

✦ Questões pós-coloniais em *Grimus*, de Salman Rushdie

Profª. Dra. Shirley de Souza Gomes Carreira
mitchell@centroin.com.br
UNIGRANRIO

Introdução

Salman Rushdie é um dos mais brilhantes e conhecidos representantes da literatura pós-colonial em língua inglesa e já teve seus romances traduzidos para os principais idiomas ocidentais. A crítica tem sido unânime quanto à excelência da sua técnica narrativa e à riqueza temática e intertextual dos seus romances. No entanto, a maior parte dos estudos literários sobre a sua obra ignora o seu primeiro romance *Grimus*, sob a alegação de que ele foge à temática pós-colonial que elevou Rushdie à condição de um dos mais reconhecidos romancistas do mundo contemporâneo.

Em *Imaginary Homelands*, Salman Rushdie (1991, p. 277-8) expôs a sua visão particular da migração, que tomo por empréstimo, a fim de que sirva como ponto de partida para a análise que proponho de *Grimus*:

“Um migrante, na acepção completa da palavra, sofre, tradicionalmente, uma tripla ruptura: ele perde o seu “lugar”, adota uma língua estrangeira, e se vê cercado de pessoas cujo comportamento e códigos sociais são muito diversos dos seus, e, às vezes, até mesmo ofensivos”. [1]

As raízes, o idioma e as normas sociais constituem três importantes aspectos da definição da identidade cultural. Ao negá-los, o migrante vê-se obrigado a encontrar novos modos para descrever-se e definir-se enquanto indivíduo.

Sendo ele mesmo um escritor migrante, Rushdie faz da literatura a arena do discurso, onde temas como migração, hibridismo, nação e exílio são trazidos à discussão. Segundo Goonetilleke (1998, p. 1), “Rushdie transforma biografia em arte”.

O seu interesse infinito pelo fenômeno da “transplantação cultural”, isto é, pelos meios utilizados pelos imigrantes para enfrentar a realidade de um novo mundo, abriu o caminho para romances notáveis, de extrema criatividade. No entanto, *Grimus* não obteve o sucesso comercial nem a aclamação crítica que, decerto, o seu autor esperava. As numerosas referências a outras obras literárias — *A divina comédia*, de Dante, o poema Sufi do século XII “A conferência dos pássaros”, de Farid-Ud-Din Attar, *Rasselas*, de Samuel Johnson, *Hamlet* e *The Tempest*, de William Shakespeare, *Robinson Crusoe*, de Daniel Defoe e *The Edda*, uma coletânea de contos mitológicos escrita em islandês antigo, dentre outros — formam uma rede complexa de intertextos que tem sido interpretada por muitos críticos como uma “fantasia futurista”. O seu caráter híbrido parece contribuir para a dificuldade em categorizá-lo de acordo com algum dos conjuntos de convenções literárias já estabelecidos.

A estrutura altamente desafiadora do romance tem sido apontada como responsável pelo fracasso de sua recepção: a combinação de elementos tão amplamente diversificados deu origem a um livro complexo demais para o gosto dos leitores.

Para os que afirmam que *Grimus* constitui uma leitura difícil devido à sua narrativa abstrata, de teor inverossímil, é possível encontrar uma justificativa em *Imaginary Homelands*: para Rushdie, “a realidade é construída a partir dos nossos preconceitos, dos nossos erros de interpretação, da nossa ignorância, bem como da percepção e do conhecimento” (RUSHDIE, 1991, p. 25). O que nos parece ser inverossímil pode ser análogo ao modo pelo qual tentamos interpretar o mundo.

O romance tem sido quase que totalmente ignorado pelos críticos do pós-colonialismo, que não conseguem ver nele a maturidade demonstrada pela escrita de Rushdie em seus romances posteriores. Alguns críticos (CUNDY, 1996, p. 129) consideram-no uma frágil tentativa de caminhar na direção do exame do pós-colonialismo, sendo uma espécie de manifestação prematura dos temas heterodóxicos e das técnicas inovadoras de Rushdie (SYED, 1994, p. 135).

O fato é que os críticos do ocidente criaram um horizonte de expectativas em torno da ficção dos autores pós-coloniais diaspóricos, uma espécie de teste de litmus, por meio do qual tentam canonizar obras não-cânicas. A par disso, nenhuma crítica séria do processo de transculturação poderia ignorar o fato de que o germe da criatividade do autor e os atributos que têm caracterizado a sua escrita já tinham se revelado nessa primeira obra: sua habilidade para fundir gêneros, a mistura da filosofia e dos mitos ocidentais e orientais e a sua arrojada técnica narrativa.

Para os fins desta análise, buscaremos primeiramente situar a obra de Rushdie no panorama da literatura pós-colonial, passando, em seguida, a uma breve exposição da questão identitária circunscrita no pós-colonialismo. Finalmente, analisaremos o romance propriamente dito, focalizando não apenas a complexidade de sua tessitura textual, mas também as suas principais relações intertextuais.

Situando a obra de Rushdie na literatura pós-colonial

O homem, desde os primórdios de sua história, tem construído a sua trajetória a partir de um universo simbólico, por ele criado, com o qual pretende estruturar e explicar a sua relação com o meio ambiente e com os outros indivíduos de sua espécie.

Dessa necessidade surgiram os mitos de origem, bem como a explicação simbólica para relações binárias de poder, que reproduziam no nível do imaginário as situações análogas da vida humana.

O que temos chamado há um longo tempo de História nada mais é do que o registro formal de séculos de dominação segundo a ótica do dominador. Séculos de perpetuação de um modelo binário e assimétrico de exercício do poder.

O século XX veio a ser o palco onde se desenrolou uma série de ações humanas a qual se convencionou chamar de “descolonização”. Um processo doloroso — após um não menos sofrido período de lutas armadas — de separação entre as ex-colônias e as potências imperialistas. Doloroso em seu propósito de configuração de novos estados-nação, na medida em que ao conflito gerado pela luta contra o colonizador cedeu, na maioria das vezes, seu espaço à luta interna entre facções candidatas ao governo.

Em meio às crises geradas pela tentativa de unificação desses novos estados, o meio acadêmico detém o seu olhar sobre um campo de estudos que vem crescendo em importância desde a década de sessenta, do século XX: os estudos pós-coloniais, cuja trajetória entrelaça-se ao pós-modernismo e aos Estudos Culturais.

Segundo Ashcroft (1991, p.186), o pós-colonialismo lida com os efeitos da colonização nas culturas e nas sociedades, muito embora no final dos anos setenta o termo tenha começado a ser utilizado para discutir os vários efeitos culturais da colonização. Dentre os muitos conceitos surgidos a partir de uma ótica de descentramento, ou ex-ótica, própria do pós-modernismo, está o conceito de “alteridade”, variante para “otherness”, no sentido de ser o outro, ou diferente. O termo foi adotado para registrar uma mudança na percepção do Ocidente na relação entre a consciência e o mundo, desconstruindo, assim, a visão do que está fora do *self* como um “outro reduzido”, visto apenas como uma questão epistemológica, conferindo-lhe, em sua condição de “outro”, o estatuto de elemento inseparável da constituição do eu.

Os Estudos Pós-coloniais passaram a ser privilegiados na academia e na mídia, detendo-se na expressão das vozes oriundas das ex-colônias, para transformarem-se, quase que em seguida, em um *umbrella term*, no qual estão inseridas todas as literaturas produzidas por grupos minoritários, uma vez

que seus representantes têm sido, de uma forma ou de outra, subjugados por algum tipo de poder com base na discriminação, seja esta de gênero, raça ou social.

Salman Rushdie contribuiu enormemente para a visibilidade da Índia no panorama mundial, graças à sua apurada técnica narrativa, profundamente alegórica e rica em intertextos, mas, principalmente, pelo modo como retrata a história e os costumes da Índia e do Paquistão. Ao fazê-lo, opta por escrever na língua do ex-colonizador: o inglês. Essa opção tem dois objetivos claros, segundo o próprio autor: relatar a sua experiência de “homem traduzido”, exposto à cultura de três países distintos (Índia, Paquistão e Inglaterra), e denunciar o efeito pernicioso da tradição sobre os indivíduos, ao perpetuar uma “mentalidade de gueto”, ou seja, uma visão sectária e excludente.

Situando a identidade pós-colonial

Muito do que se reconhece como “literatura pós-colonial”— com raríssimas exceções, como é o caso de Arundhati Roy— pode ser interpretado como a literatura produzida em língua inglesa por imigrantes, ou exilados, oriundos de ex-colônias.

A situação específica do imigrante, assim como a do exilado, concorre para a formação de figurações e configurações múltiplas de identidade causadas pela busca do sentido de “pertencimento” e pela tentativa de recuperar o que Marc Augé denomina “lugar antropológico”. Segundo Marc Augé (1994, 31), a investigação antropológica tem por objeto analisar o modo pelo qual os indivíduos interpretam a categoria do outro, conferindo-lhe um lugar, uma raça ou uma etnia. O sentido de “pertencimento” vai além de um limite puramente físico, portanto, o “lugar antropológico” é a construção concreta e simbólica do espaço que o indivíduo reivindica como seu; que sintetiza todo o seu percurso cultural; que é, ao mesmo tempo, identitário, relacional e histórico.

Contemporaneamente, os estudos antropológicos têm constatado que os modelos teóricos de aculturação existentes tendem a ser substituídos por uma visão de interdependência entre o imigrante, ou exilado, e a comunidade que o acolhe.

A questão da identidade tem sido amplamente examinada a partir das discussões geradas pelos Estudos Pós-coloniais e qualquer pesquisa nesse sentido necessita tecer considerações a respeito da concepção contemporânea de identidade. Stuart Hall (1998, p.7), em sua análise da evolução do conceito de identidade, mapeia as mudanças de sentido causadas pelo que ele considera uma “crise” originada pela ação conjunta de um duplo deslocamento: a descentralização dos indivíduos tanto do seu lugar no mundo social e cultural quanto de si mesmos. Essa mutação desenvolveu-se desde a postura de sujeito do iluminismo, evoluindo para a concepção de sujeito sociológico, até atingir o que os teóricos definem como o sujeito pós-moderno. Do sujeito individualista do iluminismo, centrado, dotado das capacidades de consciência e razão, passou-se à noção de sujeito sociológico, que, pela primeira vez, reconhecia a importância de outros “eus”, através dos quais os valores, sentidos e símbolos do mundo por ele habitado eram mediados. Houve, portanto, um salto da individualização para a interação. Embora o “eu real” permaneça, sua postura é terminantemente modificada pelo diálogo contínuo com o mundo exterior. Na pós-modernidade, surge um sujeito fragmentado, sem identidade fixa permanente, que é “formado e transformado continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam”.

A questão da identidade assume uma feição particular ao derivar da condição da migração ou do exílio, porque vai além da interpenetração gerada por fenômenos tais como a globalização, sedimentando-se no diálogo permanente entre a cultura de origem e a cultura do país de adoção. A identidade cultural daí resultante é uma identidade híbrida, fruto do processo de transculturação, ou seja, da tradução cultural.

***Grimus* : uma fábula sobre o poder**

O enredo de *Grimus* traça a trajetória de um nativo americano, chamado Flapping Eagle (Águia Esvoaçante), que é membro da tribo fictícia dos Axona Ameríndios. Por ter ficado órfão no momento de seu nascimento, a tribo dá-lhe, a princípio, o nome de “B orn-from-dead” , (Nascido-da-morta), situando-

o a meio termo entre o mundo dos mortos e o dos vivos, o que, em seu meio, constitui mau agouro. Além disso, ele tem pele clara, contrastando com a cor escura dos Axona, para quem o seu nascimento atípico e a sua brancura representam uma falta de identidade racial e étnica. Após a morte do pai, Flapping Eagle e sua irmã mais velha, Bird-Dog, passam a ser tratados como párias pelos membros da tribo.

Há, também, no romance, uma abordagem da discussão política acerca da orientação sexual. O comportamento de Bird-Dog, que deixa clara a sua preferência por tarefas masculinas, gera um sentimento de rejeição, porque “provedores com seios eram anátemas para os Axona”. [2]

Por sua vez, Flapping Eagle nascera hermafrodita e a predominância de uma orientação sexual masculina só se revelara muito tempo mais tarde. Para magoá-lo, e também por causa da indefinição do seu sexo no nascimento, a tribo mudou o seu nome para Joe-Sue. A ambigüidade e a dualidade do nome encontram eco no ponto de vista mutante da narrativa: “[As garrafas] Elas eram dele, minhas”. (G, 21)

Passagens como essa antecipam a identidade híbrida de Flapping Eagle, bem como a introdução de um dos temas preferidos de Rushdie: as identidades transculturais. Segundo Stuart Hall (2003,74), 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 faz-se uma revisão dos próprios sistemas referências, normas e valores, pelo distanciamento de suas regras habituais. A ambivalência e o antagonismo acompanham cada ato de tradução cultural.

No capítulo II, o protagonista assume o papel de narrador autodiegético, embora mostrando claramente uma identidade dual

A escolha de seu nome de bravo, um dos rituais da maioria, parece ser uma tentativa frustrada de atingir a unidade. Contudo, é apenas superficial. A alteridade de Flapping Eagle é testemunhada no exemplo a seguir:

Há algo de que Bird-Dog nunca me acusou, o que descobri apenas depois de sua partida, e que foi a principal razão, a verdadeira causa da nossa separação da tribo; não foi o fato de sermos órfãos, nem a sua masculinidade, nem o fato de ela ter adotado um nome de bravo, nem o seu comportamento; a causa não foi ela. Fui eu, Joe-Sue. Por três razões: primeira, o meu sexo confuso; segunda, as circunstâncias do meu nascimento, e terceira, a minha pigmentação. Para enunciá-las na ordem. Ser um hermafrodita entre os Axona é ser um remédio ruim. Um monstro. Passar desse estado ao de um homem “normal” é algo como magia negra. Eles não gostavam disso. Ser o que eu era, nascido da morta, era um presságio perigoso; se eu havia causado a morte no momento do meu nascimento, ela estaria sobre os meus ombros como um abutre onde quer que eu fosse. Quanto à minha cor: os Axona são uma raça de pele escura e de baixa estatura. Enquanto eu crescia, ficou claro que eu seria, inexplicavelmente, claro e alto. Essa aberração genética posterior— a brancura— fez com que eles me temessem e evitassem qualquer contato comigo. (G, 17-18)

A situação de “exílio” imposta à personagem é uma crítica alegórica ao racismo e à discriminação racial. Os excessos cometidos pelos Axona em sua preocupação com a autopreservação, a sua obsessão por saúde e limpeza, simbolizam o extremismo de certos grupamentos raciais contemporâneos: “Tudo o que não é Axona é impuro” (G, 25).

O absurdo do extremismo é definido por meio da visão que Flapping Eagle tem de sua própria condição: “Eu estava no exílio em uma comunidade isolada”. O verdadeiro, e posterior exílio, no mundo exterior assume, na história, uma visão metonímica: retratar a questão de definição do escritor migrante. Rushdie refere-se a essa problemática em *I maginary Homelands* (1991, p. 17-18):

O que significa ser “indiano” fora da Índia? Como uma cultura pode ser preservada sem tornar-se fossilizada? Como devemos discutir a necessidade de mudança dentro de nós mesmos e em nossa comunidade sem parecer um brinquedo nas mãos de nossos inimigos raciais? Quais são as

conseqüências, espiritual e prática, de recusar-nos a fazer qualquer tipo de concessão às idéias e práticas ocidentais? Quais são as conseqüências de abraçar essas idéias e práticas e distanciar-nos daquelas idéias e práticas que para cá vieram conosco? Essas questões são todas uma única questão existencial: Como viveremos neste mundo?

Nenhum Axona havia descido do platô auto-sustentável onde viviam, exceto Bird-Dog, que foi a primeira a quebrar a lei, aprendendo o idioma e desenvolvendo um tipo de afinidade com as pessoas que viviam nas planícies. Foi durante uma de suas incursões na cidade que ela ouviu uma música saindo de “uma máquina cantante”. Aquela música era sobre uma criatura esperta e demoníaca chamada “bird-dog”, à qual ela pediu emprestado o seu nome de bravo. O nome verdadeiro de Bird-Dog não é revelado, o que sugere a total invisibilidade da mulher na sociedade Axona.

Os Axona eram impedidos da tentação de deixar o platô devido a uma velha lenda que mencionava alguns “Demônios Rodopiantes”.

Rushdie proporciona um estudo interessante do efeito da tradição sobre os indivíduos, mostrando que ela tem sido usada politicamente como meio de limitação. A sua escrita tem sido baseada nas idéias de “multiplicidade, pluralismo, hibridismo, idéias para as quais as ideologias dos líderes das comunidades são diametralmente opostas” (RUSHDIE, 1991, p. 32). A tradição, assim como a religião, tem sido usada como instrumento de poder, criando padrões de comportamento que colaboram para uma atitude subserviente que é do interesse do Estado. Especificamente, nas sociedades orientais, devido à estreita relação entre a religião e o comportamento social, a idéia de pureza racial tem sido cuidadosamente mantida, como uma forma de resistência à concepção do multiculturalismo.

Uma das principais preocupações de Rushdie tem sido mostrar o perigo da adoção de uma “mentalidade de gueto” (RUSHDIE, 1991, p. 19):

Esquecer que há um mundo além da comunidade à qual pertencemos, para nos confinarmos dentro de limites culturais estreitamente definidos, seria, eu acredito, ir voluntariamente para aquela forma interna de exílio que na África do sul é chamada de “terra natal”.

No vigésimo primeiro aniversário de Flapping Eagle, uma data especial para os Axona, Bird-Dog conta-lhe sobre seu encontro com um mascate, que lhe dera duas garrafas de cores diferentes: amarela, para os que desejavam a imortalidade, e azul, para os que procuravam a morte. O homem havia enviado um par idêntico para ele. Enquanto Flapping Eagle corre para a sua tenda para enterrar o seu presente, a sua irmã bebe o líquido que lhe garantirá a imortalidade. Certa de sua escolha, ela quebra a garrafa azul. Quando ela o incita a acompanhá-la à cidade nas planícies, ele se sente tentado e, apesar do medo, decide ir. Chegando à cidade, ele descobre que, lá, todas as pessoas são brancas.

Só mais tarde, depois do desaparecimento de Bird-Dog e da sua expulsão da tribo, como forma de punição, ele bebe o fluido da vida, de modo a ter condições para enfrentar o mundo exterior com uma certa vantagem.

Daquele momento em diante, a experiência de “deslocamento” de Flapping Eagle faz com que ele desenvolva um meio de interagir com o mundo: “Eu era um tipo de homem adaptável, mais para camaleão do que para águia, mais uma reação do que uma ação” (G, 27).

Primeiro, ele aceita da vida o que ela lhe dá e torna-se o gigolô de uma velha, beneficiando-se da sua riqueza. Depois da morte dela, vinte e cinco anos mais tarde, ele descobre que a garrafa azul desaparecera. Conseqüentemente, ele está irremediavelmente condenado à imortalidade.

Forçado pelas circunstâncias inesperadas, ele começa a procurar pela sua irmã e por Sispy, o mascate. Sua passividade primitiva se transforma em ação.

Estudos sobre a migração têm demonstrado que um migrante vive em um processo de adaptação contínua, enfrentando o desafio de lidar com culturas diferentes e, conseqüentemente, de aceitar a coexistência de múltiplas identidades.

Nesse sentido, *Grimus* pode ser interpretado como uma alegoria da saga do migrante:

Ele era o leopardo, que arriscava as suas manchas, o verme que se virava. Ele era as areias movediças e as marés baixas. Ele era mal-humorado como o céu, circular como as estações, anônimo como o vidro. Ele era o camaleão, em mutação constante, tudo para todos os homens e nada para homem nenhum. Ele tinha se tornado seus inimigos e devorado seus amigos. Ele era todos eles e nenhum deles. (G, 35)

Sua qualidade metamórfica, proteana, sua capacidade particular para abrigar tantos eus diferentes, capacita-o a exercer o papel de elo entre mundos diferentes dentro da ficção: "o Gorf sabia, quando viu Flapping Eagle, que ele era o elo" (G, 67).

Apenas duas coisas levam Flapping Eagle a manter a sua busca: a primeira é a certeza de que somente Sispy conhece o meio de restaurar a sua mortalidade; a segunda é a mensagem que ele lhe enviara por intermédio de sua irmã, junto com as garrafas: "Diga ao seu irmão que todas as águias acabam por voltar para o ninho e todos os marinheiros retornam à praia um dia".

Envelhecer é a sua maior ambição; livrar-se de uma maldição que até então o obrigara a mudar-se de um lugar para o outro, assumindo identidades diferentes, a fim de guardar o segredo da sua imortalidade.

Em sua busca, ele está em um barco, navegando para o porto de X, quando encontra o conselheiro de sua finada amante, Nicholas Deggle, que lhe confia ter assumido uma nova identidade. Agora ele é Lokki, o mágico. Imediatamente, Flapping Eagle se dá conta da passagem do tempo e compreende que seria impossível para um homem comum viver por tanto tempo, a menos que fosse também imortal. Enquanto conversam, Flapping Eagle cai do barco no meio do Mediterrâneo, através de um buraco, que o leva a uma dimensão paralela, na qual, finalmente, ele chega a Calf Island, o local onde espera encontrar sua irmã e envelhecer, ou morrer.

Sophie Massé (1995) em seu ensaio "Transfictional identities in Salman Rushdie's *Grimus*", afirma que o hibridismo não está restrito às personagens no romance, invadindo, igualmente, o universo ficcional :

Mas o hibridismo não está restrito às personagens no romance; ele invade, igualmente, o universo ficcional, manifestando-se de diversas formas. Primeiramente, ele é descrito como sendo puramente geográfico. Poucas referências geográficas são mencionadas, uma delas é a Ameríndia (onde Flapping Eagle e sua tribo vivem), enquanto que a outra é o porto de X na costa de Morispain (G, 34). Apesar disso, ambas as referências mostram aspectos do hibridismo. O porto de X é reminiscência das encruzilhadas de Édipo e, como tal, é um símbolo poderoso do hibridismo. Não é de se admirar, portanto, que Flapping Eagle devesse partir do porto de X para chegar a Calf, a ilha dos imortais, depois de cair, como Alice no país das maravilhas, "através de um buraco no mar" (G, 14). Novamente, a passagem de um universo a outro é retratada em termos de uma queda – a qual marca a passagem de um universo realista (Ameríndia, Morispain e o mundo em geral) para outro, fantástico (Calf Island): "O mar tinha sido o Mediterrâneo. Não era agora; pelo menos não totalmente" (G, 14).

Calf Island é habitada por imortais que tinham achado a longevidade um fardo tão pesado que aceitaram ser guiados por Sispy — o "mascate"— a fim de estar com os da sua própria espécie. Uma ilha formada por uma única montanha, na qual havia uma única cidade: K.

Virgil Jones, um ex-coveiro, que será o guia do protagonista rumo à montanha onde ele espera encontrar a irmã e o mascate, salva-o do mar.

O diálogo com a *Divina Comédia*, de Dante Alighieri, é claro e é antecipado pela imagem da queda e reforçada pela idéia da busca e da orientação para alcançar a montanha. A obra é composta por uma trilogia, o Inferno, o Purgatório e o Paraíso, e, em verdade, constitui uma grandiosa súplica da arte e saber medievais. Dante, que também sofreu a pena de exílio, após um fracasso na vida pública, escreveu no Canto I do “Inferno” o seu percurso simbólico pelo inferno:

Dante, perdido numa selva escura, erra nela toda a noite. Saindo ao amanhecer, começa a subir por uma colina, quando lhe atravessam a passagem uma pantera, um leão e uma loba, que o repelem para a selva. Aparece-lhe então a imagem de Virgílio, que o reanima e se oferece a tirá-lo de lá, fazendo-o passar pelo Inferno e pelo Purgatório. Beatriz, depois, o guiará ao Paraíso. Dante o segue.

<http://www.ebooksbrasil.com/eLibris/inferno.html>

A subida proporciona uma mistura das culturas ocidentais e orientais, pois também remete para a fonte do romance, um poema narrativo Sufi, do século XII, intitulado “a conferência dos pássaros”, que, de acordo com o autor, “é o que há de mais próximo à Pilgrim's Progress, de Bunyan, na literatura Persa” (HAFFENDEN, 200, p.43).

O título do livro é um anagrama para a palavra persa “Simurg”, cujo significado o romance explica:

O Simurg, ele nos contou ansiosamente, é o Grande Pássaro. É imenso, todo-poderoso e singular. É a soma de todos os outros pássaros. Há um poema Sufi no qual trinta pássaros partem para encontrar o Simurg na montanha em que ele vive. Quando eles alcançam o pico, descobrem que eles mesmos eram, ou melhor, haviam se tornado, o Simurg. O nome, como pode ver, significa trinta pássaros, Si, trinta. Murg, pássaros (G, 261-2).

O verdadeiro título do poema persa, no entanto, é Muntaq-attair, que significa “A lógica dos pássaros”.

Em Grimus, Rushdie tenta, em suas próprias palavras, tomar “um tema da filosofia e da mitologia oriental e transpô-lo para uma convenção ocidental” (HAFFENDEN, 2000, p.43). A moderna edição persa do poema tem trezentas e trinta e três páginas e explica todos os estágios de uma busca Sufi pela verdade última, incluindo também numerosos Hakayat, ou seja, fábulas relacionadas a várias questões morais e filosóficas.

Embora alguns críticos achem que não há nenhuma fusão Oriente-Occidente digna de nota no romance em questão, o plano de Rushdie parece ser muito claro: criar uma busca análoga à busca do significado da vida.

Segundo Timothy Brennan (1989, p.71) *Grimus* deriva de uma outra fonte da cultura persa:

O mito central do romance é tirado de Shahnameh (Livro dos Reis), uma história ética da Pérsia do século X, cujas personagens semilendárias, por exemplo, incluem o ‘Simurg’—‘um enorme pássaro que viu a destruição do mundo por três vezes e detém o conhecimento acumulado ao longo dos séculos’.

A par da discussão acerca da fonte, é relevante focalizar o tratamento que o autor dá ao mito, uma vez que ele o reinterpreta a fim de suscitar a questão da identidade.

Diferentemente dos habitantes de K., obcecados pela invariabilidade, presos por uma espécie de paralisia, um conformismo mudo em relação à vida em lugar no qual nada muda, Flapping Eagle escala o pico da montanha, do qual o misterioso efeito Grimus emana.

Virgil avisa-o, desde o início, dos perigos que terá de enfrentar, dizendo que “o que a raça humana mais teme é o trabalho da própria mente” (G, 53). Os monstros que constituem um obstáculo à escalada da montanha são os demônios interiores. O único modo de escapar à febre da Dimensão é paralisando a

imaginação, fechando-a ao acesso de outros seres. Uma viagem às dimensões internas é como um inferno interior. O passado tem de ser excluído da mente.

Em sua juventude, Virgil havia encontrado aquele que era capaz de criar mundos; mundos físicos externos, não aspectos de si mesmo nem um universo palimpsesto, mas uma ficção onde se podia viver. Na dimensão, a verdade é aquilo em que se acredita.

Em seu caminho para a montanha, Virgil e Flapping Eagle entram na cidade de K. O ultimo pensa que para ser aceito por aquelas pessoas, ele teria de aprender sobre o seu passado, tornando-o seu. Ele estava em busca de uma história.

Em *Shame* (1983, p. 70-71), Rushdie comenta a situação do exílio, a qual poderia ser igualmente aplicada à falta de uma identidade unificada em Flapping Eagle :

Qual é a melhor coisa sobre povos migrantes e nações separatistas? Acho que é a sua esperança... E qual é a pior? É o vazio em suas bagagens....Temos emergido acima da história, da memória, do tempo

É Virgil quem chama a atenção de Flapping Eagle para o ruído insistente de pássaros:

O reino das aves é extraordinariamente adequado aos fazedores- de- mito (...) Os nomes são mais do que descrições; tornaram-se símbolos. Considere, também, a profusão de deuses-pássaros na Antigüidade (...) e, naturalmente, o mestre de todos eles, o próprio Simurg (...) Se não estou muito enganado, Sr Eagle, o Sr Jones completou, a águia tem um significado interessante na mitologia Ameríndia. Ela não é o símbolo do Destruidor? (G, 54)

A associação da imagem da ave à idéia do fazedor- de- mitos é uma pista do real papel de Grimus. Do mesmo modo que as identidades transculturais são descritas por Rushdie, como plurais e parciais, as identidades de Grimus e Flapping Eagle são caracterizadas pelo hibridismo. Segundo Sophie Massé (1995), Grimus é retratado como um centro-europeu semi-semita, um refugiado, uma descrição que ilustra perfeitamente tanto a parcialidade como a dualidade. Quanto a Flapping Eagle, ele é um Ameríndio, um termo que o localiza entre duas culturas.

Apenas quando alcançam o pico da montanha, o que até então constituía um mistério para Flapping Eagle começa a ser desvelado: seu rosto é igual ao de Grimus, que, sendo um mestre do disfarce, aproximou-se um dia de sua irmã usando uma falsa identidade, Sispy; um homem que afirma ser o “orquestrador” da sua vida.

Virgil, Deggler e Grimus haviam sido parceiros no passado. Virgil mantém um registro dessa época. Tudo começou quando Virgil descobriu um objeto escavado em pedra, como uma rosa geométrica: a Rosa de Pedra. No mesmo dia, ele conheceu um homem muito estranho: Grimus. Aquele não era o seu nome verdadeiro, mas apenas um anagrama que ele adotara como nome. Foi ele quem mostrou a Virgil e Deggler que a rosa tinha poder, que era capaz de transportá-los para outros mundos.

Grimus trouxe as duas garrafas de uma viagem ao planeta Thera. Ele se sentia como um deus, capaz de conceder a vida eterna aos outros homens. Foi quando ele planejou criar um mundo de imortais, do qual eles seriam os primeiros. A seguir, eles tentariam encontrar pessoas que se beneficiariam de uma vida eterna, e, finalmente, encontrariam um local de refúgio.

Em resposta à pergunta de Deggler sobre como encontrariam tais pessoas, Grimus mostrou-lhes o Cristal d'água. Ajustando corretamente a Rosa, eles poderiam conceituar as vidas que quisessem, como a de Flapping Eagle. Era apenas uma questão de fixar o pensamento sobre um tipo de recipiente selecionado; uma questão perigosa de brincar de Deus.

Eles construíram um mundo. Ele não sabia se a ilha tinha sido encontrada ou feita. Grimus denominou o lugar: Kâf Island. Quanto à sua população, Grimus tinha feito uma descoberta: “cada vida que ele via ali vinha de uma dimensão fracionada diferente, que existia em um presente potencial ligeiramente diferente... o seu discurso”:

Haverá problemas em assimilar imigrantes desses planetas diferentes em uma mesma sociedade? Grimus está otimista. As diferenças são mínimas para que tenham importância, ele disse. Eu acho que ele está certo. (G, 265).

Flapping Eagle encontra sua irmã e o Portal para Grimushome. Há também, nesse ponto, um diálogo intertextual com o *Inferno* de Dante, onde as portas do Inferno são marcadas por uma inscrição sombria “Abandone toda a esperança, aquele que aqui entrar” [3]. Em Grimushome há, igualmente, uma inscrição gravada na pedra sobre a porta: “O que está completo está igualmente morto”.

A completude representa a identidade unificada, a impossibilidade de criar outros “eus”. Quando Flapping Eagle finalmente encontra o seu criador, funde-se nele, e ambos passam a ser metade Eagle e metade Grimus, perpetuando, desse modo, a sua dualidade original.

Na montanha Calf, o elixir azul da morte não fazia efeito e Grimus queria morrer. Aquela terra de imortais for a planejada para ser um local onde a morte só poderia ser alcançada por meio da violência. Jamais haveria uma morte natural ali. Entretanto, Grimus traz dentro de si o impulso da Fênix, uma espécie de renascer das cinzas. Flapping Eagle representa a Morte Fenícia para ele:

Quando me transformei em Grimus, escolhi esse nome em respeito à filosofia contida no mito do Simurg, o mito do grande pássaro que contém todos os outros. A semelhança com o mito da Fênix é auto-aparente. Por meio da morte, da aniquilação do *self*, a Fênix passa a sua individualidade ao seu sucessor. É o que espero fazer com você. Flapping Eagle. Nomeado rei dos pássaros terrestres, você é o próximo estágio do ciclo, o próximo portador da bandeira, Hércules sucedendo a Atlas. Nas brumas da morte, estamos vivos. (G, 293)

A conversa final entre eles é em tom de desafio:

– Como podes recusar? Grimus perguntou, depois de uma pausa. Considere a tua vida: verá que eu a moldei com este propósito. Em um certo sentido, Flapping Eagle, eu te criei, conceituando –te como és. Do mesmo modo que eu criei a ilha e seus habitantes com toda a seletividade de um artista.

–Já existíamos antes que nos encontrasses, disse Flapping Eagle.

Claro, Grimus respondeu tolerantemente. Ao moldar-te aos meus planos eu te refiz completamente, como se fosses barro não moldado. (G,293)

Então, Grimus revela que em uma outra dimensão potencial eles continuam a viver suas vidas mortais. Subitamente, Flapping Eagle compreende que havia sido sempre um homem em busca de uma voz. Uma voz própria, finalmente encontrada:

Podes planejar tua própria morte como se fosse uma espécie de jogo de xadrez perfeito. Mas, ao final, tudo depende de mim, Grimus, de um modo que ainda não explicaste. Tudo depende da minha escolha e eu te digo agora que não farei parte do jogo(...)Quero te destruir, Flapping Eagle repetiu, mas não do jeito que queres. Não vou assumir o teu manto. (G, 298)

Grimus encontra a morte, exatamente como queria, por meio da violência de uma turba descontrolada: os habitantes de K. Sua mente, fundida à de Flapping Eagle, entretanto, continua a lutar pela sobrevivência.

Flapping Eagle faz sua escolha recusando-se a seguir os planos de Grimus. Aos poucos, ele desmantela o mundo criado pelo outro, desconectando Calf Island de todas as dimensões relativas, até dissolvê-la em energia.

Conclusão

A "narração inverossímil" vem a ser um estudo bastante sério do perigo que o poder absoluto representa, embora não seja esse o seu único tema. Ela pode, igualmente ser interpretada como uma alegoria do processo de produção da obra ficcional; da infinita capacidade do homem para a fabulação, ou mesmo como uma interpretação simbólica das questões pós-coloniais, tais como a migração, a transculturação, o imperialismo e as identidades plurais.

Qualquer que seja o caminho a seguir, não há como negar que *Grimus* constitui um "colóquio" engenhoso entre obras da literatura ocidental e oriental, cujo mérito maior é demonstrar que os escritores migrantes têm conseguido construir um novo mundo a partir do velho, graças à dupla perspectiva de quem tem vivenciado, a um só tempo, a inclusão e a exclusão em uma nova sociedade.

Referências bibliográficas

AMANUDDIN, Syed. "The Novels of Salman Rushdie: Mediated Reality as Fantasy." *World Literature Today* 63:1, pp. 42-45, 1989.

BHABHA, Homi K. *The Location of Culture*. NY: Routledge, 1994.

BRENNAN, Timothy. *Salman Rushdie & the Third World: Myths of the Nation*. NY: St. Martins Press, 1989.

CARREIRA, Shirley de S. G. O diálogo intertextual entre Salman Rushdie e Ítalo Calvino em *Fúria*. *Revista Eletrônica do Instituto de Humanidades, Duque de Caxias*, n. 7, 2004.

----- . *Fúria: a saga do homem traduzido. Dialogando com culturas: questões de memória e identidade*. Rio de Janeiro: Vício de Leitura, 2003.

CLARK, Roger Y. *Stranger Gods: Salman Rushdie's Other Worlds*. Montreal and Kingston: McGill-Queen's University Press, 2001

CUNDY, Catherine. "'Rehearsing Voices': Salman Rushdie's *Grimus*". *Ariel* 27:1, pp. 128-38, 1992.

----- . *Salman Rushdie: Contemporary World Writers*. Manchester: Manchester UP, 1996.

FANON, Frantz. *The Wretched of the Earth*. NY: Grove Press, 2001.

GOONETILLEKE, D.C. R. A. *Salman Rushdie*. London: Macmillan Press, 1998.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. Rio de Janeiro: DP&A, 1998.

----- . *Da diáspora*. Trad. Adelaine La Guardia Resende. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

----- . "The Local and the Global". In: KING, Anthony. Ed. *Culture, Globalization and the World System*. Minneapolis: University of Minnesota, 1997.

HAFFENDEN, John. "Salman Rushdie." Interview. Ed. Michael R. Reder. Jackson, MS: University Press of Mississippi, 2000.

HUME, Kathryn. "Taking a Stand while Lacking a Center: Rushdie's Postmodern Politics." *Philological Quarterly* 74:2: pp.209-30, 1995.

HUTCHEON, Linda. *A Poetics of Postmodernism*. NY: Routledge, 1988.

KING, Anthony. Ed. *Culture, Globalization and the World System*. Minneapolis: University of Minnesota, 1997.

MASSÉ, Sophie. "Transfictinal identities in Salman Rushdie's *Grimus*". *Etudes Britanniques Contemporaines*. Montpellier: Presses Universitaires de Montpellier, n°8, pp. 89-95, 1995.

RUSHDIE, Salman, *Grimus*, New York, Toronto: Modern Books Library, 2003,[1975]

-----. *Shame*. NY: Picador USA, 1983.

-----. *Imaginary Homelands. Essays and Criticism 1981-1991*. London: Granta/Penguin, 1991.

SAID, Edward W. *Orientalism*. NY: Vintage Books, 1979.

-----. *Culture and Imperialism*. New York: Alfred A. Knopf, 1993.

-----. *Travelling Theory*. *Raritan*: 3 (1982), 41-67.

-----. "Narrative and geography". *New Left Review*, n.180, March/April, pp.81-100,1990.

SYED, Mujeebuddin. "Warped Mythologies: Salman Rushdie's *Grimus*." *Ariel* 25:4, pp. 135-52, 1994.

WALSH, William. *Indian Literature in English*. Harlow: Longman, 1990.

[1] As traduções dos textos teóricos e ficcionais são de minha autoria.

[2] RUSHDIE, Salman, *Grimus*, New York, Toronto: Modern Books Library, 2003, [1975], p. 17. Doravante, as referências ao romance nas citações serão assinaladas pela abreviatura G.

[3] "*Laseiati ogni speranza, voi ch'entrate!*"