p. 10.

2- Imagens do invisível

Durante algum tempo me transformei em fotógrafo de partidas. Não é fácil tirar fotos de funerais de estranhos. As pessoas ficam incomodadas. Mas me interessava o fato de as práticas funerárias indianas lidarem tão abertamente, tão diretamente, com a fisicalidade do corpo. O corpo na pira ou no *dokhma*, ou em sua mortalha costurada muçulmana. Os cristãos eram a única comunidade a esconder seus mortos em caixas. Eu não sabia o que isso significava, mas sabia que aparência tinha. Caixões impediam a intimidade. Em minhas fotos roubadas – pois o fotógrafo tem de ser um ladrão, tem de roubar instantes do tempo dos outros para fabricar suas próprias eternidadezinhas – era essa a intimidade que eu buscava, a proximidade entre vivos e mortos.

Salman Rushdie

Em *Sobre fotografia*, Susan Sontag afirma que a câmera “torna a realidade atômica, manipulável e opaca”.²⁰⁹ Desde a adolescência, Rai Merchant já se empenhava em registrar, através da fotografia, o mundo que o cercava, seu pequeno mundo em Bombaim. Mas é apenas pela experiência indizível da morte que ele encontrará, nesse registro, um modo particular de ver, uma linguagem própria, sua primeira forma narrativa:

Comecei, então, a olhar as trevas. Isso me levou ao uso da ilusão. Eu compunha fotos com áreas de luz e sombra nitidamente delineadas, compunha-as com um cuidado maníaco para que a área de luz de uma imagem correspondesse precisamente à de preto de outra. No laboratório que montei para mim no apartamento que fora de meu pai, eu misturava essas imagens. As imagens compósitas que resultavam eram às vezes surpreendentes com suas perspectivas misturadas, muitas vezes confusas, às vezes incompreensíveis. Eu preferia a escuridão compósita. Durante algum tempo, eu começava a fotografar deliberadamente no

²⁰⁹ SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 33.

escuro, pinçando a vida humana na falta de luz, usando o mínimo de luz que conseguia.²¹⁰

O trabalho no laboratório, a manipulação das imagens, é, talvez, um modo de enfrentamento, ou de recusa, a uma realidade que se mostra inaceitável, mas, ao mesmo tempo, configura uma primeira compreensão daquilo que, para Sontag, seria o “caráter de mistério” que a câmera é capaz de atribuir ao que é fotografado:

É uma visão do mundo que nega a inter-relação, a continuidade, mas confere a cada momento o caráter de mistério. Toda foto tem múltiplos significados; de fato, ver algo na forma de uma foto é enfrentar um objeto potencial de fascínio. A sabedoria suprema da imagem fotográfica é dizer: “Aí está a superfície. Agora, imagine – ou, antes, sinta, intua – o que está além, o que deve ser a realidade, se ela tem este aspecto”.²¹¹

Em sua longa e conturbada trajetória, Rai se transformará num fotógrafo de guerra, de catástrofes, de situações-limite, percorrendo o mundo em busca do mesmo mistério que se escondia na imagem dos pais mortos, dos funerais indianos, das guerras, dos grandes terremotos:

Quando, em janeiro de 1989, duas aldeias na área fronteira do Tajiquistão foram soterradas por deslizamentos de terra e lama (mil pessoas mortas, além de muitos milhares de cabeças de gado), o fenômeno chamado “falha fronteira” começou a atrair atenção mundial. *O mundo está se rompendo nas costuras?* era a pergunta que fazia a matéria de capa da *Time* [...].²¹²

²¹⁰ RUSHDIE, 1999a. p. 212.

²¹¹ SONTAG, 2004. p. 33.

²¹² RUSHDIE, 1999a. p. 452.

Após realizar um extenso inventário de sismos ocorridos em todo o mundo, apenas na década de 1980, a pergunta estampada na capa da revista recupera, numa figuração imponderável, as incontáveis rupturas que vão demarcando a trajetória de Rai Merchant, entrecruzando sua experiência particular com a história coletiva, global, igualmente inaceitável sem o filtro de sua lente.

É nesse momento da narrativa que Rai se prepara para reviver, pela escrita, o sismo que dividiu sua vida ao meio, o grande terremoto que faria desaparecer Vina Apsara, na pequena cidade mexicana de Tequila, nas proximidades de Guadalajara. Num construção circular, ele retomará o episódio narrado à exaustão, pela voz – pelos olhos – do fotógrafo, no primeiro capítulo. Contudo, nessa retomada, que simula o relato escrito de suas memórias, o terrível acontecimento será reduzido a poucas linhas:

Depois o terremoto. Eu pego minhas câmeras, disparo, e para mim não há mais sons, só o silêncio do ocorrido, o silêncio da imagem fotográfica.

Tequila! Já estivemos aqui antes.

No tempo de Voltaire, acreditava-se que costuras subterrâneas de enxofre ligavam os pontos de terremotos. Enxofre, com seu fedor fétido de Inferno.²¹³

Essa estratégia parece querer operar uma inversão entre aquilo que, em princípio, é próprio a cada linguagem, a visual e a verbal. Numa

²¹³ RUSHDIE, 1999a. p. 466. É possível que, nessa passagem, a idéia do “disparo” da câmera remeta ao disparo da arma, recuperando a imagem trabalhada por Roland Barthes em *A câmara clara*, também explicitada pelo próprio Rushdie em seu ensaio, denominado “Sobre ser fotografado”, incluído em *Cruze esta linha*, no qual o autor deixa entrever a leitura barthesiana, além fazer remissão explícita ao texto de Susan Sontag (2004). Ver: BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984; e RUSHDIE, 2007. p. 115.

construção ardilosa, a imagem visual, o discurso fotográfico, apropriado como suporte narrativo, no primeiro capítulo, deveria trazer à luz, com seu poder de síntese, de suspensão do movimento, de captura instantânea, o que a realidade dinâmica costuma negar à percepção pelos sentidos. No entanto, a construção imagética, espacializada, mostra-se, na primeira versão da tragédia, escandida na tradução pelo verbo; é delongada, postergada, como se a cena fosse captada não em fotografia, mas em película cinematográfica, e editada num cuidadoso *slow motion*.

Por seu turno, a escrita, em sua forma narrativa – como simula o relato autobiográfico de Rai –, não pode prescindir de certa linearidade e de uma significação progressiva, ou de uma temporalidade inerente ao ato de leitura. O que então exigiria demora é, na passagem aqui transcrita, abruptamente condensado, como a revelar certo esgotamento da percepção intelectual, necessária à significação do signo verbal.

Nessa inversão, ou permuta, aponta-se, enfim, para certa equivalência entre essas linguagens no discurso literário contemporâneo. Caberia lembrar, nesse momento, da tipologia dos processos imaginativos estabelecida por Italo Calvino em suas propostas para a literatura deste milênio, na qual se distinguem dois procedimentos: “o que parte da palavra para chegar à imagem visiva e o que parte da imagem visiva para chegar à expressão verbal”.²¹⁴ No primeiro caso, a linguagem é utilizada de modo a

²¹⁴ CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 99.

produzir um efeito de leitura que corresponderia a uma cena mental, uma visão que se forma, sem mediações, no cérebro do leitor. No segundo tipo, a imagem atuaria a partir da formação de “um campo de analogias, simetrias e contraposições”, compondo um material que não é apenas visivo, mas igualmente conceitual, significativa. A escrita estaria visando, então, a um equivalente verbal para a imagem visual. Porém, segundo Calvino, em um dado momento, é a escrita que assumirá a direção da narrativa, impondo uma lógica própria, “não restando à imaginação visual senão seguir atrás”.²¹⁵

É o que parece ocorrer na estruturação do romance de Rushdie, em que o artifício textual remete a duas formas narrativas distintas – a não-escrita e a escrita –, equiparando-as, porém, no interior da escritura – a sua própria.

Nos dois casos, contudo, o efeito de leitura é dado pelo olhar de Rai – fotógrafo, escritor –, olhar que testemunha sua maior perda. A morte de Vina, a morte do “amor de vida inteira”, como ele diz a certa altura, é registrada pelo olho fascinado de sua câmera, o olhar que paralisa aquele que olha, não porque é possível ver, mas porque já é impossível não ver, já é impossível, nesse mesmo instante, não querer escrever. A essa visão insuportável da morte, a esse terrível cataclismo, Rai sobrevive pela escrita, pela palavra, como modo de expurgo da memória traumatizada pela imagem, e reedita o mito órfico em sua descida ao Inferno.

Para Barthes, “toda narrativa mítica *recita* (conta) que a morte serve para alguma coisa. Para Proust, escrever serve para salvar, para vencer a

²¹⁵ CALVINO, 1990. p. 104-5.

Morte: não a sua, mas a daqueles que ele ama, testemunhando por eles, perpetuando-os, erigindo-os fora da não-Memória”.²¹⁶ Assim, a experiência da morte da mulher amada “serve” para instaurar, no mesmo espaço da dor, o desejo de uma escritura que, ao ser processada, expande-se para outros espaços – nos quais se encontram outras perdas, nos quais ele se vê “diante da dor dos outros”.²¹⁷ A escrita representa, nesse processo, também a sua salvação, ao conectá-lo novamente com a vida, com uma história que não é mais a recitação infinita da sua dor mais íntima. É então pela escolha do isolamento que o trabalho da escrita impõe, pelo exílio, que Rai se verá, ilusoriamente, inserido num espaço de pertencimento, espaço solitariamente humano, território franqueado.

Dessa forma, para além das demarcações geopolíticas – construções da cultura –, espaço e território são imagens visuais e não visuais, diz Cássio Viana Hissa; formas, volumes e fluxos; processos visíveis e invisíveis.²¹⁸ Essas categorias parecem configurar o que Gilles Deleuze chamaria de “espaço háptico”, muito mais intensivo que extensivo, “ocupado pelas qualidades tácteis e sonoras”, pelas relações de afeto que se estabelecem a partir dos diferentes modos de espacialização, pelas maneiras de estar no espaço, de “ser no espaço”.²¹⁹ A percepção háptica refere-se, pois, a certa forma de ver que é

²¹⁶ BARTHES, 2005. p. 18.

²¹⁷ Refiro-me, explicitamente, ao texto de Susan Sontag, do qual empresto essa expressão. Ver: SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. Trad. Rubens Figueiredo. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2003.

²¹⁸ Cf. HISSA, 2002.

²¹⁹ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs*. Capitalismo e esquizofrenia. v. 5. Trad. Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. Rio de Janeiro: Editora 34, 2005. p. 185-90.

mais um contato, paradoxalmente destituído da sensação tátil, um “contato a distância”, que se dá unicamente pelo olhar que imobiliza aquele que olha, que não toca, mas é tocado, quando o que é visto impõe-se como cena arrebatadora. Para Maurice Blanchot, desse contato, resta reter tão-somente a imagem, e o fascínio – por excelência, a “forma de ver” da solidão, e que nada mais é que a paixão pela imagem.²²⁰ A imagem adquire, aqui, não o formato de expressão exterior, mas, acima de tudo, de representação, mesmo que reclusa apenas ao imaginário, abstraída do objeto a que se refere, podendo compreender, ainda, os modos de representação gráfica, cartográfica, fotográfica, literária. O mundo representado seria, nesse âmbito, recriado pelo imaginário, ao mesmo tempo em que estaria a conformá-lo.

Nesse novo espaço, o da escrita, Bombaim, ou Londres, Nova York, são “imagens imaginadas”, que, no âmbito exclusivo da narrativa, condicionam a experiência de cada personagem, ao mesmo tempo em que são condicionadas. É possível que resida, exatamente nesse ponto, um impedimento a que se faça uma “leitura sociológica” do romance, como se poderia esperar ao considerar-se a experiência biográfica de Salman Rushdie. A escrita de Rai, a outra escrita, no entanto, faz com que a existência de um referente não ficcional – pela remissão às cidades, aos países, às regiões que, sem dúvida, “estão no mapa” – remeta o leitor para um espaço diverso, no qual importa apenas a história representada, seja ou não uma “história real”.

²²⁰ BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. Alvaro Cabral. Rio de Janeiro: 1987. p. 23.

3- Escrever na fronteira

o que é aquilo lá embaixo, o Bósforo, é?, ou o Golden Horn, ou são o mesmo lugar, Istambul, Bizâncio, o que for: drogado pelo vôo, destacado da terra indiferente, ele sente certa resistência no ar. Alguma coisa está contra o movimento de avanço da aeronave. Como se houvesse uma membrana translúcida elástica no céu, uma barreira ectoplasmática, uma Muralha. E haverá fantasmagóricos guardas de fronteira, armados com raios, vigiando de altos pilares de nuvens, que poderão abrir fogo. Não há nada a fazer; esta é a única rota para o Oeste, portanto, em frente, bote esse gado para andar. Mas é tão elástica essa restrição invisível, que ela puxa o avião para trás, boeing!, boeing!, até que o *Mayflower* enfim a rompe, e passa!

Salman Rushdie

Pode-se dizer que Salman Rushdie é, hoje, um dos autores mais integrados ao mundo contemporâneo globalizado, e tudo leva a crer que sua personalidade pública vem se consolidando como referência quase venerada da literatura contemporânea, não propriamente porque seus livros sejam os mais lidos, os mais populares, os que contam com o respeito unânime por parte da crítica, alguns dos critérios que zelam pela manutenção e/ou pela atualização dos cânones culturais. Mesmo a polêmica em torno de sua condenação pelo Islã, duas décadas depois, já deveria ter esgotado seu potencial de interesse no rol das efemérides. No entanto, Rushdie continua sendo notícia, mantém-se como destaque regular nas páginas dos principais periódicos da Europa e dos Estados Unidos, é convidado a dar palestras e participar dos mais diversos eventos – às vezes, até literários –, e o lançamento de cada novo livro seu é acompanhado de razoável repercussão, nem sempre seguida de vendas significativas. Costuma, ainda, figurar em produções

hollywoodianas,²²¹ além de ser, atualmente, um dos escritores mais fotografados do *mainstream*. Trata-se, nesse campo de abordagem, de um autor midiático – e, nesse particular, parece ter passe livre como produtor de um abundante material veiculado nos meios de comunicação – artigos, colunas assinadas, entrevistas –, constituindo-se ele mesmo em produto de consumo a alimentar aquilo que Cohen-Séat denominou de “iconosfera”,²²² um universo cultural assustadoramente habitado pela informação visual, fomentada no copioso circuito de produção, reprodução e disseminação de imagens.

No entanto, em sua escrita ficcional, pelo menos de acordo com a leitura encaminhada neste estudo, Rushdie parece trafegar na contramão desse universo. De modo geral, seus romances, e mesmo seus contos, não se prestam ao consumo rápido, à descartabilidade que sustenta a indústria cultural. Pelo contrário, há, nesses textos, certos traços impeditivos a que circulem nos grandes mercados de leitores, desde as marcas por si só evidentes – como a longa extensão que, com raríssimos desvios, caracteriza seus romances –, às propriedades distintivas de sua composição textual, com sua temporalidade assíncrona, com suas mesclagens lingüísticas, com o entrecruzamento discursivo, com suas abordagens multireferenciais, enfim, traços que demandam certa demora, um esforço pertinaz de leitura, um luxo,

²²¹ É o que ocorre, por exemplo, em sua breve aparição, como “ele mesmo”, na afamada comédia *O diário de Bridget Jones*, de Sharon Maguire (*Bridget Jones's Diary*, Inglaterra, França, 2001).

²²² É importante pensar que o conceito do cineasta e estudioso Gilbert Cohen-Séat, formulado na década de 1960, e retomado por Umberto Eco em *Apocalípticos e integrados*, não considerava, ainda, o papel dos meios eletrônicos na composição desse universo. Ver: ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. Trad. Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1987.

enfim, que os parâmetros de consumo cultural, na contemporaneidade, não contemplam.

Rushdie parece conciliar, assim, universos quase incomunicáveis – como celebridade cultuada nos altos círculos da fama, nas colunas sociais, na agenda dos *paparazzi*; como chancela autoral polêmica, prestigiada pela crítica literária, pouco afeita aos padrões da cultura de massas. Assinala-se, desde essa paradoxal posição identitária, a importância da noção de fronteira para esse escritor, uma noção irremediavelmente implicada em sua biografia, em sua visão de mundo, em sua obra.

Para Rushdie, a fronteira “é uma linha fugidia, visível e invisível, física e metafórica, amoral e moral”.²²³ Nesse pequeno apontamento, embute-se um conjunto de relações particularmente complexas. Como espaço imaginado, como construto simbólico, ao mesmo tempo histórico e intrínseco às formas de organização humana, aos processos civilizatórios, a fronteira se confunde com o limite, e os diversos focos teóricos colocados sobre o tema nem sempre auxiliam a compreender esses conceitos com a precisão desejável.

Em certo sentido, o limite, tal qual a fronteira, delimita o espaço, demarca, diferencia, distingue, extraindo uma extensão intervalar dentre outras extensões – sejam elas materiais ou figurativas. Porém, enquanto o limite parece circunscrever e pôr termo àquilo que deve ser significado em sua singularidade, a fronteira comporta a idéia de passagem, de fluxo, de trânsito;

²²³ RUSHDIE, 2007. p. 342.

é o limiar, ela mesma uma extensão, uma dimensão intervalar entre diferenças.

Segundo Cássio Viana Hissa, fronteiras e limites fornecem imagens conceituais equivalentes, mas há entre eles aproximações e distanciamentos que podem contribuir para abordá-los em suas especificidades:

Focaliza-se o limite: ele parece consistir de uma linha abstrata, fina o suficiente para ser incorporada pela fronteira. A fronteira, por sua vez, parece ser feita de um espaço abstrato, areal, por onde passa o limite. O marco de fronteira, reivindicando o caráter de símbolo visual do limite, define por onde passa a linha imaginária que divide territórios. Fronteiras e limites ainda parecem dar-se as costas. A fronteira coloca-se à frente (*front*), como se ousasse representar o começo de tudo onde exatamente parece terminar; o limite, de outra parte, parece significar o fim do que estabelece a coesão do território. O limite, visto do território, está *voltado para dentro*, enquanto a fronteira, imaginada do mesmo lugar, está *voltada para fora* como se pretendesse a expansão daquilo que lhe deu origem. O limite estimula a idéia sobre a distância e a separação, enquanto a fronteira movimenta a reflexão sobre o contato e a integração. Entretanto, a linha que separa os conceitos é espaço vago e abstrato.²²⁴

O que se pode depreender dessa proposição é que a noção de fronteira, em suas mais diversas realizações, deve contemplar não apenas seu caráter toponímico, mas, principalmente, sua natureza processual; se comumente refere-se a um lugar, não se confunde com ele. O lugar deve ser visto, então, como o objeto estrita e previamente sitiado, uma extensão – espaço-temporal –, por mínima que seja, posta entre limites. Esses limites, no entanto, somente serão apreensíveis quando impuserem uma interrupção, um

²²⁴ HISSA, 2002. p. 34.

corde, uma interdição e, portanto, uma diferenciação. O limite estabelece, pois, a diferença entre os vários objetos do conhecimento – da experiência, da razão. A fronteira seria, nessa perspectiva, um modo de significação do limite. Suas possíveis e, numa dada ordem social, necessárias materializações – cancelas, portais, cercas, grades, normas, fenótipos – somente se prestam a produzir o efeito de limite. A fronteira pode ser compreendida, assim, como espaço simbólico no qual o limite é questionado, negociado, referendado, abolido.

Para Sander L. Gilman, a fronteira constitui o espaço de articulação de múltiplas vozes. Nesse espaço, a linguagem, como “mediação e substância de interação dinâmica”, pode revelar diferentes aspectos das relações interculturais. Segundo Gilman, todo texto torna-se, por isso, “imperativo para compreender o contato entre e no meio de grupos diversos”.²²⁵ O modelo teórico de Gilman é, desse modo, retomado por Nelson Vieira como possibilidade de abordagem da literatura e da experiência judaica no Brasil; nesse contexto, o conceito aponta para um espaço em que “pode acontecer contestação (e até violação) ao lado de afirmação”. Segundo Vieira, a fronteira poderia ser interpretada “como um espaço conceitual que incita negociações culturais entre composições híbridas e espaços intersticiais, isto é, uma construção complexa, interativa e, freqüentemente, contenciosa de

²²⁵ GILMAN, Sander L., *apud* VIEIRA, Nelson. A fronteira como modelo teórico: literatura e experiência judaica no Brasil. In: NAZARIO, Luiz; NASCIMENTO, Lyslei (Org.). *Estudos judaicos: Brasil*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras, FALE/UFMG, 2007. p. 161-71.

identidades e identificações”.²²⁶ Assim entendida, é importante frisar que a fronteira não poderia configurar somente o lugar de atravessamento, mas a travessia; não o local de encontro, mas o próprio encontro, conflituoso, contestatório, tensional, transformador: interações operadas pela linguagem, como forma subjetiva de exposição, de defesa, de indagação de outro a outro. Não se pode esperar, por isso, tratar-se do encontro de identidades já construídas, monolíticas, impermeáveis, mas de alteridades em situação de enfrentamento.

É possível que essas relações de mútua inquirição estejam entrelaçadas nos processos de inserção, sobrevivência e emancipação do judaísmo na diáspora, de modo geral, uma história que se faz em “idas e vindas, sob decretos de outorga de igualdade seguidos de decretos restritivos”. Assim tratados por Enrique Mandelbaum, esses processos apontam para um aspecto particular das interações lingüísticas, em que a língua ídiche, no contexto diaspórico, constituiria

uma manifestação viva de uma tradição feita de incorporações de experiências sobre uma base de língua hebraica – um campo aberto que permitia absorver e dar guarida em seu interior a palavras e expressões do alemão, tcheco, polonês, ucraniano e russo. Isso quer dizer que essa língua, esse jargão popular através do qual a vida judaica manifestava-se e que vinculava a quase totalidade do judaísmo da Europa Ocidental e Oriental, era em si mesma uma língua de assimilação. [...] Só que a assimilação, tal como efetivada no interior da língua

²²⁶ VIEIRA, 2007. p. 162.

ídiche, permitia uma vitalização dos aspectos originários e não seu encobrimento.²²⁷

É importante entender que essa vitalização assinalada por Mandelbaum jamais é unidirecional, configurando, mesmo que pelo antagonismo, uma aproximação recíproca e uma troca da qual não se pode declinar:

O ídiche permitiu, num movimento de dupla mão, por assim dizer, europeizar a experiência judaica e judaizar a experiência europeia. Daí que o surgimento do judaísmo moderno – tanto no seu modo secular de expressão quanto em suas formas de expressão hoje conhecidas na vida judaica como próprias da ortodoxia – tenha sido constituído, na verdade, de experiências assimilatórias em terreno europeu.²²⁸

Haveria, nesse caso, uma condição de troca que regula os encontros entre culturas distintas – muitas vezes, na forma de uma relação interdependente – e que pressupõe alguma medida de resistência de aspectos valorizados, parte a parte, como traços basilares dos pertencimentos originais – como garantia mesmo de permanência –, mesmo quando essa origem parece extraviada – ou é reconhecidamente inventada – no interior de uma dada tradição.

Vistos dessa perspectiva, os processos de assimilação cultural expandem seu sentido de absorção e de identificação mimética. Não seria preciso particularizar uma visada sociológica, a partir da qual o termo,

²²⁷ MANDELBAUM, Enrique. *Franz Kafka: um judaísmo na ponte do impossível*. São Paulo: Perspectivas, 2003. p. 206.

²²⁸ MANDELBAUM, 2003. p. 207.

metaforizado, migra da Biologia – significando a incorporação de nutrientes – para o campo da investigação cultural, a fim de percebê-lo em sua ligação com os fenômenos intersubjetivos. O que parece evidenciar-se é que a assimilação é parte integrante, mesmo que involuntária, da situação de coexistência – não importando se esses fenômenos estejam ocorrendo na e pela relação de poder estabelecida entre grupos majoritários e minoritários.

Sob esse ponto de vista, a fronteira seria espaço de negociação, de ajustes, de acordos, ou mesmo de burlas e confrontos, que visam à manutenção daquilo que é fundamental numa identidade presumida, em detrimento daquilo que parece acessório sempre que, diante do outro – do país, da nação, da língua, da cultura, da subjetividade do outro –, um limite torna-se visível. Dificilmente a superação de limites será isenta de perdas, de desapropriações, mesmo que momentâneas. Nesse caso, o atravessamento da fronteira –travessia que pode perdurar indefinidamente –, condição para a ultrapassagem, será também uma prova de resistência, de tolerância, de compreensão, de transformação.

Atravessar a fronteira é, nesses termos, também ser atravessado por ela, ou melhor, por aquilo que ela, de antemão, representa e significa: o contato objetivo com o desconhecido, com o estranho outro, sobre o qual, muitas vezes, se construiu uma imagem idealizada que não encontrará correspondência na situação concreta de conhecimento. A fronteira pode remeter, também aqui, à “ignorância mútua” mencionada por Silviano

Santiago,²²⁹ ao desconhecimento recíproco, cuja resolução somente se apresenta como potencialidade, muitas vezes, porém, concretizada em impossibilidade.

Com esse sentido, a fronteira parece adquirir “a disposição de ser uma ponte”, imagem igualmente tomada de empréstimo ao estudo de Mandelbaum sobre a obra de Kafka. Em sua “funcionalidade e tensão necessárias para ser ponte”, a fronteira se prestaria, ainda, a revelar “a fragilidade com que se sustenta e a profundidade e o vazio sobre os quais se estende”, sugerindo, ou mesmo explicitando, a natureza arbitrária dos limites que defende ou franqueia àqueles que são impelidos, por quaisquer razões, a atravessá-la. A fronteira, como a ponte, “serve para estabelecer uma ligação entre margens opostas e para que alguém possa atravessar de uma à outra”. Contudo, diferentemente da ponte – do homem que é ponte, no conto de Kafka –,²³⁰ quase sempre, no caso da fronteira, essa ligação está condicionada a outros imperativos, estranhos à sua função comunicativa, à sua natureza porosa, permeável, que obscurecem ou anulam sua razão de ser: dar passagem.

Língua e linguagem – incluindo seus silêncios, suas recusas –, “mediação e substância”, como define Gilman, modos de interação cultural, são sistemas complexos destinados à comunicação ampla, ao entendimento, à

²²⁹ Ver o ensaio “O entre-lugar do discurso latino-americano”: SANTIAGO, 2000. p. 9-26.

²³⁰ Ver a leitura do conto “A ponte”, de Franz Kafka: MANDELBAUM, 2003. p. 10-4.

viabilização da coexistência, do viver junto; contudo, podem transformar-se em documento de identidade que se deve apresentar na fronteira:

Na fronteira, somos despidos de nossa liberdade – esperamos que temporariamente – e entramos no universo do controle. Mesmo a mais livre das sociedades livres não é livre no limite, onde coisas e pessoas saem e outras pessoas e coisas entram, onde apenas as coisas e pessoas certas devem entrar e sair. Aqui, no limite, nos submetemos ao escrutínio, à inspeção, ao julgamento. As pessoas que guardam essas linhas têm de nos dizer quem somos nós. Temos de ser passivos, dóceis. Agir de outra forma é ser suspeito, e na fronteira ser alvo de suspeita é o pior dos crimes. Estamos no que Graham Greene considerava o limite perigoso das coisas. É aí que temos de nos apresentar como simples, como óbvios: estou voltando para casa. Estou em viagem de negócios. Estou visitando minha namorada. Em cada caso, o significado de nos reduzirmos a essas simples declarações é: Não sou nada com que você deva se preocupar, não sou mesmo; não sou o sujeito que votou contra o governo, nem a mulher que está louca para fumar um baseado com os amigos esta noite, nem a pessoa que você teme, cujo sapato pode estar pronto para explodir. Sou unidimensional. De verdade. Sou simples. Deixe-me passar.²³¹

Essa longa simulação que Rushdie constrói no ensaio “Cruze esta linha”, pode ilustrar o significado da fronteira quando constrange, submete a linguagem a suspeições; quando, pela expropriação de seu uso cooperativo, é reduzida a um código sucinto de afirmação de poder, pelo qual se estabelece o certo e o errado; através do qual se apagam as ambigüidades que compõem o humano – e que, no mais das vezes, se expressam no uso da língua. Subjuga-se, por esse código de alfândega, a pluralidade, a complexidade das relações entre diferentes, tornando sem efeito a multiplicidade que revela os sujeitos

²³¹ RUSHDIE, 2007. p. 344.

em interação: de um lado e de outro da fronteira, mostram-se unidimensionais.

Talvez pensando nesses vários aspectos se possa perceber a aparente contradição entre as múltiplas identidades ostentadas por Rushdie – e problematizadas ao início desta seção –, como posição subjetiva assumidamente política. Sua escritura estaria, assim, no lugar de uma recusa a essa tentativa de achatamento, de simplificação compulsória dos sujeitos, das relações humanas. Se for este o caso, evidencia-se, possivelmente, um projeto literário que, de alguma forma, não se dissocia com facilidade da experiência concreta desse autor, cuja biografia se imiscui, sem pudores, em sua produção ficcional, em sua maneira de representar uma realidade que somente pode ser tangida por um olhar multifocal, um “olhar de migrante”, um modo de ver que é dado somente àqueles que ocupam um lugar de passagem.

Escrever na fronteira, como penso ser o caso de Salman Rushdie, significa assumir o próprio desenraizamento, a condição perene de exílio, a despeito das prerrogativas de cidadania que os Estados nacionais podem conceder ou negar, malgrado o canto de sereia da legalidade, e, talvez, mais importante, apesar da consciência de se amar o país de nascença. Essa escritura institui, assim, como possibilidade concreta, não propriamente a deriva do errante, mas a ocupação obstinada do espaço de permeio – a “terceira margem do rio”, o “entre-lugar”, o “*in between*” –,²³² a partir do qual

²³² Termos extraídos, respectivamente, do conto “A terceira margem do rio”, de Guimarães Rosa (1988); dos operadores teóricos formulados por Silviano Santiago (2000) e por Homi Bhabha (1993 e 2005).

se pode indicar a insuficiência terminológica que as contínuas inserções geopolíticas, econômicas, civilizacionais trazem à luz na contemporaneidade.

Mais ainda, uma escritura que se processa a partir do trânsito espacial e de uma conseqüente não-fixidez identitária, traz à luz o que se pode denominar de “mobilidade das fronteiras”, como fenômeno complexo e abrangente que, em certo sentido, atinge as várias esferas da vida humana. Essa mobilidade, amplamente investigada por Cássio Viana Hissa do ponto de vista da geografia, projeta-se, no mundo contemporâneo sob a forma de uma crise paradigmática que se estende aos pressupostos da ciência como forma de conhecimento autorizada. De acordo com Hissa, estaríamos, então, às voltas com uma “plasticidade desagregadora que também alcança os saberes”.²³³

É a partir dessa compreensão que se pode pensar nos múltiplos processos de desestabilização encenados no interior de *O chão que ela pisa*, como oportunidade de tratar do “problema da referência, ou seja, o modo como toda a organização interna ao texto alcança o poder de referir-se a uma realidade externa a ele”, como propõe Enrique Mandelbaum, entendendo, ao mesmo tempo, que “literatura é, antes de mais nada, a realização de uma forma peculiar de organização do mundo e do homem advinda de sua textualidade, e não uma reflexão direta sobre eles”.²³⁴ Talvez exatamente por constituir-se em uma forma peculiar de organização da realidade, a literatura não deixe de ser, por sua vez, um modo de conhecimento, que opera pela

²³³ Cf. HISSA, Cássio Eduardo Viana Hissa. *A mobilidade das fronteiras*. Inserções da geografia na crise da modernidade. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

²³⁴ MANDELBAUM, 2003. Introdução. p. XVI-XVII.

pressão sobre a translúcida e elástica membrana, a “barreira ectoplasmática” que Rushdie utiliza como imagem de fronteira na epígrafe que abre esta seção.²³⁵

Talvez essa imagem, a da fronteira forçada até a ultrapassagem, preste-se a uma melhor compreensão dos processos de alternância entre a desagregação e a reconstituição do espaço simbólico contemporâneo, metaforizado, no romance, pelo chão impreciso, pela terra fissurada, pelo solo movediço que muda as fronteiras de lugar, extingue-as sob os escombros, impondo a contínua redefinição dos territórios sobre um espaço físico arruinado.

Assim, como foi proposto ao início desta investigação, ao abrir suas fissuras ao longo de toda a narrativa, o terremoto atua como representação metafórica da mobilidade dos processos identitários construídos em torno das mais diversas noções de pertencimento; concentra-se, assim, nas imagens do fenômeno geológico, a instabilidade que perpassa, no mundo contemporâneo, alguns dos valores mais centrais para o imaginário sociopolítico e cultural, como a nacionalidade, o patriotismo, a cidadania.

Na narrativa de Rushdie, essa imagem aparece, pela voz de Rai, indissociável do relato de sua história. Por vezes, adquire certo tom apocalíptico de *sci fiction*, a sugerir a iminência de uma “guerra tectônica”: “Para muitos observadores do terceiro mundo, parece evidente por si que os terremotos são a nova política hegemônica, o instrumento com o qual os

²³⁵ RUSHDIE, 1999a. p. 253.

superpoderes fazedores de terremotos pretendem sacudir e quebrar as economias emergentes do Sul, do Sudeste, da Borda”.²³⁶ Mas, de modo geral, as longas digressões sobre os sismos – muitas como índice remissivo de ocorrências reais – dão conta de uma reflexão pertinente acerca de sua relação com o crescente questionamento desses valores identitários nos dias atuais:

Terremotos, dizem os cientistas, são fenômenos comuns. Globalmente falando, ocorrem cerca de quinze mil tremores em uma década. Rara é a estabilidade. O anormal, o extremo, o operático, o antinatural: esses são a regra. Não existe a assim chamada vida normal. No entanto, é do cotidiano que precisamos, é da casa que construímos para nos defender contra o lobo mau da mudança. Se o lobo é a realidade, afinal, a casa é a nossa melhor defesa contra a tempestade: chamemo-la de civilização. Construímos nossas paredes de palha ou de tijolo não só contra a instabilidade vulpina dos tempos, mas contra nossas próprias naturezas predatórias também: contra o lobo interno.

Esse é um ponto vista. A casa pode ser também prisão. Lobos grandes (pergunte a Mowgli, pergunte a Remo e Rômulo, pergunte a Kevin Costner, não precisamos depender dos Três Porquinhos) não são necessariamente maus. E, de qualquer forma, este novo tempo de choques e rachaduras é fora do comum, como até um sismólogo concordaria. O número de tremores subiu para mais de quinze mil *por ano*.²³⁷

Em vários momentos, no decorrer do enredo, o narrador de Rushdie contempla diferentes pontos de vista sob a forma de livres fluxos de consciência colocados frente a um interlocutor imaginário. Arrola, então, compulsivamente, os sismos geológicos no mesmo cadinho das transformações político-sociais:

²³⁶ RUSHDIE, 1999a. p. 554.

²³⁷ RUSHDIE, 1999a. p. 501.

Todo mundo lê jornal, certo, portanto, não tenho que explicar com muitos detalhes como o mundo mudou nestes últimos anos, a súbita perda de altura do Himalaia, a fenda ao longo da fronteira Hong Kong-China que transformou os Novos Territórios em uma ilha, o afundamento da ilha Robben, a emergência da Atlântida em Santorina-Thera nas Cíclades do extremo sul, a transformação do rock'n'roll em uma arma que expulsou de seu esconderijo o ditador fugitivo do Panamá [...]. Esses terremotos de fronteira são a maravilha da era, não são? Você viu a falha que simplesmente rasgou toda a cortina de ferro? “Inesquecível” não chega nem perto de descrever. E depois que os chineses abriram fogo em Tiananmen, você viu o penhasco que se abriu ao longo de *toda a extensão da Grande Muralha da China*?²³⁸

Insinua-se, nesses casos, a contrapartida das minorias diante dos “superpoderes dos fazedores de terremotos”, na condição de co-participantes de uma “nova ordem global”, construindo possibilidades de produzir seus próprios tremores, de desestabilizar uma política hegemônica, forçando a negociação e a reconfiguração de territórios, de minar e fazer ruir os blocos monolíticos dos novos “Impérios”, pensados, aqui, “não como um regime histórico nascido da conquista, e sim como uma ordem que na realidade suspende a história”, como “forma paradigmática de biopoder”.²³⁹

Mesmo considerando que a ciência – particularmente as ciências sociais – vem tratando dos abalos por que têm passado as noções de nação,

²³⁸ RUSHDIE, 1999a. p. 502.

²³⁹ Cf. HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. *Império*. Trad. Berilo Vargas. Rio de Janeiro: Record, 2005. p. 14-15. Consideram-se, nesse aspecto, também as reflexões de Zygmunt Bauman, para quem a idéia de uma “nova ordem global” implica a imagem de uma “desordem global”, que refletiria a “consciência (facilitada mas não necessariamente causada pela morte súbita da política de blocos) da natureza essencialmente elementar e contingente das coisas que anteriormente pareciam tão firmemente controladas ou pelo menos ‘tecnicamente controláveis’”. Ver: BAUMAN, Zygmunt. *Globalização: as conseqüências humanas*. Trad. Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999b. p. 65.

desde as suas definições históricas, milenares, e o surgimento dos Estados modernos, até a idéia ampliada de nacionalidades eletivas – de livre escolha por um pertencimento geopolítico, de gênero, de orientação sexual –, caberia observar que tais abalos, com seu potencial desestabilizador, esses metafóricos e perigosos terremotos, se desenham a partir de uma questão central: a que se pertence, que vínculos se pode estabelecer com o outro num mundo cujas fronteiras estão se desfazendo?

Essa questão, provavelmente, permanecerá sem resposta, mas, ainda assim, aponta alternativas para o debate em torno dos inúmeros territórios de adesão – nos quais se incluem a cidade, o país natal, com as línguas e culturas que os mantêm defensáveis como valor de pertencimento,²⁴⁰ como algo a que se deseja estar vinculado –, as incontáveis “pátrias imaginárias” e continuamente imaginadas. Em meio a esses territórios, a literatura, como espaço até agora capaz de explicitar as controvérsias e as contradições do mundo civilizado, se apresentaria como um solo dos mais acolhedores, a despeito de seu potencial de abalo – ou exatamente em razão desse potencial –, para esses sujeitos desterrados, expatriados, degredados, errantes, migrantes, forasteiros, exilados:

²⁴⁰ É importante refletir sobre o ponto de vista expresso neste estudo – no que se refere a uma possível permanência desses índices como “valor” identitário –, à luz das reflexões de Alberto Moreiras, em especial, sobre o “imaginário imigrante” num contexto de integração global. Ver: MOREIRA, Alberto. *A exaustão da diferença*. A política dos estudos culturais latino-americanos. Trad. Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

Canção de ninar.
Que as nações se incendeiem,
que as nações caíam por terra.
A sombra do berço faz uma enorme jaula
na parede.

Elizabeth Bishop

À sombra do rei, habitando o coração do Império, Salman Rushdie parece escapar aos esforços de fixação identitária que muitos de seus estudiosos gostariam de empreender com êxito. Sua personalidade pública, sua performance autoral, sua *persona* política (*non grata*) e outros “certificados” de identidade parecem negar-se mutuamente. Mas, como toda negação somente faz sentido em relação àquilo que é negado, é possível pensar que Rushdie é também uma figura paradoxal, múltipla, poliédrica, como seus personagens, como o mundo representado em seus textos. A partir desse posto avançado, de onde, afinal, hoje tudo parece amplificar-se para o restante do globo, continua a produzir uma literatura singular, uma escritura marcada pelo mundo em que vive – com suas contradições, com suas intermináveis contendas, um mundo permanentemente abalado pela ameaça de mudança, pela transformação. De dentro desse centro de poder – ao mesmo tempo tão poderoso e frágil, porque móvel –, Rushdie permanece como voz dissonante, descontente, crítica, construindo uma obra que reivindica uma cidadania planetária, capaz de incluir as etnias proscritas, os dialetos que

somente se deixam ouvir entre quatro paredes, os pequenos fragmentos de histórias que repercutem na memória dos fatos, e obrigam a reler a História, a oficial história do mundo: “Era uma vez ou não era não?” – insiste em indagar o narrador de *Os versos satânicos*.

Em *O chão que ela pisa*, Rushdie trata desse mundo vário, diverso, um mundo construído pelo olhar também vário e diverso de seus personagens – Rai Merchant, Ormus Cama e Vina Apsara, entre dezenas e dezenas de criaturas a coexistir nas páginas do romance, configurando uma teia de pequenas histórias entrelaçadas, enoveladas na grande história mítica, ancestral, de Orfeu, Eurídice e Aristeu. Uma história de amor como pode ser uma história de amor nesses tempos incertos. Ao reeditar o mito órfico, Rushdie redireciona o olhar – o seu, o do leitor – para outros mitos, outras narrativas. No mundo da cultura de massas, do consumo, das guerras, das disputas políticas contemporâneas, no “bizarro” século XX, outros relatos irão atualizar a história de Orfeu e Eurídice. Diante do amor e da morte – ou da morte do amor – Rai Merchant será capaz de conectar sua história à convulsiva história de seu país, à Índia colonial e pós-independente. Isso se mostra suficiente, no conjunto da narrativa, para abrir as fronteiras entre o presente e o passado, entre o Oriente e o Ocidente, entre o urbano e o rural, entre o contemporâneo e o arcaico. Pelo relato de Rai, transitam incontáveis vozes, em seus antagonismos, em seu incessante e recíproco questionamento. Como o novo entra no mundo? O que é amar um país? Como nos situamos num espaço destituído de centro e de margens? A que somos vinculados

quando portamos múltiplas identidades? Ao longo do romance, essas questões serão colocadas ora pelos personagens, ora pelo leitor – inúmeras vezes, pelas duas instâncias. A certa altura, percebe-se que se tratam de questões comuns tanto ao mundo ficcional, criado por Rushdie, quanto ao universo extralingüístico, histórico: outra fronteira que parece se desfazer.

Desse modo, a leitura do romance deu-se em concomitância com outros textos, cujo estatuto de não-ficção foi, em todo o percurso da pesquisa, igualmente confrontado. Caso particular é o da coletânea de ensaios e artigos de Rushdie, *Cruze esta linha*, que atuou como espécie de “mediador” das relações entre a narrativa e seu criador, ambos postos sob suspeita. Nesse pequeno volume de textos, em sua maioria, já publicados anteriormente, o autor dá a conhecer sua visão sobre temas diversos: a literatura ocidental, a ficção contemporânea, o rock, mídia, fotografia, morte, política, corrupção. Em um desses textos, encontra-se a idéia de Rushdie sobre a “influência” que outros autores, inclusive do meio cinematográfico, teriam exercido sobre sua literatura. Em suas reflexões, Rushdie chama de “polinização cultural cruzada” ao processo sem o qual “a literatura se torna provinciana e marginal”.²⁴¹ Essa reflexão é interessante para se pensar acerca do lugar que ocupam, para Rushdie, as inúmeras apropriações que faz de outros escritores: citações, homenagens, remissões, falsificações, paródias,

²⁴¹ RUSHDIE, 2007. p. 96. Esse texto resulta de uma palestra proferida na Universidade de Turim, em 1999, à época do lançamento de *O chão que ela pisa*. Nessa palestra, o autor menciona o fato de estar envolvido com uma pesquisa para “o futuro não escrito”, relacionada à Florença da Alta Renascença. Ao que tudo indica, esse futuro foi escrito e publicado recentemente, como *The enchantress of Florence* (2008), ainda sem tradução no Brasil.

pastiches; seria, talvez, algum modo de minar também as fronteiras da autoria?

Outro aspecto importante, do ponto de vista desta investigação, são as reflexões que Rushdie formula em torno da idéia da escritura como nação, resumida, em *Cruze esta linha*, por meio de pequenas notas, aforismos, fragmentos:

Numa época de nacionalismos cada vez mais estreitamente definidos, de tribalismos murados, encontrar-se-ão escritores lançando os gritos de guerra de suas tribos. Para eles, sempre foram atraentes os sistemas fechados. Por isso tantos textos tratam de prisões, forças policiais, hospitais, escolas. A nação é um sistema fechado? Neste momento internacionalizado, algum sistema pode permanecer fechado? O nacionalismo é a “revolta contra a história” que procura fechar o que não mais pode ser fechado. Cercar aquilo que deveria ser sem fronteira. Boa escrita exige uma nação sem fronteiras.²⁴²

Entendendo, pois, que a escrita de Salman Rushdie provém de sua posição fronteiriça, nesta investigação, buscou-se proceder a uma leitura do interstício, ensejando alguma compreensão desse espaço ambivalente que demarca o limite entre os mundos, mas que se mantém poroso o bastante para que o trânsito se estabeleça, para que a interlocução seja possível, para que os mundos se renovem.

Nesse espaço, noções como pátria, país, nação, cidade afirmam-se pela polissemia, pois que são construídas em territorializações provisórias, por sujeitos em estado de mobilidade, que se encontram sempre de passagem.

²⁴² RUSHDIE, 2007. p. 84-5.

Essa imagem será operacionalizada, em *O chão que ela pisa*, por meio de diferentes formas de atravessamento de fronteiras, colocando à prova os mecanismos, os dispositivos sociais, políticos, econômicos – “os guardas de fronteira” – que, perversamente, pretendem regular o fluxo dos sujeitos e de suas idéias, regulação que, via de regra, mostra-se a serviço de uma configuração desigual de forças. O atravessamento dá-se, então, como um ato de insurgência contra identidades imputadas. Quando um indiano, como o personagem Ormus Cama, sai de sua cidade natal e transforma-se no maior astro de todos os tempos, na brilhante constelação da música pop, dentro dos Estados Unidos, isso representa a subversão de uma presumida ordem ocidental – e, se fosse o caso, certamente essa “desordem” se refletiria também no Oriente, na auto-imagem dos hemisférios. Ormus é transformado, assim, num ex-indiano; mas também nunca será um norte-americano, muito menos um britânico (cabe indagar se esta seria igualmente a condição do autor). Como uma espécie de Fausto, ele ganhará o planeta, mas perderá, como paga da fama, seu “pequeno mundo”, sua nacionalidade de origem. Sua nação será a música, o *rock’n’roll*, o grande ícone cultural da América. Frente à própria ubiquidade, o personagem passa a sonhar, ou delirar, com um “furo no real”, com a aproximação de uma grande catástrofe, uma espécie de rasgo na fronteira entre o mundo real e um mundo espelhado (história e ficção) – e ele não sabe o que isso pode significar; talvez a destruição dos dois, talvez uma fusão.

De maneira geral, buscou-se apreender neste trabalho, em que medida se pode dizer de um “imaginário migrante”, constituído a partir, ou em torno, da literatura – da “literatura de exílio” –, como forma de explicitar possíveis relações entre os processos identitários e as referências geopolíticas territoriais; ou seja, se à consecutiva desterritorialização e reterritorialização do espaço corresponderiam processos similares na construção de identidades subjetivas. O que se pode dizer é que, de acordo com Rushdie, o “olhar do migrante” foi responsável pela construção de uma escrita que celebra “a hibridez, a impureza, a entremesclagem, a transformação que resulta de uma combinação nova e inesperada de seres humanos, culturas, idéias, política, filmes, canções”.²⁴³ A figura do migrante, do nômade, do errante, do expatriado, do degredado, do exilado torna-se, assim, responsável pela construção de um imaginário social marcado pela idéia de transitoriedade, de não-fixidez, de desenraizamento. Mas, como indaga o narrador de *Os versos satânicos*:

QUE TIPO DE IDÉIA É ESSA? É do tipo que negocia, acomoda-se à sociedade, quer encontrar um nicho, sobreviver; ou é aquele tipo de idéia idiota, rígida, insistente, maldita, que prefere partir-se a curvar-se com a brisa? – O tipo de idéia que quase com certeza, noventa e nove por cento das vezes, será esmagada, mas que, na centésima vez, transforma o mundo.²⁴⁴

* * * *

²⁴³ Ver: RAJAGOPALAN, 1996.

²⁴⁴ RUSHDIE, 1998. p. 318.

REFERÊNCIAS:

AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que vem*. Trad. António Guerreiro. Lisboa: Editorial Presença, 1993.

ALIGHIERI, Dante. *La Divina Commedia*. Biblioteca dei Classici Italiani. Progetto Dante Alighieri, a cura di Giuseppe Bonghi. Disponível para *download* em: <<http://www.ebooksbrasil.org>>.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Claro enigma*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

ARENDT, Hannah. *Entre o passado e o presente*. Trad. Mauro W. Barbosa.. São Paulo: Perspectiva, 2005.

ARENDT, Hannah. *Homens em tempos sombrios*. 3. reimp. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

ARMSTRONG, Karen. *Breve história do mito*. Trad. Celso Nogueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

ARMSTRONG, Karen. *Uma história de Deus: quatro milênios de busca do Judaísmo, Cristianismo e Islamismo*. Trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

ÁVILA, Myriam. Peripatografias – considerações sobre o motivo da viagem na literatura latino-americana contemporânea, a partir de Héctor Libertella. In: Maciel, Maria Esther; Ávila, Myriam; Oliveira, Paulo Motta (Org.). *América em movimento*. Ensaios sobre literatura latino-americana do século XX. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. O contexto de François Rabelais. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Editora da Universidade de Brasília, 1999.

BARTHES, Roland. *A preparação do romance I*. Da vida à obra. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BARTHES, Roland. *A aventura semiológica*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BARTHES, Roland. *O grau zero da escritura: seguido de novos ensaios críticos*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BAUMAN, Zygmunt. *Identidade*. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade e ambivalência*. Trad. Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999a.

BAUMAN, Zygmunt. *Globalização: as conseqüências humanas*. Trad. Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999b.

BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Trad. Mauro Gama e Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*. Obras escolhidas, v. II. 5. ed. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 2000.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras escolhidas, v. I. 7.ed. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Trad. Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila; Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

BHABHA, Homi K. Culture's in between. *Artforum*. sep., 1993. p. 167-214. (mimeorg.).

BÍBLIA. Português. *Bíblia de Jerusalém*. José Bortolini (Coord.). 2ª reimp. [2003]. São Paulo: Paulus, 2002.

BLAKE, Andrew. *Salman Rushdie: a beginner's guide*. London: Hodder & Soughton, 2001.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. Alvaro Cabral. Rio de Janeiro: 1987.

BORGES, Jorge Luis. *Obras completas de Jorge Luis Borges (1952-1972)*. v. II. São Paulo: Globo, 2000a.

BORGES, Jorge Luis. *Obras completas de Jorge Luis Borges (1975-1985)*. v. III. São Paulo: Globo, 2000b.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega*. 3.ed. v. 1 e 2. Petrópolis: Vozes, 2000.

BRITO, Ignacio Machado. *Geologia histórica*. Uberlândia: edUFU, 2001.

BÜCHMANN, Cristina; SPIEGEL, Celina (Org.). *Fora do Jardim: mulheres escrevem sobre a Bíblia*. Trad. Tânia Penido. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

BURUMA, Ian; MARGALIT, Avishai. *Ocidentalismo*. O Ocidente aos olhos de seus inimigos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. Trad. Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

CALVINO, Italo. *As cósmicas*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CARDOSO, Sérgio. O olhar viajante (do etnólogo). In: NOVAES, Adauto (Org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 347-60.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Trad. Vera da Costa e Silva *et al.* 21.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão *et al.* Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996a.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996b.

CORNELSEN, Elcio; NASCIMENTO, Lyslei (Org.). *Estudos Judaicos*. Ensaios sobre literatura e cinema. Belo Horizonte: Faculdade de Letras, FALE/UFMG, 2005.

CORTÁZAR, Julio. *Histórias de cronópios e de famas*. 6.ed. Trad. Gloria Rodríguez. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.

CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. Trad. David Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1974. (Debates, n. 104)

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs*. Capitalismo e esquizofrenia. v. 5. Trad. Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. Rio de Janeiro: Editora 34, 2005.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka*. Por uma literatura menor. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

DERRIDA, Jacques. *Torres de Babel*. Trad. Junia Barreto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Trad. Claudia de Moraes rego. Rio de Janeiro: Relume Dumara, 2001.

DICIONÁRIO ELETRÔNICO HOUAISS da língua portuguesa. Versão 1.0. Instituto Antônio Houaiss; Editora Objetiva, 2001.

DOSSIÊ CULT. Letras do Islã. São Paulo. Cult – Revista Brasileira de Literatura. Ano V. n. 53, dez. 2001. p. 39-63.

DUARTE, Eduardo de Assis. *Literatura, política, identidades: ensaios*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2005.

DUARTE, Eduardo de Assis. SCARPELLI, Marli Fantini (Org.). *Poéticas da diversidade*. Belo Horizonte: UFMG/FALE: Pós-Lit, 2002.

DURAND, Gilbert. *A imaginação simbólica*. Trad. Liliane Fitipaldi. São Paulo: Cultrix; Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

ECO, Umberto. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Trad. Beatriz Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. Trad. Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1987.

ECO, Umberto. *Viagem na irrealidade cotidiana*. 2. ed. Trad. Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

ELIADE, Mircea. *Ritos de iniciação e sociedades secretas*. Lisboa: Ésquilo, 2004a.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. 6. ed. Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 2004b.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina. *Cartografias dos estudos culturais: uma versão latino-americana*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

FEATHERSTONE, Mike (Org.). *Cultura global: nacionalismo, globalização e modernidade*. Petrópolis: Vozes, 1990.

FERRO, Marc. *História das colonizações: das conquistas às independências - séculos XIII a XX*. Trad. Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

FORSTER, Edward. Morgan. *Uma passagem para a Índia*. Trad. Cristina Cupertino. São Paulo: Globo, 2005.

FORSTER, Ricardo. *A ficção marrana: uma antecipação das estéticas pós-modernas*. Trad. Lyslei Nascimento e Miriam Volpe. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006.

FOUCAULT, Michel. De outros espaços. Trad. Pedro Moura. Vector, Porto, fev. 2005. Disponível em: <http://www.virose.pt/vector/periferia/foucault_pt2.html>. Acesso em: 10 jan. 2006.

FOUCAULT, Michel. *História da loucura na Idade Clássica*. 7.ed. Trad. José Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva, 2004. (Estudos, n. 61).

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Uma arqueologia das ciências humanas. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. Petrópolis: Vozes, 1971.

GONÇALVES, Gláucia Renate, RAVETTI, Graciela (Org.). *Lugares críticos – Línguas Culturas Literaturas*. Belo Horizonte: Orobó Edições/Faculdade de Letras da UFMG, 1998.

GRIMAL, Pierre. *Dicionário de mitologia grega e romana*. 3. ed. Trad. Victor Jabouille. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997. p. 353-54.

GOMES, Renato Cordeiro. Modos narrativos e impossibilidade da experiência. *Margens/Márgenes – Revista de Cultura*. n. 1, jul., 2002. p. 90-5.

GUERRA, Antonio Jose Teixeira. *Novo dicionário geológico-geomorfológico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Trad. Adelaine La Guardia Resende et al. Organização de Liv Sovik. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

HALL, Stuart. *Identidades culturais na pós-modernidade*. Trad. Tomas Tadeu da Silva. Rio de Janeiro: DP&A, 1998.

HALL, Stuart. The west and the rest: discourse and power. In: HALL, S.; GIEBEN, B. (Ed.) *Formations of modernity*. Cambridge: Polity Press/Open University, 1995.

HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. *Império*. Trad. Berilo Vargas. Rio de Janeiro: Record, 2005.

HESÍODO. *Teogonia: a origem dos deuses*. Trad. Jaa Torrano. São Paulo: Editora Iluminuras, 2001.

HESÍODO. *Os trabalhos e os dias*. Trad. Mary de Camargo Neves Lafer. São Paulo: Iluminuras, 1996.

HISSA, Cássio Eduardo Viana Hissa. *A mobilidade das fronteiras*. Inserções da geografia na crise da modernidade. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

HOBSBAWM, Eric. *Sobre História*. 2. ed. Trad. Cid Knipel Moreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terence. *A invenção das tradições*. Trad. Celina Cardim Cavalcante. 3.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

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

HUYSSSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Trad. Sergio Alcides. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora; Universidade Candido Mendes; Museu de Arte Moderna – RJ, 2000.

HUYSSSEN, Andreas. Mapeando o pós-moderno. Trad. Carlos A. de C. Moreno. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. (Org.) *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

LEMINSKI, Paulo. *Metaformose*. Uma viagem pelo imaginário grego. São Paulo: Iluminuras, 1994.

LIMA, Luiz Costa. *Mímesis: desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

LIMA, Luiz Costa. *A aguarrás do tempo: estudos sobre a narrativa*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

LIMA, Luiz Costa. *Mímesis e Modernidade: as formas das sombras*. Rio de Janeiro: Graal, 1980.

LIMA, Jorge de. Invenção de Orfeu. *Poesia completa*. v. II. Organização de Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. p. 505-802.

LOUNDO, Dilip; MISSE, Michel (Org.). *Diálogos tropicais: Brasil e Índia*. Rio de Janeiro: EDURFRJ, 2003.

LYOTARD, Jean-François. *O pós-moderno*. 3. ed. Trad. Ricardo Corrêa Barbosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990.

MACIEL, Maria Esther. *Itinerários da modernidade: sobre os conceitos de tradição e ruptura na obra de Octavio Paz*. Belo Horizonte: UFMG/FALE/NAPq, 1995. (mimeogr)

MANDELBAUM, Enrique. *Franz Kafka: um judaísmo na ponte do impossível*. São Paulo: Perspectivas, 2003.

MAUTNER, Jorge. *O filho do holocausto: memórias (1941-1958)*. Rio de Janeiro: Agir, 2006.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Textos escolhidos*. Seleção de textos de Marilena de Souza Chaui. São Paulo: Abril Cultural, 1980. (Os pensadores)

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. Trad. Gerardo Dantas Barretto. Rio de Janeiro: Grifo Edições, 1969.

MIGNOLO, Walter. *Local histories/global designs: coloniality, subaltern knowledges, and border thinking*. Princeton: Princeton University Press, 2000.

MIRANDA, Wander Melo. Latino-americanismo. *Margem/Márgenes* Revista de Cultura. Belo Horizonte, v. 1, p. 52-7, 2002. p. 52-7.

MORA, José Ferrater. *Dicionário de filosofia*. Trad. Roberto Leal Ferreira e Álvaro Cabral. 3.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

MORAES, Vinicius de. Vinicius de Moraes – poesia completa e prosa. 2. ed. [1974]. Volume único. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986.

MOREIRA, Alberto. *A exaustão da diferença*. A política dos estudos culturais latino-americanos. Trad. Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

MOURÃO, Fernanda Angélica P. *East, West: the migrant writing of Salman Rushdie*. 2002. 76 p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2002.

NASCIMENTO, Lyslei de Souza. *Vestígios da tradição judaica: Borges e outros rabinos*. 2001. 292 p. Tese (Doutorado em Letras). Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2001.

NASCIMENTO, Lyslei; ROJO, Sara; HILDEBRANDO, Antonio (Org.). *O corpo em performance*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2003.

NAZARIO, Luiz; NASCIMENTO, Lyslei (Org.). *Estudos judaicos: Brasil*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras, FALE/UFMG, 2007.

NAZARIO, Luiz; NASCIMENTO, Lyslei (Org.). *Os fazedores de golems*. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, FALE/UFMG, 2004.

NIETZSCHE, Friedrich-Wilhelm. *Humano, demasiado humano*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

NOVAES, Adauto. (Org.). *Civilização e barbárie*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

NOVAES, Adauto. (Org.). *Tempo e história*. São Paulo: Companhia das Letras / Secretaria Municipal da Cultura, 1992.

- ORTIZ, Airton. *Expresso para a Índia*. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. *O imaginário da cidade: visões literárias do urbano – Paris*, Rio de Janeiro, Porto Alegre. 2. ed. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 2002.
- PIGLIA, Ricardo. Memória y tradición. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE LITERATURA COMPARADA, 2, 1990, Belo Horizonte. *Anais...* Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 1990. p. 60-6.
- PRATT, Marie Louise. *Os olhos do Império: imperialismo e transculturação*. Trad. Jézio Hernane Bonfim Gutierre. Bauru: EDUSC, 2001.
- QUEIROZ, Maria José de. *Os males da ausência ou A literatura do exílio*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1998.
- RAJAGOPALAN, Kanavillil. Quando o humor azeda: o episódio Rushdie em retrospectiva. *Estudos Avançados*. v.10, n.27. IEA/USP, 1996. p. 115-126.
- ROSA, João Guimarães. A terceira margem do rio. In: _____. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988. p. 32-7.
- RUSHDIE, Salman. *Cruze esta linha: ensaios e artigos (1992-2002)*. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- RUSHDIE, Salman. *Shalimar, o equilibrista*. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- RUSHDIE, Salman. *Fúria*. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- RUSHDIE, Salman. *O chão que ela pisa*. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1999a.
- RUSHDIE, Salman. *The ground beneath her feet*. New York: Henry Holt and Co., 1999b.
- RUSHDIE, Salman. *Os versos satânicos*. Trad. Misael H. Dursan. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- RUSHDIE, Salman. Um escritor desafia a história. A dimensão moral da literatura. Entrevista a Otávio Dias (de Londres). Caderno mais! p. 4-6. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, domingo, 17 de março de 1996.
- RUSHDIE, Salman. *Oriente, Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- RUSHDIE, Salman. *The satanic verses*. Dover: The consortium, 1992a.

RUSHDIE, Salman. *Imaginary homelands*. Essays and criticism (1981-1991). London: Granta Books, 1992b.

RUSHDIE, Salman. *O sorriso do jaguar*. Uma viagem pela Nicarágua. Trad. Alfredo Barcellos. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1987.

SAID, Edward Wadie. *Fora do lugar*. Trad. José Geraldo Couto. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SAID, Edward Wadie. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. Trad. Pedro Maria Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SAID, Edward Wadie. *Cultura e imperialismo*. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SAID, Edward Wadie. *Orientalismo*. Trad. Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SALMAN RUSHDIE lança na Flip livro “Shalimar, o equilibrista”. Entrevista a Marcos Guterman e Sylvia Colombo, em 06/07/2005. *Folha Online*. Disponível na Internet em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u51779.shtml>>. Acesso em 11 de março de 2006.

SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SANTIAGO, Silviano. *O cosmopolitismo do pobre*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

SANTOS, Luis Alberto Ferreira Brandão. *Grafias da identidade*. Belo Horizonte: FALE/UFMG; Lamparina 2005.

SANTOS, Luis Alberto Ferreira Brandão. Textos da cidade. In: VASCONCELOS, Mauricio Salles de; COELHO, Haydée Ribeiro (Org.). *1000 rastros rápidos* – Cultura e milênio. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

SANTOS, Luis Alberto Ferreira Brandão. *Nação: Ficção; comunidades imaginadas na literatura contemporânea*. 1996. 208p. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1996.

SANTOS, Milton. *Pensando o espaço do homem*. 5. ed. São Paulo: EDUSP, 2007.

SANTOS, Milton. *A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção*. São Paulo: Hucitec, 2002.

SCHINEIDER, Michel. *Ladrões de palavras: ensaio sobre o plágio, a psicanálise e o pensamento*. Trad. Luiz Fernando P. N. Franco. Campinas: Ed. Unicamp, 1990.

SCLIAR, Moacyr. *Cenas da vida minúscula*. Porto Alegre: L&PM, 2003.

SCLIAR, Moacyr. *A mulher que escreveu a Bíblia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SILVA, Lenyra Rique da. *A natureza contraditória do espaço geográfico*. São Paulo: Contexto, 1991.

SILVA, Telma Borges da. *A escrita bastarda de Salman Rushdie*. 247 p. Tese (Doutorado em Letras). Faculdade de Letras da UFMG. Belo Horizonte, 2006.

SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). *Pedagogia dos monstros*. Os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras. Belo Horizonte: Autêntica, 2000a.

SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000b.

SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). *O que é, afinal, Estudos Culturais?* Belo Horizonte: Autêntica, 2000c.

SILVA, Vívien Gonzaga e. *Cenas da vida minúscula: a escrita que habita entre nós*. In: CORNELSEN, Elcio; NASCIMENTO, Lyslei (Org.). *Estudos Judaicos*. Ensaios sobre literatura e cinema. Belo Horizonte: Faculdade de Letras, FALE/UFMG, 2005. p. 145-151.

SILVA, Vívien Gonzaga e. *O ensaio como zona de fronteira: o pensamento crítico de Silviano Santiago e Michel de Montaigne*. *Itinerários*. n. 22. Araraquara: UNESP/Pós-graduação em Letras: Estudos Literários, 2004. p. 91-102.

SOARES, Leonardo Francisco. *Leituras da outra Europa: guerras e memórias na literatura e no cinema da Europa Centro-Oriental*. 264 p. Tese (Doutorado em Letras). Faculdade de Letras da UFMG. Belo Horizonte, 2006.

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. Trad. Rubens Figueiredo. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2003.

SOUZA, Eneida Maria de. *Modernidades tardias* (Org.). Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

SUBIRATS, Eduardo. *Da vanguarda ao pós-moderno*. 2. ed. São Paulo: Nobel, 1986.

SZAMOSI, Géza. *Tempo e espaço: as dimensões gêmeas*. Trad. Jorge Enéas Fortes e Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1986.

TEORIA DA LITERATURA em suas fontes. v. 1 e 2. Seleção, introdução e revisão técnica de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

TODOROV, Tzvetan. *O homem desenraizado*. Trad. Christina Cabo. Rio de Janeiro: Record, 1999.

TODOROV, Tzvetan. *A conquista da América. A questão do outro*. Trad. Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

VIEIRA, Nelson. A fronteira como modelo teórico: literatura e experiência judaica no Brasil. In: NAZARIO, Luiz; NASCIMENTO, Lyslei (Org.). *Estudos judaicos: Brasil*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras, FALÉ/UFMG, 2007. p. 161-71.

VILLAÇA, Nizia. *Paradoxos do pós-moderno: sujeito e ficção*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.

VIRGÍLIO. *Geórgicas / Eneida*. Trad. António Feliciano de Castilho e Manuel Odorico Mendes. Rio de Janeiro; São Paulo; Porto Alegre: W. M. Jackson Editores, 1970. (Clássicos Jackson v. III).

Sites consultados:

<http://www.igc.ufmg.br/departamentos/geologia.htm>

<http://www.orfeus-eu.org/>

<http://www.iag.usp.br/geofisica>

<http://www.nationalgeographic.com>

<http://cienciahoje.uol.com.br>

<http://www.ethnologue.com/home.asp>

ABSTRACT

This study investigates the identifying processes – individual, national, cultural – as ways of personalization that occurred in the social interaction field portrayed in the contemporary time and space. Considering the novel *The ground beneath her feet* (*O chão que ela pisa*), by Salman Rushdie, it discusses the literary representation of these processes examining its articulation with the metaphorical use of the seismic natural phenomena (quiverings, tremors, landslides, earthquakes) as a sign of the ongoing transformations since the 20th century. The analysis of this articulation pointed, in the scope of this work, to the constitution of a “migrant imaginary” like a symbolic space of the identity affiliation.

Keywords: Literary representation; Earthquake; Seismic; Identity.