

» O escritor migrante e suas sombras

Profa. Dra. Shirley de Souza Gomes Carreira

Doutora em Literatura Comparada- UNIGRANRIO

mitchell@centroin.com.br

Em *O escritor e sua sombra*[1], primeiro volume de uma série intitulada “Introdução à estética literária”, Gaëtan Picon dizia que “a obra de arte se oferece ao espírito como objeto de interrogação, de pesquisa e perplexidade”, invocando o acompanhamento perpétuo de uma consciência crítica, a sua sombra. Se essa é a condição do escritor em geral, a premissa se cumpre efetivamente no que diz respeito ao escritor migrante.

Em primeiro lugar, faz-se necessário estabelecer uma linha de separação entre dois conceitos que, atualmente, têm sido usados com uma equivalência equívoca: literatura pós-colonial e literatura de migração. A literatura pós-colonial, como está implícito no uso do prefixo, refere-se a toda produção literária dos escritores oriundos de países que foram, no passado, colônias durante a expansão imperialista, como, por exemplo, a Índia e os países africanos. Por literatura de migração, no entanto, devemos interpretar a produção literária de escritores que, passando pela experiência de viver em um ou mais países que não a sua terra natal, transferem para a sua obra as inquietações do diálogo entre culturas. A fim de exemplificarmos, podemos afirmar que Arundhati Roy é uma escritora pós-colonial, muito embora jamais tenha vivido fora da Índia, na medida em que a sua obra ensaística e ficcional aborda a problemática do pós-colonialismo. No entanto, Salman Rushdie, a par do fato de ser um escritor pós-colonial, é, primordialmente, um escritor migrante. Longe de deter-se, ou debater-se, em uma postura tipicamente nacionalista, Rushdie se vê e se compreende como um escritor cosmopolita, um cidadão do mundo; compreensão esta que veio a dar origem à famosa expressão por ele criada, e tantas vezes repetida, de que é “um homem traduzido”. Entenda-se “tradução” como um diálogo transformador, não como uma mera tentativa de adaptação ou assimilação.

Importa, igualmente, não estabelecer uma relação de igualdade entre o que a crítica norte-americana denomina *ethnic literature* e a literatura de migração, uma vez que a literatura étnica se caracteriza pela afiliação às raízes e uma certa resistência à aculturação.

Picon, no livro citado no início deste ensaio, discorreu sobre o difícil diálogo do escritor com a crítica, construído em meio a aproximações e rejeições. Rushdie experimentou de forma drástica, no início de sua carreira de escritor, a dureza e a dificuldade desse diálogo, posto que a recepção crítica de *Grimus* (1981) foi a pior possível. Tanto que, ainda hoje, o romance é interpretado como um produto do boom da literatura de sci-fi, quando, na realidade, ele já tratava, embora sem a profundidade que mais tarde veio a se manifestar nas demais obras do autor, de uma temática desafiadora, que girava em torno de questões cruciais na literatura contemporânea: a identidade, o imperialismo e a problemática do escritor migrante.

O foco deste ensaio pretende ser o modo pelo qual o escritor migrante se expressa, enquanto indivíduo, em sua obra; a presença da experiência da migração na definição identitária das personagens que cria. Se essa experiência se reporta a uma dialética entre a identidade nacional e a apropriação (seguida de transformação) da cultura do diverso, ou do “Outro”, é natural que a tensão entre “mundos” esteja presente em sua obra. Como nenhuma de suas obras é declaradamente autobiográfica, as personagens de Rushdie operam como *shadows* (para usarmos um termo típico das abordagens psicanalíticas), focalizando em parte, ou no todo, a experiência real do autor. Ao contrário do que o título parece sugerir, a fortuna crítica dos romances de Rushdie, embora digna de nota, não constitui o tema do ensaio. As “sombras” de Rushdie são as muitas configurações identitárias, a plurifacetação do ser. Se na psicanálise a “sombra” revela falhas de caráter, no universo ficcional de Rushdie, ela expõe

as múltiplas faces do indivíduo e da nação.

Situar o escritor migrante equivale a colocá-lo naquele “terceiro espaço” descrito por Homi Bhabha; equivale a defini-lo como um ser híbrido. O próprio Rushdie corrobora essa posição ao afirmar que:

To migrate is to experience deep changes and wrenches in the soul, but the migrant is not simply transformed by his act, he also transforms the new world. Migrants might well become mutants, but it is out of such hybridization that newness can emerge.[2]

Assim, Rushdie define o seu papel no panorama literário contemporâneo. A sua obra acalenta o desejo secreto do autor de modificar o mundo em que vive. Essa modificação tem como primeiro passo a tradução, em palavras, da “dupla perspectiva”[3] de quem está, a um só tempo, dentro e fora do mundo que descreve.

A tensão dialética do escritor migrante encontra sua forma literária em *Grimus* (1975), primeiro romance do autor, na identidade híbrida de Flapping Eagle, o protagonista, que passa por constantes transformações ao longo do romance. O hibridismo é o traço constitutivo da personagem, a começar pela sua indefinição sexual (ele é hermafrodita), passando pela indefinição de raça (ao contrário dos demais membros da tribo ameríndia Axona, ele tem pele clara, causa de sua rejeição) e pela indefinição da própria identidade (que se confirma na própria narrativa, pois fala de si mesmo usando os pronomes “eu” e “ele”).

Segundo Stuart Hall[4], o hibridismo não é uma referência à composição racial mista de uma população, mas um outro termo para a lógica cultural da “tradução”, isto é, um processo através do qual se faz uma revisão dos próprios sistemas de referência, normas e valores, pelo distanciamento de suas regras habituais. Ao criar uma personagem que recebe o dom da imortalidade e, em sua trajetória, adota uma postura camaleônica, interagindo com meios diversos e modificando-se a partir dessa interação, Rushdie metaforiza o que Fernando Ortiz denominou “transculturização”, ou seja, a capacidade de um indivíduo migrante interagir com o meio, modificando-o e modificando-se, dando origem a identidades híbridas. Claro está que os críticos não foram capazes de distinguir nesse primeiro romance a característica de “newness” que o autor queria imprimir em seu texto. Uma interpretação reducionista foi o que levou a crítica em geral a interpretar a obra como ficção científica. Talvez até porque Rushdie, na tentativa de publicar o livro, inscreveu-o, sem sucesso, em um concurso literário do gênero.

Se o olhar crítico ignorou esses primeiros traços do hibridismo em *Grimus*, com certeza não pôde ficar imune à narrativa contundente de *Midnight's children*, romance que obteve o cobiçado Booker Prize, em 1981. A expressão da experiência pessoal de Rushdie, enquanto escritor migrante, escapa a uma dinâmica de confronto, típica da literatura étnica, buscando, ao contrário, interpretar o mundo e, inclusive, a sua terra natal, com um olhar distanciado, cosmopolita, apto a reconhecer o seu poder crítico.

Embora autores como Rushdie — e poderíamos citar muitos: Derek Walcott, Isabel Allende, Bharati Mukherjee, Mario Vargas Llosa, dentre eles— tenham sido “escolhidos” pelo establishment literário do Ocidente como “intérpretes e vozes públicas autênticas do Terceiro Mundo”[5], conforme David Smale[6] nos faz recordar, esses mesmos autores parecem ocupar um lugar privilegiado e autorizado de onde podem produzir leituras cétricas das lutas de liberação nacional. No entanto, o que se pode depreender de suas narrativas é uma postura social igualmente híbrida, que possibilita um olhar crítico também sobre essa inteligência ocidental.

Midnight's Children é um romance que dialoga com a História, revelando-se como uma narrativa crítica das “ficções” dos discursos nacionalistas. Após o fracasso editorial do seu primeiro livro, Rushdie demorou um pouco a encontrar o “tom” ideal para o romance seguinte. Uma viagem à Índia, seguida do seu envolvimento em um projeto para criar empregos para imigrantes de Bangladesh em Londres,

manteve acesa em sua mente a idéia de que a terra natal e o confronto entre culturas eram os temas que gostaria de desenvolver. As dúvidas ainda existentes deviam-se às estratégias narrativas que, no romance anterior, provaram estar em dissonância com o gosto do público leitor. Em sua laboriosa tentativa de desenvolver os temas escolhidos, Rushdie tomou a decisão de afiliar-se a uma tradição não-realista e alternativa de ficção, da qual Cervantes, Sterne, Swift, Borges e Garcia Márquez faziam parte:

In almost every country and in almost every literature there has been, every so often, an outburst of this large-scale fantasized, satiric, anti-epic tradition, whether it was Rabelais or Gogol or Bocaccio... That simply was the literature I liked to read. So it seemed to me that it was also the literature that I would like to write.[7]

O romance acabou por tornar-se o resultado híbrido da conjunção de tradições literárias do ocidente e do oriente, uma vez que à prática discursiva ocidental Rushdie acrescentou dois tipos de prosa indiana: a akhyayikas, que combina fato e ficção, e a sakalakatha, ou seja, as histórias contadas em ciclos. Essa opção é explicável pela seguinte afirmação do autor:

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.[8]

A tensão dialética entre escritor migrante e os múltiplos meios com os quais interage é expressa, portanto, discursiva e tematicamente.

Em *Midnight's Children*[9], Rushdie retrata diversas configurações identitárias resultantes do encontro entre Oriente e Ocidente. O protagonista, Saleem Sinai, tem a sua história pessoal entrelaçada à história da Índia, ao seu nascimento como estado-nação. Em 'Errata': or, Unreliable Narration in *Midnight's Children* [10], Rushdie afirma que, ao escrever o romance, foi motivado, a princípio, por uma intenção um tanto quanto proustiana, inspirada pela ação do tempo e da migração, e que o formato final do romance deveu-se à sua percepção de que o que realmente lhe interessava era o modo pelo qual somos capazes de refazer o passado para atender os propósitos presentes. Muito embora admita que cometeu erros quanto aos dados históricos (tendo, inclusive, tentado corrigi-los em um primeiro momento), Rushdie crê que esses mesmos erros, instituídos pela "verdade da SUA memória", são compatíveis com o projeto do livro em si: demonstrar que "a história é ambígua", que "os fatos são difíceis de se estabelecer e que podem receber conotações diversas". [11]

O tratamento que Rushdie dá à História é uma forma de contestação das relações de poder que sempre operaram nos registros históricos e que asseguraram a supremacia do colonialismo. Ao dissolver as distinções entre a história privada e a história nacional, Rushdie parece confirmar a visão que Anita Desai tem do romance, quando afirma que, assim como as histórias individuais só fazem sentido se contextualizadas; nenhuma história nacional faz sentido se não for vista pela ótica das histórias individuais.[12]

No romance, os eventos ficcionais promovem re-leituras dos fatos históricos, como, por exemplo, o fato de que Ahmed Sinai, pai de Saleem, efetua a compra de uma propriedade no exato momento em que a Índia conquistou sua independência, à meia-noite de 15 de agosto de 1947. Essa compra abrange, também, uma promessa contratual de que a propriedade deveria ser mantida exatamente no estado em que se encontrava no momento em que foi vendida. A compra é uma interpretação ficcional para a transferência do poder político e, mais ainda, para o fato de que o poder fora transferido para as mãos

daqueles que já demonstravam uma inclinação à manutenção do padrão cultural europeu.

O modo pelo qual reinterpreta a História denota a clara intenção de Rushdie de demonstrar a confiabilidade dos registros históricos e autobiográficos, pois ambos são permeados pela “verdade da memória”. A memória, em *Midnight's Children*, é fragmentada e, de um certo modo, a fragmentação, tanto da memória como da identidade, é o veículo para a reflexão que o romance promove e tem como símbolo maior o “lençol perfurado”:

And there are so many stories to tell, too many, such an excess of intertwined lives events miracles places rumors, so dense a commingling of the improbable and mundane! I have been a swallower of lives; and to know me, just the one of me, you'll have to swallow the lot as well. Consumed multitudes are jostling and shoving inside me; and guided lonely by the memory of a large white bedsheet with a roughly circular hole some even inches in diameter cut into the center, clutching at the dream of that holey, mutilated square of linen, which is my talisman, my open-sesame, I must commence the business of remaking my life from the point at which it really began, some thirty-two years before anything as obvious, as present, as my clock-ridden, crime-stained birth.[13](MC, 4)

O lençol perfurado emblematiza não apenas o modo como os avós do protagonista encontraram-se e amaram-se, mas também a maneira pela qual a narrativa concilia as múltiplas configurações da identidade e o modo de apreensão dos fatos históricos. Conforme Sabrina Hassumani nos faz lembrar, há uma conexão intrínseca entre o relacionamento pessoal de Adam e Naseem e a representação da História. Adam Aziz, avô do protagonista, apaixona-se por Naseem vendo-a em partes, sob o lençol perfurado, mas a visão do todo, ao contrário do que se espera, leva à deterioração do relacionamento. A mensagem subliminar aponta para a impossibilidade de conhecimento do “todo”, focalizando uma “verdade histórica” composta de inúmeras partes, que é extremamente subjetiva.

Adam é descrito como um intelectual ocidentalizado; um produto da assimilação absoluta ao imperialismo. O seu casamento com uma indiana típica, Naseem, que, no romance, assume a representação de Bharat-Mata, ou a pátria mãe, revela uma tentativa de conciliação entre os indianos que se renderam à ocidentalização e aqueles que se mantêm fiéis às tradições. As tentativas nem sempre bem-sucedidas de Adam (sugestivamente apresentado ao público como o “primeiro homem” da família, em uma alusão clara ao Adão bíblico) no sentido de mudar o comportamento de Naseem exemplificam a dificuldade da política imperialista em operar mudanças na Índia milenar. O olhar que Rushdie lança à sua terra natal é desmistificador, sem o revestimento ufanista que oblitera a visão crítica.

A questão da identidade, crucial nos romances de Rushdie, é posta em xeque, uma vez que logo o leitor descobre que Saleem Sinai não é filho de seus pais. Na realidade, ele é o filho ilegítimo de um inglês (o que vendera a propriedade ao seu pai) e uma indiana, Vanita. Ele mesmo é fruto de uma mistura de raças e catalisador das tensões que permeiam todo o romance. Saleem e Shiva foram trocados na maternidade por uma enfermeira que julgava ser aquele um modo de se fazer a justiça social apregoada por seu amante, a quem queria agradecer.

A capacidade que o protagonista tem de ouvir as vozes dos demais “filhos da meia-noite”, isto é, dos outros indivíduos que nasceram na noite em que foi declarada a independência da Índia, é também metafórica, já que alude à possibilidade de se conceder voz às diversas etnias que compõem o povo indiano. A posterior destruição da Conferência dos Filhos da Meia-Noite é a interpretação de Rushdie para o desencantamento e a falta de esperança que assolou o país sob o governo de Indira Gandhi que, no romance, é denominada “a Viúva”.

Midnight's Children apresenta um diálogo intertextual explícito com *As mil e uma noites* que é significativo, uma vez que traz à baila o aspecto imperecível da fabulação, corroborando a idéia de que, assim como uma história pode ser recontada infinitamente de modo sempre diverso, as narrativas

históricas são, também, subordinadas à ótica do sujeito. Se, por motivos óbvios, Saleem Sinai não é testemunha ocular de boa parte dos fatos que narra, o texto que ele nos oferece é uma versão alternativa do real, o que reforça a opinião do autor de que a interpretação de um fato depende da perspectiva subjetiva do seu intérprete.

Em parte da narrativa, Saleem reserva a si próprio um papel preponderante na história de seu país, atribuindo, inclusive, muitos dos acontecimentos à sua intervenção telepática. No entanto, fica claro para o leitor que ele constitui uma personagem que é socialmente periférica, não sendo bem aceito por nenhum dos grupos sociais descritos.

Goonetilleke afirma que Saleem é a voz do secularismo e do multiculturalismo, ideais que nortearam a independência da Índia.[14] Ao contrário do avô, que personifica a assimilação ao modelo ocidental, e da irmã, que, ao crescer, torna-se cantora e assume o fundamentalismo religioso e o nacionalismo não-secular do Paquistão, em uma atitude claramente reacionária, Saleem aponta para uma possibilidade alternativa.

Ao sentir que começa a perder o contato com os demais filhos da meia-noite, Saleem os exorta à permanência:

Don't let this happen! Do not permit the endless duality of masses-and-classes, capital-and-labor, them-and-us to come between us! We... must be a third principle, we must be the force which drives between the horns of the dilemma; for only being other, by being new, can we fulfil the promise of our birth![15] (MC, 292)

Essa mensagem telepática de Saleem para os “filhos da meia-noite” remete claramente à concepção do hibridismo como terceiro espaço. Ao conclamar os demais à aceitação da diversidade, à busca da conciliação, ao invés de se renderem ao sectarismo, Saleem vislumbra uma alternativa para a ordenação binária do mundo. O insucesso faz com que ele, cada vez mais, se distancie do presente e busque a sua versão do passado. Ao final, a consciência de que o mundo da sua memória é incompatível com aquele em que vive, ele explode e, com ele, se vai a pálida esperança de renovação implícita no seu nascimento.

Embora cética, a visão de Rushdie expressa uma crítica contundente direcionada não só para o sistema colonial, mas também para o modo como a política local nas ex-colônias reproduz incessantemente a lógica do domínio imperialista, revelando a sua capacidade de impor as suas formas in absentia. Esta é, provavelmente, a razão pela qual os romances de Rushdie apresentam com frequência a figura do chamcha, ou seja, líderes locais que aparentemente se colocam a favor do povo, enquanto o exploram e fragilizam, repetindo o binarismo colonizador/colonizado.

Apesar de pensar em si mesmo como um produto da transculturação, Rushdie cria personagens que tipificam as relações do indiano com o sistema colonial: a assimilação, a rejeição e o colaboracionismo. No romance, a possibilidade do surgimento de uma identidade híbrida é apenas sugerida e não se concretiza, sucumbindo às pressões de uma sociedade ainda apegada ao sistema de castas e às divisões étnicas e religiosas. A trajetória dessas personagens faz parte de uma crítica ampla do autor à história política da Índia e do Paquistão, na medida em que mostra o modo pelo qual as sociedades pós-coloniais reproduzem o modelo eurocêntrico ao qual foram expostas.

Em um ensaio intitulado “The assassination of Indira Gandhi”, parte da coletânea *Imaginary Homelands*, Rushdie conclama os indianos à responsabilidade política:

For a nation of seven hundred millions to make any kind of sense, it must base itself firmly on the

concept of multiplicity, of plurality and tolerance, of devolution and decentralization wherever possible. There can be no one way- religious, cultural, or linguistic- of being an Indian; let difference reign.[16]

Saleem é a voz da multidão e é em nome da diferença que ele rejeita a separação entre a Índia e o Paquistão. Ele é o oposto de Shiva, que emblematiza o pensamento binário e alimenta o sectarismo.

Os romances de Rushdie não pretendem ser fiéis à História e sim promover uma reflexão sobre ela. Ao criar seu universo ficcional, Rushdie não nos deixa esquecer que a grandeza da obra de arte não reside em dar respostas aos problemas humanos, mas em interrogar o mundo, expressando em forma de arte os seus absurdos.

Referência Bibliográfica

[1] PICON, G. O escritor e sua sombra. Introdução a uma estética literária. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1970, p. 15.

[2] Entrevista. BBC “Conversations” series. Migrar é experimentar mudanças profundas e rupturas na alma, mas o migrante não é simplesmente transformado pelos seus atos, ele também transforma o novo mundo. Os migrantes poderiam tornar-se mutantes facilmente, mas é de tal hibridismo que o novo pode surgir. A tradução das citações em inglês é de minha autoria.

[3] RUSHDIE, S. Imaginary Homelands:Essays in Criticism 1981-1991. London, Delhi: Granta Books, 1991,p.19.

[4] HALL, Stuart. Da diáspora: identidades e mediações culturais. Trad. Adelaine La Guardia Resende et alli. Belo Horizonte: UFMG/UNESCO, 2003, p. 74.

[5] Para um maior esclarecimento sobre essa afirmação, recomendo a leitura de Salman Rushdie and the Third World: Myths of the Nation, p. ix—x, obra crítica de Timothy Brennan, que deixa entrever a possibilidade de “canonização” de obras que são essencialmente “não-canônicas”.

[6] SMALE, D. Salman Rushdie: Midnight’s children/ Satanic Verses- A reader’s guide to essential criticism. Hampshire, New York: Palgrave Macmillan, 2001, p. 89.

[7] RUSHDIE, s. “Salman Rushdie: interview”. In: Kunapipi, v. 4, n.2, 1982, p.20. Em quase todos os países e em quase todas as literaturas tem havido, de tempos em tempos, uma explosão dessa tradição antiépica, satírica e, em larga escala, fantasiosa, fosse ela Rabelais, Gogol ou Bocaccio...Aquela era, simplesmente, a literatura que eu gostava de ler. Assim, pareceu-me ser também o tipo de literatura que eu gostaria de escrever.

[8] RUSHDIE, S. Imaginary Homelands:Essays in Criticism 1981-1991. London, Delhi: Granta Books, 1991, p.15.

[9] RUSHDIE, S. Midnight’s Children. New York: Penguin Books, 1991.

Doravante, usaremos a sigla MC para nos reportarmos ao romance.

[10] RUSHDIE, S. (1991) p. 25.

[11] idem

[12] DESAI, Anita. When cultures clash at night. Washington, The Washington Post, vol.11,no.11, March 15 1981, p. 13.

[13] E há tantas estórias para contar, tantas, um tal excesso de vidas interligadas, eventos, milagres, lugares, rumores, uma mistura tão densa do improvável com o mundano! Tenho sido um engolidor de vidas; e para conhecer-me, tal como sou, terão de engolir um outro tanto. Multidões consumidas estão se empurrando dentro de mim; e guiado apenas pela memória de um amplo lençol branco com um buraco circular de cerca de sete polegadas de diâmetro exatamente no centro, agarrando-me ao sonho daquele quadrado de tecido mutilado, esburacado, que é o meu talismã, meu “abre-te sésamo”, eu tenho de recomençar a tarefa de refazer a minha vida do ponto em que ela realmente começou, cerca de trinta e dois anos antes de algo tão óbvio, quanto o presente, quanto o meu nascimento manchado pelo crime e controlado pelo relógio.

[14] GOONETILLEKE, D. C. R.A. Salman Rushdie. New York: Macmillan, 1998, 36.

[15] Não deixem que aconteça! Não permitam que a infinita dualidade das massas-e-classes, capital-e-trabalho, eles-e-nós nos separe! Nós ... devemos ser um terceiro princípio, devemos ser a força que impulsiona entre os chifres do dilema; pois somente sendo outros, renovando-nos, poderemos realizar a promessa do nosso nascimento.

[16] RUSHDIE, S. (1991), p.44.

Para que uma nação de setecentos milhões faça algum sentido, ela deve basear-se, firmemente, no conceito de multiplicidade, pluralidade, de devolução e descentralização sempre que possível. Não existe nenhuma outra possibilidade—religiosa, cultural, ou lingüística— de ser indiano; que a diferença reine!