

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

ALEXANDRE ISAAC SIQUEIRA

Esta é a Rádio Pan-Índia:
nação, história e destino individual em *Os filhos da meia-noite*.

Belo Horizonte

2014

Esta é a Rádio Pan-Índia:

nação, história e destino individual em *Os filhos da meia-noite*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais como parte dos requisitos para a obtenção do grau de Mestre.

Orientação: Prof^o Dr. Roberto Alexandre do Carmo Said

Área de Concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural.

Belo Horizonte

2014

Ficha catalográfica elaborada pelos Bibliotecários da Biblioteca FALE/UFMG

R953f.Ys-e Siqueira, Alexandre Isaac.
"Esta é a Rádio Pan-Índia" [manuscrito] : nação, história e destino individual em *Os filhos da meia-noite* / Alexandre Isaac Siqueira. – 2014.
102 f., enc.

Orientador: Roberto Alexandre do Carmo Said.

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Linha de pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 103-104.

1. Rushdie, Salman, 1947- – Filhos da meia-noite – Crítica e interpretação – Teses. 2. Ficção inglesa – História e crítica – Teses. 3. História na literatura – Teses. 4. Literatura e nação – Teses. 5. Espaço e tempo na literatura – Teses. 6. Pós-colonialismo – Teses. I. Said, Roberto Alexandre do Carmo. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD : 823.914

Resumo

Este trabalho analisa a fortuna crítica do romance *Os filhos da meia-noite (1981)* de Salman Rushdie; especialmente os trabalhos críticos que colocam em evidência os dois grandes temas levantados pelo romance: a história e a nação. Saleem Sinai, o narrador, reflete abertamente sobre esses dois grandes temas, o que levou a crítica a categorizar tal romance como pós-colonial ou pós-moderno. Para a reflexão de ambas categorias, analisamos a concepção de tempo histórico que permeia o romance. Pois além da noção da sucessão na diacronia histórica, procuramos mostrar como a sincronia é essencial para a ideia de nação e para a afirmação do narrador: de que ele está algemado à história. A proposta é pensar de que maneira esse sujeito da narrativa afirma ser a imagem da história de uma coletividade. Para contribuir com o debate, a dissertação leva em consideração a autobiografia de Salman Rushdie publicada em 2012. Isto porque, devido à perseguição a ele e a seus livros, o autor afirma estar algemado à história de seu tempo como o narrador de seu romance.

Palavras-chave: pós-colonialismo; Salman Rushdie; sincronia; diacronia

Abstract

This study discuss the critics' readings of Salman Rushdie's *Midnight's Children* regarding the two biggest themes risen by this novel: history and nation. Saleem Sinai, the narrator, reflects openly about these two main themes, what led the critics to categorize the novel as post-colonial or post-modern. For the thinking of both categories, we analyze the concept of historical time that surrounds the novel. Because, besides the idea of diachronical series, we show how synchrony is essential not only for the idea of nation, but also for the narrator's claim of being handcuffed to history. We debate how an individual might claim being the image of a collectivity's history. We analyze Salman Rushdie's autobiography to look for more information about the subject. Because, due to the persecution of him and his books, he claims to be handcuffed to his time's history, like the narrator of his novel.

Key-words: post-colonialism; Salman Rushdie; synchrony; diachronic

Agradecimentos

Ao meu orientador Prof. Roberto Said, que além da orientação acadêmica me ajudou na adaptação em Belo Horizonte;

À minha companheira Laís, que se mudou comigo para outro estado.

Pela amizade e pela leitura, agradeço muito ao Douglas, Frade, Bicalho, Prussiana e Lara.

Ao meu pai, minha mãe e irmão. Sem o apoio deles eu não teria começado.

À Marta Jardim pelas conversas.

Em memória do Prof. John Monteiro que me apresentou a literatura de diáspora e os estudos pós-coloniais ainda no primeiro ano de graduação.

Sumário

Introdução	8
Capítulo I – Os filhos da meia-noite	13
1.1 Espelhos quebrados	14
1.2 Fracasso épico	18
1.3 Ironia e fracasso	24
1.4 História e historiografia	26
1.5 Tempo e história	35
1.6 Anacronismo, crença e eternidade	40
1.7 Crença e agência	43
Capítulo II – Monstros de muitas cabeças	49
2.1 Alegorias nacionais	50
2.2 A nova mulher indiana	57
2.3 O tempo da nação	65
Capítulo III – Joseph Anton	70
3.1 O autor de Os filhos da meia-noite	74
3.2 Autobiografia	78
3.3 Escritas de si	82
3.4 Cartas	86
3.5 Multiculturalismo	89
3.6 Kolynos Kid	92
Conclusão	96
Referências Bibliográficas	102

Introdução

A ideia da qual partiu a escrita dessa dissertação começou a se formar no ano de 2006, quando cursava o primeiro ano da graduação em História na Unicamp. Em uma disciplina complementar da antropologia, o professor John Monteiro apresentou-nos os estudos pós-coloniais e a literatura produzida pelos indianos da diáspora. A partir de então, direcionei meus estudos para essa literatura e especialmente para a forte relação que ela tem com a história e a historiografia.

Sob a orientação de Monteiro, realizei uma pesquisa de iniciação científica cujo projeto pretendia estudar e compreender como os autores indianos Salman Rushdie e Arundathi Roy construíam a história em seus romances para supostamente combater um discurso histórico dominante. No decorrer dos estudos, o objeto de investigação inicialmente proposto mostrou-se muito amplo e foi preciso delimitar o tema. Escolhi apenas o romance de Salman Rushdie, *Os filhos da meia-noite*, e a partir dele passei a investigar como o discurso histórico se apresentava na narrativa literária em contraponto ao discurso historiográfico.

Esse romance de Rushdie é paradigmático para os estudos pós-coloniais, especialmente os voltados para a produção literária indiana. Conforme aponta Cielo Festino (FESTINO, 2007, p. 89), a publicação de *Os filhos da meia-noite*, em 1981, produziu uma ruptura na tradição do romance indiano de língua inglesa, tanto pelo estilo narrativo como pela maneira de imaginar a nação e sua história. O romance apresenta uma mudança da construção narrativa por meio da tensão entre a forma, a composição da escrita, e o conteúdo considerado paradigmático para a discussão da literatura produzida em língua inglesa por indianos enquanto supostas alegorias nacionais. Outros indianos já haviam publicado obras de ficção em inglês (como Mulk Raj Ananda, Raja Rao e Narayan), mas não eram reconhecidos como os que escreviam nas *bashas* – línguas locais –, como Rabindranath Tagore cujas obras mais conhecidas foram escritas em bengali, ainda que escrevesse também em inglês.

Rushdie alcançou certo reconhecimento após a publicação de *Os filhos da meia-noite*, chegando a ganhar o Booker Prize em 1981. No entanto, a obra desse autor só alcançou visibilidade mundial depois da publicação de *Os versos satânicos* e dos fatos subsequentes. A pena de morte emitida pelo aiatolá Khomeini em decorrência e punição à publicação desse livro obrigou grande parte dos escritores em inglês do período a tomar uma posição a respeito. A postura de Rushdie sobre a condenação e os eventos que se seguiram motivaram ao longo dos anos novas controvérsias.

Os estudos e questionamentos sobre sua literatura se expandiram a partir de 1989. Os debates levantados até então a respeito de *Os filhos da meia-noite* polarizavam-se na tentativa de definição desse romance como pós-moderno ou como pós-colonial. Após a satanização dos *versos satânicos*, as discussões sobre os romances de Rushdie passaram a se concentrar na geopolítica do final do século XX, negligenciando os aspectos literários propriamente ditos.

Desde as primeiras páginas, *Os filhos da meia-noite* propõe a reflexão sobre alguns elementos cruciais à polarização do debate. Saleem Sinai, o narrador, inicia o romance contando que nasceu exatamente à meia-noite do dia 15 de agosto de 1947. Por ter nascido no momento exato da independência da Índia, sua vida seria um espelho da futura nação, como se estivesse algemado à história. Desde a primeira página, o leitor é direcionado a procurar na narrativa em curso essa suposta conexão do narrador com a história da nação indiana.

A narração de Saleem, no entanto, retrocede ao ano de 1915, trinta e dois anos antes de seu nascimento, para tratar de um evento fundador para a trama narrada. Ao voltar de um período de estudos na Alemanha, seu avô, o médico Aadam Aziz, estende seu tapete, ajoelha-se para orar e, ao se curvar, atinge um montículo de terra com seu nariz avantajado. Esse incidente desperta em Aadam algo latente que o leva a decidir nunca mais se curvar diante de nenhum Deus ou homem.

Para os estudos pós-coloniais, o personagem de Aziz é importante por ser um migrante que, devido à formação no Ocidente, já não consegue seguir as tradições familiares. A própria escrita de Rushdie, um indiano educado desde os 13 anos de idade num colégio interno na Inglaterra, partiria desse mesmo pressuposto de migração e de contatos com outras culturas. Aadam Aziz e o autor do romance são considerados representações do sujeito pós-colonial, produtos da dialética entre colonizado e colonizador, oriente e ocidente, culturas tradicionais e modernas etc.

O avô do narrador casa-se com Naseem, uma mulher de família tradicional, o que gera embates morais e éticos no âmbito doméstico. Eles se transferem para Agra, onde têm três filhas e dois filhos. A filha do meio casa-se com o próspero comerciante Ahmed Sinai e muda seu nome para Amina Sinai. No entanto, uma organização terrorista fundamentalista hindu queima a fábrica de Ahmed e o casal muda-se para Mumbai. Eles compram a casa de William Methwold, um inglês que está de partida da Índia juntamente com o Império Britânico. O inglês faz exigências antes de vender sua casa: que fosse comprada com tudo o que havia dentro dela e que esse conteúdo fosse

preservado pelos proprietários; que a transferência formal da casa só acontecesse à meia-noite do dia 15 de agosto. Essas exigências constituem uma alegoria irônica dos acordos de independência com os ingleses. A narrativa é construída com várias alegorias do processo de descolonização e da construção de uma nova nação com a saída negociada dos colonizadores. Tais alegorias revelam a referencialidade do narrador com a história e especialmente com o projeto de nação para a Índia.

Na propriedade de Methwold, onde se encontrava a casa para a qual a família Sinai estava se mudando, havia outras casas. Nesse lugar vivia Wee Willie Winky¹, um homem pobre que entretém as famílias cantando e dançando. A mulher de Wee, Vanita, está grávida, assim como Amina Sinai, mas o artista não sabia que sua mulher tinha um caso com o inglês, que era o verdadeiro pai da criança. As duas mulheres grávidas entram em trabalho de parto ao mesmo tempo e, exatamente à meia-noite do dia 14 de agosto de 1947, dão à luz a seus filhos.

Para agradecer seu namorado socialista, Joseph D'Costa, a enfermeira responsável pelos recém-nascidos, Mary Pereira, troca a etiqueta com o nome das crianças. Esperava, assim, dar à criança pobre uma vida de privilégios, destinando à criança rica uma vida de pobreza. Mary se arrepende logo em seguida e se oferece para ser a *ayah* de Saleem, a criança nascida pobre e dada a uma família rica. Apenas nesse momento, já no final do Livro 1, ficamos sabendo que o narrador não é filho legítimo da família muçulmana em torno da qual gira sua história, mas é fruto do adultério de uma indiana pobre com um inglês. O nascimento do narrador é outra grande alegoria sobre a Índia, que não poderia ter pretensões de possuir uma nacionalidade baseada em uma só religião ou cultura específica, mas deveria ser construída com base em princípios que abarcassem a multiplicidade de origens e tradições que compõem sua população: muçulmanos, hindus, cristãos, socialistas (postos por Rushdie no mesmo patamar que as religiões locais) etc.

Investigaremos nesta dissertação as discussões sobre a ligação do narrador com a história, bem como o que já foi debatido pela fortuna crítica sobre a construção da nação no romance. Atravessaremos uma bibliografia que engloba reflexões da historiografia e da crítica literária acerca da proximidade, assim como dos desencontros entre os discursos historiográfico e literário.

¹ Evidente referência ao conto homônimo de Rudyard Kipling (1937): a história de um menino de 6 anos, filho de soldados britânicos, que é sequestrado por tribais em alguma região da Índia, porém consegue negociar não apenas sua liberdade, mas também a paz com os soldados britânicos.

Em seguida, faremos uma reflexão sobre a ideia de nação não apenas na Índia, mas como conceito empregado para agregar pessoas em uma comunidade. Perguntamos, ao mesmo tempo, quais são as ideias de comunidade e nação expressas pelo narrador de *Os filhos da meia-noite*, já que ao final do livro ele afirma estar prestes a morrer, pois será tragado pela multidão e se desmanchará em milhões de partículas por ter sido fustigado por um excesso de história.

Tentaremos aqui trilhar o caminho da discussão teórica que toma o romance como pós-moderno ou pós-colonial, para em seguida debater esses posicionamentos com diferentes e novas visões sobre o tema. Contaremos com o texto de *Joseph Anton*, a autobiografia de Rushdie, cuja publicação em 2012 reacendeu o debate acerca de seus romances.

A discussão da autobiografia visa a complementar os debates com algo recente do mesmo escritor. Diante do risco de confrontar uma autobiografia com um romance, traçamos um breve panorama teórico sobre essa forma de escrita de si, para não cair na busca de uma suposta intenção do autor ou de experiências individuais que de alguma maneira explicariam características de sua obra ficcional.

A partir da autobiografia, procuraremos analisar as construções formais que a aproximam de *Os filhos da meia-noite*. Saleem se diz escrevendo uma autobiografia em que se mostra conectado diretamente com a história de seu tempo. Da mesma maneira, Rushdie mostra como a *fatwa* e tudo o que aconteceu com ele também estavam diretamente ligados ao período histórico que vivia.

Capítulo I

Os filhos da meia- noite

1.1 Espelhos quebrados

Meu filho vai compreender. Estou contando essa história para ele, se é para alguém, de modo que mais tarde, quando eu tiver perdido minha luta com as rachaduras, ele saiba. Moralidade, critério, caráter... tudo começa com a memória... e estou guardando uma cópia a carbono.

Chutney verde em pakoras de chilli, desaparecendo pela boca de uma pessoa; verde-gafanhoto em chapatis mornos, sumindo atrás dos lábios de Padma. Percebo que começam a fraquejar, e insisto.

– Eu lhes disse a verdade – repito. – A verdade da memória, que é de um tipo especial. Ela seleciona, elimina, altera, exagera, simplifica, glorifica, e também denigre; mas no fim cria sua própria realidade, sua versão heterogênea mas em geral coerente dos acontecimentos. E nenhum ser humano sadio jamais confia na versão de outra pessoa mais do que na sua própria.

SALMAN RUSHDIE

Em seu ensaio *Imaginary Homelands*, Salman Rushdie conta que a ideia de escrever *Os filhos da meia-noite* surgiu em uma viagem à Índia, quando decidiu visitar a casa em que morou em Bombaim, da qual tinha uma foto em preto e branco. Ao chegar ao local, percebeu como a visão de sua infância também era monocromática. Viu então que tinha uma cidade e uma história por reivindicar e pensou que, de alguma maneira, precisava “restaurar seu passado”. Devido a sua ausência da cidade por quase metade da vida, no momento da visita, sentia-se um imigrante e, consciente de sua alienação física, desejava retomar esse passado. Sabia que não poderia recuperar a cidade real e que criaria uma ficção, uma cidade invisível, uma Índia pessoal. Ao voltar a Londres, sentiu-se impelido a encarar no texto literário esses problemas,

Para deixar claro que (apesar de minha ambição original, e de certa maneira proustiana, de destrancar os Portões do tempo perdido para que o passado reaparecesse como realmente aconteceu, não afetado por distorções da memória) o que eu estava realmente fazendo era um romance de memória e sobre memória.²

² “to make clear that (in spite of my original and I suppose somewhat Proustian ambition to unlock the Gates of lost time so that the past reappeared as it actually had been, unaffected by the distortions of memory) what I was actually doing was a novel of memory and about memory” (RUSHDIE, 2010, p.10; tradução livre).

Logo na abertura do romance, o leitor é apresentado ao narrador Saleem Sinai, suspeito em sua narração, já que relata sua história, e supostamente a história da Índia, a partir de uma memória confessadamente falível e fragmentária. O romance constrói-se, de certo modo, como um “fluxo de memória”. Saleem inicia sua narrativa explicando como nasceu à meia-noite do dia 15 de agosto de 1947, no exato momento em que a Índia conquistava sua independência do domínio britânico. Beirando seu trigésimo primeiro aniversário, Saleem acredita que seu corpo está começando a rachar e se desintegrar por ter sido fustigado por um excesso de história.

Temendo uma morte iminente, fica ansioso para contar sua vida. Padma, sua amante, empregada e companheira, serve como audiência para seu relato. Saleem fala de seu próprio presente e passado, e conta sua própria história individual, que, por uma trama do destino, estaria diretamente ligada à história da coletividade. Portanto, sua memória individual não poderia ser desvinculada da memória histórica da nação indiana, estabelecendo assim um constante movimento de interpenetração e determinação em vários níveis de conexão.

A ideia de escrever o romance teria surgido, portanto, da necessidade de o escritor recuperar um passado que acreditava ter perdido ao emigrar de seu país ainda criança. O romance deveria ser não apenas sobre a memória do narrador, mas também sobre a memória do escritor. A esse respeito vale a reflexão de Ricardo Piglia (1991), para quem a memória de um escritor é a tradição, ainda que este trabalhe com a “extradição”, que supõe uma relação forçada com um país estrangeiro. O escritor possui a consciência de não ter história, de trabalhar com uma tradição esquecida e alheia, de estar em um lugar deslocado e inatural.

Ao fazer essas afirmações, Piglia está pensando na tradição literária argentina, pois, como diz Borges, os escritores argentinos se movem em dois tempos, entre duas histórias, às vezes em duas línguas: uma tradição nacional – perdida e fraturada – em tensão com uma linha dominante de cultura estrangeira (PIGLIA, 1991, p.60) Para Borges, a memória tem uma estrutura de citação sem fim, uma frase que se escreve em nome de outro e que não pode ser esquecida. O escritor tem que manejar uma memória impessoal, recordar uma memória alheia, mas os materiais dessa memória alheia aparecem muitas vezes sob a forma degradada da cultura de massas construída com formas estereotipadas da cultura popular. Vale lembrar que a cultura de massas foi vista por Walter Benjamin como uma máquina de produzir recordações e experiências (BENJAMIN, 2012, p. 79).

O sentido da metáfora da memória alheia, com sua insistência na clareza das recordações artificiais, estaria no centro da narrativa contemporânea. O tema central do romance contemporâneo, segundo Piglia, é a tensão entre cultura mundial e literatura nacional: as ficções narram metaforicamente as relações entre identidade cultural, memória e tradições, pois se encontram entre a tendência generalizada de uniformizar a experiência, de construir grandes núcleos de memória comum, e as resistências locais, as culturas particulares.

Assistimos à crise do modelo de identidade no sentido em que ele aparece narrado miticamente em Proust como a aventura de um sujeito que reconstrói a própria memória iniciando uma travessia por uma cultura e sociabilidade localizadas. De acordo com Piglia, narrativamente poderíamos falar da morte de Proust, no sentido da morte da memória como condição da verdadeira identidade, já que se estabeleceu não haver memória própria nem recordações verdadeiras: todo passado é incerto e impessoal.

As noções de Piglia/Borges, apesar de calcadas no terreno literário e cultural argentino, parecem valer para os romances contemporâneos inseridos nas tramas pós-coloniais. Rushdie, por exemplo, afirma ter partilhado de certa “ambição proustiana”, mas reconhece que, ao escrever, teve de abandoná-la:

Quando comecei o romance (como escrevi em outro lugar), meu propósito era de certo modo proustiano. Tempo e migração colocaram um filtro duplo entre mim e meu objeto e eu esperava que se pudesse imaginar suficientemente vívido seria possível enxergar além daqueles filtros, para escrever como se os anos não tivessem passado, como se eu nunca tivesse deixado a Índia para o Ocidente. Mas enquanto eu trabalhava descobri que o que me interessava era o processo mesmo de filtração. Então meu objeto mudou; não era mais uma procura do tempo perdido, tornou-se a maneira pela qual refazemos o passado para caber em nossos propósitos do presente, usando a memória como ferramenta.³

Somos levados a duvidar do narrador de *Os filhos da meia-noite* desde o início, perguntando-nos se o papel individual de Saleem é realmente relevante para a história da Índia no século XX. Sabemos que não podemos confiar inteiramente em sua narrativa, pois ela foi traçada com base em sua memória (e na memória daqueles que

³ “When I began the novel (as I’ve written elsewhere) my purpose was somewhat Proustian. Time and migration had placed a double filter between me and my subject, and I hoped that if I could only imagine vividly enough it might be possible to see beyond those filters, to write as if the years had not passed, as if I had never left India for the West. But as I worked I found that what interested me was the process of filtration itself. So my subject changed, was no longer a search for lost time, had become the way in which we remake the past to suit our present purposes, using memory as our tool” (RUSHDIE, 2010, p. 24; tradução livre).

supostamente ele conseguiu acessar através da telepatia). Por aqueles que confiaram demais, Rushdie conta que foi acusado de cometer muitos erros factuais (RUSHDIE, 2010, p. 22). Não podemos esperar que sua narração seja um guia histórico da Índia. Por exemplo: segundo a tradição hindu, Ganesha, o deus com cabeça de elefante, senta-se aos pés do bardo Vyasa para ouvir e escrever todo o texto do *Mahabharata*; mas, no romance, Saleem distorce essa imagem, dizendo que Ganesha sentou-se aos pés do poeta Valmiki e escreveu o texto do *Ramayana*. Essa passagem acontece logo depois de Saleem ostentar sobre sua própria erudição, afirmando que, embora oriundo de uma família muçulmana, conhecia as tradições hindus e comparando-se a Ganesha tanto fisicamente – grandes orelhas e nariz – quanto no desejo de escrever o épico de um povo. No entanto, essas afirmativas deveriam ser mais um motivo para desconfiar de toda a narrativa de Saleem do que para vê-las como um mero erro factual do autor.

Rushdie acredita que, ao tentar refletir o mundo que está narrando, é obrigado a lidar com espelhos quebrados, cujos fragmentos encontram-se perdidos (RUSHDIE, 2010, p. 23). De acordo com o escritor, essa natureza parcial das memórias as torna evocativas, pois faz com que coisas triviais se transformem em “símbolos”. Ao afirmar que esses fragmentos adquirem *status* por serem permanências, ele rejeita as convenções épicas de objetividade, homogeneidade e totalidade.

Saleem Sinai não é um oráculo; ele apenas adota um tipo de linguagem oracular. Sua *estória* não é história, mas joga com formas históricas. Ironicamente, o sucesso do livro – seu Booker Prize, etc. – distorceu a maneira como foi lido no princípio. Muitos leitores queriam que fosse história, até um livro-guia, que nunca teve a intenção de ser... Esses variados leitores desapontados estavam julgando o livro não como um romance, mas como um tipo de livro de referência inadequado ou uma enciclopédia.⁴

Os filhos da meia-noite foi lido por algumas pessoas que esperavam encontrar nele um romance histórico, uma narrativa factualmente correta. Porém, não foi isso que encontraram, porque Saleem fracassa em representar a história da Índia narrando sua própria história. A princípio, podemos pensar que a representação da história indiana

⁴ “Saleem Sinai is not an oracle; he’s only adopting a kind of oracular language. His story is not history, but it plays with historical shapes. Ironically, the book’s success – its Booker Prize, etc – initially distorted the way in which it was read. Many readers wanted it to be the history, even the guide-book, which it was never meant to be ... These variously disappointed readers were judging the book not as a novel, but as some sort of inadequate reference book or encyclopedia” (RUSHDIE, 2010, p. 25; tradução livre).

não passa de uma desconstrução, na medida em que fracassa, assim como a democracia indiana teria fracassado também.

1.2 Fracasso épico

Somos, no todo, um povo obcecado por correspondências. Semelhanças entre isto e aquilo, entre coisas aparentemente desconexas, fazem-nos bater palmas de regozijo quando as localizamos. Trata-se de uma espécie de anelo nacional pela forma – ou talvez apenas uma expressão de nossa profunda convicção de que as formas jazem ocultas no seio da realidade, que a significação só se revela em lampejos.

SALEEM SINAI

O narrador de *Os filhos da meia-noite* apresenta-se como representante da história e da memória da nação, especialmente ao afirmar sua desintegração, pois procurava uma forma em que os fragmentos da nação se mantivessem coesos. Durante toda a sua narrativa, Saleem tenta lidar com o que define como o problema do “anseio indiano pela forma nacional”.

A discussão sobre a forma – tanto da nação quanto do romance – é importante no estudo dessa obra literária, pois é na forma que se manifesta o cruzamento entre a estética e a política. É na forma, em sua estrutura composicional, que estão sedimentados os significados que são dados para as histórias, os eventos e ações que ocorrem na literatura, na vida e na história. Analisaremos a maneira como Saleem tenta resolver esse anseio indiano pela forma através do romance. Ele é, antes de tudo, um personagem-narrador de romance e não um herói épico, uma vez que sua relação com o tempo histórico e com o destino nacional não se dá à maneira dos heróis épicos.

A ambiguidade essencial de *Os filhos da meia-noite* passa pela pergunta se a literatura deve ou não tentar satisfazer esse anseio nacional por meio da forma, como sugere John Su (2001, p. 57). Para Rushdie, esse anseio épico das narrativas nacionais representa um desejo perigoso por consistência, coerência e significado que podem obliterar a diversidade cultural indiana e levar os leitores a ser complacentes quando confrontados pela história de violência sectária. Saleem, no entanto, afirma seu *status* épico ao entender que a história da Índia é sua própria história, de maneira que o anseio nacional pela forma seria para ele inescapável.

Eu venho de Bombaim, e de uma família muçulmana também. “Minha” Índia foi sempre baseada nas ideias de multiplicidade, pluralismo, hibridismo: ideias essas diametricamente opostas às ideologias dos comunalistas. Na minha cabeça, a imagem definidora da Índia é a multidão, e a multidão é por sua própria natureza superabundante, heterogênea, muitas coisas de uma vez só.⁵

No épico, o destino nacional e a vida do herói são supostamente indissociáveis, pois é como se tivessem acontecido e acontecessem *a priori* em um passado absoluto. O mundo da epopeia é o próprio passado heroico nacional. No romance, o personagem não é retratado como heroico, visto que conjuga problemas com boas qualidades, traços inferiores e elevados, cômicos e sérios. Segundo Bakhtin, o romance apresenta-se como gênero crítico que, desde seu princípio, confronta o *epos* e sua heroicização enfática, seu convencionalismo, sua monotonia e abstração, seu aspecto acabado e a imutabilidade dos seus personagens (BAKHTIN, 2010, p. 403).

Bakhtin afirma que o romance é um gênero inacabado: “o romance introduz uma problemática, um inacabamento semântico específico e o contato vivo com o inacabado, com a sua época que está se fazendo (o presente ainda não acabado)” (BAKHTIN, 2010, p. 398). O romance, como a nação, apresenta-se também como projeto inacabado, cujos males podem ser atribuídos ao fracasso de viver de acordo com um ideal estético, que impulsiona a busca pela forma.

A história do fracasso dos destinos entrelaçados de Saleem e da Índia parece afirmar no romance que o fracasso do nacionalismo indiano seria o tema principal para um épico nacional. Nessa esteira, Rushdie teria criado um “épico do fracasso”, conforme avalia John Su. Embora condenado por um pessimismo evidente, esse épico pode permitir a percepção do mundo em termos de multiplicidade, e não de homogeneidade, porque, ao falhar em manter a monologia do épico, ele torna possível a percepção da heteroglossia da vida (SU, 2001, p.546). Saleem é filho de um inglês com uma hindu, trocado na maternidade por uma enfermeira cristã, mas até fazer essa revelação, narra a sua história como se fosse a história uma família muçulmana.

“Na minha cabeça, a imagem definidora da Índia é a multidão, e a multidão é por sua própria natureza superabundante, heterogênea, muitas coisas de uma vez só” (RUSHDIE, 2006, p.32). A multidão é para Rushdie a imagem da multiplicidade. Dessa

⁵ “I come from Bombay, and from a Muslim family, too. ‘My’ India has always been based on ideas of multiplicity, pluralism, hybridity: ideas to which the ideologies of the communalists are diametrically opposed. To my mind, the defining image of India is the crowd, and a crowd is by its very nature superabundant, heterogeneous, many things at once” (RUSHDIE, 2006, p. 32).

maneira, no final do romance, quando Saleem afirma estar prestes a morrer em seu trigésimo primeiro aniversário – que acontece junto com as comemorações do trigésimo primeiro aniversário da nação indiana – narra seu possível futuro de encontro com a multiplicidade:

... a multidão, sempre a densa multidão, a multidão sem limites, crescendo até encher o mundo inteiro, tornará impossível avançar, abandonaremos nosso taxi e os sonhos de seu condutor, acrescentando nossos pés aos da multidão sem fim, e eu me separei de Padma, minha lótus de esterco, que me estende um braço do outro lado do mar turbulento até se afogar na multidão e eu ficar sozinho na vastidão dos números... (RUSHDIE, 2006, p.599)

Justamente por isso, para Su, *Os filhos da meia-noite* não seria um épico que fracassou, mas um “épico do fracasso”. Nessa perspectiva, o que Rushdie apresenta é uma interpretação política da Índia contemporânea. A partir de sua narrativa podemos pensar como seus pressupostos estéticos estão diretamente ligados à interpretação política. Ele afirma em diversas ocasiões que seu romance desafia ortodoxias e pretensões a verdades absolutas. Essas proposições partem dos mesmos pressupostos éticos utilizados quando ele ataca os sectarismos e a centralização do poder estatal. *Os filhos da meia-noite*, como um romance de memória, construído sobre “memórias fragmentadas”, apresenta a verdade como instância fragmentária que não pode ser possuída por uma figura central, mas que, ao contrário, depende de um processo de negociação de sentidos:

Devo dizer, primeiramente, que descrever é em si um ato político. O escritor negro americano Richard Wright certa vez escreveu que americanos negros e brancos estavam engajados em uma guerra sobre a natureza da realidade. Suas descrições eram incompatíveis. Então, é claro que redescrever um mundo é o primeiro passo necessário para mudá-lo. E particularmente em tempos em que o Estado toma a realidade em suas próprias mãos, e se dispõe a distorcê-la, alterando o passado para cumprir as necessidades do presente, então o fazer de novas realidades pela arte, incluso o romance de memória, torna-se politizado.⁶

⁶ *I must say first of all that description is itself a political act. The black American writer Richard Wright once wrote that black and white Americans were engaged in a war over the nature of reality. Their descriptions were incompatible. So it is clear that redesccribing a world is the necessary first step towards changing it. And particularly at times when the State takes reality into its own hands, and sets about distorting it, altering the past to fit its present needs, then the making of the alternative realities of art, including the novel of memory, becomes politicized.* (RUSHDIE. 2010, p. 14)

A convergência entre os valores políticos e estéticos de Rushdie demonstram a interpenetração dessas esferas em seu romance, pois os sentidos são recorrentemente revistos, negociados de modo a construir novas verdades. A lógica do fragmento está presente até na aproximação dos personagens: Amina Sinai aprende a amar o marido Ahmed Sinai por partes, um dia o olho, em outro dia, o jeito; Aadam Aziz conhece a esposa por partes através de um buraco no lençol.

Com a verdade sendo construída em partes, a cada capítulo presenciamos um novo fracasso de Saleem em seu processo de totalização, seja como amante, seja como visionário ou narrador. Seu pior fracasso, no entanto, foi não ter cumprido a profecia de seu destino, não ter se equiparado com a história do projeto de nação da Índia, não ter conseguido negociar um novo sentido para a nação. No fim do romance, depois de olhar para o espelho, Saleem percebe que há tempos não via seu reflexo e se dá conta de sua situação:

Depois da drenagem, todas as deformidades curadas pela bruxa Parvati tinham voltado para me atormentar; com apenas nove dedos, têmperas proeminentes, tonsura monástica, cara manchada, pernas cambias, nariz de pepino e, agora, prematuramente envelhecido, contemplei no espelho da humildade um ser humano por quem a História nada mais podia fazer, uma criatura grotesca que fora liberada do destino predeterminado que o violentara até a quase loucura; com um ouvido bom e outro ruim, escutei os passos macios do Anjo Negro da morte. (RUSHDIE, 2006, p.580)

O fracasso de Saleem em negociar um novo sentido e significado para sua vida-nação é visto por Timothy Brennan como a construção de uma “estética de resistência” que mina consistentemente qualquer associação com um projeto político que seu trabalho possa construir. Essa leitura categoriza o romance como pós-moderno, a fim de criticá-lo, como se ele desconstruísse os sentidos da nação para nada construir em seu lugar. Segundo Brennan, há protesto, mas não há afirmação, exceto no mais abstrato sentido humano. Como resultado, Rushdie não pode conceber a nação senão em termos negativos – um erro que o conduziria a ver fascismo e nacionalismo como inevitavelmente ligados. Por esse motivo, “celebridades metropolitanas” como Rushdie não são capazes, e nem pretendem ser, de criar o “mito do herói” de que a nação pós-colonial necessita. *Os filhos da meia-noite* seria, para Brennan, um “épico pós-moderno” cômico, sobrecarregado de pessimismo. Seu fracasso como romance estaria em sua inabilidade ou em sua falta de vontade de providenciar um épico não ambíguo da Índia. (BRENNAN *apud* SU, 2001, p. 547)

Saleem pensa sua vida pessoal em termos históricos e no final de sua vida – ou no final ao menos do romance, já que temos apenas sua palavra de que está perto de morrer – percebe que ele e sua geração de “filhos da meia-noite” fracassaram em seus planos de construir a nação:

Uma longa, calorenta e empoeirada viagem de ônibus por ruas que começam a borbulhar com a agitação do dia da Independência, embora eu sinta outros perfumes, menos nobres: desilusão, venalidade, cinismo... O velho mito de liberdade, de quase trinta e um anos, já não é o mesmo que foi. Novos mitos se fazem necessários; mas isso não é comigo. (RUSHDIE, 2006, p. 593)

Um fracassado não é um homem que não possui os dons corretos para vencer, mas um homem que não explora sua capacidade de ação e destrói sua própria vida. Perguntamo-nos ao final do livro se Saleem é realmente um agente histórico, se apenas observa e vive seu tempo histórico ou se age. Percebemos, a partir da reduzida capacidade de ação de Saleem, que o romance de Rushdie rejeita o mito heroico como a base para um épico da Índia. Tanto é que, ao tratar da independência da Índia, ignora quase por completo Mahatma Gandhi. A recusa a esse modelo em seu romance aponta para a crença de que tais mitos contribuem para a violência sectária e comunalista presentes na formação do Estado indiano no pós-independência.

Sim, eles me pisotearão, com os números a marcharem um-dois-três, quatrocentos milhões quinhentos e seis, reduzindo-me a flocos, poeira sem voz, do mesmo modo que, cadenciadamente, pisotearão meu filho que não é meu filho, e o filho que não será dele, e o dele que não será dele, até a milésima primeira geração, até que mil e uma meias-noites tenham concedido seus terríveis dons e mil e um filhos tenham morrido, porque é privilégio e maldição dos filhos da meia-noite serem tanto senhores como vítimas de sua época, renunciarem à vida privada e serem sugados para o vórtice aniquilador das multidões, serem incapazes de viver ou morrer em paz. (RUSHDIE, 2006, p. 600)

Rushdie não segue o caminho da tradição do romance ocidental, em que o personagem principal tem um estatuto de herói, mas também não constrói anti-heróis. Tomemos como exemplo o chamado “romance de formação”, expressão literária europeia do século XIX, que demonstra que a consciência do tempo histórico não é uma invenção pós-moderna. A percepção do tempo histórico já era de extrema importância para a concretização do *bildungsroman*. Em *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, obra de

Goethe considerada o paradigma do romance de formação, a evolução do homem é indissociável da evolução histórica. Em outras palavras, o sujeito, personagem principal, é formado segundo o grau de assimilação do tempo histórico real. No *bildungsroman*, o homem é formado junto com a sociedade em que vive, sua formação é reflexo da evolução histórica do espaço em que está situado. A percepção do espaço e do tempo em que se situa o personagem é, assim, fundamental na construção da obra. Como Saleem estaria ligado à Índia enquanto espaço geográfico e à sua própria história, as transformações do personagem-narrador estariam conectadas diretamente às transformações do próprio processo histórico que lhe coube experimentar, mas se posicionando, ao contrário do caráter afirmativo de Goethe, como crítica.

Segundo Wilma Maas (MAAS, 2000), o *bildungsroman* foi um fenômeno social-literário que se constituiu mais pelo conteúdo do que pela forma, com ênfase nos conhecimentos adquiridos pelo personagem durante o romance. Diferentemente do que ocorre com Saleem, a narração e a educação de Wilhelm Meister estariam estreitamente ligadas à criação de uma “nacionalidade alemã”. No momento histórico e político da narrativa de Goethe, não existia Alemanha enquanto Estado-Nação. Devido às heranças do feudalismo, existiam vários estados que passavam por um absolutismo considerado tardio. Esses Estados eram controlados por aristocracias, mas era a burguesia quem detinha parte significativa do poder econômico. O romance de Goethe faria parte da construção ideológica dos ideais burgueses e das instituições provindas do *Alfklarung* alemão, pois trata do ideal de homem comum burguês alemão para a formação da nação alemã.

Nesse período do surgimento do *bildungsroman* – e da afirmação do romance enquanto gênero – uma das características dominantes da narrativa romanesca era a referência direta ao real, um realismo formal. Esse realismo estava de acordo com a visão do homem europeu após o Iluminismo, tanto se atribuirmos a ascensão do romance à ascensão da burguesia, principalmente à da classe média, quanto se pensarmos que diz mais respeito à ascensão de um subjetivismo individualista.

Sem nos atermos aqui à discussão de quem vem primeiro, a ideia ou o desenvolvimento histórico, podemos pensar mais genericamente na ascensão do sujeito liberal. Enquanto no épico o destino do herói estava ligado ao destino de sua comunidade, o protagonista do romance tem que fazer suas próprias escolhas. O herói do romance visa, antes de tudo, ao desenvolvimento pessoal, não a algum tipo de transcendência da comunidade. Apenas na condição de sujeito histórico, enquanto

“homem do seu tempo”, ele faz parte da comunidade. Sua ligação com a nação se dá apenas enquanto projeto histórico. Saleem, no entanto, afirma sua pretensão épica desde o princípio. Ele espera ser o herói que guia nação para seu destino, mas fracassa. Por isso ele não é o herói, nem o anti-herói, mas o fracassado.

1.3 Ironia e fracasso

...pois se tudo está planejado de antemão então todos nós temos um significado e somos poupados do terror de saber que existimos aleatoriamente, sem um porquê; ou então, naturalmente, poderíamos, como pessimistas, desistir neste exato momento, compreendendo a inutilidade da ação deliberada, uma vez que coisa alguma que pensamos faz mesmo qualquer diferença; as coisas serão o que tiverem de ser. Onde, então, está o otimismo? No destino ou no caos?

SALEEM SINAI

Esse olhar histórico irônico, destacado no trecho em epígrafe, é muitas vezes confundido com niilismo, como ocorre na crítica de Timothy Brennan (BRENNAN, 1989), para quem o romance de Rushdie teria pretensões “apenas” desconstrucionistas. Essa crítica estaria ligada ao não cumprimento, em *Os filhos da meia-noite*, da tradição do romance como alegoria nacional, na indissolubilidade da formação do personagem à da nação enquanto projeto. Nessa lógica, a crítica ao suposto ceticismo de Rushdie é também uma crítica à postura irônica diante da história indiana e do destino da nação presente no personagem de Saleem Sinai. É como um eco da historiografia com tradição nos teóricos positivistas do século XIX, que criticavam a postura irônica iluminista, afirmando que esta se opunha a qualquer posição histórica “realista”. A crítica de Brennan ecoa esses historiadores que se posicionaram contra a “ficcionalização” iluminista da história e a consequente atitude irônica perante as tarefas científicas.

Em seu surgimento, a própria crítica racional que gerou o Iluminismo foi julgada como alheia ao presente e vazia de posturas que levassem a mudanças concretas. A crítica racional, surgida com a burguesia europeia em contradição ao Estado Absolutista, afirmava-se apolítica, uma vez que se colocava ou se imaginava fora do poder político. O compromisso do crítico seria com o futuro, não com o presente. A vinculação do juízo racional com o futuro, no entanto, deu liberdade ao crítico para ser soberano em sua tarefa em todas as esferas que julgasse merecer. Segundo Kosellec,

essa verdade, que só pode ser encontrada no futuro, retirava o peso da culpa do crítico. (KOSELLECK, 1999, p. 97) Em Pierre Bayle, por sua vez, a crítica considerada apolítica, já que separada do Estado, submetia-o a seu juízo. Desde Voltaire, a ambivalência da crítica ficou clara: “aparentemente apolítica e acima da política, ela era, de fato, política”.(KOSELLECK, 1999, p. 102) Essa soberania de todos contra todos, afirmada como apolítica e direcionada ao futuro, faz aparecer a hipocrisia iluminista.

Uma reflexão tabulada entre Emilio Renzi e Tardewki, personagens de *Respiração Artificial*, de Ricardo Piglia, parece nos ajudar a pensar o debate sobre o fracasso e a mirada irônica:

A capacidade de pensar a realização de sua vida pessoal em termos históricos, lê Tardewski a frase de Le Roy Ladurie anotada em seu caderno de citações, foi, para os homens que participaram na Revolução Francesa, tão natural quanto pode ser natural, para nossos contemporâneos, quando chegam aos quarenta anos, considerar a própria vida uma frustração das ambições da juventude. Via condensada nessa frase, disse, enquanto tirava os óculos e guardava novamente o caderno na gaveta, o que Marcelo chamava, não sem ironia, de olhar histórico. Ele ria de mim e me dizia que essa teoria sobre o homem fracassado como encarnação moderna do filósofo não passava de uma racionalização. Um homem só sempre fracassa, dizia Maggi, disse Tardewski. Só o que interessa, dizia, é perguntar-se para que serve, ou a serviço de que, está esse fracasso individual. (PIGLIA, 2010, p. 168)

O fracasso, nos termos do romance de Piglia, é equivalente ao pensar a própria vida em termos históricos. Aquele que tem o olhar histórico consegue apenas enxergar sucessivos fracassos e novas tentativas. Não entendemos a posição irônica e reflexiva da história como necessariamente pós-moderna. *Os filhos da meia-noite* possui uma ironia formal próxima da dos franceses iluministas, ou mesmo da ironia de Machado de Assis. Segundo Hayden White, no Iluminismo a tensão criada entre a forma causal mecanicista de representação histórica e sua crítica social com base em ideais morais e valorativos resultou na constituição de um pensamento sobre a história baseado em posição irônica. Iniciou-se como tensão criativa, entre concepções cômicas e trágicas do enredo da história, entre organicista e mecanicista; degenerou em uma ambiguidade e, finalmente, em uma ambivalência a respeito dos problemas da representação historiográfica e das metas sociais gerais (WHITE, 1995, p.98). No final do século XVIII, essa ambivalência transformou-se em ironia (ou hipocrisia), expressa em uma epistemologia extremamente cética e em uma atitude ética, gerada pelo ceticismo, que era manifestadamente relativista (KOSELLECK, 1999, p. 62).

Conforme brevemente exposto, existe uma tradição de debates fundada na tensão entre os modos de composição e organização da forma e do conteúdo do romance. Na obra de Rushdie, Saleem estaria procurando meios para perseguir o “desejo nacional pela forma”, mas a história que ele conta é a de fracassos sucessivos. Essa tensão entre o que estaria sendo buscado e o que é apresentado gera uma atitude ética irônica em relação à história, mas não necessariamente pessimista. Essa acusação recorrente aparece devido à ligação que é feita entre a ideia de “otimismo” e a ideia de progresso, e não com a de fracassos e regenerações. O romance não enxerga redenção para a nação e nem imagina um fim para a história. Parece valer, ainda recorrendo ao romance *Respiração Artificial*, o veredito de Tardedewski: “Prefiro, disse, ser um fracassado a ser um cúmplice” (PIGLIA, 2010, p. 176).

Pensar a história, no entanto, é essencial na leitura de *Os filhos da meia-noite*. Nele, a história é centrada no sujeito individual que busca de alguma maneira representar a coletividade. Os acontecimentos da história empírica aparecem não somente como “pano de fundo”, pois são sacados do discurso da efemeridade, o que torna a história vítima da própria historicidade. Saleem afirma seu *status* épico ao sustentar que a história da Índia é sua própria história e, sendo assim, não poderia escapar do anseio nacional por uma forma. Mas, ao mesmo tempo em que o afirma, fracassa em fazer de sua própria história a história da constituição da Índia enquanto nação no pós-independência.

1.4 História e historiografia

Nessas páginas, o assassinato de Mahatma Gandhi ocorre na data errada. No entanto, não posso dizer, agora, qual terá sido a verdadeira sequência de acontecimentos; na minha Índia, Gandhi continuará a morrer na data errada.

SALEEM SINAI

A partir da publicação do romance *Os filhos da meia-noite*, em 1981, Salman Rushdie foi considerado por certa parcela da crítica como um autor que pretendia em sua obra literária “desconstruir a historiografia ocidental”. Linda Hutcheon, por exemplo, conceitua as metaficcões historiográficas tomando como referência o romance de Rushdie (HUTCHEON, 1998). Apresentaremos neste tópico discussões a respeito da relação entre história e ficção, tratando primeiramente do debate teórico historiográfico

para, em seguida, cuidarmos de alguns contrapontos levantados por autores contemporâneos (não necessariamente historiadores) que nos últimos anos se debruçaram sobre o tema.

Vale ressaltar inicialmente que Rushdie possui formação em História no *King's College*, Inglaterra, embora nunca tenha exercido a profissão. Decidiu abandonar os estudos históricos assim que saiu da universidade. Antes de se tornar escritor, aventurou-se no universo do marketing. Podemos tomar como pressuposto que, em sua formação intelectual e artística, além de todas as influências literárias que possam estar manifestas em seus romances, ele possui também certa bagagem teórica ligada aos estudos historiográficos. Outro dado relevante é que, quando concluiu o curso superior, Rushdie residia na Inglaterra há quase dez anos, pois já havia concluído o ensino regular em um colégio interno inglês. Em consequência de sua formação, no momento em que ingressava na universidade, não se considerava mais um indiano muçulmano, mas um migrante, e foi a partir dessa condição que estudou História.

É necessário ter em vista que a História, como disciplina, tem função cultural e posição epistemológica antes de tudo ocidentais, pois está diretamente ligada à transformação nos regimes da arte e à transformação da compreensão do homem no espaço e no tempo. Se procurarmos entender a construção e as discussões sobre o conhecimento histórico presentes em uma obra literária produzida por um escritor cujos referenciais relacionam-se à descolonização e à diáspora, deveremos compreender que existe uma compreensão anterior de “pensamento histórico”, que aportou na Índia no século XIX junto com a colonização inglesa. Tanto a maneira positivista do século XIX – cuja escrita da história se dava pela justaposição dos fatos a partir de uma documentação e, assim, buscava alcançar o caráter empírico de verdade científica – quanto sua contestação no século XX – distanciada do cientificismo e mais próxima da retórica discursiva – são categorias ocidentais de compreensão da história. Em outras palavras, a história como ciência faz parte de uma gama de discursos que tem origem na racionalidade ocidental. Para Hayden White,

Essas duas linhas de investigação tiveram o efeito de criar a impressão de que a consciência histórica de que se orgulha o homem ocidental desde o início do século XIX talvez não passe de uma base teórica para a posição ideológica a partir da qual a civilização ocidental encara seu relacionamento não só com as culturas e civilizações que a precederam, mas também com as que lhe são contemporâneas no tempo e contíguas no espaço. (WHITE, 1995, p. 18)

Além da posição epistemológica do discurso historiográfico, o romance, por ser uma forma igualmente originada no Ocidente, faz parte do campo discursivo atrelado a uma maneira própria de se fazer ver. White desenvolve a ideia de que todos os trabalhos historiográficos passam por um processo de construção discursiva próximo ao da narrativa literária. Ainda que o discurso histórico pretenda ser científico, que pretenda de alguma maneira apreender em certa medida a realidade concreta, com base em fatos, em eventos ocorridos verificáveis a partir de uma documentação, que seria capaz de conceder o empirismo necessário para que a disciplina se tornasse uma ciência, mantém-se afastado da realidade por estar vinculado à linguagem. Segundo o historiador estadunidense, existe algo de invenção no trabalho historiográfico, seja na visão do século XIX, que acreditava em uma verdade empírica alcançada com a compreensão total do acontecimento histórico por meio da consulta de fontes e em sua apresentação através de uma narrativa sequencial dos fatos, seja na história ideológica de Marx ou de autores do século XX que contestaram a busca pela verdade absoluta. Para White, todas essas vertentes ainda se atinham a uma ideia de “consciência histórica” e, portanto, são frutos do labor histórico, logo, de uma *narrativa*. Ele define o labor histórico como “uma estrutura verbal na forma de um discurso narrativo em prosa que pretende ser um modelo, ou ícone, de estruturas e processos passados no interesse de explicar o que eram representando-os” (WHITE, 1995, p. 18). Para o autor, o discurso histórico não faz senão representar, visto que está afastado de qualquer realidade objetiva que possa querer reconstituir. Assim, o mais importante em um trabalho historiográfico seria o modelo de narração, visto que a conceitualização histórica não diz nada da natureza dos “dados” utilizados, mas sim da “consistência, da coerência e do poder iluminador de suas respectivas visões do campo histórico”. (WHITE, 1995, p. 19) Esses modelos não são passíveis de simples refutação empírica futura, pois, como já dito, não dependem de “dados”, mas sobretudo da natureza de estilo narrativo da historiografia.

Segundo alguns autores afirmam – entre eles Linda Hutcheon –, seria possível identificar esse *labor histórico* na construção da narrativa de *Os filhos da meia-noite*, pois o romance espera de alguma maneira explicar a história da Índia, representando-a. O modelo de narração diferencia-se do da historiografia, mas ainda seria infrutífero refutar o romance sob a lógica da empiria, por ele não depender da natureza das provas utilizadas, uma vez que essas provas dependem da abordagem ao objeto histórico e da

construção narrativa, que, como White afirma, é distinguida conforme os seguintes níveis de conceitualização: 1) crônica; 2) estória; 3) modo de elaboração de enredo; 4) modo de argumentação; e 5) modo de implicação ideológica.⁷ Ele entende que “a crônica e a estória são ‘elementos primitivos’ do *relato histórico*, mas ambas representam processos de seleção e arranjo de dados extraídos do *registro histórico não processado* no interesse de tornar esse registro mais compreensível para um *público* de determinado tipo” (WHITE, 1995, p. 21).

Conforme essa linha de pensamento definida a partir desses “níveis de conceitualização”, um romance como *Os filhos da meia-noite*, que faz a todo momento menção à história e à escrita da história, pode ser encarado e colocado no mesmo patamar de veracidade de um trabalho historiográfico. Porque, ainda segundo White, existe um argumento sempre presente de que a diferença entre literatura e história é que a história descobre sua estória na crônica, enquanto na literatura a estória é inventada. Esse argumento não leva em consideração, para o autor, o quanto a história “inventa” e tampouco que um mesmo evento pode ser usado em diferentes condições motivicas:

[...] de um modo geral houve uma relutância em considerar as narrativas históricas como aquilo que elas manifestadamente são: ficções verbais cujos conteúdos são tanto inventados quanto descobertos e cujas formas têm mais em comum com os seus equivalentes na literatura do que com os seus correspondentes na ciência. (WHITE, 1995, p. 98)

O recorte histórico-temporal de *Os filhos da meia-noite* vai de 1918 até 1978, tendo como principal acontecimento histórico a independência. Quais fatos foram importantes para que ela ocorresse e quais foram os principais agentes históricos responsáveis são escolhas feitas por Rushdie na escrita do romance. Se ele decidiu evitar ao máximo a menção a Gandhi e criar um outro pretense herói, fracassado, foi

⁷ Em resumo, a crônica é a pura sequência dos fatos, encontrada na documentação que está sendo pesquisada. A partir disso, o historiador fará o seu recorte e narrará uma estória, organizando os eventos da crônica de acordo com motivos, para que tenha um começo, um meio e um fim, um código de motivos forma a estória, com alguns fatos destacados em detrimento de outros. Portanto, o processo de criação do historiador também passa por um nível de invenção, mas o que se apresenta como “achado”, “identificação” ou “descoberta” das estórias dentro das crônicas parece estar muito mais ligado a um determinado tom de verdade. Quando o sentido é dado a partir da modalidade de estória contada – tragédia, sátira, comédia e romanesco – tem-se o que White denomina elaboração de enredo. Quando pretende apresentar a finalidade de sua estória através de argumentos de silogismos, por meio de premissas deduzidas pela lógica na apresentação da estória, é o que ele denomina argumentação formal (a relação entre Base e Superestrutura de Marx, por exemplo). Por último, a explicação por implicação ideológica aparece, segundo White, quando as dimensões ideológicas de uma postura ética de compreensão da natureza do conhecimento histórico pode ser inferida dos acontecimentos passados para o entendimento dos atuais.

devido às suas condições motivicas. Mas essa inserção de um personagem ficcional, segundo a leitura da história de White, não a torna menos verdadeira que um relato historiográfico escrito segundo uma metodologia científica.

Carlo Ginzburg, em contrapartida, critica essa redução da historiografia à sua dimensão narrativa. Aponta que esse relativismo cético tem a ver com uma ideia de retórica contraposta à prova, com tradição em Nietzsche. Para Ginzburg, a questão da “prova” é esquecida nessa perspectiva. A prova é definida por ele no âmbito de uma verdade provável que não coincide nem com a verdade sapiencial, garantida pela pessoa que a propõe, e, como tal, para além da prova, nem com a verdade impessoal da geometria, inteiramente demonstrável e acessível a todo aquele capaz de ascender ao conhecimento. O historiador italiano tenta mostrar que existem implicações cognitivas das escolhas narrativas, contrariando a ideia de que essas escolhas só interferem na organização da documentação, visto que os modelos influenciam em todas as etapas. Ele aponta que não pretende mostrar nem que as fontes são janelas abertas para a realidade, da qual permitiriam um espelhamento passivo, nem uma barreira, como pretendem os céticos, mas que seriam “espelhos deformantes”. Em sua óptica, a construção não é incompatível com a prova. Se seguirmos sua argumentação, um romance como *Os filhos da meia-noite*, embora tenha referências à história, não se aproxima da historiografia por não se basear em fontes e por não ter uma metodologia científica na abordagem dos fatos históricos. Apesar de vermos também aparecer em sua argumentação uma metáfora de espelhos que refletem o passado, Rushdie afirma construir sua narrativa fundamentalmente sobre a memória, e não sobre fontes materiais. A memória é o espelho deformante e fragmentado que permite visualizar o passado para sua escrita, e não as fontes usadas pelos historiadores.

Linda Hutcheon, em sua definição da poética do pós-modernismo, nomeia os romances que têm a prerrogativa histórica surgidos nesse momento como metaficções historiográficas. Esses romances tomariam como fundamento a proximidade do discurso historiográfico com a narrativa literária, reconhecendo os processos de construção, ordenação e seleção dos fatos e demonstrando que esses processos são historicamente determinados. Em outras palavras, explorariam essa construção narrativa para questionar o conhecimento historiográfico acadêmico. Para a autora, os romances compreendidos como metaficção historiográfica apresentam intensa autorreflexividade, referências explícitas a personagens e eventos históricos e uma imbricação de reflexões literárias, históricas e teóricas. Esses romances, apesar de não negarem a existência da

história, afirmam que o passado só nos é acessível por meio da textualidade. Portanto, a metaficção historiográfica nos lembra que, embora os acontecimentos tenham mesmo ocorrido no passado real empírico, nós denominamos e constituímos esses acontecimentos como fatos históricos por meio da seleção e do posicionamento narrativo.

No romance, a data errada da morte de Gandhi não necessariamente contesta o estatuto da verdade da historiografia. O romance não afirma essa contestação, quem a enxerga são os críticos. Saleem, a partir de sua gama de motivos, constrói a narrativa, mas não a constrói necessariamente a partir de uma crônica inventada e falsa só porque houve um erro cronológico. Sua escrita ainda é fundada no rastro de eventos da história. O erro cronológico não inviabilizaria toda a narrativa como uma grande “mentira”, esse erro apenas justifica sua narrativa pessoal. Gandhi foi assassinado: esse fato tornou-se histórico e a partir de então sempre terá sido, sua posição dentro de uma narrativa é o que o torna histórico. A verdade do fato histórico ainda é válida para Saleem, pois ele tem consciência de estar escrevendo um livro de memórias, um romance, e não um trabalho historiográfico.

O debate se faz presente na trama narrada: Saleem se pergunta sobre a validade de seu relato, construído a partir de memórias e não de provas materiais: “Por acaso um erro invalida toda a trama?” (RUSHDIE, 2006, p. 228.). Compreendemos, porém, que esse questionamento diz mais sobre o personagem Saleem, sobre seu egocentrismo e sua tentativa fracassada de se colocar como protagonista da história indiana, do que sobre o estatuto da verdade no discurso historiográfico. Podemos lembrar a citação de Rushdie já mencionada: “Sua estória não é história, mas joga com formas históricas” (RUSHDIE, 2010, p. 25). Ao narrar o momento em que a Índia está prestes a se tornar independente, Saleem não se preocupa realmente com o fato histórico em pauta:

Não descreverei o derramamento de sangue em curso nas fronteiras do dividido Punjab... desviarei os olhos da violência que grassa em Bengala e da longa caminhada pacificadora o Mahatma Gandhi. Egoísmo? Estreiteza de espírito? Bem, talvez; mas desculpáveis, na minha opinião. Afinal de contas, não é todo dia que se nasce. (RUSHDIE, 2006, p. 156)

O debate sobre o problema da história parece estar deslocado. Contudo, a redução da história a seu caráter narrativo não é suficiente para lidarmos com os

problemas levantados a partir da leitura do romance. Se aceitarmos que a única coisa que importa é seu relato, já que ele mesmo atestaria a veracidade da história, cairíamos em contradição com descrição por nós feita dele como um narrador pouco confiável. Para avançarmos na discussão do estatuto da verdade da narrativa histórica – historiográfica ou ficcional –, podemos pensar nos regimes das artes propostos por Jacques Rancière. São três os regimes tomados pelo pensador francês como pressupostos em sua crítica: o regime ético das imagens, o regime poético e o regime estético.⁸

Pensando a questão da história a partir desses regimes das artes, Rancière contrapõe-se tanto a Ginzburg quanto a Hayden White. A respeito da vertente “pós-moderna” representada pelo norte-americano, Rancière afirma que existe uma insistência dessa maneira de enxergar a história como um falso problema para “melhor construir o fantasma de uma realidade histórica que seria feita apenas de ficções” (RANCIÈRE, 2005, p.52). A construção desse fantasma depende, portanto, da própria ideia de ficção: a relação entre racionalidade ficcional e os modos de explicação da realidade histórica e social. Para seu questionamento, Rancière retoma o paradigma platônico em que o problema da narrativa se apresenta entre a razão das ficções e a razão dos fatos. Dessa maneira, ele desloca o foco para o que diz respeito à questão geral da racionalidade da ficção, para distinção entre ficção e falsidade e para a distinção entre os modos de inteligibilidade apropriados para construção de histórias e os que servem à inteligência dos fenômenos históricos.

A separação entre a ideia de ficção e a de mentira define a especificidade do regime poético das artes, que autonomiza as formas das artes em relação ao comum e à contraeconomia dos simulacros do regime ético das imagens. É justamente em relação a

⁸ O regime ético das imagens está ligado ao pensamento de Platão, a partir do qual a arte não é reconhecida como tal, em que são reconhecidas apenas maneiras de fazer, por exemplo: as permissões de produzir imagens da divindade. É nesse primeiro regime em que se enquadra a questão platônica contra os simulacros da pintura, do poema e da cena. Nesse regime se apresenta a maneira como as imagens educam e dão aos cidadãos uma partilha das ocupações da cidade. O regime poético, ou representativo, identifica a arte a partir do princípio mimético, no qual as imitações não são enquadradas na regulamentação da verdade sobre as imagens, mas é a fabricação, é o modo de fazer que importa. Esse regime identifica as artes a partir de uma classificação das maneiras do fazer, bem como do grau de verossimilhança alcançado, mas também se ocupa do modo como as artes se tornam visíveis nas ocupações sociais. O terceiro regime, que não corresponde à ideia de modernidade para Rancière, é denominado estético porque a diferenciação não está mais dentro das maneiras de fazer, mas sim nos modos sensíveis próprios aos produtos da arte, que identificam a arte em seu singular e a libertam das regras do regime representativo.

esse ponto que Aristóteles contra-argumenta Platão: a ordenação das ações do poema não significa a realização de um simulacro, fingir não é propor enganações, porém elaborar estruturas inteligíveis. A poesia não precisa se preocupar com a verdade daquilo que diz porque não é feita de enunciados, mas de ficções, isto é, de coordenações entre os atos. A poesia é superior à história para Aristóteles porque confere uma lógica causal à história, condenada a apresentar os acontecimentos segundo a sua (des)ordem empírica. Dessa maneira, a separação entre realidade e ficção representa a impossibilidade de uma racionalidade da história e de sua ciência.

Foi a passagem do regime representativo para o regime estético das artes que tornou possível a transformação do tipo de narrativa histórica que podemos enxergar em *Os filhos da meia-noite*. O regime estético turvou as fronteiras entre razão dos fatos e razão das ficções e definiu que o princípio da poesia não é a ficção, mas o arranjo de signos da linguagem. A nova maneira de contar histórias que ficcionaliza é, antes de tudo, uma maneira de dar sentido ao universo “empírico” das ações obscuras e dos objetos banais. O conhecimento histórico, nesse momento de transição entre os regimes da arte, acompanhou a literatura e contrapôs-se à história de reis, de grandes acontecimentos, batalhas, baseados em documentos militares e diplomáticos. Nesse momento foi possível o aparecimento da história das massas e dos ciclos de vida material, como fizeram na literatura Balzac, Flaubert e Victor Hugo.

A ordenação dos fatos deixa de ser o encadeamento aristotélico das ações segundo a necessidade e a verossimilhança e passa a ser uma ordenação de signos. A passagem da história dos grandes acontecimentos e personagens à identificação dos sintomas de uma época nos detalhes da vida ordinária é um feito da literatura antes da ciência histórica. A ficcionalização do “empírico” é percebida nesse regime como a potência de significação presente nas coisas mudas e consequente potencialização dos discursos e dos níveis de significação.

A soberania estética da literatura não é, portanto, o reino da ficção. É, ao contrário, um regime de indistinção tendencial entre a razão das ordenações descritivas e narrativas da ficção e as ordenações da descrição e interpretação dos fenômenos do mundo histórico e social. (RANCIÈRE, 2005, p. 55)

É nesse ponto em que Rancière se afasta permanentemente da visão histórica de Hayden White, para quem “tudo é narrativa”. Na perspectiva do francês, essa assertiva se coloca como um falso problema, na medida em que pergunta central é deslocada.

Para o filósofo francês, o regime estético se apresenta na equivalência entre os signos do novo romance e os signos da descrição ou da interpretação dos fenômenos sociais a partir de uma racionalidade do banal que se contrapõe à ordenação aristotélica. A revolução estética revoga a oposição da história dos historiadores à história dos poetas, que, como dito anteriormente, distinguia a “desordem empírica” dos historiadores. Dessa maneira, a ficção e o documental pertencem a um mesmo regime de sentido, pois o “empírico” traz o traço do verdadeiro sob a forma de vestígios, o que remete a um regime de verdade ligado a um regime de demonstração de sua própria necessidade. Ao mesmo tempo, o poético não tem mais maneiras pré-determinadas de fazer, não possui um encadeamento linear de ações. A história, ao se tornar poética, articula o realismo – que espera demonstrar o empirismo da realidade – e o artificialismo do arranjo de signos.

A assertiva de Rancière de que “o real precisa ser ficcionado para ser pensado” (RANCIÈRE, 2005, p. 58) não se confunde com a ideia de White. A questão, segundo o pensador francês, é levantada como um falso problema porque a escrita da história e a escrita de histórias pertencem a um mesmo regime de verdade. A matéria não diz respeito à realidade ou à irrealidade das coisas. Esse modo de conexão dos acontecimentos da empiria entre a apresentação dos fatos e as formas de inteligibilidade foi adotado pela ciência histórica.

Conforme postulado por Rancière, a visão de Linda Hutcheon, Hayden White e Ginzburg partem do mesmo pressuposto de compreender a “narrativa” como a separação entre o real e o artifício. White tenta demonstrar os artifícios de construção da narrativa que afastariam a historiografia do real. Já a definição de metaficção historiográfica de Hutcheon não seria algo “novo”, surgido em contraposição à modernidade, mas é um dado da própria passagem do regime representativo para o regime estético, que foi retomado na literatura. No século XIX, o momento literário definido como realismo já abandonava a ideia da *mimesis* aristotélica, pois o realismo defendido nesse período não deve ser compreendido como a valorização de uma verossimilhança externa ao romance, mas a partir do abandono das formas definidas dos modos de fazer e da valorização do banal. Justamente por isso,

[...] o realismo romanescos é antes de tudo a subversão das hierarquias da representação (o primado do narrativo sobre o descritivo ou a hierarquia dos temas) e a adoção de um modo de focalização fragmentada, ou próxima, que impõe a presença bruta em detrimento

dos encadeamentos racionais da história. O regime estético das artes não opõe o antigo e o moderno. Opõe, mais profundamente, dois regimes de historicidade. E no interior do regime estético da arte, o futuro da arte, sua distância do presente da não-arte, não cessa de colocar em cena o passado. (RANCIÈRE, 2005, p. 13)

A visão teleológica da modernidade que se transforma na pós-modernidade, de White e Hutcheon, é pensada por Rancière como a reinterpretação da análise kantiana do sublime. A interpretação do sublime é transformada para afirmar o encontro com o irrepresentável que desconcerta o pensamento. White, ao descrever os modos de narrativa da historiografia, espera demonstrar como tudo é ficção e narrativa. Dessa maneira, pretende, em última instância, mostrar a história como irrepresentável. O pensamento crítico é assim transformado em pensamento de luto, já que visa ao fim da história. Aqueles que partem dos mesmos pressupostos de White e Hutcheon para ler *Os filhos da meia-noite*, ou que aproximam Rushdie a esses autores, chegam facilmente à conclusão de que se trata de um romance que espera desconstruir a história da nação indiana, sob viés cético ou pessimista. Segundo tais pressupostos, Rushdie desconstrói a historiografia ocidental ao questioná-la a partir da consciência de que toda história é narração. Essa suposta crítica à historiografia transformaria o narrador em um pessimista simplesmente porque ele não consegue realizar-se enquanto sujeito histórico. Porém, não é preciso colocá-lo em disputa com a historiografia, pois ambos partilham dos mesmos pressupostos estéticos e regimes de verdade.⁹

Para além do fracasso individual de Saleem, o que o romance nos mostra é o fracasso de sua concepção histórica – concepção da qual é refém. Porque para além da proximidade entre as maneiras de fazer e de se fazer ver, a história e o romance partilham de uma mesma compreensão temporal.

1.5 Tempo e história

I was born in the city of Bombay... once upon a time
SALEEM SINAI

⁹ Compreendido como “um modo de articulação entre maneiras de fazer, formas de visibilidade dessas maneiras de fazer e modos de pensabilidade de suas relações, implicando uma determinada ideia da efetividade do pensamento”. Cf. RANCIÈRE, 2005, p. 13.

Ao lermos a primeira frase do romance, temos a impressão de que estamos diante da transcrição de uma narrativa oral, de um conto de fadas ou de uma fábula. Logo, porém, Saleem percebe que essa forma não lhe é a mais apropriada para contar sua história:

Não, assim não vai funcionar, não há como fugir da data: nasci na casa de Saúde do Dr. Narlikar em 15 de agosto de 1947. A hora? A hora também é importante. Então, vamos lá: à noite. Não, é importante ser mais... Para dizer a verdade, quando o relógio batia meia-noite. Os ponteiros se juntaram, numa saudação respeitosa, no instante em que nasci. Ora, seja claro, seja claro: no momento exato em que a Índia chegou à independência, eu surgi no mundo (RUSHDIE, 2006, p. 19).

As grandes narrativas anteriores ao romance eram em geral circulares ou por encadeamento de ações; no romance, a progressão é linear ao invés de cíclica. Desde o início de *Os filhos da meia-noite*, fica claro como o autor tenta explorar formalmente a dialética entre as narrativas consideradas pré-modernas – especialmente aquelas vindas de outros lugares que não o Ocidente, como as histórias de *As mil e uma noites* – e a romanesca. Saleem acredita que seu tempo está acabando e, por esse motivo, precisa contar sua história. Como Sheherazade, precisa contar sua história e dos mil e um filhos da meia-noite para manter-se vivo. Mas logo se dá conta que essa narrativa oral não é suficiente para o que espera contar porque através dela não conseguiria alcançar o estatuto de narrativa histórica que pretende.

[...] o tempo, pela minha experiência, tem sido tão variável e inconstante quanto o fornecimento de energia elétrica em Bombaim. Se não acreditam em mim, liguem para o serviço de hora certa – atrelado à eletricidade, ele em geral está algumas horas atrasado. A menos que nós é que estejamos errados... Nenhum povo cuja palavra para “ontem” é a mesma que para “amanhã” pode ter uma noção muito precisa do tempo. Hoje, porém, Padma ouviu o relógio de Moutbatten... Fabricado na Inglaterra, ele bate com inabalável precisão (RUSHDIE, 2006, p. 149).

Para os indianos, ao menos para aqueles que têm como língua o hindi, não seria possível a ideia do anacronismo, o que, conseqüentemente, impossibilitaria a ideia de história da historiografia. Essa noção incomoda Saleem porque ele clama pela história, pelo tempo do relógio e do calendário, necessários para sua narrativa segundo a qual ele estaria algemado à história. Mas, acima de tudo, ele necessita do tempo diacrônico do

relógio para que seja possível escrever um romance. Conforme observa Giorgio Agamben,

a experiência do tempo morto e subtraído à experiência, que caracteriza a vida nas grandes cidades modernas e nas fábricas, parece dar crédito à ideia de que o instante pontual em fuga seja o único tempo humano. O antes e o depois, estas noções tão incertas e vácuas para a antiguidade, e que, para o cristianismo, tinham sentido apenas em vista do fim do tempo, tornam-se agora em si e por si o *sentido* e esse sentido é apresentado como o verdadeiramente histórico (AGAMBEN, 2005, p. 115).

O cronotopo do romance seguiu as transformações nos regimes estéticos das artes, assim como o discurso historiográfico. No romance, o tempo linear diacrônico é um dos fundamentos formais, pois, assim como no discurso histórico, nele foi abandonada a eternidade de Deus como referência para se falar no tempo dos homens, a plenitude temporal vertical presente nas narrativas anteriores foi substituída por uma horizontalidade. Nessa óptica, a separação simplista entre a historiografia, que fala de verdades, e a ficção, que fala de coisas inventadas, não percebe a aproximação da concepção temporal presente em ambos registros.

A historiografia tornou-se ciência através de questões filosóficas referentes às relações do tempo, da palavra e da verdade. Para Jacques Rancière (RANCIÈRE, 2011, p. 22), a narração da história foi transformada em discurso científico a partir de conceitos que não dizem respeito à metodologia ou à epistemologia. Quando tratados pelo historiador, esses problemas aparecem com um viés que contorna a filosofia e ampara-se em procedimentos poéticos. Existe, portanto, uma proximidade entre as diferentes narrativas, tanto ficcionais quanto históricas, que não diz respeito somente à palavra, mas que trata da própria compreensão do tempo.

Todavia, por mais que superficialmente exista semelhança, isto não validaria as considerações de Hayden White, para quem a história é uma narrativa, e por isso também uma ficção. Rancière considera a poética no sentido clássico, ou seja, uma *tekhné* da construção de intrigas, à disposição de suas partes ao modo de enunciação apropriado. Ao tomar a ideia da poética como *tekhné* e sua relação com o discurso historiográfico, o francês afirma que o principal conceito poético fundador da historiografia ocidental é o anacronismo. Para ele, esse é o conceito que serve como solução filosófica sobre o estatuto da verdade do discurso do historiador e por esse motivo a historiografia teria se firmado e se constituído a partir de procedimentos

literários, pois assim são resolvidas as questões filosóficas ao mesmo tempo em que se evita colocá-las como tal.

A ideia comum que se tem a respeito do anacronismo pode ser encontrada no dicionário: ação de situar um fato, um personagem em uma época distinta daquela a que eles pertencem. O prefixo *ana-* significa um movimento de frente para trás, de um tempo para outro anterior, e o anacronismo seria, portanto, o erro de situar algo de um tempo futuro em um período anterior. Deveria existir, portanto, o recurso simétrico contrário, de colocar algo de um tempo passado em um tempo futuro, situando um acontecimento tarde demais. Esse atraso deveria chamar-se paracronismo, que, junto com o anacronismo, forma o metacronismo: a ação de situar algo fora de seu tempo. Mas, para as ciências históricas, apenas o anacronismo é considerado na construção da narrativa. Como já colocado, Saleem comete alguns erros de cronologia, mas diz não se importar porque eles não afetam a verdade de sua narrativa como um todo, e esse é um dos motivos para afirmação segundo a qual *Os filhos da meia-noite* desconstrói a historiografia ocidental, na medida em que reduziria a questão da verdade na história apenas à linguagem.

Transformei-me, ao que me parece, no vértice de um triângulo isósceles, sustentado equanimemente por deidades gêmeas, o deus delirante da memória e a deusa-lótus do presente... Mas devo agora resignar-me à estreita unidimensionalidade de uma linha reta?
(RUSHDIE, 2006, p.207)

Essa é uma citação especialmente interessante porque revela a consciência desse estar entretempos no ato de narrar. Porém, o anacronismo não é apenas um problema de sucessão no tempo horizontal, “mas um problema vertical da ordem na hierarquia dos seres, é um problema de partilha do tempo no sentido da parte que cabe a cada qual” (RANCIÈRE, 2011, p. 22). Pois *ana-* também se refere a um movimento de baixo pra cima. Dessa maneira, faz parte de uma ordem vertical, com aquilo que está acima do tempo, a eternidade ou o puro presente. Portanto, não se trata de simples recuo cronológico, mas de remontar do “tempo das datas” para o que não é o “tempo das datas”, ou o tempo lendário.

O Ocidente vivenciou três grandes cronologias: a cristã, a romana *ab urbe condita* e a grega das olimpíadas. O anacronismo estava primeiramente ligado à relação dessas cronologias, ou seja, da sobreposição dos tempos lendários e da cronologia dos

anos. O anacronismo define primeiramente os direitos da poesia e da ficção no regime representativo da poética aristotélica, atesta antes o regime de verdade da poesia do que o do historiador. O anacronismo é exemplificado por Rancière através do amor de Dido por Enéas, no qual o anacronismo não existia em Virgílio por ter colocado o depois no antes, mas por ter ligado regimes de verdade diferentes e que definem direitos diferentes para a ficção. A confusão não é de datas, mas de épocas. As épocas marcam relações da hierarquia do que está no tempo com o que não está. “Uma época é um determinado recorte de tempo numa economia da revelação, da maneira como o eterno desdobra e dá a conhecer a verdade no tempo” (RANCIÈRE, 2011, p.26). Existe nessa economia da revelação, ou da remissão da culpa para os cristãos, o resgate do próprio tempo. “Por detrás da relação do homem falível e mortal com o Eterno, existe a relação da ordem do devir com a ordem daquilo que é sempre idêntico a si mesmo” (RANCIÈRE, 2011, p.27), o que para os gregos era reconhecido como a relação entre *chronos* e *aion*, entre tempo e eternidade. Ou como Platão reconhece no *Timeu*: o tempo é a imagem móvel da eternidade imóvel (PLATÃO *apud* RANCIÈRE, 2011). A procura para resgatar o tempo é a tentativa de tornar *chronos* o mais semelhante possível àquilo de que ele é cópia: a eternidade do *aion*.

A procura pela verdade histórica empreendida pela historiografia depende, antes da questão do “método”, dessa operação de resgate do *aion* em *chronos*. A procura da verdade histórica colocando em ordem a sucessão de fatos não tornaria possível, segundo o *Timeu*, alcançar o *aion*, pois é exatamente a inexorabilidade da sucessão que torna o tempo dessemelhante da eternidade. Para tal, seria necessário abolir a sucessão e procurar uma imagem análoga a da eternidade, contrapor o tempo como um vazio que se forma da adição de partes sucessivas ao tempo como advento de uma totalidade.

Políbio, autor das *Historae*, entende o trabalho do historiador como a busca pela *symploké*, uma totalidade significativa, e não a sucessão de fatos. Essa redefinição do trabalho do historiador ainda na antiguidade foi uma resposta à poética aristotélica, – que hierarquizava a filosofia, a poesia e a história – colocando em xeque a hierarquia segundo a qual a poesia é mais filosófica que a história. A história, na perspectiva da poética aristotélica, seria a simples informação do que aconteceu, e do que acontecerá em seguida. Já a poesia seria o domínio do geral, que dispõe as ações numa só totalidade articulada, e essa totalidade seria constituída segundo a necessidade ou a verossimilhança. A superioridade teórica da poesia se encontra na conexão verossímil

que realiza entre acontecimentos fictícios, pois a história diria apenas que houve tais acontecimentos verificáveis, e seus fatos seguintes. Conforme observa Rancière, “a promoção da história como discurso verdadeiro passa pela sua capacidade de tornar-se semelhante à poesia, de imitar por sua própria conta a potência da generalidade poética.” (RANCIÈRE, 2011, p.27).

Políbio, ao narrar as vitórias dos romanos sobre cartagineses e macedônios, espera mostrar como não foram obra do acaso, mas da providência. Constitui dessa maneira uma intriga filosófica de futuro, a intriga da necessidade. Esse regime de verdade se forma a partir da lógica da necessidade verossímil e uma lógica da manifestação da ordem da verdade divina na ordem do tempo humano. Com isso, prefigurou as futuras histórias científicas, a partir de uma determinada maneira de resgate do tempo e fundação da história, na verdade, subsumindo o tempo numa intriga de encadeamento necessário (RANCIÈRE, 2011 p.28).

A outra maneira de fundar a história na verdade se trata de constituir o tempo como um todo, visando à eternidade, mas sem pensar em entrelaçamento de causas e efeitos segundo um princípio da transcendência. O tempo assim é constituído como o princípio de imanência, subsumindo todos os fenômenos em seu interior. A verdade histórica é, assim, a imanência do próprio tempo como princípio de totalidade, copresença e copertencimento dos fenômenos. O tempo é o substituto da própria eternidade. Esse é o ponto essencial da definição científica da história, e, por esse motivo, o anacronismo é considerado um pecado. O princípio da totalidade é interior à temporalidade dos fenômenos e cometem uma falta aqueles que pecam contra a presença da eternidade no tempo. Dessa maneira, o anacronismo é o recurso poético apresentado como solução filosófica para que seja possível substituir a eternidade pelo tempo.

1.6 Anacronismo, crença e eternidade.

Numa manhã em Caxemira, no começo da primavera de 1915, meu avô Adam Aziz bateu com o nariz num montículo de terra endurecida pela neve enquanto tentava rezar. Três gotas de sangue saltaram de sua narina esquerda, endureceram instantaneamente no ar gelado e caíram, diante de seus olhos, transformadas em rubis, sobre o tapete de oração. Jogando o corpo para trás, até ficar com a cabeça novamente ereta, ele percebeu que as lágrimas que lhe haviam surgido nos olhos também tinham se solidificado; e naquele momento, enquanto desdenhosamente afastava diamantes dos cílios, ele decidiu que nunca mais voltaria a beijar a terra por nenhum deus ou homem. Essa resolução, entretanto,

criou um buraco dentro dele, um vazio numa câmara vital interna, deixando-o vulnerável às mulheres e à história.

SALEEM SINAI

Ao voltar de seus cinco anos de estudos de medicina na Alemanha, Aadam Aziz, o avô de Saleem, tornou-se “vulnerável à história” por perder a fé em Deus no instante em que acerta um montículo de terra com seu nariz enquanto se ajoelhava sobre seu tapete para rezar. O vazio da eternidade deixado por Deus o faz vulnerável à história. O montículo de terra foi apenas o catalisador do que vinha ocorrendo com ele durante os anos de estadia na Europa. Porém, ele nunca se tornou inteiramente um descrente, visto que “estava preso num meio-termo estranho, apanhado entre a fé e a incredulidade” (RUSHDIE, 2006, p.22). Segundo Saleem, não foi possível a Aadam tornar-se um descrente completo, nem tampouco um racionalista, devido à sua primeira educação na fé Islâmica e posterior educação europeia. Aadam é apresentado como a figura do progresso lutando contra o atraso na Índia. É um homem interessado por política e pelos assuntos de Estado, que se envolve com seu tempo: está presente no massacre em Amritsar¹⁰, junta-se a um partido de oposição à Liga Muçulmana de Jinnah. A perda de Deus e sua eternidade total o fazem vulnerável ao tempo diacrônico fragmentado, na sucessão de agoras.

Aadam Aaziz, ao deixar de acreditar em Deus, faz com que a crença em seu tempo tome o lugar da eternidade. Para que isso seja possível, a forma do tempo tem de ser idêntica à forma da crença. Vemos na historiografia do século XX a exposição dessa passagem da religiosidade em Deus para a eternidade no próprio tempo.

Febvre e os historiadores dos Annales fundaram, no século XX, alguns paradigmas da cientificidade histórica alegando ruptura teórica de alguns princípios, como, por exemplo, a sempre repetida ruptura com a história *evenementielle*, aristotélica, como história de dinastias, sucessão de príncipes, guerras e tratados. Eles propunham romper também com a forma inaugurada por Políbio e aperfeiçoada por Santo Agostinho e Bossuet, que faz da história um encadeamento providencial. Essa forma já tinha se racionalizado entre os séculos XVIII e XIX e tomado a forma laicizada da história universal como história do desenvolvimento progressivo do espírito humano, e, em seguida, direcionada para causas reconhecidas necessariamente da ação humana.

¹⁰ Acontecimento considerado importante para o fortalecimento do nacionalismo indiano. Em uma praça na cidade de Amritsar, tropas britânicas cercaram e atiraram em manifestantes que se manifestavam favoráveis à independência. O número exato de mortos e feridos é desconhecido: o número varia entre 300 a 1500 mortos.

Os *Annales* refutam a pretensa cientificidade expressa no jogo das causas e consequências e encontram a cientificidade tanto no eixo da diacronia quanto no da sincronia. Na diacronia, aparecerá a proposição da longa duração, do tempo das estruturas que sobrepujaria o tempo curto dos acontecimentos. Já no tempo da sincronia, a sociedade seria soberana, acima dos chefes de Estado e dos grandes acontecimentos.

Para Rancière, esse duplo privilégio, da longa duração com relação ao tempo dos acontecimentos e também a densidade do social com relação às efemeridades, é, antes de mais nada, o privilégio de um determinado tipo de tempo: “um tempo que age como a eficácia da sua própria verdade, a eficácia da eternidade que está dissimulada nele.” (RANCIÈRE 2011 p.30) O anacronismo da maneira como é compreendido pela história científica com tradição na escola dos *Annales* não diz respeito a uma questão de acontecimentos, mas a questões do pensamento.

Tal como se constrói o problema a respeito da possível descrença de Rabelais levantado por Lucien Febvre em *O problema da incredulidade no século XVI: a religião de Rabelais* (1942). O historiador francês contesta nesse artigo algumas pessoas de seu tempo que afirmavam que Rabelais era um descrente, um ateu. Para o historiador francês o tempo de Rabelais não lhe permitia ser um incrédulo por que para os mortais pertencer a um tempo condiciona o seu existir e não crer na crença de seu tempo significaria para Rabelais não existir. Como a figura de Agilulfo Emo Bertrando, o cavaleiro inexistente de Italo Calvino, que segue Carlos Magno e se insere na empreitada pela fé cristã. Como ele age segundo princípios racionais, não pode ser um homem de seu tempo, e por isso mesmo não existe. Para Febvre afirmar que a imagem de Rabelais como um incrédulo camuflado é falsa porque anacrônica. Porém, os problemas de verificação e de provas para coisas materiais, como um guarda-chuva para Diógenes, não tange os mesmos regimes de verdade quanto à verificação do pensamento, como faz parecer Febvre. O domínio do verificável delimita o alcance que um historiador pode chegar até atingir o anacronismo. “A imputação de anacronismo não é a alegação de que uma coisa não existiu numa determinada data, é a alegação de que ela não *pôde* existir nessa data” (RANCIÈRE 2011 p.31).

Para Rancière existem alguns problemas na lógica argumentativa de Febvre, problemas que o fazem usar um recurso poético para burlar um problema filosófico. Segundo a lógica de Febvre, a realidade do tempo empírico verifica a impossibilidade desse tempo como condição transcendental. A “época” de Rabelais não permitia a incredulidade porque o tempo empírico de que ela é o princípio transcendental era um

tempo inteiramente determinado pela religião cristã. Segundo essa lógica, as condições de possibilidade para ruptura não estavam preenchidas nessa época, porque esse tempo não dava pra isso. Todas as instâncias da vida, pública e privada, estavam determinadas pela religião.

Ao igualar tempo e crença, chega-se à conclusão de que ou Rabelais não existiu ou ele não era descrente, já que supostamente não teria razão suficiente para sê-lo. Ele não tem consistência histórica para isso, de modo que, se foi descrente, foi apenas uma fantasia individual. Se existiu pessoa em tal condição no século XVI, essa pessoa não é um objeto da história, porque, para sê-lo, é necessário pertencer a seu tempo sob o modo da crença vigente.

1.7 Crença e Agência

Ninguém mesmo se lembrava de quando Tai fora jovem. Ele vinha conduzindo esse mesmo barco, em pé e na mesma posição recurvada, atravessando os lagos Dal e Nagen... desde sempre. Desde que todos se conheciam por gente... O próprio Tai admitia jovialmente que não fazia ideia de sua idade. Nem sua mulher. Segundo ela, Tai já tinha a pele curtida quando se casara. Seu rosto era uma escultura de vento na água: ondulações feitas de couro.

SALEEM SINAI

O barqueiro Tai é a imagem da eternidade que o narrador espera construir. “Tenho Tai para imutabilidade em oposição a Aadam para progresso.” (RUSHDIE. 2006 p.150) A eternidade de Tai não é descrita como uma plenitude do tempo, mas sim como “muito antigo”, apenas como um “sempre existiu”. No entanto, referir-se a Tai como algo próximo do eterno diz muito sobre a concepção de tempo do narrador, que pensa em termos diacrônicos, porém com uma sincronicidade velada. Tai não é a eternidade e se aproxima mais de uma figura paracrônica no romance por não ser “um homem do seu tempo”. Ainda que tenha visto “aquele Isa” (Cristo), um soldado de Iskandar (Alexandre) ou o imperador Jehangir, ele não gosta que Aadam Aziz use seu estetoscópio para examinar seus pacientes, porque para ele isso representa o progresso do homem ocidental. Mas, além disso, Tai é um homem que se encontra em um momento *tarde demais*.

Tai não pode ser a eternidade da história como tenta colocar Saleem, pelo fato dele ser simplesmente um homem atrasado. Ao invés de representar a eternidade, o barqueiro peca contra a presença da eternidade no tempo porque não morre: somente morrendo e deixando para trás o tempo dos homens conseguiria alcançar a eternidade.

Compreender a ideia do anacronismo como recurso poético usado para a fundação do pensamento historiográfico é importante para a compreensão da ideia da sincronia vertical do presente puro que corta o tempo diacrônico horizontal. Porque ainda que tenha “pretensão a uma antiguidade tão imensa que desafiava cálculos” (RUSHDIE, 2006, p.26), Tai é apenas um acúmulo de tempo que acabou ficando atrasado por ser um homem de tempos passados.

A fórmula que ficou conhecida a partir de Marc Bloch (BLOCH, 2001), que diz ser a história a ciência dos homens no tempo, compreende que, para vir ao homem algo da eternidade, é preciso que seu tempo se assemelhe o máximo possível à eternidade. E (o homem ou o tempo? quem alcançaria?) alcançaria isso somente sendo um puro presente, um princípio de copresença dos sujeitos históricos, visto que é necessário que os sujeitos se assemelhem a seu tempo. Esse tempo é, a princípio, não o da sucessão, mas o da simultaneidade, pois os homens precisam ser semelhantes a sua própria época, e não a de seus pais. Os sujeitos são formados não pelo acaso das sucessões, mas pela contemporaneidade com o “seu” tempo, tendo em vista que os homens carregam o tempo em seus corpos, em seus modos de fazer, de pensar e de ser na forma da crença. Por esse motivo, vemos a insistência da simultaneidade no romance *Os filhos da meia-noite*. Para que possamos compreender Saleem como um sujeito de seu tempo, temos que vê-lo algemado a essa simultaneidade, a essa crença que se assemelha à eternidade. A simultaneidade aparece no trecho abaixo em que o narrador constrói um “pano de fundo” histórico para mostrar sua mãe inserida em seu tempo histórico. Para isso, ele mostra o tempo diacrônico disfarçado no tempo sincrônico, as “grandes engrenagens” da diacronia não são possíveis de serem visualizadas no presente puro.

Seguiu-se um janeiro ilusionista, uma época tão calma na superfície que era como se 1947 não tivesse começado. (...) Um janeiro no qual a Missão do Gabinete (...) viu fracassar seu plano de transferência de poder. (...) Um janeiro no qual o vice-rei, Wavell, compreendeu que estava liquidado, acabado para sempre. (...) Um janeiro em que Mr. Attlee parecia estar muito ocupado decidindo o futuro da Birmânia com o Mr. Auung Sam. (...). E no meio daquela imobilidade espetacular. Através da qual era impossível ver o movimento das grandes engrenagens, minha mãe, a recém-nomeada Amina Sinai, que parecia estagnada e imutável, ainda que coisas importantíssimas estivessem acontecendo debaixo de sua pele[...] (RUSHDIE, 2006, p. 94)

Assim como a essência está para o devir, a verdade está para a crença. A analogia aparece no *Timeu* de Platão como oposição de dois mundos de teor ontológico

desiguais. (cf. RANCIÈRE, 2011). Mas para o historiador, a eternidade do simultâneo se encontra no tempo das sucessões, como seu princípio de interioridade. A crença se torna a marca desse verdadeiro alojado no próprio tempo, ela se torna a forma subjetiva do tempo, que faz com que o agente histórico se assemelhe a seu tempo. Essa semelhança é justamente o que substitui a eternidade que garante a verdade para o historiador. “A semelhança da eternidade no tempo é o tempo impondo sua presença como crença.” (RANCIÈRE, 2011, p.39). Portanto, é a superposição entre tempo e crença que garante o resgate do tempo e a verdade do historiador. A única possibilidade é ser crente, contemporâneo de seu tempo.

E são tantas as histórias para contar, tantas, até demais, um excesso de vidas, acontecimentos, milagres, lugares e boatos entrelaçados, uma mistura tão densa do improvável e do mundano! Tenho sido um engolidor de vidas; e para conhecer a mim, somente a mim, vocês terão de engolir todas elas também. Dentro de mim se entrecrocavam e se acotovelavam multidões consumidas. (RUSHDIE. 2006. p.20)

Saleem conhece o mais-que-presente do tempo ao mesmo tempo em que tenta se colocar como um homem de seu tempo. Esse duplo ser no tempo cria uma tensão em sua condição de sujeito. Ele sabe, mas quer ser reconhecido como um ser feito de tempo, espera partilhar da crença de sua época. Todos seus questionamentos a respeito de sua agência partem dessa tensão: ao contar a história, conhece a simultaneidade, mas busca a totalidade do ser no tempo porque é um sujeito que se sente fraturado. Seu vínculo com a história tem sua origem no momento em que seu avô acerta o nariz no chão e decide não mais se curvar a Deus.

A crença tornou-se o objeto da ciência histórica, já que, para o agente histórico, ser semelhante ao seu tempo é ser-lhe análogo sob o modo da crença, e não exatamente conhecê-lo. Apenas para os homens das ciências é possível conhecer a “semelhança” pelo que ela é. Porque, para o agente histórico, o tempo é o puro presente. O homem da ciência detém o conhecimento do presente puro, ele conhece um mais-que-presente que conserva a semelhança e elimina sua identidade com a ignorância, visto que ser feito de tempo é ser feito de ignorância. Porque aquele que crê é aquele que não sabe. É a alegoria da relação da ciência com seu objeto: a diferença entre a ciência do cientista e a ignorância do ignorante. Portanto, quando algo é classificado como anacrônico, o tempo é resgatado e tornado semelhante à eternidade. A semelhança do tempo com a eternidade, entendida como crença, fixa os sujeitos históricos. Os sujeitos históricos

tornam-se o outro do objeto da ciência, tornam-se seres feitos de tempo, de crença. A semelhança no tempo regula tanto o saber quanto a ignorância.

Para garantir seu regime de cientificidade no controle do tempo, a história utiliza-se de duplo processo poético: a *dispositio* e a *elocutio*. Depende da primeira a maneira de organizar o quadro para que o elemento “anacrônico” apareça como algo que não pertence ou não convém aos outros elementos do quadro composto. Quando não é possível demonstrar o não pertencimento, é declarada a inconveniência. Depende, portanto, da lógica do verossímil e do inverossímil. Voltaire explicitava as regras de verossimilhança na organização da história de algum personagem, já em Febvre não é preciso embasar a argumentação nas regras, pois ela se efetua diretamente através da descrição – que funciona como evidência.

A *elocutio* é verificada na criação de um mais-que-presente; consiste na colocação de uma pessoa em um presente em que não é possível discernir a regra geral e sua individualidade. Sua identidade é verificável apenas em sobreposição ao atual e ao possível. Essa ordem de pensamento é sintática, visto que o presente do indicativo governa, essencializa o tempo e visualiza-o como um puro presente, o que torna a identidade semelhante à eternidade. O presente é, portanto, enxergado como o presente da narração, a marca temporal é omitida para assemelhar o tempo daquele que se fala com o ser daqueles que habitam o mesmo tempo. A existência dos viventes é colocada como imediatamente análoga à sua essência, e a narração de um caso verificável é colocada como semelhante ao enunciado geral da regra.

A sintaxe da história e sua semântica são apresentadas pelos historiadores *des Annales* com base em uma narrativa que, pelo fato de estar no presente resgatando o passado, já é apresentação de seu próprio sentido. Nessa formulação, a relação da verdade da história com a não verdade do tempo não é de fato problematizada. O processo desapareceu no ato de narrar da presença; o sentido sobrepuja os corpos dos viventes que são apresentados. Dessa maneira, a ausência daquilo que foi excluído durante a narração do passado é dada a ver:

Sua vida será, em certo sentido, o espelho da nossa”, escreveu o primeiro-ministro, forçando-me cientificamente a enfrentar a seguinte pergunta: *Em que sentido?* Como, em que termos, pode-se dizer que a carreira de um único indivíduo influencia o destino de uma nação? Tenho de responder com advérbios e hifens: eu estava ligado à História, tanto literal quanto metaforicamente, tanto ativa quanto passivamente, por aquilo que nossos cientistas (de admirável modernidade) denominam “modos de conexão” compostos de configurações

dualísticas dos dois pares de advérbios antagônicos citados acima. É por isso que são necessários hífens: ativo-literalmente, passivo-metaforicamente, ativo-metaforicamente e passivo-literalmente, eu me achava entrelaçado de modo indissolúvel a meu mundo. (RUSHDIE, 2006, p.318)

A história é o caos que precisa ser organizado para que se encontre um sentido. Quando se narra a história, quando os fatos são escolhidos, articulados e ordenados, já se está apresentando um sentido. A conexão do sujeito histórico com o tempo vazio já é a própria apresentação de um sentido para a existência narrativa. A ideia de destino está próxima à ideia de eternidade: o que sempre foi e sempre será. Saleem tenta compreender de que maneira então ele pode se afirmar ligado a seu tempo, já que não se vê agindo para afetar nada diretamente.

Como formula Agamben, “a eternidade, como regime da divindade, tende a nulificar com seu círculo imóvel a experiência humana do tempo.” (AGAMBEN, 2005, p. 114) Saleem procura desvencilhar-se do destino, porém não atinge essa meta porque não consegue pensar de outra maneira que não seja enxergar o tempo como uma sucessão de “presentes puros”, que são a imagem da eternidade. A tensão da procura por um sentido na história chega a tal ponto que o narrador se sente despedaçar-se por não cumprir o destino e nem a história, por não alcançar a totalidade do tempo histórico que projeta a eternidade em um puro presente. Para Agamben:

a experiência do tempo morto e subtraído à experiência, que caracteriza a vida nas grandes cidades modernas e nas fábricas, parece dar crédito à ideia de que o instante pontual em fuga seja o único tempo humano. O antes e o depois, estas noções tão incertas e vácuas para a antiguidade, e que, para o cristianismo, tinham sentido apenas em vista do fim do tempo, tornam-se agora em si e por si o *sentido* (grifo do autor) e este sentido é apresentado como o verdadeiro histórico. (AGAMBEN, 2005, p. 115)

O sentido é visto como o verdadeiro histórico para Saleem já que ele busca o sentido mostrado como destino. Saleem compartilha da noção histórica da historiografia, à medida que espera construir uma narrativa não anacrônica, mas que procure mostrar esse sentido do tempo como o verdadeiro histórico. Como observa Rancière, o “anacronismo emblematiza um conceito e um uso do tempo em que este absorveu, sem deixar traços, as propriedades de seu contrário, a eternidade.” (RANCIÈRE, 2011, p.44) Não se trata, portanto, de simples erro de cronologia, porque, mais que isso, diz respeito àquilo que não cabe ou não convém ao tempo narrado. A

poética da verossimilhança trabalha com esses termos, ao não permitir o que não cabe ou não convém. Essa poética resolve no discurso científico historiográfico a questão da relação entre verdade, palavra e tempo. Resolve principalmente escondendo-a dos olhos para então fazer do anacronismo um argumento sobre o ser. “O tempo, princípio de copresença dos fenômenos aos quais ele está presente, torna-se a forma mesma da possibilidade desses fenômenos.” (RANCIÈRE, 2011, p.45) Para ser possível, é preciso pertencer ou ser conveniente ao tempo, pois esse se faz condição da eternidade do verdadeiro. Como no trecho citado acima, em que Amina aparece naquele “janeiro ilusionista” acontecendo ao mesmo tempo em que o vice-rei se via liquidado. O que atesta a verdade da existência de Amina como um sujeito histórico é a possibilidade dela partilhar o mesmo tempo presente com as outras pessoas.

A eternidade é colocada enquanto argumento retórico: para pronunciar uma inexistência, é necessário apenas que se aponte a impossibilidade dessa existência. Amina é mais real partilhando seu tempo histórico do que seria um Rabelais que não acredita em Deus. Analisar o conceito de anacronismo é pensar principalmente a relação entre o tempo, o possível e sua relação com a eternidade. Portanto, é também pensar a respeito dessa copresença no tempo, que coloca a eternidade em questão mas sem esclarecê-la, baseando-se na ideia do possível.

Para Rancière, o anacronismo é anti-histórico porque suprime as condições da historicidade. Só é possível existir história quando homens não se “assemelham” ao seu tempo, quando agem e transformam essa linha de temporalidade que o torna estratificado em um presente absoluto da crença. Mas só é possível essa mudança quando essa linha que estratifica é ligada com outras temporalidades presentes em um tempo, não compreendendo dessa maneira o presente absoluto. Segundo esse autor, não existe anacronismo, mas podem existir “anacronias”, acontecimentos, ideias que fazem o expandir os sentidos do tempo que escapam à contemporaneidade e que fazem a conexão entre linhas de temporalidades, contra a identidade do tempo “com ele mesmo”. E só dessa maneira os agentes poderão se encontrar com a história. Saleem não consegue enxergar essas anacronias que poderiam transformá-lo num agente da história porque acredita que ser um sujeito histórico é simplesmente enxergar o presente puro da sincronia, ser um “homem de seu tempo”. Portanto, ele não busca as anacronias, mas as repudia. Ele tenta assemelhar-se o máximo possível ao seu tempo: é isso que procura quando afirma estar algemado à história.

Capítulo II

Monstros de muitas cabeças

2.1 – Alegorias Nacionais

Afinal de contas, a Índia está livre. Isto é muito bom. Em um momento em que estamos à beira da liberdade, devemos lembrar que a Índia não pertence a nenhum partido ou grupo de pessoas ou casta. Não pertence aos seguidores de nenhuma religião em particular. Este é o país de todos, de todas as religiões e crenças. Nós temos repetidamente definido o tipo de liberdade que desejamos. Nessa primeira resolução, que encaminhei anteriormente, foi dito que nossa liberdade é para ser igualmente dividida por todos os indianos. Todos os indianos devem ter direitos iguais e cada um deles deve partilhar igualmente essa liberdade.¹¹

JAWARHALAL NEHRU

¹¹“*After all, India, is now free. That is well and good. At a time when we are on the threshold of freedom, we should remember that India does not belong to any one party or group of people or caste. It does not belong to the followers of any particular religion. It is the country of all, of every religion and creed. We have repeatedly defined the type of freedom we desire. In the first resolution, which I moved earlier, it has been said that our freedom is to be shared equally by every Indian. All Indians shall have equal rights, and each one of them is to partake equally in that freedom.*” (tradução livre) <http://parliamentofindia.nic.in/ls/debates/vol5p1.htm>

Saleem nasceu de uma relação extraconjugal de uma hindu com um inglês e foi criado por uma família muçulmana por ter sido trocado na maternidade por uma enfermeira cristã que queria agradar seu namorado socialista. A origem do narrador de *Os filhos da meia-noite* demonstra alegoricamente que não seria possível construir uma nação baseada na tradição de um único grupo. A nação que surgiria no ano de 1947 deveria ser construída a partir de conceitos seculares e universais que dariam conta de todos os grupos presentes no território. A independência indiana, como se sabe, não foi conquistada a partir de uma guerra anticolonial. Desde o começo do século XX, muitas ideias de independência surgiram e foram reprimidas até chegarem a uma forma consensual final que, a despeito da turbulência política, foi colocada em prática. Muitos queriam ditar como deveria ser construída a nação que surgiria em um Estado que comportaria grupos étnicos e religiosos diferentes. Gandhi assumiu a liderança do movimento que levou à independência, pregando a boa convivência entre as pessoas de diferentes línguas, etnias e religiões indianas. Sua luta era pacífica: greves de fome e de silêncio, longas marchas pelo país; mas foi através de negociações políticas com os ingleses que a independência foi concretizada.

A independência real foi, no entanto, bem diferente daquela idealizada por Gandhi, que imaginava um novo Estado baseado na religião, mas com o *dharma* compreendido por ele como ética, moralidade e espiritualidade. A separação dos muçulmanos em um Estado separado concretizado pela Liga Muçulmana ruiu os planos de um Estado capaz de agregar as diferenças. Os muçulmanos que ficaram no território da Índia necessitaram de proteção especial do Estado. No entanto, Nehru e os outros responsáveis pela independência conseguiram fazer com a que Índia não se tornasse um estado religioso como o Paquistão, mas sim um estado secular.

As promessas de independência econômica visavam ao apoio da burguesia indiana com compromissos de proteção do mercado interno contra o mercado internacional. A promessa democrática e secular também era destinada ao apoio das elites e pode ser lida como fomento de mudanças políticas e culturais que apoiariam o crescimento de uma classe comercial forte e autoconfiante. Mas podemos acreditar também em um comprometimento com os ideais democráticos de igualdade para o povo como um todo. O Estado indiano pós-independência conseguiu manter um comprometimento no nível das leis e de políticas sociais com os ideais de justiça social e igualdade, apesar das obrigações com a classe industrial e comercial. Ainda que muitos concordem em relação aos ganhos obtidos pela Índia nos anos seguintes à

independência no setor alimentício, científico e tecnológico, o desenvolvimentismo econômico não levou em conta a história e as diferenças indianas.

Agosto em Bombaim: um mês de festas, o mês do aniversário de Krishna e do Dia do Coco; e nesse ano – faltam catorze horas, treze, doze – havia um festival extra no calendário, um novo mito a celebrar, porque uma nação que jamais existira estava prestes a conquistar a liberdade, arremessando-nos a um mundo que, embora tivesse cinco mil anos de história, embora houvesse inventado o jogo de xadrez e comerciado com o Egito do Médio Império, era, não obstante, de todo imaginária; lançando-nos a uma terra mítica, a um país que nunca existira a não ser mediante os esforços de uma fenomenal vontade coletiva – exceto num sonho que todos havíamos concordado em sonhar; era uma fantasia generalizada, compartilhada em graus variados por bengalis e punjabis, por gente de Madras e Jat, e que periodicamente exigiria a santificação e a renovação que só podem ser proporcionadas por rituais de sangue. A Índia, o novo mito – uma ficção coletiva na qual tudo era possível, uma fábula que só tinha como rivais duas outras poderosas fantasias – o dinheiro e Deus. (RUSHDIE, 2006, p.156)

A nação estava se formando: algo que nunca havia existido passou a existir a partir de uma hora para outra. Como diz Rushdie no ensaio *'Errata': or, unreliable narration in Midnight's children*: “Em todos os milhares de anos da história indiana, nunca existiu uma criatura como uma Índia unificada. Ninguém conseguiu governar todo o lugar, nem os mogóis¹², nem os ingleses. Então, naquela meia-noite, a coisa que nunca existiu estava de repente ‘livre’.”¹³ Rushdie, em *Os filhos da meia-noite*, questiona através da narrativa pessoal do personagem Saleem Sinai qual deve ser a forma mais apropriada de descrever a história da Índia após a independência, ao se deparar com a necessidade de se constituir enquanto Estado-Nação democrático a partir da diversidade exposta com as minorias.

A respeito das origens do nacionalismo moderno, Benedict Anderson afirma que o nacionalismo não substituiu a religião na Europa, mas a comunidade baseada na religião e no reino dinástico (ANDERSON 2008 p.47). Existe uma afinidade do nacionalismo com o imaginário religioso, pois ambos apresentam respostas para o questionamento enquanto espécie e contingências da vida. A afinidade entre ambas ideias de comunidade existe, mas uma não substitui a outra em sua totalidade porque

¹² Tradução do inglês para Mughals. Diferente do Império Mongol, que no inglês é *Mongolian*.

¹³ .in all the thousands years of Indian history, there never was such a creature as a united India. Nobody ever managed to rule the whole place, not the Mughals, not the British. And then, that midnight, the thing that had never existed was suddenly ‘free’. (tradução livre; RUSHDIE 2010 p.27)

não são necessariamente excludentes. O nacionalismo é compreendido como uma alternativa à religião na formação política dos Estados. Na monarquia a legitimidade deriva da divindade, já os Estados modernos são compreendidos como constituídos por cidadãos. Portanto, é deles que vem a legitimidade.

Partha Chatterjee (CHATTERJEE, 2004) aponta um conflito na política nacional moderna, a oposição entre o nacionalismo cívico, baseado nas ideias liberais de igualdade e direitos e a demanda de identidades culturais que pedem proteção baseando-se em memórias de dominação histórica, de injustiça histórica. Conflito esse gerado, segundo esse autor, na transição da compreensão da democracia como soberania popular à democracia entendida como a política dos governados. Esse paradoxo do nacionalismo moderno é explorado na literatura indiana de língua inglesa como problema central. Arundhati Roy (ROY, 2008), por exemplo, explora em seu romance o problema de como a nação indiana lida com o problema dos intocáveis.

Conforme observa Chatterjee, a nação na Índia se forma com base em suas características históricas que são diferentes das nações europeias. Para o estudioso, na Índia a nação articula-se a partir da cultura, compreendida em dois âmbitos diferentes: o material (exterior) – ligado à influência Ocidental, relacionado ao Estado, à ciência; e o espiritual (interior) – onde são percebidas as marcas da identidade cultural. A secularização na independência da Índia fez com que tentassem fundar a nacionalidade com base no secularismo compreendido como política (CHATTERJEE. *apud* FESTINO. 2007 p. 47).

Ao afirmar seu desejo individual por um significado na história, Saleem reafirma o desejo nacional pela forma. Ele parte de alguns pressupostos do que acredita ser uma nação ideal que deveria surgir a partir da independência. O secularismo compreendido como política, apontado por Chatterjee, demonstra bem o ideal de Saleem. Sua narrativa espera dar alguma forma e sentido para sua própria história e também para o destino nacional baseados em uma ideia de comunidade política.

Quando o narrador descobre aos dez anos, através da telepatia, as outras crianças que nasceram também à meia-noite, forma com elas uma espécie de comunidade dentro da sua cabeça, à qual dá o nome de Conferência dos filhos da meia-noite. Todos aqueles nascidos à meia-noite possuem algum tipo de poder: voo, viagem no tempo, telepatia, grande força física, grande beleza etc. Essas crianças representam para Saleem o futuro da nação, um projeto de comunidade que estaria por vir. Mesmo com apenas dez anos de idade, eles discutem o que deveriam fazer para melhorarem a Índia quando

crecessem. A partir dessas discussões é possível entrever como a alegoria do projeto da forma nacional estaria sendo colocado em prática pelos indianos, apresentada com o tom irônico de todo o romance:

Registro, fielmente, as concepções de uma amostra típica dos membros da Conferência (...). Entre as filosofias e as metas sugeridas estavam: coletivismo (“Todos nós deveríamos nos juntar e morar em algum lugar, não? O que podemos precisar dos outros?”) e individualismo (“Você diz nós; mas juntos não temos importância; o que importa é que cada um de nós possui um dom, a ser usado para seu próprio bem.”) ... capitalismo (“Imaginem os negócios que poderíamos fazer! Por Alá, como seríamos ricos!”) e altruísmo (“Nosso país precisa de pessoas dotadas; devemos perguntar ao governo como que usaremos nossas aptidões.”), ciência (“Temos de permitir que nos estudem.”) e religião (“Apresentemo-nos ao mundo, para que todos glorifiquem a Deus.”), coragem (“Devíamos invadir o Paquistão!”) e covardia (“Céus, devemos guardar segredo, pensem no que fariam a nós, nos matariam a pedradas como bruxos e sei lá o quê!”); houve declarações em prol dos direitos das mulheres e moções a favor em favor da melhoria da sorte dos intocáveis; crianças sem-terra sonhavam com glebas, e montanhese, com jipes; e houve também fantasia de poder. (RUSHDIE, 2006, p. 304)

Esse trecho mostra como o desejo por uma forma de nação é formado por forças contraditórias dentro da própria Índia. Esse “anelo nacional pela forma” é entendido por Fredric Jameson como a teoria da alegoria nacional e funcionaria como metatexto a todos os textos do terceiro mundo. Por serem definidos com base na experiência do colonialismo, a via para o intelectual de esquerda seria o nacionalismo, portanto todos os textos seriam “alegorias nacionais” ou “cultura pós-moderna norte-americana global”. É difícil categorizar *Os filhos da meia-noite* segundo essa divisão de Jameson, pois poderíamos enquadrar o livro em ambas as categorias. A possibilidade de classificar o romance como pós-colonial ou como pós-moderno não está tão distante da divisão proposta por Jameson: uma é ligada ao processo de descolonização e construção de nações enquanto a outra tem conexão com a forma dos romances a partir de centros cosmopolitas.

Aijaz Ahmad, ao discutir a questão, em polêmica que se notabilizou nos Estudos Culturais do decênio de 1990, afirma que Jameson suprime a multiplicidade de diferenças significativas entre países em graus diferentes do capitalismo, ao tentar definir uma teoria da estética cognitiva da literatura do terceiro mundo. A ideia de “alegorias nacionais” é construída a partir de tipos ideais e de uma generalidade. As relações literárias entre os países metropolitanos e as formações sob domínio

imperialista foram elaboradas de maneira diferente do que ocorreu na relação entre os países metropolitanos.

Vemos que *Os filhos da meia-noite* critica a ideia de nacionalismo, mas não abandona necessariamente a ideia de nação como algo a ser buscado. Perguntamos-nos todavia qual é essa nação. Rushdie mais de uma vez expressa seu descontentamento especialmente com as formas de comunalismo surgidos na Índia pós-independência. O modelo de nação imaginado com a independência baseava-se no secularismo, mas ele não foi cumprido. Saleem sugere que esse projeto fracassa em função de alguma falha intrínseca aos indianos. No discurso de Nehru no momento da independência, essas conclusões de Saleem eram tomadas ainda como preocupações acerca do futuro da nova nação:

Alguns daqueles que estavam incumbidos da responsabilidade da administração desse país tentaram acentuar as consciências comunistas e trazer ao presente resultado, que é a consequência lógica das políticas adotadas por mentes menores da Inglaterra. Mas eu nunca culpar-lhes-ia. Nós não fomos vítimas, vítimas propensas, para melhor dizer, das tendências separatistas impingidas a nós? Não deveríamos agora corrigir nossas falhas de caráter nacionais, nosso despotismo doméstico, nossa intolerância que assumiu diferentes formas de obscurantismo e estreiteza de espírito, de fanatismo supersticioso? Outros foram capazes de jogar com nossas fraquezas porque as possuíamos.¹⁴

Aqueles dispostos a construir uma nação a partir de um território que abriga os mais variados tipos de identidade fundaram seu projeto de nação baseados em conceitos tais como “caráter nacional” e procuravam buscar coisas em comum sobre as quais poderiam fundar as bases para uma grande comunidade – tendo em vista que nação e nacionalismo não são necessariamente a mesma coisa. A esse respeito, Eric Hobsbawm aponta que, até meados do século XIX, a comunidade que partilhava traços comuns em um território era compreendida como “princípio de nacionalidade”. Para o historiador inglês, era óbvio para ingleses e franceses em geral a percepção sobre suas identidades

¹⁴*Some of those who were charged with the responsibility for the administration of this country, tried to accentuate communal consciousness and bring about the present result which is a logical outcome of the policies adopted by the lesser minds of Britain. But I would never blame them. Were we not victims, ready victims, so to say, of the separatist tendencies foisted on us? Should we not now correct our national faults of character, our domestic despotism, our intolerance which has assumed the different forms of obscurantism. of narrow-mindedness, of superstitious bigotry? Others were able to play on our weakness because we had them.* (tradução livre; NEHRU <http://parliamentofindia.nic.in/ls/debates/vol5p1.htm> ; acessado em 02/2014)

coletivas como constituintes de uma nação. Ela não seria definida apenas pelo território, mas também por sua história, cultura, composição étnica. Hobsbawm aponta como nesse contexto a importância da língua como característica comum para se constituir uma nação tornou-se mais relevante. Nesse momento, foi iniciado o processo de repressão de manifestações variadas de uma língua considerada central pela ideologia. A Revolução Francesa foi o epíteto de constituição do nacionalismo moderno; foi o momento em que começaram a se organizar os Estados-Nação, mas sem essa identificação *a priori* de uma identidade coletiva nacional anterior.

O nacionalismo como é compreendido hoje nasceu com as políticas de democratização no final do século XIX, pois nesse período seu conteúdo político e ideológico foi modificado. Nesse momento histórico, o termo começou a ser usado por todos aqueles grupos que defendiam seus direitos de autodeterminação para a criação de um estado independente. Chatterjee observa que o nascimento do nacionalismo indiano aconteceu com a criação do Congresso Nacional em 1885.

Na Índia, não existia um “princípio de nacionalidade” com base em língua, história, cultura ou composição étnica. Havia uma religião majoritária no território indiano que poderia ser tomada como um princípio nacional, porém se a Índia fosse constituída como um Hindustão, – como defendem os extremistas hindus – parses, cristãos, jainistas, sikhs e muçulmanos que não migraram para o Paquistão, não seriam protegidos em suas diferenças pelo estado. A busca pela forma indiana significa a busca por uma forma nacional que não parta de princípios segregadores em um território pautado por enorme diferença cultural. A história do nascimento de Saleem é a alegoria dessa multiplicidade nacional. A ideia de alegoria nacional não se enquadra se a nação for pensada nos termos tradicionais como tendo uma língua, religião e história cultural original.

Hobsbawm aponta que o caráter revolucionário dessa nova concepção de nacionalismo que surge no século XIX toma como pressuposto a ideia de que nenhum povo pode ser dominado por outro. Por serem maioria, os Hindus não poderiam tomar o estado e dominar os outros povos na Índia como fizeram os ingleses. Podemos enxergar isso também na Europa quando percebemos que todas as revoluções vitoriosas após a Segunda Guerra Mundial se definiram em termos nacionais. Ficou compreendido que todos os grupos que se entendessem como nação tinham direito à autodeterminação, e esta só seria alcançada como totalmente autônoma através da total independência política, da criação de um estado próprio.

Movimentos nacionais tornavam-se políticos só depois de passar pelas fases sentimentais e folclóricas, mas já no princípio do século XIX se tratava de um nacionalismo de elite, fabricado pelas classes letradas. Os nacionalismos de massa só surgiram a partir de 1848 com o desenvolvimento econômico e político e são diferentes do nacionalismo alemão ou italiano. Na medida em que “Estado” e “nação” coincidiam na ideologia daqueles responsáveis pelo domínio das instituições, a política de Estado tornou-se política nacional. Era necessário criar esse sentimento nacional nas massas, para isso instituições como o exército e a educação foram manejadas. O paradoxo primeiro do nacionalismo liberal está presente em sua própria criação, pois quando criadas maneiras de interpelação ideológica, aqueles excluídos ou marginalizados criam ao mesmo tempo contra-nacionalismos, já que deveriam escolher entre assimilação, inferioridade ou resistência.

2.2 A nova mulher indiana

Uma história de família tem, naturalmente, suas próprias leis de dieta. Espera-se que cada pessoa só engula e digira as partes permitidas dessa história, suas porções halal¹⁵ – expurgadas de sua vermelhidão, de seu sangue. Lamentavelmente, isso torna a história menos suculenta; por conseguinte, estou para me tornar o primeiro e único membro de minha família a violar as regras do halal.

SALEEM SINAI

Saleem narra sua relação com a família a partir das tensões surgidas na relação entre público e privado, história individual e história coletiva. O espaço da família é dominado pelas mulheres, que têm o domínio do privado. Partindo do pressuposto de que é justamente na forma que são sedimentados os significados conferidos às estórias, os eventos e ações ocorridos na literatura, na vida e na história, pensamos ser fundamental para a análise desse romance colocá-lo em debate com a discussão que diz respeito ao patriarcalismo e à transformação da apresentação do papel feminino na Índia do século XX. Para isso, é necessário visualizar as transformações da representação do

¹⁵ Termo habitualmente usado nos países não islâmicos para se referir aos alimentos autorizados de acordo com a lei islâmica.

papel da mulher no movimento nacionalista antes, durante e depois da independência na constituição da Índia como nação.

Nicole Weickgennant aponta que a representação das personagens femininas nos romances de Salman Rushdie é percebida normalmente como misógina (WEICKGENANT, 2008 p.2). Segundo ela, tal crítica parte principalmente daqueles que estão preocupados em levantar acusações dirigidas ao autor e não à sua obra literária. Embora o caráter misógino em torno dessas personagens apareça em muitos dos romances do autor, o que esperamos analisar é o papel que elas desempenham na construção do romance propriamente dito, já que estão inseridos nele e colaboram para a formação da narrativa.

Segundo o discurso nacionalista do período anterior à independência, a mulher tinha o papel de representar a essência da cultura indiana e, a partir de sua centralidade no núcleo familiar, deveria ser como um espelho da imagem da nação indiana. Essa imagem estava ligada principalmente ao papel a ser exercido pelas mulheres da classe-média e das castas mais altas. Isto significa que esse modelo de mulher seria responsável pelo âmbito privado, enquanto os homens cuidariam do mundo público no qual precisariam emular a modernidade inglesa, aproveitando-se das tecnologias e dos modos de operações de governo e trabalho. Nessa visão, a casa seria então o mais verdadeiro espaço de domínio indiano, onde as mulheres tinham o dever de preservar a identidade da cultura nacional.

Como já mencionado, é importante ressaltar que esse ideal de mulher se aplicava principalmente àquelas que se inseriam em classe e casta específicos. Como todo modelo social ideal, esse também era extremamente contraditório e ambivalente no contexto de construção da nacionalidade, pois as mulheres que deveriam defender as tradições e a essência desse ideal se contrapunham, ao mesmo tempo, às mulheres que se encontravam em outras condições, como aquelas de classes e castas mais baixas. As mulheres do campo, que precisavam trabalhar na lavoura, assim como aquelas das periferias das cidades já superpopulosas, que precisavam trabalhar nas fábricas, não se enquadravam como guardiãs do lar indiano.

Esse retrocesso patriarcal do ideal nacionalista, comparado à ideia de mulher moderna construída desde o século XIX, ocorreu devido ao contexto em que se encontravam, isto é, a luta contra o imperialismo inglês, em que as inspirações nacionalistas eram tidas como mais fortes que a luta contra o patriarcalismo indiano.

No romance *Os filhos da meia-noite* esse processo é mencionado de várias maneiras por meio das personagens femininas. Aadam Aziz, avô do narrador Saleem Sinai, estudou medicina na Alemanha e chegou a ter relacionamentos com mulheres durante sua estadia na Europa. Ao voltar para a Caxemira, trabalhando como médico, conhece sua mulher, Naseem. Por ser homem, não podia ter contato com uma mulher que vivia reclusa, assim necessitava de um lençol que continha um buraco através do qual podia enxergar a parte do corpo dela que estava enferma. Assim a conhece aos poucos. Depois do matrimônio, o casal manteve o lençol como cobertura e orifício para suas relações conjugais.

O nome do avô de Saleem é uma explícita referência ao médico do romance *A Passage to India* (1954) de E.M. Forster, em cuja narrativa o médico indiano é acusado de cometer violência sexual a uma professora inglesa em um passeio pela Índia. Desse modo, nos é apresentado um personagem cujo nome já é carregado de debates a respeito das relações entre indianos e ingleses durante a colonização e também das questões a respeito das relações entre homens e mulheres nesse período.

Depois de se casar, Aziz tenta transformar Naseem em uma esposa moderna europeia ao mesmo tempo em que espera gerenciar os parâmetros dessa transição para dar certa aparência de controle sobre sua própria afiliação à modernidade e ao nacionalismo. Para isso, ele queima os véus de sua esposa a fim de retirá-la simbolicamente do Purdah: “Esqueça esse negócio de ser uma boa moça da Caxemira. Comece a pensar em ser uma mulher indiana moderna.” (RUSHDIE, 2006, p.52) Ele retira sua mulher do Purdah e ao fazê-lo não dá chances para ela se manifestar a respeito.

Logo após queimar os véus, Saleem narra outro evento do casal que demonstra a ironia do romance para com o papel da mulher frente ao discurso nacionalista: Aadam Aziz sai pelas ruas de Amritsar para dar assistência médica para os feridos nos confrontos entre indianos e o exército imperial ocorridos em 1919. Um dos poucos recursos que possuía era o mercurocromo, então, ele sai pela cidade enfaixando pessoas e espalhando o medicamento vermelho em suas feridas. Ao chegar em casa, sua mulher se pergunta porque não pode possuir um marido médico normal que cura doenças importantes e ao vê-lo cheio de manchas vermelhas pelo corpo acredita que está todo respingado de sangue. Devido à insistência de Aadam Aziz de que não está ferido, Naseem acredita estar sendo enganada. O médico informa-lhe que as manchas são de mercurocromo, medicamento vermelho. Ela então responde: “Você faz isso de

propósito – diz –, para que eu pareça idiota. Não sou nada disso. Já li vários livros.” (RUSHDIE, 2006, p.52).

O romance levanta dessa maneira outra discussão importante a respeito das mulheres no discurso nacionalista: a educação feminina. Este era um aspecto central do movimento de reforma do século XIX, considerado crucial para a entrada das mulheres na respeitabilidade da classe-média e para que fossem companheiras ideais para seus maridos.

Naseem se torna a “Reverenda Mãe” em 1942, depois de muitos anos de casamento. Recebe essa alcunha por exercer um controle rígido nos assuntos domésticos, pois esse era o domínio designado para as esposas da classe-média: deveriam trabalhar para o bem da nação educando seus filhos e gerenciando um lar limpo e eficiente. Naseem apodera-se dessa realidade e tenta usar todos os elementos destinados ao papel da “nova mulher” para garantir um espaço para si. Ela não está disposta a se sacrificar pela nação e não se importa com o ideal feminino.

Gandhi contribuiu para forjar esse ideal feminino nacionalista e afirmava que as mulheres possuíam uma capacidade para o autossacrifício. Tanto o *hartal* como o *satiagraha* são baseados no autossacrifício, Gandhi gostaria que os homens também seguissem esse princípio para o bem da nação. Dessa maneira, também reforçou o ideal nacionalista do papel predominantemente doméstico da mulher ao mesmo tempo em que contribuiu para o envolvimento das mulheres no movimento nacionalista. No romance aqui em questão, o nacionalismo ghandiano não é apresentado como central para a independência, e as principais batalhas não se dão na esfera pública, reconhecidamente “política”, mas sim na esfera privada. Pois, como Partha Chatterjee aponta, os parâmetros para a imaginação da comunidade nacional indiana foram pensados a partir dessa esfera doméstica predominantemente feminina (CHATTERJEE, Apud WEICKGENANT, 2008, p.67). Rushdie, em sua construção de um romance que emula ironicamente os “romances de formação”, trava uma batalha contra a ideia de uma nação construída a partir de esforços individuais de heróis e demonstra como a ideia indiana do privado contribuiu para um fracasso da construção de uma nação moderna na Índia.

No lar dos Aziz, onde a nação é imaginada, duas grandes batalhas são travadas: a “guerra da fome” e a “guerra do silêncio”. Ambas acontecem por discordâncias na criação das filhas e na gestão da casa. “A guerra de fome que teve início naquele dia esteve bem perto de se transformar num duelo de vida ou morte. Cumprindo sua

palavra, a Reverenda Mãe passou a não dar ao marido, à hora da refeição, nem mesmo um prato vazio.” (RUSHDIE, 2006, p.64) E a de silêncio: “... – Muito bem. Você me pede, comoquechama, silêncio. Sendo assim, nem uma só palavra, comoquechama, sairá da minha boca daqui por diante.” (RUSHDIE, 2006, p.78)

Ambos os conflitos possuem nitidamente um tom irônico para com o movimento de Gandhi, que utilizou greves de fome e purificava-se regularmente com votos de silêncio. Essas estratégias são utilizadas pela matriarca em sua luta para definir os parâmetros familiares, compreendidos como equivalentes aos parâmetros nacionais.

Amina Sinai, mãe do narrador e filha do casal, conecta-se ao pai, torna-se adepta do movimento nacional e para isso espera seguir o ideal feminino. Se sua vontade era tornar-se uma mulher “moderna”, a necessidade do momento a fez igual à sua mãe, pois para os anseios nacionalistas a identidade indiana se encontrava na manutenção da tradição pela mulher no lar. Portanto, no romance, a mãe e a filha, por mais que sejam aparentemente opostas, demonstram que qualquer tentativa das mulheres de corresponderem ao ideal nacionalista estará diretamente submetida aos interesses patriarcais.

Embora grande parte da literatura indiana do século XX se concentre em demonstrar a posição desfavorável das mulheres na sociedade, Saleem espera convencer Padma, sua primeira audiência, de que na verdade ele foi sempre vítima das mulheres, por estar supostamente algemado à História – e por esse motivo seria a própria história da nação indiana. O narrador espera, dessa maneira, mostrar como a ação feminina poderia minar o patriarcalismo:

[...] as mulheres sempre me construíram... e também me destruíram. Desde a Reverenda Mãe à Viúva, e até depois dela, estive à mercê do chamado (erroneamente na minha opinião) sexo frágil. Talvez se trate de uma questão de conexão: não é a Mãe Índia, Bharat-Mata, comumente representada como mulher? E, como você sabe, não há meio de fugir dela. (RUSHDIE, 2006, p.527)

O poder feminino é mostrado como monstruoso em *Os filhos da meia-noite*. Todas as mulheres que são descritas com algum tipo de poder carregam ao mesmo tempo o potencial para a monstruosidade (WEICKGENANNT, 2008, p.72). Para justificar seu medo de mulheres, Saleem invoca a imagem divina do poder feminino: Shakti. O narrador usa esse símbolo que já foi utilizado por feministas na Índia exatamente para legitimar a necessidade de reprimir as mulheres em seu papel na

construção da nação, pois é uma das faces de Maya, que é a própria ilusão. A monstruosidade não se apresenta no romance como sendo uma característica inerente às mulheres, mas é claramente uma construção de Saleem e, portanto, uma estratégia patriarcal de deslegitimar qualquer tentativa de uma autodeterminação feminina. Um caso exemplar no romance de monstruosidade feminina é evidente na construção da imagem da Viúva (Indira Gandhi) como uma bruxa.

Na literatura reformista do século XIX na Índia, uma figura feminina de grande importância era a da viúva hindu ou muçulmana. Essas mulheres eram apresentadas normalmente como reprimidas sexualmente, maltratadas pela sociedade que se recusava a deixá-las se casarem novamente e serem felizes. Existia um esforço para mostrar como era preciso educá-las para que suas vidas se transformassem, já que “a mão que balança o berço governaria o mundo e especialmente a nação” (LALITA, K.; THARU. *apud* WEICKGENANT, 2008 p.106). As viúvas precisavam de uma educação ética para que tivessem o controle das habilidades domésticas e sociais necessárias para um novo companheiro e para uma maternidade eficiente.

Houve uma transformação na caracterização das viúvas já no início do século XX, quando as mulheres não eram mais caracterizadas como vítimas, mas sim como fortes detentoras da tradição, imagem caríssima para o nacionalismo que se opunha ao império inglês. Elas eram mães, sustentadoras da ordem social e indispensáveis na empreitada da libertação nacional. Cabia a elas a autoridade e a legitimidade de suas culturas. Mas enquanto a questão da reforma parecia ter sido colocada de lado devido à nova mulher ser retratada como “tradicional”, essas mulheres já eram retratadas como portadoras “naturais” das virtudes burguesas que os reformadores do século XIX tentaram lhes inculcar.

Na década de 1970, a imagem da viúva foi retomada pela literatura feminina indiana, mas a abordagem já era diferente, a tentativa nesse momento foi a de mostrar a tradição como algo mais humano, não como algo terrível imposto pelas gerações anteriores e reproduzido mecanicamente.¹⁶ A tradição deveria, segundo essa literatura, ser constantemente reescrita, mas de uma maneira madura, tendo em vista os interesses da sociedade e da nação. Algumas rebeliões individuais aconteceriam, mas só teriam

¹⁶ Anita Desai, Chadamani Raghavan, Mrinal Pande, Lalitambika Antarnjanam e Jhumpa Lahiri são alguns dos nomes de autoras indianas do século XX. Algumas mais ligadas à tradição e às *bashas* e outras mais ligadas às questões pós-coloniais e ao inglês.

valor quando fossem conjugadas pela verdadeira mulher indiana tradicional, em contraposição à falsa ou a que reproduz mecanicamente rituais supersticiosos.

A princípio, no romance, a utilização da imagem da viúva aparenta ser uma estratégia de utilização de uma imagética misógina para minar a legitimidade de Indira Gandhi como líder política. Mas, ao mesmo tempo em que mostra a perversidade patriarcal relativa ao posicionamento da mulher, demoniza Indira utilizando dos métodos que está criticando. Embora essa estratégia de utilizar os elementos misóginos seja feita para revelar como os estereótipos de gênero (*gender*) são empregados para reforçar as estruturas patriarcais, ela pode paradoxalmente aparentar que reforça em vez de minar esses estereótipos, uma vez que eles podem ser percebidos como naturalizados demais para mudarem. (WEICKGENANNT, 2008, p.83)

Podemos considerar que a narrativa possui, sim, uma postura contra o patriarcalismo indiano não muito óbvia, mas que acaba de alguma maneira fracassando com o próprio narrador, pois o romance parece cair em sua própria armadilha irônica de aspiração de grandeza, tendo em vista que o patriarcalismo acaba triunfando na construção da nação.

2.3 Comunidades imaginadas, comunidades aleatórias

– O tempo todo – choraminga Padma, zangada – você me enganou. Sua mãe, era assim que você dizia; seu pai, seu avô, suas tias. Que espécie de coisa é você, que nem se importa em dizer a verdade sobre quem eram seus pais? Não liga que sua mãe tenha morrido ao lhe dar a vida? Que seu pai talvez esteja vivo em algum lugar, sem vintém, pobre? Que espécie de monstro é você?
Não. Não sou nenhum monstro. Nem mesmo fui o culpado do embuste. Furneci pistas... Mas há uma coisa mais importante que isso. Trata-se do seguinte: quando por fim descobrimos o crime de Mary Pereira, todos nos demos conta de que aquilo *não fazia a menor diferença* (grifo original)! Eu ainda era o filho deles. Eles continuaram a ser meus pais. Numa espécie de falha coletiva de imaginação, percebemos que simplesmente não éramos capazes de escapar de nosso passado...

SALEEM SINAI

Momentos antes dessa passagem, Saleem descreveu o povo nas ruas celebrando a independência como um monstro em cujas veias o novo mito estava correndo: em vez de sangue, açafraão e verde. Saleem não se reconhece com o monstro que adotou um novo mito. Sua pretensa superioridade ao povo é um sinal de seu fracasso, e do fracasso da própria nação, em esquecer o passado e as diferenças. Ele é filho de um inglês com

uma hindu criado por uma família muçulmana e essa mesma família não teve imaginação suficiente para não vê-lo como um filho. Isso cria uma tensão entre a presença dele como um filho e sua significação dentro da família. O desejo pela forma da comunidade é sempre colocado, assim como a busca por um sentido, porém, no final essa busca fracassa e é jogada para o futuro. Porque na Índia não é possível pensar a presença histórica *a priori*, o povo como copresença no tempo nacional deve ser repetidamente ressignificado.

“Nesse ponto, apresentei à Conferência as ideias que me vinham afligindo todo o tempo: as ideias de finalidade, de sentido. – Devemos pensar – disse – e tentar descobrir para que estamos aqui.” (RUSHDIE, 2006, p.303) Saleem almeja a forma e o significado da comunidade. Ao longo de sua narração, experimenta alguns tipos de comunidade enquanto projeto e realidade: a Conferência dos filhos da meia-noite, o gueto dos mágicos e o Paquistão. Todas as formas de comunidade experimentadas falham, por motivos diversos. A Conferência que representava o projeto de nação para a Índia, por exemplo, é desfeita quando as crianças crescem e absorvem os preconceitos dos pais.

No gueto, “Quase unanimemente, os mágicos eram comunistas. Isso mesmo: vermelhos! Subversivos, ameaças públicas, a escória do mundo.” (RUSHDIE, 2006, p.518) Saleem tem contato com métodos mais revolucionários para o que chama de “salvação nacional”. Entretanto, no próprio cerne do gueto estava o fracasso desse projeto: “Os problemas do gueto dos mágicos eram os problemas do movimento comunista da Índia. Dentro dos limites da colônia encontravam-se, em miniatura, as muitas divisões e dissensões que abalavam o partido no país.” (RUSHDIE, 2006, p.520). Devido a essas divisões – alas Leninistas, Trotskistas, Stalinistas, naxalistas, Maoístas e até uma ala que apoiou Indira Gandhi durante todo o tempo –, Saleem afirma que “Eu passara a viver num meio onde, embora estivesse totalmente ausente o fanatismo religioso e nacionalista, nosso antigo dom nacional para a cissiparidade encontrara novos meios de expressão.” (RUSHDIE, 2006, p.521) Para o narrador, portanto, esse projeto nacional já nasce morto na Índia, sem nenhum poder de coesão.

Já o Paquistão, para Rushdie, é uma “comunidade insuficientemente imaginada”, (RUSHDIE 2010 p.16) pelo fato de ser um Estado criado com base apenas na religião. Quando ele fala sobre o caráter imaginativo da nação nos remete a Benedict Anderson que define a Nação como uma “comunidade imaginada”, isto é, imaginada em um sentido de que está sempre pensando sobre si. Imaginada não significa que foi fabricada

a partir do nada; não se trata, portanto, de uma mentira. A nação é imaginada também no sentido de que depende de uma “fenomenal vontade coletiva”, um “sonho que todos decidiram sonhar”, “compartilhado por punjabis e bengalis em graus diferentes”. Porque é necessário, segundo Anderson, que as pessoas se sintam pertencentes a um grupo que nunca conhecerão em sua totalidade.

Já Homi Bhabha compreende a nação ocidental como forma obscura de viver a localidade da cultura. (BHABHA, 2005, p.198) A construção cultural de nacionalidade é compreendida por esse autor como forma de afiliação textual e social. Essas formas de afiliação são parte de estratégias complexas de identificação cultural e interpelação discursiva que são feitas em nome da nação, e torna o “povo” objeto de uma série de narrativas sociais e literárias.

Essa localidade está mais em torno da temporalidade do que sobre a historicidade: uma forma de vida que é mais complexa que “comunidade”, mais simbólica que “sociedade”, mais conotativa que “país”, menos patriótica que *patrie*, mais retórica que razão de Estado, mais mitológica que ideologia, menos homogênea que a hegemonia, menos centrada que o cidadão, mais coletiva que o “sujeito”. (BHABHA, 2005, p.199)

Para que se crie essa localização, é necessário que os sujeitos sejam interpelados por um poder de coesão. Essa interpelação da nação acontece na tensão entre o pedagógico e o performático. A vida cotidiana deve ser repetidamente transformada no signo de uma cultura nacional coerente. Essa é a estratégia repetitiva do performático, que realiza a quebra do historicismo, da temporalidade continuísta do pedagógico. Se, por um lado, o pedagógico significa o povo como uma presença histórica a priori, por outro lado, o povo deve ser significado na performance da narrativa. Essa performance depende de uma compreensão temporal historicista, que é definida por Bhabha como a equivalência linear entre evento e ideia que dão significado a um povo, nação ou cultura enquanto categoria sociológica empírica. O tempo da representação nacional para esse autor é compreendido como um “tempo duplo e cindido”, um tempo que emerge às margens da modernidade como resultado de uma ambivalência.

Jacques Rancière, por sua vez, discorda da ideia da construção da nação como comunidade imaginada defendida por Benedict Anderson e, no caso, ficcionalmente, afirmada por Bhabha e Rushdie. O pensador francês afirma que a arte e os saberes constroem ficções como formas de inteligibilidade a partir de rearranjos materiais dos

signos e das imagens, das relações entre o que se vê e o que se diz, entre o que se faz e o que se pode fazer. Os enunciados fazem efeito no real a partir de uma partilha do sensível e de uma reconfiguração constante do sensível. (RANCIÈRE, 2005, p. 59) Mas essa literalidade produzida não é um corpo “propriamente dito”, mas apenas “blocos de palavras” circulando até um destinatário autorizado, por esse motivo não produzem corpos coletivos. Ao contrário, introduzem, nos corpos coletivos imaginários, linhas de fratura. Ao mesmo tempo, por modificarem o sensível do comum, da relação da língua com as ocupações, formam comunidades aleatórias. Como a ficção destina-se à distribuição dos lugares e a escrita circula por toda parte, ela destrói todo fundamento dos efeitos da palavra escrita e as posições dos corpos no espaço comum.

Podemos ver em *Os filhos da meia-noite* o fracasso dessa visão da nacionalidade que depende da interpelação de um poder central, que se baseia em ideais de governabilidade e interpelações ideológicas. Porém, enxergar a ideia de nação como uma comunidade necessariamente imaginada formada por uma textualidade do ser indiano impede o romance de enxergar o devir do comum.

2.3 O tempo da nação

Num momento eu era um latifundiário de Uttar Pradesh, a pança abundando sobre o cadarço do pijama enquanto ordenava aos servos que lançassem ao fogo o excedente de cereais, e em outro momento eu morria de fome em Orissa, onde havia, como de hábito, escassez de alimentos: eu tinha dois meses de idade e o leite de minha mãe secara. Ocupei, por breve tempo, a mente de um militante do Partido do Congresso, que subornava um mestre-escola de aldeia para que ele apoiasse o partido de Gandhi e Nehru na campanha eleitoral que se aproximava; foram também meus os pensamentos de um camponês de Kerala que resolvera votar nos comunistas. Minha ousadia cresceu: certa tarde, decidi invadir a cabeça do ministro-chefe de nosso Estado... E por fim meu ápice: tornei-me Jawarhalal Nehru, primeiro-ministro e autor de cartas de astrólogos semidesdentados e de barbas ralas.

SALEEM SINAI

Quando Saleem consegue controlar sua telepatia, retira-se para a torre do relógio quebrado de uma fábrica ao lado de sua casa. Desse lugar em que o tempo é alegorizado como imóvel através do relógio que não funciona, Saleem tem acesso, através de sua telepatia, a todo o presente puro da nação indiana. Tem acesso à vida de quem desejar, não importando raça, religião nem classe social; por esse motivo não precisa “imaginar”

a nação, pois consegue perceber todas aquelas pessoas vivendo dentro do mesmo espaço e tempo.

Benedict Anderson aponta como elemento fundamental para a constituição da ideia de nação o fato de que a temporalidade no ocidente tenha sido transformada. Isto porque, na compreensão medieval cristã, a temporalidade era experimentada de maneira que a cosmologia e a história não se separavam. O presente não era considerado uma simples confluência de fatos, em uma relação de causa e efeito, mas era algo onitemporal, que sempre foi e será: “aos olhos de Deus é algo eterno, de todos os tempos, já consumado no fragmentário acontecer terreno” (AUERBACH, 2011, p.8). A ideia da simultaneidade com a eternidade na Europa cristã medieval foi transformada. Anderson se vale do exemplo de Auerbach para explicar essa afirmação: se Deus pediu para Abrahão matar seu filho Isaac e isso prefigurava a morte do próprio Cristo, não é possível considerar esses dois fatos como um passado e outro futuro, só se pode compreendê-los através da ação divina, que é a única que poderia planejá-los como tal (AUERBACH, 2011, p.9). Apenas uma visão vertical do tempo que tem o referencial em Deus pode compreender esses eventos como simultâneos. O passado e o futuro constituem algo consumado no presente em uma conexão entre deuses e homens. O historicismo, já perceptível nos autores iluministas, transformou essa maneira de sentir o tempo.

Walter Benjamin afirma que o historicismo apresenta a imagem “eterna do passado” (BENJAMIN, 2012, p.250), coisa à qual materialismo histórico deveria contrapor-se. O materialista histórico deve enxergar o sinal de uma imobilização messiânica dos acontecimentos. Como para os judeus, para quem o futuro é uma brecha pela qual pode a qualquer momento chegar o messias. A visão dessa brecha, desse “tempo de agora” (*Jetztzeit*) deve ser uma oportunidade para “explodir uma época determinada para fora do curso homogêneo da história;” (BENJAMIN, 2012, p.251)

O ideal de nacionalismo cívico é colocado por Benedict Anderson como relativo à Nação que vive em um tempo homogêneo e vazio. A noção provém de Walter Benjamin que, em suas *Teses sobre a História*, critica a crença da social democracia em uma marcha do progresso da humanidade em um tempo vazio e homogêneo. Segundo o pensador alemão, “a história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de ‘agoras’” (BENJAMIN, 2012. p. 249). Anderson demonstra em seu conceito de “comunidades imaginadas” a possibilidade material de sociabilidades anônimas enormes. Fundamental para a constituição da ideia

de nação é a compreensão temporal de simultaneidade experimentada como transversal, que atravessa o tempo vazio e homogêneo, marcada pela ideia de “entrementes”, pela coincidência do relógio e do calendário - a ideia de simultaneidade em um presente puro.

Essa nova concepção de tempo “vazio e homogêneo” secular, em que são contadas as horas, dias, meses e anos, está diretamente ligada à pretensa universalização do pensamento ocidental, ou melhor, à visão, dos próprios ocidentais, de que seus conceitos são universais. Para o pensamento colonizador aqueles que não compartilham de tais visões tem o direito e o dever de segui-los em direção ao progresso, caso contrário serão considerados “atrasados” nessa linha do tempo. Partha Chatterjee afirma que dessa compreensão de tempo vem a ideia de regra da diferença colonial, segundo a qual era defendido que as proposições normativas possuíam uma suposta validade universal e não se aplicavam à colônia em razão de alguma deficiência moral que lhe era inerente. Se a modernidade pode ser compreendida como atributo do próprio tempo, as resistências são rotuladas arcaicas ou atrasadas, compreendidas como a-históricas. (CHATTERJEE, 2004, p.71)

Chatterjee acredita que essa visão da modernidade é equivocada, posto que unilateral. Para o pensador indiano, as pessoas podem se imaginar no tempo vazio e homogêneo, mas não vivem nele: “O tempo homogêneo vazio é o tempo utópico do capital. Ele conecta linearmente passado, presente e futuro, criando a possibilidade de todas aquelas imagens historicistas de identidade, nacionalidade, progresso e assim por diante, que Anderson, entre muitos outros, tornou familiares a nós” (CHATTERJEE, 2004, p.71). Para o autor, esse tempo vazio e homogêneo pode ser compreendido por marxistas como o tempo do Capital, portanto o materialismo histórico deveria compreender sua ação como o tempo messiânico de Benjamin, contra a história universal historicista, já que a historiografia marxista teria um princípio construtivo em sua base. Apenas pensando uma forma temporal diferente os colonizados terão “uma oportunidade revolucionária de lutar por um passado oprimido.” (CHATTERJEE, 2004, p.231)

Rancière, por seu turno, entende que a ideia de tempo vazio e homogêneo é a base para o conceito de anacronismo. Ao igualar o tempo diacrônico com a eternidade na forma da crença em um presente puro, os historiadores contribuem para a propagação dessa forma temporal que vai contra a ideia de agência histórica.

Saleem, ao se valer da telepatia consegue perceber toda a simultaneidade da Índia. Ele recebe os pensamentos de todos dentro do território indiano e consegue sintonizar aqueles que deseja:

Eis o mundo tal como descoberto ali de uma torre de relógio dilapidada: a princípio eu não passava de um turista, uma criança que olhava através dos milagrosos buraquinhos de uma máquina Dilli-denko particular. Tambores batucaram em meu ouvido esquerdo (lesionado) quanto tive meu primeiro vislumbre do Taj Mahal através dos olhos de uma inglesa gorda que sofria de cólicas intestinais; depois disso, para equilibrar sul e norte, saltei para o templo Meenakshi Madurai e aconcheguei-me entre as percepções lanosas e místicas de um sacerdote que entoava uma litania. Passeei pela praça Connaught, em Nova Délhi, disfarçado de condutor de um jinriquixá motorizado, queixando-me azedamente a meus fregueses do preço da gasolina; em Calcutá, dormi em um cano de esgoto... (RUSHDIE, 2006, p.237)

E enumera outras tantas coisas que vê acontecerem ao mesmo tempo na Índia. O que Saleem vê, conforme a lógica borgeana enunciada pelo narrador do *Aleph*, é simultâneo, porém, a linguagem é por definição sequencial e por isso não é possível descrever o eterno. Borges tenta enumerar o que viu naquele falso *Aleph*, e só consegue mesmo expressar quando afirma que viu todo o “inconcebível universo” (BORGES, 2008, p.172). Disse falso *Aleph* porque é a conclusão do narrador ao final do conto, depois de ter pesquisado e descoberto que aquele era apenas um efeito óptico.

O Borges narrador tem uma pequena visão da eternidade assim que chega à casa dos Viterbo e visualiza as fotografias de Beatriz. Ele enxerga nessas fotografias a Beatriz que já morreu eternizada em vários instantes. Saleem, por seu turno, teve também uma prévia da eternidade que experimenta depois com sua telepatia. Através do “Dillie Denko” de Lifafa Das, Saleem vê imagens do Taj Mahal, do templo Meenakshi e do Ganges, de “Stanford Clips deixando a residência de Nehru; intocáveis sendo tocados; um grande número de profissionais formados dormindo sobre linhas de estrada de ferro...” Essa caixa-cinema de Lifafa Das, como outros falsos *Alephs*, é “apenas um instrumento de óptica” (BORGES, 2008, p.177). Nessa perspectiva, a telepatia de Saleem pode ser considerada também como um falso *Aleph* – uma falsa visão da eternidade – porque ela é o tempo da copresença na história. A eternidade se apresenta apenas clandestinamente nesse ponto geométrico que é o instante que se vê a simultaneidade da nação.

Nessa perspectiva, o presente puro da sincronia é essencial para a construção da nação moderna. Saleem presencia recorrentemente esse presente e procura explicitá-lo,

porém, não consegue enxergá-lo como uma oportunidade capaz de mudar a história. Isto porque sua visão da história é historicista, assim como ele é um sujeito que “caiu” no tempo vazio, ele “utiliza a massa dos fatos, para com eles preencher o tempo homogêneo e vazio.” (BENJAMIN, 2012, p.251)

Capítulo III

Joseph Anton

Em nome de Deus Todo-Poderoso. Existe um só Deus, a quem respondemos. Declaro a todos os fiéis muçulmanos no mundo que o autor do livro intitulado Versos Satânicos – livro escrito, editado e distribuído contra o Islã, o Profeta e o Corão – e todos os editores e responsáveis pela produção que conhecem o seu conteúdo estão, com o presente decreto, condenados à morte. Conclamo todos os zelosos muçulmanos em qualquer parte do mundo a executar esta sentença, para que ninguém ouse insultar as prescrições islâmicas. Quem alcançar o autor do livro, mas não tiver meios de executá-lo, deve submetê-lo ao tribunal do povo, para ser punido pelas suas ações. Quem morrer neste gesto será considerado mártir e seguirá diretamente para o céu. Que Deus abençoe a todos.

Não foi Vladimir Joyce, Marcel Beckett ou Franz Sterne que surgiu no ano de 1989. A combinação de nomes foi feita a partir de Joseph Conrad e Anton Tchekhov: Joseph Anton. Esse novo nome deveria ser usado apenas em ambientes privados, pois seu verdadeiro nome estava proibido de ser pronunciado em voz alta. A partir daquele momento, Salman Rushdie seria apenas a figura pública, um escritor condenado à morte por autoridades religiosas de um país diferente do seu. “Tinha passado a vida criando nomes para personagens de ficção. Agora, ao dar nome a si próprio, transformara-se numa espécie de personagem também.” (RUSHDIE, 2012, p.163) Ainda que de início possa parecer, essas palavras não são a justificativa para a escrita do que se nomeia “autobiografia ficcional”, já que a criação de um personagem chamado Joseph Anton atrela-se ao dia a dia da vida privada do escritor.

Para a análise do romance *Os filhos da meia-noite*, tomaremos como objeto suplementar a autobiografia de Salman Rushdie. Pode ser controverso em nossos tempos, para a análise de um romance, analisar a vida de seu autor. Porém, não partimos de uma leitura fundada em princípios do historicismo ou do biografismo, nem tampouco esperamos encontrar a intenção do autor escondida nas entrelinhas do texto a partir de sua vida privada. Não há relações causais entre acontecimentos da vida do autor e acontecimentos ficcionais de um romance por ele produzido. A relevância da vida do autor e de que maneira ela pode vir a ser aproveitado para a análise de um romance foi duramente discutida nos estudos literários durante o século XX e o debate segue contemporâneo. No entanto é preciso considerar que a vida de Rushdie após a publicação de seu livro *Os Versos Satânicos* (1989) transformou-se em assunto e entrou na pauta de discussões de pessoas de todo o mundo.

Era raro que notícias de interesse mundial se baseassem tão claramente nos atos, nas motivações, na personalidade e nos supostos crimes de uma única pessoa. O simples peso dos acontecimentos era um fardo esmagador. Ele imaginava a Grande Pirâmide de Gizé virada de cabeça para baixo, com o ápice repousando em seu pescoço. As notícias bradavam em seus ouvidos. Era como se todas as pessoas do mundo tivessem uma opinião. (RUSHDIE, 2012, p.146)

Interessamo-nos aqui especialmente pelo escritor enquanto sujeito inserido na experiência comum compartilhada de seus dias. O caso de Salman Rushdie é exemplar para pensarmos como a literatura pode influenciar a vida diária das pessoas. Um escritor

de ficção, nascido na Índia e educado na Inglaterra, escreveu um romance que elevou as tensões nas relações entre o Ocidente e o Islamismo. O romance *Os filhos da meia-noite*, escolhido como objeto de pesquisa, não foi aquele que causou tanto tumulto, já que foi publicado quase dez anos antes dos incidentes. Mas julgamos ser pertinente para o desenvolvimento de como é apresentado o problema da história individual e coletiva analisarmos como um romance ficcional provocou tamanha influência no real – chegando mesmo a influenciar decisões da política de chefes de Estado. E especialmente como Salman Rushdie constrói a narrativa de sua própria vida a partir de formas e recursos estéticos que já haviam aparecido no romance publicado trinta anos antes.

A centralidade dos debates a respeito da noção de autor na crítica literária simbolizou por muito tempo o individualismo e humanismo que a teoria da literatura, no século XX, pretendeu eliminar dos estudos literários. Essa constatação não exclui a importância de repassarmos o assunto já que a questão do sujeito – mais do que a do autor – perpassa nossa análise dos escritos, tanto ficcionais como não ficcionais, de Salman Rushdie. Por esse motivo, mesmo que sua autobiografia tenha sido escrita trinta anos depois de *Os filhos da meia-noite*, consideramos importante inseri-la na discussão de sua obra.

O romance aqui em pauta é construído especialmente na tensão entre o individual e o coletivo, entre o sujeito que se diz influenciador da história de toda uma nação e a sua real incapacidade de ação. A mesma tensão aparece na narração da autobiografia. A conclusão a que chega o escritor ao final de sua narrativa é de que os agentes da *realpolitik* não enxergaram na perseguição a um romance a anunciação velada do que estaria por vir: os ataques às torres do *World Trade Center*. Rushdie mostra na autobiografia que sua militância contra aqueles que estariam agindo contra a liberdade de expressão e outras liberdades conquistadas pelo Ocidente de nada adiantaram já que culminaram na morte de milhares de pessoas, e não apenas na de um único indivíduo: “A história de sua pequena batalha também estava chegando ao fim. O prólogo era passado e agora o mundo estava às voltas com o evento principal”. (RUSHDIE, 2012, p.605)

Para abordar a questão de como o autor se apresenta como personagem em sua autobiografia, faremos uma apresentação geral do debate acerca da figura do autor e também da questão da autobiografia. Dessa maneira esperamos visualizar como se apresenta nos estudos literários o papel do indivíduo criador na coletividade. Desse

modo, partiremos da apresentação dos debates dos estudos literários para discutirmos a maneira que se manifesta essa relação em um autor que, devido às circunstâncias de seu tempo, alcançou uma atuação que se estende muito além da esfera literária.

Pensar a relação entre política e literatura nessas obras literárias se torna necessário para analisarmos como Salman Rushdie acredita que um romance está ligado historicamente a ataques com aviões que derrubaram, não apenas metaforicamente, mas fisicamente, centros de poder da maior potência econômica de então. Abordamos de que maneira uma ficcionalização ou “descrição” do real pode ser um gesto político, como acredita o escritor.

Ao tomarmos uma autobiografia como objeto de pesquisa, deparamo-nos com uma discussão que não encontra consensos entre os críticos. Muitos se debruçaram sobre a questão da distância entre o autor e a narração de sua experiência. Considerada por alguns críticos como forma relativamente nova, discute-se primeiramente se a autobiografia deve ser considerada entre os grandes gêneros literários ou se está mais próxima do escrito jornalístico e da crônica. Pergunta-se se é possível compará-la e colocá-la no mesmo nível da tragédia ou da poesia épica e lírica. Mesmo a ideia de que se trata de um fenômeno surgido no século XVIII é imediatamente refutada pela menção das *Confissões* de Agostinho. Quando se tenta definir a autobiografia como gênero, tudo parece ser exceção à regra. O que está em jogo, portanto, é a possível não é o gênero ou o valor dos escritos biográficos, mas as possíveis convergências que potencializam entre estética e história.

3.1 O autor de *Os filhos da meia-noite*

E foi portanto por minha culpa que Ahmed Sinai mergulhou, nos dias que se seguiram ao meu nascimento, à dupla fantasia que viria a ser sua ruína, os mundos irrealis dos gênios (*djinnns*)¹⁷ e da terra sob o mar.

¹⁷ O tradutor escolheu traduzir como gênios. Porém, Rushdie escolheu não utilizar a palavra em inglês porque ao usar a transliteração do hindi *djinn*, se refere não somente a “gênio”, mas também a Gin, a bebida. Uma das imagens mais fortes da relação de Saleem com o pai se perde na tradução.

Uma lembrança de meu pai numa noite fresca, sentado em minha cama (eu tinha sete anos) e me contando, com voz levemente pastosa, a história do pescador que encontrou o gênio numa garrafa que o mar lançara à praia... – Nunca acredite nas promessas de um gênio, meu filho! Se você deixa sair da garrafa, ele o devora!

E eu, timidamente, porque farejava perigo no hálito de meu pai: -Mas, *abba*, será que um gênio pode mesmo viver dentro da garrafa?

Diante disso, papai, numa mercurial mudança de humor, soltou uma gargalhada e saiu do quarto, voltando com uma garrafa verde-escura com rótulo branco. –Escute –perguntou com voz de trovão –, quer ver o gênio aqui?

SALEEM SINAI

Rushdie em sua autobiografia narra os últimos dias de seu pai, Anis Ahmed Rushdie, que morreu com um câncer na medula óssea. Até seis dias antes de sua morte, como conta Rushdie, pai e filho tiveram alguns desentendimentos e não conversaram por anos. Anis Rushdie tinha problemas com bebidas, e durante a adolescência do filho os dois se desentendiam a ponto de Salman acertar um soco no rosto do pai. Mas o desentendimento final foi quando Anis leu *Os filhos da meia-noite* e se enxergou no pai de Saleem, Ahmed Sinai.

Na autobiografia, Rushdie conta também que seu pai o acompanhou em sua mudança para a Inglaterra realizada aos 13 anos. Durante uma semana estiveram hospedados em um hotel em Londres, e, uma noite, “Anis embriagou-se, e de madrugada pôs-se a sacudir o filho, gritando-lhe num palavreado tão chulo que o menino, que acordara apavorado, espantou-se com o fato de o pai simplesmente conhecer tais termos.” (RUSHDIE, 2012, p.27)

O modo como analisar as referências a fatos da vida pessoal de um escritor é uma questão que ainda gera muita discussão. Recentemente, uma corrente da teoria literária interessada em lidar com elementos biográficos encontrou novas sendas a partir da tradição francesa atrelada a Roland Barthes. A chamada crítica biográfica, conforme aponta Eneida Maria de Souza, se apropria da metodologia comparativa ao processar as relações entre obra e vida dos escritores pela mediação de temas comuns reunidos por um fio temático e enunciativo. (SOUZA, 2011, p.17) Nessa perspectiva, existe a possibilidade para o crítico reunir teoria e ficção, visto que laços biográficos são criados a partir da relação metafórica entre obra e vida.

Esses fios temáticos podem se apresentar apenas como traços, temas comuns entre a vida e a obra. Esses traços são reconhecidos por Barthes como “despistamentos” tal qual nos apresenta em seu prefácio a *Sade, Fourier e Loyola*. O francês, que até então defendia “a morte do autor”, escreveu uma obra que justamente tinha como título

o nome de três escritores. Para justificar tal escolha, no prefácio apresenta-nos uma noção literária, não propriamente um conceito, para lidar com a ligação entre a obra e a vida do autor: o “biografema”.

Como estamos tratando nesse trabalho da literatura tal qual se apresenta no Ocidente, especialmente com o romance, e não de mitos ou outras construções coletivas, não esperamos de maneira nenhuma refutar a existência de um sujeito empírico que escreve. E mesmo Barthes não o faz, já que, ao anunciar a morte do autor, afirma que na obra desse sujeito que escreve será possível encontrar alguns traços de sua vida. Barthes afirma que se ele mesmo fosse à época que escreve um escritor já morto:

...gostaria que a minha vida se reduzisse, pelos cuidados de um biógrafo amigo e desvolto, a alguns pormenores, a alguns gostos, a algumas inflexões, digamos: ‘biografemas’, cuja distinção e mobilidade poderiam viajar fora de qualquer destino e vir tocar, à maneira dos átomos epicurianos, algum corpo futuro, prometido à mesma dispersão. (BARTHES, 1979, p. XVII)

Com essas considerações, Barthes não pretende demonstrar ser a ficção produto de uma vivência pessoal e intransferível. Não se trata também de simplesmente reduzir a obra à experiência do autor, mas de ampliar o polo literário para o biográfico e a partir daí para o alegórico. Os relatos biográficos são tomados como reinvenção do vivido e não apenas como representações da realidade. O pai alcóolatra de Salman Rushdie aparece em referências explícitas em sua obra ficcional, mas não se trata da experiência única desse indivíduo nem de uma representação de sua própria vida. A partir do momento que ele se encontra narrado como fazendo parte da vida do personagem Saleem Sinai, ele se tornou uma alegoria estampada na imagem dos *djinnns* da garrafa.

Quando se pensa o autor na literatura, não se trata tanto da expressão de um sujeito quanto da abertura de um espaço onde o sujeito que escreve não para de desaparecer: “a marca do autor está unicamente na singularidade de sua ausência” (FOUCAULT, *apud* AGAMBEN, 2007 p.55) ou nos “despistamentos”. Para pensar o caso do autor, existe claramente uma contradição expressa, pois há sempre um ser empírico que proferiu o enunciado, mesmo a tese da morte do autor e outras que negam a importância de quem fala não poderiam ter sido formuladas sem esse alguém que escreve. O mesmo gesto que nega qualquer relevância à identidade do autor afirma sua irreduzível necessidade. E, conforme Agamben, para se entender essa a contradição é

preciso não confundir as noções distintas que constam no problema: o autor como indivíduo real e a função-autor.

O nome do autor não é meramente um nome próprio que “vai, como acontece com o nome próprio, do interior de um discurso para o indivíduo real e exterior que o produziu”, ele se situa, antes, “nos limites do texto.” (FOUCAULT, apud AGAMBEN, 2007, p.56) Existem certos discursos desprovidos, e outros, como a literatura, que são dotados da função-autor. Essa função caracteriza determinados modos de existência, de circulação e de funcionamento de determinados discursos na sociedade. Por exemplo, a distinção entre textos literários e científicos, que pode ser percebida na correspondência de modos diferentes da mesma função-autor, já que ela sanciona direitos e instaura discursividade. Essa função também se caracteriza na diferença entre a autobiografia e o romance: os lugares, as ausências são sentidas de maneiras diferentes.

... o autor não é uma fonte infinita de significados que preenchem a obra, o autor não precede as obras. É um determinado princípio funcional através do qual, em nossa cultura, se limita, se exclui, se seleciona: em uma palavra, é o princípio através do qual se criam obstáculos para a livre circulação, a livre manipulação, a livre composição, decomposição e recomposição da ficção. (FOUCAULT, apud AGAMBEN, 2007, p.57)

O sujeito como indivíduo vivo está presente através dos processos de subjetivação que o constituem e dos dispositivos que o inscrevem e capturam nos mecanismos de poder. Existem, portanto, dispositivos na sociedade que consolidam a função de um ser empírico vivo e o tornam um sujeito constituinte. Tomar como medida esse sujeito constituinte não significa fazer uma abstração a favor de uma subjetividade pura, mas tem como objetivo fazer aparecer os processos que definem uma experiência na qual o sujeito e o objeto “se formam e se transformam” um em relação ao outro e em função do outro.

Compreende-se o processo de subjetivação através do qual um indivíduo é identificado como autor de um certo corpus de textos e pelo qual esse sujeito pode aparecer na ordem do discurso. É nessa ordem, portanto, que se percebe que a marca do escritor reside na singularidade de sua ausência; a ele cabe o que Agamben define como o “papel do morto no jogo da escritura”. Nesse caso, o autor não é o morto, mas a condição do autor implica ocupar o lugar do morto, daquele que se revela apenas através dos sinais de sua ausência.

A vida dos infames, tal como tratada por Foucault, constitui para Agamben o paradigma da presença-ausência do autor na obra porque essas vidas aparecem na linguagem apenas sob a condição de continuarem “inexpressas”. Elas aparecem apenas por terem sido citadas por discursos de poder, embora possam, por um momento, relampejar.. Vale ressaltar, no entanto, que o gesto com o qual foram fixadas não as permite mais serem apresentadas. O gesto é compreendido como aquilo que continua “inexpresso” em cada ato de expressão, e o autor, como o infame, está presente no texto apenas como gesto. Assim, ao mesmo tempo em que possibilita a expressão, o gesto instala um vazio. O infame e o autor enquanto vidas nos aparecem por meio daquilo que silencia e distorce e que “põe em jogo” essas vidas. O gesto torna-as possível e lhes anula a intenção, pois as desloca para as margens do texto – e quem as põe em jogo fica intencionalmente na sombra. (AGAMBEN, 2007, p.59)

São vidas jogadas, não possuídas nem representadas, o que as torna um lugar possível, mas vazio, de uma ética como forma de vida. Uma ética que não se submete à lei moral, mas que sempre é colocada em jogo em seus gestos. Por esse motivo o autor continua sempre não realizado e não dito na obra, ele é o ilegível que torna possível a leitura, o vazio que precede o discurso e a escritura e que vai garantir a vida da obra através da presença da borda inexpressiva. O gesto ilegível, o lugar que ficou vazio é o que torna possível a leitura.

Se pensarmos a poesia como obra de um autor e na leitura procurarmos identificar os sentimentos e sentidos que ele desejou expressar no momento da escrita, nossa interpretação será de certa maneira simplista e incerta. Pode ser que apenas após a escrita esses pensamentos se concretizaram com um sentido para aquele que escreveu, assim como para nós que o lemos. Não queremos dizer também que o lugar do pensamento e do sentimento esteja no próprio texto. Os pensamentos e sentimentos exigem um sujeito que o pense e experimente. É importante a leitura de outrem, mas esse outro pode apenas ocupar o vazio deixado pelo gesto.

Trata-se, portanto, do lugar do pensamento e do sentimento. Agamben afirma que o pensamento é único e separado dos indivíduos, que se unem a eles através de seus fantasmas. O ter lugar da literatura não está nem no texto, nem no autor e nem tampouco no leitor: “está no gesto no qual autor e leitor se põem em jogo no texto e, ao mesmo tempo, infinitamente fogem disso.” (AGAMBEN, 2007, p.62). O autor é a testemunha, o fiador da própria falta na obra em que foi jogado enquanto o leitor é transformado em fiador do próprio ato de jogar de não ser suficiente. O autor e leitor

estão em relação com a obra sob a condição de continuarem inexpressos, e o texto irradia o testemunho dessa ausência.

O autor estabelece o limite da interpretação, embora a interpretação não se limite com a busca da intenção do autor. Onde o vazio do vivido é encontrado, a leitura deve parar, “pois tão ilegítima quanto a tentativa de construir a personalidade do autor através da obra é a de tornar seu gesto a chave secreta da leitura.” (AGAMBEN, 2007, p.63) O sujeito não é algo que possa ser alcançado como uma realidade substancial presente em algum lugar. O sujeito é colocado em jogo no embate com os dispositivos produzidos por eles mesmos e pela sociedade. Da mesma maneira que o autor continua inexpresso na obra – ao mesmo tempo que testemunha sua presença irredutível –, a subjetividade aparece e resiste nos momentos em que os dispositivos a capturam e a colocam em jogo. Uma subjetividade produz-se onde o ser vivo, ao encontrar a linguagem e a se lançar sem reserva ao jogo por ela proposto, exhibe a sua irredutibilidade a essa mesma linguagem..

O escritor do romance é o mesmo que o da autobiografia, porém, a maneira de se colocar em jogo e de criar dispositivos são diferentes nessas duas esferas literárias. Na autobiografia a referência ao autor aparece de maneira mais direta. Porém, precisamos investigar de que maneira o escritor faz menção a si próprio nesse tipo de texto. Quais foram os caminhos escolhidos e as estratégias traçadas nesse colocar-se em jogo.

3.2 Autobiografia

[...] pela primeira vez sucumbi à tentação que ronda todo autobiógrafo, à ilusão de que, como o passado só existe na nossa memória e nas palavras que tentam em vão encapsulá-lo, pode-se criar acontecimentos pretéritos simplesmente por dizer que ocorreram.

SALEEM SINAI

Quem faz menção a essa ilusão dos autobiógrafos não é Rushdie, mas Saleem. Em certo momento do romance o narrador mente a respeito do fim que levou Shiva como se, ao fazê-lo, tornasse esse fato inventado uma verdade.

O estatuto de autor de um texto biográfico não é determinado pelo objeto sobre o qual se escreve nem pelo redator, ainda que ambos sejam o mesmo sujeito empírico, pois o referido estatuto é antes de mais nada uma forma retórica para a representação ou dramatização do sujeito, destinada a constituí-lo como uma unidade.

Na verdade, não somos nunca causa da nossa vida, mas podemos ter a ilusão de nos tornarmos seu autor, escrevendo-a, com a condição de esquecermos que somos tão pouco causa da escrita quanto da nossa vida. A forma autobiográfica dá a cada um a oportunidade de se crer um sujeito pleno e responsável. Mas basta descobrir-se dois no interior do mesmo “eu” para que a dúvida se manifeste que as perspectivas se invertam. Nós somos talvez, enquanto sujeitos plenos, apenas personagens de um romance sem autor. A forma autobiográfica indubitavelmente não é o instrumento de expressão de um sujeito que lhe preexiste, nem mesmo um “papel”, mas antes o que determina a própria existência de “sujeitos”. (LEJEUNE, Apud MIRANDA, 2009, p.41)

Rushdie procura as causas de sua vida por meio da escrita, ao mesmo tempo em que contesta em autobiografia a ideia de um sujeito pleno e único. O fato de narrar em terceira pessoa o período em que viveu sob reclusão já é demonstrativo desse suposto sujeito múltiplo. Sua busca nos momentos de reclusão foi por uma individualidade que estava sendo reprimida por forças maiores. Ainda que não fosse capaz de lutar de igual contra essas forças, espera mostrar como lutou para não ser sobrepujado pelas contingências ao continuar escrevendo. Sua narração é permeada pela busca e contestação dessa individualidade de um sujeito pleno.

É reconhecido por parte da crítica que a autobiografia apareceu no Ocidente especialmente com o advento do individualismo moderno. Com a ascensão da burguesia e a vitória da forma-mercadoria, o sujeito liberal manifestou-se. Nessas condições das relações de produção e divulgação da arte, a literatura autobiográfica se consolidou como forma.

O senso comum diz que a autobiografia trata simplesmente de um indivíduo que narra sua própria vida a qual deve ser pautada por grandes feitos. Uma primeira definição elaborada pela crítica definia as autobiografias como um ato de discurso literariamente intencionado. A autobiografia pode parecer partir de um modo simples de referencialidade e representação porque supostamente parte de um sujeito cuja identidade é definida pelo nome próprio na capa. Para a análise do gênero é preciso atravessar a difícil relação entre experiência vivida e representação literária.

O individualismo é um catalisador da escrita autobiográfica. No que diz respeito ao individualismo, é interessante notar como alguns autores – como Christopher Lasch – afirmam que a autobiografia é uma manifestação reveladora narcisista, a exacerbação do individualismo. Ao mesmo tempo, está ligada à consciência de que a crise do

indivíduo representaria uma tentativa de esclarecer as relações entre a vida privada e a pública ou política. Afinal, por que a vida interior não conseguia oferecer nenhuma proteção efetiva contra as ameaças exteriores? Segundo essa corrente de pensamento, o individualismo burguês desembocou no beco sem saída do narcisismo quando assume a forma de uma autobiografia. Porém, não levamos adiante nesse trabalho essa crítica que diz respeito ao foro moral interior do indivíduo.

Rushdie teve que adotar um nome enquanto estava escondido. Ainda que esse seja um recurso para a escrita de sua autobiografia em terceira pessoa, supostamente aconteceu em sua vida, quando foi obrigado a utilizar o nome Joseph Anton em sua vida privada, enquanto Salman Rushdie era a figura pública. O nome próprio do escritor é tomado como ponto de partida para algumas definições da autobiografia enquanto gênero. Para Phillipe Lejeune, o objeto da autobiografia, antes do indivíduo, é o nome próprio. Esse autor define como pacto autobiográfico o trabalho sobre o nome próprio e sobre a assinatura que afirmam a identidade autor-narrador-personagem e remete em última instância ao nome do autor na capa do livro. No ato de escrita autobiográfica, aquele que enuncia o discurso deve permitir sua identificação no interior desse discurso. Seria no nome próprio que pessoa e discurso se articulam, antes de se articularem na primeira pessoa.

No entanto, ainda segundo Lejeune, a tensão não deve ser procurada em uma escrita supostamente verdadeira dos eventos empíricos e muito menos na análise interna do próprio texto, devemos procurar e analisar o contrato implícito ou explícito do autor com o leitor. Portanto, o que estaria em questão seriam os modos de leitura e a posição do leitor os quais geram efeitos contratuais que variam historicamente. A procura da tensão no interior do texto ou nos cânones de gênero deslocariam a questão. Para Lejeune, quando um texto autobiográfico desperta a suspeita entre autor e protagonista, não pode ser considerado como uma autobiografia. A autobiografia literária deve ser considerada como um discurso verídico e uma forma de arte que é situada na tensão entre uma possível fidelidade referencial e pesquisa estética.

Em nenhum momento da leitura de Joseph Anton é preciso duvidar da veracidade do que está sendo contado. Supostamente, “é tudo verdade”. Rushdie com a adoção de outro nome não faz o leitor duvidar da narrativa – ao contrário do que ocorre com *Os filhos da meia-noite* -, pois o efeito criado por esse recurso estilístico de se narrar na terceira pessoa com outro nome não é o de um narrador no qual não se pode confiar. Sabemos durante toda a narrativa que Joseph Anton é Salman Rushdie.

Para Starobinski, a autobiografia pode ser abordada a partir do que Benveniste chama de discurso-história, tendo em vista que a “enunciação histórica” diz respeito às narrativas dos acontecimentos passados e o “discurso” a uma enunciação que supõe um locutor e um auditor, pois, como na narrativa epistolar, tem a separação de um eu e um correlato tu, em que o primeiro espera influenciar o segundo.

Mesmo quando a autobiografia é enxergada como simples narração referencial, ela não deixa de ser uma auto-interpretação, e o estilo é indicador tanto da relação entre aquele que escreve e seu próprio passado quanto do projeto de uma maneira de apresentar-se para o conhecimento do eu por outro. Pelos motivos de retórica e estilo, a autobiografia pode facilmente deslizar para o campo ficcional e, ainda que exista um pacto, é possível que o conteúdo perca-se na ficção e não seja percebido facilmente pelo leitor, já que não necessariamente estará marcada por uma quebra. Na autobiografia o ato de escrever é privilegiado, o que pode favorecer a narração em detrimento da fidelidade a um caráter documental. O estilo não pode ser operado como um conceito determinante da especificidade na narração autobiográfica. O estilo e sua marca individual – em uma narrativa em que o indivíduo que escreve é o próprio objeto – tomam grande importância, pois acrescentam o valor auto-referencial implícito a um modo singular de elocução que explicita a auto-referência da narração a si mesma. O estilo está diretamente conectado ao ato de escrita e seu valor referencial remete ao momento da escrita, ao eu histórico e presente. Conforme esclarece Miranda,

Parece não haver motivo suficiente para uma autobiografia, se não houver uma intervenção, na existência anterior do indivíduo, de uma mudança ou transformação radical que a impulsione ou justifique. Se a mudança não afetou diretamente a vida do narrador, a matéria apta a tornar-se objeto de uma narração limitar-se-ia à série de eventos exteriores, mais condizentes à efetivação do que Benveniste chama de “história”, que prescindem de um narrador em primeira pessoa. Ao contrário, a transformação interna do indivíduo provocada por eventos externos proporciona material para uma narrativa que tem o EU como sujeito e objeto, sendo que a importância da experiência pessoal, aliada à oportunidade de oferecer o relato dela a outrem, estabelece a legitimidade do EU e autoriza-o a tomar como tema sua existência pretérita. (MIRANDA, 2009, p.31)

Elizabeth Bruss define como regra geral para as autobiografias o que ela chama de “ato autobiográfico”. Para ser reconhecido, o autor, narrador e personagem devem ser idênticos, as informações e eventos deveriam ser reconhecidos como verdadeiros,

passíveis de verificação e é esperado que o escritor tenha certeza de suas informações para através da escrita avaliar-se. Dessa maneira existiria uma característica sempre presente entre identidade, autor, narrador e personagem. A estrutura interna do texto serviria a esses propósitos para dessa maneira diferenciar-se do romance. Tal proposição reafirmaria um retorno ou mesmo uma permanência do regime representativo, como se seguir as regras de um gênero determinasse o grau de fidelidade e valor de uma obra literária.

Porém, enxergamos na autobiografia de Salman Rushdie algo além de um exercício de pastiche a partir de “formas vazias” ainda que utilizemos a noção de *forma autobiográfica*. Embora também vise à demanda do público e do mercado consumidor – pois a história de Rushdie está diretamente ligada ao mercado editorial – *Joseph Anton* faz parte de um conjunto de produções artísticas e possui pretensões estéticas. O que vemos nesse caso vai além de um sujeito pleno e uno porque o que está em jogo é também a relação entre vida e obra; sujeito e discurso; realidade e representação literária. Assumir o posicionamento de formas vazias anteriores à vida do sujeito e o cumprimento total de suas normas não condiz com o objeto e os modos de leitura ensaiados neste estudo.

3.3 Escritas de si

Começou a pensar num projeto provisório chamado “Inferno”, no qual tentaria transformar sua história em algo diferente de uma simples autobiografia. Um retrato alucinatório de um homem cuja imagem do mundo havia sido quebrada. Como todo mundo, ele tivera na cabeça uma imagem do mundo que fazia algum sentido. Tinha vivido dentro dessa imagem e compreendera por que era como era, e como se deslocar por ela. Então, como um grande martelo a oscilar, a *fatwa* espatifara essa imagem e o deixara em um absurdo universo amoral e sem forma no qual o perigo estava em toda parte e não se encontrava sentido. O homem nessa história tentava desesperadamente juntar os pedaços de sua imagem do mundo, mas os pedaços se soltavam em suas mãos como cacos de espelho e as cortavam até que elas sangrassem. Em seu estado demente, nessa floresta escura, o homem com mãos ensanguentadas que era uma versão dele mesmo encaminhava-se para a luz do dia, através do inferno, no qual passava por inúmeros círculos infernais, os infernos públicos e privados, os mundos secretos do terror, e na direção das grandes ideias proibidas.

SALMAN RUSHDIE

O projeto inicial de Rushdie foi escrever uma *autoficção*: criar um personagem que o representasse; trocar os nomes das pessoas criando personagens para elas também. Porém, ele logo abandonou o projeto de ficcionalizar os fatos de sua vida através de imagens alegóricas, como as do homem sangrando no deserto. A autoficção, segundo Eneida de Souza, é uma narrativa fundamentalmente surgida no pós-holocausto, promovendo deslocamentos em relação às narrativas que até então se fundavam em normas baseadas na fidelidade dos acontecimentos. Com a desestabilização do referencial ocorrido na pós-modernidade criaram-se caminhos para a estetização da memória. Essa estratégia referencial às avessas partiria de um “mentir-verdadeiramente” que reúne princípios enunciativos ligados ao teatro, já que constrói uma cenografia da enunciação. Trata-se de uma modalidade de performance, de uma montagem. Todavia, por mais que Joseph Anton também seja uma performance, Rushdie escreve a partir da ideia de fidelidade aos acontecimentos. Ele abandonou os planos de escrever uma autoficção, pois “sua história era interessante pela única razão de ter efetivamente acontecido. Não seria interessante, se não fosse verdade.” (RUSHDIE, 2012, p. 334)

A autobiografia de Salman Rushdie não pode ser considerada uma autoficção mesmo que possua um nome diferente do nome próprio do escritor. Rushdie criou o personagem Joseph Anton a princípio para ser chamado pelos policiais responsáveis pela sua proteção. Na autobiografia, J. Anton refere-se a essa parte de sua vida em que viveu escondido. Esse nome faz referência ao escritor ainda que não seja seu nome próprio, porém não faz nenhuma menção de que os fatos narrados são de alguma maneira ficcionais ou “inventados”. Sua individualidade lhe foi supostamente retirada durante os dias de proteção especial da Scotland Yard e ele, ao narrar essa fase de sua vida, espera fazer referência a fatos vividos para buscar essa individualidade que lhe foi tomada à força.

Sua *recherche* é baseada em seu diário, o registro daqueles dias em que viveu recluso, a partir do qual espera não cometer nenhum erro de cronologia como aqueles cometidos por Saleem e também para ser o mais fiel possível aos fatos. Porém, ainda que o registro sirva de suporte para garantir essa fidelidade, devemos lembrar o que diz Saleem, “... na autobiografia, como em toda literatura, o que realmente aconteceu é menos importante do que aquilo que o autor faz para persuadir seu público a crer.” (RUSHDIE, 2006, p. 359)

Por isso, diferente da documentação de sua vida pública disponível em jornais, Rushdie busca embasar a narração de sua vida particular em um tipo de documento, para, dessa maneira, não haver dúvidas quanto à veracidade de sua narração. Há o momento puramente memorialístico sobre sua infância e sobre a fase em que aventurava-se como um jovem escritor. Ficamos sabendo, por exemplo, a respeito de sua viagem à Índia antes da escrita de *Os filhos da meia-noite*, mas não é mencionado nenhum registro documental dessa viagem. A partir do momento em que foi condenado a morte, ele cria um registro claramente para a partir dele publicar algo no futuro. Houve uma primeira tentativa de escrita e publicação que não se concretizou até o lançamento do livro de memórias em setembro de 2012.

Quando alguém escreve um diário, submete-se naturalmente ao calendário. Segundo Maurice Blanchot (BLANCHOT *apud* MIRANDA, 2009, p.34), aquele que escreve o diário enraíza-se no cotidiano e na perspectiva por ele delimitada. A possibilidade de exatidão e fidelidade à experiência real devido ao curto tempo entre o acontecido e o escrito é maior. A autobiografia não consegue atingir o mesmo grau de precisão por se basear no caráter seletivo da memória, que seleciona e hierarquiza lembranças. Mas, ao mesmo tempo, essa maneira de agir da autobiografia permite que o caos e o contingente da experiência possam ser organizados pela reflexão que busca dar um sentido ao passado. O diário é fragmentado e fraturado pelo tempo diacrônico enquanto a autobiografia procura coesão e sentido. No diário é registrado o que é efêmero e descontínuo por uma escrita refratária a qualquer organização. Pois, como afirma Aristóteles, a poesia é superior à história porque confere um sentido à história, condenada a apresentar os acontecimentos segundo a (des)ordem empírica deles. Ou podemos retomar a ideia de Hayden White, que diz que o historiador retira sua *estória* da crônica e a organiza segundo relações motivicas. Rushdie criou uma fonte de consulta sobre seu próprio passado para então escrever sua autobiografia, que procura um sentido para todos os acontecimentos.

No diário, onde a desordem empírica dos acontecimentos é registrada, não há um pacto entre autor e leitor, o segredo é uma de suas especificidades. O diário é privado e em nossos tempos não se tornam públicos antes da morte do escritor. O sentido de sua escrita pode relacionar-se à lembrança e/ou ao desenvolvimento individual. A releitura traz a oportunidade para o autor pensar novamente sobre si mesmo, o emissor e receptor confundem-se na observação e revisão dos fatos passados a limpo.

O diário, como escrita para memorização, é observado antes da existência do romance ou da autobiografia e possui uma função mais ética que estética. As escritas de si, inseridas no regime representativo, cumpriam suas funções segundo suas regras. Uma autobiografia, para ser reconhecida como tal, precisava de sinais específicos, como a escrita em primeira pessoa. Já no regime estético das artes, as escritas de si confundem-se com as formas de arte. Como o romance realista que passou a utilizar também a primeira pessoa, o que destituiu a especificidade desse um traço como característico das escritas de si.

Na verdade, a ideia de se escrever vai além da autobiografia. Ao tratar desse assunto, Michel Foucault procura fazer uma genealogia da estética da manifestação do indivíduo. O *hypomnemata* é a primeira das práticas da escrita de si apresentada pelo filósofo francês. Essa forma de escrita era como uma agenda de anotações utilizada como guia de conduta, mas não como diários íntimos ou relatos de experiências espirituais que ficaram conhecidos com a literatura cristã ulterior. Anotavam-se citações, ações exemplares e outros tipos de conduta lembrados e escritos para serem relidos e relembrados para meditações posteriores.

Os *hypomnemata* não eram apenas registros para auxiliar a memória, mas também exercícios que deviam ser praticados constantemente, tanto no discurso quanto na ação. Eram, portanto, memórias-arquivo praticados com a função de aprimoramento individual. Não eram “narrativas de si mesmo” destinadas a investigar a consciência. Como escrita de si, “trata-se, não de perseguir o indizível, não de revelar o que está oculto, mas, pelo contrário, de captar o já dito; reunir aquilo que se pôde ouvir ou ler, e isto com uma finalidade que não é nada menos que a constituição de si.” (FOUCAULT, 1992, p.138) Desenvolvia-se, no período histórico em questão, uma ética orientada pelo cuidado de si que tinha como finalidade alcançar-se a si próprio para assim bastar-se. Esse é o objetivo: “fazer da recollecção do *logos* fragmentário e transmitido pelo ensino, audição ou leitura, um meio para o estabelecimento de uma relação de si consigo próprio tão adequada e completa quanto possível.” Pode parecer paradoxal que informações e conhecimentos exteriores fossem usados para buscar essa espécie de autossuficiência, mas se torna aparente que o que essa prática visava era converter verdades coletivas em verdade individual. Devido a seu caráter fragmentário e à presença de elementos heterogêneos, unificava as verdades através de um processo que passava pelo corpo e nele se concretizava. A própria identidade devia ser constituída através da recollecção de coisas ditas.

Na autobiografia de Rushdie vemos invertidos alguns aspectos dessa escrita de si que visa a converter verdades coletivas em individuais. Joseph Anton não é uma narração sobre a vida de um indivíduo que busca seu aprimoramento, mas a narração de uma história de um indivíduo lançado para a vida pública. Sua narração espera mostrar o contrário: que a verdade individual dele era também a verdade do Ocidente. Rushdie foi perseguido e condenado à morte, porém conseguiu se proteger. O Ocidente não teve o mesmo destino: foi condenado e executado em 11 de setembro.

3.4 Cartas

O senhor representa a face inaceitável do multiculturalismo, convertido, por deformação, numa ideologia de relativismo cultural. O relativismo cultural é a morte do pensamento ético, pois apoia o direito de clérigos tirânicos a tiranizar, de pais déspotas a mutilar suas filhas, de intolerantes a odiar homossexuais e judeus, porque agir assim faz parte da ‘cultura’ deles. A intolerância, o preconceito e a violência ou a ameaça de violência não são “valores” humanos. Não são as manifestações da “cultura” de uma pessoa. São as mostras da incultura de uma pessoa.

SALMAN RUSHDIE

Na cidade de Bradford, no Reino Unido, a população islâmica era de aproximadamente 50.000 pessoas. Nesse local, ainda no ano de 1989, aconteceu uma manifestação anti-Rushdie em que fizeram uma fogueira com exemplares do livro *Satanic Verses*. A queimada dos livros foi incentivada pelos líderes islâmicos do local. Além da própria queimada de livros e de todo tipo de questionamento ético que tal ato suscita, esse evento também gerou problemas políticos para Rushdie. O parlamentar inglês Bernie Grant afirmou publicamente que, como representante da luta negra no Parlamento, apoiava as manifestações em Bradford porque os que lá estavam eram negros. O mesmo parlamentar ainda afirmou que “queimar livros não é uma questão importante para os negros” (GRANT *apud* RUSHDIE, 2012, p186) e qualquer atitude contra essa prática era uma prova da tentativa dos brancos de impor seus valores ao mundo. E o trecho em questão aqui é uma simulação de resposta ao parlamentar por parte de Rushdie em sua autobiografia, mais de vinte anos depois do ocorrido.

Segundo Rushdie, Bernie Grant ao fazer tais afirmações não percebeu que as pessoas não estavam como negros nas ruas, mas como muçulmanos revoltados. Além disso, essas pessoas não estavam de maneira nenhuma lutando contra algum tipo de

racismo, que seria o teor do discurso do parlamentar. Não era a respeito de racismo que os debates políticos estavam deliberando, mas sim em relação à ilegalidade da blasfêmia. O *Labour Party* em geral acabou se posicionando contra as afirmações de seu parlamentar e reafirmando a luta contra a lei que instituía a blasfêmia, ainda em voga na época.¹⁸

Rushdie escreve uma carta posicionando-se a respeito da questão da blasfêmia direcionada ao rabino chefe Immanuel Jakobovits. O rabino teria dito que “Tanto o sr. Rushdie quanto o aiatolá abusaram da liberdade de expressão.” (RUSHDIE, 2012, p.185). Rushdie acusa-o na carta de usar-se de uma falácia lógica argumentativa ao fazer equivalência moral entre escrever um romance e a incitar pessoas a praticar um assassinato contra uma pessoa. Para Rushdie, como todos outros líderes religiosos, o rabino estaria defendendo a condenação daqueles que de alguma maneira ofendiam os credos e “sensibilidades” das religiões. Rushdie, para contrapor-se ao rabino, faz uma argumentação que considera lógica a respeito das religiões que lutavam pela instituição da lei da blasfêmia: se todas as religiões clamam serem portadoras da verdade, elas são a princípio incompatíveis, portanto as pretensões de autoridade e autenticidade se contradizem e são excludentes. Ao mesmo tempo, se são ameaçadas por descrentes, elas se unem como ocupantes da “Casa de Deus”, assim como os soldados romanos em um testudo para se protegerem dos ataques. Rushdie usa essa comparação histórica para criar uma imagem de um “testudo da fé”, ridicularizar as religiões e dizer que, por mais que pareçam ridículas, o importante é suportar os ataques.

O que estaria em questão para Rushdie a respeito da blasfêmia e dos ataques das religiões aos descrentes seria uma jogada política para garantir o poder, já que estariam colocando suas verdades de lado para se defender. Ele usa da estratégia retórica da carta para simular um destinatário, mas que todavia estará sem direito de resposta a essa interpelação direta.

Primeiramente ele inicia a carta ao rabino dizendo que tem muitos amigos judeus, a fim de eximir-se de ser acusado de antissemita em relação ao que tratará depois. Em seguida não leva em consideração a assertiva a respeito de ter ou não abusado da liberdade de expressão, mas questiona a lógica da comparação feita entre o romance e a *fatwa*. Não discute se existe ou não um limite para a liberdade de expressão, mas ataca a maneira como essa ideia foi exposta, não espera convencer ou

¹⁸ A blasfêmia foi abolida como ofensa da Common Law apenas no ano de 2008 com o Criminal Justice and Immigration Act. Conferir o item 79 do Ato: <http://www.legislation.gov.uk/ukpga/2008/4/contents>

dialogar com o destinatário. A carta pública serve menos de comunicação ao destinatário do que para Rushdie afirmar-se.

As missivas, conforme anota Foucault considerando-as uma modalidade de escrita de si, atuam também naquele que as recebe através da leitura e releitura. Mesmo tendo como destinatário uma pessoa outra que não aquela que escreve, constitui também exercício de escrita pessoal, pois age também naquele que escreve através do processo mesmo de escrita. Essa dupla função das correspondências faz com que se aproximem dos *hypomnemata*, mas não as caracterizam como um prolongamento destes. As cartas vão além porque não são simplesmente voltadas para o eu que as escreve, mas são também uma maneira de se manifestar a si próprio e aos outros. Ao comentar princípios de conduta, expor opiniões e contestar seu interlocutor, o remetente exercita-se e faz-se “presente” ao destinatário. Aquele que escreve a carta mostra-se e expõe-se ao exame do outro e, ao escrever, olha para si mesmo e escolhe a melhor maneira de se expor. A escrita de correspondências implica, dessa maneira, uma “introspecção” para a abertura de si para o outro. Na narrativa epistolar o olhar do outro é direcionado a coincidir com o olhar de quem escreve. Esse olhar está voltado para si próprio quando as ações cotidianas são narradas segundo as regras de uma ética.

É possível notar como a noção de indivíduo implicada nas escritas de si expostas por Foucault culminarão, na modernidade, nas autobiografias, nas quais será pensada as relações estabelecidas por um eu, que é sujeito da ação e, ao mesmo tempo, objeto da representação. O texto autobiográfico trata ao mesmo tempo da vida concreta do autor (sujeito) e da estrutura textual (objeto de representação). Não se pode confundir a autobiografia com os eventos empíricos que formam a dita vida de uma pessoa real já que o biográfico nessas narrativas perpassa ambas esferas.

Estamos trabalhando aqui com a escrita de Salman Rushdie, tanto a de si quanto a do outro. É interessante notar as formas trabalhadas em sua autobiografia. Além de narrar-se em terceira pessoa, em ver-se como “outro” durante quase todo o percurso apresentado dos anos de “exílio”, em alguns momentos do livro usa o recurso das missivas para criar uma referência direta de supostos diálogos com pessoas. Como se estivesse escrevendo em dois tempos diferentes, tanto o tempo da escrita como o do narrado. A lista de destinatários é longa e abrange diferentes tipos de sujeitos: leitores anônimos, escritores, familiares, personagens da ficção, Deus e Tony Blair.

Essa estratégia discursiva é usada em momentos diferentes de sua narração pessoal. Ainda no começo de seu período de reclusão parcial, quando a polêmica ainda

era nova e causava discussões acaloradas nos meios midiáticos, Rushdie escreve que a polícia lhe pediu para que não fizesse mais declarações provocadoras, mas partindo do princípio de que todas as declarações dele seriam consideradas provocadoras. Nesse período afirma que ainda sentia necessidade de responder a todos aqueles que estavam publicamente discordando de suas ações. Para se redimir desse período em que queria escrever cartas a todos os leitores, jornalistas, escritores, religiosos que o criticavam, resolveu escrever cartas hipotéticas que desejaria ter escrito na época.

Essas cartas hipotéticas que aparecem na autobiografia têm, em geral, um tom agressivo, interpelando diretamente aqueles que discordaram do escritor. Rushdie simula cartas para expor de maneira direta suas opiniões. Ele deixa de lado por um momento a narrativa em terceira pessoa de Joseph Anton para expor as opiniões do escritor da autobiografia, que se encontra no futuro daquilo que é narrado.

3.5 Multiculturalismo

Entretanto, e isto talvez a confunda, em questões culturais eu não sou um relativista e acredito firmemente nos universais. Nos direitos humanos, por exemplo, nas liberdades humanas, na natureza humana e o que ela deseja e merece. Por conseguinte, não concordo com a ideia do professor S. Huntington de que a razão é própria do Ocidente, e o obscurantismo, do Oriente. O coração é o que é, e nada sabe sobre pontos cardeais. A necessidade de ser livre, tal como a inevitabilidade da morte, é um universal. Pode não preexistir, dado que é consequência de nossa humanidade essencial, mas não é negociável. Eu compreendo, Religião, que isto possa confundi-la, mas para mim é absolutamente claro.

SALMAN RUSHDIE

Tais afirmações de Rushdie são fortes indicativos de uma certa ocidentalização, ou seja, podem demonstrar como especialmente após os anos de proteção da polícia e mudança para os Estados Unidos, ele sentiu necessidade cada vez maior de se afastar de qualquer caracterização que o distinguisse como pós-colonial ou pós-moderno. A partir de *Os filhos da meia-noite*, ficou reconhecida sua “militância cosmopolita” e especialmente o debate direto contra o que chamava de um “comunalismo” crescente na Índia, representado segundo ele pela ascensão do BJP.¹⁹ Esse comunalismo impediria a Índia de abranger a multiplicidade cultural dentro de seu território. Rushdie ficou

¹⁹ Bharatiya Janata Party: partido hindu, que tem como projeto a criação do Hindustão em oposição ao Paquistão.

reconhecido como um escritor de fronteiras, em cujos romances era possível vislumbrar o conteúdo teórico dos estudos pós-coloniais. Mas é possível reconhecer uma transformação de seu posicionamento político e estético. Especialmente após a *fatwa*, ele passa a defender ferrenhamente os valores do Ocidente, reconhecendo neles a única alternativa, já que apenas a partir desses valores que, segundo ele, seria possível a aceitação de culturas híbridas.

Ainda que reconhecidamente tenha quebrado paradigmas da relação da literatura de língua inglesa com a literatura produzida na Índia, é possível notar como sua trajetória aponta para a cultura de massa ocidental. Ele chama sua última mulher, Padma, de uma “ilusão”. Ela era uma modelo e eles se conheceram em uma festa em Los Angeles. Essa ilusão foi adquirida junto com seu deslumbramento pela liberdade adquirida em sua mudança para os EUA e especialmente pela posição contraditoriamente privilegiada que recebeu por ser um escritor jurado de morte pelos inimigos dos EUA. Ele teve acesso a festas do *mainstream* de Hollywood e de toda a classe artística norte-americana.

Ele sempre tinha sido pós-alguma coisa, segundo aquele discurso literário elitista que dizia que toda escrita contemporânea era mera consequência – pós-colonial, pós-moderna, pós-secular, pós-intelectual, pós-literatura. Agora, ele podia acrescentar sua categoria própria, pós-*fatwa*, àquele empoeirado *post-office*, e acabaria não apenas como po-co e po-mo, mas po-fa também. (RUSHDIE, 2012. p.431)

Ainda que apresentada de maneira irônica, essa afirmação pode ser considerada para a análise das obras aqui presentes. É inegável a transformação da figura pública de Salman Rushdie através dos anos, especialmente após a *fatwa*.

A questão multicultural é essencial à crítica pós-colonial. A partir da análise encetada por ela podemos pensar no posicionamento político de Rushdie através dos anos. Se ele próprio não se define dessa maneira, devemos investigar por qual motivo era reconhecido como tal. Devemos entender porque era reconhecido como pós-colonial e porque em sua autobiografia se posiciona contra essa corrente. O que não significa necessariamente que tenha mudado radicalmente suas posições.

A crítica pós-colonial tratou da questão multicultural de várias maneiras, embora esse não seja um tema específico dessa corrente crítica. O termo é usado politicamente por pessoas das mais variadas posições, motivo pelo qual Stuart Hall, um dos teóricos mais influentes do multiculturalismo, esforçou-se para criticar o uso de tal termo. Hall

afirma ser necessário diferenciar o que se entende por “multicultural” e “multiculturalismo”.

Multiculturalismo refere-se às estratégias e políticas utilizadas para governar e administrar conflitos que possam surgir devido a diferenças culturais dentro de um território com uma sociedade multicultural. Essa adjetivação de uma sociedade diz respeito às características sociais que se apresentam quando diferentes comunidades culturais convivem e tentam construir uma vida política comum, ao mesmo tempo em que se diferenciam por algum traço anterior ao convívio. É importante ressaltar que uma sociedade multicultural é aquela em que é percebida e negociada a heterogeneidade cultural, e, por esse motivo, ela é diferente do Estado-Nação moderno, que tinha como pressuposto a homogeneidade cultural baseada em valores universais, seculares e individualistas. (HALL, 2013, p.57)

No entanto, essa era uma era em que homens e mulheres se viam pressionados a definições cada vez mais estreitas de si mesmos, estimulados a se chamar de apenas uma coisa, sérvio, ou croata, ou israelense, ou palestino, ou hindu, ou muçulmano, ou cristão, ou baha'i, ou judeu, e quanto mais estreita ficava sua identidade, maior a perspectiva de confronto entre eles. (RUSHDIE, 2012, p.607)

Quando se fala em multiculturalismo, não se deve compreender como uma doutrina política única, com uma singularidade formal endurecida e imóvel. Quando Rushdie diz que Bernie Grant representa a face inaceitável do multiculturalismo e do relativismo cultural, devemos entender a que ele está se referindo. Seus livros de ficção foram considerados por alguns como paradigmas da questão multicultural, mas é necessário entender como pode ser inserido no multiculturalismo, pois como afirma Hall, existem vários multiculturalismos, mais especificamente cinco deles: o liberal, o comercial, o pluralista, o corporativo e o crítico.²⁰

A direita conservadora contesta o multiculturalismo por considerá-lo uma ameaça à integridade cultural da nação. O termo é contestado também pelos liberais, que afirmam que a busca da diferença compromete a autonomia da cidadania universal

²⁰O liberal aproxima-se da ideia de Estado-Nação, pois as diversas comunidades devem integrar-se ao *mainstream* uma vez que as particularidades culturais são toleradas apenas no espaço privado. O pluralista afirma as diferenças culturais entre comunidades dentro de uma política mais comum. O comercial acredita que o reconhecimento das diferenças faz com que elas se dissipem nos espaços privados, sem necessidade do embate entre os poderes. O corporativo tenta administrar as diferenças para o fortalecimento do centro. Já o crítico enfoca o poder, a “hierarquia das opressões” e os movimentos de resistência.

individual e a igualdade formal, pois estaria subvertendo o sonho de uma nação e cidadania construídos a partir de povos diversos.

“Se o terrorismo tem de ser derrotado, o mundo islâmico tem de embarcar nos princípios secularistas-humanistas em que se baseia a modernidade, e sem os quais a liberdade de seus países continuará sendo um sonho distante.” (RUSHDIE, 2012, p.604) Assim Rushdie se alinha a modernizadores de diversas orientações políticas que contestam o multiculturalismo, pois a vitória do universalismo da civilização ocidental sobre a particularidade étnica significa também a derrota do tradicionalismo. Nessa esteira é possível localizar o cosmopolitismo defendido por Rushdie, em que o sujeito é compreendido como algo contingente e desimpedido. Esse sujeito vai de encontro com o sujeito localizado em uma cultura específica no multiculturalismo.

3.6 Kolynos Kid

Mas estamos agora em Kemp's Corner, carros passam correndo como projéteis..., porém, uma coisa não mudou. Em seu cartaz, o Kolynos Kid está rindo, o eterno riso élfico do garoto de clorofílico gorro verde; o riso lunático do garoto sem idade, que interminavelmente aperta um inextinguível tubo de pasta de dentes numa brilhante escova verde: *Ah, que refrescante sensação de bem-estar!...* E talvez queiram pensar em mim também como um involuntário Kolynos Kid, a espremer crises e transformações de um tubo sem fim, fazendo o tempo jorrar em minha metafórica escova de dentes; um tempo limpo e branco com clorofila verde nas listras.

SALEEM SINAI

Saleem tenta se mostrar como o mais completo homem de seu tempo, ele não é um agente de transformação, mas alguém que “reflete” seu tempo. Ele não possui experiência para transmitir. Viveu sua vida toda esperando ser a imagem da nação, mas não agregou nada à coletividade. Ainda que explicita todos os modos de conexão que acredita ter com a história - ativo-literal, passivo-metafórico, ativo-metafórico e passivo-literal -, as duas únicas vezes que age em sentido “ativo-literal” são questionáveis: a canção de criança para manifestantes e a presença no golpe militar no Paquistão. Sua identificação com a propaganda de pasta de dentes nos faz lembrar o que diz Agamben sobre a experiência:

Daí o desaparecimento da máxima e do provérbio, que eram as formas nas quais a experiência se colocava como autoridade. O *slogan*, que os

substituiu, é o provérbio de uma humanidade que perdeu a experiência. O que não significa que hoje não existam mais experiências. Mas estas se efetuam fora do homem. (AGAMBEN, 2005, p.23)

Pois, assim como Saleem, Rushdie se retrata como um homem de seu tempo que acredita não ter conseguido transmitir sua experiência. Sua vida foi o prólogo de um evento maior: o 11 de setembro. O caráter intransferível da experiência foi um dos motivos pelos quais as pessoas responsáveis não enxergaram o que estava para acontecer.

Rushdie afirma que foi amaldiçoado com uma vida interessante que chega às vezes a parecer com um romance ruim escrito por ele mesmo. A narração dessa sua vida interessante é baseada, portanto, no que ela tem de diferente de todos os homens, pois de outra maneira seria considerada uma história coletiva, por não se basear na vida de um indivíduo. Sua narração que parte de um fato singular ocorrido com ele parece sustentar a privação da faculdade de intercambiar experiências que afirma Walter Benjamin.

Com a guerra mundial começou a tornar-se manifesto um processo que desde então segue ininterrupto. Não se notou, ao final da guerra, que os combatentes voltavam mudos do campo de batalha; não mais ricos, e sim mais pobres em experiência comunicável? E o que se derramou dez anos depois, na enxurrada de livros sobre a guerra, nada tinha em comum com a experiência transmitida de boca a boca. (BENJAMIN, 2012, p. 214)

O romance e a autobiografia ganham força no final do século XVII ao mesmo tempo que o individualismo burguês. Essas formas de escrita não conseguem mais transmitir a experiência para outrem porque são baseadas no inexperienciável. O romance, ao descrever a vida humana, leva o incomensurável a seus últimos limites, e era o cotidiano, o comum, e não o extraordinário que constituía a experiência que era transmitida por gerações. A experiência tem o seu correlato na autoridade, e não no conhecimento. A narrativa de Rushdie gira em torno da *fatwa* imputada a ele por Khomeini. A autoridade de sua autobiografia fundamenta-se nesse “inexperienciável” de ser condenado à morte e viver sob proteção policial.

A experiência, portanto, não simplesmente desapareceu, mas se encontra hoje fora do homem. Dessa maneira, não queremos declarar morta a experiência, o leitor, o autor ou mesmo Deus – como quer Rushdie. No sujeito moderno, coincidem o

conhecimento e a experiência, o sujeito torna-se uno onde convergem esses pontos. O mediador entre inteligível e sensível nesse novo sujeito da experiência é, como propõe Descartes, o *sprit* que se transformou depois no *Geist*, ou o “espírito de época”, que depois aparece em Schelling, Schopenhauer até Freud, como o *inconsciente*. Nessa ideia de inconsciente, a crise moderna da experiência se manifesta, pois mostra que as experiências mais importantes são aquelas que não pertencem ao sujeito, pois é um saber que não se sabe. É, portanto, um saber sem sujeito a quem não pertencem as experiências, pois pertencem a “aquilo” (Es).

É como a eternidade presente na historiografia, denunciada por Rancière: um problema filosófico resolvido através de um recurso literário. É o ser um “homem de seu tempo”, de que se preocupa a historiografia e que está no cerne da questão da experiência, a qual não se encontra mais no homem, mas apenas em seu tempo.

Portanto, esse sujeito moderno não pode alcançar a maturidade que levaria à consumação total da experiência. Para que isso acontecesse, a experiência seria compreendida como finita, algo que se poderia alcançar completamente e não simplesmente fazer. O sujeito do conhecimento pode apenas fazer, e nunca ter a totalidade da experiência, pois pode apenas acrescentar mais conhecimentos, que são infinitos. O tempo diacrônico percebido como uma negatividade horizontal não permite aos homens em nenhum momento alcançar a experiência. Pois o sujeito se parece com o instante em que se encontra: é apenas um ponto abstrato arquimediano abstrato. Nele se confundem o saber humano e o saber divino, o tempo dos homens e a eternidade de Deus.

Rushdie afirma não existir um sujeito único e total que daria conta do que chama de natureza humana. “Nas páginas de seu romance estava claro que o eu humano era heterogêneo, não homogêneo, não uma coisa, mas muitas, múltiplo, fragmentado e contraditório.” (RUSHDIE, 2012, p.605) E a literatura busca, segundo ele, essa amplidão da identidade humana. Quando conta sua própria história na autobiografia, o ato de reevocação do passado pessoal causa uma dupla cisão que diz respeito, simultaneamente, ao tempo e à identidade. O *Eu* reevocado de diferentes períodos é diferente do *Eu* presente e por esse motivo este último pode afirmar-se em todas as suas prerrogativas, já que o que é contado não são os vários *Eus* de outros tempos, mas um *Eu* em formação. Joseph Anton era o nome usado para se referir ao indivíduo sujeito à proteção policial; Salman era o nome usado nos ambientes privados pelos amigos e familiares; Rushdie era a figura pública que estava sendo perseguida.

Porém, conforme aponta Starobinski, a unidade do sujeito resiste na autobiografia às mudanças impostas pelo tempo, pois a manutenção da primeira pessoa na narrativa é o vetor da responsabilidade pelos atos cometidos no passado. A primeira pessoa é o suporte comum da pluralidade dos atos evocados com o presente, “sendo as mudanças de identidade melhor expressas pela contaminação do ‘discurso’ por traços da ‘história’, pelo tratamento da primeira pessoa como se fosse quase uma terceira.” (STAROBINSKI *apud* MIRANDA, 2009, p.31) Através da unidade do sujeito, a noção de indivíduo sai reforçada como no diário, nos *hypomnemata* e correspondências. Embora sua história pessoal seja narrada utilizando outro nome para referir-se a si mesmo, é o escritor Salman Rushdie quem está escrevendo. Sua autobiografia justifica as ações do Rushdie de vinte anos antes e o mostra pessoalmente vitorioso.

Conclusão

A maior parte do que acontece em nossa vida acontece em nossa ausência.

SALEEM SINAI

Saleem Sinai, narrador de *Os filhos da meia-noite*, revela um anseio épico de mostrar-se como a imagem do herói que a Índia precisaria para se formar como nação. Porém, ele fracassa em se tornar uma personalidade capaz de realizar em sua história pessoal os projetos designados para o Estado-Nação que surgiu no dia 15 de Agosto de 1947. Em uma primeira leitura, esse fracasso do narrador-personagem se mostra como uma crítica aos caminhos trilhados pela nova nação. Desde o primeiro parágrafo esperamos a concretização do destino de Saleem: “graças às ocultas tiranias daqueles relógios em lisonjeira saudação, eu havia sido misteriosamente algemado à história, meu destino indissolivelmente acorrentado ao de meu país” (RUSHDIE, 2006, p.19). O narrador cria uma expectativa no leitor baseado na tradição das ficções de fundação nacional. Dessa maneira, quando o narrador fracassa, entendemos que isso significa também o fracasso da nação. Somos levados a entender que sua vida pessoal seria uma alegoria da história da Índia, como se ele tivesse realmente cumprido o destino que lhe fora imputado pela carta de Nehru. Porém, ainda que supostamente se desfaça em pedaços ao fim da narrativa, a Índia continua “viva”. O projeto de nação de Gandhi e Nehru sofreu derrotas e obteve vitórias, mas o narrador de *Os filhos da meia-noite* apenas fracassa. O fracasso do narrador não é exatamente o da Índia e nem significa necessariamente o da Índia, mas o de um primeiro projeto de nação. Ele falha em ser o herói que a nação precisa, em uma perspectiva épica.

Vemos que a Índia teve sua história no século XX marcada pela presença de grandes líderes: Nehru, Gandhi, Indira, Jinnah, Moutbatten etc. A nação não precisava de mais um líder: o ponto máximo do fracasso das lideranças narrado é o período de Emergência decretado por Indira Gandhi. Os limites de um indivíduo em sua capacidade de influenciar e guiar a história são questionados na história pessoal de Saleem.

O grande fracasso de Saleem não é aquele que ele se esforça para mostrar. Afirmar que *Os filhos da meia-noite* é um romance pós-moderno por supostamente

pretender em algum nível desconstruir a historiografia ocidental, a partir de uma autoconsciência histórica, ratifica a visão de si mesmo de Saleem. A autoconsciência histórica se confunde com uma autoconsciência formal do romance já que parte da premissa do caráter duvidoso da narração levantado pelo narrador. Deveríamos suspeitar da narração porque o narrador toma os fatos históricos da crônica e os organiza segundo modos narrativos a partir de suas próprias condições motivicas. Dessa maneira, o narrador tem o poder de se afirmar algemado à história de seu tempo não importando o caráter de *verdade* desse fato.

Existe, no entanto, uma contradição em relação àquilo que Saleem afirma ser a história. A princípio, os acontecimentos históricos não aparecem somente como “pano de fundo” da história do sujeito porque influenciariam diretamente em sua vida. Porém, quando Saleem se refere à história da Índia, tende a fazer alusão aos grandes acontecimentos: o assassinato de Gandhi, intrigas políticas, golpes de Estado, guerras. Quando afirma que foi algemado à história, refere-se a uma história de grandes acontecimentos. Em sua lógica, ele estaria algemado à história porque acontecimentos importantes de sua vida acontecem simultaneamente a grandes acontecimentos da história. Com isso, espera mostrar-se como um homem de seu tempo, mas se revela fracassado por não ter realmente influenciado os grandes acontecimentos e ser apenas um reflexo deles.

A história como é apresentada pela historiografia científica tomou como configuração estético-política algo que pertenceu primeiramente à literatura. No sistema de representação a “dignidade dos temas comandava a hierarquia dos gêneros” (RANCIÈRE, 2009, p.47), isto é: tragédia para a nobreza, comédia para a plebe, pintura de história contra pintura de gênero etc. O regime estético das artes desfaz essa correlação entre tema e modo de representação. A autoconsciência histórica de Saleem é a retomada explícita do que se convencionou chamar de modernidade: a transformação dos modos de visibilidade e hierarquias representativas. Nesse caso, o estatuto de verdade é o mesmo tanto para a literatura quanto para a história.

O conhecimento histórico integrou a oposição quando contrapôs à velha história dos príncipes, batalhas e tratados, fundada na crônica das cortes e relatórios diplomáticos, a história dos modos de vida das massas e dos ciclos da vida material, fundada na leitura e interpretação das “testemunhas mudas”. (RANCIÈRE, 2009, p.49)

Existe, portanto, uma grande contradição no posicionamento histórico de Saleem: ele espera ser incluído na história como um herói (como nas velhas histórias de príncipes e reis), ao mesmo tempo, Gandhi quase não aparece em sua narração. A ideia do banal se mistura com os grandes acontecimentos. As massas são referidas como o “monstro de muitas cabeças” e ele é o indivíduo que se enxerga acima delas por ser um predestinado. O que está sendo discutido passa pela seguinte questão se o narrador é apenas mais um na multidão ou se é um sujeito agente. Os modelos de se escrever a história são ligados a uma ideia de destino comum, daqueles que “fazem história”. Porém, no regime estético das artes, todos os indivíduos são considerados como cooperantes na tarefa de “fazer” a história.

Compreendemos que, conforme deseja, Saleem está algemado à história, ainda que não influencie os grandes acontecimentos. Ele é a imagem de um “homem de seu tempo” que se enxerga vivendo no instante como ponto inextenso e inapreensível. Ele vive o *agora* sincrônico como a imagem da eternidade no tempo linear e contínuo. Saleem não fracassou em ser a imagem da nação, mas sua compreensão do tempo histórico faz com que a história seja vítima da sua própria historicidade. Ele não está ligado à história dos grandes acontecimentos, mas à história comum, como todos aqueles que compreendem o tempo como retilíneo e vazio. Segundo essa compreensão temporal todos vivem o instante sincrônico.

Para a transformação no modo de fazer e de escrever a história, “o banal torna-se belo como rastro do verdadeiro.” (RANCIÈRE, 2009, p.50). Para tal, é preciso arrancá-lo de sua evidência e transformá-lo em uma figura fantasmagórica, como na ideia do fetichismo em Marx, em que é preciso ir além da aparência da mercadoria para que seja possível ler nela a expressão das contradições. É também a ideia do inconsciente da psicanálise: o saber que não se sabe porque está fora do homem. Na historiografia, essa fantasmagoria do banal como rastro do verdadeiro é tomada na ideia da “crença em seu tempo”.

Saleem só poderia encontrar-se com a história se realizasse a crítica dessa ideia de presente como crença e semelhança da eternidade que se desdobra em um tempo horizontal vazio. Enquanto se move nessa experiência nulificada do tempo, nunca poderá alcançar uma história autêntica porque nunca poderá apropriar-se concretamente da própria história, pois é apenas um indivíduo que “caiu” na história. Será apenas um ser entre outros: formado pelo acúmulo de tempo.

Todos esses indivíduos que vivem juntos o *agora* formam para Saleem uma comunidade: a nação. Ele busca a historicidade em um projeto-nação no qual o Estado, e não os homens, é o sujeito da história. Ao evitar a menção a Gandhi, pode parecer que ela está se pautando em um modelo de nação sem lideranças e que tenha a comunidade como base. Porém, sua comunidade é baseada em uma ideia de universalismo secularista. Rushdie compreende as identidades locais como comunistas, no geral ameaçadoras do universalismo especialmente quando baseadas na religião. O indivíduo está suspenso na dialética do não-ser do tempo presente e por isso não consegue apreender a história no átimo, mas apenas como processo universal. A multidão é um monstro de muitas cabeças, todas as tentativas e referências ao sujeito fragmentado se perdem na busca por esse universal presente na eternidade.

Assim como Rushdie, que em sua autobiografia narra a si mesmo como um homem do seu tempo, sua vida é a alegoria da história do Ocidente no final do século XX e início do XXI. Ele se retrata como um homem em sintonia com o progresso e que, diferentemente daqueles que seguem alguma religião, sujeitos tratados por ele como “medievais”, localizados tarde demais no tempo horizontal, alcançou a modernidade desejada.

A moderna tecnologia da informação estava sendo usada a serviço de ideias retrógradas: o medieval fazia o moderno voltar-se contra si mesmo, a serviço de uma visão de mundo que detestava a própria modernidade – a modernidade racional, sensata, inovadora, secular, desafiadora, a antítese da fé mística, estática, intolerante, estultificante. A maré montante do radicalismo islâmico era descrita por seus próprios ideólogos como uma “revolta contra a história”. (RUSHDIE, 2012, p.132)

A ideia de modernidade da qual Rushdie parte é historicista. A “revolta contra a história” é colocada como similar a uma “revolta contra a modernidade” e demonstra como ele entende o avanço da história como o desenvolvimento no tempo homogêneo horizontal. Essa concepção histórica, segundo a qual aqueles que não seguem a linha temporal ocidental são atrasados, são “medievais”, é observada tanto no romance como em sua autobiografia. Ser moderno para Rushdie é ser um homem de seu tempo: é dessa mesma maneira que Saleem se apresenta enquanto narrador, e é assim que Rushdie conta sua própria vida. O tempo é compreendido como algo objetivo e exterior, fora do controle do homem, e não brota de sua ação e decisão. O problema, como salienta Agamben, é que:

Enquanto nos movemos no horizonte desta experiência nulificada do tempo, não é possível alcançar uma história autêntica, pois a verdade caberá sempre ao processo como um todo, e jamais o homem poderá apropriar-se concretamente, ou melhor, praticamente, da própria história. (AGAMBEN, 2005, p.119)

Saleem propõe modos de conexão para se referir à sua ligação com a história: ativo-literal, passivo-metafórico, ativo-metafórico e passivo-literal. Ele acredita ter atingido o modo ativo-literal apenas duas vezes: a primeira quando cai de bicicleta no meio de uma manifestação, na outra quando participa dos preparativos para o golpe militar no Paquistão. Suas outras ações só podem ser vistas em perspectiva histórica, metaforicamente ou na senha alegórica. Sabemos que ele é um indivíduo no tempo, compartilhando dessa sequência infinita de instantes vazios. Seu desencontro com a história não significa que sua vida não representou a desejada alegoria da nação. Seu fracasso encontra-se no próprio desejo de ser o reflexo de seu tempo, e não na impossibilidade de concretizá-lo.

O anelo nacional pela forma e por sentido procurados por Saleem em sua história individual o impedem de apropriar-se concretamente da história. Ele poderá apenas ser a imagem e reflexo da crença. Compreendemos, dessa maneira, porque Saleem afirma que “A maior parte do que acontece em nossa vida acontece em nossa ausência.” (RUSHDIE, 2006, p.32). Saleem fracassa porque procurava apenas a história dos historiadores, dessa maneira nunca consegue ter uma experiência do tempo que o permita apoderar-se forma prática da história. De maneira desesperada, enxerga na morte uma possibilidade de encontrar-se com a história que se encontra fora dele.

Referências bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.
- AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Tradução de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.
- AHMAD, Aijaz. A retórica da alteridade de Jamenson e a “alegoria nacional”. In *Novos Estudos CEBRAP*. Tradução de João Moura Jr. São Paulo: 1988. p. 157-181
- ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas: Reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. Companhia das Letras: São Paulo, 2008
- AUERBACH, Eric. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Martins Fontes: São Paulo, 1997
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Hucitec: São Paulo, 2010.
- BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*. Tradução Mario Laranjeira; revisão da tradução Andrea Stahel M. da Silva. São Paulo: Martins fontes, 2005
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012
- BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Tradução de Myriam Avila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Glaucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte : Ed. UFMG, 2005.
- BRENNAN, Timothy. *Salman Rushdie and the Third World: Myths of the Nation*. New York: St Martin's, 1989.
- BROOKE-ROSE, Christine. História palimpsesta. In *Interpretação e Superinterpretação*. Tradução de MF. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- CALVINO, Italo. *O cavaleiro inexistente*. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- CHATTERJEE, Partha. *Colonialismo, Modernidade e Política*. Tradução de Fábio Baqueiro Figueiredo. Salvador: Editora da UFBA, 2004.
- FESTINO, Cielo Griselda. *Uma Praja Ainda Imaginada: A representação da Nação em três romances indianos de língua inglesa*. São Paulo: Nankin Editorial, Edusp. 2007
- FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: *O que é um autor?* Lisboa: Passagens. 1992. pp. 129-160
- GINZBURG, Carlo. *Relações de força: história, retórica, prova*. tradução Jonatas Batista Neto São Paulo : Companhia das Letras, 2002
- HALBWACHS, Maurice. *A Memória Coletiva*. Edições Vértice: São Paulo, 1990

- HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.
- HOBBSAWM, Eric. *Nações e nacionalismo desde 1780: programa, mito e realidade*. Tradução de Maria Celia Paoli e Anna Maria Quirino. Edição especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.
- HUTCHEON, Linda. *A poetic of post-modernism*. New York: Routledge, 1988.
- KOSELLECK, Reinhart. *Crítica e Crise*. Tradução de Luciana Villas-Boas Castelo-Branco. Rio de Janeiro: EDUERJ: Contraponto, 1999.
- LALITA, K.; THARU, Susie. *Women Writing in India: 600 B.C To the Present*. New York: The Feminist Press, 1991.
- LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2009.
- MAAS, Wilma P. M. Dinardo. *O cânone mínimo: o Bildungsroman da história da literatura*. São Paulo: Editora da UNESP, 2000, c1999.
- MIRANDA, Wander Melo. *Corpos Escritos*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.
- MUKHERJEE: Meenakshi. *Realism and Reality: The Novel and Society in India*. Delhi: Oxford University Press, 1985
- PIGLIA, Ricardo. *Memória y tradición*. In Anais do 2º Congresso Abralic. Belo Horizonte: 1990. p. 60-66
- RANCIÈRE, Jacques. O conceito de anacronismo e a verdade do historiador. In *História, verdade e tempo*. Org. Marlon Salomon. Chapecó: Argos, 2011.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Tradução de Mônica Costa Neto. São Paulo: EXO experimental org. Editora 34, 2005.
- ROY, Arundhati. *O deus das pequenas coisas*. Tradução de José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- RUSHDIE, Salman. *Midnight's Children*. London: Random House, 2011.
- RUSHDIE, Salman. *Os filhos da meia-noite*. Tradução de Donaldson Garshagen. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- RUSHDIE, Salman. *Imaginary Homelands: Essays and Criticism 1981-1991*. Estados Unidos: Penguin Books 2010.
- RUSHDIE, Salman. *Joseph Anton: a memoir*. London: Random House, 2012.
- RUSHDIE, Salman. *Joseph Anton*. Tradução de José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- SOUZA, Eneida Maria de. *Janelas Indiscretas: Ensaios de crítica biográfica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- SU, John. *Epic of Failure: Disappointment as Utopian Fantasy in "Midnight's Children"*. In Twentieth Century Literature, Vol. 47, No. 4, Salman Rushdie (Winter, 2001), pp. 545- 568. URL: <http://www.jstor.org/stable/3175993> 04/05/2010 14:33
- WEICKGENANNT, Nicole. *The Nation's Monstrous Women: Wives, Widows and Witches in Salman Rushdie's Midnight's Children*. The Journal of Commonwealth Literature 2008 43: 65. <http://jcl.sagepub.com/content/43/2/65> 04/2013

WHITE, Hayden. *Meta-História: A Imaginação Histórica do Século XIX*. São Paulo: USP, 1995

WHITE, Hayden. *Trópicos do Discurso: Ensaio Sobre a Crítica da Cultura*. São Paulo: EDUSP, 1994