

GUILHERME AUGUSTO DOS SANTOS PÓVOA

PERSONAGENS À PROCURA DE UM AUTOR: SALMAN RUSHDIE E A
FLUIDEZ DA LINGUAGEM EM *HAROUN AND THE SEA OF STORIES*

Dissertação apresentada à
Universidade Federal de Viçosa,
como parte das exigências do
Programa de Pós-Graduação em
Letras, para obtenção do título de
Magister Scientiae.

VIÇOSA
MINAS GERAIS – BRASIL
2011

**Ficha catalográfica preparada pela Seção de Catalogação e
Classificação da Biblioteca Central da UFV**

T

P879p
2011

Póvoa, Guilherme Augusto dos Santos, 1987-
Personagens à procura de um autor: Salman Rushdie e a
fluidez da linguagem em *Haroun and the Sea of Stories* /
Guilherme Augusto dos Santos Póvoa. – Viçosa, MG, 2011.
v, 94f. ; 29cm.

Orientador: Gracia Regina Gonçalves.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Viçosa
Referências bibliográficas: f. 90-94

1. Rushdie, Salman, 1947- Crítica e interpretação.
2. Representação da linguagem. 3. Relações de gênero.
4. Polifonia. I. Universidade Federal de Viçosa. II. Título.


CDD 22. ed. 820.3

GUILHERME AUGUSTO DOS SANTOS PÓVOA

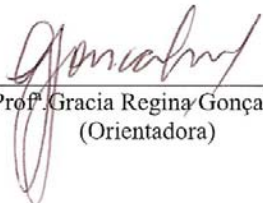
**PERSONAGENS À PROCURA DE UM AUTOR: SALMAN RUSHDIE E A
FLUIDEZ DA LINGUAGEM EM *HAROUN AND THE SEA OF STORIES***

**Dissertação apresentada à
Universidade Federal de Viçosa,
como parte das exigências do
Programa de Pós-Graduação em
Letras, para obtenção do título de
Magister Scientiae.**

APROVADA: 15 de fevereiro de 2011.


Prof. Eliana Lourenço de Lima Reis


Prof. Sirlei Santos Dudalski


Prof. Gracia Regina Gonçalves
(Orientadora)

AGRADECIMENTOS

À professora Gracia Regina Gonçalves, pela orientação sempre zelosa e perspicaz.

Às professoras Eliana Lourenço e Sirlei Dudalski pelas leituras atentas e pelas contribuições críticas a este trabalho.

À minha família, pelo apoio incondicional.

À Relines e ao José Geraldo, que acompanharam de perto as peripécias dessa viagem, meu muitíssimo obrigado.

À Patrícia, pelos minutos de sabedoria, sempre bem-vindos e reconfortantes.

Aos demais amigos que também me acompanharam nesse processo, muito obrigado.

Aos amigos do Mestrado, que, mesmo de longe, estão sempre a nos amparar nos momentos críticos.

À Adriana, sempre solícita.

Aos professores e ao Programa de Pós-Graduação em Letras, em especial, ao Prof. Nilson Guimarães e à Prof^a Joelma Siqueira, pelas contribuições valiosas para minha vida acadêmica nesse período.

SUMÁRIO

RESUMO	iv
ABSTRACT	v
INTRODUÇÃO	1
1. A LITERATURA E OS DISCURSOS DA NORMALIZAÇÃO	5
1.1. FICÇÕES DA NEUTRALIDADE	8
1.2. FICÇÕES DO PODER	15
1.3. DES-LEITURA: A PRÁTICA PÓS-MODERNA	18
2. NAVEGAR É (IM)PRECISO	27
2.1. IÇANDO VELAS: AO MAR DAS PALAVRAS!	27
2.1. A CONTA-GOTAS: O SUJEITO DESLIZANTE	33
2.2. RE-AUTOR-IZAR: HERÓI OU ANTI-HERÓI?	48
3. CONTANDO <i>HIS</i>-TÓRIA(S): O(S) GÊNERO(S)	61
3.1. TERRA À VISTA: À PROCURA DE UM LUGAR	61
3.1. CONTANDO <i>HIS</i> -TÓRIAS	69
3.2. ORIENTE, ACIDENTE: UMA QUESTÃO DE FRONTEIRAS	82
CONSIDERAÇÕES FINAIS	88
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	90

RESUMO

PÓVOA, Guilherme Augusto dos Santos, M. Sc., Universidade Federal de Viçosa, fevereiro de 2011. **Personagens à procura de um autor: Salman Rushdie e a fluidez da linguagem em *Haroun and the Sea of Stories***. Orientadora: Gracia Regina Gonçalves. Co-orientadores: Maria Cristina Pimentel Campos e Gerson Luiz Roani.

Salman Rushdie, atualmente um dos grandes nomes da literatura contemporânea em língua inglesa, é uma figura reconhecida pela sua contribuição às representações em que o conceito de identidade, local e global se entrelaçam aos da linguagem enquanto uma construção ideológica. A literatura revela-se, assim, um espaço propício ao olhar que questiona o uso autoritário que pode ser feito daquela. Contudo, ao invés de um discurso explicitamente denunciador ou panfletário, o autor estabelece um jogo ficcional em torno dos meandros da História em seus livros, desestabilizando pretensas verdades oficiais. Dessa forma, imprime sua experiência autobiográfica face à censura para incitar a desvalorização das ficções a serviço da opressão. Neste trabalho, analisaremos, portanto, a constituição do sujeito suscetível às mazelas do Poder em *Haroun e o Mar de Histórias* (1990) a partir de dois pontos: quanto à da fluidez da linguagem e das vozes inerentes do discurso. Estas, por sua vez, se ligam à questão da autoria e à reflexão do espaço de formação desse sujeito, visto dentro de sua complexidade contextual que envolve também outros parâmetros, tais como o gênero.

ABSTRACT

PÓVOA, Guilherme Augusto dos Santos, M. Sc., Universidade Federal de Viçosa, February, 2011. **Characters in search for an author: Salman Rushdie and the fluidity of language in *Haroun and the Sea of Stories***. Advisor: Gracia Regina Gonçalves. Co-advisors: Maria Cristina Pimentel Campos and Gerson Luiz Roani.

Salman Rushdie, currently one of the great names of contemporary literature in English is recognized for his contribution on representations in which the concept of identity, local and global intertwine to language as an ideological construct. Literature is thus a proper space for the questioning gaze on the inherent authoritarianism of the former. However, rather than a speech explicitly whistleblower or propaganda, the author establishes a fictional game on the paths of History in his books, destabilizing so-called official truths. This way, he prints his autobiographical experience towards censorship. In this work, then we aim at analyzing the constitution of the subject who is undermined by Power in *Haroun and the Sea of Stories* (1991) from two points: in what it concerns to the fluidity of language and to the inherent voices of the speech. These, on their turn, are linked to the issue of the authorship and the place of formation of this subject, seen inside his contextual complexity which involves other issues, such as gender.

INTRODUÇÃO

Mais de vinte anos se passaram desde que Salman Rushdie recebeu a *fatwa*¹ e, apesar desta estar ora inativa, a sua sombra ainda ameaça o autor. Em um curto ensaio chamado “Fevereiro de 1999: Dez anos de fatwa”, Rushdie (2007) faz um desabafo sobre o ocorrido. Logo no início, ele deixa claro que a *fatwa* foi um momento negro em sua vida e sua prática como escritor; contudo, ele a preza, pois esta designa sua dupla experiência: uma como a de um homem atado pelas cordas da censura, e outra como a de um homem livre. Isto significa que perder uma dessas “duas vidas” seria o mesmo que perder ambas. Sua relação com a censura torna-se, então, parte de sua experiência enquanto sujeito, influenciando seu posicionamento intelectual a respeito da literatura em geral. Para Rushdie, “[...] a melhor defesa das liberdades literárias está em seu exercício, no continuar a fazer livros desimpedidos, destemidos [...]” (RUSHDIE, 2007, p. 278). Isto significa que a própria linguagem, uma vez usada para oprimir, será a própria responsável pela reversão de seu quadro de opressão, tendo, portanto, um papel transformador e renovador do pensamento.

O fato de Salman Rushdie ser atualmente um dos grandes nomes da literatura contemporânea em língua inglesa projeta-o em diferentes contextos, colocando-o, ao mesmo tempo, como um produto da mídia e uma figura que contribui e incita debates provocativos sobre como as representações literárias de local e identidades se entrelaçam a construções autoritárias de linguagem (MORRY, 2007). Sua obra problematiza a questão de nossa identidade enquanto sujeitos que vivem em um mundo que muda constantemente, no qual a certeza de conceitos outrora inquestionáveis torna-se mais uma dentre tantas outras ficções que nos circundam. Rushdie coloca o migrante como figura central em suas obras, apresentando-nos, então, um mundo no qual o olhar do Outro primordialmente é contemplado. A literatura torna-se, assim, um espaço propício ao questionamento do uso autoritário da linguagem, ou seja, veneno e remédio estão no mesmo frasco, contendo as

¹ A *fatwa* é uma sentença de morte promulgada pelo líder fundamentalista islâmico iraniano aiatolá Khomeini. No caso de Rushdie, ela foi promulgada devido à publicação de *The Satanic Verses* (1989), romance em que este parodia o mito fundador da religião islâmica, ridicularizando Maomé no episódio o qual este teria recebido a escrita do Alcorão por inspiração divina através de versos ditados pelo anjo Gabriel.

condições de possibilidade que permitem que a palavra possa, então, converter-se em armas que adquirem poder de fogo.

Em seu romance *Haroun e o Mar de Histórias* (1990)², Rushdie nos apresenta uma obra que nos possibilita repensar esse poder que ora deglute, ora pode ser deglutido. Cabe a nós, então, como agentes, atentarmos para o mundo que nos circunda. Este olhar mútuo empreende a desmoralização do autoritarismo através dessa percepção da linguagem enquanto produto e produtora de ideologias. Sendo assim, em face de um astuto foco narrativo que explora este caráter ambivalente, podemos perceber que não há fixação de significados ou valores na realidade que nos cerca. A linguagem se constitui em um processo sempre contínuo, tornando-se uma instância que envolve o sujeito. É objetivo deste trabalho analisar como Rushdie problematiza de forma irônica, neste romance, o perigo da censura, criando estratégias que ressaltem a potencialidade da literatura no desnudamento da perversa construção ideológica do sujeito via linguagem.

Haroun e o Mar de Histórias (1990) é uma fábula que trata principalmente do impacto que a literatura pode ter sobre o mundo. Contudo, apesar de ser um livro escrito há vinte anos (ele foi publicado em 1990), percebemos que sua fortuna crítica, principalmente em língua portuguesa, demonstrou-se de certa forma exígua em relação às outras produções ficcionais de Rushdie. Percebemos que talvez isto se deva ao fato de que os estudos sobre a obra se aterem mais ao enquadramento da mesma dentro de um panorama que a insere nas discussões acerca da dita “literatura infantil”. Acreditamos, no entanto, que o romance ainda abre outras possibilidades de leitura, sendo igualmente rico em aspectos como o do jogo da linguagem no que concerne à problematização da mesma, concorrendo na conceituação e na constituição do sujeito suscetível ao uso autoritário que o Poder faz daquela.

A abordagem proposta por este trabalho, então, privilegia como começo de conversa a questão do deslizamento no espaço, despertando, assim, aspectos da obra que podem, ocasionalmente, dizer respeito a determinados procedimentos críticos literários de algumas vertentes contemporâneas ligadas à indeterminação das vozes no discurso. Reconhecemos, contudo, que o campo é vasto e que uma tentativa de totalizá-lo é somente uma ilusão, constituindo-se em mais uma contribuição aos

² Para fins de redação da dissertação, citaremos a versão traduzida da obra, de 1998. Devemos ressaltar, no entanto, que a análise feita aqui teve como base a versão original, em inglês, de 1991, da obra.

estudos literários e que, possivelmente, se abra um espaço de possibilidades para novas leituras e olhares sobre o assunto.

O problema dos prováveis limites na constituição do sujeito enquanto efeito da linguagem, então, torna-se a premissa para o que buscaremos analisar neste romance. Para tanto, escolhemos dois pontos que privilegiam este caráter da linguagem enquanto artifício que torna possível o desmantelamento de conceitos pretensamente inquestionáveis: a discussão da presença marcante do autor na obra e o espaço deste; bem como a constituição dos papéis de gênero nas personagens dessa fábula. Dessa forma, reconhecemos que lidamos com uma ficção que desconstrói limites e fronteiras, logo, estando no limiar, eventualmente nos aproximaremos também de conceitos tais como ocidental e oriental, ficção e realidade, homem e mulher, memória e fato histórico, local e nação, também desconstruídos nesta obra.

No primeiro capítulo, “Literatura e discursos da normalização”, tocaremos em alguns aspectos das relações entre Linguagem e Poder, bem como em suas implicações na constituição do sujeito. Nele, também discorreremos acerca da prática pós-moderna na literatura, que consiste em refletir sobre o poder da ficcionalização e a ficcionalização do Poder, lançando, assim, um novo olhar sobre a linguagem.

Seguindo-se a esta crítica, no segundo capítulo, “Navegar é (im)preciso”, abordaremos a questão da autoria em paralelo à focalização das personagens que viajam na fábula – o que nos leva à discussão de uma possível tentativa de retorno nostálgico na obra tanto no que concerne a procedimentos estruturais, bem como temáticos. Apesar de *Haroun e o Mar de Histórias* (1990) não ser uma obra autobiográfica *strictu sensu*, o autor se faz presente na narrativa diluído em instâncias não muito bem delimitadas. Assim, este capítulo se propõe, dentre outras coisas, a repensar o papel do autor no jogo da linguagem face à potencialidade de significação desta.

Como outro desafio, a impossibilidade de contenção das categorias estanques de significação, ou seja, o masculino e o feminino, sugere-nos, então, repensarmos a sua relação com a constituição dos papéis de gênero. O tema é desenvolvido no terceiro capítulo, “Contando *his*-tórias: o(s) gênero(s)”, no qual demonstraremos como Rushdie contesta a fixidez desses conceitos através do olhar de Haroun em relação aos homens e mulheres no romance, pertencentes a um universo demarcado e perpassado por influências e contrastes.

Propõe-se, assim, a investigação da obra escolhida enquanto um texto ficcional que se pensa enquanto tal, ou seja, texto enquanto *textos*, contribuindo para a formação crítica acerca do papel da literatura enquanto espaço político para a discussão de exercício do poder. O estudo que propomos tem, portanto, sua razão de ser como pesquisa na área da Literatura indo-inglesa, pois pretende, discutindo a obra escolhida como uma manifestação ficcional, abrir para o cenário literário contemporâneo outras discussões instigantes acerca da produção e de teorizações críticas afins dentro do campo da representação cultural, principalmente, da fruição que estas nos proporcionam.

1. A LITER-ATURA E OS DISCURSOS DA NORMALIZAÇÃO

Desnudar as convenções e as instituições sociais como construtos cuja significação e relevância lhes são geralmente atribuídos é função preponderante da literatura, a qual aguça-nos a percepção das mesmas, vistas, então, como produtos de linguagem ou simulacros de realidade, enfim, representações. Na abertura deste trabalho, falaremos, então, da incapacidade da linguagem de se traduzir, representar ou conter uma verdade absoluta, estando sempre passível de mudança; e de como esta porosidade ou maleabilidade propicia à manipulação ideológica.

Para falarmos das relações entre linguagem e Poder, bem como suas implicações na literatura contemporânea, alguns tipos de discursos se mostram importantes: os ligados ao intuito de neutralização ou normalização dos fenômenos sociais, os explicitamente críticos do uso do Poder e os que tramitam entre a reverência e a irreverência, geralmente marcados pelo prefixo “pós” em sua constituição. Nesta proposta de compreender o jogo do poder em exercício, desenvolve-se aqui uma mirada desconstrucionista. Desde que a problematização da crise do sujeito passou a ocupar boa parte das pesquisas nas ciências humanas, focaliza-se uma tendência a esta normalização como uma tentativa de adequação, conformação e propagação de termos como categorias estanques. Tal valorização terá consequências, assim, na própria constituição do sujeito, a qual nunca se dá a partir do nada, o que faz com que suas ações – antes, supostamente “dele”, o caracterizem como um sujeito histórico, engajado contextualmente. Este ingressa em um mundo “pré-fabricado”, onde determinadas posturas mais valorizadas e legitimadas do que outras o tornam, dessa forma, em um sujeito nunca pronto, mas sim, em constante formação. Fatores como classe, sociedade, gênero e religião trabalham, assim, na construção do que chamamos de subjetividade – que não se torna algo fixo, inato e de comum pertencimento a todos os seres humanos, mas que, de certa forma, se transforma em algo individual e/ou contextual em detrimento de fatores transcendentes, que não mais se aplicam, face à relevância do papel da linguagem.

O fato desta se tornar uma instância constitutiva do sujeito implica que uma realidade, múltipla e complexa, passa a ser o *locus* de ação deste, o qual se torna um agente do acontecimento discursivo. Baseado na teoria foucaultiana, Pedro Luís

Navarro-Barbosa (2004) coloca que este é “[...] um corte ou recorte que se realiza livremente na realidade, um acúmulo ou uma seleção de elementos [...]” (NAVARRO-BARBOSA, 2004, p. 109). A percepção de um sujeito que se torna o criador de sua realidade não se dá mais, então, em analogia a um deus criador (que cria a partir do nada e que se torna onisciente), mas, sim, como um “*bricoleur* participante”: um coletor compulsivo de informações, fatos, experiências, ficções (BELLEI, 1984). A realidade, passa, destarte, a ser um produto de *performances*, desse *mélange* discursivo, constituída através da atribuição de significados que damos a ela, sendo estes não só e puramente fabricados por cada sujeito, individualmente, mas também por milhares de discursos que os rodeiam, os dispersando “[...] em uma pluralidade de posições e funções [...]” (NAVARRO-BARBOSA, 2004, p. 109).

Dessa forma, determinados discursos tornam-se mais aceitos que outros em determinadas sociedades por causa de uma vontade de manutenção da ordem por hierarquias dominantes. Esses discursos se mostram como armas poderosas no combate contra a desordem, pois eles logram fixar valores, na contra-mão de um mundo que muda constantemente. Os sujeitos, enquanto *sujeitos* a esses discursos, vêem-se, assim, na posição de agentes de preservação ou de transformação desses valores – que, comumente podemos chamar de ideologia. Esta, fazendo *tabula rasa*, transforma algo complexo em simples, canalizando as peculiaridades de cada fator para um centro, único, e de preferência, imóvel. Por isso, o discurso de caráter neutralizador que geralmente atinge as massas é sedutor porque os *bricoleurs*, mal-acostumados com tanta informação, acabam por alienarem-se de sua constituição processual enquanto sujeitos. Imbuídos dos limites castradores das categorias em que já se encontram inseridos (como por exemplo, raça, classe e gênero), eles podem ter uma prévia do que são e do que não são capazes de alcançar (WEEDON, 1987). Os discursos do terror e dos estereótipos funcionam, assim, como ótimos aliados nessa busca por uma certeza em um mundo tão rico em variáveis, facilitando para esses sujeitos, inclusive, na criação das próprias narrativas acerca de si mesmos e dos outros.

Discursos de normalização, tais como os citados acima, servem, portanto, como exemplos que ratificam a ideia de que a representação do sujeito é um processo simples, ordenado, natural e/ou puro. A pretensão de um texto científico, por exemplo, ser neutro, destituído de quaisquer cargas pessoais, tenta encobrir o fato de

que sempre existe nele um posicionamento parcial. Sendo assim, uma tentativa de alcançar uma suposta neutralidade através de uma “limpeza do ambiente” se mostra falha à medida que termos como “normal” ou “natural”, já têm em si uma carga discursiva que visa à manutenção da ordem, ideal de objetividade e estabilidade, que se revela fictício. Tal objetividade e estabilidade, no entanto, revelam nada terem de natural, pois elas somente ocorrem através de uma reorganização ordenada das coisas, refletindo, dessa forma, interesses tendenciosos de quem tem o poder de “fazer a faxina” no ambiente, destituindo máscaras de neutralidade e uma ilusão de assepsia.

Zygmunt Bauman (1998), em seu estudo sobre o mal-estar da pós-modernidade, faz considerações sobre a idealização da pureza e a manutenção da ordem como resultados de um ambiente marcado pela instabilidade, que é própria da evolução histórica do homem. O sociólogo argumenta que a noção de “pureza” seria uma visão de mundo na qual as coisas estariam organizadas de modo diferente de como elas atualmente estão. Se, por um lado, pode-se pensar que a ordem seja necessária para a obtenção de um guia de segurança para o sujeito, por outro, essa mesma ordem que garante uma estabilidade aos acontecimentos não pode ser vista como óbvia e normal – ou seja, comum a todos –, pois o que é chamado de “ordem” é somente uma maneira particular de organizar a realidade. O próprio fato de o sujeito, assim como a escrita, ser um processo, já desconstrói a noção de que a estabilidade plena possa ser alcançada, pois *processo* pressupõe possibilidade de mudança – o que desestabiliza hierarquias estritas pré-definidas para a criação discursiva.

Dessa forma, tudo e todos dos quais dizemos sujeitos, mostrando-se diferentes da norma padrão, tornam-se uma ameaça à ordem vigente e devem ser eliminados. De acordo com Bauman (1998), o que é considerado como “sujeira” na sociedade são, na verdade, “coisas fora do lugar” (BAUMAN, 1998), que não se arranjarão de modo coerente com a ordem por vontade próprias. A manutenção da ordem se faz, dessa forma, através de um trabalho obsessivo de constantemente livrar o ambiente de toda a des-ordem. Para esta tarefa apresentam-se duas opções: reciclar o lixo ou descartá-lo. Bauman faz uma analogia dessa situação com a compra de um eletrodoméstico: comprar um aparelho novo, com mais funções que o antigo, pode ser mais rápido, prático e barato do que tentar reformá-lo. Sendo assim, a literatura produzida na atualidade também se apropria do espírito da época, colocando em foco

uma sociedade na qual a reprodução se torna a matéria que engendra a própria produção, como veremos, por exemplo, em toda uma gama de discursos normalizadores propagados via mídia. É necessário, então, que se lance um novo olhar sobre a deglutição dos fatos, com vistas a desnudar uma possível máscara de neutralidade na sua reprodução, haja vista que ela possa se tornar o próprio mecanismo de produtibilidade do texto. Assim é mister, antes de falarmos do texto literário, abordarmos seu próprio meio de construção: a linguagem, e como esta pode ser utilizada para se criarem ficções a serviço do Poder em suas várias máscaras – incluindo-se também suas decorrências na constituição do sujeito.

1.1. Ficções da neutralidade

A questão do sujeito e suas manifestações “nada além do texto” pode ser encarada a partir de três episódios que fazem parte do nosso dia a dia. Em primeiro lugar, considere-se a seguinte cena: em um aniversário, para que se coma do bolo, deve-se ingerir uma dose de “Com quem será?”, pergunta esta para muitos indigesta, em especial se vier acompanhada da resposta “Vai depender... se [o/a escolhido/a] vai querer”. O exemplo configura uma situação do gênero enquanto performativo³, situação esta na qual se privilegia a difusão e determinação de papéis sociais a partir da diferenciação sexual. O refrão pode se prolongar em várias versões, e o que poderia ser uma simples brincadeira de festa infantil acaba por se tornar um episódio digno de atenção para percebermos como a cultura se configura através de discursos, e, conseqüentemente, como o sujeito se constitui através deles, ou seja, na linguagem. Para tal sociedade em questão o casamento heterossexual seria considerado um ato *normal* para a classe dos homens e mulheres, um rito de passagem necessário ao reconhecimento social do indivíduo adulto e que pode levá-lo bem ou mal sucedido no que se proponha.

Outra imagem clássica que se faz presente nos comerciais e gira em torno do mundo doméstico ocorre no caso das margarinas⁴. A família “Doriana” é sempre retratada como um lar feliz, no qual os elementos básicos para se alcançar esse bem

³ O conceito, cunhado por Judith Butler (1990), é explicado no capítulo 3 dessa dissertação.

⁴ Agradecemos as discussões em torno desse clichê à Profa. Maria de Fátima Lopes (UFV).

supremo se encontram todos reunidos ali: o pai que sai para trabalhar de manhã, a mãe que, se faz o mesmo, é vista cuidando da casa, cercada dos filhos obedientes a irem ou chegarem da escola. Este tipo de comercial incide sobre o imaginário dos indivíduos que, de forma decisiva, vão se sentir estimulados a reafirmar a estrutura familiar. Mães como estas, verdadeiros “anjos do lar”, têm o dever de prover o sustento sim, mas, sobretudo, emocional na organização estrutural da casa e da família – reforçando, assim, um discurso estereotipado que apregoa determinados lugares e funções a determinados sujeitos.

Esse discurso, por ser mais valorizado em uma determinada sociedade, acaba por se naturalizar, assumindo nela, dessa forma, um lugar-comum na construção de subjetividades. Subsequentemente, ao fazer as mães mencionadas acima, por exemplo, assumirem esse lugar-comum, esse discurso se torna cristalizado e mais forte e difícil de ser contestado, pois “[...] a identificação pressupõe um relativo desconhecimento de seus próprios mecanismos, dos contrastes e das compensações através dos quais estruturamos nossa identidade [...]” (LEJEUNE, 2008, p. 184).

E quando, por acaso, tal não acontece? É possível notar em algumas séries de televisão de formato *reality show* que estas são também destinadas a famílias baseadas em união heterossexual. Este seria o caso de uma *Super Nanny*. Como uma instância da mesma veiculação ideológica, esta nos sugere perguntar se só haveria super-avós de mulheres “devidamente casadas”. Ou se, com a separação ou o abandono pelo parceiro, eliminar-se-iam as anciãs de cena. Diríamos que, pelo contrário, neste caso elas são mais necessárias e ficaria muito bem um chá das duas trocando impressões ao final do programa. A conformação da subjetividade a determinados padrões é considerada, assim, uma ação *normal*, vista como única em detrimento de outras marginais, evocando, assim, uma relação de poder.

Esses episódios do cotidiano servem, deste modo, como exemplos para ratificar a noção de que o sujeito, exposto a discursos vários que organizam sua realidade, é, sobretudo, um produto do efeito da linguagem – sendo constituído nela própria e podendo, ao mesmo tempo, ser agente da sua construção. Seguindo nessa esteira, Roland Barthes (2004) considera o texto como o espaço propício à criação subjetiva, pois ali seria onde o sujeito se escreveria, ou seja, através da linguagem, se criaria. De acordo com ele, “a escritura é esse neutro, esse composto, esse oblíquo onde foge o nosso sujeito, o branco-e-preto onde vem se perder toda identidade, a começar pela do corpo que escreve” (BARTHES, 2004, p. 57). Esse “neutro” de que

Barthes fala seria esse espaço do qual o sujeito poderia lançar mão para se transformar no que quisesse – o que reitera a escolha do termo “composto”, para tentar contemplar a complexidade do ato de escrever, levando, assim, ao leitor, a noção de texto como *tecido*.

Esta visão do texto enquanto bordado projeta de forma determinante a mão do autor, crença baseada na historiografia e defensora do cálculo geral de débito-créditos. Na verdade, a visão do autor como um deus criador que comanda a obra, por exemplo, se dava devido a um pensamento que privilegiava o que Jacques Derrida chamava de “necessidade logográfica”, ou seja, um retorno às noções de totalidade do *logos*, um discurso autossuficiente, dando-se uma percepção de coerência e de efetividade através do correto posicionamento de todos os elementos textuais. Esse posicionamento criaria uma ilusão de neutralidade do texto, fazendo com que os significados propostos pela voz autoral, por exemplo, se tornassem inquestionáveis. Então, numa primeira e fugaz euforia, pensou-se como o próprio Barthes na obliteração da pessoa autoral flaubertiana por trás da pena, propiciando-se um corte sincrônico pretensamente sistemático e despido de influências. Tal caráter sistemático seria posteriormente contestado pelos críticos pós-estruturalistas, segundo os quais, tanto a interpretação clássica de textos, quanto o uso indiscriminado de conceitos científicos revelavam uma certa ingenuidade.

Segundo Barthes, que se direcionará gradativamente desse movimento das práticas estruturalistas que aboliram o autor para uma visão mais expandida da autoria, o visível do texto é um resultado de estruturas simbólicas que se encontram sobre uma gama complexa de articulações que fazem com que, na maior parte das vezes, o leitor acredite nesses pressupostos e os considere como verdade. O autor, destarte, como um sujeito textual, não pode deixar de ser visto, sim, como um produto, mas de uma época, e suas ações ocorrem devido a investimentos culturais feitos nele no ato de leitura. Ele é, assim, um manipulador de signos e conceitos que, na verdade, não dependem de uma intenção subjetiva ou valor transcendental para serem lidos e interpretados. Nem, contudo, está isolado em uma bolha, mas, ao contrário, estaria remando “liquefeito” numa superfície como as águas, que vão e voltam entre significado e significante, como almejava Saussure na fundação das bases estruturalistas. A arbitrariedade do signo e a crença nos processos binários, entretanto, não dariam conta, por exemplo, de abarcar a concepção de que a própria fala possa já ser em “si” um texto, ou um processo de “escrita”. Valoriza-se este,

então, como espaço tanto de procura quanto de impressão de várias identidades. Isso vai ao encontro, então, das colocações derridianas sobre o descentramento da estrutura. De acordo com ele,

[...] Para designar esta produção, seria algum tanto ingênuo referirmo-nos a um acontecimento, a uma doutrina ou ao nome de um autor. Esta produção pertence certamente à totalidade de uma época, que é a nossa, mas ela já começou há muito a anunciar-se e a trabalhar (DERRIDA, 2002, p. 232).

Tais provocações irão solapar, de uma forma geral, para além de uma atitude meramente formalista, as bases da estrutura a que Derrida se refere como a metafísica ocidental. Sua proposta consiste em contestar a estrutura interna dos textos de modo a desnudar o que os enunciados por si só já escondem. Ela enfatiza que “[...] discurso, significado e leitura são travessias históricas, produzidas em processos de contextualização, descontextualização e recontextualização [...]”⁵ (CULLER, 1982, p. 128, tradução nossa). Contesta-se, assim, através da linguagem, arcabouços criados em torno da noção de transparência do Bom, do Belo e do Verdadeiro. Abandona-se, dessa forma, “[...] a referência a um *centro*, a um *sujeito*, a uma *referência* privilegiada, a uma origem ou a uma arquia absoluta” (DERRIDA, 2002, p. 240, *grifos do autor*).

Derrida denuncia por detrás desse favorecimento do *logos*, uma atitude de cunho político no sentido mais antropocêntrico do que se possa imaginar. Estabelecendo-se os pares, conseqüentemente estabelecem-se as hierarquias. Então, se a voz divina é lei, ela suscitaria uma suposta transparência. Seguindo o raciocínio, se existe centro, então formam-se as margens; “naturalmente” procede-se a uma normalização. Logo, por extensão à crítica dos binarismos, Derrida levanta o questionamento dessa sobrevalorização, por exemplo, da fala sobre a escrita. A partir disso, contesta-se o princípio de que uma correspondência biunívoca possa ser cristalizada também. Para Derrida, toda escrita leva a mais, mais e mais escrita, além do quê, como tal, todo signo possuiria, então, uma quantidade infinita de opostos diferenciais. O significado pleno, portanto, nunca poderia ser alcançado, pois a

⁵ “[...] But in its critique of philosophy and of other essentializing theories, deconstruction emphasizes that discourse, meaning, and reading are historical through and through, produced in processes of contextualization, decontextualization, and recontextualization. [...]” (CULLER, 1982, p. 128)

linguagem estaria sempre aberta a inúmeras possibilidades. Se a palavra perdida nunca volta da mesma maneira que veio anteriormente, o signo pode possuir significações tantas quantas vezes puder ser articulado em quantos contextos for possível.

A partir desses conceitos, questiona-se esse sistema binarista que caracterizaria os “assassinos” *tout court* da autoria. Se a significação é resultado dessa diferenciação dos elementos, esse jogo se dá dentro da própria linguagem, daí sua máxima de que não “há nada fora do texto”. As substituições infinitas decorrentes do jogo impedirão a chegada a um centro, a uma verdade, a um ponto de presença. A noção de *différance* (relacionando-se, em suas raízes etimológicas, à ideia de adiar, retardar, divergir, discordar) leva em conta que o signo, como algo que “está em lugar de outra coisa”, torna presente algo que está ausente, assumindo uma função substitutiva – função que, por se concluir em um determinado momento da leitura, está espacialmente marcada e se torna temporária. A escrita será, dessa forma, sempre adiada – o que nos conduz à percepção de que isso implicará na própria constituição subjetiva, pois, se a linguagem é o que constrói a realidade e se o sujeito se constitui naquela, então a ideia de que o *eu* é estável é fictícia (EAGLETON, 2006). A linguagem e o sujeito, então, enquanto processos, estão sempre passíveis à mudança, tornando-se, assim, fluidos. Como veremos adiante, um mesmo objeto, a própria Índia em si, vai oscilar de sentido ao olhar do europeu, mais ainda se captado pelo foco autocrítico de um autor com vivência diaspórica tal como Salman Rushdie.

É dessa fluidez que a crítica do escritor vai se nutrir. Na sequência do enredo, encontra-se um mar “poluído” de palavras que pede socorro e igualmente um herói que vive de contar histórias. Só que essas, descobre-se, vivem ameaçadas ao passar no gargalo da censura – esta sim, grande vilã e agente poluidora. A estratégia de denúncia da manipulação do poder, nota-se, envolve violência; e se a retórica do poder usa de violência, há de se explorar a violência da retórica. Essa violência não deve ser entendida como senso comum (uma agressão de um a outrem), mas sim, como um sistema de codificação que orienta e restringe os sistemas de diferenciação, que constituem a linguagem. Podemos considerar, então, que a partir do momento em que o texto não é mais somente uma página em branco, a carga ideológica daquele que escreve também se mostra ali. Um enunciado aparentemente ingênuo pode ligar-se a discursos que são introjetados através da transmissão de valores via

linguagem – valores esses que são legitimados por terem sido escolhidos como mais importantes do que outros dentro de um determinado contexto e que podem, sobretudo, evocar relações de poder.

Neste ponto, torna-se oportuno o fato de que, na trilha da constituição do sujeito enquanto efeito de linguagem, temos que resgatar as ideias de Mikhail Bakhtin no que tange à heterogeneidade discursiva. Levando-se em consideração que o sujeito é, assim, formado por vozes que o precedem, conseqüentemente, constroem-se nele verdades, e sua concepção de identidade será, assim, produto de uma organização linguisticamente constituída. Sendo assim, a noção de um sujeito estável se torna problemática. De acordo com Bakhtin (1990), este sujeito assimila, a todo o tempo, posições axiológicas que se encontram em suas múltiplas relações e interações com o mundo e dentro desse caldeirão heteroglóssico ele se forma. Assim sendo, assumindo uma posição estratégica, este sujeito, ao mesmo tempo que se move na sua realidade, também a assimila, tomando, adquirindo uma máscara que o permitirá evocar o que acredita ser sua própria verdade – processo contínuo este que ocorre através da transformação do discurso de outrem no discurso dele próprio. Essa assimilação é também contemplada na crítica de Rushdie ante o caráter de impermanência na constituição do sujeito migrante.

A fragilidade dessa noção de estabilidade é assim evidenciada ao mostrar-se esta como uma forma de organização discursiva ilusória, pois ela contempla somente determinadas constituições subjetivas, marginalizando, assim, tantos outros textos que podem compor o sujeito. A tentativa de totalização desse sujeito é, assim, vã, pois é desbancada devido ao jogo da linguagem. De acordo com Derrida (2002),

Se a totalização não tem sentido, não é porque a infinidade de um campo não possa ser coberta por um olhar ou um discurso finitos, mas porque a natureza do campo – a saber, uma linguagem e uma linguagem infinita – exclui a totalização (DERRIDA, 2002, p. 244).

A sagacidade de Rushdie irá saber explorar, como veremos, os encontros e desencontros, as imposições e hesitações que tomam lugar em muitas de suas caracterizações que exploram essa oscilação de alternantes posições axiológicas. É dessa forma que a escrita se torna como uma massa, um processo preponderante para a constituição do sujeito a partir da constatação de que todo texto tem, como elemento estruturante, uma carga de outros textos que determinará sua posição

ideológica. Em suma: a ideologia não está separada da escrita, bem como ela também não está separada da identidade, porque ambas não começam do zero, mas sim de textos anteriores a elas próprias.

Sob um outro viés dos estudos de linguagem, Michel Foucault (1986) argumenta sobre a relação desta com o poder, ao dizer que ele não se encontra em um ponto centralizador, mas, antes, disseminado em sistemas de interdição que procuram fazer o controle da produção de discursos na sociedade. Apesar de ele não falar especificamente em ideologia, pode-se sentir que esta permeia toda a crítica do poder, o que concorre para a nossa abordagem da constituição dialógica, heterogênea, do sujeito. Seguindo esse raciocínio, a proposta de Foucault não concebe o sujeito como unidade, tampouco o posiciona na origem do discurso. Assim, a criação do sujeito via discurso é confirmada à medida que aquele se encontra subjugado a este, passando a existir, assim, nele, como bem coloca Navarro-Barbosa (2004):

[...] É o discurso que determina o que o sujeito deve falar, é ele que estipula as modalidades enunciativas. Logo, o sujeito não preexiste ao discurso, ele é uma construção no discurso, sendo este um feixe de relações que irá determinar o que quer dizer, quando e de que modo (NAVARRO-BARBOSA, 2004, p. 113).

Se as máscaras que o sujeito assume são recursos retóricos, logo, estratégias de reconhecimento, o sujeito é, então, dotado de uma “[...] pluralidade de posições e uma descontinuidade de funções” (NAVARRO-BARBOSA, 2004, p. 113), o que põe em xeque a noção de uma continuidade histórica na construção discursiva. A máscara como discurso e como recurso liga-se a um outro ponto que nos interessa para a análise de *Haroun e o Mar de Histórias* (1990): a questão da autoria, que será tratada no próximo capítulo. Por ora, discutiremos como o uso de máscaras de neutralidade podem se constituir em ferramentas de manipulação ideológica, constituindo-se, por se tratar da linguagem, em instrumento do Poder.

1.2. Ficções do Poder

A queda dos regimes totalitários que marcaram o século XX poderia nos levar a uma crença na liberdade de expressão. Contudo, mesmo vivendo em uma aparente democracia, a manipulação das massas através do exercício do Poder continua sub-repticiamente presente. Este é exercido através da linguagem, que se torna o meio de expressão da subjetividade individual. Os discursos totalizantes, que a crítica à metafísica ocidental tanto tentou atacar nos últimos trinta ou quarenta anos, parecem tentar voltar sornateiramente através da recriação da Tradição por meio do reforço de mitos; mitos que, socialmente legitimados, adquirem um status de inquestionabilidade. Os ataques às torres gêmeas nos Estados Unidos em 2001, por exemplo, certamente constituíram-se numa das imagens que mais marcaram o início dessa década, e reforçaram a ideia de que estudos acerca da manipulação ideológica através da linguagem se torna uma necessidade cada vez mais constante nas ciências humanas no começo do século XXI. Este atentado terrorista, visto como marcante em detrimento de vários outros ocorridos na última década do século XX, desencadeou um temor em relação ao futuro das relações entre ocidente e oriente, recolocando em pauta questões que já vinham sendo discutidas há algum tempo, tais como a identidade cultural, a importância do olhar sobre o Outro (no caso, o oriental) e a possível obliteração dos fatos. Dentre outras coisas, a manipulação de imagem feita pela mídia em torno do fato só fez incrementar a síndrome do nacional. Ela foi notável, por exemplo, nos vídeos e fotos exibidos da atividade americana em meios de comunicação, que não mostravam o sangue, horror ou o nativo nas imagens veiculadas. Na verdade, para preservar a imagem da nação, o que mais ali se viu foi a poeira, dissimulando o real e expandindo a sensação de “invasão” que a mídia proporcionava. Além de implicações políticas, a destruição das torres gêmeas, principalmente, reforçou a noção de que as verdades que construímos são fluidas, e podem se tornar literalmente fumaça, deixando somente um rastro de perda, algo que somente existe na memória; ou que, talvez, nem exista mais de fato (BUCCI, 2004). A partir do terror, incrementou-se essa síndrome do nacional, fazendo com que, alienados de um passado recente, constituíssem-se simulacros do ódio que se queria condenado.

Nesse cenário, no qual a verdade é ameaçada por ataques de ordem simbólica, é necessário ponderar acerca do papel da linguagem, já que somos constantemente bombardeados com discursos, através do rádio, da televisão, dos jornais, mídias eletrônicas e comentários relativos. Sérgio Luiz Prado Bellei, em seu artigo “O novo humanismo: formas de descentramento”, fala sobre esse posicionamento que o sujeito contemporâneo assume, que é o de ser um “*bricoleur* participante”. Isso significa que possuímos vários discursos à nossa disposição e que, então, “[...] o homem deve definir sua função não em termos de uma teleologia, como no caso do realismo humanista, mas em termos de uma atividade de combinação [...]” (BELLEI, 1984, p. 318). Se vivemos na linguagem, se é ela que nos constrói, devemos nos atentar para o mergulho, para a imersão em “ficções” que levem ao fechamento e à castração do pensar.

Catherine Belsey (1980), por sua vez, afirma que a ideologia serve para obscurecer a realidade, criando verdades parciais que acabam por se tornar legitimadas. Retomando nossa discussão, podemos dizer que isso se aplica ao caso acima, pois percebe-se que desde que a guerra ao terror se intensificou após estes fatos, uma propagação ideológica de que muçulmanos seriam “agentes do mal” voltou à tona. A demonização do Outro é uma tática discursiva conhecida e antiga, mas que pode ainda mais ser efetiva e se passar despercebida, isto é, caso não tenhamos consciência de que a linguagem está sendo utilizada no interesse de um determinado grupo de pessoas, e que pode, assim, reforçar sua ideologia. Essa demonização, porém, pode ter um efeito inverso, pois, permitindo uma extrema vitimização, pode favorecer a ascensão ao poder de regimes fundamentalistas, tais como o Talibã. Em uma entrevista dada à revista *Veja* de maio de 2003⁶, Rushdie critica, por exemplo, a inserção do discurso religioso na esfera pública, pois, para ele, a religião pode se confundir com o poder e intrometer-se nas decisões políticas. Reforçando seu posicionamento esquerdista, o escritor diz que a tendência do espírito imperialista dos Estados Unidos pode levar a um extremo no qual o autoritarismo do Talibã ou a tirania de Saddam Hussein possam, por acaso, ser vistos como positivos face à luta política contra o discurso do ocidente.

O modo como o fato histórico teria sido disseminado nos meios de comunicação contempla, assim, a linguagem que, enquanto ferramenta que pode ser

⁶ Ver referência na bibliografia ao final da dissertação.

usada pelo Poder para a manipulação ideológica, pode ser igualmente usada pelo escritor para a reversão desse mesmo quadro. A ideia dessa ambivalência já era discutida por Platão em *Fedro* e foi retomada no estudo *A Farmácia de Platão*, de Derrida (2005). Em sua análise comentada do estudo clássico de Platão, o pensador francês retoma a utilização do termo *phármakon* no texto do filósofo grego, cuja significação contemplaria tanto “veneno” quanto “antídoto”. A discussão da linguagem como um artifício ora benéfico, ora maléfico, é contada por Sócrates no texto em que o semi-deus Theuth oferece um presente inventado por ele mesmo ao rei Thamus (considerado o próprio deus Amon, deus dos deuses). A situação passa a ser irônica a partir do fato de que o presente oferecido era uma receita (*phármakon*) que faria mais sábios os egípcios e os ajudaria a desenvolver suas memórias; este nada mais, nada menos, era a própria escrita. Thamus, contudo, não aprova um dom que era menor que o seu, pois sua palavra já era lei. Devido à atitude do rei, então, a escrita se emancipa e acaba se tornando um órfão parricida. Ao contrário de uma receita que cura, *phármakon* é, subsequente e concomitantemente, um veneno.

A utilização da linguagem como *phármakon*, assim, nos leva a entender que a transformação do tendencioso em algo natural, *normal*, e, conseqüentemente, em verdade, se abonado pela lei, é um processo que tende a perpetuar-se. Chris Weedon (1987), em seu estudo sobre linguagem e subjetividade, afirma que aquela seria

[...] o meio pelo qual as “verdades”, já fixadas sobre o mundo, a sociedade e os indivíduos são expressas. Essas supostas verdades são frequentemente reforçadas retoricamente por expressões como “sabe-se bem que”, “todos sabemos que” e “todo mundo sabe”, que enfatizam sua obviedade e põem uma pressão social nos indivíduos para que esses as aceitem [...]”⁷ (WEEDON, 1987, p. 77, tradução nossa).

Assim, o processo de normalização de determinados modos de ver a realidade faz com que o específico se transforme em geral, o massificado em clichê e o estereótipo em lugar-comum. Dessa forma, esses elementos se tornam mais valorizados em um determinado contexto. Sendo o sujeito, então, passível de ser constituído por esses textos que ele lê, torna-se agente de reprodução ou

⁷ “[...] the medium through which already fixed ‘truths’ about the world, society and individuals are expressed. These supposed truths are often rhetorically reinforced by expressions such as ‘it is well known that’, ‘we all know that’ and ‘everybody knows’ which emphasize their obviousness and put social pressure on individuals to accept them [...]” (WEEDON, 1987, p. 77)

transformação desses discursos. Repensar o conceito de sujeito, então, faz com que o posicionamento político se torne, portanto, mais presente que nunca. Afinal, recolocar o homem como centro de sua prática, enquanto sujeito que comanda e transforma sua realidade, exige repensar o posicionamento político enquanto “processo” de autoritarismo, que é feito através da linguagem (BELLEI, 1984). Rushdie, assim, tem como marca em sua produção intelectual uma luta contra o cerceamento da expressão individual. Se o signo que, pretensamente, denomina-se como a única forma de ler o mundo (única e natural) é autoritário e ideológico em seu caráter de substituição de “uma coisa por outra” (EAGLETON, 2006), o autor, então, aproveita-se do caráter fluido da linguagem para desestabilizar as “verdades” legitimadas, para contestar o fechamento da linguagem, de ideias e de subjetividades. “[...] A voz de Rushdie é pessoal, mas também é política [...]”⁸ (BLAKE, 2001, p. 46, tradução nossa). Sendo assim, se torna uma força inquiridora que revisa os artifícios utilizados pelo Poder em suas obras – o que nos direciona para a próxima discussão.

1.3. Des-leitura: a prática pós-moderna

Nesse sentido de revisão do simbólico, colocamos em foco nosso objeto de estudo, a literatura, como pertencente a esse contexto onde a memória pode se perder facilmente e o Poder pode se infiltrar sorrateiramente com o intuito de oprimir e subjugar. A obra de Salman Rushdie como um todo, e mais especificamente a fábula *Haroun e o Mar de Histórias* (1990), que analisaremos nos capítulos seguintes, torna-se bastante produtiva quanto à prática de privilegiar a ficção como campo de transformação cultural; resgatando um dos efeitos da literatura: a ampliação do nosso universo, nos ensinar a conceber e organizá-lo de outras maneiras. O escritor utiliza a linguagem, então, como um remédio contra os mandos e desmandos do Poder, pois, ao criar de forma paródica uma fantasia lúdica, esta pode soar como um pesadelo para o sujeito hegemônico. Ao criar uma história que, como veremos adiante, é uma reinvenção de muitas outras, ele entra em consonância com o que

⁸ “Rushdie’s voice is personal, but it is also political, [...]” (BLAKE, 2001, p. 46)

Bakhtin (1995) argumenta sobre o conteúdo vivencial e a atribuição de significados que fazemos ao utilizarmos a linguagem para nossos fins. A obra de Rushdie, então, é um exemplo de como a linguagem é utilizada para contestar “[...] o papel da ideologia no mundo que ela tenta definir” (GORRA, 1997, p. 7, tradução nossa).

Consoante à proposta de Rushdie na qual ele coloca a ficção como um espaço de luta política, devemos salientar que o texto é esse lugar que poderá trazer à baila esses valores legitimados socialmente, ora os reforçando, ora os contestando. Dessa forma, a importância de se conhecer o passado é preponderante, pois algo novo somente aparece a partir de um antecessor; e o fazer literário (em toda sua amplitude) não deixa de ser um processo histórico nesse sentido. O conceito do “novo” é, dessa forma, essencialmente comparativo.

Tendo-se isso em vista, o que se obtém de um livro somente é adquirido em virtude do que se pode oferecer a ele. O diálogo se concretiza, assim, quando há o contato de ideias, quebrando e confirmando horizontes de expectativas. A literatura, então, enquanto transfiguração da experiência humana, presta-se a este ato de relacionar o nosso conhecimento de *mundo* ao *conhecimento* do mundo dos textos (HUTCHEON, 1991). Barthes (2004) mesmo considerou a própria intertextualidade⁹ como pré-requisito de existência da textualidade, colocando a prática de leitura intimamente ligada à da escrita, como podemos ver no trecho a seguir:

[...] o Texto pede que se tente abolir (ou pelo menos diminuir) a distância entre a escritura e a leitura, não pela intensificação da projeção do leitor sobre a obra, mas ligando-os a ambos numa só e mesma prática significante. [...] A redução da leitura a simples consumo é evidentemente responsável pelo ‘tédio’ que muitos experimentaram diante do texto moderno (‘ilegível’), do filme ou do quadro de vanguarda: entediá-los quer dizer que não se pode produzir o texto, jogar com ele, desfazê-lo, *dar-lhe partida* (BARTHES, 2004, p. 73-74, *grifos do autor*).

Dessa forma, a noção de que continuamos a dialogar com o passado, apropriando-nos de um discurso que não é somente nosso, mas também dos outros (BAKHTIN, 1995), constitui-se um fato preponderante para entendermos a proposta de Rushdie em *Haroun e o Mar de Histórias* (1990) em sua tentativa de “eliminação

⁹ Privilegiamos o teórico francês por sua figura emblemática quanto à morte do autor. O termo intertextualidade, porém, deve ser compartilhado, ou antes, referido primordialmente à Julia Kristeva, que na herança de Bakhtin o cunhou. Dado ao nosso enfoque em autoria, dedicamos espaço, contudo, aos teóricos mais voltados para essa questão do autor, enfim.

de um ditador” (CAZZATO, 1995) através da possibilidade de escrever. Aberta a trajetória, ele reitera que não existe uma originalidade plena no contar de novas histórias, mas sim uma reescrita infinita de textos que circulam em todos os lugares e que constroem a história do próprio ser humano. O romance do autor indo-inglês contempla, assim, criativamente, esse diálogo com a Tradição através de uma reinvenção de diversas obras canônicas orientais e ocidentais, bem como também de músicas, filmes, provérbios populares e discursos do senso comum, sendo, assim, um texto que não pertence a uma pena somente, mas a muitas. A visão crítica da apropriação de textos com determinado fim já coloca em si uma profundidade no campo da visão crítica dos aparatos retóricos do Poder, os quais se veem ridicularizados no romance.

Portanto, como veremos adiante, a presença de uma voz autoral na obra de Rushdie é bastante sintomática do fato de que a proposta dele vai de encontro ao discurso que se pretende único, autoritário e verdadeiro, sendo, porém, ingênuo em sua concepção de autenticidade, pois se faz dentro de um código com determinado fim. Dessa forma, contestar as “verdades” circulantes, assim como a “verdade” do cânone, é o que Rushdie fará na ficção (e na vida). Sua escrita desestabiliza as representações do imaginário ocidental e oriental através da prática paródica pós-moderna.

Como sugerido, Rushdie usa os discursos da história para poder questionar a pretensa veracidade deles, dando assim, uma nova possibilidade para os fatos narrados. Em consonância com o que Linda Hutcheon (1990) postula sobre a paródia pós-moderna, a qual diz que esta seria uma “[...] forma problematizadora de valores e desnaturalizadora de reconhecimento da história (e através da ironia, da política) das representações”¹⁰ (HUTCHEON, 1990, p. 94, tradução nossa), Rushdie constrói seu texto para desestabilizar concepções cristalizadas sobre o eurocêntrico e o Outro, levando o leitor à noção de que os discursos que o circundam não passam de representações construídas, ou seja, ficções em si. Ao ler-se uma narrativa como a de Salman Rushdie, deve-se ter uma consciência de que é uma “[...] ficção contra sua ficcionalidade e a possível ficcionalidade da realidade [...]”¹¹ (CAZZATO, 1995, p.

¹⁰ “[...] a value-problematizing, de-naturalizing form of acknowledging the history (and through irony, the politics) of representations.” (HUTCHEON, 1990, p. 94)

¹¹ “[...] it is fiction against its fictionality and the possible fictionality of reality [...]” (CAZZATO, 1995, p. 29)

29, tradução nossa). A contestação da instituição de verdades absolutas ocorre na ficção pós-moderna pelo fato da mesma ser um “[...] produto histórico de uma sociedade na qual o poder da linguagem encontra a necessidade de ficcionalização do Poder [...]”¹² (CAZZATO, 1995, p. 39, tradução nossa). Portanto, conceber uma narrativa histórica como única versão da realidade, por exemplo, é algo que passa a ser questionado; e através da linguagem ficcional, o autor contesta a validade do discurso oficial – deixando a proposta de que o domínio da verdade é uma questão de domínio da linguagem. No caso de Rushdie, nota-se que este é um pouco peculiar: além de entender que a detenção do poder se encontra nas práticas discursivas, ele também encena a ficção como um espaço de luta política. O espaço da literatura seria, assim, o espaço no qual ele poderia “tentar e se livrar de um ditador algum dia”¹³ (CAZZATO, 1995, p. 38, tradução nossa).

Assim, com o balançar das estruturas de correspondência da linguagem, a tônica pós-colonial se faz sempre presente nas manifestações ficcionais de Rushdie. A questão pós-colonial faz parte de sua obra devido ao processo de desterritorialização da língua inglesa no século XX, pois a Inglaterra não era mais o centro de produção literária nessa língua e o local da cultura era preciso ser, então, repensado (BHABHA, 2005). Ocorre que uma literatura que surge após o colonialismo não será necessariamente oposta a ele. Ao contrário, na grande maioria dos casos, não o é. O problema é que a produção do período pós-colonial tem, como herança do passado, estruturas nas quais já se encontram disseminados fatores de desigualdades intrínsecos à língua em si: por exemplo, uma simples marca de itálico pode de *per se* já vir carregada com o selo da hegemonia, como agora, intentando um certo eruditismo. Segundo Michael Gorra (1997), repensar a linguagem enquanto um espaço que “[...] foi aberto para que uma coisa nova possa vir [...]”¹⁴ (GORRA, 1997, p. 6, tradução nossa) torna-se um desafio, colocando o pós-colonialismo não somente como marca temporal, mas também ideológica. Gorra (1997) dá-nos uma elucidação a respeito disso no capítulo introdutório de *After Empire*:

[...] o fim do império, nas palavras de Scott, também levou ao fim dos ingleses “como eles eram”. Então quando eu falo de redefinir

¹² “[...] a historical product of a society in which the power of language meets the need of fictionalisation of Power. [...]” (CAZZATO, 1995, p. 39)

¹³ “try and get rid of a dictator some time” (CAZZATO, 1995, p. 38)

¹⁴ “[...] a space has been cleared into which something new may come, [...]” (GORRA, 1997, p. 6)

“anglicidade”, [...] estou também, mesmo que implicitamente, falando de redefinir o Inglês como campo de estudo [...]”¹⁵ (GORRA, 1997, p. 8, tradução nossa).

Produções literárias como as de Rushdie são, assim, preponderantes para a redefinição do que pode ser considerado literatura inglesa. Como um dos expoentes da diáspora, a obra de Rushdie se mostra mais do que a tentativa de subversão de uma historiografia literária inglesa. Falar desse lugar é mais do que uma questão de geografia – sendo, assim, um construto cultural, político, social e emocional – é, na verdade, de quem quer que “afirme seu direito de reivindicá-lo”¹⁶ (HUBEL, 1996, p. 1, tradução nossa). E se cânones, enquanto produtos da realidade a que eles pertencem, constituem-se enquanto instrumentos de propagação de ideologias, essa troca cultural fará com que haja a transferência de poder, criando não uma literatura pertencente a somente um dos pólos (Inglaterra ou Índia), mas uma produção cultural de um “não-lugar”.

Ainda dentro do aspecto da crítica pós-colonial, encontra-se a discussão do exercício de poder na cultura nas ideias de Edward Said (1990), o qual em “A esfera do humanismo”, insiste em seu argumento segundo o qual as ciências humanas precisam de uma reformulação, ressaltando que o humanismo não deve ser um modo de afirmar o que já é conhecido, mas, antes, deve ser uma maneira de questionar os discursos que nos são apresentados como certezas absolutas, como produtos prontos a serem consumidos. Estendendo o assunto ao campo literário, o fenômeno vai ao encontro do pensamento pós-moderno – que se define como a crítica das grandes narrativas, como por exemplo, a crença no homem, na história, dentre outros. Said comenta a atitude de recebermos acriticamente o que nos é oferecido como “obras-primas” sob a nomenclatura de “os clássicos”. Desta maneira, a reverência à Tradição e a manutenção de um cânone que privilegia determinados interesses deve ser revista. Isso demonstra que o estabelecimento de limites rígidos entre “alta literatura” e “literatura popular” torna-se, então, fragilizado, passível de ser repensado. Estabelecer limites em termos de linguagem, da mesma forma, torna-se um processo improdutivo, pois essas margens são bastante tênues.

¹⁵ “[...] the end of empire, in Scott’s words, also brought an end to the English “as they were”. So when I speak of redefining “Englishness”, [...] I am also, if implicitly, speaking of redefining English as a field of study. [...]” (GORRA, 1997, p. 8)

¹⁶ assert their right to claim it. [...]” (HUBEL, 1996, p. 1)

A suposta dívida com a tradição em termos de filiação e/ou afiliação é assunto caro à crítica pós-colonial e é também analisada por Said (1983) em *The World, The Text, and The Critic*. Essas relações entre natureza e cultura irão se estender na obra de Rushdie não somente na questão da deglutição de matéria cultural literária, mas também na própria formação da mitologia da figura do autor, bem como nas relações de gênero expostas em seus livros. Caracterizando-se como um *sujeito migrante* – uma condição que tornou-se uma metáfora bastante fértil em toda sua obra –, propondo a quebra de paradigmas e a reversão de hierarquias; Salman Rushdie, especialmente em *Haroun e o Mar de Histórias* (1990), irá contestar essa noção de cerceamento da linguagem, posicionando-se como um sujeito que vive nas margens ou, como o próprio autor diz, que se encontra “[...] ao lado daqueles que, por preferência, natureza ou circunstância, simplesmente não pertencem a lugar nenhum [...]” (RUSHDIE, 2007, p. 278). No entanto, ao se posicionar como estando em “lugar nenhum”, a própria linguagem faz com que ele se posicione em algum lugar, mesmo que este seja em um “não-lugar”.

De acordo com Linda Hutcheon (1992), que vê o pós-modernismo como autocrítico, autorreferencial e autodesmantelador em termos de linguagem, a periferia se torna o lugar da fronteira e da possibilidade. Se a literatura moderna fechava os limites, fez-se necessária, então, uma literatura que cruzasse essas linhas, uma literatura que pudesse ir ao encontro de uma maior liberdade de possibilidades e que desestabilizasse as noções de fechamento. A margem seria, assim, o espaço pós-moderno por excelência, pois seria “[...] o lugar onde novas possibilidades existem [...]”¹⁷ (HUTCHEON, 1992, p. 4, tradução nossa). Para que novas possibilidades possam surgir, é necessário, então, que haja a subversão das “verdades” estabelecidas. Um cânone que privilegie a produção cultural de determinados povos, classes sociais, raças ou gênero é um movimento rumo ao bloqueio de novas possibilidades subjetivas. A literatura pós-moderna fará essa subversão através da paródia: primeiramente trazendo os discursos considerados canônicos (os discursos dominantes) à tona e em seguida, desafiando seus núcleos de *status* e poder. A paródia pós-moderna, de acordo com Hutcheon, irá cruzar essa linha dos gêneros discursivos (História ou ficção? Conto ou romance?), colocando em questão até que ponto se pode delimitar e controlar a linguagem. O *self-conscious text*, a ficção que

¹⁷ “[...] the place where new possibilities exist. [...]” (HUTCHEON, 1992, p. 4)

pensa a ficção – ou seja, a metaficção –, não é algo novo, mas o que é, de certa forma, inovador na paródia pós-moderna é que o sentido *meta* relevou-se ao evocar nesses textos, “[...] o próprio meio de reflexão: a *linguagem* [...]”¹⁸ (CAZZATO, 1995, p. 26-27, tradução nossa, *grifos do autor*). Dentro deste ponto de vista, então, tem-se a percepção de que Rushdie se afina com a tendência de que a linguagem flua e, enquanto processo, está sempre passível à autorrevisão.

Um olhar sobre a linguagem, o diálogo com a Tradição e a transgressão de limites, contudo, são fatores intrínsecos à literatura, seja ela pós-moderna ou não. Há que se ressaltar, no entanto, contrariamente à preponderância do aspecto linguístico atribuído por Cazzato (1995) ao cenário atual, as considerações de Hal Foster (2005) em relação à novidade dessa arte contemporânea, que, de acordo com ele, consiste *basicamente* numa estratégia etnográfica. Segundo este último, a arte que vemos hoje em dia é uma que fala do eu e do outro em termos de apropriação de vários discursos: linguísticos, históricos, geográficos, sociológicos, teológicos, midiáticos, literários, entre outros, e pensa sobre sua própria construção. Enfim, é uma arte que tem como centro a *cultura*.

Foster vai chamar essa arte, então, de “quase-antropológica”. A antropologia, lendo a cultura sob diversos prismas, pode analisar um *shopping center*, por exemplo, através de fatores como a economia, a política, as classes e gêneros de pessoas que por ali circulam, bem como também pode analisá-lo como um *texto*: um lugar onde se encontra, por exemplo, o exercício pleno de uma cultura dominante ocidental branca, mas, acima de tudo, capitalista. O artista, por trabalhar com o texto, será aquele que entenderá a cultura como um discurso. A arte passa a ser um campo expandido da cultura – que antes estava a cargo somente da antropologia. Ela deixa de possuir um local específico (estúdio, galeria, museu) para ser entendida como “uma rede discursiva de diferentes práticas e instituições, de outras subjetividades e comunidades” (FOSTER, 2005, p. 277). De acordo com o sociólogo Zygmunt Bauman (1998),

[...] A Arte, agora, é uma entre as muitas realidades alternativas (e, inversamente, a chamada realidade social é uma das muitas artes alternativas), e cada realidade tem seu próprio conjunto de presunções tácitas, de procedimentos e mecanismos abertamente

¹⁸ “[...] the means of reflection itself, *language*. [...]” (CAZZATO, 1995, p. 26-27, *grifos do autor*)

proclamados para sua autoafirmação e autenticação [...] (BAUMAN, 1998, p. 129).

A discussão acima se liga a questões que estão no cerne de um grupo, ou de uma sociedade: sendo assim, o jogo de poder, calcado em práticas discursivas, está intimamente ligado ao pressuposto de identidade cultural. A noção contemporânea desta, no entanto, está mais atrelada a questões contextuais e posicionais do que, propriamente, essencialistas. Como afirma Stuart Hall (2003), a “cultura não é uma questão de ontologia, de ser, mas de se tornar” (HALL, 2003, p. 43).

Em uma época marcada pelos movimentos de mudança das pessoas de suas terras de origens (por motivos tais como opressão política, ideológica ou socioeconômica, somente para citar alguns), e em que não se pode mais considerar um “estado-nação” como possuidor de uma única identidade, a busca por origens ou pela própria história se torna um fator preponderante na construção dos sujeitos enquanto pertencentes a uma (ou várias) determinada(s) identidade(s) (HALL, 2003). Nesse cenário, assim quando os limites entre cultura e lugar se tornam frouxos, o confronto com a diferença de identidades causa um embate na leitura da realidade em que se vive. As identidades nesse contexto se tornam, portanto, múltiplas (HALL, 2003).

Pensar a questão de identidades sem impor limites, no entanto, traz desafios. Pelo fato de a realidade, assim como o sujeito, ser múltipla, a busca por uma estabilidade plena, o que pode culminar na procura por uma noção de *valor* em bases firmes da Tradição, é problemática. Sem entender as relações que perpassam nossa sociedade atual, ver o mundo como um lugar estranho não é imprevisível, atitude que sempre ocorre em tempos de mudança, onde os limites e conceitos outrora fixos se tornam frágeis. As pessoas se voltam, então, para um lugar mais seguro (mas não menos “perdido” no sentido de “não saber o que fazer”), que é o discurso mítico – aquela Tradição de bases firmes supracitada, que canalizará toda essa multiplicidade em algo único e tentará responder aos questionamentos dessa busca processual. A arte pós-moderna, segundo o espírito da época, irá também retomar essa faceta em sua construção. De acordo com Diana Klinger (2007), a narrativa quase-antropológica de que Foster fala pressuporia um retorno da voz pessoal como nostalgia, que problematizaria a questão do próprio sujeito da escrita: “[...] Deixando de lado qualquer pretensão de objetividade e neutralidade “científicas”, os textos da

antropologia pós-moderna narram experiências *subjetivas* de choque cultural [...]” (KLINGER, 2007, p. 15). Em uma ficção dessa natureza, que envolve o sujeito e o lugar da identidade, a escrita se constitui em um recurso teórico-metodológico, reforçando o paradigma epistemológico no qual tais narrativas estão inseridas. Portanto, na ficção pós-moderna, não se produz conhecimento separadamente do ato que o constitui.

A literatura se mostra, destarte, como um espaço propício para a discussão da constituição do sujeito migrante à medida que, ao transformar o discurso do outro no discurso de si mesmo, a escrita se realiza como um jogo de máscaras discursivas. Através da exploração do romance, a multiplicidade do sujeito se torna um fator notável, em especial, por ser este um gênero híbrido que é, dentre outras coisas, uma mistura de narrativa, canção e outras formas de sedução literária. Essa literatura “quaseantropológica” reforça, então, a noção de que o texto literário se mostra como uma teia, feito de outros textos. Dessa forma, ele pode evocar, como consequência, uma crítica a um sujeito formado por textos, igualmente textual.

Portanto, se a constituição do sujeito ocorre via linguagem, e a mesma, portanto, em sua formação, possui esse caráter dialógico, intertextual, podemos dizer que, enquanto efeito da linguagem, o sujeito também é uma entidade híbrida, e por ser *texto*, é, igualmente, formado de textos. Portanto em si este não se constitui a partir do nada; tampouco a linguagem, a qual se constrói a partir de algo já existente do qual se apropriará. Dessa forma, o surgimento de um texto se deve somente à existência de outros tantos prévios, porque é “[...] como parte de discursos anteriores que qualquer texto obtém sentido e importância” (HUTCHEON, 1991, p. 166). À guisa de conclusão sobre o assunto, então, podemos fazer essa relação entre a linguagem, o sujeito e a literatura em consonância com o que Foster (2005) coloca, ou seja, que a arte de hoje não mais falaria somente *dela mesma*, mas também (e principalmente) do *mundo*; mundo que, por ser constituído na linguagem, se torna também fluido. Fica então aberto o espaço para várias manifestações culturais propícias à apropriação e paródia que constituem o universo ficcional de Rushdie (universo este onde brilhariam “mais estrelas do que no céu”). Na seção seguinte, analisaremos, então, os meandros da autoria no mar das letras, território de caráter instável.

2. NAVEGAR É (IM)PRECISO

2.1. Içando velas: ao mar das palavras!

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

Decorrente dessa visão da linguagem como fluida, do caráter intertextual do discurso, das discussões de hegemonia e sujeição, quer no nível local, quer no nível global, chegamos a um novo olhar, através do qual percebemos quão complicado se torna o estabelecimento de limites em torno da linguagem. Bauman (1998; 2001) coloca esta perplexidade pela falta de concretude como um sentimento generalizado e também como um problema de nossa época, na qual os limites estão sempre entrando em choque e, conseqüentemente, se diluindo. Por conta disso, o sujeito exposto a ficções da neutralidade e do Poder pode voltar-se para elas por uma estabilidade maior, em detrimento de ficções marginais que também o circundam. Discursos que parecem ser totais e não-passíveis de questionamento se tornam, assim, mais atrativos nesse contexto.

À luz dessas reflexões, analisaremos, então, uma fábula que retoma o contexto das narrativas orais. Em *Haroun e o Mar de Histórias* (1990), Rushdie propõe o questionamento das ficções coercitivas do Poder através de um livro no qual se conta uma história sobre o *problema de se contar histórias*. Nessa obra, encontramos Haroun, que é o filho único de Rashid al-Khalifa – um exímio contador de histórias, famoso no país de Alefbey (Alifbay)¹⁹. Quando a autoridade de Rashid enquanto chefe de família começa a ser colocada em xeque e Haroun começa a ficar

¹⁹ Devido à redação dessa dissertação ser feita em língua portuguesa, optamos por fazer citações completas traduzidas da obra, seguidas de notas de rodapé com a versão original. Optamos fazer também uma escolha lexical traduzida para o nome das personagens e outros termos que acharmos necessários no corpo do texto. Para estes nomes e termos, utilizaremos a tradução de Isa Mara Lando (1998), seguida dos termos no original. A partir de então, todas as vezes que se repetirem, somente o termo da versão traduzida será utilizado, exceto nas citações diretas do corpus analisado. Essa norma será usada em toda a dissertação, excetuando-se os casos em que o nome não se altera na tradução (tais como Haroun, Rashid e Soraya, por exemplo).

descrente em relação à ficção, sua mãe, Soraya, abandona o lar e seu pai perde a capacidade de narrar. Rashid, por ser um artista, exercia grande influência sobre os habitantes do país, e por isso era contratado por políticos para contar histórias e ajudá-los a ganhar nas eleições, ao não conseguir mais narrar, acaba preso. Haroun parte, assim, em uma jornada ao Grande Mar de Histórias com seres fantásticos para tentar resgatar a fonte das histórias de seu pai e descobre que as águas estão poluídas, e que, por conta disso, as histórias podem desaparecer. Além disso, elas tornam-se facilmente manipuláveis na mão de um tirano, Khattam-Shud (que também assume outros nomes irônicos, tais como Mestre do Culto (Cultmaster) ou Mestre do Silêncio (Master of Silence). Escrito em 1990 (logo após a perseguição a Rushdie por conta de *The Satanic Verses* (1988), *Haroun e o Mar de Histórias* (1990) é uma bela manifestação literária sobre o fazer literário e a crítica ao poder. Tendo-se em vista as condições de produção da obra, nos inquietamos em relação a algo ligado, dentre outros fatores, ao contexto sócio-histórico da época. Pergunta-se, então, por que, em um período onde há a queda de instituições outrora concretas (incluindo-se, por exemplo, a História, a biblioteca física, a nação e a própria linguagem), Rushdie resolve escrever um texto em que se apregoa o ato de se prestigiar uma bela história?

Nossa tentativa de resposta a essa questão pode ser encontrada na proposição da presença (ou não) de uma voz pessoal (diríamos até mesmo biográfica) do autor no texto. Ao propô-la, Rushdie aproveita de sua situação instável no mundo real para compartilhar com o leitor essa experiência e confrontar seus inimigos reais, os “arqui-inimigos da linguagem”, usando o próprio veneno que eles destilam (ou seja, a linguagem) contra eles mesmos. Nessa guerra, o posicionamento do autor enquanto sujeito dotado de um não-lugar, um indiano inserido no contexto londrino, torna-se, dessa forma, uma das metáforas mais produtivas deste autor, pois, através dela, ele contesta os limites que a linguagem pode proporcionar. Apesar da tendência crítica contemporânea da morte do autor, podemos perceber que Rushdie propõe algo diferente dessa perspectiva ao colocar sua voz pessoal em seu texto, reforçando dessa forma a potencialidade da literatura como objeto que contesta as noções de neutralidade e impessoalidade discursiva. Como o romance coloca em foco personagens que procuram solucionar a perda da capacidade de performar e narrar de Rashid, o posicionamento subjetivo do autor se torna um fato preponderante para a tentativa de “eliminação de um ditador” que Rushdie propõe em sua obra como um todo; e mais especificamente neste romance, se levarmos em conta uma leitura

biográfica, perceberemos que seu posicionamento político coloca em xeque os limites entre o sujeito autor e a voz narrativa. A diluição do autor, representada na personagem Rashid, nos leva a enfatizar que esse esvaziamento e perda do dom de narrar é uma estratégia feita por diversos autores pós-modernos, como bem explicitado por Eloína Prati dos Santos (2000):

[...] O romance, bem como as demais formas narrativas isoladamente, não parecem mais suficientes para traduzir nossas relações com o passado que as delimita. A biografia e autobiografia confundem-se com o romance de aventura, a novela incorpora o suspense detetivesco, os narradores confundem-se com os personagens centrais da narrativa e revelam dados biográficos do autor. Em muitas dessas “ficções” encontramos fotos, poemas, trechos de diários, transcrições de entrevistas, citações de jornais. A história pessoal das personagens, a geografia dos acontecimentos parecem confundir-se com certos trechos bem conhecidos da história da humanidade. Enfim, a imaginação criadora é o único limite, e a paródia pós-moderna é um gênero marcadamente híbrido e transcultural (SANTOS, 2000, p. 324).

A questão do contar de histórias assume, assim, um papel primordial na obra, pois, a partir disso, é possível se chegar à questão da apropriação paródica através da ariculação do disponível, no caso, da própria tradição literária; bem como à opção do autor por uma “escrita *ex-cêntrica*” no romance, aludindo a narrativa silenciada na fonte dos que não “se escrevem”, ou seja, não se representam – como veremos, por exemplo, no próximo capítulo, onde a narrativa das mulheres é evidenciada.

Esta questão da paródia pós-moderna traz à tona a querela da autoria, ou seja, o não-reconhecimento do parâmetro como fator eminente na composição do texto. Em 1968, Roland Barthes declarou a morte do autor em decorrência do rumo que os estudos literários, por exemplo, no cenário das ciências humanas, estavam tomando: a literatura já não era mais vista como uma prática social, mas sim como um objeto. Se a linguagem não tratava mais dos sujeitos que ela enunciava, era plausível dizer que o autor morre quando a escrita começa. A morte do autor coincidiria com o advento da intertextualidade. Antoine Compagnon (2001), ao analisar essa questão, comenta sobre a teoria barthesiana. De acordo com ele, o autor

[...] cede, pois, o lugar principal à escritura, ao texto, ou ainda, ao “escriptor”, que não é jamais senão um “sujeito” no sentido gramatical ou linguístico, um ser de papel, não uma “pessoa” no sentido psicológico, mas o sujeito da enunciação que não preexiste

à sua enunciação mas se produz com ela, aqui e agora [...] (COMPAGNON, 2001, p. 50-51).

Haroun e o Mar de Histórias (1990), então, problematiza a presença desse sujeito autoral, que não consegue mais criar um discurso original. Nas linhas seguintes, dedicaremos nossa reflexão à composição dessa figura autoral. A produção e crítica de uma figura que controla são atentas, assim, a uma tentativa de manutenção da ordem, que pode vir de forma explícita (através da presença de um “eu” que fala) ou até mesmo sorrateiramente, via discursos de normalização, impondo subliminarmente maneiras de agir e de pensar através do próprio uso da linguagem: ““Que estranho”, disse Haroun para Iff, “que as coisas mais terríveis pareçam tão *chatas* e tão *normais!*””²⁰ (RUSHDIE, 1998, p. 181). Em um episódio do romance, o protagonista chega ao Navio das Trevas, lugar onde se encontrava o maquinário que produzia o veneno poluidor das águas do Grande Mar de Histórias. Percebe então que todos os Tchupwalas (Chupwalas) daquela seção não faziam mais do que uma tarefa mecânica de manutenção do sistema, obedecendo às ordens, sem questionar – uma tarefa *normal* e *sem graça*. Através da exposição de uma atitude tediosa de manutenção da ordem, Salman Rushdie demonstra em *Haroun e o Mar de Histórias* (1990) que essa pretensa *normalidade* se liga a determinadas práticas contextualmente assumidas, levando-nos a repensar a despeito de que ou de quem estas ocorrem.

A proposta de Rushdie face à desconstrução do poder ocorre, assim, via construção de personagens, tais como os Gupis (Gupees), que vão se escrevendo (e se modificando) à medida que usam o diálogo constante para tomar decisões. O diálogo torna-se, assim, uma arma para derrotar o Mestre do Silêncio, Khatam-Shud, sendo este uma alegoria à censura. Assim que o protagonista disse que a vida rotineira e sem perspectiva de mudanças daqueles “servos do Culto” era “normal”, o gênio Iff rebate sua assertiva, dizendo: ““Normais!”, suspirou Iff, “Ele acha que tudo aqui é *normal*. O garoto está doido, pirado, lelé da cuca!””²¹ (RUSHDIE, 1998, p. 181). Construindo o diálogo, essas personagens assumem uma posição crítica, de distanciamento, pois elas lutam contra uma voz que feche o discurso, representada pelo Mestre do Culto na obra.

²⁰ “[...] ‘How weird,’ Haroun said to Iff, ‘that the worst things of all can look so normal and, well, dull.’” (RUSHDIE, 1991, p. 152)

²¹ “‘Normal, he calls this, [...] ‘The boy is crazy, bananas, out to *lunch*.’” (RUSHDIE, 1991, p. 153)

Nesse sentido, Rushdie critica essa impossibilidade de neutralidade da linguagem através de um texto no qual sua voz pessoal se faz presente também através da personagem híbrida Rashid al-Khalifa, um narrador que perde a habilidade de narrar (fazendo menção, assim, à sua própria biografia). A obra, assim, possui uma personalidade que transgride as fronteiras entre o sujeito autor e a voz narrativa. Para o indo-inglês, a fronteira “[...] é uma linha fugidia, visível e invisível, física e metafórica, amoral e moral [...]” (RUSHDIE, 2007, p. 342). Como um espaço construído e imaginado, a fronteira se confunde com o limite, colocando o autor em sua obra em um lugar ambíguo e, por que não, até mesmo paradoxal.

A presença do autor, tal e qual, pensava-se ser uma heresia na ficção contemporânea, mas pode ter seu caráter, em certa parte, valorizado pelo viés autobiográfico – o que interessaria à nossa análise. Não se trata de uma alienante conclusão retrógada, mas de um silogismo pertinente. Se o autor, enquanto sujeito autoral, faz-se pelo seu caráter *textual, histórico-ficcional* (uma vez que a História é uma versão ficcionalizada e documentada de uma pretensa realidade), então esse mito-autor serve à nossa tentativa de compreensão da narrativa ao qual ele se propõe, já que há também de se considerar este sujeito como envolvido de uma imagem, de construção da ordem da linguagem. O retorno do autor, portanto, pode ser entendido como uma forma de discussão da constituição da figura deste como, disse Klinger (2007), uma pessoa que se mostra no texto, fazendo conscientemente uma espetacularização dele mesmo. Em *Haroun e o Mar de Histórias* (1990), nota-se que, apesar de não ser uma obra autobiográfica, a sombra do autor está presente na narrativa, o que nos permite repensar e fazer algumas considerações acerca desse assunto. Como a linguagem não é transparente, reinscrever uma figura autoral seria, dessa forma, uma crítica ao pretense controle da linguagem – o que terá consequências na constituição do sujeito. Tal discussão restabelece as bases da reflexão sobre a linguagem e sua fluidez, rarefação de limites esta que ocorre devido à noção derridiana segundo a qual haveria um infinito número de operações que alterariam as hierarquias do texto, não permitindo nunca uma totalização. Pensamos que a discussão reside justamente neste ponto: através da história de um narrador que tenta resgatar sua habilidade de contar histórias, Rushdie se transforma neste híbrido dele mesmo: contador de histórias de um mundo real bem como de um país fantástico na literatura. Dessa forma, nem mesmo a pretensa intencionalidade autoral poderá se constituir em uma camisa de força para interpretar o texto literário. Se o

autor, de acordo com Foucault (1986), é uma figura ideológica e funcional que disciplina a produção indiscriminada de significação, concluímos que o sujeito autor também pode aproveitar-se da linguagem dos poderosos para, parodicamente, subrepticamente ou não, exercer o poder. Como afirma Cazzato (1995), pelo fato de vivermos imersos em ficções, estamos constantemente expostos à “[...] cancerosa proliferação de ficções, de manipulações incontroláveis de significações [...]”²² (CAZZATO, 1995, p. 34). Consoante a este jogo, a presença do autor, no entanto, não deve ser entendida como uma forma de fechamento, e sim, como efeito de linguagem, fazendo com que concorra para nossa resposta crítica face à proliferação de ficções que podem compor sujeitos expostos a elas.

Sendo assim, em *Haroun e o Mar de Histórias* (1990), Rushdie faz uma brincadeira em torno do exercício de criação de personagens em um mundo instável que participam de uma viagem rumo a um lugar constituído de sombras – sendo partes de um processo infinito de atualização, desatualização e reatualização de ficções que, ao mesmo tempo em que as constituem, podem subjugar-las. Chegamos, então, ao sujeito que, tal como a linguagem, também se torna incompleto e fluido. A metáfora do ambiente líquido, que é o Mar, é, assim, cara a esse debate, pois as personagens dessa narrativa, como igualmente instáveis, contestam a fronteira, os limites e os significados pretensamente imutáveis que o visível da linguagem pode se deixar exaltar. Assim, por extensão, a construção de uma identidade de escritor traduzido levanta o discurso da diáspora, da fragmentação. De acordo com Rushdie (2010), somos todos seres parciais, e por conta disso,

[...] Significado é um edifício instável que construímos a partir de fragmentos, dogmas, feridas da infância, artigos de jornais, comentários ocasionais, filmes antigos, pequenas vitórias, pessoas odiadas, pessoas amadas; talvez seja porque nosso senso do que está em jogo é construído a partir de materiais tão inadequados que defendemos tão ferozmente, mesmo até à morte²³ (RUSHDIE, 2010, p. 12, tradução nossa).

²² “[...] the cancerous proliferation of fictions, of the uncontrolled manipulations of significations. [...]” (CAZZATO, 1995, p. 34)

²³ “Meaning is a shaky edifice we build out of scraps, dogmas, childhood injuries, newspaper articles, chance remarks, old films, small victories, people hated, people loved; perhaps it is because our sense of what is the case is constructed from such inadequate materials that we defend it so fiercely, even to the death. [...]” (RUSHDIE, 2010, p. 12)

Percebemos que, em *Haroun e o Mar de Histórias* (1990), então, o movimento de deslocamento, tema recorrente na produção ficcional de Rushdie, é metaforizado como fio condutor que perpassa e questiona as instâncias de poder e, principalmente, a maior delas: a própria linguagem. Tendo-se em vista, então, que a arte se apropria de coisas aparentemente inúteis ou sem valor e as transforma em objetos de valor artístico, passaremos a analisar alguns aspectos que demonstram como a linguagem pode se esvaziar, se diluir, em um mar de significações, e que uma vez diluídas, nunca são recuperadas em suas formas originais.

2.1. A conta-gotas: o sujeito deslizando

O Grande Mar de Histórias em Kahani é o lugar paradoxal ao redor do qual toda a narrativa gira. É um mar plural, aberto a possibilidades, onde se é possível encontrar faixas de várias histórias que se misturam – sendo, assim, um espaço híbrido: “[...] Olhou para a água e reparou que ela era feita de milhares e milhares e milhares de correntes diferentes, cada uma de uma cor diferente, que se entrelaçavam como uma tapeçaria líquida, de uma complexidade de tirar o fôlego [...]”²⁴ (RUSHDIE, 1998, p. 82). No entanto, o Mar estava perdendo seu caráter múltiplo (sua multiplicidade original) e estava se tornando um espaço homogêneo, um mar poluído, que estava morrendo aos poucos. Sebastião Alves Teixeira Lopes (2007), em seu estudo sobre a escrita híbrida de Rushdie, aponta que é curioso o fato de, por vezes, Rushdie aparentemente valorizar a noção de pureza (mesmo que a “pureza” do Mar seja seu caráter plural) nesta obra, já que sua produção literária é marcada pela defesa de identidades e textos híbridos. O crítico chega até mesmo a glosar que tal discurso em *Haroun e o Mar de Histórias* (1990) recebe uma conotação estética, porém, não aprofunda seu comentário. Ele até mesmo concorda com Catherine Cundy (2004), que, por sua vez, considera esta obra como “um texto pós-moderno sem autor: um espaço multidimensional no qual uma variedade de escritas, nenhuma

²⁴ “[...] He looked into the water and saw that it was made up of a thousand thousand thousand and one different currents, each one a different colour, weaving in and out of one another like a liquid tapestry of breathtaking complexity; [...]” (RUSHDIE, 1991, p. 72)

delas original, se misturam e se chocam”²⁵ (CUNDY, 1994, p. 340, tradução nossa). Contestamos aqui, então, as colocações desses críticos, pois é possível notar uma particularidade no romance: trata-se de um texto que privilegia a hibridez no senso de intertextualidade como constituinte da própria textualidade (texto onde várias escritas se chocam e se tocam); contudo, o autor como figura histórica não está de todo ausente nesta obra. Na verdade, defendemos essa complexidade como uma das principais virtudes do texto: a presença do autor ocorreria em *Haroun e o Mar de Histórias* (1990) como que infiltrada a conta-gotas; isto é, diluída, como se pretende a seguir.

Em primeiro lugar, ela ocorre através de uma estruturação na qual é possível detectar uma apropriação paródica de controle, via imersão das personagens em ficções, histórias que nem sequer são verdadeiras; ficções essas que determinam modos de agir, de se constituir e de se expressar, tais como o já citado exemplo da suposta naturalidade da presteza rotineira do Navio das Trevas, como observado pelo protagonista. Em segundo, através das diversas referências autobiográficas metaforizadas na narrativa – apesar de esta não ser expressamente uma obra autobiográfica. A opressão sofrida por Rushdie é sugerida na obra através de episódios como, por exemplo, os que situam Rashid al-Khalifa questionado por políticos que o contrataram para exhibir sua arte, mas que tentam imprimir nele suas vontades:

Daí foram trancados num escritório quentíssimo e abafadíssimo, e os dois bigodudos de calça xadrez berrante ficaram berrando com Rashid e o acusando de ter aceitado suborno dos rivais lá deles, e dando a entender que poderiam cortar a língua de Rashid e outras partes também. [...]”²⁶ (RUSHDIE, 1998, p. 26)

Se, como Barthes coloca, o autor é um ser de papel, ou seja, que se produz à medida que escreve, sendo assim, sua presença no romance é construída paulatina e subliminarmente, através de discursos de apropriação. Em relação a esse fator,

²⁵ “an authorless, postmodern text: a multidimensional space in which a variety of writing, none of them original, blend and clash.” (CUNDY, 1994, p. 340)

²⁶ “After that they were shut up in a steaming hot office while the two men with the mustachios and loud yellow check pants shouted at Rashid and accused him of having taken a bribe from their rivals, and suggested that they might cut off his tongue and other items also. [...]” (RUSHDIE, 1991, p. 26-27)

podemos dizer que esses são bem variados no romance, destacando-se, a motivo de exemplo, o discurso épico, o romanesco e o conto de fadas.

Para melhor iluminar a questão da presença diluída do autor no romance, colocando este último dentro de uma perspectiva que o privilegie enquanto *texto* constituído por devoração de textos, faz-se necessário apontar a suposta dívida que o romance possui para com os tradicionais clássicos da literatura. Esta dívida é colocada em xeque por conta de uma inventividade autoral que revisita velhas histórias e confronta, a partir delas, os horizontes de expectativas dos leitores. Em *Haroun e o Mar de Histórias* (1990), portanto, o autor se apropria e subverte a tradição literária dentro de um arcabouço de diversas literaturas para construir seu texto sobre o questionamento de uma estruturação normativa.

Talvez um dos fatores que fizeram com que os contadores de histórias orais, por exemplo, fascinasse tantas pessoas por milênios seja mesmo o da não-obrigatoriedade de colocar o estatuto de *verdade* nas suas narrativas épicas. Um mundo no qual homens, semi-deuses e deuses habitam um mesmo espaço só vem retificar que a ficção atrai porque seu objetivo é o prazer; colocando-se em um lugar de alteridade em face dos discursos verdadeiros. Pode-se notar, então, que Rushdie segue essa mesma proposta nos dois sentidos, já que a linguagem pressupõe uma fabricação imaginativa, criando um texto, então, que se pensa enquanto tal – o que é evidenciado na própria personagem híbrida de Rashid: “[...] Mas todo o mundo tinha uma fé absoluta em Rashid, pois ele sempre reconhecia que tudo aquilo que lhes contava era totalmente inverídico, inventado na sua própria cabeça [...]”²⁷ (RUSHDIE, 1998, p. 17-18). Além disso, o autor revisita a viagem e o mar como metáforas que estruturam o próprio processo de construção do texto literário.

Na narrativa de Rushdie, vemos que os valores literários são subvertidos a partir da própria estrutura do romance através da própria valorização de narrativas pertencentes a uma tradição oriental e tantas outras da cultura popular e de massa. Isso exponencializa a crítica de poder calcada em pressupostos binaristas (ocidente/oriente, alta literatura/literatura de massa, entre outros) que o autor coloca, propondo uma dissolução desses limites. Podemos encontrar, sem dúvida, elementos que constituem a saga, tais como o filho que viaja para resgatar o pai (no caso de

²⁷ “[...] But everyone had complete faith in Rashid, because he always admitted that everything he told them was completely untrue and made up out of his own head [...]” (RUSHDIE, 1991, p. 20)

Haroun, ele viaja para resgatar o que o pai havia perdido) e o herói que sofre e que passa por percalços em decorrência de uma inadequação às normas e um descontentamento com seu destino (como, por exemplo, quando Haroun questiona a autoridade do pai em relação ao contar de histórias). Nesse sentido, o caminho que ele percorrerá, então, será sempre o de viagem de busca, reiterando a noção de que escrever é se perder. Em *Haroun e o Mar de Histórias* (1990), as personagens perdem-se em um mar de significações rumo a um lugar distópico caracterizado por um ambiente escuro, maleável e incerto. Por conta disso, algumas situações fogem do esperado de uma narrativa tradicional, projetando, assim, uma desestabilização de um mundo ordenado: em primeiro lugar, não existe uma Penélope esperando pacientemente pelo regresso de Ulisses no romance de Rushdie; pelo contrário, Soraya, a esposa de Rashid, foge no início do conto com o vizinho e somente retorna ao final, quando percebe que ela não deveria ter saído de casa²⁸. Em segundo lugar, não existem divindades que participem da história (apesar de a obra possuir um caráter fantástico). Em vez disso, há uma presença de uma voz que pretensamente tenta controlar e ordenar o mundo da linguagem, voz esta que se confunde (por vezes) com o todo-poderoso vilão Khattam-Shud. O projeto deste, assim, fracassa ao encontrar vozes marginais que desestabilizam um movimento retórico rumo ao centro. Essas vozes contribuem tanto na construção do texto em si, através da inserção de vários intertextos pertencentes ou não a uma tradição clássica (representado pelo território movediço do Mar de Histórias), quanto na construção de subjetividades – o que implicará até mesmo na construção de um imaginário em torno da nação indiana, caracterizada por sua multiplicidade.

Um outro aspecto digno de nota é a questão do território. Este se encontra no cerne de uma discussão sobre a identidade cultural na contemporaneidade, dentro da qual se coloca em foco uma busca por pátrias imaginadas. Esse “sonho de retorno”, presente nas obras de Rushdie, advém de uma crítica ao investimento em fundamentalismos identitários que tentam alcançar uma estabilidade fictícia que sustentam uma ordem mundial calcada no não-(re)conhecimento do Outro. Em um ambiente onde os limites se diluem e as noções de público, privado, local e global se misturam e se confundem cada vez mais, o espaço compartilhado se torna uma zona mista, onde ocorrem choques culturais, resultando em processos de

²⁸ O caso de Soraya é mais bem analisado no próximo capítulo dessa dissertação, onde fazemos considerações acerca dos papéis masculinos e femininos na obra.

desterritorialização e no surgimento de formas híbridas de subjetivação (BHABHA, 2005).

A fronteira é, assim, esse local de convergências e de movimento, onde nada se faz presente por muito tempo. Em um dos episódios do romance, a protagonista se encontra em uma estação de ônibus e incide seu olhar sobre aquele local, bem como sobre as pessoas ali: “Enquanto isso, no pátio do estacionamento dos ônibus, pequenas nuvens de poeira corriam daqui para lá, como rodamosinhos no deserto. Haroun percebeu que essas nuvens estavam repletas de seres humanos [...]”²⁹ (RUSHDIE, 1998, p. 30). Ao exagerar o tamanho das nuvens de poeira, evidencia-se o olhar da criança sobre o Outro e esse rastro de perda, essa impossibilidade de se fixar algo em um ambiente marcado pelo movimento.

Ante ao que Foster (2005) chama de “virada etnográfica” na literatura, podemos dizer, assim, que o papel do antropólogo se aproxima muito ao do escritor, e vice-versa. Portanto, à luz desse episódio acima mencionado, essa nostalgia de uma subjetivação estável e de um território sólido vira literalmente poeira, ratificando a noção de que a presença dos significados no espaço é meramente temporária – noção enfatizada por uma abordagem irônica, que utiliza o humor para colocar esses assuntos em foco. A diversidade do espaço geográfico leva-nos à consideração da figura de Salman Rushdie como pertencente e, ao mesmo tempo, crítico do mundo globalizado. Essa sensação de (não-)pertencimento é constitutiva de sua figura acadêmica, que transita entre dois mundos. Paradoxalmente, ao mesmo tempo em que contesta a incapacidade de vários escritores de cruzarem a linha da tradução de uma Índia em outras línguas, ele coloca-se como produto de consumo de uma “[...] fascinação com a *diferença* e com a mercantilização da etnia e da alteridade [...]” (HALL, 2003, p. 77, grifos do autor), posicionamento que Stuart Hall (2003) lê sobre o fenômeno atual.

Na continuidade de nossa leitura do romance no que concerne ao aspecto do espaço, vale ressaltar a insuficiência da linguagem na proposta de conter esta diversidade. Vejamos, por exemplo, em um episódio da narrativa, na qual Haroun e seu pai chegam ao vale de K e deparam-se com a travessia de um lago, conhecido como Lago Sem-Graça (Dull Lake). Esse lago mostra-se um território sensível, que

²⁹ “Meanwhile, in the courtyard of the buses, small dust-clouds were rushing back and forth like little desert whirlwinds. Haroun realized that these clouds were full of human beings. [...]” (RUSHDIE, 1991, p. 32)

se movimenta de acordo com o humor do ambiente; isto é: se há silêncio, ele não se move; se há diálogo, ele começa a criar ondas pequenas, se há muito barulho, ele se torna uma revolução temperamental. Ao perceber a instabilidade desse ambiente, Rashid alimenta seus companheiros de viagem com mais uma de suas histórias:

“[...] Haroun concluiu: “Já sei, esta aqui deve ser a Terra Temperamental!”.

Bem, acontece que a Terra Temperamental era uma das histórias mais queridas de Rashid Khalifa. Era um país mágico que mudava constantemente, conforme o estado de espírito dos habitantes.

[...]

E quando as pessoas ficavam zangadas a terra tremia; e quando ficavam confusas ou inseguras a Terra Temperamental também ficava confusa [...]”³⁰ (RUSHDIE, 1998, p. 49-50)

A criação de um espaço inconstante, não-delimitado e, sobretudo, fantástico na narrativa coloca em foco o movimento de *différance* da linguagem, segundo o qual haveria sempre um adiamento, e nunca a instauração de uma significação fixa na divergência, sempre latente, evocando o caos, a falta de um centro, instabilidade, traindo a expectativa do envenenador. É possível notar, assim, que a partir do momento em que esse território é configurado, ele entra em um processo de liquefação. Destarte, a linguagem reverte o quadro a seu favor no jogo. Um outro aspecto, que discutiremos adiante, diz respeito ao caráter performativo da expressão “Terra Temperamental”, assunto a ser tratado no próximo capítulo.

O episódio do lago temperamental nos convida a um tema específico no debate atual das humanidades: a visão da geografia enquanto geografia humana. Trata-se da presença dos *estranhos*³¹ na sociedade, bem como de sua representação na literatura. O *estranho*, de acordo com Bauman (1998), seria aquele que não se encaixa nos moldes e padrões da sociedade, sendo, assim, uma ameaça à ordem. “[...] O estranho despedaça a rocha sobre a qual repousa a segurança da vida diária [...]” (BAUMAN, 1998, p. 18). O des-locamento desse sujeito o faz perceber a realidade como um lugar sempre marcado, assim, por sua diferença, exclusão e negação em

³⁰ “[...] ‘This must be the Moody Land’, he burst out.

Now the Tale of the Moody Land was one of Rashid Khalifa’s best-loved stories. It was the story of a magical country that changed constantly, according to the mood of its inhabitants.

[...] And when people get angry the ground would shake; and when people were muddled or uncertain about things the Moody Land got confused as well. [...]” (RUSHDIE, 1991, p. 48)

³¹ O termo data da teoria freudiana (*uncanny*). Aqui, por redução de nosso escopo, adotaremos apenas as colocações de Bauman (1998).

um sentimento nostálgico de perda e dúvida. Como exemplo disso, em “Imaginary Homelands” (2010), Rushdie comenta sobre a multiplicidade do espaço contemporâneo. Antes de escrever *Midnight’s Children* (1981), ele dedicou um longo tempo fazendo uma lista de coisas e lugares de Bombaim da década de 50 dos quais ele tentava se lembrar. Dentre esses lugares, ele chama a atenção para uma ponte na qual continha, de um lado, uma propaganda de posto de gasolina, “Esso puts a tiger in your tank” (RUSHDIE, 2010, p. 11), e, do outro, os dizeres “Drive like Hell and you will get there.” (RUSHDIE, 2010, p. 11). Nota-se a ironia da assimilação de culturas. A Exxon (Esso) se apropriaria da força do “tigre de bengala”, renovando o rito imperialista de dominação. Essa atitude de olhar uma realidade heterogênea em sua complexidade como natural e simultânea é questionada, assim, em *Haroun e o Mar de Histórias* (1990) em decorrência de uma angústia de se estar em um mundo que esgotou cada vez mais as certezas a respeito da própria identidade.

Nota-se aqui a consciência da devoração e esvaziamento de símbolos e valores correspondentes da contemporaneidade. O fato é parodiado em um outro episódio, no qual Rashid e Haroun seguem sua viagem no ônibus conduzido pelo Sr. MasMas (Mr. Butt). Esta personagem sempre aflita, que, a um primeiro momento, nos lembra do Coelho de *Alice’s Adventures in Wonderland*³², corre atrás do tempo perdido, falando e dirigindo rapidamente, sempre usando expressões como ““Mas mas mas”, [...] “agora já é tarde...” [...]”³³ (RUSHDIE, 1998, p. 33), ou então, “[...] *Pé na tábua!*”³⁴ (RUSHDIE, 1998, p. 36). Quando questionado sobre sua necessidade de correr tanto, MasMas diz:

[...] Bem, meus senhores, uma coisa eu lhes digo: a necessidade é uma serpente escorregadia, isso que ela é! O garoto aqui diz que o senhor, cavalheiro, Precisa de Uma Passagem Antes do Pôr-do-Sol, e quem sabe precisa mesmo, talvez sim, talvez não. E há quem

³² A discussão do uso da linguagem como jogo, aliado à alusão da personagem de Lewis Carroll aqui, nos aproxima também da questão do *nonsense* literário, devido ao manejo e crítica da língua presentes na obra. Um exemplo é um episódio do capítulo 7 do romance, no qual Iff questiona o uso que Haroun faz da palavra “mutinous”, que associada a “talk”, cria uma confusão no entendimento desta última como substantivo ou verbo. A comparação das personagens vai além do olhar sobre elas como Coelho. O texto, nesse sentido, se aproxima mais de um Jabberwocky, contudo, este tipo de caracterização é profunda e requer futuro empenho. Por ora, interessa-nos apenas a crítica das relações de poder explícitas nos diálogos no que tange à constituição subjetiva.

³³ “‘But but but,’ [...] ‘the hour is already late...’ [...]” (RUSHDIE, 1991, p. 34)

³⁴ “[...] *Full speed ahead!*” (RUSHDIE, 1991, p. 36)

possa dizer que o garoto aqui Precisa de Uma Mãe, e quem sabe precisa mesmo, talvez sim, talvez não. E já disseram a meu respeito que MasMas Precisa de Velocidade – mas mas pode ser que aquilo de que o meu coração realmente precisa é Uma Emoção Diferente. Sim, a Necessidade é um bicho engraçado: ela faz as pessoas não dizerem a verdade [...]”³⁵ (RUSHDIE, 1998, p. 35-36).

Nesse trecho que vale a pena introduzir pela eloquência, vemos, então, não somente a angústia da condição do sujeito estranho em busca de um senso de aconchego, uma experiência significativa, mas, também, seu cinismo em relação ao estatuto da legitimidade de tal questionamento. A ênfase dada à palavra “Need”, através do uso de maiúsculas, por exemplo, evidencia, assim, mais uma vez na obra, a dualidade da escrita como fruto do bem e do mal. Inserido na própria linguagem, a conjunção “but”, como força de contestação na obra, impõe sua hesitação, mas retarda seus passageiros rumo ao seu destino, literalmente aos trancos e barrancos. Durante o percurso dentro do coletivo, Haroun percebe as placas na estrada, que mostram que a busca pelo contar de histórias sobrepõe à viagem do sujeito, significando, na verdade, uma viagem rumo à morte:

QUEM QUER SER ULTRAVELOZ
ENCONTRA UM DESTINO ATROZ
[...]
QUEM A ULTRAPASSAGEM ERRA
ACABA DEBAIXO DA TERRA
[...]
CORRER É O SEU DIVERTIMENTO?
FAÇA ENTÃO SEU TESTAMENTO!³⁶ (RUSHDIE, 1998, p. 29)

À medida que a velocidade do Expresso Postal (Mail Coach) aumenta, há um balançar nas estruturas da linguagem, fazendo com que os avisos da estrada sejam

³⁵ “[...] Well, my sirs, I’ll tell you this: Need’s a slippery snake, that’s what it is. The boy here says that you, sir, Need A View Before Sunset, and maybe it’s so and maybe no. And some might say that the boy here Needs A Mother, and maybe it’s so and maybe no. And it’s been said of me that Butt Needs Speed, but but but it may be that my heart truly needs a Different Sort of Thrill. O, Need’s a funny fish: it makes people untruthful. [...]” (RUSHDIE, 1991, p. 35-36)

³⁶ “IF YOU TRY TO RUSH OR ZOOM
YOU ARE SURE TO MEET YOUR DOOM
[...]
ALL THE DANGEROUS OVERTAKERS
END UP SAFE AT UNDERTAKER’S
[...]
LOOK OUT! SLOW DOWN! DON’T BE FUNNY!
LIFE IS PRECIOUS! CARS COST MONEY!” (RUSHDIE, 1991, p. 31)

modificados, perdendo, até mesmo seus jogos de rimas: “VÁ DEVAGAR OU MORRA DEPRESSA; [...] CORRA COMO O DIABO E VOCÊ JÁ VAI ENCONTRÁ-LO”³⁷ (RUSHDIE, 1998, p. 39). Os trocadilhos, como jogo lúdico, nos mostram que os significantes também podem contagiar o pensamento. Dessa forma, a “[...] rejeição do significante toma a forma da rejeição da escrita [...]” (CULLER, 1982, p. 92). Essa rejeição da escrita, em nossa leitura, é a tentativa de se fechar a narrativa, aquilo que inibe a criatividade inventiva da linguagem, o próprio destino das personagens: o “Túnel de I”³⁸ (RUSHDIE, 1998, p. 40), a morte, *Khattam-Shud*. A instauração, assim, de um território marcado por seu caráter de diferença e “excentricidade” se constitui em uma estratégia do autor de privilegiar o campo infinito do jogo, que desbanca uma pretensão autoral no que tange a uma representação simbólica totalizadora de um povo.

A construção do território está, assim, atrelada à construção da história, tanto em suas versões oficiais quanto marginais. A criação de um “não-lugar” no romance surge em decorrência da demanda do viajante. Bauman (2005) comenta a respeito desses “não-lugares” à luz da análise sociológica de refugiados. O sociólogo menciona que,

Ao mesmo tempo que compartilham a situação da subclasse, eles, acima de todas as privações, tem negado o direito à presença física dentro de um território sob lei soberana, exceto em “não-lugares” especialmente planejados, denominados campos para refugiados ou pessoas em busca de asilo a fim de distingui-los do espaço que os outros, as pessoas “normais”, “perfeitas”, vivem e se movimentam (BAUMAN, 2005, p. 46).

O viajante, na narrativa de Rushdie, tais como Haroun, seu pai, sua própria mãe, como veremos, se encaixam, enfim, no mesmo nível dos refugiados de Bauman (2005): um sujeito que está sempre à deriva da instabilidade do ambiente, encontrando, no lugar da exclusão e da negação, uma tentativa de pertencimento. Como práticas narrativas andam juntas com práticas sociais, a viagem rumo a esse não-lugar nos leva à consideração da estética adotada pelo autor em seu projeto de subversão das correntes literárias dominantes: a (re)apropriação paródica de formas

³⁷ “DRIVE LIKE HELL AND YOU WILL GET THERE [...] BE DEAD SLOW OR BE DEAD. [...]” (RUSHDIE, 1991, p. 38)

³⁸ “Tunnel of I” (RUSHDIE, 1991, p. 39)

populares (como a ficção científica e a utopia) fazendo-nos reavaliar também o uso plausível da linguagem como forma de resistência política. Na extensão do caráter problematizador da junção linguagem/território, abre-se, assim, um outro veio de discussão, que desenvolveremos adiante.

Dentro do aspecto de tendências de devoração de textos, há de se notar como a resistência do discurso esbarra em outras. Trata-se do caso especial das utopias que, segundo Susana Bornéo Funck (1993), de cujo conceito nos apropriaremos para abordar o território de *Haroun* como um “não-lugar” que esta propõe, servem como formas sujeitas à re-apropriação. O termo, especificamente criado para o caso do feminismo, é aqui resgatado em função das estratégias usadas pela mesma para tratar da diferença dentro do aspecto territorial. De acordo com Funck (1998),

A figura utópica, geralmente uma ilha, é necessariamente idealizada como perfeita, ou quase-perfeita, se tornando um instrumento de crítica de estruturas existentes e, assim, permitindo ao leitor não somente a escapar mas também a desafiar a crença de que convenções políticas e sociais são senso-comum, isto é, naturais [...] (FUNCK, 1998, p. 15).

Essa busca dos sujeitos por um território perfeito e ordenado que se frustra por conta da capacidade deste de se adaptar e readaptar, esta definido por Bauman (2001) como característica de um ambiente fluido. Um outro aspecto interessante em relação às utopias feministas é que estas iriam, então, reordenar ficcionalmente a esfera privada – função que, primordialmente, atendia a outros gêneros (*genres*)³⁹, como a fantasia ou o romance. Tendo-se em conta o diálogo com outras formas de representação culturais presente no texto de Rushdie, o vemos, então, com esse espírito de reordenação que as utopias feministas propõem, pois a viagem das personagens à lua de Kahani (cujo nome significa “história”) se constitui em uma jornada rumo a esse “[...] *eu-topos* (o bom lugar) ou *ou-topos* (lugar nenhum)”⁴⁰ (FUNCK, 1998, p. 14, tradução nossa, grifos da autora), ratificando a ideia de que escrever é se perder.

Ao invés de ignorar o fator histórico, Rushdie coloca seu texto, também, como produto sócio-historicamente convencionado. A própria criação de uma

³⁹ Como não há distinção vocabular para gênero textual (*genre*) e gênero sexual (*gender*) em português, por vezes, utilizaremos os termos em inglês para que se possa fazer uma melhor compreensão em nosso texto.

⁴⁰ “[...] *eu-topos* (the good place) ou *ou-topos* (no place).” (FUNCK, 1998, p. 14)

mitologia em torno de sua figura autoral que o posiciona como sujeito não dotado de um lugar fixo corrobora para o privilégio do efeito que esse território fluido no qual ele vive tem sobre as pessoas e a literatura. Por causa disso, devido à insuficiência de representação da linguagem, ao dizer que, assim como essas pessoas, ele também se encontra nesse “espaço migrante” não-fixo, acaba por se posicionar em um lugar, mesmo que esse seja um “não-lugar”, ou o lugar onde nada é firme. Isso pode ser comprovado pela nostalgia sentida no texto quando do retorno do viajante ao final: quando voltam à cidade-natal, à Ítaca ou Xanadu deles, que só agora é nomeada Kahani, vê-se a seguinte imagem: “Foram chegando à rua onde moravam e viram sua casa, que parecia um bolo todo empapado de chuva [...]”⁴¹ (RUSHDIE, 1998, p. 253), desmoronando novamente o espaço que acabara de se criar – um retorno esperado ansiosamente, sim, mas não um retorno ao lugar como ele era antes.

É importante ressaltar, contudo, que o lar, por se constituir em um lugar utópico, não se torna, assim, o fim principal da narrativa. Na verdade, navegar nesses territórios instáveis é o que faz com que as personagens evoluam, sendo assim, o que interessa é a odisseia em si, e não o porto de ancoragem – mesmo porque, o guindaste do navio de Rushdie é feito de sombras, ou seja, temporário e fugidio:

O veneno evaporava dos caldeirões no convés, e os próprios caldeirões já iam amolecendo e derretendo em uma manteiga negra. Até o gigantesco guindaste do qual pendia a Rolha, presa por enormes correntes, começou a estremecer e balançar na chocante luz do dia. [...] as cordas arrebentaram (também eram trançadas com sombras) [...]”⁴² (RUSHDIE, 1998, p. 209).

O território é focalizado, portanto, como um lugar (des)construído a partir das Necessidades (com seu uso ambíguo) dos sujeitos ante ao mundo em que desejam instaurar: um não-lugar impermanente, que toma e retoma formas diferentes a todo o tempo, como bem percebido pelo protagonista:

Haroun continuava com a impressão de que a coisa toda era, de certa forma, *impermanente*, de que havia algo não muito fixo ou

⁴¹ “They turned into their own lane, and saw their house, looking like a soggy cake in the rain. [...]” (RUSHDIE, 1991, p. 209)

⁴² “Poison was evaporating from the cauldrons on deck; the cauldrons themselves were growing flabby and melting like dark butter. Even the gigantic crane, to which the Plug was attached by huge chains, was tilting and lolling in the shocking light of day. [...] the ropes broke (they were woven out of shadows, too); [...]” (RUSHDIE, 1991, p. 173)

certo naquilo tudo, como se algum grande feiticeiro tivesse conseguido construir a coisa toda de sombras [...]”⁴³ (RUSHDIE, 1998, p. 179)

Dentro da perspectiva de deslizamento que percorremos, torna-se interessante, então, comentar o papel das sombras, pois, no texto, o autor promove esse movimento de dessacralização da noção de transparência ou correspondência fiel de cópia e original. Podemos notar que, a par do fechamento dos binarismos, a linguagem pode deixar “rastros”, portanto, permite ser subvertida. Rushdie trabalha bem com essa noção ao construir seu mundo narrativo em *Haroun e o Mar de Histórias* (1990), mostrando que há outras formas de se ver a realidade e/ou o sujeito, ou seja, nada deveria ser estanque pelo simples fato de que alguém sempre o dissera assim. A metáfora das sombras na obra, então, ratifica a noção de que o sujeito é passível de mudança:

Enquanto observava a dança marcial do Guerreiro da Sombra, Haroun pensava nessa estranha aventura em que tinha se envolvido. “Quantos opostos estão em guerra nesta batalha entre Gup e Tchup!”, pensou com admiração.

[...]

“Mas a coisa não é assim tão simples”, pensou consigo, pois a dança do Guerreiro da Sombra mostrou-lhe que o silêncio também tinha sua graça e beleza (assim como a fala pode ser feia e deselegante), e que a Ação podia ser tão nobre quanto as Palavras; e que as criaturas da noite podiam ser tão belas como os filhos da luz. “Se os Gupis e os Tchupwalas não se odiassem tanto”, pensou ele, “poderiam descobrir que o outro lado é bem interessante. Dizem que os opostos se atraem”⁴⁴ (RUSHDIE, 1998, p. 146-147).

Essa análise que Haroun faz de Mudra corrobora, assim, para a crítica às grandes metanarrativas, solapando o estatuto de totalização platônica do Bom, do

⁴³ “[...] Haroun kept having the notion that the whole affair was somehow *impermanent*, that there was something not quite fixed or certain about it all, as if some great sorcerer had somehow managed to build the whole thing out of shadows [...]” (RUSHDIE, 1991, p. 152)

⁴⁴ As he watched the Shadow Warrior’s martial dance, Haroun thought about the strange adventure in which he had become involved. ‘How many opposites are at war in the battle between Gup and Chup!’ he marvelled.

[...]

‘But it’s not as simple as that,’ he told himself, because the dance of the Shadow Warrior showed him that silence had its own grace and beauty (just as speech could be graceless and ugly); and that Action could be as noble as Words; and the creatures of darkness could be lovely as the children of the light. ‘If Guppees and Chupwalas didn’t hate each other so,’ he thought, ‘they might actually find each other pretty interesting. Opposites attract, as they say.’” (RUSHDIE, 1991, p. 125)

Belo e do Verdadeiro. Em seu artigo ““All names mean something”: Salman Rushdie's ‘Haroun’ and the legacy of Islam”, Aron Aji (1995) expõe que o bem e o mal são, por excelência, construtos da ordem da linguagem, pois são fabricados pela maquinaria do PCD+P/EX (Processos Complicados Demais Para Explicar) e controlado pelo Leão-Marinho (Walrus).

Uma outra atitude paródica que se liga à constituição de verdades e deslizamento da subjetividade pode ser lida no embate entre a luz e as trevas, representado pelas cidades de Tchup (Chup) e Gup. Dessa forma, as ações de Khattam-Shud são encorajadas pelas próprias medidas tomadas pelos Gupis – que eram ao mesmo tempo “[...] tão bem intencionadas quanto egoístas [...]”⁴⁵ (AJI, 1995, p. 6, tradução nossa). Como exemplo, temos a construção de um muro imaginário para separar os dois territórios, que, por se encontrarem no jogo da linguagem, acabam não se mantendo por muito tempo. Destarte, inevitavelmente, essa fronteira se desfaz quando Haroun vence a Sombra, o *shadow-self*, do Mestre do Silêncio:

[...] Os imensos supercomputadores e gigantescos giroscópios que antes controlavam os movimentos de Kahani a fim de manter sempre a Eterna Luz do Sol e a Escuridão Perpétua, com a Zona da Meia-Luz entre as duas, simplesmente ficaram malucos, e por fim explodiram. [...]”⁴⁶ (RUSHDIE, 1998, p. 207).

A alteridade e seus conflitos são, assim, colocados em foco, bem como o caráter de enredamento que a envolve. De acordo com Aji (1995), “[...] nesse contexto, então, o bem se torna tão responsável como o mal na perpetuação deste último. [...]”⁴⁷ (AJI, 1995, p. 6, tradução nossa). O crítico levanta uma comparação de Khattam-Shud com Iblis (ou Shaytan, a figura satânica do Islã). Dentro da complexidade do campo da representação que envolve o sujeito, lembra-se que as duas figuras são definidas em torno da disseminação do mal e do bem. Nesse processo, o primeiro dissimula o que é ruim através de um jogo de espelhos, em que a imperfeição é rebatida e se transforma em perfeição; por outro lado, no último, a

⁴⁵ “[...] as well-intentioned as they are selfish.” (RUSHDIE, 1991, p. 6)

⁴⁶ “[...] The Immense super-computers and gigantic gyroscopes that had controlled the behaviour of the Moon, in order to preserve the Eternal Daylight and the Perpetual Darkness and the Twilight Strip in between, had simply gone crazy, and finally blown themselves apart. [...]” (RUSHDIE, 1991, p. 172)

⁴⁷ “[...] In this context, then, the good becomes as accountable as the evil for the latter's perpetuation.” (AJI, 1995, p. 6)

perfeição é dissimulada por uma sombra de imperfeição. O indivíduo constitui-se, assim, palco de encenação de si mesmo, instituindo-se o *Jihad*⁴⁸, ou seja, vem à tona do ser sua estrutura fragmentada do bem e do mal, tensão que nunca se resolve. Esta pode ser sentida na seguinte citação, que diz respeito à constituição tanto do sujeito quanto de verdades deslizantes:

“[...] “Os Tchupwalas vivem no escuro, como vocês sabem, e na escuridão uma Sombra não precisa ter uma única forma o tempo todo. Algumas Sombras, como eu mesma, aprendem a se modificar simplesmente desejando isso. Imaginem as vantagens! Se uma Sombra não gosta do tipo de roupas ou do penteado da pessoa a quem está ligada, pode simplesmente escolher outro estilo para si mesma! [...] Assim, muitas vezes é a Sombra quem conduz, e a Pessoa, Ser ou Substância quem a acompanha. [...]”⁴⁹ (RUSHDIE, 1998, p. 154-155)

É nítida a reversão de hierarquias, neste trecho, que desbanca o sujeito racional cartesiano, representado em letras maiúsculas, como o elemento máximo da criação humana e que aqui é nivelado à própria Sombra. Os pares binários, então, não são vistos como contrários, mas sim, como complementares. A luta de Mudra com sua sombra, portanto, não é uma luta para a eliminação de uma das partes, mas, sim, para o *diálogo* entre ambas. Nesse sentido⁵⁰, Aji (1995) aponta que o guerreiro das sombras se encontra dividido, porém, este tenta fugir dessa fragmentação em sua batalha subjetiva através da aceitação de sua multiplicidade. De acordo com ele, este

⁴⁸ O termo *Jihad* se refere à guerra santa doutrinada pelo Corão, promovida pelos muçulmanos. Mais do que isso, o termo faz alusão à guerra interior do indivíduo, de luta contra a infiltração do mal em seu ser. Dessa forma, a tal se torna não somente um ideal, mas também um dever do fiel a Allah. Como a disputa pelo território da Caxemira acabou tendo várias consequências no que tange à diferença, inclusive religiosa (hindus indianos *versus* muçulmanos caxemirenses), os homens militantes que lutavam pela independência da Caxemira e que se opuseram aos hindus eram chamados de *jihadi*.

⁴⁹ “[...] ‘Chupwalas live in the dark, you know, and in the dark a Shadow doesn’t have to be one single shape all the time. Some Shadows – such as my goodself – learn how to change ourselves, simply by walking to do so. Imagine the advantages! If a Shadow doesn’t care for the clothes sense or hairstyle of the person to whom it’s attached, it can simply choose a style for itself! [...] So often the Shadow leads, and it is the Person or Self or Substance that follows. [...]” (RUSHDIE, 1991, p. 132)

⁵⁰ Em seu artigo, Aji (1995) faz uma análise detalhada das “combinações aberrantes de numerosos conceitos islâmicos” (p. 7) que o próprio nome Khattam-Shud possui: indo de “khatm”, “Selo da Profecia”, passando por “shuhud”, “consciência onisciente”, e chegando a “khata” e “ithm”, “erro” e “pecado”, respectivamente. Dessa forma, o Mestre do Culto possui características de um anti-profeta nesse sentido, pois ele quer instaurar o silêncio a partir do próprio legado da leitura, fazendo alusão, por exemplo, através do ato de continuamente recitar o Corão (“khatm”). Para esse tipo de discussão, seria necessária uma pesquisa mais aprofundada dos aspectos formais da obra, o que, por ora, não nos cabe aqui.

embate da subversão do bem praticada pelo Mestre do Silêncio, leia-se, pejorativamente, “Mestre do Silenciar”, é, assim, alimentada:

[...] Mudra e sua Sombra, cuja divisão significa uma distorção de seu ser. Ao contrário do tirano, no entanto, o Guerreiro Campeão de Chup constantemente peleja com sua sócia Sombra, apesar de não ter o intuito de subjugar-la, mas sim de preservar a integridade de sua pessoa. [...] De certo modo, a luta de Mudra evoca a mais difícil forma de Jihad, a interna e constante busca da totalidade do ser, servindo, assim, como uma verdadeira alternativa aos atos de Khattam-Shud⁵¹ (AJI, 1995, p. 8).

A viagem, então, se torna a própria metáfora da inscrição, cuja fluidez faz com que, ao mesmo tempo em que ela acontece (uma tentativa de totalização), lute consigo mesma no jogo de poder (o deslizamento da significação), jogo este que tenta manter a significação por mais tempo possível, tornando-se, todavia, ilusório, pois a linguagem, estando no limiar, ora pende para um lado, ora para o outro. O que o romance acaba propondo é que a linguagem é como algo impossível de ser alcançado em sua totalidade, imensurável e indefinida como o Mar de Histórias. O esforço do guerreiro, por exemplo, em estar somente de um dos lados, então, é inútil. Por isso, ele percebe que, ao unir os dois lados, ele se transforma em um sujeito múltiplo, como bem comentado pelo protagonista:

“Esse Guerreiro e a sua Sombra formam uma bela dupla”, pensou Haroun, “Cada um faz uma exibição contrária a do outro, de modo que ninguém fica sabendo o que eles realmente sentem – o que pode ser, naturalmente, uma terceira coisa completamente diferente.”⁵² (RUSHDIE, 1998, p. 158)

Essa “terceira coisa” seria mesmo um Texto, esse não-lugar, no qual o sujeito pode se transformar no que ele quiser. O que o visível deixa transparecer, realmente, pode parecer grandioso, como a sombra de Khattam-Shud que aumentava e diminuía

⁵¹ “[...] Mudra and his Shadow, whose division signifies a distortion of his being. Unlike the tyrant, however, the Champion Warrior of Chup constantly struggles with his Shadow counterpart, though not in order to subdue it but to preserve the integrity of his person [...]. In a way, Mudra's struggle evokes the most difficult kind of jihad, the internal and constant pursuit of the wholeness of being, thus serving as a true alternative to Khattam-Shud's acts.” (AJI, 1995, p. 8)

⁵² ‘This Warrior and his Shadow are a fine team,’ Haroun thought. ‘They put on opposite acts, so nobody knows what they really feel; which may of course be a third thing completely.’ (RUSHDIE, 1991, p. 134-135)

a seu bel querer, fazendo com que ambos Haroun e Iff dessem “um grito de espanto quando Khattam-Shud mudou de forma [...]”⁵³ (RUSHDIE, 1998, p. 186). No entanto, quando se inverte a tapeçaria imponente da linguagem e a desnudamos pelo avesso, a imagem privilegiada se mostra sem nenhum glamour, levando, até mesmo, ao desapontamento: ““É esse que é *ele*? *Esse aí*?”, pensou Haroun, um tanto desapontado. “Esse sujeitinho magricela? Mas que decepção!””⁵⁴ (RUSHDIE, 1998, p. 182).

Essas formas mutantes, então, influem na construção das personagens que se encontram no limiar de discursos que as padroniza. Além de enfatizar a tônica pós-colonial, também coloca em discussão o interesse pelo uso da linguagem em si como ferramenta de construção e desconstrução do universo ficcional do autor.

2.2. Re-autor-izar: herói ou anti-herói?

Nessa seção, pretendemos um fechamento da discussão dos limites das vozes inerentes do discurso nos meandros da história a partir de duas personagens que, aparentemente, não parecem ter nada em comum. São estas o Jardineiro Mali e nosso famoso contador de histórias Rashid. Contudo, o que os aproximará liga-se à metáfora da tessitura de uma superfície a ser explorada: o Grande Mar de Histórias. Mali, em oposição hierárquica inferior a Rashid em termos de investimento intelectual, revela-se importante ao fazer, guardando-se as devidas proporções, o mesmo tipo de trabalho que o outro; ou seja, escolher, semear elementos que vão despoluir e favorecer a perpetuação do mesmo manancial.

Levando-se em conta o riso como arma para desbancar o poder, vê-se que é desenvolvido um jogo lúdico, dando voz a personagens marginais, o que, a um primeiro olhar, seria um procedimento retórico que o autor utilizaria para não obter o controle total do texto. Isso se configuraria igualmente como uma atitude política. No entanto, vemos que, ao fazer isso, Rushdie contraditoriamente inseriria, na boca das personagens, discursos que privilegiariam um determinado modo de pensar que

⁵³ “cried out in shock as Khattam-Shud changed his shape. [...]” (RUSHDIE, 1991, p. 156)

⁵⁴ ““*That’s him? That’s him?*” Haroun thought, with a kind of disappointment. ‘This little minging fellow? What an anti-climax.’” (RUSHDIE, 1991, p. 153)

valoriza uma necessidade logográfica; ou seja, a de colocar as coisas em seus devidos lugares para que o efeito surtido esteja de acordo com as expectativas de quem conduziu o discurso.

A crítica à ideia de que o autor deva manter um ambiente limpo de quaisquer impurezas que pudessem comprometer seu controle sobre a obra ocorre, então, através da metáfora do mar poluído e de falas como as de Rashid a Haroun: “[...] Portanto desista, por favor, de tanto “mas” e de tanto “e se”, e fique feliz com as histórias de que você gosta”⁵⁵ (RUSHDIE, 1998, p. 14); das falas dos políticos que contratavam o contador de histórias para persuadir os eleitores a votarem neles: ““Hóspedes sem bom gosto nos lançam os presentes no rosto! [...]”⁵⁶ (RUSHDIE, 1998, p. 57) ou até mesmo da escolha de criar Mali, uma personagem que, ironicamente propícia à proposta de uma discussão de dominação cultural, é um jardineiro, que reconhece sua função como tal: ““Manutenção”, respondeu Mali, “Desenroscar os Fios de Histórias que se enroscam. Também desenrolar os fios. Arrancar o mato. Enfim: jardinagem.””⁵⁷ (RUSHDIE, 1998, p. 95). É possível notar, assim, que, a princípio, não existe um narrador que construa as subjetividades no texto; pelo contrário, estas são construídas pelas próprias personagens – fazendo assim, com que uma identificação do *status quo* ocorra em alguns momentos e seja mais aceitável ou, em alguns casos, quase imperceptível.

Evidencia-se, assim, o uso da linguagem como remédio e veneno. A concomitante inclusão e exclusão de vozes marginais se dá através das próprias máscaras que o autor coloca no texto e que é corroborado e contestado pelas personagens que, quando tentam seguir um caminho preestabelecido, se deparam com a incapacidade de atenderem a esse papel. Se, por um lado, a imersão dos sujeitos nas ficções do ambivalente Mar de Histórias pode os fazer reproduzir uma hegemonia que se passa por natural, por outro, o constante diálogo e questionamento que rege todo um código civil dos habitantes de Kahani pode fazer com que essa viagem rumo a uma obra acabada e a um centro de significação se torne uma falácia. A indagação clássica sobre a autoria, revisada por Foucault e o pós-estruturalismo, é retomada em um episódio no qual Iff, ao apresentar os Peixes Milbocas (Plentimaw

⁵⁵ “[...] now kindly desist... and be happy with the stories you enjoy’ [...]” (RUSHDIE, 1991, p. 18)

⁵⁶ “[...] ‘If people have no taste,’ was his parting shot, ‘the best things are a waste. [...]’” (RUSHDIE, 1991, p. 52)

⁵⁷ ““Mantenance,’ answered Mali. ‘Untwisting twisted Story Streams. Also unlooping same. Weeding. In short: Gardening.’” (RUSHDIE, 1991, p. 83)

Fish) a Haroun, expõe as histórias que se chocam, se contaminam e que escrevem o texto:

“Quando estão com fome eles engolem histórias por todas as bocas, e lá nas suas entranhas acontece um milagre: um pedacinho de uma história se junta com uma ideia de outra, e pronto! Quando eles cospem as histórias, elas já não são mais as mesmas, antigas; são outras, novas. Nada vem de nada, Ladrãozinho; nenhuma história vem do nada; as histórias novas nascem das velhas. São as novas combinações que fazem com que elas sejam novas. [...]”⁵⁸ (RUSHDIE, 1998, p. 98-99).

Dessa forma, a apropriação paródica de controle do poder em *Haroun e o Mar de Histórias* (1990) se torna paradoxal à medida que o autor, através de um texto que privilegia o diálogo e o entrecruzar de vozes, pode fazer com que essa mistura naturalize acriticamente uma distinção, colocando, com seus correspondentes juízos de valor, de um lado, os textos “eleitos” como modelos na Zona da Meia-Luz (Old Zone, no original); e de outro, as “histórias envenenadas” junto a Khattam-Shud, aquele que é “o Arquiniimigo de todas as Histórias, até mesmo da própria Língua. É o Príncipe do Silêncio, o Inimigo da Fala.”⁵⁹ (RUSHDIE, 1998, p. 41). Podemos lançar um olhar, assim, às questões de local de produção da cultura se considerarmos, por exemplo, o tipo de limpeza feita por Mali, o Jardineiro Flutuante, como ambivalente. Nesse sentido, ela pode servir tanto para alertar contra o perigo da censura quanto para contribuir para a reprodução de um discurso que subjuga determinadas produções literárias a outras – o que retoma o que Linda Hutcheon (1991) chama de o paradoxo da paródia pós-moderna. A analogia das histórias poluídas com a literatura de massa pode fazer com que se ressalte, assim, a arma que o Mestre do Silêncio utiliza para obter o controle: a homogeneização do Mar, conseqüentemente, a *neutralização*, que, como função da mídia, estimula “[...] os gestos indispensáveis ao consumo dos bens culturais [...]” (LEJEUNE, 2008, p. 202). Isso reitera a necessidade de limpar-se o Mar, mas ao mesmo tempo, pode inserir a

⁵⁸ “[...] ‘– Because when they are hungry they swallow stories through every mouth, and in their innards miracles occur; a little bit of one story joins to an idea from another, and hey presto, when they spew the stories out they are not old tales but new ones. Nothing comes from nothing. Thieflet; no story comes from nowhere; new stories are born from old – it is the new combinations that make them new. [...]’” (RUSHDIE, 1991, p. 85-86)

⁵⁹ “[...] the Arch-Enemy of all Stories, even of Language itself. [...] the Prince of Silence and the Foe of Speech. [...]” (RUSHDIE, 1991, p. 39)

obra em um contexto mais amplo, que é o do já famigerado debate da instituição e rotulação de “clássicos” na literatura.

Sendo assim, a construção textual do romance é atenta à crítica da ideologia, segundo a qual o sujeito, exposto a vários discursos, acaba por assimilá-los e, eventualmente, reproduzi-los. O gênio Iff faz referências a livros que se tornaram longas listas de compras e a outros populares cheios de anedotas de helicópteros. Da mesma veiculação crítica, porém, tocando em um assunto diferente, a apropriação do discurso da mídia é também contemplada na obra em um outro episódio do romance. Tal fato é também questionado por Haroun ao Gavião MasMas (Butt, the Hoopoe), quando eles chegam ao Navio das Trevas a fim de encontrar o vilão Mestre do Silêncio. Haroun imagina a ambos indo em direção a um buraco negro sem volta, e o Gavião MasMas, através da leitura telepática, manifesta-se ironicamente acerca do que Haroun havia pensado: “[...] “Lá vamos nós para Khattam-Shud, embrulhadinhos como um pacote para presente! [...]”⁶⁰ (RUSHDIE, 1998, p. 170). Tanto o discurso do terrorismo quanto o do jornalismo sensacionalista são, assim, parodiados e ridicularizados. Em seguida, Haroun chama a atenção da ave mecânica:

“E que bela máquina você é! Engole direitinho todas as histórias de fantasmas que você escuta, até as que encontra na cabeça dos outros! Esse buraco negro, por exemplo, eu estava pensando nisso, e você captou e deixou essa ideia te assustar. Francamente, MasMas, levante este ânimo! Força!”⁶¹ (RUSHDIE, 1998, p. 170)

Levantada mais essa ambiguidade em relação à apropriação de discursos que exaltem este ou aquele modo de pensar, resta-nos acompanhar a trajetória de Rashid nesse processo de legitimação, ou não, de sua identidade, bem como da correspondente inserção autobiográfica de Rushdie na história.

A perda da habilidade de narrar de seu pai como causa da jornada de Haroun, cujo impacto perpassa todo o enredo, desencadeia, já no primeiro capítulo do romance, a jornada da criança. Uma simples pergunta, que se torna o motivo condutor da obra, “*Pra que servem essas histórias que nem sequer são verdade?*”, é, assim, a razão pela qual todo o suposto controle de uma mão de ferro ser colocado

⁶⁰ “[...] ‘To Khattam-Shud we go, all nearly wrapped and tied up like a present!’[...]” (RUSHDIE, 1991, p. 145)

⁶¹ “‘Some machine! You swallow every spooky story your hear, even the ones you find in other people’s minds. That black hole, for example: I was thinking about that, and you just pinched it and then let it frighten you. Honestly, Hoopoe, pull yourself together.’” (RUSHDIE, 1991, p. 145)

em discussão no romance. A ação de Haroun desestabiliza, assim, uma organização textual que se pretendia neutra, conduzindo inocentemente pela mão o leitor.

Tal indagação sobre a utilidade da literatura colocada no romance contempla a discussão sobre o uso da linguagem enquanto ferramenta de manipulação e, paradoxalmente, conscientização de um grupo. A atitude inquiridora da criança inaugurará um desafio à suposta naturalidade do discurso do Poder. A resposta ante ao questionamento da autoridade feita pela criança é desbancada através dos “ifs” e “buts” que, constituidores da percepção de realidade desta, possuem um papel fundamental na ratificação da validade de uma voz que não se deixa conduzir por um discurso autoritário. A estruturação do conflito pessoal do pai com o filho é, assim, o ponto de partida para a instauração da dúvida: “Só que um dia Haroun fez uma pergunta que não estava no programa, e aí começou um verdadeiro inferno.”⁶² (RUSHDIE, 1998, p. 14). A insistência dos “ifs” e “buts” feita por Haroun acaba se materializando posteriormente nas personagens Iff, o gênio d’água, MasMas, o motorista de ônibus e seu homônimo MasMas, o Gavião. Elas se tornam, assim, instâncias que cooperam para a subversão de uma ordem calcada no autoritarismo e na censura, representada por Khattam-Shud, o qual envenena a conta-gotas a fonte de todas as histórias contadas por Rashid al-Khalifa.

Tendo-se em vista a concomitante inserção e contestação de vozes, as páginas seguintes fecharão nossa reflexão sobre o assunto da autoria. Aparentemente, uma fábula sobre o ato de escrever que possui um protagonista autor, é de se esperar que possua vários aspectos que se liguem à biografia deste. Neste caso, o mais evidente é a identificação da personagem Rashid com seu criador, Salman Rushdie. Este último, como Rushdie, vê-se impedido de contar histórias por motivos que desconhece. Tendo-se em vista o caráter paródico, vai-se descobrir aos poucos como o autor transgride no romance o pacto ficcional. A história de Rashid al-Khalifa se confunde, muitas vezes, com a própria história do autor, e o fato de aquele ser um contador de histórias nos leva também à discussão da metaficcionalidade presente no romance. Isso faz com que o texto de Rushdie assumira essa dupla face: de ser ao mesmo tempo ficcional e (auto)referencial, recriando, assim, os fatos na ficção. A inserção do elemento histórico (e nesse caso, até mesmo em seu âmbito privado) na narrativa examina a ideia de “representação” em seus dois sentidos: o político e o artístico. De

⁶² “[...] one day Haroun asked one question too many, and then all hell broke loose.” (RUSHDIE, 1991, p. 18)

acordo com Klinger (2007), esse exame, em meio a discussões sobre o “fim da história” ou o futuro do conceito de nação, coloca “[...] a construção da figura do “outro” vinculada à presença marcante da primeira pessoa, desconfia da transparência e da neutralidade, e assim questiona a ideia de *representação* [...]” (KLINGER, 2007, p. 15).

Em nossa leitura, notamos que a experiência de Rashid se liga a, pelo menos, duas facetas na obra: a do narrador que constrói no texto uma estrutura de *mise en abyme*, ou seja, uma narrativa dentro da outra; e a do fato histórico (ao Salman Rushdie, pessoa física, autor empírico). A primeira faceta contempla uma personagem cuja profissão é contar histórias e se vê envolvido em uma trama sobre sua própria condição. Isso também ironiza a noção de texto “pós-moderno sem autor”, pois coloca nas mãos do Xá do Blablá um produto da digestão de vários textos, questionando a própria noção de direito autoral sobre aquela história. A segunda faceta insere a história do autor censurado pelo governo de seu país numa saga metafórica contra a censura.

O próprio Rashid, ao recuperar sua habilidade de narrar através da ousadia do filho ao final do romance, (re)conta a história que acabamos de ler, (re)toma a propriedade de sua vida, comunica sua experiência e coloca sua fala como um espaço de transmissão de valores sociais, inscrevendo-se e produzindo narrativas em que todos se reconhecem: “E então Haroun levou um tremendo choque, pois suas primeiras palavras foram “Senhoras e senhores, o nome da história que vou lhes contar é *Haroun e o Mar de Histórias*.””⁶³ (RUSHDIE, 1998, p. 248). De acordo com Rushdie (2010), em “Imaginary Homelands”, mostrar o outro lado da moeda é o primeiro passo para a mudança do mundo, principalmente em uma época assim configurada:

“[...] em que o Estado toma a realidade em suas próprias mãos e começa a distorcê-la, alterando o passado para se ajustar às suas necessidades presentes, aí a fabricação de realidades alternativas da arte, incluindo o romance de memória, se torna politizada. “A luta do homem contra o poder”, Milan Kundera escreveu, “é a luta da memória contra o esquecimento”. Escritores e políticos são rivais naturais. Ambos os grupos tentam fazer o mundo em suas próprias imagens, eles lutam pelo mesmo território. E o romance é uma

⁶³ “[...] Then he gave Haroun a real shock, because his first words were, ‘Ladies and gentlemen, the name of the tale I am going to tell is *Haroun and the Sea of Stories*.’” (RUSHDIE, 1991, p. 205).

maneira de se negar a versão de verdade oficial, a dos políticos”⁶⁴ (RUSHDIE, 2010, p. 14, tradução nossa).

Após a apresentação pública de Rashid, os eleitores identificam, em seu universo ficcional, as personagens da história do Mar de Ideias que acabara de contar: de um lado, os políticos servos do Mestre do Culto, de outro, o povo em guerra, com seus tapa-narizes vermelhos. Dessa forma, a personagem contadora de histórias se posiciona também como narrador, ratificando, assim, a discussão metaficcional no texto.

É interessante notar que o texto nos abre a possibilidade de ver Rashid tanto como rival desafiador das figuras políticas quanto como compactuando com elas. Como um *showman*, ele entretém os espectadores com histórias que atendam à demanda do público, fato este ironizado, por exemplo, pelo político Brilhantina (Snooty Butto⁶⁵), caracterizado por seu “sorriso de artista de cinema”⁶⁶ (RUSHDIE, 1998, p. 43). A personagem em questão contrata Rashid para contar histórias que divirtam o público e que os faça votar no candidato de sorriso falso. Rashid quer, então, contar uma história bela, porém triste, e Brilhantina o censura: “Para mim o senhor vai fazer o favor de providenciar apenas narrativas animadoras, otimistas. Nada de histórias lacrimejantes! Se quer moedas a tilintar, então trate de alegrar!”⁶⁷ (RUSHDIE, 1998, p. 51). Dessa forma, o *showman* mostra o lado alienante de sua profissão. É interessante notar que coincidentemente, no texto, o próprio cenário natural se movia de acordo com o contador de histórias, enfatizando seu poder de

⁶⁴ “[...] 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. ‘The struggle of man against power,’ Milan Kundera has written, ‘is the struggle against forgetting.’ Writers and politicians are natural rivals. Both groups try to make the world in their own images; they fight for the same territory. And the novel is one way of denying the official, politicians’ version of truth.” (RUSHDIE, 2010, p. 14)

⁶⁵ A personagem faz referência a uma personalidade política real do Paquistão, Zulfikar Ali Bhutto que, com uma política de tendência socialista, acabou ganhando descontentamento, principalmente, das alas empresarial e religiosa no país. A descoberta da inteligência paquistanesa de que a Índia estaria desenvolvendo uma bomba nuclear e a desconfiança de fraude nas reeleições do candidato levou a uma série de manifestações e distúrbios no país que culminaram no enforcamento de Bhutto em 1979. Rushdie aproveita a figura histórica para inseri-la em seu romance e a nomeia como “Butto”. O próprio nome da personagem se torna paradoxal à medida que outras, com nomes similares (Mr. Butt e Butt the Hoopoe) se constituem em uma das maiores forças de questionamento na obra: o “but”, comentado na página 57 dessa dissertação.

⁶⁶ “movie-star smile” (RUSHDIE, 1991, p. 41)

⁶⁷ “[...] For me you will please to provide up-beat sagas only. None of your gloomypuss yarns! If you want pay, then just be gay.” (RUSHDIE, 1991, p. 49)

sedução, o que já coloca em pauta uma parodização de uma possível tentativa de controle através da reprodução de ideologia. O pão e circo, assim, é aceito de bom grado devido à sua influência no país de Alefbey:

“[...] , e quando começava a falar, até as vacas que perambulavam pela cidade paravam e empinavam as orelhas. Em cima dos telhados os macacos tagarelavam junto com ele, e os papagaios nas árvores imitavam a sua voz”⁶⁸ (RUSHDIE, 1998, p. 12).

Ao ver o show de Rashid, a audiência de possíveis eleitores, então, é duplamente manipulada: através tanto do entretenimento quanto da instauração da dúvida ante a proposta de estar naquele lugar. O mesmo acontece com Haroun, que, ao tentar descobrir a verdade sobre a fonte das histórias, acaba imerso nas que o próprio pai conta:

Mas sempre que ele fazia a seu pai essa pergunta, a mais importante de todas as perguntas, o Xá do Blabláblá apertava os olhos, que (para falar a verdade) eram um pouco saltados, dava umas palmadinhas na pança e enfiava o polegar na sua boca, fazendo um barulho ridículo como se estivesse bebendo: *glu glu glu*. Haroun odiava quando seu pai fazia isso. Insistia então: “Não, pai, falando sério, de onde elas vêm?”, e Rashid retorcia as sombrancelhas com um ar misterioso e desenhava com os dedos no ar uns sinais enigmáticos.

“Vêm do grande Mar de Histórias”, respondia. “Eu bebo a Água de Histórias, bem morninha, e fico a todo vapor.”⁶⁹ (RUSHDIE, 1998, p. 12-13).

Os sinais de manipulação de massa colocados como atitude lúdica se encontram, assim, evidenciados pelo pai de olhar ao mesmo tempo apertado e esbugalhado, de sobrancelhas de ar misterioso e de dedos enigmáticos, que colocam Haroun como uma marionete nas mãos dele, o *showman* Rashid.

⁶⁸ “[...] and once he got going even the city’s many wondering cows would stop and cock their ears, and monkeys would jabber approvingly from rooftops and the parrots in the trees would imitate his voice.” (RUSHDIE, 1991, p. 16)

⁶⁹ “But whenever he asked his father this most important of questions, the shah of Blah would narrow his (to tell the truth) slightly bulging eyes, and pat his wobbly stomach, and stick his thumb between his lips while he made ridiculous drinking noises, *glug glug glug*. Haroun hated it when his father acted this way. ‘No, come on, where do they come from really?’ he’d insist, and Rashid would wiggle his eyebrows mysteriously and make witchy fingers in the air. ‘From the great Story Sea,’ he’d reply, ‘I drink the warm Story Waters and then I feel full of steam.’” (RUSHDIE, 1991, p. 17)

Isto reforça o pacto ficcional, pois sabe-se de Salman Rushdie que o fato propulsor para que ele criasse *Haroun e o Mar de Histórias* (1990) foi, a princípio, a confecção de um livro como uma homenagem e/ou um presente a seu filho, Zafar. Restabelece-se, então, a discussão da constituição do sujeito enquanto efeito de linguagem. Como aquele se forma à medida que escreve, a “negociação entre a oferta do modelo e a demanda do público” (LEJEUNE, 2008, p. 120) é, dessa forma, realizada. Portanto, pode ser lida tanto por seu caráter vitimizador, mas também por seu caráter manipulativo. Quando Rashid lamenta com Haroun ““O único trabalho que eu sei fazer é contar histórias”⁷⁰ (RUSHDIE, 1998, p. 20), o autor, em sua prática de escrita, assume essa dupla inscrição de culpa: ora a de ser um sujeito privilegiado que se torna a voz de seu povo, ora a de se engajar em uma atividade inútil, que é a de contar histórias que nem sequer são verdadeiras.

Nesse sentido, Rashid também vai em frente rumo ao aprendizado e à escrita de si, ou seja, ele também se perde e se encontra nesse mar plural. É possível notar que a presença diluída do autor se concretiza em um “eu” que fala logo assim que Haroun destrói a sombra de Khatam-Shud na Zona da Meia-Luz. Ao iniciar o capítulo seguinte do romance, o narrador usa, pela primeira vez, o pronome “I”: “Agora **preciso** contar a você rapidamente tudo o que aconteceu enquanto Haroun estava lá na Zona Velha”⁷¹ (RUSHDIE, 1998, p. 214, **nossos grifos**). A concretização da presença do narrador, então, procura mostrar-se legítima. Destarte, o sujeito narrador do romance retoma sua função-autor e deixa transparecer ao leitor que, na verdade, ele estava ali o tempo todo contando a história: “Como você já deve imaginar, Rashid contou aos ouvintes naquele parque a mesma história que **eu** acabo de contar a você. [...]”⁷² (RUSHDIE, 1998, p. 249, **nossos grifos**). Evidencia-se, assim, o controle manipulativo do narrador sobre seu público leitor, estrutura do próprio romance de Rushdie, que, a nosso olhar, coloca o texto muito além de um comprometimento de batalha contra as desigualdades. Essa “*double-coded politics*”, na perspectiva da paródia pós-moderna, insere *Haroun e o Mar de Histórias* (1990), efetivando uma crítica à utilização da própria linguagem em si como instrumento do

⁷⁰ ““Storytelling is the only work I know.” [...]” (RUSHDIE, 1991, p. 22)

⁷¹ “Now **I** must tell you quickly about everything that happened while Haroun was away in the Old Zone: [...]” (RUSHDIE, 1991, p. 179, **nossos grifos**)

⁷² “As you will have guessed, Rashid told the people in that park the same story **I**’ve just told you. [...] the Gift of Gab had returned, and he had the audience right in the palm of his hand. [...]” (RUSHDIE, 1991, p. 206, **nossos grifos**)

Poder, no qual o controle é somente temporário devido à fluidez dela, que não permite que o texto se encaminhe de acordo com nossas vontades absolutas.

A padronização do sujeito e da linguagem se expande no jogo infinito da significação, que corrobora para a multiplicidade tanto de um quanto da outra. O reino impermanente de sombras que se desfaz com os raios de sol, por exemplo, leva-nos a entender que o sujeito, migrante, está sempre sobre um território instável e múltiplo – assim como a Lagoa da cidade de Gup, caracterizada como uma “[...] linda extensão de águas multicores [...]”⁷³ (RUSHDIE, 1998, p. 101). Dessa forma, o sujeito que, ao se escrever, é incapaz de se definir como unificado, está sempre nesse limiar, nesse não-lugar. A eminência da perda é, então, uma condição desse sujeito. Por isso, o autor cria situações estranhas que chamam a atenção para esse fato, como, por exemplo, no episódio do ônibus, novamente, em que MasMas não tira o pé do acelerador e não se importa com os passageiros, que são jogados de um lado para o outro dentro do veículo:

“Minha sacola!”, gritou uma mulher-lama. “Seu búfalo desvairado! Seu doido, maluco, tresloucado! Pare com essa correria, senão minhas coisas vão parar no Outro Mundo!”
 “Nós é que vamos parar lá, madame”, atalhou um homem-lama.
 “Nós mesmos! Portanto, menos barulho, por favor, por causa dos seus objetos pessoais!” [...] ⁷⁴ (RUSHDIE, 1998, p. 36-37)

A instabilidade do espaço cria uma situação agonizante, na qual o sujeito se encontra na eminência de ser sempre expulso do lugar onde ele está. Nesse trecho, além de termos uma crítica a um mundo que se muda rapidamente, a inserção da cor local enfatiza a tônica pós-colonial da obra. É interessante analisar, assim, o olhar de Haroun sobre algumas personagens dela, tais como a multidão na estação de ônibus, o gênio Iff e alguns passageiros. À primeira vista, ele vê essas personagens como se não fossem pessoas de carne e osso, mas sim, feitas de poeira, legumes, e lama, respectivamente. Em um segundo olhar, o protagonista percebe que, na verdade, a forma com a qual ele via essas pessoas era produto da imaginação dele: as nuvens de poeira, na verdade, eram seres humanos; a criatura com cabeça de cebola e pernas de berinjela, de fato, um homenzinho antigo pequeno com um turbante; o homem e a

⁷³ “[...] beautiful expanse of multicoloured waters [...]” (RUSHDIE, 1991, p. 87)

⁷⁴ “‘My holdall!’ yelled a mud-woman. ‘Crazy buffallo! Looney tune! Desist from your speeding, or my possessions will be thrown to Kingdom Come!’
 ‘It is we ourselves who will be thrown, madam.’, a mud-man answered sharply. ‘So less noise about your personal items, please.’ [...]” (RUSHDIE, 1991, p. 36)

mulher de lama, na verdade, fazem referência à própria cor da pele dos passageiros. Assim sendo, o autor joga com a representação, colocando o estranhamento no olhar inquiridor da criança. O que, a um primeiro momento, parecia peculiar e extraordinário, acaba se naturalizando – mais uma vez, evidenciando a multiplicidade subjetiva presente na obra:

“É incrível como a gente se acostuma com tudo quanto é tipo de coisa”, refletiu Haroun. “E tão depressa! Este novo mundo, estes novos amigos – acabo de chegar por aqui, e já não acho mais nada disso esquisito”⁷⁵ (RUSHDIE, 1998, p. 100).

Sendo o Outro construído através de figuras de linguagem (poeira, cabeça de cebola, lama), estão, assim, passíveis de terem suas imagens reconstruídas, recontextualizadas e recontadas posteriormente. O fato é exposto por MasMas, por exemplo, que se considera “um homem direto”, que “não gosta de torcer as coisas”⁷⁶ (RUSHDIE, 1998, p. 32). Ele discursa, então, sobre o uso da figura de linguagem, que, na concepção dele, “é uma coisa muito mutável: pode ser direta ou torta”⁷⁷ (RUSHDIE, 1998, p. 32). No entanto, ao dizer isso, ele próprio se desconstrói, pois, se a linguagem pode mudar a imagem que se faz do sujeito, ele reverte a hierarquia a favor dele, colocando-se na posição daquele que pode, da mesma forma, mudar a linguagem; afinal de contas, ele se mostra como “direito”, e não como “torto”. Um outro fator que corrobora para essa ambiguidade da constituição de MasMas é o olhar de Haroun que igualmente se lançou sobre ele na primeira vez que eles se encontraram. A voz que o garoto havia ouvido atrás dele na estação de trem

[...] era um camarada enorme com um grande topete espetado no alto da cabeça, como um penacho de papagaio. Seu rosto também era todo barbudo, e ocorreu a Haroun que aqueles pelos pareciam um pouco... bem, *pareciam penas*. “Mas que ideia ridícula!” disse para si mesmo. “O que será que me fez pensar uma coisa dessas? Qualquer um vê que é bobagem”⁷⁸ (RUSHDIE, 1998, p. 31).

⁷⁵ “‘It’s amazing what you can get accustomed to, and at what speed,’ Haroun reflected. ‘This new world, these new friends. I’ve just arrived, and already none of it seems very strange at all’” (RUSHDIE, 1991, p. 87)

⁷⁶ “a straight man, not a twister.” (RUSHDIE, 1991, p. 33)

⁷⁷ “[...] is a shifty thing; it can be twisted or it can be straight. [...]” (RUSHDIE, 1991, p. 33).

⁷⁸ “[...] turned out to be an enormous fellow with a great quiff of hair standing straight up on his head, like a parrot’s crest. His face, too, was extremely hairy; and the thought popped into Haroun’s mind that all this hair was, well, somehow *feather-like*. ‘Ridiculous idea,’ he told himself. ‘What on earth

Mais adiante na obra teremos a presença do homônimo de MasMas, que é, literalmente, uma ave (ratificando a característica “feather-like” do motorista do Expresso Postal). Porém, o Gavião MasMas é uma ave mecânica, o que realça a artificialidade da construção do Outro. Para MasMas, então, o tempo é um fator importante em sua inclusão nesse contexto social de sujeitos líquidos, pois, “[...] para eles, o que conta é o tempo, mais do que o espaço que lhes toca ocupar; espaço que, afinal, preencheu “apenas por um momento” [...]” (BAUMAN, 2001, p. 8). A multiplicidade do sujeito, então, faz com que se torne difícil defini-lo a partir de somente uma das máscaras que o compõem, pois, por trás dela, existem várias outras. O sujeito, enquanto texto, se torna, assim, um território de fronteiras desconhecidas, na eminência de se desfazer a qualquer momento. A diluição das sombras que haviam tomado conta da terra de Tchup, por exemplo, fez com que se revelasse a fronteira outrora desconhecida, no entanto, Haroun percebe que, na verdade, esse limite não existia, pois era somente imaginário: “[...] À distância, na direção nordeste, viu então, iluminado pelo sol da tarde pela primeira vez em muitos milênios, o litoral da Terra de Tchup”⁷⁹ (RUSHDIE, 1998, p. 213).

Tudo isto ressalta o caráter paradoxal da identidade do sujeito fluido que, vivendo sempre na égide da fronteira – o espaço das possibilidades, segundo Hutcheon (1992) –, torna-se a metáfora do próprio ato de escrever do autor. À guisa de conclusão, apresenta-se o ponto de vista de Rushdie (2010):

[...] Somos hindus que atravessaram as águas negras; mulçumanos que comem carne de porco. E como resultado – como índice o uso que faço da noção cristã da Queda –, somos, agora, parcialmente do Ocidente. A nossa identidade é ao mesmo tempo plural e parcial. Às vezes sentimos que oscilamos entre duas culturas; outras vezes, que caímos no vão entre duas cadeiras. Mas, por mais ambíguo e mutável que esse solo possa ser, não é um território infértil para um escritor ocupar [...]”⁸⁰ (RUSHDIE, 2010, p. 15, tradução nossa).

made me think of a thing like that? It’s just plain nonsense, as anyone can see.” (RUSHDIE, 1991, p. 33)

⁷⁹ “[...] In the distance, to the north-east, he saw, lit up by the evening sun for the first time in many in age, the coastline of the Land of Chup.” (RUSHDIE, 1991, p. 176).

⁸⁰ “We are Hindus who have crossed the black water; we are Muslims who eat pork. And as a result – as my use of the Christian notion of the Fall indicates – we are now partly of the West. Our identity is at once plural and partial. Sometimes we feel that we straddle two cultures; at other times, that we fall between two stools. But however ambiguous and shifting this ground may be, it is not an infertile territory for a writer to occupy. [...]” (RUSHDIE, 2010, p. 15)

Portanto, constitui-se o “talento indiano de constante auto-regeneração”⁸¹ (RUSHDIE, 2010, p. 16, tradução nossa): a pluralidade é vista, assim, como força motora de diálogo e de criação de novas histórias, o que fomenta o tecer e o desfilar da própria história da Índia. Então, podemos dizer que a nação, como narrativa, se transforma nesse não-lugar, para onde o sujeito se direciona: um espaço misto que, assim como o sujeito, está sempre aberto à renegociação. Igualmente no romance, “tecidas” são as relações de gênero, das quais, antes que se feche nessa discussão sobre a maleabilidade das palavras é mister comentar. É o que faremos a seguir.

⁸¹ “Indian talent for non-stop self-regeneration” (RUSHDIE, 2010, p. 16)

3. CONTANDO *HIS-TÓRIA(S)*: O(S) GÊNERO(S)

3.1. Terra à vista: à procura de um lugar

Na mesma esteira do jogo das palavras e seu impacto sobre o sujeito, resta, então, apreciar uma visada que complementa a crítica de papéis sociais na obra. Trata-se de se atentar a um aspecto que, a nosso ver, torna-se crucial no debate da linguagem enquanto produtora de subjetividades: o *gênero*. Este avulta-se enquanto categoria analítica à medida que se coloca de forma mais ampla como “[...] processo de construção do feminino e do masculino na órbita da sociedade e da cultura [...]” (DUARTE, 2002, p. 16). Para tanto, pensar-se gênero enquanto análise da hegemonia masculina no plano das ideias e das mais variadas práticas nas frações sociais se faz necessário, incluindo-se aí também a literatura enquanto espaço que, “[...] contribuindo para formar a língua, cria identidade e comunidade [...]” (ECO, 2003, p. 11).

Dessa forma, a noção de gênero está intimamente ligada à noção de acontecimento discursivo, contribuindo na construção dos papéis sociais. Sob a égide do edifício teórico da metafísica ocidental, o patriarcalismo se firmou no que Teresa de Lauretis chama de “tecnologia de gênero”: uma reprodução de discursos que naturaliza a subalternidade feminina. Assim, o conceito, sendo visto como sistema de significados, trabalha com uma manutenção de sentidos e de papéis sociais (BUTLER, 2003), que pode vir a ser reforçada ou contestada, por exemplo, via literatura. Justifica-se, então, o trocadilho utilizado na abertura da nossa proposta de trabalho. Isto porque o olhar deve estar atento à problemática que reside, a princípio, na supressão de ambiguidades que possam inviabilizar a plena formação das identidades subjetivas quer de masculinidade ou feminilidade, por exemplo, para que se firmem enquanto tais, dando uma ilusão de coerência na diferença. Consoante o senso comum, torna-se “natural” o fato de determinadas práticas sociais estereotipadas serem predeterminadas aos homens (usar roupa azul quando bebê e, quando adulto, gostar de cerveja, mulher e futebol), e às mulheres (brincar de casinha, cuidar do lar e da família, “fazer fofoca”), por exemplo. A necessidade de afirmação para homens e mulheres é, assim, uma maneira de reproduzir

acriticamente uma forma de poder. Assim, denominar um bebê como menino ou menina já faz com que haja uma série de atos que irão regular o modo como o indivíduo exercerá sua sexualidade. Segundo Butler (1990), isso se constitui em um ato performativo/perfomático de gênero, pois ao mesmo tempo em que ele se cria, ele se normatiza.

A construção de gênero vai, assim, além de um pressuposto biológico binarista que coloca os sujeitos diante de uma identificação automática de seus corpos com suas atuações na sociedade. A necessidade de o sujeito agir de acordo com um roteiro pré-estabelecido faz com que somente um corpo não seja o suficiente para afirmar um papel de gênero: pelo exposto, gênero se alia ao *ethos*, torna-se também um teatro, uma imagem e simbologia culturalmente reconhecida que estabelece o que é ser masculino e ser feminino; ou melhor, o que é preciso ser feito para *tornar-se* masculino e/ou feminino e que haja uma afirmação concreta desses papéis, sem ambiguidades.

É notável perceber como Rushdie, então, se aproveita exatamente dessas ambiguidades para construir personagens que paulatinamente vão se mostrando e se modificando no que concerne aos seus papéis sociais. O projeto feminista, em sua fase inicial, tentava transpor essa tendenciosa normatização de gênero, calcada em um sistema patriarcalista. Era preciso, então, repensar o próprio conceito de modo que a balança não pesasse somente para um dos lados. Por se tratar de uma categoria histórica e contextual, o estabelecimento de categorias estanques torna-se uma falácia que visa a manutenção de uma hierarquia dominante. Em *Haroun e o Mar de Histórias* (1990), Rushdie propõe uma intensificação da crítica ao uso da linguagem como instância que limita o sentido através de uma quebra de expectativas no que tange à estabilidade dos sujeitos em relação a gênero. Uma proposta dessa leitura segue-se no romance de Rushdie, e mais especificamente nesta fábula, deve, portanto, contemplar a tendência de ver também *gênero* enquanto plural e fluido. Além disso, o próprio texto é estruturado de maneira que há de se considerar seu caráter de hierarquias pré-estabelecidas. Isso vai ao encontro do que Joan Scott aponta em “Gênero: uma categoria útil de análise histórica”, no qual ela diz que a história do pensamento feminista “[...] é uma história da recusa da construção hierárquica da relação entre masculino e feminino, em seus contextos específicos, e uma tentativa para reverter ou deslocar suas operações [...]” (SCOTT, 1995, p. 84).

Como categoria baseada nas diferenças percebidas entre os sexos, uma análise de gênero implicará, segundo ela, quatro elementos inter-relacionados, que mostram como as mudanças nas relações de poder não são unidirecionais: os símbolos culturalmente disponíveis que evocam representações simbólicas; os conceitos normativos que tentam limitar as possibilidades metafóricas dos significados desses símbolos; descobrir a natureza do debate ou da repressão que leva à aparência de uma permanência intemporal na representação binária de gênero; bem como a identidade subjetiva.

Em um projeto de revisão do simbólico através da prática paródica pós-moderna, então, Rushdie constrói um universo ficcional em constante mudança que desafia um discurso centralizador, ao qual interessa pensar que tanto o sujeito quanto o poder se encontram unificados. Apesar dessa recusa de centralização, a constituição do sujeito na obra não se faz calcada em uma movimentação exclusiva em direção às margens. Como já foi dito, há um embate de forças centrípetas e centrífugas no decorrer de toda a narrativa que põe em xeque um fechamento de significações o que, a nosso ver, torna-a mais instigante para se pensar o sujeito textual enquanto jogo de linguagem. Dessa forma, nesta trama, a tentativa de se fixar subjetividades é uma tarefa impraticável. Tendo-se a noção de que as práticas discursivas podem ser lidas como instâncias de exercício de poder, o universo das palavras no texto pode ser também censurado no que tange ao controle da subjetividade e aos papéis sociais que tal sujeito vai exercer. O autor, dessa forma, constrói as personagens masculinas e femininas através do olhar de Haroun, ora parodicamente reforçando papéis comumente apregoados a seus respectivos gêneros, ora contestando-os. Assim, destaca-se a crítica aos discursos hegemônicos tanto no plano do global quanto do local, bem como do âmbito do público e do privado, características de uma revisão da tradição, tão presente nas discussões sobre a contemporaneidade.

Apesar de *Haroun e o Mar de Histórias* (1990) ser uma obra lembrada principalmente por sua alegoria à luta pela liberdade de expressão contra o silêncio censurador, ela não se reduz a uma visão simplista desse tema. Através da rica metáfora do Grande Mar de Histórias, a fábula trata também de assuntos que concernem o próprio fazer literário, tais como a construção do texto enquanto processo intertextual e as implicações políticas do próprio ato de escrever, como vimos no capítulo anterior. Aqui expandiremos o âmbito da obra para essa questão

social tão importante. A princípio, o romance parodicamente nos remete ao diálogo com uma tradição épica ao se colocarem personagens em choque com o horizonte de expectativas deste gênero literário. Tal liberdade abrirá espaço para questionamentos de toda ordem acerca da manipulação ideológica do poder através da linguagem. Dentre estes, apresentam-se os estereótipos no que concerne a papéis sociais, que serão ridicularizados, consoante à mesma proposta de revisão do simbólico. Rushdie, assim, derridianamente, questiona os paradigmas de verdades absolutas através do jogo da linguagem, criando versões cambiantes e alternativas de história(s) que desafiam discursos de normalização.

O texto de Rushdie contemplará, dessa forma, personagens que, a um primeiro olhar mais ingênuo, estariam sócio-historicamente situadas em uma determinada tradição literária por se encaixarem a uma série de pressupostos estereotipados que as constituiriam enquanto tais. No entanto, como vimos que a paródia que o autor propõe rompe com essas expectativas em *Haroun e o Mar de Histórias* (1990), podemos encontrar representações desde o contador de histórias Rashid al-Khalifa até príncipes e princesas, como Bolo e Batchit (Batcheat), passando por soldados, guerreiros e outras criaturas mágicas, tais como os peixes falantes. Toda palavra possui uma carga histórica e nem mesmo estudiosos da linguagem podem ignorar esse fato e tentar colocar o significado de algo como independente da convivência e da inventividade humana. Sendo construtos linguísticos, portanto, todas essas personagens já são inseridas no texto como possuidoras de alguma uma carga pelo simples fato de partirem de outras representações já existentes no cânone literário, quer do ocidental, quer do oriental. Rushdie manipula a linguagem de modo a questionar modelos canonicamente legitimados para, através de um jogo engenhoso, fazer com que o olhar revise e repense tanto o modelo quanto cada elemento que contribuía para suas condições de possibilidade. A jocosidade irreverente subverte as convenções do romance, do mito e da historiografia literária e faz com que as noções de gênero, tanto na obra, quanto na sociedade, sejam postas em discussão.

O livro, assim, abre suas páginas com palavras mágicas (via acróstico da palavra ZAFAR) que já colocam o leitor em contato com uma tradição literária que remete a uma obra de cunho fantasioso e que faz referência a lugares utópicos

reconhecidos, como, por exemplo, Xanadu, de Coleridge⁸². A des-leitura do conto procede, entretanto, a partir da própria estruturação dos gêneros, pois ocorre nele um misto de narrativas, canções e outros discursos culturais. A ficção pós-moderna irá retomar, então, esse caráter romanesco para criticar a ideologia existente na construção textual – o que se torna muito instigante para o olhar feminista que, na opinião do crítico Jonathan Culler (1982), constituiu-se como uma das mais fortes tendências de renovação da crítica contemporânea. A fluidez dos papéis sociais de gênero se confunde, então, com a de gênero textual à medida que, através da linguagem, pode-se estabelecer uma possível tentativa de repressão via fixação de dicotomias em relação ao masculino e ao feminino, bem como em relação ao romance e seu diálogo com outras formas de conhecimento.

Na narrativa de Rushdie, uma apropriação que exemplifica essa tendência acontece, por exemplo, quando Haroun tenta salvar uma princesa da torre em que ela está aprisionada, mas, por conta de um recente corte de cabelo que ela havia feito, ele não pode usar suas tranças e se vê obrigado a subir através das pedras e das rachaduras desta. No meio do caminho ele se transforma em uma aranha (bem aos moldes kafkianos) e a princesa o esfaqueia e o expulsa do quarto quando lá ele chega. Tratando-se de uma fantasia, o narrador, então, explica que a experiência pela qual Haroun estava passando era uma aventura catalogada como “[...] História de Salvamento de Princesa número S/1001/ZHT/420/41(r)xi [...]”⁸³ (p. 84). No texto, encontramos referências explícitas a tais documentos literários que seriam listados como fontes de inúmeras versões de contos de fadas. Rushdie se apropria de uma história já conhecida (a de Rapunzel) para criar uma situação irônica que se constituirá numa reinvenção subversiva daquela.

A menção explícita à diferenciação entre a princesa que cortou o cabelo e à princesa que originalmente deveria estar esperando na torre enquadra o seu texto dentro do ambiente narrativo do conto de fada já familiar ao leitor que será posteriormente desconstruído: “[...] (ao contrário da heroína da História de Salvamento de Princesa número F/1001/RIN/777/m(w)i, mais conhecida como

⁸² Para mais informações a respeito da influência romântica em *Haroun e o Mar de Histórias*, ver o artigo “Rushdie and the Romantics: Intertextual Politics in *Haroun and the Sea of Stories*”, de Daniel Roberts. Ver referência bibliográfica ao final desta dissertação.

⁸³ “[...] Princess Rescue Story Number S/1001/ZHT/420/41(r)xi [...]” (RUSHDIE, 1991, p. 73)

‘Rapunzel’) [...]”⁸⁴ (p. 84). Ao fazer essa contraposição das duas princesas, o narrador deixa em aberto uma possibilidade de se evocar a presença de outras constituições subjetivas que fogem ao comumente apregoado aos papéis femininos em narrativas deste gênero (*genre*), havendo, assim, com um tom paródico e lúdico, a recriação de uma história conhecida. Apesar de a hierarquização do discurso nos remeter à tecnologia de gênero (*gender*) de Lauretis, que valorizaria a dama de tranças à espera de seu herói, a apresentação de uma versão alternativa de princesa juntamente com os registros numerados das histórias de resgate já demonstram que há uma crítica às ideias segundo as quais só existiria uma única maneira de representar as mulheres na literatura; bem como uma única versão para os fatos. O texto chama, assim, a atenção para a sua própria (des)construção através da linguagem.

De acordo com Justyna Deszcz (2004) em sua análise sobre o “contar de fadas” (*fairytaleness*) na obra de Rushdie, contar histórias é “oferecer uma versão competitiva da verdade”⁸⁵ (DESZCZ, 2004, p. 16, tradução nossa). Luigi Cazzato (1995), por sua vez, argumenta que a ficção auto-consciente se faz “estranha” para chamar a atenção para seu funcionamento – o que é alegorizado em *Haroun e o Mar de Histórias* (1990) através da poluição no Grande Mar de Histórias. O “impulso alegórico” da ficção pós-moderna se justifica, assim, por sua constante revisão dos símbolos culturalmente disponíveis, revisão esta que, ao mesmo tempo em que confirma o poder das representações da história, o subverte. Estando a narrativa dentro de um arcabouço no qual já existiriam fórmulas predeterminadas para sua construção (“Era uma vez”, “felizes para sempre”), a repetição dessas em narrativas como *Haroun e o Mar de Histórias* (1990) colocam em circulação a tradição, renovando-a. Um texto como o de Rushdie, assim, procede a essa subversão a partir de seus elementos estruturais mais fundamentais, oferecendo uma leitura privilegiada, que desmantela a noção de que a linguagem seja fixa, bem como as histórias, que podem ser apropriadas e recriadas.

Em *Haroun e o Mar de Histórias* (1990), notamos a presença dessas fórmulas bem diluídas no texto. O romance começa com o narrador contando a história de uma cidade tão triste que havia esquecido seu próprio nome. Ao optar por um “Era uma

⁸⁴ “[...] (unlike the heroine of Princess Rescue Story G/1001/RIM/777/M(w)i, better known as ‘Rapunzel’) [...]” (RUSHDIE, 1991, p. 73)

⁸⁵ “[...] is to offer a competitive version of truth.” (DESZCZ, 2004, p. 16)

vez, [...]”⁸⁶ (RUSHDIE, 1998, p. 9), Rushdie reforça a já mencionada inserção do leitor em um arcabouço, a saber, o conto de fadas. No entanto, com o passar das páginas, podemos ver que algumas dessas esperadas fórmulas não são meramente reproduzidas em sua narrativa; ou melhor, se elas aparecem, vêm de modo reinventado. O “felizes para sempre”, por exemplo, é acompanhado por uma chuva artificial que trazia aos habitantes da cidade alegria “enlatada”. Através de simples construtos artificiais, passíveis de serem ativados ou desativados, subverte-se uma tradição e expõe-se o caráter performativo que supostamente naturalizaria fórmulas já conhecidas. Se fizermos a pergunta *o que vai acontecer?* ao texto, não teremos o já esperado “viveram felizes para sempre” nos moldes tradicionais. Pelo contrário, o final feliz não é implantado automaticamente à construção textual. Sua inserção na história é sugerida por uma personagem, o Leão Marinho, contestada por Haroun e posteriormente ainda discutida por algumas personagens. O que o texto alude nessa discussão é que o que reina nas histórias é a incerteza, e não o estático, sendo necessária, então, a criação artificial de finais felizes:

E exatamente porque é tão raro se encontrar um final feliz que nós, aqui no Departamento dos PCD+P/EX, aprendemos a sintetizar os finais felizes artificialmente. Ou, falando claro: *nós conseguimos fabricá-los*⁸⁷ (RUSHDIE, 1998, p. 243).

Entretanto, o final feliz autêntico de fato ocorre no romance. Mas seu efeito estético se modifica, pois, agora que a artificialidade dessa construção textual foi evidenciada, haveria uma medida paliativa ao oferecer apenas probabilidades, e não certezas absolutas a respeito do que pode acontecer na narrativa. A jornada das personagens no romance as conduz ao fechamento pelo fato de estarem navegando rumo ao fim da história, como o próprio Rashid al-Khalifa bem expõe: “[...] E como tudo acaba, os sonhos acabam, as histórias acabam, a vida acaba, no final de cada coisa nós usamos o seu nome. Dizemos assim: ‘Acabou, terminou, Khattam-Shud: Fim’”⁸⁸ (RUSHDIE, 1998, p. 41) O retorno nada triunfante do contador de histórias

⁸⁶ “There was once [...]” (RUSHDIE, 1991, p. 15)

⁸⁷ “‘It is precisely because happy endings are so rare,’ the Walrus continued, ‘that we at P2C2E House have learnt how to synthesize them artificially. In plain language: we can make them up.’” (RUSHDIE, 1991, p. 201).

⁸⁸ “And because everything ends, because dreams end, stories end, life ends, at the finish of everything we use his name. “It’s finished,” we tell one another, “it’s over, Khattam-Shud: The End.”” (RUSHDIE, 1991, p. 39)

e seu filho ao lar é lacrado; assim, com a fórmula “The End”. Rushdie, mais uma vez, apropriando-se de fórmulas clássicas, põe o seu texto, não deixa de reconhecer que até mesmo sua história tem um fim. Sendo assim, a viagem também é um navegar rumo à crítica do controle da própria linguagem: “[...] Haroun, num tom de voz que ele esperava que fosse cheio de autoridade, próprio de um líder, “o que nós temos de segurar são os planos de Khattam-Shud, isso sim”⁸⁹ (RUSHDIE, 1998, p. 165), a fonte de toda a censura.

O formato clássico de utopia é, então, reinventado, quando Rushdie expõe a diluição das fórmulas clássicas também como forma de diluição de poder, inclusive, na constituição de gênero das personagens do romance, tais como Soraya, Tagarela (Blabbermouth) e Batchit. Vejamos o caso da princesa Batchit, por exemplo: ela sai à procura de aventura, e em sua jornada, passa da condição de má artista à de princesa, porém, ameaçada de ter seus lábios selados, de certa forma, assumindo um papel o qual já havia sido determinado por Khattam-Shud desde que este a havia raptado – o de “Princesa *Khamosh*”, o que quer dizer “Princesa Muda”. Ela também, como cantora desafinada e contadora de histórias, cria paródias de contos de fadas já conhecidos e eleva seu príncipe, Bolo, como herói dessas narrativas. Sendo resgatada por seu prometido, então, após seu casamento, ela ameaça cantar, mas é impedida por seus súditos: “[...] Batchit ficou de boca fechada, e todos se sentiram felicíssimos”⁹⁰ (RUSHDIE, 1998, p. 235). Há, assim, a recriação paródica de mais um clássico da literatura: Filomela, a princesa feia e de má voz (não melodiosa).

A voz desafinada de Batchit ficará em estado de latência até a próxima vez que ela resolver cantar. A fluidez, nesse sentido, colabora para a negação da “[...] validade de discursos hegemônicos e instituições, ao mesmo tempo em que promovem uma redistribuição e reconceptualização do poder [...]”⁹¹ (FUNCK, 1998, p. 17, tradução nossa). Dar voz ao Outro, então, quer via música, quer via reclamações, é compartilhar o poder em vez de implantá-lo por imposição, é criar espaços imaginários onde esse sujeito poderá se escrever.

⁸⁹ “‘What we are here to stop,’ Haroun reminded him, adopting what he hoped was an authoritative, leader-like tone of voice, ‘is the work of the Cultmaster, Khattam-Shud.’” (RUSHDIE, 1991, p. 139)

⁹⁰ “[...] Batchit kept her mouth shut, and everyone was as happy as could be.” (RUSHDIE, 1991, p. 193)

⁹¹ “[...] the validity of hegemonic discourses and institutions at the same time that they promote a redistribution and reconceptualization of power. [...]” (FUNCK, 1998, p. 17)

Tal processo não se faz de modo tão simples assim, pois o discurso da voz marginal é imbuído, muitas vezes, de ficções que subjugam a eles próprios. Sendo assim, a obra assume esse caráter ambivalente: ora de valorização de determinadas constituições subjetivas, ora de desnudamento do emaranhado que constitui essa afirmativa. De acordo com Funck (1998), as utopias do século XIX, apesar de seu apelo de resistência política, não foram capazes de mudar os termos de desigualdade de raça e gênero. Dessa forma, elas apenas reproduziram os valores de poder que já existiam no mundo real: “Governados por princípio de controle, lei e ordem, até mesmo a visão utópica mais “idealizada” era incapaz de visualizar uma situação onde a “alteridade” não precisava ser reprimida ou eliminada [...]”⁹² (FUNCK, 1998, p. 16, tradução nossa). No caso de Rushdie, ao mesmo tempo em que ele simula essa situação na qual a voz do Outro não é ouvida – reforçando, assim, sua posição subalterna –, ele desconstrói esse jugo a partir desse próprio posicionamento, mostrando que o Outro pode sim, falar, “se escrever”. O importante, destarte, não é saber se ele alcançará uma verdade absoluta a respeito de sua representação ou não, mas sim, que ele tem a possibilidade de fazê-lo.

3.1. Contando *his-tórias*

Diante de uma proposta de colocar o ato de narrar como um construto artificial, que deve ser aprendido, doravante, faremos uma discussão acerca do caráter performático que a obra assume nesse sentido: escrever se torna sempre um aprendizado, o que é reforçado ainda mais pela viagem que as personagens fazem no decorrer do enredo. Da mesma forma, consoante com o que Butler (1990) postula em sua teoria sobre os papéis sociais, gênero é igualmente construído por meio de imitação e de aprendizado. De acordo com a filósofa, isso ocorre como um treinamento para atender às exigências sociais no que tange a representações de gênero.

⁹² “[...] Governed by principles of control, law and order, even the most “idealized” utopian vision was unable to envision a situation where “otherness” did not need to be repressed or eliminated. [...]” (FUNCK, 1998, p. 16)

Posto isto, analisaremos algumas das personagens do romance. Destas, há as permanecem praticamente estagnadas, enquanto outras se trans-mudam visivelmente. Quando analisamos estas personagens, textualmente, elas mostram-se encaixadas em um certo perfil estereotipado. No entanto, se aprofundarmos a análise, poderemos notar algumas ambiguidades: Soraya, a esposa infiel; Rashid enquanto *patēr familias*; Tagarela, o soldado-página que se revela mulher; ou então o príncipe Bolo e a princesa Batchit, que fogem às representações de realeza – um pícaro às avessas e uma bela desafinada, respectivamente.

É preciso, contudo, ressaltar que por ser uma categoria útil para uma análise histórica, a noção de gênero é bastante cambiante e dependente de um contexto sócio-cultural. Shirley Carreira (2007), em seu artigo “Figurações do feminino na literatura indiana contemporânea”, faz uma análise de *Shame* (1983) e discorre sobre as relações de poder presentes na obra, tais como homem/mulher, colonizador/colonizado, história/ficção. De acordo com ela, ao encenar essas relações binaristas, “[...] Rushdie traz à baila o discurso populista da manutenção da tradição, do fundamentalismo, revelando que em suas bases opera o mesmo sistema assimétrico de poder que norteou as sociedades coloniais [...]” (CARREIRA, 2007, p. 4). De acordo com ela, a história política desenvolvida dentro e fora do mundo ficcional é, dessa forma, metaforicamente reproduzida através das histórias pessoais dessas mulheres nos romances (CARREIRA, 2007).

Essa tendência de privilegiar a diluição de limites na produção do autor opera, assim, em várias instâncias, incluindo-se, em sua crítica do poder centralizador, a fluidez de gênero (*gender*) em suas personagens, que pode ser percebida, por exemplo, no andrógino Flapping Eagle, em *Grimus* (1975); na animalizada e masculinizada irmã de Saleem Sinai, Jamila, em *Midnight's Children* (1981); na poderosa rainha Isabella e no estrangeiro bufão Christopher Columbus em um dos contos de *East, West* (1994); dentre tantos outros. Da mesma forma, em *Haroun e o Mar de Histórias* (1990), é também possível perceber uma estruturação textual que contempla essa crítica à hierarquização dominante via binarismos presentes nas histórias. Levamos em conta, então, uma tendência percebida nas obras de Salman Rushdie segundo a qual ele proporia a uma troca de papéis estanques de gênero em suas personagens – apesar de, em um dos casos, o foco se voltar para os ambientes familiares, e nele reforçarem-se os papéis fixos através da exposição da subordinação da representação feminina aos conceitos regentes de uma sociedade patriarcal. A

forma como Rushdie representa as mulheres em suas obras se torna alvo, assim, de polêmica acadêmica: enquanto alguns críticos colocam essas personagens femininas como uma forma de denúncia à repressão masculina nos países islâmicos, outros críticos seguem a tendência de vê-las como ratificadoras de um sistema patriarcal de exclusão. Essa ambiguidade vem ao encontro da crítica da visão binarista de mundo no que concerne a *performance* de gênero. Carreira aponta, assim, que a

[...] representação da mulher no romance faz parte de um projeto do autor de desconstruir ficcionalmente o discurso fundamentalista do Islã, reescrevendo a história sob um ponto de vista diferente das versões oficiais, que desfaz a relação binária Ocidente-Oriente que as sustentava [...] (CARREIRA, 2007, p. 4).

Pelo fato de aliar o disponível (linguagem) ao conhecido (significado), o papel social das personagens em *Haroun e o Mar de Histórias* (1990) pode ser, por vezes, entendido como estando dentro da norma que reforça essa ordem patriarcal por conta de uma leitura a partir de uma posição ingênua, como por exemplo, a de um sujeito leitor que não leva em conta uma ótica desconstrucionista, ou seja, lê o texto com um olhar menos perquiridor e se deixa levar pelas forças restritivas do próprio discurso do romance. Mas, se procurarmos entender que um texto é um construto de posições subjetivas e, como tal, está intimamente ligado ao traço marcado por seu tempo, podemos notar que o caso de Soraya e de Rashid, por exemplo, pode ser melhor iluminado se se levar em conta o papel feminino no conflito da Caxemira, evento histórico aludido por Rushdie em sua narrativa. O conhecimento do histórico nos ajuda a contextualizar a crítica de gênero que é sugerida no romance.

Pode-se pensar, a princípio, que Soraya seja uma personagem que reforce um discurso que coloca a família em foco como sendo um ambiente onde cada elemento possui seu lugar e que, como microcosmo de uma sociedade ordenada, mostre-se como uma casa perfeita em um mundo perfeito (o que, na narrativa, não se mostra tanto assim). Dessa forma, Soraya estaria, então, nesse núcleo de personagens de Rushdie que ratificam o sistema patriarcal. No entanto, a caracterização da esposa de Rashid al-Khalifá coloca em xeque o estereótipo de mãe no seio familiar por conta de uma construção textual que ora privilegia similaridades, ora contrastes em sua constituição subjetiva em relação a seu esposo: sua “voz doce [...] cantando canções

que voavam pelo ar”⁹³ (RUSHDIE, 1998, p. 10) é pareada com o “riso fácil”⁹⁴ (RUSHDIE, 1998, p. 10) de seu marido quando o narrador descreve a família de Haroun. Porém, adiante, quando passamos a conhecer um pouco mais esse contexto, vemos que o mundo pretensamente utópico (que, como pode-se perceber, é distópico) do romance começa a se desmantelar a partir do próprio núcleo familiar, quando a profissão de Rashid é desvalorizada e reforçada pelos questionamentos de uma esposa que, a nosso ver, se mostra bastante egoísta e individualista. Enquanto Rashid saía entusiasticamente pelo país afora a contar histórias, Soraya ficava irritada em casa, “[...] com uma nuvem negra em cima da cabeça e até uns trovõezinhos”⁹⁵ (RUSHDIE, 1998, p. 11). A partir do momento que o narrador usa a fórmula “Foi então que alguma coisa deu errado”⁹⁶ (RUSHDIE, 1998, p. 11), Soraya para de cantar e é caracterizada quase como uma personagem obscura. A caracterização dela (*cloudy, thunderous*) passa a se assemelhar à da cidade que eles moram, na qual havia uma chuva intermitente e uma infestação de uma fumaça preta (vinda das fábricas de tristeza). Se relacionarmos o uso das fórmulas já supracitadas como pertencentes a uma tradição masculina e eurocêntrica, não é difícil perceber como essa opressão passa a se instaurar na constituição de Soraya a partir do momento em que a sentença é enunciada e ela se torna tal qual o ambiente externo à sua moradia. Ao se deixar envolver pelo ambiente cinza que caracteriza a cidade, a esposa do contador de histórias passa a ser uma mulher que se deixa submeter a um contexto de opressão e de reprodução de uma ideologia dominante que subjuga o sujeito.

Em seu artigo sobre o papel das mulheres na insurreição pós-1989 da Caxemira, Manisha Sobhrajani (2008) faz um panorama histórico sobre a presença feminina no conflito asiático. Ela comenta que, em épocas de conflito, o ativismo das mulheres começava a partir da tarefa de tentar manter a família unida. Em tempos como esses, atividades femininas corriqueiras como amamentação e reprodução se tornaram bastante politizadas, pois garantiam a sobrevivência da comunidade. Se lermos o romance tendo esse fato histórico em vista, perceberemos que Soraya se mostra uma personagem alienada e que parece não se importar muito com os eventos

⁹³ “sweet voice raised in song” (RUSHDIE, 1991, p. 15)

⁹⁴ “ready laughter” (RUSHDIE, 1991, p. 15)

⁹⁵ “[...] turning cloudy and even a little thunderous and brewing up quite a storm.” (RUSHDIE, 1991, p. 16).

⁹⁶ “Then something went wrong. [...]” (RUSHDIE, 1991, p. 15)

externos nesse sentido. Dessa forma, ela foge do papel comumente apregoado às mulheres de seu contexto por não querer participar desse sentimento generalizado de “garantia de continuidade”. É possível notar algumas evidências que comprovam isso durante o romance, tais como sua cantoria, seu desprezo pela profissão do marido, sua fuga e sua preocupação com status social.

O cantarolar, por exemplo, é um fator marcante em sua constituição subjetiva. Por um lado, a música pode ser uma marca de alegria e de estabilidade no cenário dos contos de fada – que pode ser reforçado, inclusive, pelo fato de que, aos olhos de Soraya, Rashid era “o marido mais amoroso que se poderia desejar”⁹⁷ (RUSHDIE, 1998, p. 10). Tanto que, ao final do romance, quando a alegria havia sido restaurada na cidade em que eles moravam, ela voltou a cantar, enfatizando, assim, o final feliz da história. Mas, se percebermos as forças restritivas que o próprio texto constrói para tentar fixar a significação e passarmos a questioná-las, notaremos que a música, nesse romance, pode assumir também um caráter alienante da mesma em relação ao sofrimento devido ao contexto histórico que ele evoca. Nesse sentido, ela mesma, por escolha própria, tentava se encaixar nos moldes de dona de casa e mãe de família devido a uma necessidade de atendimento às demandas sociais. Soraya canta porque a música a acompanha em seu serviço doméstico. Mas o dia que ela para de cantar, ela já não mais se conforma com o papel que lhe é atribuído e se mostra uma mulher ranzinza e que usa de artimanhas para conseguir o que quer em relação a um marido demasiadamente displicente. Para alcançar seus objetivos, Soraya abomina a profissão de seu marido e foge com o Senhor Sengupta, o marido da vizinha. Este igualmente criticava Rashid pelo fato de o contador de histórias não possuir uma “profissão de verdade”. Isso demonstra uma indiferença dela em relação à sua família e reforça um problema de gênero em relação a seu papel social, que deveria condizer com um arcabouço do patriarcado, incluindo-se aí, por exemplo, o mito materno. No entanto, isso não acontece. De acordo com Amina Yaqin (2007), “[...] relacionamentos filiais nunca são claros para as personagens de Rushdie, e é nessas relações intrincadas que ele entrelaça aqueles padrões de gênero e sexualidade que vieram a definir sua escrita [...]”⁹⁸ (YAQIN, 2007, p. 64, tradução nossa). Colocar a

⁹⁷ “[...] as loving a husband as anyone could wish for [...]” (RUSHDIE, 1991, p. 15)

⁹⁸ “[...] filial relationships are never straightforward for Rushdie’s characters, and it is in these intricate relationships that he interweaves those patterns of gender and sexuality that have come to define his writing.” (YAQIN, 2007, p. 64)

questão de gênero na obra faz com que a crítica pós-colonial seja, assim, ressaltada, pois suas personagens estão em busca de um senso mais concreto de lar e, por se encontrarem em espaços de uma minoria identitária, são duplamente estrangeiras em seu país. Elas são constituídas por um desejo de pertencimento que as faz ir à busca de uma experiência significativa para se escreverem enquanto sujeitos. Da mesma forma, Soraya se sente dentro do âmbito familiar, pois ela ora se mostra uma mulher que atende às demandas sociais, fugindo, literalmente, dos laços frouxos que a ideologia de sua casa propunha, ora se mostra uma mulher que escapa desse estereótipo ao se tornar alienada em relação às suas funções em um tempo sombrio como aquele.

Quanto a Rashid, nota-se que este é um pai de família que possui certo prestígio, já que é um famoso contador de histórias do país de Alefbey. Até mesmo o fato de ele não dar atenção à sua esposa, cuidando, assim, mais de seu trabalho do que de sua casa, de certa maneira reforçaria o estereótipo do que seria *ser homem*. Todavia, começamos a questionar os elementos que o constituiriam enquanto tal quando sua profissão é desdenhada por seu vizinho, sua mulher e até mesmo por seu filho. Para começo de conversa, em contraposição a Soraya, Rashid é caracterizado como um emotivo, uma característica estereo-tipicamente feminina. Isso pode ser melhor explicitado quando seu vizinho, Sr. Sengupta, critica a profissão que ele tinha:

[...] Vive no mundo da lua, não tem os pés no chão. Afinal de contas, o que são essas histórias todas? A vida não é nenhum livro de histórias, nem uma loja de piadas. Todo esse divertimento ainda vai acabar mal! E pra que servem essas histórias que nem sequer são verdade?⁹⁹ (RUSHDIE, 1998, p. 16-17)

Logo, a imagem de pai semi-ausente que não provê assistência econômica e emocional ao seio familiar não pode ser lida aqui como uma metáfora feita para corroborar o estereótipo do *patēr familias*. Pelo contrário, isso nos leva a analisar os papéis sociais que Rashid assume como fluidos: o prestígio garantido por sua profissão não é suficiente para ele ser visto como uma autoridade masculina dentro de casa. E ele mesmo se decepciona por ver a inutilidade daquelas histórias que nem

⁹⁹ “[...] ‘He’s got his head stuck in the air and his feet off the ground. What are all those stories? Life is not a storybook or joke shop. All this fun will come to no good. What’s the use of stories that aren’t even true?’ [...]” (RUSHDIE, 1991, p. 19-20)

sequer eram verdadeiras. A partir desse momento, seguido pela fuga de sua esposa, ele perde a habilidade de narrar e acaba se envolvendo em uma jornada rumo ao seu maior temor: o silêncio. Juntamente com isso, ele segue rumo a uma auto-afirmação de sua arte – o que é atingido com seu retorno à terra natal já como herói. Uma reordenação que privilegia uma reafirmação da arte, então, pode ser inferida quando ele e Haroun encontram Soraya à espera deles em casa ao final da história. O romance fecha com a seguinte frase, reforçando a noção de que as coisas finalmente estavam em seus lugares, ou seja, cada personagem havia reassumido seu papel:

“Sim,” disse consigo, “decididamente o tempo está andando outra vez aqui por estas bandas.”

Lá na sala, sua mãe começou a cantar.¹⁰⁰ (RUSHDIE, 1998, p. 257)

Se Rashid não faz muito esforço para se enquadrar no que se espera de um padrão masculino – até mesmo pelo fato de a própria estrutura textual e as ficções nas quais ele vive já cooperarem para sua indiferença em relação a isso –, o caso de Soraya é um pouco mais problemático, pois percebemos que mesmo quando ela escapa desse padrão feminino, ela acaba reforçando uma ordem patriarcal que subjuga as mulheres. Tomemos, por exemplo, a imagem comum na Caxemira, a da mãe que lamenta dentro de casa, mas que doa seu filho à causa da guerra em tempos de conflito. A transformação do privado em público, logo, em politizado, faz com que a resistência em si e o apoio ao militarismo e nacionalismo aumentem (SOBHRAJANI, 2008). A agência politizada da mãe não ocorre, entretanto, no romance, pois a esposa do narrador de histórias foge com seu amante no início da história e somente volta no fim, já arrependida. Esse arrependimento, no entanto, se torna questionável, pois, como o fato de ser mãe e esposa de heróis dava um certo *status* dentro daquela sociedade, Soraya volta “em tamanho natural e duas vezes mais bonita”¹⁰¹ (RUSHDIE, 1998, p. 254) para casa. A imagem que ela tenta passar à sociedade, então, é a da mãe lamentadora que sofreu e se recuperou, mas vemos que isso não passa de uma máscara, pois ela foi ausente durante toda a jornada de Rashid e Haroun. Nesse ponto, o próprio binarismo de filiação e afiliação é ironizado, pois a

¹⁰⁰ “‘Yes,’ he nodded to himself, ‘time is definitely on the move again around these parts.’ Outside, in the living room, his mother had begun to sing.” (RUSHDIE, 1991, p. 211)

¹⁰¹ “[...] as large as life and twice as beautiful [...]” (RUSHDIE, 1991, p. 210)

noção de que a maternidade é um produto antes da cultura do que uma essência é desconstruída.

Historicamente, as mães de jovens que se tornaram mártires pela causa caxemireense foram bastante homenageadas. Tendo-se isso em vista, o texto nos permite inferir que Soraya volta ao lar porque quer reconhecimento social. O fato histórico nos leva a fazer essa leitura de Soraya que a desconsidere como vítima de um marido displicente e a veja como uma mulher ambiciosa, que deseja se encaixar em um sistema patriarcal para ter seu prestígio. Assim, através de uma *performance* de gênero, ela ora se encontra fora dos padrões, ora se encontra dentro do que era esperado de tal condição naquele sistema, possuindo, assim, uma constituição fluida. A nosso ver, ela acaba por pender para o segundo caso, porém, a maneira a qual ela se constrói textualmente não é simples, de modo a não podermos dizer que ela começa e termina a narrativa ratificando o sistema patriarcal como se não tivesse ocorrido nenhuma evolução no decorrer do romance.

Dessa forma, Rushdie expõe a crítica ao poder disseminado em todas as instâncias, inclusive dentro do ambiente privado que é a família. A História é reescrita, assim, consoante a uma virada etnográfica na literatura contemporânea (FOSTER, 2005), que privilegia o olhar sobre os fatos históricos a partir de vozes que antes não eram ouvidas. Daí o trocadilho no título desse capítulo, fazendo referência a uma história oficial que é contada somente a partir de uma perspectiva masculina (*his-tória*). Esse privilégio masculino de contar a História é desbancado na obra de Rushdie ao colocar um protagonista que conta histórias, oferecendo versões alternativas da verdade. O fato é até mesmo ironizado no próprio romance quando o narrador diz que Rashid era conhecido (e reconhecido) tanto por seu apelido de “Mar de Ideias” (Ocean of Notions) quanto pelo desdenhoso “Xá do Blablablá” (Shah of Blah). Ao contrário de reescrever uma versão de *As Mil e uma Noites* contada por uma mulher (como Šahrāzād), por exemplo, o autor escolheu uma personagem masculina para ser o contador de histórias e perpetuador dessa tradição oral – o que acaba sendo desconstruído quando as hierarquias são invertidas, pois podemos perceber que, assim como diversas outras personagens na obra, Rashid tampouco atende a uma constituição estanque de sua subjetividade no que concerne a gênero, tendo seu poder, assim, também questionado.

A crise do artista em Rashid incide, finalmente, na estruturação da narrativa calcada em uma crise do pai em relação a seu filho (retomando o motivo épico), bem

como na inadequação da identidade face às demandas de suas funções enquanto provedor patriarcal. A evolução de Rashid e Soraya na narrativa é atenta, assim, à necessidade de afirmação e de construção de gênero. Para garantir um caminho certo e uma estabilidade, essas personagens tentam assumir papéis que assegurem limites em suas constituições subjetivas. No entanto, durante o enredo, esses limites vão se diluindo, se desfazendo, e as personagens são obrigadas a assumirem novas máscaras para poderem obter êxito no jogo da significação e continuarem a se inscrever, a contar suas narrativas – o que nos direciona para uma outra personagem: o soldado-página Tagarela.

Pensar texto como um espaço que, além de levantar questões políticas, também esteja comprometido com o social é preponderante para a análise e, em especial, a abordagem dessa personagem. Ela é apresentada no romance, a princípio, como um dos Guppees, habitantes da cidade de Gup, que exerciam a função de “Pages”, ou seja, soldados-página. Este soldado é, então, encarregado de levar Haroun a seu quarto na torre do castelo, mas, devido a um incidente, ele deixa seu capacete cair no chão, deixando à mostra longos cabelos. Em uma longa tradição do andrógino sedutor, de Mulan a Diadorim, Haroun descobre, então, que Tagarela, na verdade, era uma garota, e não o contrário. O travestismo da personagem, no entanto, não é o único indício que o texto nos dá de sua constituição fluida de gênero. Desde o momento que ele conduz Haroun nos corredores do castelo, já é possível duvidar de sua masculinidade a partir de um comentário que o narrador faz: “Esse pajem, que não parecia muito mais velho que Haroun, apresentou-se como Tagarela – um nome que, como Haroun ficou sabendo depois, era muito popular em Gup, tanto para meninas como para meninos [...]”¹⁰² (RUSHDIE, 1998, p. 112). Se o próprio fato de se nascer *homem* ou *mulher* já molda os sujeitos perante a sociedade, encontramos aqui, então, um caso que transgride essa fixidez subjetiva a partir do próprio nome da personagem. A ambiguidade que ele ressalta já nos leva a um olhar mais atento às diversas contradições em sua constituição: em primeiro lugar, seu nome não condiz com sua condição de gênero, pois é dúbio; em segundo, para um homem, ele se mostra uma personagem com bastante ímpeto, aproximando-se muito do estereótipo de que mulheres falam muito; e em terceiro, quando ele se revela uma mulher, há

¹⁰² “[...] This Page, who didn’t look much older than Haroun, introduced himself as ‘Blabbermouth’, which, as it turned out, was a popular name for girls as well as boys [...]” (RUSHDIE, 1991, p. 98).

uma disparidade em sua função social, pois não era permitida às mulheres a presença em assuntos militares.

A não-identificação de gênero aqui, no entanto, vai além de uma crítica à padronização de corpos. A representação desse sujeito desviante no romance está intrinsecamente ligada ao contexto histórico ao qual o autor faz alusão na obra. Sobhrajani (2008) comenta que as mulheres participaram da insurreição caxemirense de quatro modos: através de motivação, de marchas de protesto, de instâncias individuais (grupos organizados) e de controle subliminar (da ordem do simbólico). Esses dados de caráter histórico podem iluminar um pouco nossa análise sobre a constituição fluida de Tagarela. Assim como outras personagens literárias que se travestiam com o intuito de ajudar em uma causa, como a Mulan da balada chinesa, Tagarela se disfarça porque sua inserção no ambiente militar é uma forma que ela encontra para que as mulheres também participem dos conflitos. Mais uma vez deparamos com a virada etnográfica na literatura que dá voz aos excluídos e reescreve a história sob o ponto de vista deles. Na insurreição caxemirense, a presença de mulheres anteriormente vistas como donas de casas no campo de batalha possuía um efeito moralizante que envergonhava os homens, fazendo com que mais destes, assim, se interessassem em se alistar para o exército. Como não era permitida a entrada de mulheres no serviço militar, o disfarce era então, necessário. Podemos, assim, fazer uma analogia do disfarce da personagem analisada aqui com as mulheres caxemirenses que ajudaram na resistência ao levar armas, bombas e suprimentos em baixo de suas *burqas*¹⁰³, fazendo e participando da história, mesmo que (literalmente) por baixo dos panos. No entanto, o uso do disfarce pode evocar também uma crítica da adequação da mesma em relação a um código de vestimenta, que, por ser muito rígido, simbolizaria uma subalternidade do sujeito ante o discurso patriarcal e fundamentalista, tema que é amplamente privilegiado por Rushdie em todas as suas obras.

À luz desses dados históricos, podemos fazer uma análise de Tagarela enquanto uma personagem que pode ser vista como “consumidora de masculinidades” (FERREBE, 2005), conseqüentemente, uma produtora e *performer* desse produto. Ao se passar por homem, disfarçando-se de soldado, Tagarela

¹⁰³ Vestimenta que cobre todo o corpo, deixando somente o olho à mostra. Essa roupa é utilizada por mulheres em vários países muçulmanos, principalmente nos quais as denominações mais fundamentalistas são majoritárias.

propicia as condições para que a *performance* de gênero tenha êxito. Isso vai ao encontro do que Deszcz (2004) teoriza sobre a *fairytaleness* das obras de Rushdie, nas quais ela ressalta o caráter performativo como elemento de construção textual. De acordo com a autora, “[...] o discurso performativo consiste de atos ilocutórios estritamente regulados e repetidos que se estagnam com o tempo e adquirem um semblante de naturalidade. [...]”¹⁰⁴ (DESZCZ, 2004, p. 23, tradução nossa). Tagarela se apropria, então, de um discurso padrão que determina o que é *ser homem* e ela mesma decide *tornar-se* um. Dessa forma, o disfarce de soldado-página se constitui uma máscara que reproduz o discurso hegemônico, e já havia sido tão regulamentamente repetido que a masculinidade da personagem não era, assim, questionada. No entanto, através da linguagem, é possível perceber que ela não se enquadra como uma personagem masculina por causa das contradições já supracitadas e também por um traço tipográfico que o autor utiliza ao transcrever as falas dela: o uso de itálicos. As falas de Tagarela sempre vêm carregadas com uma ênfase em determinadas palavras que acabam por reforçar sua caracterização feminina pela diferenciação na escrita. Assim, mesmo ela trajando roupas de homem, estando em uma classe social pertencente a homens e fingindo ser homem, a *performance* não é feliz por conta da linguagem, que desconstrói a ela mesma. Em um diálogo com Haroun, Tagarela explicita o motivo pelo qual ela teve de assumir esse papel social:

[...] “Você pensa que é *fácil* para uma garota conseguir um emprego desses? Você não sabe que nós, meninas, temos de *enganar* as pessoas *todos os dias da nossa vida*, para conseguirmos *qualquer coisa*? Agora você, deve ter recebido tudo na vida numa *bandeja de prata*! Aposto que te deram tudo na boquinha, com uma colherzinha de *ouro*; mas tem gente que precisa *lutar* na vida!”¹⁰⁵ (RUSHDIE, 1998, p. 125).

O comentário da personagem nos leva, então, à crítica de um poder opressor masculino que é feito via linguagem e que é desbancado através dela própria. Ao evidenciar a guerra feminina de todo dia no jogo, a significação que outrora era fixa em correspondências da função de soldado a homens se torna fluida quando Tagarela

¹⁰⁴ “[...] performative discourse consists of repetitive and strictly regulated illocutionary acts which stagnate with time and acquire a semblance of naturalness. [...]” (DESZCZ, 2004, p. 23)

¹⁰⁵ [...] ‘You think it’s easy for a girl to get a job like this? Don’t you know girls have to fool people every day of their lives if they want to get anywhere? You probably had your whole life handed to you on a plate, probably got a whole mouth full of silver spoons, but some of us have to fight.’” (RUSHDIE, 1991, p. 107)

utiliza essa própria convenção linguística para se passar por homem, pois o resultado se torna totalmente irônico por causa do fracasso de *performance*.

Esse comentário presente no texto sobre a necessidade feminina de enganar os homens expõe também uma crítica ao momento histórico no qual a obra foi produzida. A questão do prestígio social acaba sendo muito importante na constituição dessas mulheres, e, de certa forma, isso pode ser encontrado em todas as personagens femininas de *Haroun e o Mar de Histórias* (1990): Sra. Onita (Miss Oneeta) dedicava sua afeição a Haroun, o filho que ela não teve; Soraya queria ser reconhecida como pertencente a um clã de heróis, como vimos anteriormente neste capítulo; Batchit, apesar de endear seu amado príncipe Bolo, fugiu para a fronteira em busca de uma aventura romântica; e Tagarela acaba procurando o mesmo tipo de prestígio que a princesa ansiava, que era o que as mulheres tinham quando eram identificadas como mães, irmãs ou tias de um *jihadi*. A exaltação heroica desses guerreiros fez com que muitas jovens caxemirenses romantizassem a ideia de se apaixonar por um deles, chegando a até mesmo fugir e/ou casar com eles. As próprias canções folclóricas tradicionais da Caxemira no início da década de 90 mostravam o cenário romântico em relação a isso:

Yim mujahid zoraware, Yem kapaise aayaie
Yim aayi sarhad pareyaie, Tim kapare aaie
Sopore kerekh cross firing, Waremuli kerekh chaire
Kalashnikov lagai balayai
Yenav ladayat path fairaleh
Main mujahidov behan
Praraie hideoutas
 [...]

Esses poderosos *mujahids*, de onde vieram? Vieram de lá da fronteira, do outro lado. Passaram por fogo cruzado em Sopore e tomaram chá em Baramulla
 Não desista dessa luta por liberdade; eu lavo minha vida nesse Kalashnikov
 Oh meu amado *mujahid*, espero por ti no esconderijo
 [...] ¹⁰⁶ (SOBHRAJANI, 2008, p. 4, tradução nossa)

¹⁰⁶ “Yim mujahid zoraware, Yem kapaise aayaie
 Yim aayi sarhad pareyaie, Tim kapare aaie
 Sopore kerekh cross firing, Waremuli kerekh chaire
 Kalashnikov lagai balayai
 Yenav ladayat path fairaleh
 Main mujahidov behan
 Praraie hideoutas
 [...]”

Nesse quesito, ao se travestir e investir na luta armada, Tagarela reforça sua constituição fluida, pois, ao mesmo tempo em que balança o monopólio masculino sobre a *Jihad* – sendo, assim, transgressora no que tange a constituição de gênero –, acaba reforçando um padrão feminino ao se apaixonar pelo guerreiro Mudra, que veio de alhures, da cidade de Tchup (Chup) – justamente o território do inimigo. Ela chega a comentar com Haroun sobre o soldado Tchupwala, que, enciumado (e afirmando sua masculinidade através do desdém ao outro homem), diz não se sentir impressionado com a coragem de Mudra:

[...] Aliás”, acrescentou ela, corando um pouco, “ele não é demais? Não é tremendo, incrível, o máximo? Estou falando do Mudra.”

“Eu sei de quem você está falando”, disse Haroun, com uma pontada de algo que talvez fosse ciúme. “É, parece que ele é legal.”¹⁰⁷ (RUSHDIE, 1998, p. 159)

É interessante notar como a constituição do masculino ocorre através da própria linguagem: Mudra só é visto como *homem*, aqui, através do discurso de Tagarela que, posteriormente no romance, acaba aceitando um convite do guerreiro das sombras para ficar com ele e aprender a linguagem dos sinais, se tornando, assim, porta-voz dos Tchupwalas. Nota-se, assim, uma mudança e evolução na personagem, pois percebe-se que Tagarela precisou desvincular de todo um discurso masculino que a constituía enquanto sujeito ambíguo para poder aprender um papel social que eliminasse ambiguidades no que concerne a gênero, transformando-a, assim, em *mulher* de fato. O movimento de Tagarela, então, é um movimento rumo à sua própria história; se torna importante, assim, para enfatizar a ideia de gênero como

These powerful mujahids, where did they come from? They came from across the border, from the other side. They resorted to cross-firing at Sopore, and took tea at Baramulla
Don't give up this fight for freedom; I shower my life on this Kalashnikov
O my beloved mujahid, I will wait for you at the hideout.

[...]” (SOBHRAJANI, 2008, p. 4)

¹⁰⁷ “[...] – By the way,’ she added, blushing slightly, ‘isn’t he something? Isn’t he wicked, awesome, sharp? – Mudra, I mean.’

‘I know who you mean,’ said Haroun, with a pang of what might have been jealousy. ‘He’s okay, I suppose.’” (RUSHDIE, 1991, p. 135)

aprendizado – o que ocorre também com outras personagens do romance, tais como os príncipes e princesas, a seguir.

3.2. Oriente, Acidente: uma questão de fronteiras

Retomando o caráter paródico da obra no qual se abre uma discussão para a inserção e análise de símbolos literários culturalmente reconhecidos e convencionados, chegamos ao debate dos príncipes e princesas na obra que, subvertendo uma tradição que neutraliza determinados papéis estanques de gênero, deslocam-se na narrativa rumo à afirmação de suas masculinidades e/ou feminilidades. Nesse sentido, Rushdie subverte tanto o gênero textual quanto o social ao colocar em sua narrativa personagens que não atendem ao *status quo* na construção da história. Ao oferecer outras possibilidades de criação literária na reinvenção dessa tradição, o autor desconstrói as imagens da própria Índia – revertendo uma hierarquia que privilegia um olhar ocidental sobre o oriente. Em relação a isso, Deszcz (2004), ao fazer uma análise de *East, West* (1994), o considera como um “anti-conto de fadas” (*anti-fairy tale*). cremos que, consoante a proposta de des-leitura de textos canônicos nesse sentido, o que a autora aponta sobre a coletânea de contos de Rushdie também se aplica a *Haroun e o Mar de Histórias* (1990):

Através de uma tentativa de criar um novo conto oriental e as frequentes alusões à narrativa de Šahrāzād, Rushdie inscreve sua escrita no fascinante fenômeno da dupla identidade do ciclo oriental como um produto de tradições orais orientais e do cânone clássico de conto de fada ocidental. Ele o faz para libertar a coleção de seu encanto oriental, deste modo, desmascarando fantasias ocidentais sobre o oriente como imutável em seu apelo exótico e maleabilidade. Com isso em vista, Rushdie presenteia o leitor com uma visão menos esperançosa e idealizada da Índia do que aquela de *Midnight's Children*. Não é mais a terra da infância desordenada pelo colonialismo ou expatiação, mas uma Índia na qual a anarquia funcional, protegendo a existência harmoniosa de diversos credos e culturas, está sempre em perigo de ser

desestabilizada e trocada pelo monopólio de uma e única correta crença [...]”¹⁰⁸ (DESZCZ, 2004, p. 127, tradução nossa).

Quando algumas personagens, tais como o príncipe Bolo e a princesa Batchit, se constituem como fluidas em seu aspecto de gênero, o autor propõe uma mudança no pensamento de que o texto deve sempre atender às expectativas do leitor, ou seja, de que as personagens quer masculinas, quer femininas, devam se comportar de uma determinada maneira estanque. Isso acaba por se inserir na discussão pós-colonial, pois, através do manejo da linguagem, o autor também desconstrói visões binaristas em relação à imagem masculina do ocidente e à feminina do oriente. Susan Bassnet, em seu artigo “Constructing cultures: the politics of the travelers’ tales”, por exemplo, mostra como historiadores associavam diferentes imagens ao relacionamento com o dito “Novo Mundo”: Cristóvão Colombo o associava a “oro” (ouro), outros colonizadores com “cultivo de terra”, e acadêmicos atuais com “estupro”, como afirma a autora: “A colônia virgem deitada e esperando para ser deflorada pelo marido é uma fantasia pornográfica recorrente nas notas dos europeus que procuravam suas fortunas [...]”¹⁰⁹ (BASSNET, 1993, p. 92, tradução nossa). Essa tradição perversa é criticada em *Haroun e o Mar de Histórias* (1990), através da referência à uma região denominada como “Terra Temperamental”. Pode-se inferir daí toda uma conotação pejorativa de femininização de território, de acordo com a autora supracitada.

Nesse mesmo artigo, Bassnet também discute a questão ideológica, pois coloca em foco o próprio meio de produção dessas subjetividades em relação ao território, apontando que os propagadores de cultura também não podem deixar de ter o compromisso com a parcialidade de seus feitos. Sendo assim, o que um

¹⁰⁸ “Through an attempt at creating a new Oriental tale and the frequente allusions to Scheherazade’s narrative, Rushdie inscribes his writing into the fascinating phenomenon of the double identity of the Eastern cycle as a product of Eastern oral traditions and the Western classical fairytale canon. He does so to free the collection from its Orientalist charm, thereby unmasking Occidental fantasies about the East as unchangeable in its exotic appeal and malleability. With this in view, Rushdie presents the reader with a less hopeful and idealized vision of India than that of *Midnight’s Children*: it is no longer the land of childhood disordered by colonialism or expatriation, but an India in which the functional anarchy safeguarding the harmonious existence of diverse creeds and cultures, is always in peril of being destabilized and replaced by the monopoly of one and only right creed. [...]” (DESZCZ, 2004, p. 127)

¹⁰⁹ “[...] The virgin colony lying back and waiting to be ‘husbanded’ is a pornographic fantasy that recurs through the accounts of Europeans seeking their fortunes overseas, [...]” (BASSNET, 1993, p. 92)

cartógrafo, um tradutor ou até mesmo um escritor de viagens fará se torna “[...]” parte de um processo de manipulação que dá forma e que condiciona nossas atitudes para com outras culturas [...]”¹¹⁰ (BASSNET, 1993, p. 99, tradução nossa). Ou seja, ao falar sobre o Outro, eu me posiciono e deixo transparecer minha posição.

Ao se eroticizar o Oriente, então, os europeus deixam em aberto a proposição de uma terra ainda não explorada, apta para o defloramento – se tornando, assim, “no *locus* de suas próprias fantasias sexuais [...]”¹¹¹ (BASSNET, 1993, p. 103, tradução nossa, *nossos grifos*). O fato é ironizado no romance de Rushdie ao termos uma crítica ao tipo “princesa doméstica”: na história, há uma princesa curiosa, que vai para perto da fronteira em busca de aventura, devido a essas ficções do poder que apregoam um fascínio do ocidental pelo exótico oriental. O autor expõe esse deslumbramento pelo “lado de lá” através do contraste das cidades de Gup e de Tchup: uma marcada pela luz e a outra pela sombra. Em uma fala de Iff, o gênio d’água, ele comenta que os Gupis, habitantes da primeira cidade, ocasionalmente são atraídos pelo mistério em torno dos Tchupwalas e fogem em direção à cidade das trevas:

[...] Como vivem o tempo todo sob a luz do sol, eles desejam ver as estrelas, a Terra, a Outra Lua brilhando no céu. É uma façanha de grande ousadia. [...] A escuridão, meus senhores, tem seu fascínio: é misteriosa, é estranha, é romântica...”¹¹² (RUSHDIE, 1998, p. 118)

A representação do Outro é algo mais instigante a se pensar porque por muitas vezes elas acabam por se adentrar e se misturar nas questões de gênero. É interessante pensar nisso porque a representação de alguns lugares (Turquia, Índia e o Extremo Oriente), por exemplo, é revestida de juízos de valores associados ao feminino enquanto outros (Islândia e o extremo norte) ao masculino (BASSNET, 1993). E o motivo pelo qual isso acontece se encontra ligado fortemente a questões de ordem histórica, principalmente no que concerne ao sentimento de identificação e pertencimento a um passado coletivo, o que constituiria uma nação. Tanto que a

¹¹⁰ “[...] part of a process of manipulation that shapes and conditions our attitudes to other cultures [...]” (BASSNET, 1993, p. 99)

¹¹¹ “[...] into the locus of their own sexual fantasies. [...]” (BASSNET, 1993, p. 103)

¹¹² “[...] Living in the sunlight all the time, they wish to see the stars, the Earth, the Other Moon shining in the sky. It is a daredevil thing to do. [...] Dark, my sirs, has its fascinations: mystery, strangeness, romance...” (RUSHDIE, 1991, p. 103)

independência de povos em relação às metrópoles, por exemplo, faz com que essas noções de “masculino” e “feminino” possam se alterar, como é o caso da Índia, que, ao assumir sua postura independente (mas ao mesmo tempo impregnada de elementos coloniais que se misturam aos locais ao serem apropriados, como no caso das histórias), acaba por se enxergar como uma nação com características do pólo dominante no que tange aos conflitos internos de disputas de território.

A conquista da dama é, então, uma metáfora pertinente à crise da nação unificada – o que abre para um olhar sobre a Índia como um lugar híbrido. Dentro dessa situação, encontramos, no romance, o príncipe Bolo, par romântico de Batchit, que não aceita que foi trocado pelo estrangeiro, colocando Rashid contra a parede em um dos episódios: “Está se atrevendo a sugerir que minha Batchit foi até lá... por amor?”¹¹³ (RUSHDIE, 1998, p. 119). A pergunta de Bolo é sintomática, assim, de uma crise do masculino na personagem. Este, não assumindo que sua amada fugiu do casamento para viver uma aventura, segue em uma viagem de auto-afirmação de sua masculinidade ao tentar resgatar a donzela sequestrada. No entanto, sua volubilidade em relação ao objetivo da jornada corrobora a crise de identidade:

Um silêncio caiu na Sala do Trono. E naturalmente o primeiro a falar foi Bolo: “Agora não há mais um segundo a perder! Reúnam as forças armadas, todos os Páginas, todos os Capítulos, todos os Volumes! Vamos à guerra, vamos à guerra! Por Batchit, somente Batchit!”

“Por Batchit e o Oceano”, lembrou o Leão Marinho.

“Sim, sim”, disse o Príncipe Bolo, impaciente, “o Oceano também; naturalmente, é claro.”¹¹⁴ (RUSHDIE, 1998, p. 121)

O discurso de Bolo se identifica, assim, com o discurso da norma. Rushdie insere, mais uma vez, um discurso que apregoa determinadas práticas a determinadas constituições subjetivas. No entanto, a própria imagem que Bolo faz de si causa um deslizamento na suposta base rígida da masculinidade dele. Ao final de toda a sua busca, ele acaba se casando com uma princesa que nem tinha tantos atributos

¹¹³ “[...] You dare to suggest that my Batchit went there... for love?” (RUSHDIE, 1991, p. 103)

¹¹⁴ “A hush fell over the Throne Room. And of course it was Bolo who spoke first. ‘Now there is not a second to lose! Assemble the armed forces – all the Pages, every Chapter, every Volume! – To war, to war! For Batchit, only Batchit!’

‘For Batchit and the Ocean,’ the Walrus reminded him.

‘Yes, yes,’ Prince Bolo huffily said. ‘The Ocean also, naturally, of course, very well.’” (RUSHDIE, 1991, p. 105)

positivos assim. Ela é sempre caracterizada no romance como uma Fiona desafinada e com traços do rosto incomuns às princesas do cânone clássico ocidental. Rashid, por exemplo, a descreve como uma “[...] moça de cabelo bem longo, com um diadema de ouro, e cantando, se me desculpem, com a voz mais feia que eu já ouvi na minha vida. Além disso, os dentes dela, o nariz...”¹¹⁵ (RUSHDIE, 1998, p. 118) Dessa forma, o casamento, considerado como uma das bases mais importantes da heteronormatividade, bem como a hierarquização de classes, sempre presentes nos contos de fada, são ridicularizados em *Haroun e o Mar de Histórias* (1990): Bolo, príncipe e apaixonado, se ajusta aos padrões se casando com uma princesa de sangue azul, porém, feia como uma bruxa; e Tagarela, tão desafiadora às normas, se une ao soldado bonito.

Seguindo na esteira dessa discussão, onde determinadas ações (o casamento como ascensão social, por exemplo) são vistas como naturais, chegamos a uma aproximação do que Alice Ferrebe (2005) comenta em seu livro *Masculinity in Male-Authored Fiction, 1950-2000: Keeping it Up*. De acordo com a crítica, uma leitura “neutra” poderia pressupor uma leitura “masculina”, pois o discurso masculino já estaria legitimado como sendo o padrão. No entanto, ler como um homem é uma identificação não menos problemática. A pretensa cômoda normalidade de se ler como um homem não passaria de uma ilusão. “[...] A masculinidade será, pelo contrário, lida aqui como um efeito do modo que as relações de poder na significação, e especialmente na narrativa, serão organizadas”¹¹⁶ (FERREBE, 2005, p. 8, tradução nossa). Ela acredita que a masculinidade precisa encontrar, então, uma própria forma de desconstrução que não se baseie no feminino/feminilidade como seu oposto; pois fazendo isso, estaríamos voltando à velha prática binarista – mesmo que a proposta seja a de solapar essa noção. Através de uma leitura desconstrutivista desses papéis em *Haroun e o Mar de Histórias* (1990), assim, podemos ver que “masculinidade” e “feminilidade” também são construtos sociais, linguísticos, e como tais, também não são estáveis e definidos, podendo estar abertos à renegociação. Sendo a constituição de gênero fluida, ela seria entendida, dessa

¹¹⁵ “[...] young woman with long, long hair, wearing a circlet of gold, and singing, please excuse, the ugliest sounding song I have ever heard. In addition, her teeth, her nose...” (RUSHDIE, 1991, p. 102)

¹¹⁶ “[...] Masculinity will instead be read here as an effect of the way in which the power relationships of signification, and especially narrative, are organized.” (FERREBE, 2005, p. 8)

forma, como ilusão, como ficção, como linguagem, e, finalmente, como uma contingência dentro de certo contexto.

O que Rushdie propõe, então, em sua narrativa, é que a relação entre território e gênero não é unidirecional. Sendo assim, não há limites certos entre ocidente e oriente, bem como entre homem e mulher. O aprendizado aqui, então, é atento a uma tentativa performática de naturalização de constituições masculinas e femininas que vão de encontro à hierarquização discursiva proposta pelo autor em sua narrativa. Através da linguagem no ponto de vista da criança, o autor desconstrói a noção de que exista somente um modo de representar o sujeito masculino e o sujeito feminino, fazendo-nos questionar os próprios conceitos de *homem* e *mulher*. O desvelamento de outras formas de subjetividade no decorrer do texto, logo, ressalta a criatividade literária do autor e evidencia a noção de sujeito enquanto processo. Ao contar a história, há um fracasso na procura por uma voz centralizadora que mantenha a ordem das coisas. A inserção de personagens que vão se modificando à medida que viajam, nos leva a entender, assim, que esse deslocamento das personagens em um território instável nada mais é do que o deslocamento do próprio sujeito e da própria linguagem em si.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

À guisa de conclusão, podemos dizer que nosso texto tentou abordar, preliminarmente, um debate sobre a necessidade de se resgatar um olhar audacioso da literatura para as armadilhas da linguagem da forma que se apresenta em *Haroun e o Mar de Histórias* (1990). Nosso foco se voltou para o fato de que trata-se de um texto, dentro da estética pós-moderna, identificado, segundo Linda Hutcheon, como autorreferencial, autocrítico e autoconsciente, que usa basicamente a paródia e a ironia como elementos para desnudar as marcas ideológicas que permeiam o texto, identificando também como um texto de caráter de resistência em termos dos estudos do pós-colonial e do gênero.

Como estratégia estrutural, notou-se a exploração da diluição e releitura do conceito de autoria, privilegiando, dentre outras coisas, o diálogo intertextual e as preocupações sobre a diferença e o poder. A figura de Rushdie, a qual transita entre dois mundos, o coloca em uma condição de sujeito migrante – para o autor, condição necessária que permite seu deslizamento entre os mais multifacetados discursos e dota o texto de caráter autobiográfico.

A incapacidade que a linguagem tem de representar fielmente é, assim, uma preocupação constante em seu projeto, pois o autor vê a linguagem como meio possível para se desbancar um poder autoritário. Ao invés de tentar lutar contra o Poder através de um discurso explicitamente denunciador, o autor coloca “versões alternativas” da História em seus livros para que uma pretensa versão oficial única seja desbancada. Vimos aqui, neste trabalho, então, que o autor coloca sua voz pessoal em *Haroun e o Mar de Histórias* (1990) como necessidade de se repensar a desvalorização das ficções face à sua incapacidade de refletir com exatidão uma realidade empírica, bem como a utilização de ficções a serviço da opressão. O contar de histórias por sujeitos “traduzidos” se torna, assim, nas palavras do próprio autor, um “espelho quebrado” (RUSHDIE, 2010) que, na opinião dele, não pode ser considerado menos valioso do que um intacto. Ao colocar a metaficcionalidade em foco em seu romance, o autor problematiza também o próprio questionamento do que pode ou não ser chamado de “literatura”.

Creemos que isso vai ao encontro do que o nosso posicionamento enquanto críticos propõe, haja vista que, através da oportunidade de escrever, podemos

repensar e contribuir, mesmo que modestamente, para a discussão de algo tão elástico e impreciso, que é a matéria literária. No processo de feitura desta dissertação, a impressão de estar sempre nos limites quanto à abordagem do assunto, nos fez perceber que o jogo da linguagem é realmente um campo muito rico e que, por estar dentro da linguagem, igualmente se modifica com o passar do tempo. À guisa de conclusão, o que pode parecer irônico, pela impossibilidade que levantamos de se conseguir um fechamento no que tange a algo tão volátil como a linguagem. Analisar uma narrativa como a de Rushdie somente reitera nosso olhar de que a construção do conhecimento está sempre condicionada à incompletude do diálogo. Tendo-se em vista a impossibilidade de esgotar o tema abordado nesta dissertação, cremos que nossa prática aqui também ocorreu como aprendizado, como processo, sujeitos deslizantes que somos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AJI, Aron R. "All names mean something": Salman Rushdie's 'Haroun' and the legacy of Islam. In: **Contemporary Literature**. s.l. : Literature Resource Center, 1995. 36.1, pp. 1-18. Acessado em 17 Mar 2010.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e estética**. Trad. Aurora F. Bernardini. São Paulo: Hucitec, 1990.

BAKHTIN, Mikhail. "O discurso em Dostoievski". In: BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da Poética de Dostoievski**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

BARBOSA, Pedro Luís Navarro. "O acontecimento discursivo e a construção da identidade na História". In: SARGENTINI, Vanice & NAVARRO-BARBOSA, Pedro. **Foucault e os domínios da linguagem: discurso, poder, subjetividade**. São Carlos: Claraluz, 2004, pp. 97-130.

BARTHES, Roland. **O Prazer do Texto**. São Paulo: Perspectiva, 1996.

BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Trad. Mario Laranjeira. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004, 462p.

BASSNET, Susan. "Constructing Cultures: the Politics of Travelers' Tales". In: BASSNET, Susan. **Comparative literature: a critical introduction**. London: Blackwell Publishers, 1993, pp. 92-114.

BAUMAN, Zygmunt. **O mal-estar da pós-modernidade**. Luís Carlos Fridman (ed.). Trad. Mauro Gama e Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998, 272p.

BAUMAN, Zygmunt. "Prefácio: Ser Leve e Líquido". In: **Modernidade líquida**. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2001, pp. 7-22.

BAUMAN, Zygmunt. **Identidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005, 112p.

BELLEI, Sérgio Luís Prado. "O novo humanismo: formas de descentramento". In: **Estudos Germânicos**. 1984, Vol. 5, 1, pp. 16-25.

BELSEY, Catherine. "Addressing the subject". In: BELSEY, Catherine. **Critical Practice**. London: Methuen, 1980.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 2005, 395p.

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

BUCCI, Eugênio. “O olhar mutilado”. In: NOVAES, Adauto (org.). **Civilização e Barbárie**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão de identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, 240p.

CARREIRA, Shirley de Souza Gomes. “Figurações do feminino na literatura indiana contemporânea”. In: **Terra roxa e outras terras – Revista de Estudos Literários**. 2007, Vol. 9, pp. 3-10.

CAZZATO, Luigi. “Hard metafiction and the return of the author subject: The decline of Postmodernism?” In: DOWSON, Jane & EARNSHAW, Steven (org.). **Postmodern Subjects/Postmodern Texts**. Atlanta: Rodopi, 1995.

COMPAGNON, Antoine. “O autor”. In: COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001, pp. 47-96.

CULLER, Jonathan. **On Deconstruction: Theory and criticism after Structuralism**. New York: Cornell University Press, 1982. 307p.

CUNDY, Catherine. “Through childhood’s window: Haroun and the sea of stories”. In: FLETCHER, D. M. (org.) **Reading Rushdie: Perspectives on the fiction of Salman Rushdie**. Amsterdam, Atlanta, GA: Rodopi, 1994, pp. 335-341.

DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. Trad. Maria Beatriz M. N. da Silva. 3ª ed. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2002.

DERRIDA, Jacques. **A farmácia de Platão**. Trad. Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 2005, 126p.

DESZCZ, Justyna. **Rushdie in Wonderland: Fairytales in Salman Rushdie’s Fiction**. Frankfurt: Peter Lang, 2004, 199p.

DUARTE, Eduardo de Assis. “Feminismo e desconstrução: anotações para um possível percurso.” In: DUARTE, Constância Lima et al. (org.). **Gênero e representação: teoria, história e crítica**. Belo Horizonte: Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, UFMG, 2002, pp. 13-31.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura: uma introdução**. Trad. Waltensir Dutra. 6ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006. 387p.

ECO, Umberto. “Sobre algumas funções da literatura”. In: ECO, Umberto. **Sobre a Literatura**. Rio de Janeiro: Record, 2003, pp. 9-21.

FERREBE, Alice. “Introduction”. In: FERREBE, Alice. **Masculinity in Male-Authoring Fiction, 1950-2000: Keeping it Up**. Basingstoke: Palgrave MacMillan, 2005.

FOSTER, Hal. “O artista como etnógrafo”. In: SANCHES, Manuela Ribeiro (org.). **Deslocalizar a Europa**. Lisboa: Edições Cotovia, 2005, pp. 259-296.

FOUCAULT, Michel. “What is an author”. In: ADAMS, Hazard & SEARLE, Leroy (orgs.). *Critical Theory since 1965*. Florida State University Press: Tallahassee, FLA, 1986, pp. 138-148.

FUNCK, Susana Bornéo. **The impact of gender on genre: feminist literary utopias in the 1970s**. Florianópolis: Pós-Graduação em Inglês/UFSC, 1998. 86p.

GORRA, Michael Edward. “Introduction”. In: GORRA, Michael Edward. **After Empire: Scott, Naipaul, Rushdie**. Chicago: The University of Chicago Press, 1997.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomáz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2003. 102p.

HUBEL, Teresa. “Introduction”. In: HUBEL, Teresa. **Whose India? The independence struggle in British and Indian Fiction and History**. London: Duke University Press, 1996.

HUTCHEON, Linda. “Introduction”. In: HUTCHEON, Linda. **The Canadian Postmodern: A Study of Contemporary English-Canadian Fiction**. Toronto: Oxford University Press, 1992.

HUTCHEON, Linda. **Poética do Pós-Modernismo: história, teoria e ficção**. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

HUTCHEON, Linda. **The Politics of Postmodernism**. London: Routledge, 1990.

KLINGER, Diana Irene. **Escritas de si, escrita do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica**. Rio de Janeiro : 7Letras, 2007.

LEJEUNE, Phillipe. “A autobiografia dos que não escrevem”. In: LEJEUNE, Phillipe. **O pacto autobiográfico: De Rousseau à Internet**. Jovita Maria Gerheim Noronha (org.). Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008, pp. 113-191.

LEJEUNE, Phillipe. “A imagem do autor na mídia”. In: LEJEUNE, Phillipe. **O pacto autobiográfico: De Rousseau à Internet**. Jovita Maria Gerheim Noronha (org.). Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008, pp. 192-204.

LOPES, Sebastião Alves Teixeira. “A escritura híbrida de Salman Rushdie; Caso de estudo: Haroun and the sea of stories”. In: **Anais do XI Encontro Regional da Associação Brasileira de Literatura Comparada** [e-book]. São Paulo: ABRALIC, 2007.

MORRY, Peter. "Rushdie and the English Tradition". In: GURNAH, Abdulzarak (org.). **The Cambridge Companion to Salman Rushdie**. New York: Cambridge University Press, 2007, pp. 29-43.

NAVARRO-BARBOSA, Pedro Luís. "O acontecimento discursivo e a construção da identidade na História". In: SARGENTINI, Vanice & NAVARRO-BARBOSA, Pedro (orgs.). **Foucault e os domínios da linguagem: discurso, poder, subjetividade**. São Carlos: Claraluz, 2004, pp. 77-96.

ROBERTS, Daniel. "Rushdie and the Romantics: Intertextual Politics in Haroun and the Sea of Stories". In: **Ariel: A Review of International English Literature**. October 2007, Vol. 38, 4, pp. 123-142.

RUSHDIE, Salman. **The Satanic Verses**. London: Viking Penguin, 1989, 552p.

RUSHDIE, Salman. **Haroun and the Sea of Stories**. London: Penguin Books, 1991, 224p.

RUSHDIE, Salman. **East, West: stories**. New York: Vintage Books, 1996, 214p.

RUSHDIE, Salman. **Grimus**. London: Vintage Books, 1996, 321p.

RUSHDIE, Salman. **Haroun e o Mar de Histórias**. Trad. Isa Mara Lando. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, 261p.

RUSHDIE, Salman. "Atravessei o túnel do medo" [Entrevista]. Carlos Graieb. **Veja**. São Paulo, 14 de Maio de 2003. Edição 1802. Disponível em <http://veja.abril.com.br/140503/entrevista.html> Acessado em 12 Dez 2010.

RUSHDIE, Salman. **Midnight's Children**. London: Vintage Books, 2006, 652p.

RUSHDIE, Salman. **Cruze esta linha: ensaios e artigos (1992-2002)**. Trad. Jospe Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, 400p.

RUSHDIE, Salman. **Shame**. New York: Random House Trade Paperbacks, 2008, 310p.

RUSHDIE, Salman. 2010. "Imaginary Homelands". In: RUSHDIE, Salman. **Imaginary Homelands**. London: Vintage Books, 2010, pp. 9-21.

SAID, Edward. "Criticism Between Culture and System". In: SAID, Edward. **The World, the Text, and the Critic**. Cambridge: Harvard UP, 1983, pp. 178-225.

SAID, Edward. "A esfera do humanismo". In: SAID, Edward. **Humanismo e crítica democrática**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SANTOS, Eloína Prati dos. "A paródia pós-moderna como ficção descolonizante". In: PETERSON, Michel. **As armas do texto**. Porto Alegre: Safra Lizzato, 2000, pp. 317-338

SCOTT, Joan. “Gênero: uma categoria útil de análise histórica”. **Educação e Realidade**, p. 71–99, jul./dez. 1995.

SOBHRAJANI, Manisha. “Jammu and Kashmir: Women's Role in the post-1989 Insurgency”. **Faultlines**. April, 2008, Vol. 19.

WEEDON, Chris. “Language and subjectivity”. In: WEEDON, Chris. **Feminist practice and poststructuralist theory**. London: Basil Blackwell, 1987.

YAQIN, Amina. “Family and Gender in Rushdie's writing”. In: GURNAH, Abdulzarak (org.). **The Cambridge Companion to Salman Rushdie**. New York: Cambridge University Press, 2007, pp. 61-74.